

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

БУЛАТОВ

16+

ISSN 0130-2523



9 770130 252778 >

№ 2 (589) 2014

ИСКУССТВО

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР

№ 2 (589) 2014

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Редактор Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Корректор Эльвера Имашева

Ассистент редактора Анастасия Сотникова

Учредитель ООО «Издательство "Искусство"»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Редакция выражает особую благодарность Виталию Пацюкову, нашему главному консультанту по творчеству Эрика Булатова, и Геннадии Гуцину за помощь в работе с иллюстрациями Эрика Булатова и Олега Васильева для детских книг

Изображения в номере предоставлены Эриком Булатовым

Фотографии в номере из архива Эрика Булатова

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

Редакция журнала «Искусство»

тел.: +7 (499) 713-67-40

e-mail: artmagazine@iskusstvo-info.ru

Реклама и распространение

+7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,

advert@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»

Подписка через агентства

«ГАЛ» тел.: (495) 981-03-24

www.setbook.ru

Зарубежная подписка

«МН-Периодина», тел.: (495) 672-70-12

www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»

Заказ № 1218/14

Общий тираж 9000 экземпляров

При поддержке Министерства культуры

Российской Федерации

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

© Журнал «Искусство»

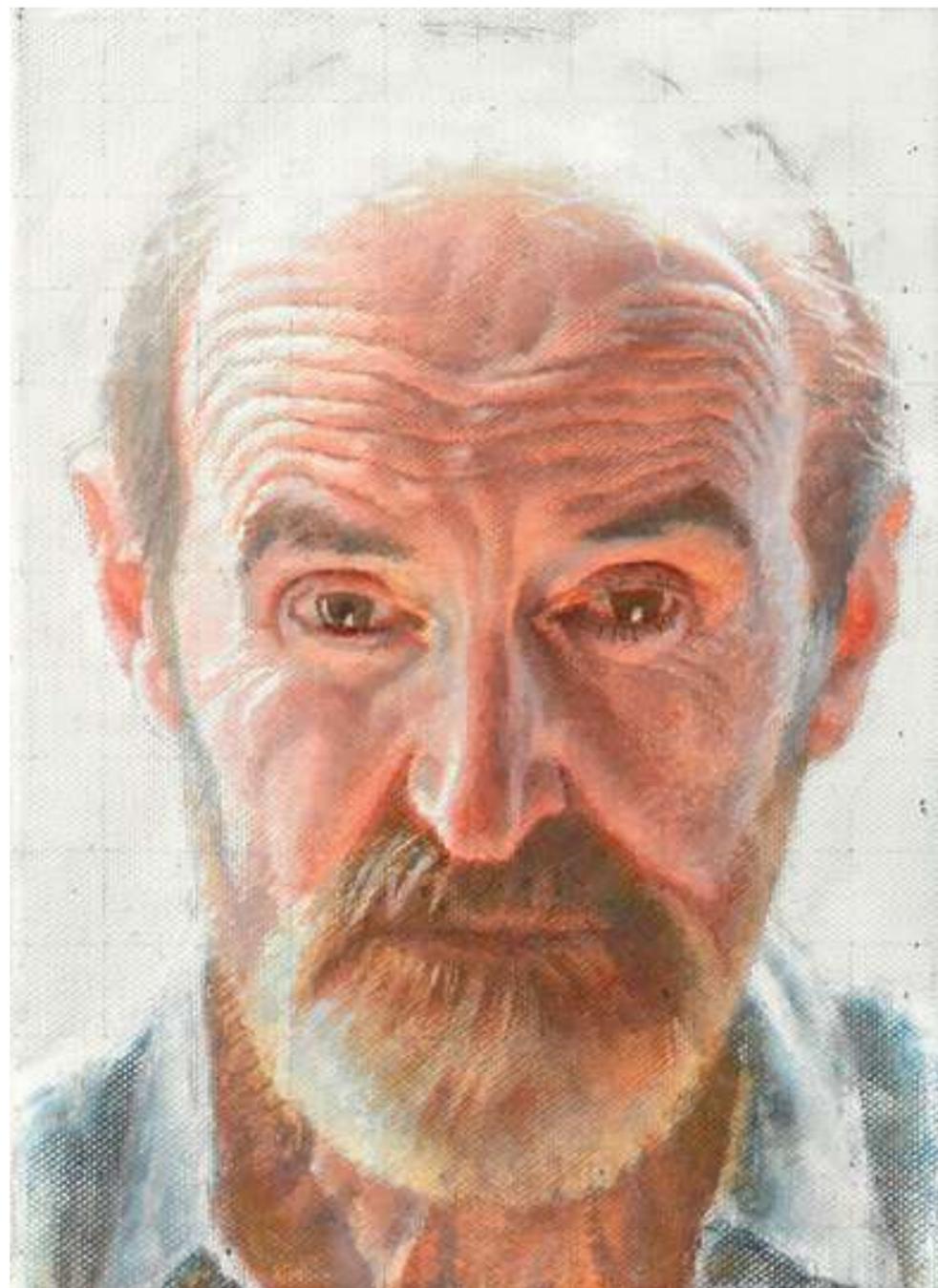
При перепечатке материалов и использовании
их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке:
Эрик Булатов
Тучи растут
2014

Цветные карандаши, карандаш,
бумага.
Специально для журнала
«Искусство»

Эрик Булатов ХУДОЖНИК СРЕДИ ЗРИТЕЛЕЙ	8
НАТАША Специальный проект	32
Андрей Ерофеев СКВОЗЬ СВЕТ	50
Эрик Булатов НАСТОЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ	64
Виталий Пацюков РЕШЁТКА И ОБЛАКО	78
Сергей Хачатуров КНИЖКИ С КАРТИНКАМИ	90
<i>-SUMMARY-</i>	114



Эрик Булатов
Автопортрет
2011
Холст, масло, 33 x 24 см
Собственность автора

С выходом в свет номера, посвящённого Эрику Булатову, у нас постепенно собирается серия изданий о важнейших российских художниках современности. Приоритеты всё те же: непременно личное, авторское участие художника в работе над номером — создание оригинальной обложки, написание текстов, подбор иллюстраций. И ещё — сделать номер, принципиально отличающийся от стандартных выставочных каталогов. Осознавая важность научного изучения творчества Булатова, мы всё же отдаём первенство человеческой составляющей. Только в журнале, но никак не в научном сборнике, может появиться лирический материал о жене и музе художника — Наташе или о детских книжках, к которым снисходительно относится сам автор иллюстраций и которые нежно любимы нами. И вот ещё задача, которая возникла у нас во многом с подачи самого Эрика: он неоднократно сетовал, что русские художники XX века остаются как бы на периферии общей традиции западного искусства. Потому нам хотелось показать именно эту включённость творчества Булатова в историю мирового искусства, причём не только на современном материале, но начиная с истоков, и в интерпретации исследователей, представляющих максимально разные авторские позиции.

Редакция журнала «Искусство»

Эрик Булатов

ХУДОЖНИК СРЕДИ ЗРИТЕЛЕЙ

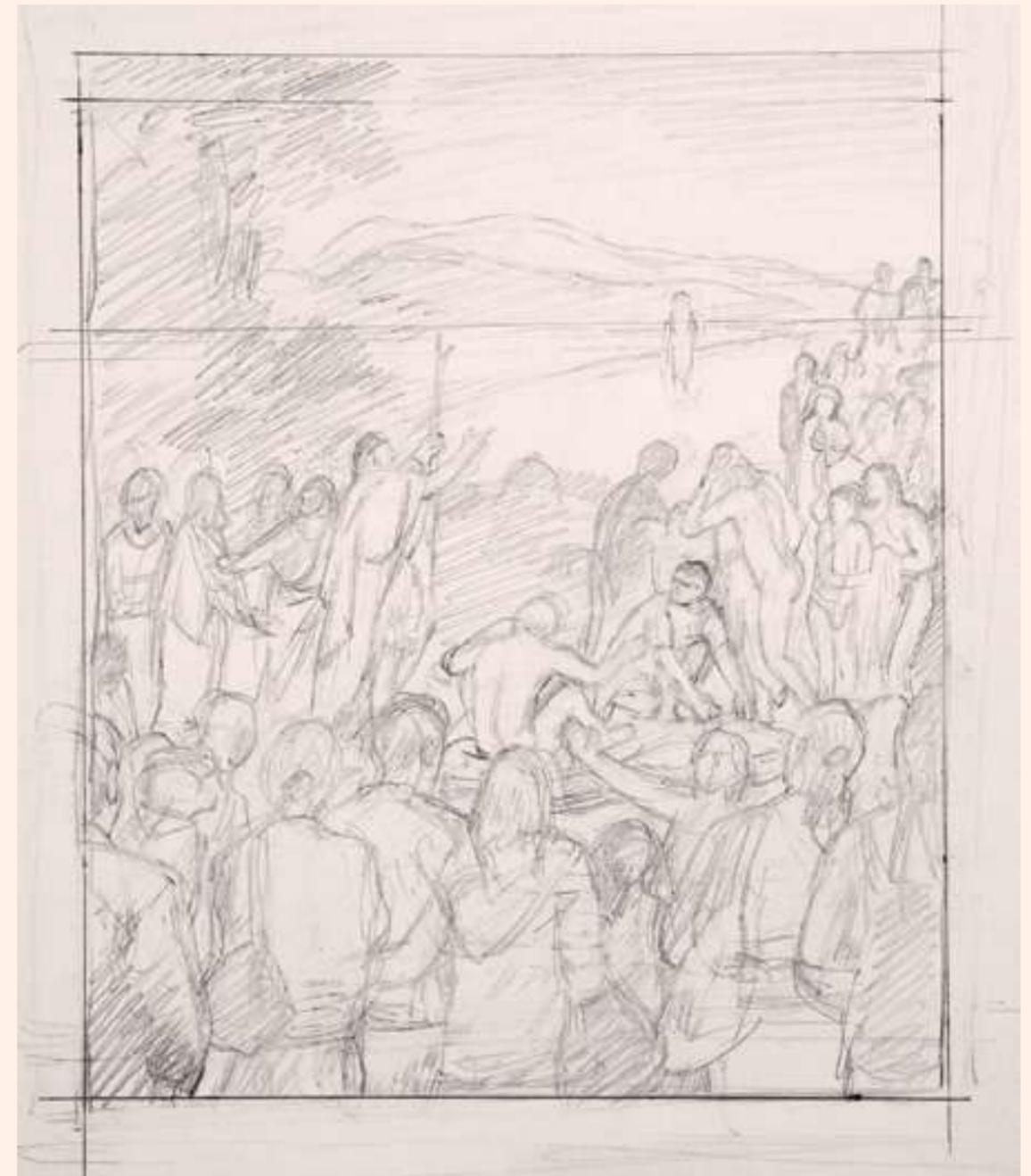


СЛОВО И ОБРАЗ

Мне кажется, что изобразительное искусство должно по возможности пользоваться своим собственным языком визуальных образов, стараясь не прибегать к языку литературы — тексту. Если изображение требует комментариев и пояснений, то эти комментарии мгновенно присваивают себе главную роль, а картинка превращается в иллюстрацию к ним. Ну, и сами тексты, как правило, не получаются литературными. Тогда уж нужно создавать серьёзную литературу и к ней настоящие иллюстрации, но это другой вид искусства. А если речь идёт о картине, тут должен быть найден такой визуальный образ, который сам себя держит, сам себя объясняет и по возможности не требует комментариев.

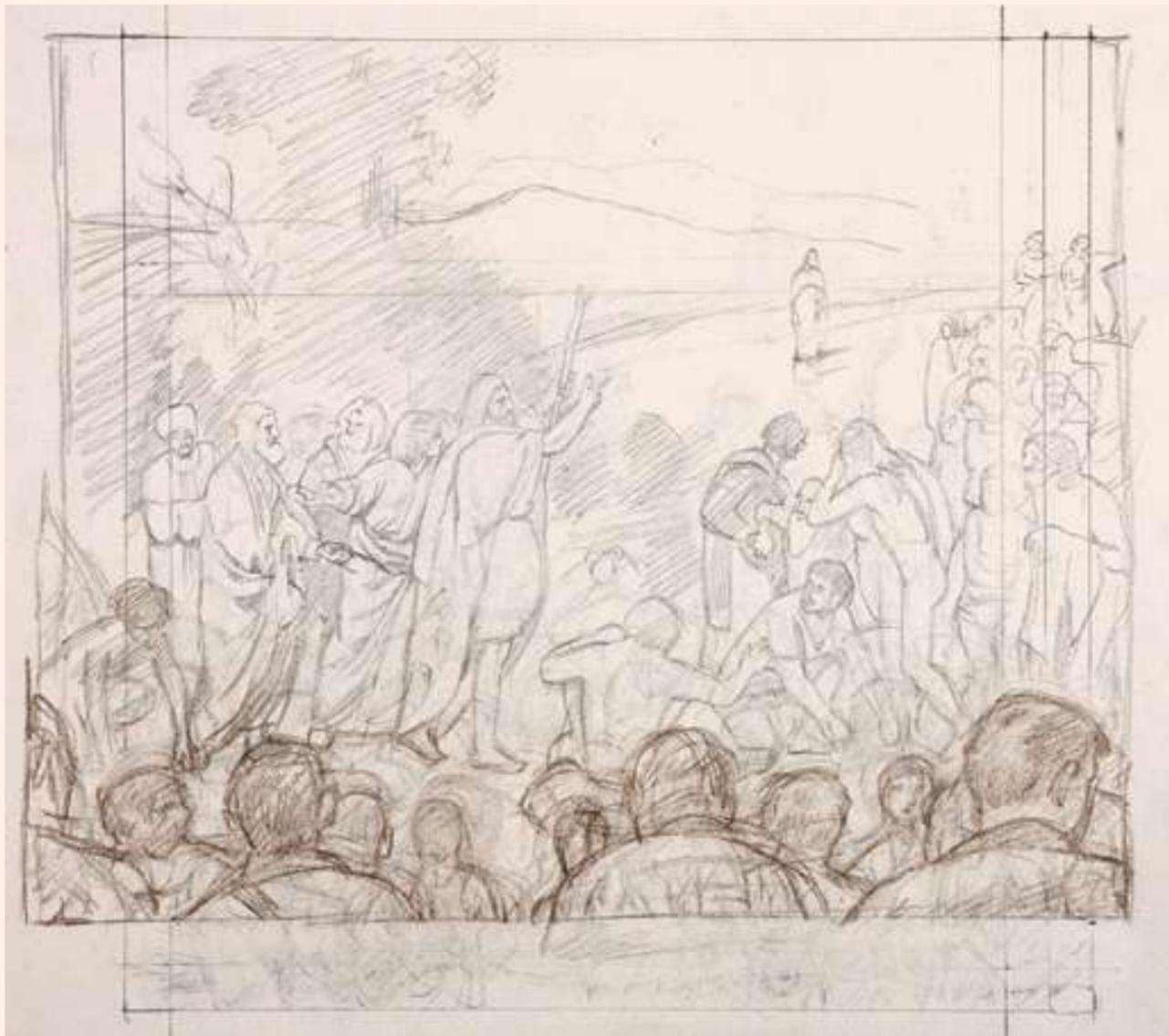
Когда я работаю со словами, мне как раз важна не вербальная составляющая, как многие думают, и ошибаются, а то, что слово тоже имеет право на визуальный образ, и этот визуальный образ может быть таким же равноправным персонажем в картине, как и любой другой.

Именно его движение в пространстве, его связь с пространством картины и с другими её элементами могут стать содержанием работы. Смысл изображённых на полотне слов, конечно, важен, но всё-таки он на втором плане. По крайней мере, мне кажется, что именно так должно быть,



На стр. 8—9
Эрик Булатов
Картина и зрители
2011—2013
Холст, масло, 200х300 см
Собственность автора

Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2010—2013
Нарандаш, бумага



Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2010—2013
Нарандаш, бумага, цветные
нарандаши

если слово используется в изобразительном искусстве. Поэтому меня категорически не устраивают картины, которые тем или иным способом превращаются в иллюстрации. Именно здесь для меня кроется опасность кабаковских и пивоваровских концептуальных проектов, где очевиден приоритет литературы. Дело, разумеется, не в конкретных художниках, меня не устраивает сам принцип доминирования текста над изображением — впрочем, каждый волен поступать как хочет.

Другое дело, что русское искусство XIX века иллюстративно, и это его главный недостаток! Кстати, все это прекрасно понимают, и на Западе даже лучше, чем у нас. Однако мысль, что для русского сознания текст вообще важнее визуального образа, несправедлива. В русском искусстве гораздо важнее другое свойство, отличающее его от всех других национальных искусств, — способность включить зрителя в картину на правах соавтора. И, на мой взгляд, первая русская картина, где вопрос был поставлен именно так, — это картина Александра Иванова «Явление Христа народу». В ней впервые прямо было декларировано это обращение к зрителю, это требование, чтобы он включился в происходящие на картине события. После неё уже буквально вся живопись XIX века опирается на этот принцип. В суриковской «Боярыне Морозовой» мы стоим в толпе и, конечно же, точно знаем, где свои, а где чужие.

«Иван Грозный» Репина прямо обращается к зрителю. Подобной включённости зрителя не требует никакое другое искусство. Например, французское принципиально отказывает зрителю в участии и устанавливает жёсткую границу. Вот ваша жизнь, и вот — искусство! Можете поклониться. Единственная, мне кажется, французская картина, где зритель становится частью её внутреннего пространства, — это «Плот "Медузы"» Теодора Жерико.

Русский пейзаж уже гораздо свободнее от литературности. Разве что большие картины Левитана выполнены под влиянием всех этих наших литераторов и их претензий. Но и в них Левитану недостаточно было литературного содержания, ему нужно было передать своё собственное невероятное состояние полного слияния с природой. Он хотел, чтобы зритель оказался в его шкуре, стал его сотрудником, соучастником.

И даже Малевич, который занимался уже совершенно другими вещами, не желая создавать что-то похожее на окружающие нас реальные предметы, буквально бросался к зрителю: «Вот тебе материал, с которым я работаю! Смотри, ведь это простейшие элементы! Ты тоже так можешь, на, возьми бумагу, нарисуй! Четырёхугольник — это же очень просто!» То есть зритель должен включиться в работу — и вся его жизнь переменится. Малевич же не искусство реформировал, он жизнь человеческую менял.

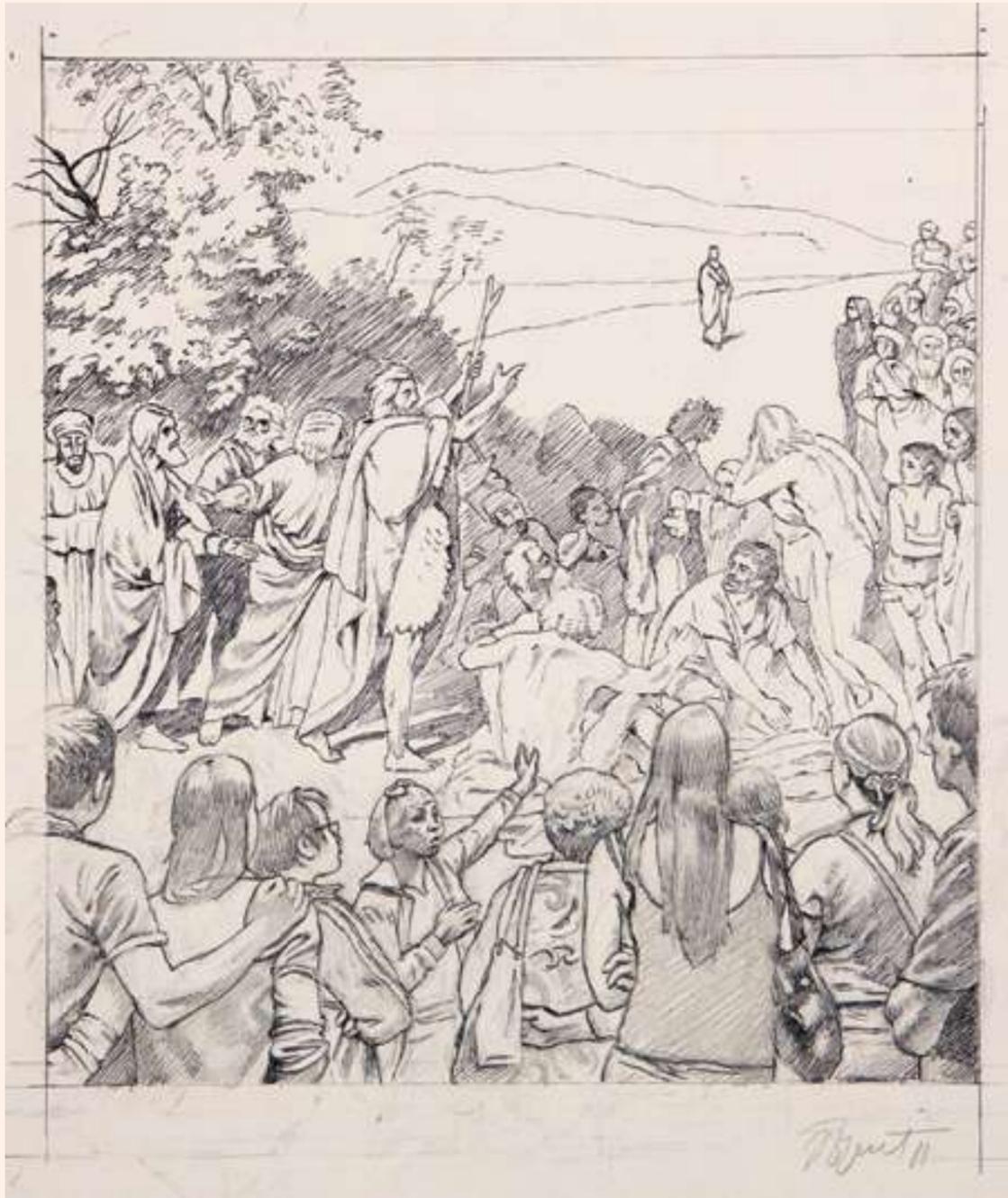
ЗРИТЕЛИ В КАРТИНЕ

Многие годы картина Александра Иванова «Явление Христа народу» вызывала во мне удивление и беспокойство, я всё никак не мог понять, в чём там дело. Сейчас, мне кажется, я это понимаю.

На первый взгляд она вполне добротна, но очень академично сделана, не более того. Однако если между вами и «Явлением» становится кто-то другой, картина вдруг совершенно преображается. Обычно человек, закрывающий собой изображение, ужасно мешает. Но зрители, загородившие картину Иванова, сами внезапно оказываются прямо в картине. И удивительная вещь: картина их принимает в себя! Разумеется, мы видим, что изображённые и реальные люди одеты по-разному, и таким образом временная дистанция сохраняется, но пространственная — полностью отсутствует. И здесь я увидел возможности, которые едва ли были осмыслены самим Ивановым. Декларированы — да, но не использованы. Поэтому я сам попытался сконструировать пространство, где зрители войдут в картину и создадут ещё один смысловой пласт.

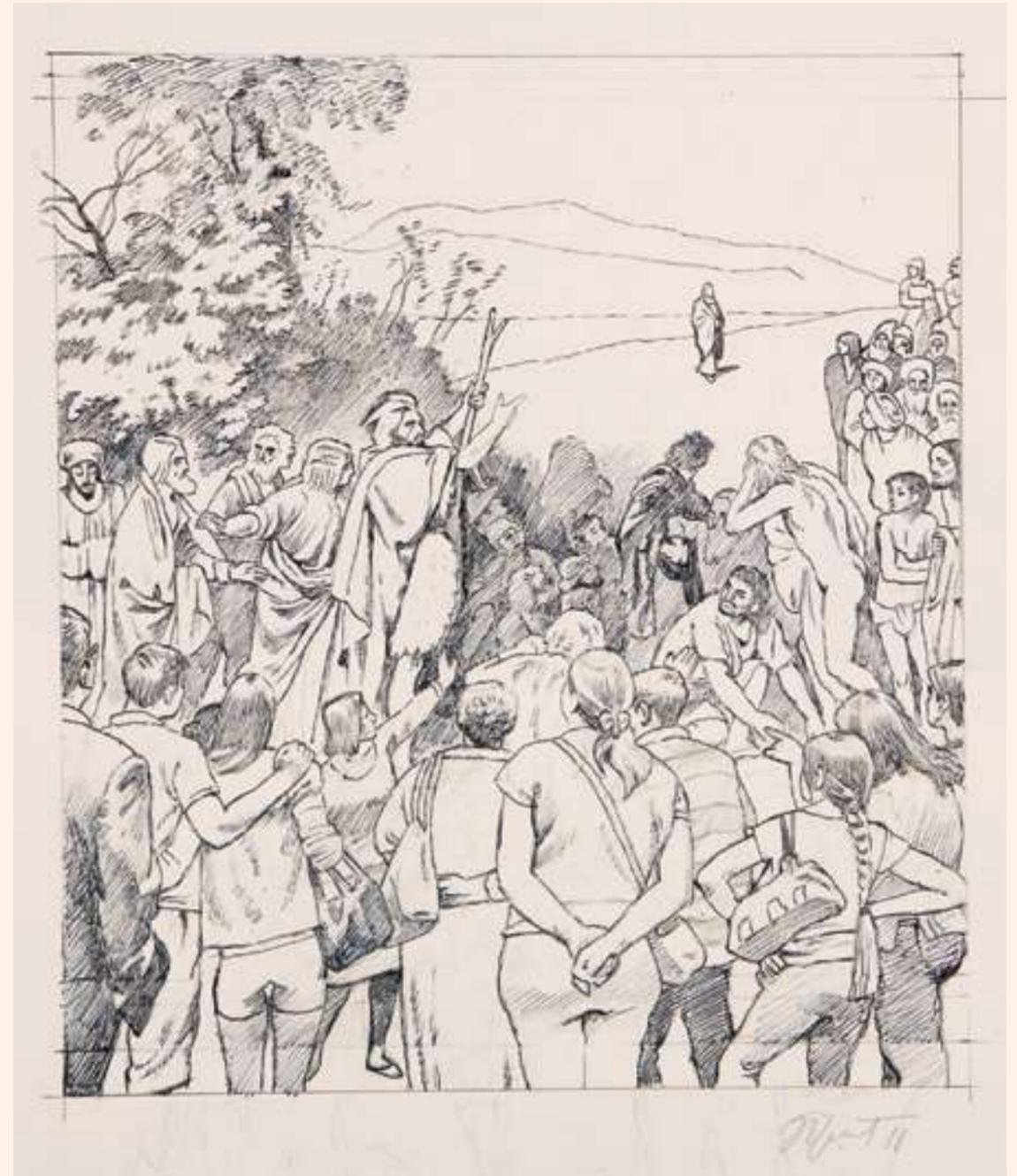
Дело в том, что в картине Александра Иванова уже существует деление на картину и зрителей: картина — идущий Христос, а группа людей на переднем плане — зрители, которым Иоанн Креститель прямо указывает,

16



Эрик Булатов
Эсниз и работе
«Нартина и зрители»
2011
Карандаш, бумага, шариковая
ручка

17



Эрик Булатов
Эсниз и работе
«Нартина и зрители»
2011
Карандаш, бумага, шариковая
ручка



Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2010
Нарандаш, бумага, цветные
нарандаши

куда надо смотреть. Когда я помещаю современных зрителей на первый план изображения, зрители Иванова тотчас же становятся персонажами и граница между картиной и нами удваивается и делается проницаемой. А когда к полотну подходит новый ряд уже живых зрителей, граница повторяется в третий раз и становится эфемерной, исчезает. Возникает анфилада пространств, открытых в сторону зрителя. То ли мы входим в картину, то ли она нисходит к нам. Граница между жизнью и искусством исчезает. Задача исчезновения границы, конечно, чисто концептуалистская, но способ её реализации тут традиционно реалистический. И это как раз и есть моя задача — соединять, собирать, связывать.

ЭККУРСОВОД

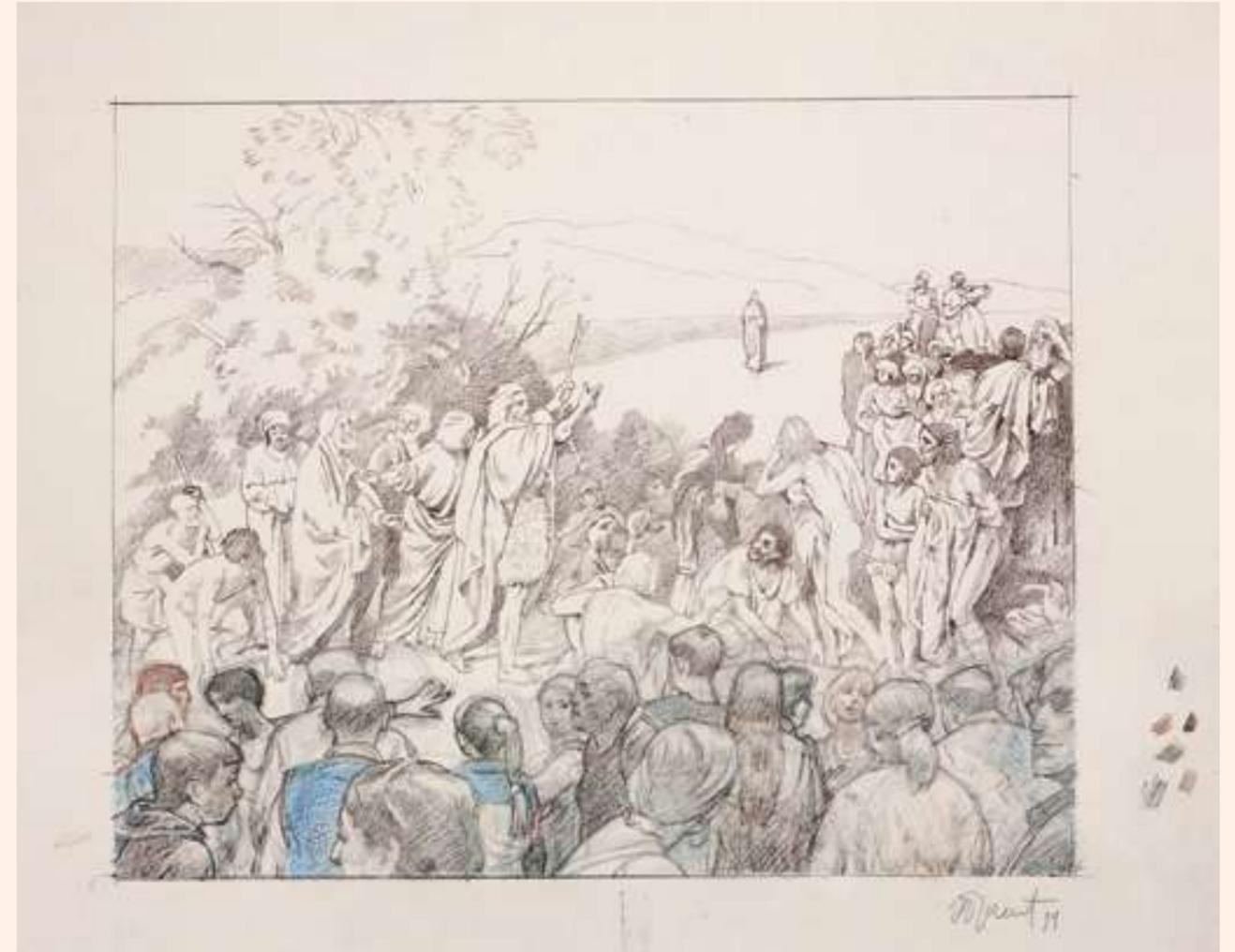
Когда мне понадобился персонаж, который бы проводил реальных зрителей в пространство картины, я пошёл и сфотографировал всех экскурсоводов в Третьяковской галерее. Абсолютно всех. И ничего у меня не выходило, женская фигура экскурсовода всё время получалась какая-то литературная, пока наконец не наступило озарение: вот же она, живая, моя Наташа! Она же работала в музее в своё время, читала там лекции, могла и водить экскурсии, — надо по-

пробовать. И Наташа как будто бы сама очутилась в картине без всякого моего посредничества.

В какой-то момент я попытался изобразить и себя, но из этого тоже ничего не вышло, я понял, что в этой работе, как и во всех прочих, нахожусь среди зрителей. У меня часто спрашивают, как отношусь к аудитории, но я сам и есть зритель, я всегда буду по эту сторону баррикад.

Из-за обернувшейся фигуры в пространстве картины Иванова происходит очень любопытная вещь — оно полностью преображается. Дело в том, что в оригинальной работе между Крестителем и Христом ведётся диалог, там два главных героя, из-за чего картину даже называли именно «Иоанн Креститель». В моей интерпретации герой явно один. После появления моего «экскурсовода» Креститель и сам становится экскурсоводом, проводником в другой мир. Меняется и позиция Христа: усиливается его движение на нас, его фигура парит. Уже нельзя сказать, далеко ли он, близко ли, — это не ясно.

Ещё один очень важный у Иванова момент — это горизонт. На самом деле их два. Первый — горизонт Христа, и Иисус единственный, кто изображён выше этой линии; наравне с ним только римский всадник, то есть персонификация Власти. Но есть и второй горизонт — толпы. Это значит, что все смотрящие находятся принципиально на другом уровне. У Иванова этот разрыв



Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2011
Нарандаш, бумага, цветные
нарандаши



Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2010
Нарандаш, бумага, цветные
норандаши

непреодолим, передний план резко обрывается, и мы никогда не сможем проникнуть дальше. В моём трансформированном пространстве нет этого разрыва, зато возникает иерархия смысловых уровней.

Каждое следующее поколение декларирует свою непохожесть на предыдущие, всячески старается подчеркнуть свои отличия от всего, что было создано прежде. Но проходит время, и оказывается, что всё новое так или иначе связано с традицией, а моя роль и состоит в том, чтобы это обнаруживать. Если раньше я связывал конструктивизм 1920-х годов с русским реализмом XIX века, то теперь при помощи «Явления» я стараюсь соединить классическое искусство и концептуализм.

ГРАНИЦА

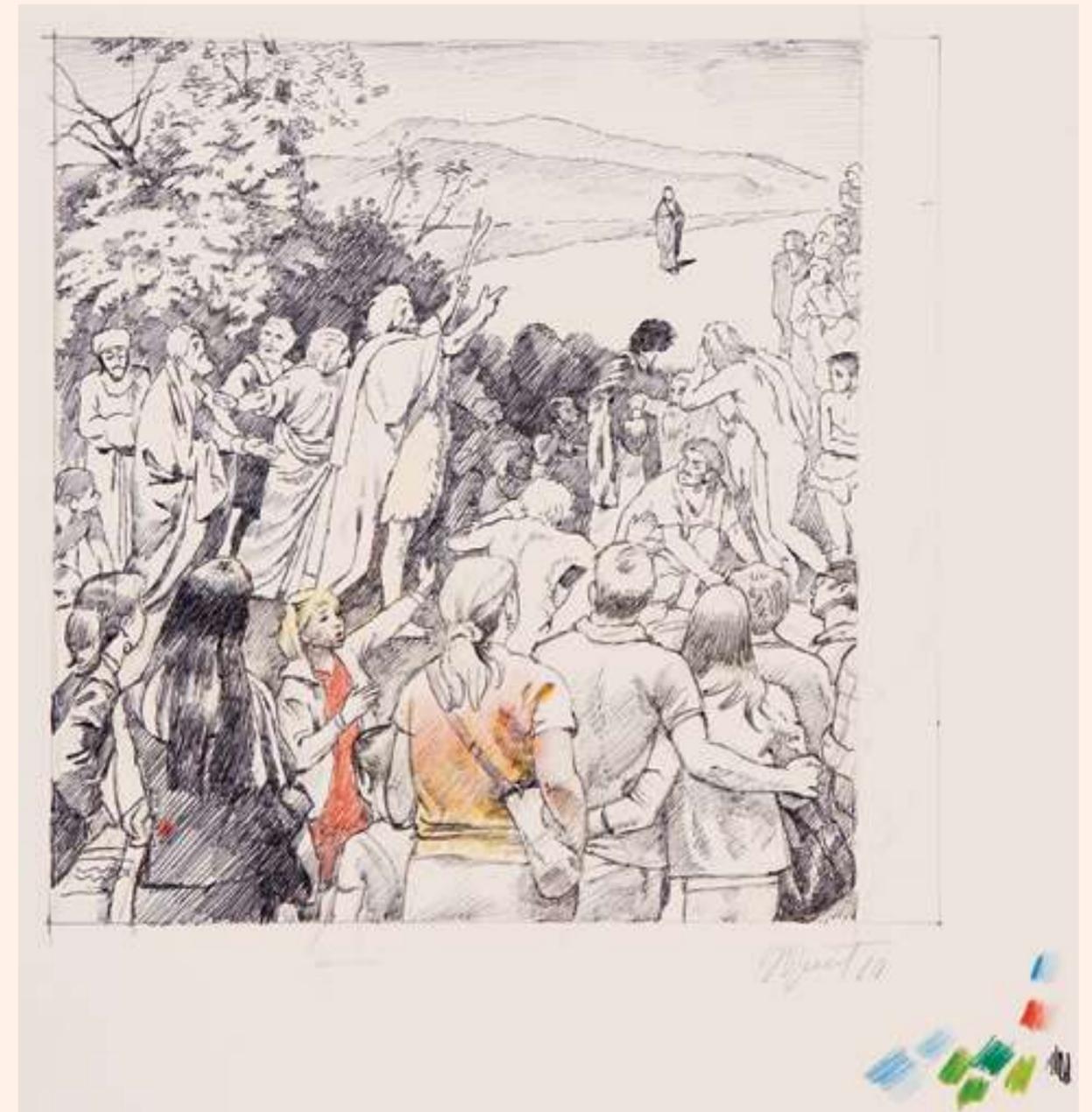
Мне кажется, что проблема границы между жизнью и искусством — центральная для всей современной культуры. Любопытно, что разного рода хулиганства и безобразия происходят на самом деле по эту сторону границы, что мало кто осознаёт. Зато здесь кроется объяснение, почему до сих пор так важна картина: именно у неё есть своя чётко выраженная граница рамы — поверхность и два пространства по разные от неё стороны. Это как бы такая прозрачная стена,

которая одновременно и отделяет, и приближает нас. Эту конструкцию нельзя ничем заменить. В сравнении с инсталляцией необходимо обратить внимание на то, что картина требует неподвижности зрителя. То есть он может, конечно, подойти поближе, чтобы что-то рассмотреть, и отойти подальше, но для того, чтобы воспринять картину в целом, положение аудитории должно быть зафиксировано по отношению к картинной плоскости.

Поэтому инсталляции, которые возможно пройти насквозь, картинами, безусловно, не являются. Но те, что художник располагает по другую сторону невидимой границы, которую зритель пересечь не может, воспроизводят пространственную конструкцию картины. Разница только в том, что одно пространство построено при помощи реальных, а другое — при помощи изображённых предметов. Так кабаковская инсталляция «Человек, улетевший в космос» — безусловно, картина. Я прочитал в журнале, что и Кабаков теперь с этим соглашается.

Картинная плоскость, эта невидимая стеклянная граница, — основа картины. Её ни в коем случае нельзя нарушать, иначе пространство картины развалится. Только это препятствие, как ни парадоксально, даёт нам возможность попасть внутрь изображения.

И это говорит о том, что сама идея картины по-прежнему обладает колоссальным потенциалом, она не су-



Эрик Булатов
Эскиз к работе
«Картина и зрители»
2010
Карандаш, бумага, цветные
карандаши, шариковая ручка

ществует в застывшей форме, а постоянно развивается и открывает всё новые и новые возможности. И первым это понял не кто иной, как Марсель Дюшан. На мой взгляд, его *Étant Donnés* сыграет не менее важную роль в искусстве XXI века, чем «Фонтан» в искусстве XX века. Дюшан — художник, который совершенно перевернул представления об искусстве и отменил картину, вдруг в конце жизни вернулся к ней, увидел необходимость поворота к классическому искусству, но уже совершенно на другом уровне и с новыми пространственными возможностями. В этом мне видится указание путей для концептуализма, такое же, каким в своё время было его требование отказаться от модернизма. И здесь у него снова не движение вперёд, не «дальше и больше», а утверждение корней и связей.

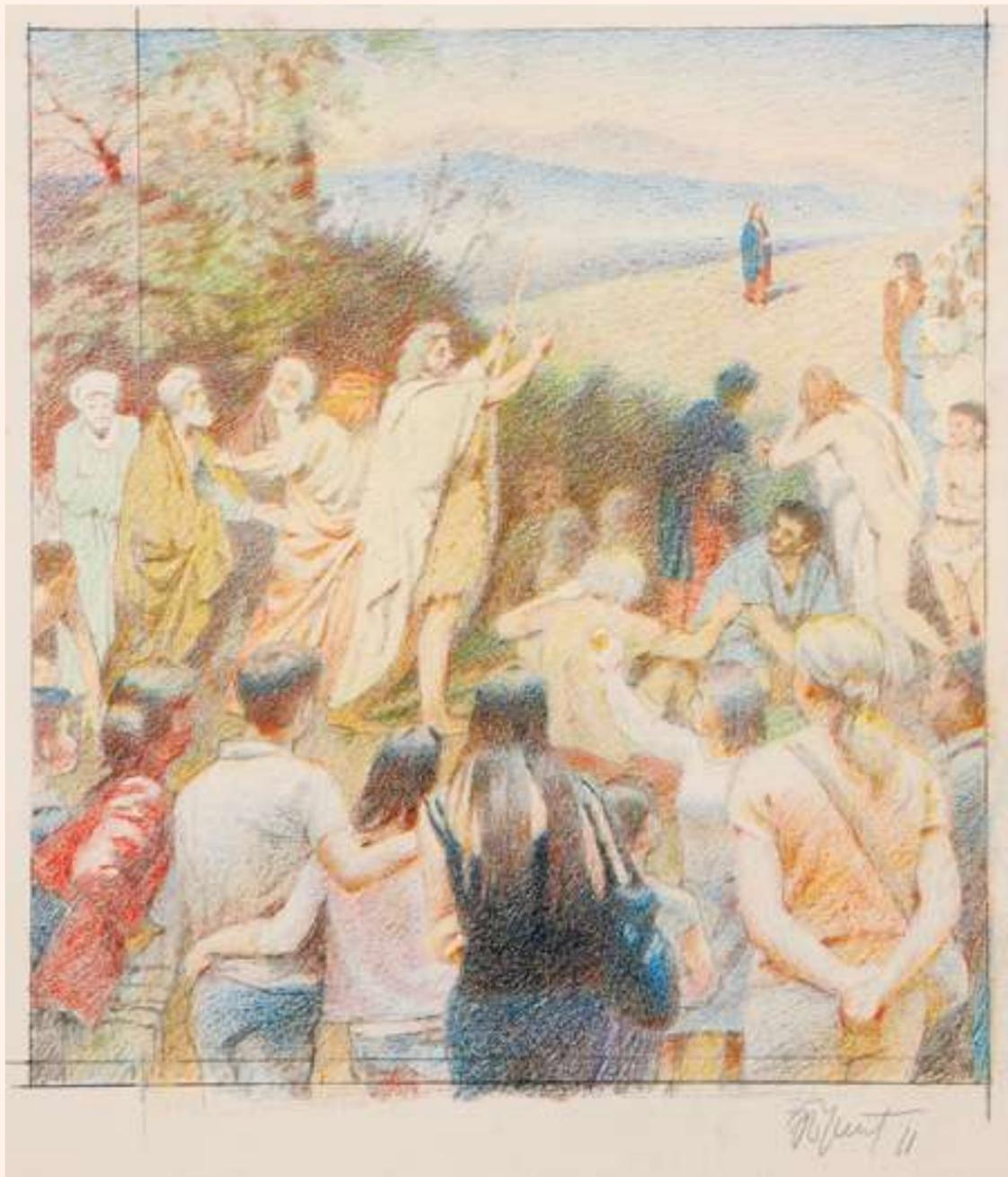
УДАЧА

Я глубоко убеждён, что искусство в принципе одноразово и в нём ничего нельзя повторить. Если что-то раз получилось, на этом месте ничего второй раз не возникнет. Удачная находка всегда связана с определённым моментом времени и определённым пространством, где всё произошло. Единственный способ с этим справиться — это всё время работать и быть готовым, что тебе что-то покажется.

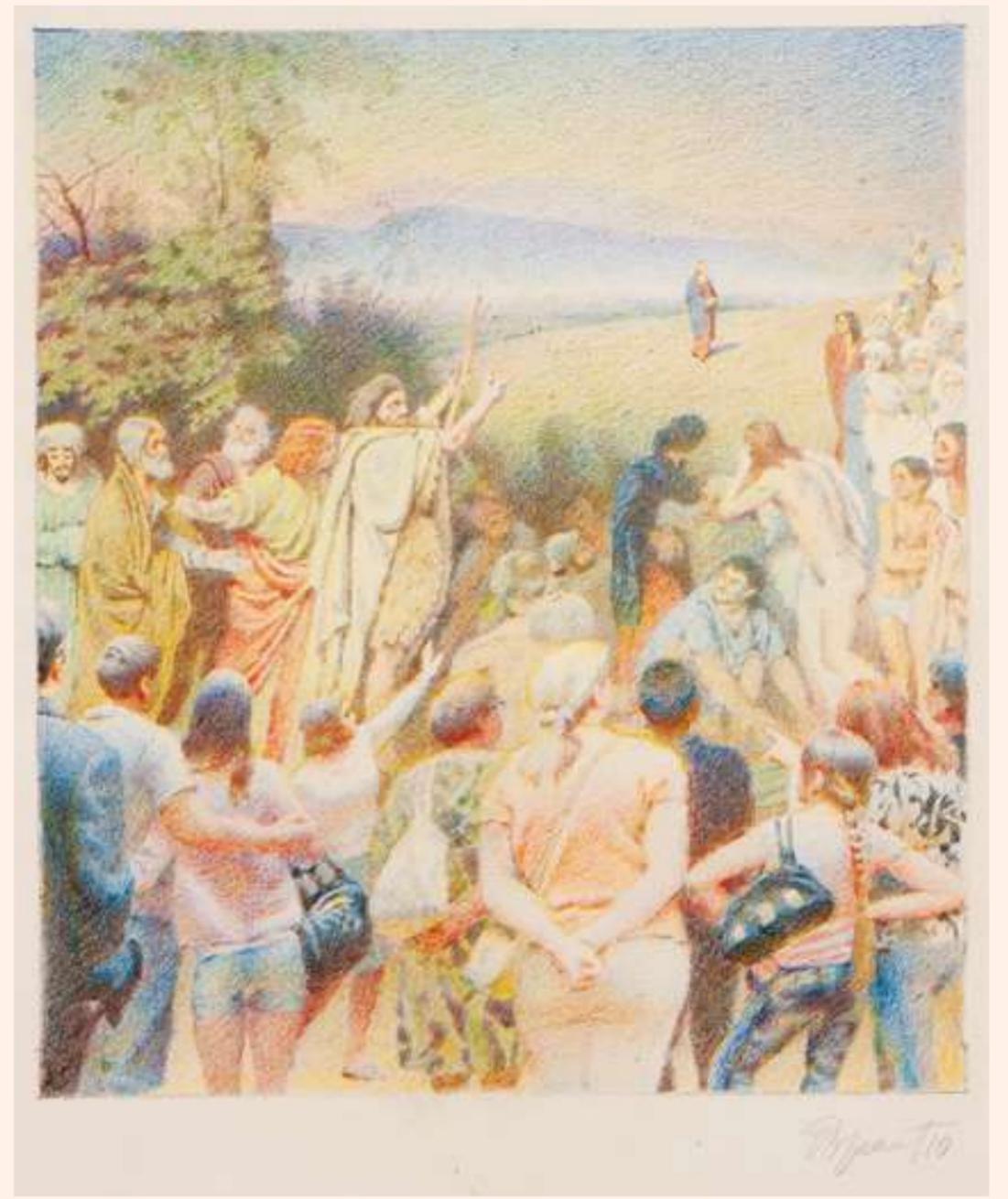
Часто художники, чтобы заработать на жизнь, создают серийные вещи. В современном искусстве это сплошь и рядом происходит, когда человек делает какое-то открытие, а затем размножает его в сотнях экземпляров. Но тираж не имеет значения, это всё равно одна и та же вещь. Ничем подобным я не занимаюсь — никогда не создаю повторов и не тиражирую того, что делаю. У меня много похожих вещей, но на самом деле я точно знаю, что все они очень разные.

С другой стороны, думаю, что у меня есть возможность ничего не тиражировать, потому что моя финансовая ситуация сложилась очень удачно. Нынешнее положение даёт мне спокойствие, и я не должен волноваться о завтрашнем дне. Я не завишу ни от кого и ни от чего, я чувствую полную свободу. Кроме того, у меня не возникает комплексов, а в художниках, которые не востребованы, такие комплексы обязательно присутствуют. У меня их нет. Что я ещё могу сказать? Ну, слава богу.

Случилось ли это благодаря конкретным людям или благодаря случаю, судьбе? Не знаю. Например, я совершенно уверен, что моя выставка в Третьяковской галерее состоялась только благодаря Владимиру Семенихину; если бы не он, у меня ретроспективы в Москве, наверное, никогда бы и не было. Однако наибольшую роль, как мне кажется, в моей жизни сыграло то, что многие годы я про-



Эрик Булатов
Эскиз и работе
«Картина и зрители»
2011
Карандаш, бумага, цветные
карандаши



Эрик Булатов
Эскиз и работе
«Картина и зрители»
2010
Карандаш, бумага, цветные
карандаши

сто работал, совершенно не думая о том, что кто-то вообще мою живопись когда-нибудь увидит, что будут выставки, что мои картины будут продаваться. Хотя, конечно, мне хотелось, чтобы они были оценены.

В жизни порой случаются странные вещи. В 1969 или 1970 году, когда то, что я делал, ещё никому не было интересно, вдруг вышел номер французского журнала L'Art Vivant, посвящённый СССР. Каждый выпуск этого журнала рассказывал об искусстве какой-то определённой страны — не только изобразительном, но и театральном и киноискусстве. И вот в советском номере было только четыре художника, представителя московского андеграунда: Кабаков, Янкилевский, Яковлев и я — четыре портрета. Это притом, что мы с Олегом Васильевым всегда были в стороне от художественной жизни, ни в какие компании не входили, нигде не были своими. Поэтому я был совершенно поражён, что меня так выделили. У материала не было подписи, и до сих пор я не знаю автора. Эта статья сыграла очень большую роль в моей жизни, потому что она попала на глаза парижской галеристке Дине Верни, и та приехала в Москву и купила мою картину. С этого момента моё положение в культурном пространстве совершенно изменилось, и я неожиданно для себя оказался в художественной элите. Потом возникли швейцарцы, которые занялись в основном Кабаковым, но и мной тоже. Причём организа-

ция моей выставки в Кунстхалле Цюриха была сложным и рискованным предприятием, поскольку картины были уже проданы в разные страны Европы и Америку, их нужно было собрать, привезти. Но они, кажется, знали, что делают, потому что выставка имела большой успех и потом много ездила по Европе. Тогда началась совершенно другая моя жизнь, когда можно было оставить детские книжки и заняться непосредственно своим делом.

Всё это мне кажется редким везением и счастливым случаем, именно потому что я не умею ничего делать для своего успеха. Для этого нужно быть совсем другим человеком или хотя бы очень стараться. Здесь меня выручает Наташа: она взяла дела в свои руки. Она большая умница, поскольку умеет мягко и тепло общаться с людьми, и при этом налаживать какие-то контакты, о чём-то договариваться. Я же не умею договариваться совершенно: либо всё покорно принимаю и терплю, либо в конце концов взрываюсь и устраиваю скандал, а Наташа умеет отказать и не обидеть человека, потому что она стала для меня и музой, и арт-директором. Главное моё счастье, моя судьба — Наташа.

Эрик Булатов, 2014

НАТАША

Несмотря на изобилие в искусстве историй о художниках и их музах, сегодня не так просто найти мастера, который столь очевидно преклоняется перед своей любимой и так часто её изображает, уверенный, что никакая другая модель в выбранный им сюжет просто не впишется. Впрочем, когда художник столько лет рисует одну и ту же женщину, эти работы становятся не просто фактом его личной биографии, а особым разделом творчества. Для этого материала в качестве визуального комментария к живописи *Эрик Булатов* выбрал свои самые любимые фотографии Наташи, которые он в огромных количествах делает перед началом работы над каждым подобным сюжетом и использует в качестве набросков



а светло-то
светло так
как будто там ты

Всеволод Некрасов

34 В творчестве Эрика Булатова встречаются два различных типа художественной реальности или два личностных пространства. Первое определяется полётом, освобождением от социальных ограничений и бесконечными возможностями творчества. Это пространство обладает универсальными качествами, в нём раскрывается человеческое достоинство и торжествует отсутствие перспективных ракурсов, связывающих конструкцию произведений с горизонтом. Второе пространство принадлежит только двум людям — самому художнику и его вечной возлюбленной, жене Наташе. Его измерения также связаны с безграничностью свободы, но, наполненное любовью, глубоким личным чувством, это пространство неожиданно уменьшается, как в «Алисе в Стране чудес», превращаясь в особое сакральное место, в освещённый солнцем пляж, в тропинку, ведущую туда, где время, останавливаясь, замирает. Оно связано скорее с землёй, чем с небом, вернее, небо там опрокидывается на землю, соединяя зелёное с голубым. Здесь находится место возвращения в подлинное естество, в детство, в покой — возможно, это и есть рай. И для Эрика Булатова этот мир всегда открывается образом Наташи, её лицом, её просветлённым ликом, её внутренним светом.

Впервые эта абсолютная теплота и пронзительное чувство проявляются в композиции 1978 года «*Наташа*»: в обезличенном, дистиллированном мире, где жизнь кажется невозможной, «цветная» Наташа побеждает мёртвую белизну снега. В 1993 году в композиции *T-shirt* образ Наташи отождествляется с морским побережьем, он теряет материальность, растворяясь в солнечном свете, вплотную приближая к нам берег моря, полосу прибоя и горизонт. Футболка Наташи превращается, с одной стороны, во внутреннюю картину, в фрагмент произведения Магритта, а с другой — снимает все заслонки с реальности. Образ героини в работе *T-shirt* становится магическим коридором, сквозь который пара влюблённых проникает в «счастливые» измерения. В том же 1993 году была сделана фотография, где Эрик Булатов, склонившийся перед белым холстом, «выявляет» (другой глагол здесь не подходит) лицо Наташи. Художник выявляет, а образ возлюбленной как будто сам собой проявляется на поверхности холста. Героиня приходит к нам из иного пространства, она предстает нам, как персонаж евангельских циклов. Вместе с тем зрителю очевидно, что проявляющийся священный образ обретает своё подлинное су-

ществование через акт творчества. Лик позволяет себя обнаружить только в рождающейся внутренней драматургии произведения, приводя в согласие спор между земным и небесным. Обнаружение личного идеала художника осуществляется не буквальным названием, а как событие в структуре живописного произведения.

Идеальный мир, пронизанный любовью, у Булатова реально существует, он всегда рядом с нами, его «красные границы» условны для тех, кто умеет видеть. Об этом свидетельствует композиция «*Рай*» (из серии «*Несовместимые пространства*», 1995), где сталкиваются абсолютно плоский, «социальный» мир и многомерная реальность вечного лета с его тенями, солнечными бликами и светящейся в арочном проёме женской фигуркой. Любовь художника ловит этот образ, как солнечный зайчик, превращает его в архетип, вводит в культурные традиции особой оптики, в мир Вермеера (в триптихе 1956 года) и Магритта. Конфликт, состоящий в невозможности соединить нашу обыденную и идеальную, мечтаемую жизнь, разрешается в личности Наташи. Художник превращает её в посредника, в миссионера, в персонажа, способного вокруг себя структурировать рай и перемещаться вместе с ним в идеальное картинное пространство. Парадокс состоит в том, что «цветная» Наташа своим существованием как бы отрицает живопись, её условность, непосредственно и радикально, определяя принципы картинного пространства, требуя, как замечает Эрик Булатов, «чтобы зритель в него вошёл». Образ Наташи, её изображение, если продолжить далее словами Эрика Булатова, «кажущееся на первый взгляд самодостаточным, герметичным, неожиданно открывается в сторону зрителя, вызывая его встречную активность. Зритель становится соавтором картины».

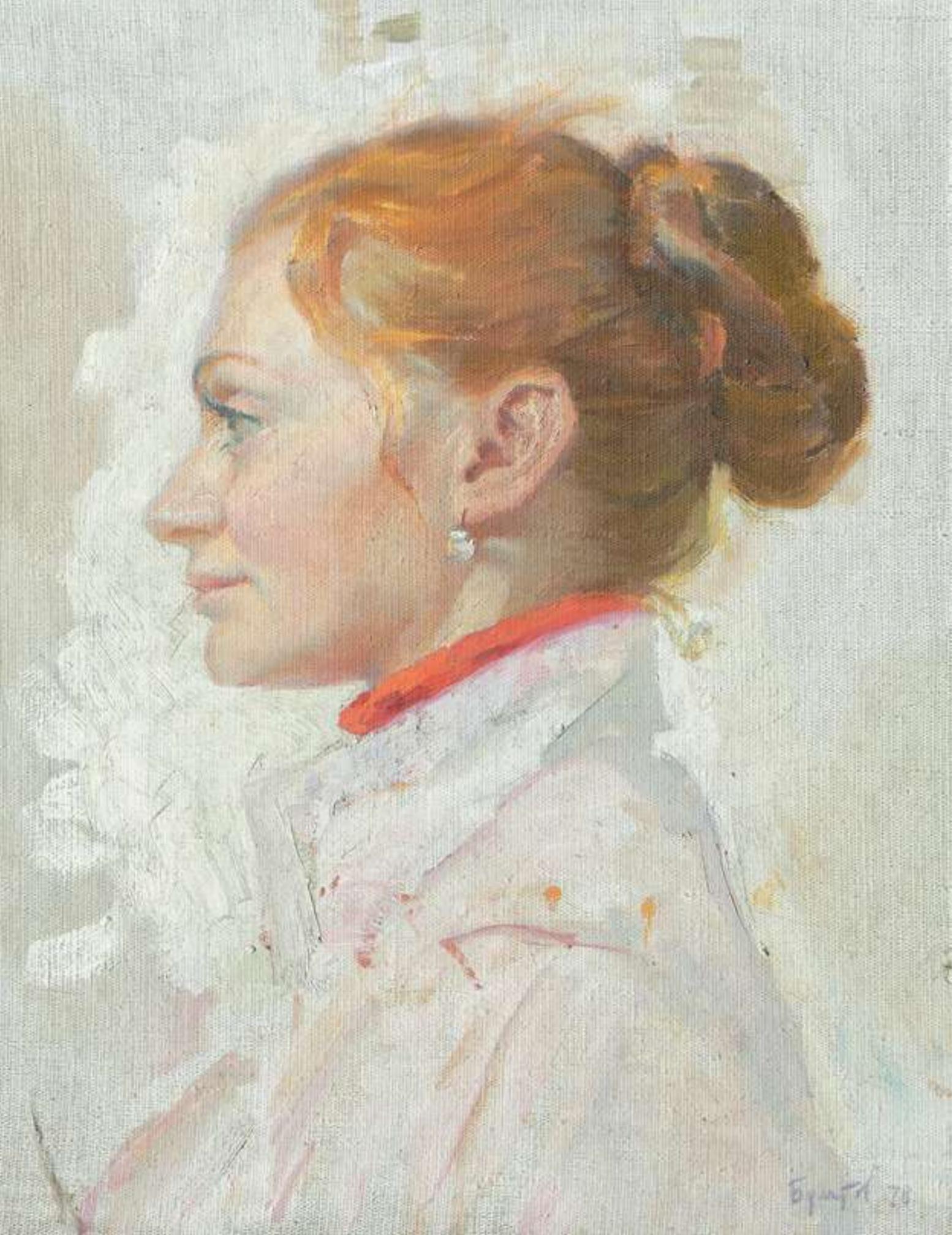
В многочисленных изображениях Наташи картина становится моделью мира, состоящего из двух пространств, она утверждает возможность перехода из мира сакрального в мир предстояния перед сакральным (*Santa Maria del Fiore*, 1998—2003). Пространства «здесь» и «там» («*Здесь — там*», 2004—2006) фиксируются личностью Наташи, позволяя метафорическим цветом разделить и одновременно соединить две реальности, границей между которыми служит простая прозрачная занавеска, легко пропускающая свет.

Виталий Пацуков, 2014



На стр. 33
Наташа
2000
Фотография.
Из архива Эрина Булатова

На стр. 36—37
Наташа
2000-е
Фотография.
Из архива Эрина Булатова



На стр. 38
Эрик Булатов
Наташа (этюд)
1978
Холст, масло, 50 x 40 см
Коллекция Н. Годэиной

Наташа
Середина 1990-х
Фотография.
Из архива Эрина Булатова





На стр. 40
Эрик Булатов
Рай (из серии
«Несовместимые
пространства»)
1995
Холст, масло, 150 x 124,5 см
Коллекция Н. Годзиной

На стр. 41
Эрик Булатов
Лето
1998
117 x 81 см
Собственность автора, Париж

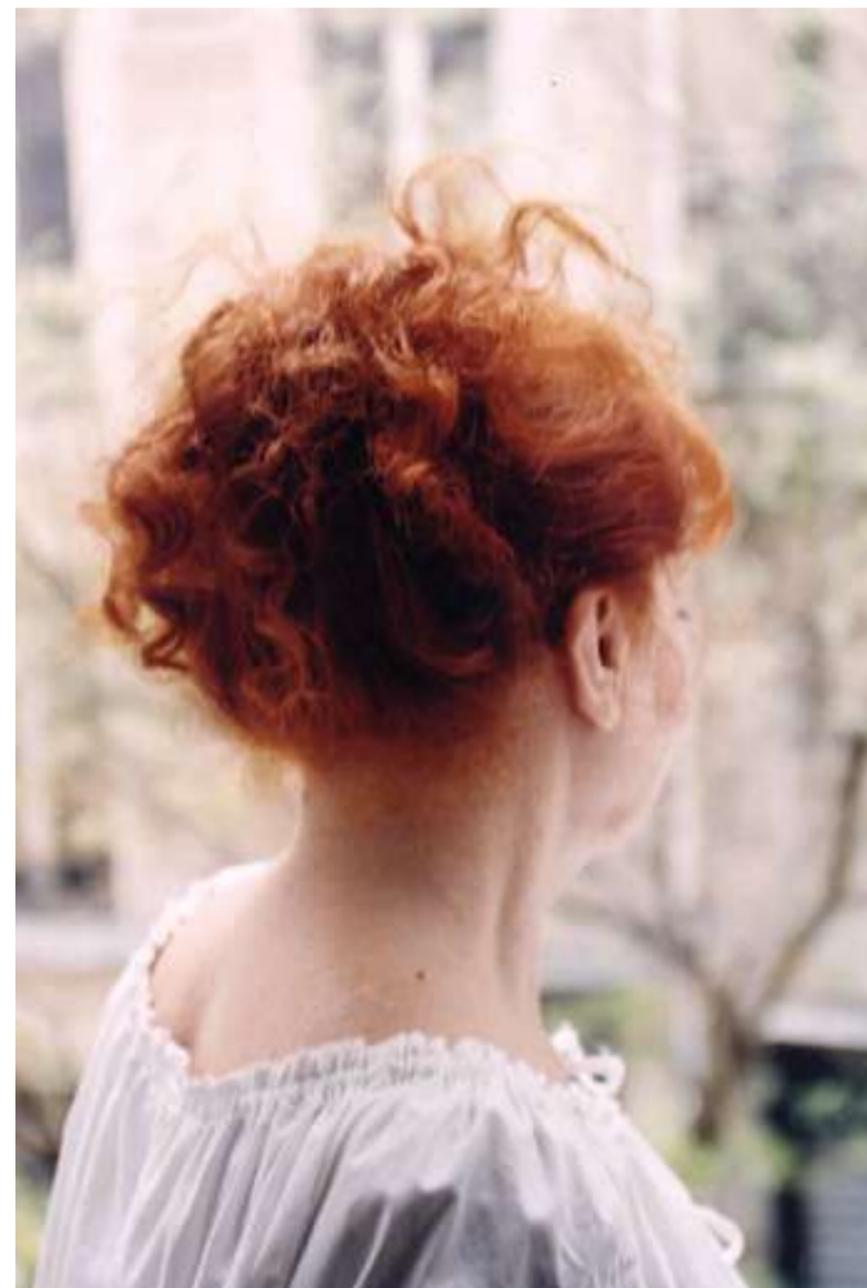
Наташа
2000-е
Фотография.
Из архива Эрика Булатова

На стр. 43
Эрик Булатов
Здесь — там (фрагмент)
2004—2006
Левая часть диптиха.
Холст, масло, 146x194 см
Собственность автора





На стр. 44
Наташа
Середина 1990-х
Фотография.
Из архива Эрина Булатова



Наташа
2000-е
Фотография.
Из архива Эрина Булатова



На стр. 46
Эрик Булатов
Наташа (фрагмент)
1983
Холст, масло, 63,5 x 37 см
© Нолленция Н. Годанной

Наташа
Начало 1990-х
Фотография.
Из архива Эрика Булатова



На стр. 48
Эрик Булатов
Santa Maria del Fiore
1998/2003
Холст, масло, 146,5 x 114,5 см
Коллекция Н. Годзиной

Наташа
Начало 1990-х
Фотография.
Из архива Эрина Булатова

СКВОЗЬ СВЕТ

Булатова называют то концептуалистом, то реалистом, то даже гиперреалистом, упуская тот факт, что он принадлежит к гораздо более фундаментальной традиции в истории искусства — традиции изображения сакрального в образе светового потока, — утверждает искусствовед и куратор *Андрей Ерофеев*



1)

В истории современного искусства не так много примеров, когда один автор исчерпывает собой дискурс целого художественного направления. Так можно, наверное, сказать про Матисса и Кандинского. Таково же положение творчества Булатова по отношению к культуре нонконформизма. Мы найдём в его картинах отражения «морд» Олега Целкова и беспросветной скуки советской жизни Оскара Рабина. «Джоконда» Булатова напомнит о затоптанных сапогами манускриптах на картинах Дмитрия Плавинского. Булатов солидарен с «подпольными» художниками в их жёстком неприятии социальности. Он разделяет их стремление вырваться из социального окружения, считает, что в этом и состоит суть духовного совершенствования, и вслед за людьми «подполья» полагает, что лучшее для побега средство — это искусство. «Дать зрителю возможность ощутить себя в ином пространстве, чем то, в котором он находится физически, именно не рассматривать, а оказаться в другом пространстве, — вот задача современной картины, как я её понимаю», — пишет Булатов.

2)

Поиски визуального воплощения «другого пространства» или, как тогда говорили, «пространства метафизического», напряжённо велись Вейсбергом, Краснопевцевым, Штейнбергом и многими другими. «Метафизическая» реальность передавалась дымовой световоздушной завесой или, напротив, — вакуумной пустотой, белым молоком фона с тонущими в нём геометрическими телами или слоистым пирогом кубистических планов. Это были знаки-коды. Булатов же нашёл визуальную иллюзию закартинного пространства. Изображённые им предметы освещены с тыльной стороны идущим из глубины картины световым потоком, и в то же время они погружены в пространство повседневности. Они не отвергнуты в угоду объектам иных миров, не вычеркнуты из рассмотрения, как у программных «метафизиков». Но манера их подачи такова, что эти предметы утрачивают тотальность и позволяют взгляду проходить себя насквозь, преодолевать границы мира вещей. Картина Булатова провоцирует движение взгляда, перенос внимания, что есть активное действие, осуществляемое зрителем

Булатов не говорит, наподобие своих коллег:

**«Я так считаю, мне
кажется, я верю».**

**Его картина утверждает
реальность «как она
есть на самом деле»**

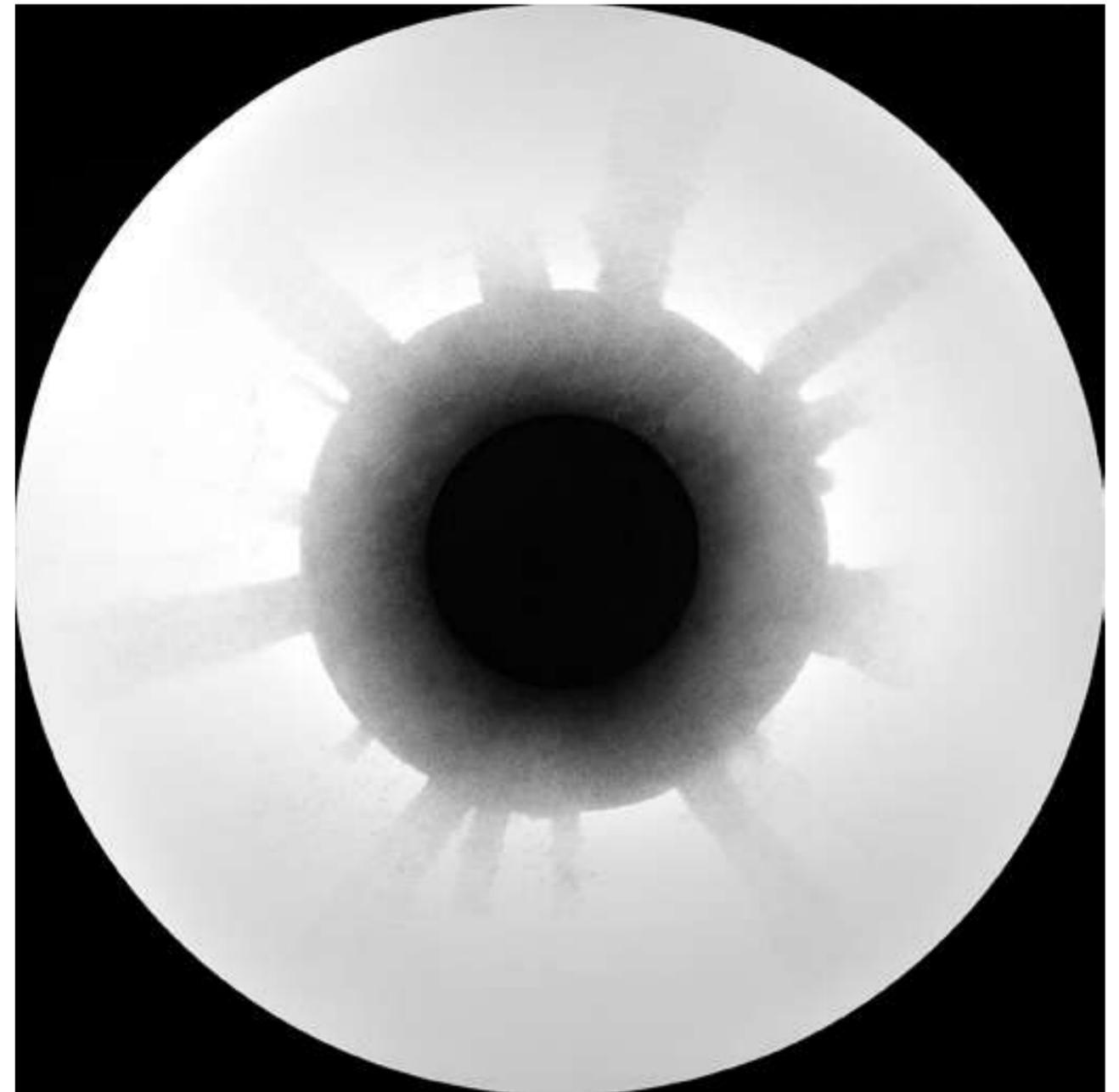
вслед за автором. Это картина-побег, картина-спасение, терапевтический инструмент, ведущий человека к выходу в пространство, свободное от принуждений локального контекста. Булатов не говорит, наподобие своих коллег: «Я так считаю, мне кажется, я верю». Булатовская картина утверждает реальность «как она есть на самом деле».

3)

Именно поэтому вопрос: к какому направлению принадлежит Булатов? — оказывается сложнее, чем представляется на первый взгляд. Казалось бы, всё понятно — к концептуализму и его московскому кружку. Но вот мне хочется оспорить это широко распространённое мнение. Для меня Булатов скорее антиконцептуалист, и я постараюсь привести аргументы в пользу этого утверждения.

Вроде бы история художественной жизни подтверждает вовлечённость Булатова в самое известное направление андеграундного искусства Москвы 1970—1980-х. Ближайший друг Ильи Кабакова, с которым его связывали многие годы работы, Булатов был неслучайным и важным участником московского кружка концептуалистов, чьи заседания часто проходили у него в мастерской. Их роднил общий аналитический интерес к языкам искусства, к сочетанию текстовых, речевых и визуальных элементов высказывания. Вместе с Олегом Васильевым Булатов и Кабаков с юношеских лет обучались живописи у общих учителей, а затем придумали для себя нечто типа домашней академии, где методично занимались философскими аспектами исходных элементов, с которыми работает художник.

Однако сознательное, теоретически осмысленное пользование инструментарием и знакомство с ситуацией в мировом искусстве и философии ещё не означает выход на позицию деконструкции ключевых образов



На стр. 51
Эрик Булатов
Дверь
2009—11
Холст, масло, 210 x 150 см
Коллекция Н. Годэиной

Эрик Булатов
О
2008
Холст, масло, карандаш, пастель,
200 x 200 см
Собственность автора, Берлин

54



Марк Ротко
Без названия
1969
Акрил, холст, 137,8 x 173,4 см
Национальная галерея искусства,
Вашингтон © 1997 Christopher
Rothko and Kate Rothko Prizel

55



Эрик Булатов
Московское утро
(1 января 2013 года)
2014
Холст, карандаш, цветные
маркеры, 140 x 210 см

56



Владимир Вейсберг
Пять кубов и шарик
1982
Холст, масло, 46 x 48 см
Собрание Марка Курцера

57



Владимир Вейсберг
Венера, нубы, пирамида
1982
Холст, масло, 49 x 51 см
Собрание Марка Курцера



Иероним Босх
Вознесение праведников
1500—1504
Часть полиптиха «Видения
потустороннего мира».
Дерево, масло, 87 x 40 см
Из собрания Дворца дождей,
Венеция

Аниш Капур
Вознесение
2011
Вид инсталляции в соборе Сан-
Джорджо Маджоре в Венеции.
Фотография: © John Reynolds



культуры. Булатов своей единственной целью полагает создание визуально убедительного, позитивного «художественного текста», подтверждающего собственное мировоззрение. А концептуалист увлечён совсем иным делом: исследованием причин и обстоятельств, способствующих или мешающих художнику в его работе. Концептуалист сознательно дистанцируется от фигуры мастера, стоящего с кистями и палитрой перед мольбертом, и описывает его со стороны. Ему интересно изучить типологию разных представителей художественного класса, их психологию, характерные стереотипы мышления, мании и болезни, которые определяют стилистические различия их произведений. Он осмысляет момент встречи произведения со зрителем, типичные для местного менталитета формы восприятия и непонимания художественного текста. Ясное дело, что с живописцем, который продолжает творить картины, такой исследователь не имеет общих культурных интересов, хотя по-человечески может быть ему очень близок.

4)

Впрочем, слово «метафизика», часто применяемое для определения места Булатова в художественном мире, столь же неуместно. Дело в том, что «метафизические» открытия приемлемы лишь в узком кругу сектантов. Всем остальным обывателям, не прошедшим специальной инициации, они представляются по меньшей мере спорными утверждениями, что, естественно, не умаляет их субъективной значимости. Однако булатовская живопись лишена ригоризма однозначного прочтения. Видящий различит там «фаворский свет». Скептик, агностик воспримет простое свечение, ощутит всего лишь пространственность неба, засасывающую воронку глубинного прорыва. Визуальная информация о реальности иного порядка всегда подаётся Булатовым чрезвычайно дозированно и деликатно. И чем ближе художник подводит нас к трансцендентальному знанию, тем осторожнее, полунамёками он о нём свидетельствует. Если раньше это знание было им достаточно отчётливо высказано, например, в изображениях полёта в небе, то теперь их заменяют полунамёки: развевающиеся на ветру занавески или приоткрывшаяся в освещённый коридор дверь. В подобных изображениях всегда присутствует визуаль-

**«Метафизическая»
реальность передавалась
дымовой световоздушной
завесой или, напротив, —
вакуумной пустотой,
белым молоком фона
с тонущими в нём
геометрическими телами
или слоистым пирогом
кубистических планов**

ная амбивалентность, которая начисто выжигается словом «метафизика».

5)

Куда более уместным смотрелось бы здесь введённое Вальтером Беньямином понятие «аура». Сам Беньямин дал весьма позитивистское и формальное определение ауры: присутствующее в картине «уникальное ощущение дали». Это ощущение пропадает, утверждал он, как только единичное произведение заменяется механистически изготовленной репродукцией. Но ещё более важной причиной гибели ауры Беньямин считал «страстное стремление "приблизить" к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении». В художественной культуре это выразилось в оплощении картины, в прогрессивной потере ею иллюзии глубины «внутреннего пространства». Картина стала восприниматься экраном, столом, на поверхность которого нанесён некий визуальный или вербальный текст, но столь же легко на нём может разместиться набор предметов, например, кухонная посуда или вещи повседневного обихода. Таким образом, Беньямин уже в 1936 году предвидел наступление эры поп-арта. И булатовские поиски «глубокого» пространства очень созвучны идеям Беньямина.

6)

Чтобы дать зрителю почувствовать кожей и пережить в непосредственном опыте пространственность, чтобы разрушить порог невосприимчивости и перевести глаз зрителя из состояния вялого блуждания в состояние возбуждённого всматривания,



Дэн Флавин
Diagonal of Personal Ecstasy (Диагональ от 25 мая 1963 года)
1963
Вид инсталляции в Музее современного искусства Вены.
Фотография: © Armin Rudelstorfer



Франциско Инфанте
 Без названия. Из цикла
 "Land Art"
 1984
 Фотобумага, артефакты.
 27 x 27 см

**То, что чрезвычайно
 трудно сделать
 в живописи, оказалось
 гораздо более простым
 для искусства объектов,
 когда этот свет
 передаётся, например
 у Дэна Флавина,
 при помощи скрытых
 неонов, разного типа
 градаций и тональностей
 освещения**

Булатов обращается к традиционной для европейской живописи иконографической схеме «светящейся трубы». Эта устоявшаяся пластическая формула мистического искусства, утверждающего путь к Богу как движение навстречу световому пространству, предопределила, в частности, рождение готики в XII веке. В первом готическом храме — соборе Сен-Дени — аббат Сугерий заменил, как известно, сплошные каменные стены системой витражей, создав подвижный, меняющий цвет пространственный объём, в котором вспыхивают световые лучи. По этим лучам-дорожкам, полагал Сугерий, налаживается общение верующего с «архетипическим Светом».

7)

Идея восхождения по световой дорожке легко прослеживается и в последующей живописи. Если вспомнить, например, «Вознесение праведников» Босха, там по взметнувшемуся столбу света души умерших воспаряют в рай. Аналогичный световой поток мощно прорезает пространство в барочных храмах. Эти распахнутые ворота в потусторонний мир вынуждают зрителя поднять голову и вступить в вертикальную коммуникацию. Булатов перенаправляет этот поток, трансформирует «трубу» в «тоннель» и помещает её на пересечении диагоналей, в самой активной, «алтарной» точке картины. Вертикальная коммуникация зрителя, следовательно, меняется на комму-

никацию горизонтальную. Взгляд зрителя бешено засасывается вглубь, всё дальше и дальше. Человек волей-неволей оказывается в плену созерцательного парения по глубинам закартинного мира. При этом картина как предмет в бытовом пространстве, как плоский экран, перестаёт зрителем восприниматься. Он поглощён зрелищем пространства. Этот эффект невозможно передать в репродукциях — на них огромные холсты Булатова выглядят миниатюрными плакатами. Но каждый зритель, переживший такой эффект, выходит потрясённым.

8)

То, что чрезвычайно трудно сделать в живописи, оказалось гораздо более простым для искусства объектов, когда этот свет передаётся, например у Дэна Флавина, при помощи скрытых неонов, разного типа градаций и тональностей освещения. Мистическая традиция очень сильна в Америке, достаточно вспомнить Марка Ротко и Джеймса Таррелла. В Англии горячий сторонник этой традиции — Аниш Капур. На Венецианской биеннале 2011 года он построил инсталляцию «Вознесение», в которой создал видимость реального движения материи по световому потоку, уносящемуся под купол собора Сан-Джорджо-Маджоре. Во Франции эту линию представляет Франсуа Мореле. Можно без труда продолжить список мистиков-«люминистов», в котором не последнее место занимают и русские художники, Франциско Инфанте и Сергей Шаблавин. Однако при всём уважении к их творческому вкладу следует признать, что в России центральной фигурой этой художественной тенденции, глубоко укоренённой в мировую культуру, остаётся Эрик Булатов.

НАСТОЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ

По нашей просьбе *Эрик Булатов* рассказал о нескольких особенно важных для себя художниках и самых любимых работах. Дело здесь не только в том, что художники умеют разглядеть в работах коллег то, чего не замечают даже искусствоведы. Объясняя слушателю чужие художественные открытия, повествователь неминуемо выдаёт себя, раскрывая собственные установки и внутренние принципы, проговариваясь о том, о чём обычно рассказывать избегает. Поэтому этот материал иллюстрируют не оригиналы картин Делакруа и Вермеера, а работы самого Булатова, где он размышляет о том или ином авторе



1. Благовещения



66

На стр. 65
Эрик Булатов
Автопортрет.
Этюд с натуры
1968
Оргалит, масло, 70 x 49 см
Собственность автора

Эрик Булатов
Флоренция I
2000—01
Холст, масло, 130 x 89 см
Собственность автора

У меня три любимых «Благовещения» — Фра Анджелико, Леонардо и Симоне Мартине, все три во Флоренции.

И все три разные.

«Благовещение» Фра Анджелико находится в монастыре Сан-Марко. Поднимаешься по лестнице, и фреска оказывается прямо перед тобой. Она не просто существует в этом пространстве, но сделана так, чтобы зрителю казалось, что все её события происходят именно здесь и прямо сейчас. Ряд колонн на фреске продолжается в архитектуре. Детская простота мастера оборачивается такой очевидностью и наглядностью изображённого, которой я не знаю ни у кого больше. Да и сама Мария — телесная и очень реальная женщина. Если Леонардо создаёт образ абсолютной красоты, то у Фра Анджелико Богоматерь живая.

В этом сюжете интереснее всего отношения, возникающие между фигурами архангела и Марии. В «Благовещении» Симоне Мартине пространство тонет в сиянии золота. В этом свете реальной кажется только фигура самой Богоматери, она изображена полулежащей, может быть, дремлющей. Рядом с её тёмным силуэтом возникает Ангел, дробящийся и мерцающий, он то появляется, то почти исчезает в золотом сиянии. Возможно, он просто снится Марии.

У Леонардо — иначе: оба главных героя находятся на первом плане, а за ними и между ними — глубокая перспектива, поля, горы, солнце, весь мир. Но этот мир вторичен по отношению к событию, которое происходит сейчас перед нами, судьба всего мира зависит от того, что сейчас Архангел сообщает Марии.

Очень важно, что все три художника выразили своё отношение к священному сюжету исключительно визуальными средствами, не прибегая к литературным подпоркам.

67

2. Золотой цвет Фра Анджелико



68

В моих собственных работах золота совсем немного. В «Горизонте» оно идёт лентой по красному фону, загораживая пейзаж, — это советское золото, которое должно сразу выхватить из пространства красную полосу, как ленту на конфетной коробке. В Советском Союзе многое было построено на передёргивании литургической символики. У меня ещё есть золотой «Знак качества», где золото тоже фальшивое, как пародия на божественный свет.



На стр. 68
Эрик Булатов
Горизонт
1971—72
Холст, масло, 140 x 180 см
Музей искусства и авангарда

Эрик Булатов
Знак качества
1986
Холст, масло, бронзовый
порошок, 203 x 203 см
Museum Ludwig, Кельн

69

С золотом очень трудно работать, так как оно не имеет собственного внутреннего пространства. Ведь у каждого цвета есть своё движение в пространстве: красный идёт на нас, синий, наоборот, образует глубину. А золото одновременно и далеко, и близко, оно находится везде, и легко может убить всё остальное. Так часто и бывает. В старых церквях мы постоянно находим померкшие тёмные краски на фоне сияющего золота. Но есть и другие примеры — у Фра Анджелико сияет всё. Его краски зажигаются друг от друга — это и есть признак великого живописца. Я безумно люблю его «Коронацию Девы Марии», которая находится в Лувре. Она наполнена удивительным внутренним сиянием, и весь её красочный колорит построен на соединении золотого, голубого и красного. Её цвет очень близок к нашей рублёвской школе XV века: это почти тот самый «голубец», который Андрей Рублёв впервые ввёл в нашу живопись, где до этого не было синего.

3. Жерико и Делакруа



Эрик Булатов
Мой трамвай уходит
2005
Холст, масло, 200 x 200 см
Фонд «Новый», Москва
(соответств. 2006 г.)

На стр. 71
Эрик Булатов
Liberté I
1990
Холст, масло, 140 x 280 см
Kunstmuseum, Bern

70

Во французском искусстве самой важной картиной мне представляется «Плот "Медузы"» Теодора Жерико. Её интересно сопоставить со «Свободой на баррикадах» Эжена Делакруа. Они похожи: одна из фигур Делакруа даже в точности повторяет фигуру на первом плане у Жерико. Однако по сути они не просто разные, они противостоят друг другу.

Делакруа выделяет главную фигуру и цветом, и всей пространственной конструкцией картины. Его Свобода является центром и смыслом всего происходящего, задний и передний план утоплены,



71

и всё вращается вокруг неё одной. Очень важно, что весь интерес художника лежит в пределах предметного мира: значение пространства тут подсобное, оно нужно только для того, чтобы сделать главную фигуру более выразительной, дать ориентиры нашему глазу.

Жерико ставит вопрос принципиально иным образом: там пространство является не служебной частью, а героем и смыслом картины. Зато подсобное значение обретают фигуры, через них мы лишь попадаем в открытое, глубокое пространство, в котором и заключён смысл картины: либо смерть, либо жизнь. Весь передний план ровного цвета, всё внимание обращено на море и горизонт, из-за которого должно прийти спасение. И картина построена так, чтобы наш взгляд проскочил через эту группу людей в глубину — к горизонту. Здесь автором высказано принципиально другое отношение к картинному пространству вообще.

К сожалению, французское искусство пошло по пути Делакруа. То, что сделал Жерико, больше никогда не повторилось, хотя, как мне кажется, это и есть тот путь, который необходим картине.

Ещё мне, как живописцу, кажется важным, что у Жерико существует чёткое разделение картинной плоскости и картинного пространства. Обычно они выступают в качестве смыслового единства. Самое главное, что, как мне кажется, я сделал в своём творчестве, — столкнул эти два начала, чтобы они не работали дружно, а были противопоставлены друг другу. Тогда конфликт между ними и оказывается содержанием картины.

Все эти соображения я обычно иллюстрирую своей картиной «Слава КПСС», которую считаю ключевой для себя. На первый взгляд — это совершенно советская живопись: огромные буквы, как будто написанные на небе. И ещё это будто бы один к одному то, что делал американский поп-арт, только у меня материал политический, а не торговый. Из-за этого картина в своё время вызывала у зрителей недоумение. Только узнав, что автор — представитель неофициального искусства, они пытались найти в ней иронию, а её здесь нет. Разница только в том, что между словами «Слава КПСС» и небом есть дистанция. Они не плотно прилегают друг к другу, а небо уходит, отслаивается от надписи. И все мои силы, все мои старания, весь смысл моей картины был именно в этом незаметном нюансе. Когда после долгих мучений я увидел, что облако отделяется от буквы и уходит в глубину, то испытал необыкновенное чувство счастья.

Но, как только небо отделяется от букв, возникает принципиально иная проблематика, которой никогда не занимались ни американский поп-арт, ни наш соц-арт. Сразу оказывается, что облака и буквы не только не поют дуэтом, но противостоят друг другу. Красные слова мешают нам видеть небо с облаками, не пускают нас туда.

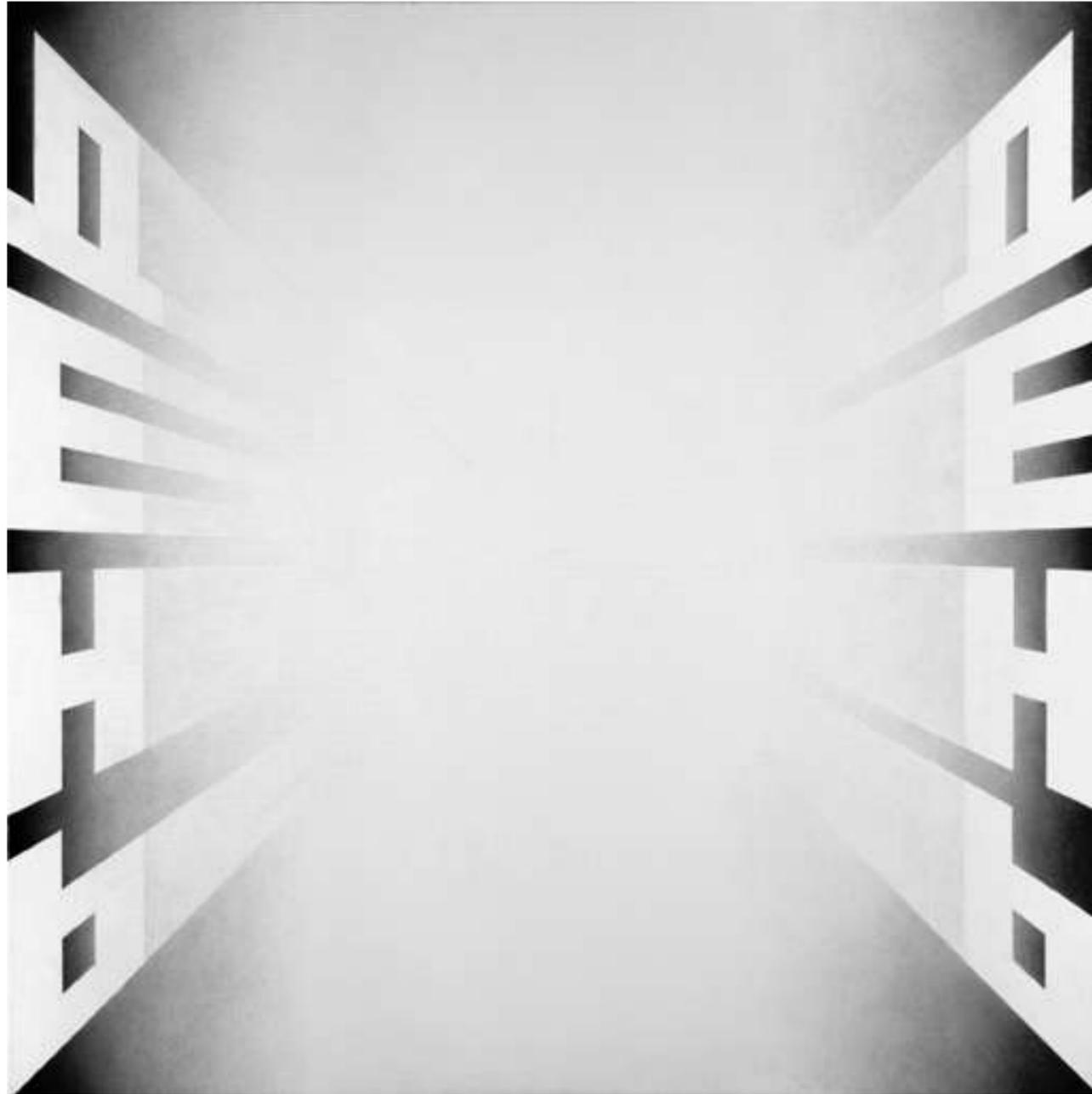


Эрик Булатов
Слава КПСС I
1975
Холст, масло, 229,5 x 229 см
Частная коллекция

И тут очень важно, что это выражается чисто визуальными средствами, в сущности, простым пространственным отделением неба с облаками от красных букв. И в этом основа всего, что я делал. Это и есть моя идея: социальные и общественные вопросы должны разрешаться за пределами социального пространства.

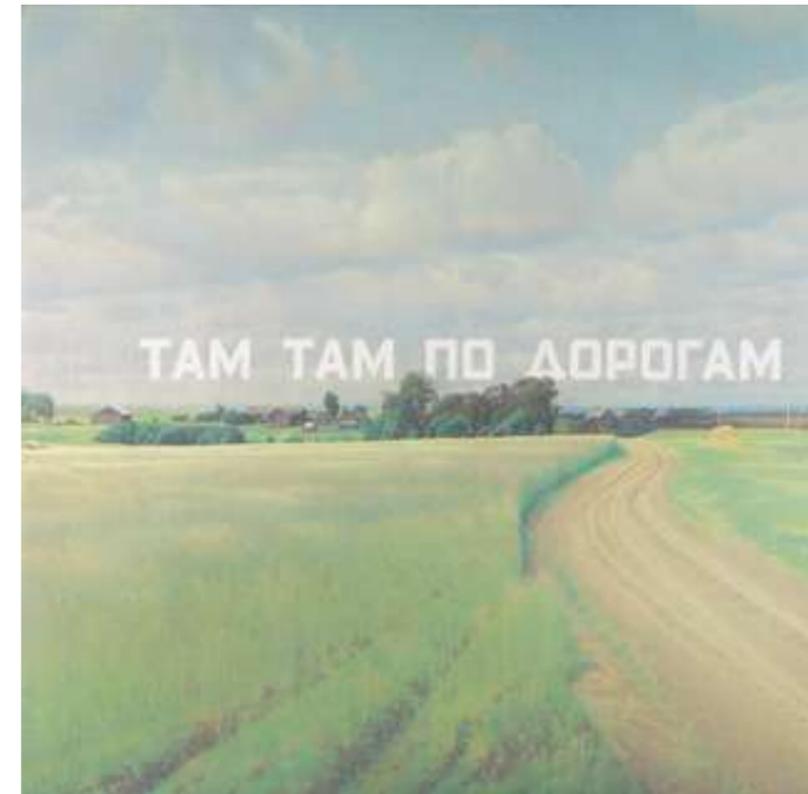
Эта идея далека от поп-арта. Для него рекламный мир является нашей единственной подлинной реальностью, дескать, нужно наконец отдать себе в этом отчёт. Но я глубоко убеждён, что та реальность, о которой они говорят, тоже имеет свои границы. Весь смысл нашей жизни состоит в том, чтобы выйти за пределы этих границ. Моя задача — найти выход, потому что это путь к свободе. Потому что внутри социального пространства свободы быть не может.

4. Руша



Эрик Булатов
День
2006
Холст, цветные карандаши,
200 x 200 см
Частная коллекция, Женева

74



Эрик Булатов
Там-там по дорогам —
а там и дом (из серии
«Вот»)
2002
Левая часть диптиха, холст,
масло, цветные карандаши,
пастель, 200 x 400 см
Collection of Mudam Luxem-
bourg — Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean, Luxembourg

75

Эд Руша — единственный современный американский художник, близость с которым я чувствую. Ирония состоит в том, что, к сожалению, я очень мало знаю его творчество, только по нескольким репродукциям. Впервые я услышал о нём в 1986—1987 годах, когда в Москву хлынули уже не журналисты, а специалисты по искусству. Они и стали мне говорить, что я похож на Эда Рушу, хотя я даже имени его не знал. Когда я жил в Нью-Йорке, там не было его выставок. Только потом я увидел его замечательный «Голливуд». Но что мне по-настоящему близко — одна картина в Центре Помпиду, где соединяются белые буквы и белый свет, идущий изнутри картины. И это точно то, чем я занимаюсь. Это одна из сторон его творчества, но не основной интерес, у него есть многое, что мне неблизко и непонятно. Недавно мне подарили книжечку его работ, которые мне совершенно чужие, но вот эти два белых — это очень здорово.

5. Вермеер

76



Эрик Булатов
Дань Вермееру
1996
Триптих. Холст, масло, 99 x 138 см
Собственность Н. Годзиной

Есть очень привлекательная для меня особенность, в той или иной степени присущая всем голландским художникам XVII века: свой домашний, будничный быт они воспринимают как нечто дорогое, важное, как нечто святое. Не явления каких бы то ни было высших сил наполняют их жизнь светом, им пропитаны обычные домашние дела и обиход. Рай голландских художников находится здесь, в жилище, а за его пределами простирается хаос.

С точки зрения сюжета и композиции Вермеер делает то же самое, что и все его современники. Долгое время его даже не выделяли среди прочих, его работы приписывали Питеру де Хоху — хорошему художнику, но всё же не столь великому. И всё же у Вермеера есть некое свойство, благодаря которой мы сегодня уже не понимаем, как могли перепутать его с кем-то другим.

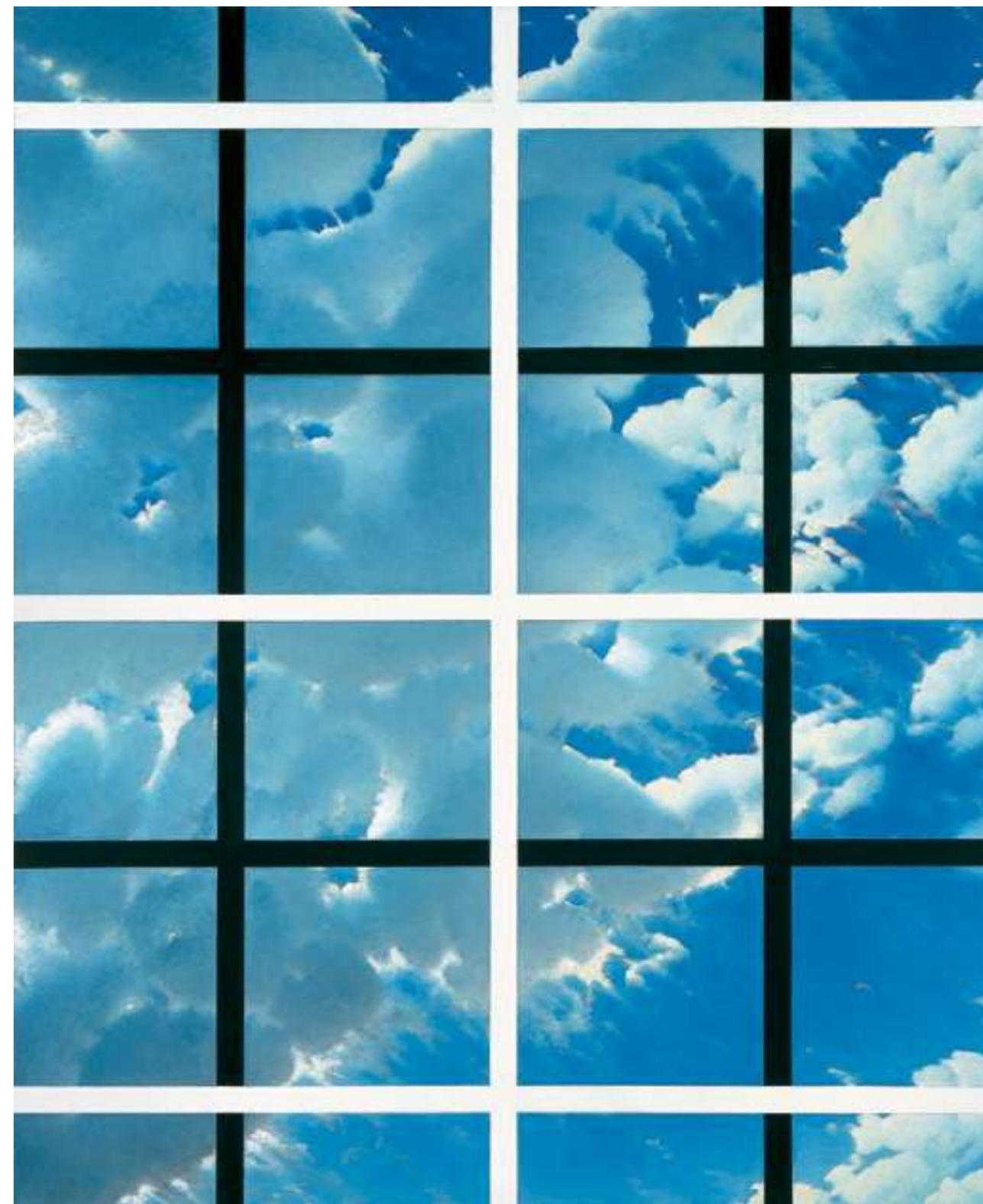
Не знаю, правда, насколько это имеет отношение именно к Вермееру. Возможно, это характеристика моей собственной работы — потребность пройти сквозь предметный мир, ничего не трогая и не деформируя, не оставив своего отпечатка. Я не знаю, как иначе избежать этого телесного мира, не верю в его абсолютную реальность и не вижу возможности как-то с ним сотрудничать, потому представляю себе одну только возможность — пройти через него, чтобы выйти совсем в другое пространство. Я обычно стесняюсь об этом рассказывать и потому стараюсь избегать таких разговоров, но вот по отношению к Вермееру как-то получилось сказать.

И Вермеер поразителен именно тем, что он этот материальный мир очень любит, тщательно и любовно его воспроизводит и вместе с тем всё время проходит сквозь него. И предметный мир оказывается материалом, с которым художник работает, но притом отнюдь не объектом, которым он занят. Дело в том, что буквально каждый сантиметр его картины наполнен внутренним светом, который просвечивает сквозь предметы, заливает их, и они наполняются подлинной, полнокровной жизнью. Этот глубокий свет, идущий как бы из-под изображения, из-за картины, и показывает, зримо, наглядно и просто, этот проход в другое пространство.

77

РЕШЁТКА И ОБЛАКО

По мнению искусствоведа *Виталия Пацюкова*, в работах Булатова сосуществуют два различных понимания картинного пространства. Одно из них, подразумевающее, что за рамой простирается целый мир, было выработано Ренессансом и считается классическим. Второе — модернистское — предлагает воспринимать картину исключительно как плоскую поверхность, на которую нанесены краски. В столкновении двух этих идей и разворачивается основной конфликт произведений Булатова



Как будто между XV веком и нами ничего не было.
Вот они — и сразу я.

Эрик Булатов

(1) Краусс Р. Подлинность авангарда // Художественный журнал. 2003. С. 19.

(2) Цит. по: Жорж Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург: Наука, 2001. С. 32.

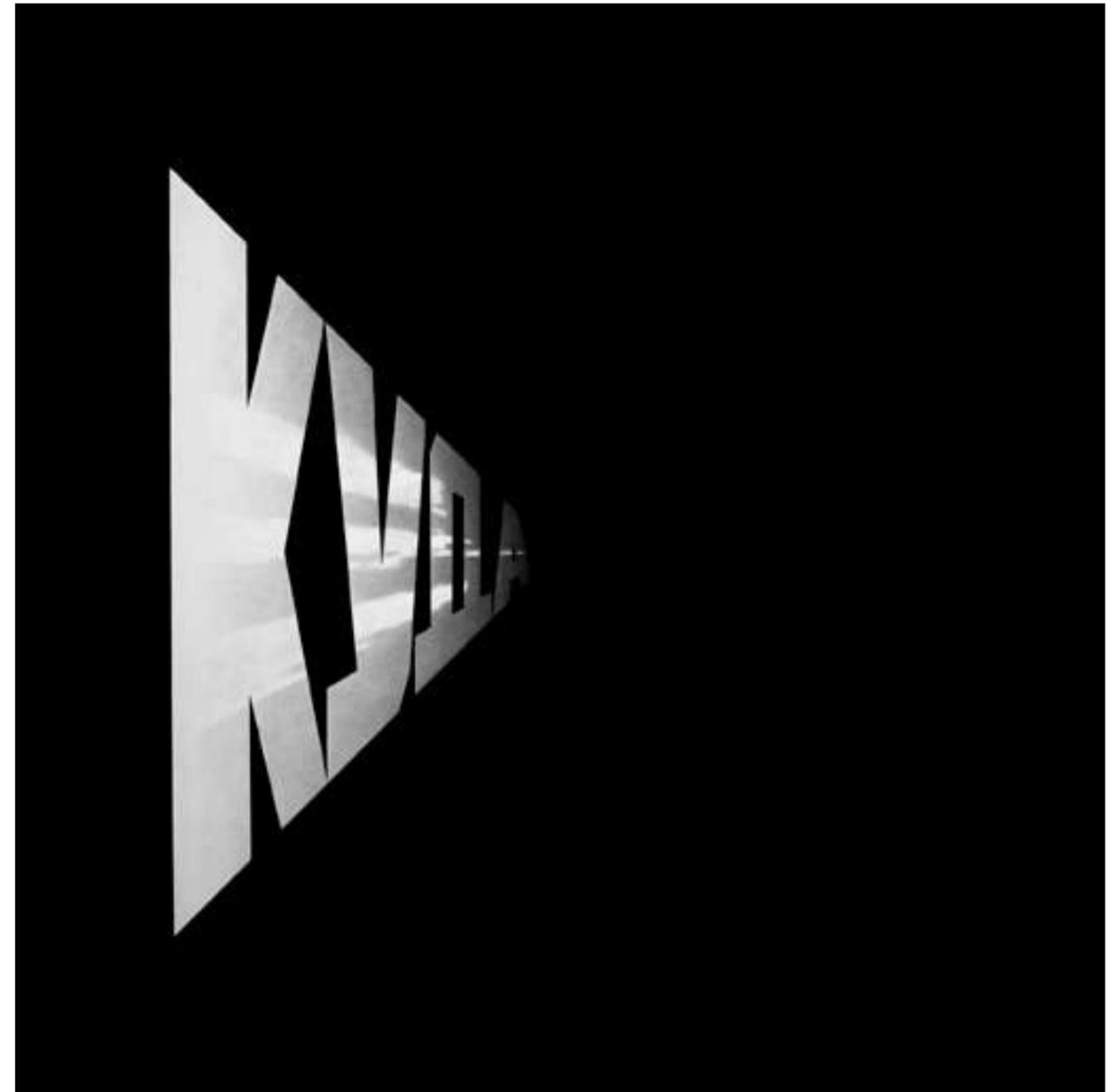
(3) См.: там же.

В своей знаменитой статье «Решётки» Розалинда Краусс обращает внимание на особую пространственную структуру, ставшую, по её мнению, центральным символом модернистского искусства. «Решётка» у неё становится элементом в структуре картины, который способен превратить «искусство в царство чистой визуальности»¹, сохранив его «от вторжения речи». «Плоская, геометрически выверенная, размерная, — свидетельствует Краусс, — решётка антиприродна, антимиметична, антиреальна». Конструкция решётки, формирующая модернистское произведение, буквально «сплющивает» картину, отменяя все дальнейшие возможности развития изображения, вытесняя любое жизнеподобие. Её лаконичная идеальность и предельность упраздняет традиционные принципы существования картины. Выступая в качестве инструмента, она предлагает зрителю отправиться в царство чистой универсальности.

Образу решётки исторически предшествует иная структура художественной реальности — «облако», появившаяся в композиционном строе художественного произведения в раннем Возрождении и торжествующая практически до конца XIX века. Впервые в истории искусства облачное пространство появляется в мистериях XV века, репрезентируя мир высших иерархий. Эта образность проникает в купольную храмовую архитектуру, отделяя горний мир от земного, а небесные события — от предстоящих им свидетелей и наблюдателей. Как отмечает Вазари, флорентийскими мастерами тщательно разрабатывалось структурное деление картинного пространства на «верх» и «низ». Таким образом, глаз учился воспринимать переход от картинной феноменальности горизонта в иную знаковую систему, где отсутствует гравитация. Образ облака в флорентийском искусстве XV столетия ассоциировался с идеей творения, с чистотой идеалов и нравственной свободой.

Драматургия картины Эрика Булатова, как это ни парадоксально, реализуется в столкновении обеих систем координат, — и решётки, и облака, — сосуществующих и противостоящих друг другу в композиции произведения. Причём облако в структуре произведения помещается непосредственно за решёткой, нарушая историческую последовательность. Таким образом, художник предлагает принципиально иной, нежели намеченный Розалиндой Краусс, путь коммуникации зрителя с произведением и иной конструктивный принцип картины. По замыслу Булатова наблюдатель движется из собственной обыденной реальности к решётке и далее, усилием воли, — сквозь решётку, во внутреннее измерение искусства. Как свидетельствует сам Булатов, зритель таким образом проходит путь через картину к свободе: «Попав в пространство картины, зритель высунется из своей повседневности», и это событие призвано изменить его сознание. Там, во внутреннем измерении искусства, за решёткой, он оказывается в пространстве свободы, в системе облака, не знающей гравитации и земных перспектив. Преодолев горизонт, наблюдатель возвращается в традицию высших состояний ренессансной культуры и в этот момент обретает возможность восхождения и полного преобразования.

В системе Розалинды Краусс образ решётки, утратив нарративность, одновременно обретает характер самостоятельной энергетической доминанты, вектор «сильного произведения». Его структура, лишённая изобразительности, не содержит, по выражению Дональда Джадда, «ни частей, ни связок или переходных зон»². Рассуждая об этом, Фрэнк Стелла говорит: «Мне хочется, чтобы в моих картинах находили лишь одно, и я сам нахожу в них лишь одно: то, что в них можно видеть без всякой путаницы. Всё, что можно видеть, — это только то, что вы видите»³. В процессе утверждения решётки как глав-



На стр. 79
Эрик Булатов
Диалог с Мондрианом
2000
Холст, масло, 220 x 180 см
Музей искусства авангарда

Эрик Булатов
Нуда
2009
Холст, масло, цветные карандаши,
200 x 200 см
Собственность автора



Эрик Булатов
Вот (из серии «Вот»)
2001
Холст, масло, 200 x 200 см
Собственность автора



Эрик Булатов
Чёрный вечер — белый
снег (из серии «Вот»)
2000
Холст, масло, 200 x 200 см
Собственность автора

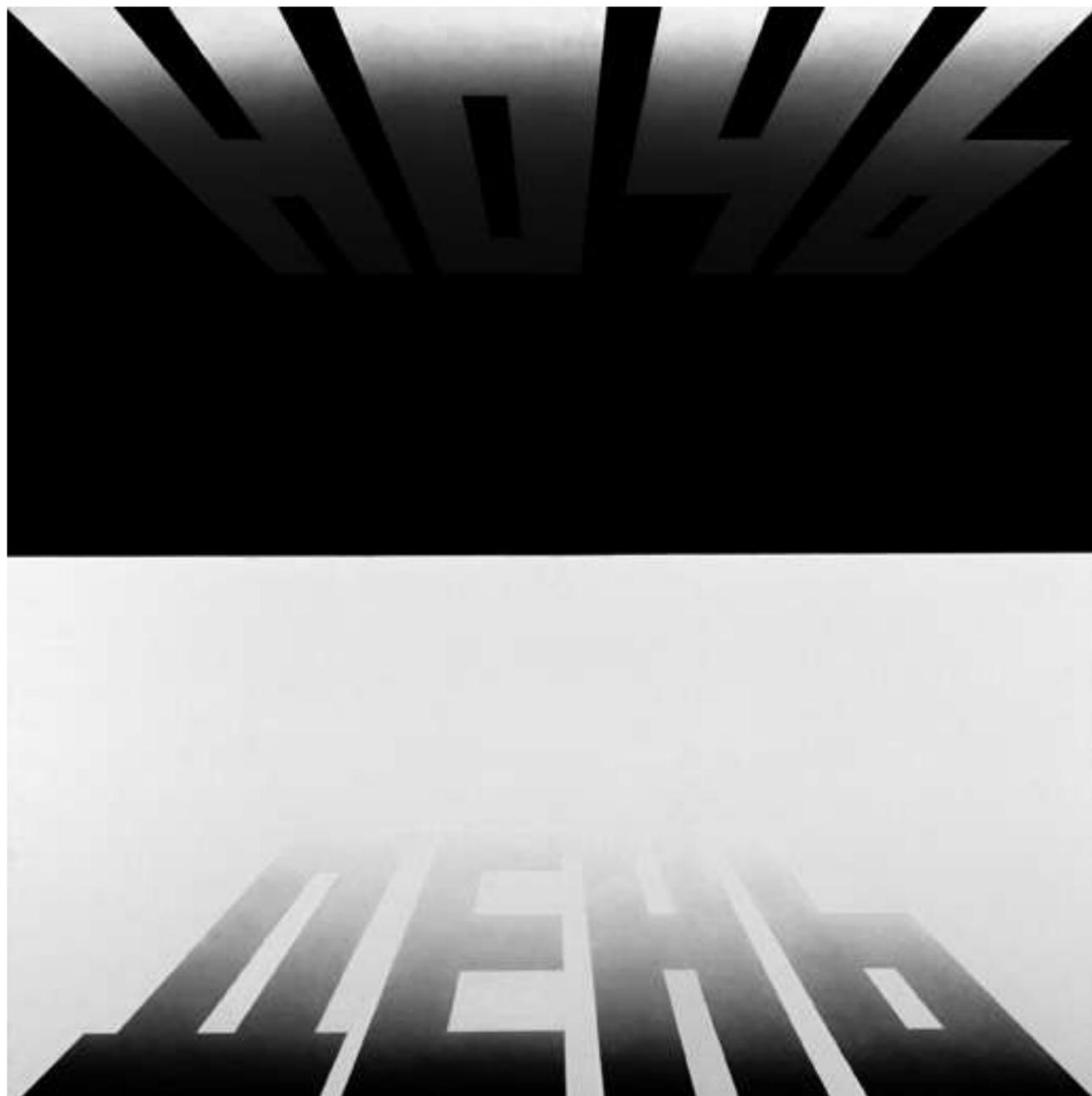


Эрик Булатов
Свобода есть свобода II
(из серии «Вот»)
2000—01
Холст, масло, 200 x 200 см
Ahlers collection, Германия



Эрик Булатов
Небосвод — небосклон
(из серии «Вот»)
2001
Холст, масло, 200 x 200 см
Коллекция Александра
Смузинова, Москва

86



Эрик Булатов
Ночь — день
2006
Холст, масло, цветные карандаши,
200 x 200 см
Частная коллекция, Женева

87



Эрик Булатов
День — ночь
2006
Холст, масло, цветные карандаши,
200 x 200 см
Частная коллекция, Женева



Эрик Булатов
Откуда я знаю куда
2009
Холст, масло, цветные карандаши,
200 x 200 см
Собственность автора

**Преодолев решётку,
зритель оказывается
в пространстве свободы,
в системе облака,
не знающей гравитации
и земных перспектив**

ного образа новейшего художественного сознания её визуальные смыслы сводятся к предельно простым симметричным формам, представленным без всякой тайны, в виде линий, плоскости и поверхности. Иначе у Булатова: картина рассматривается им как живой пространственный организм, где плоскость и поверхность решётки сознательно преодолеваются. Для этого она помещается автором на пороге развивающегося в глубину произведения, которое завершается облаком — символом безразмерной и беспредельной реальности.

В интеллектуальной культуре XV—XVI веков в облачных изображениях зашифровывались тайные знания и научные открытия этого времени, опыты Галилея и философские категории Кузанского. Произведения Джотто, Монтенги, Фра Анджелико участвовали в религиозных шествиях во время флорентийских праздников. В сценических представлениях при помощи картин разыгрывались дополнительные сцены, которые иначе невозможно было показать в одном видении. Для этого, помимо основной сцены, где действовали персонажи Священного Писания и где не было места для обычных людей, строили ещё малые сценические пространства, куда допускались зрители, играя роль предстоящих. Задником для таких вспомогательных сюжетов как раз и служили облачные картины. Ни Ренессанс, ни классическая эпоха не положили конца этим контактам живописи и театра, развивая новые идеи в уже устоявшейся структуре диалога земного и небесного регистра.

Структура произведения Эрика Булатова, основанная на ренессансной традиции, вводит принцип облака в особую визуально-смысловую сферу, снимая проблему земных ограничений. Все социальные условности и препятствия остаются в той реальности, которая заканчивается решёткой. То, что располагается за ней, — облачная конструкция — вклю-

чает фактически всю историю пространственной художественной мысли, начиная от «Вознесений» Джотто и завершаясь антиматериалистическим пафосом Рёскина, призывавшего «служению облакам» именно в тот момент, когда эта система начала разрушаться.

Облако флорентийских мастеров XV столетия не только репрезентировало мистические реалии, оно буквально являло собой опору, на которой в безвесии покоились ангелы и святые. Текстовые образы в картинах Булатова несут в себе ту же идею опорных конструкций, при помощи которых взгляд свободно и естественно проникает во внутренние пространства произведения. Поэтические тексты Всеволода Некрасова, к которым обращается Булатов, становятся в его интерпретации нескончаемым световым коридором. Уходя вглубь произведения, он заставляет нас следовать за ним, становится проводником в глубины реальности. Этот световой текст притягивает нас к себе. Как луч прожектора, он висит в пространстве освобождения, где смерть упразднена и царствует бесконечная жизнь.

КНИЖКИ С КАРТИНКАМИ

Тем, кто вырос на детских книжках, проиллюстрированных Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, обидно узнать, что авторы никогда не считали их частью своего творчества: дескать, в своё время они придумали некоего третьего, усреднённого художника, от лица которого и работали. Труднее всего отделять иллюстрации от основного корпуса произведений Булатова, обнаруживая, как в них раскрываются принципы всей последующей работы художника с цветом и словом, когда художники в соответствии со сказочным рисунком распределяли на столе фрагменты цветной бумаги, накладывая их друг на друга и на текст, прослеживая, как они перетекают со страницы на страницу. Потому-то арт-критик Сергей Хачатуров и считает «третьего художника» артистической мистификацией

1

М

В ПЕЧАТЬ
1
Годов. й р. 77
Издательство Л. И. Л.
31. III 77

Автор Шарль Перро
Название ~~Волшебная сказка~~ "Золушка"
Худож. редактор Д. М.
Художник Булатов, Васильев

Д. М.
30. III 77

С. М.
30. III 77

К. И. Д.
31. III 77

О. В.

4.026092 177

Известно, что многие признанные мастера неофициального искусства в своей официальной ипостаси были плодовитыми художниками книги. Илья Кабаков, Эдуард Гороховский, Ирина Нахова, Виктор Пивоваров, Никита Алексеев, Юло Соостер, Эрик Булатов и Олег Васильев... Список можно продолжить. Если почитать тексты мэтров о работе в жанре книжной иллюстрации, то основные эмоции — ёрничество и цинизм. Дескать, занятие советской книгой было подёнщиной и халтурой, помогавшей зарабатывать на хлеб и социализироваться. И освобождало время для занятий подлинным творчеством. Наиболее честно о сути компромисса с самим собой в беседе с Вадимом Захаровым рассказал Илья Кабаков: «Я считал, что должен сделать так подло, так приспособиться, как будто это сделал художник-персонаж, тот, который рисует и приносит то, что уже ожидают в издательстве.

Как и во многих своих авторских вещах, я переквалифицировался в комбинатора, в кентавра, в художественного персонажа "редактор-художник"¹. Это постоянное соотношение себя с типичным безликим редактором советского издательства вызвало к жизни то, что Кабаков называет «экстракт-том детского иллюстратора». Художник создаёт, по сути, ещё одного персонажа своих альбомов, ещё одного «среднесоветского» художника, который и не талантлив, и не бездарен, однако точно знает, как манипулировать разного рода бюрократами от издательства, чтобы сделать книгу «проходной».

Однажды Виктор Пивоваров обмолвился о некоем «дне культуры»². Его составляет самая низовая продукция полиграфии: детские журналы, головоломки, кубики, рисованные инструкции и руководства, календари. Художник с симпатией относится к собирательному автору такой продукции, идентифицирует себя с ним, и тем не менее тоже говорит о безличности подобных созданий. Именно эта безличность импонирует Пивоварову, так как рассказывает о страхах и невзехах маленького человека — художника и как бы проговаривается об архаических слоях коллективного бессознательного.

Тандемом Олег Васильев — Эрик Булатов в том же номере журнала «Пастор» была опубликована статья «О наших книжных иллюстрациях». Мастера рассказывают о своей работе в издательстве «Малыш». Они занимались детской книгой тридцать лет,

«Нас интересовали не возможности хитрых уловок и обходов цензурных флажков, а сами эти флажки, именно эта система запретов и предписаний, на основании которой и была построена та правильная советская детская книга, которую от нас хотели»

с 1959 по 1989 год, в действительности же посвятив ей только половину этого срока: в их рационально устроенном мире каждый год чётко делился пополам, полгода отдавалось оформлению книг, полгода — главному делу, живописи. В идейном плане художники солидарны с Ильёй Кабаковым. Они также говорят о некоей попытке синтезировать сознание советского человека, о желании обойти цензуру, канонизировав её: «Нам <...> хотелось рисовать с точки зрения людей, которыми мы были в жизни, людей несвободных, окружённых запретами и предписаниями. И нас интересовали не возможности хитрых уловок и обходов цензурных флажков, а сами эти флажки, именно эта система запретов и предписаний, на основании которой и была построена та правильная советская детская книга, которую от нас хотели»³. Булатов и Васильев, в свою очередь, моделируют образ некоего третьего художника, виртуозно обходящего все подводные рифы советской редакторской бюрократии. Снова возникает тема усреднённости, бескачественности. Тем парадоксальнее вывод, который делают художники в финале статьи: «...мы всё время старались подчеркнуть общность, связь между нашей книжной и живописной работой. Но это означает только общность позиции, принципов, а вовсе не то, что результат был одним и тем же»⁴.

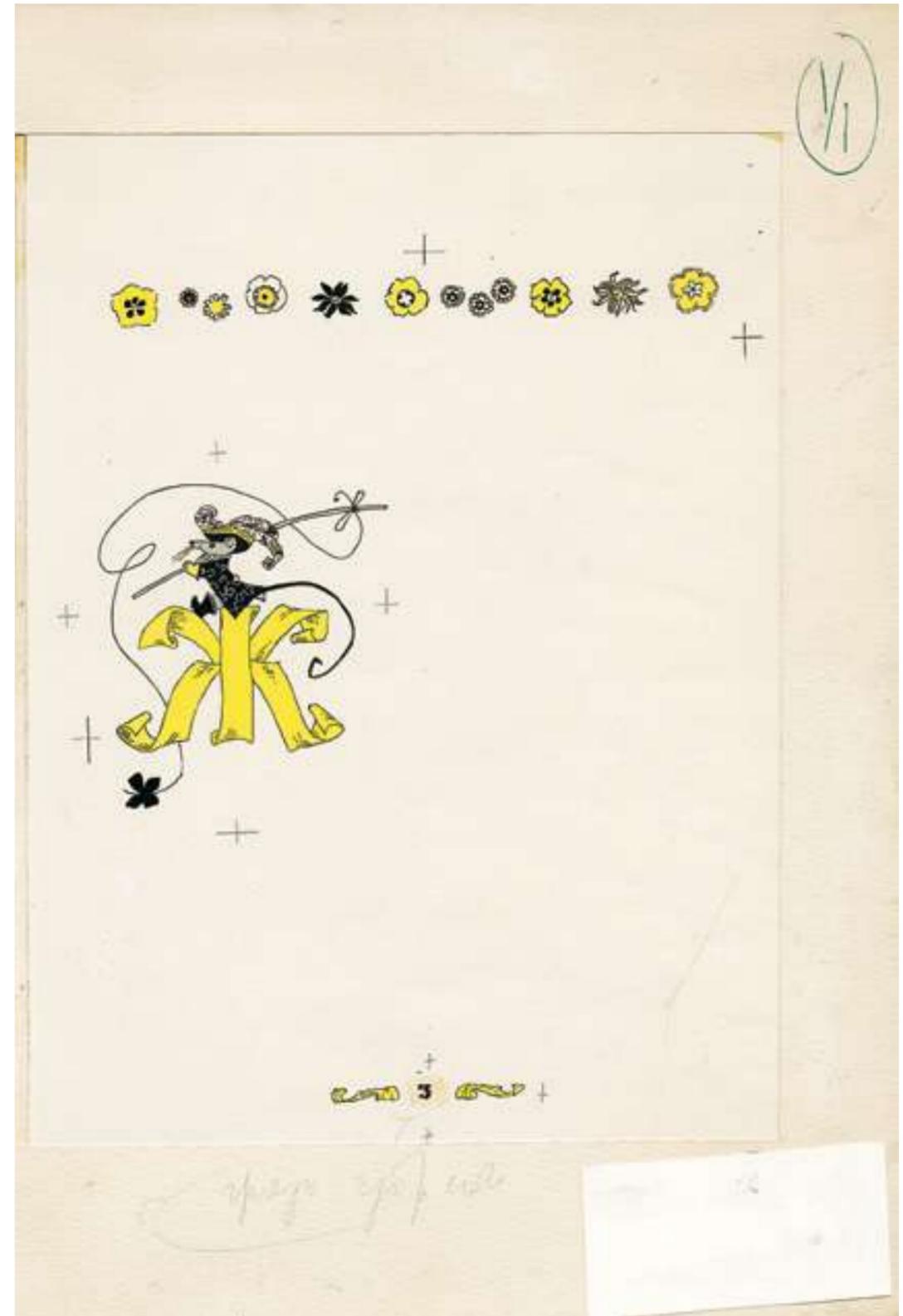
Итак, нам предлагается диптих. Одна его часть — подлинная, выстраданная биография неофициального художника,

(1) Встреча состоялась в 1992 году в Кельне. См.: Большое и маленькое. Детская книга как художественный объект. М., 2010. С. 17—21.

(2) В № 3 журнала «Пастор» 1993 года.

(3) Васильев О., Булатов Э. О наших книжных иллюстрациях // Пастор. 1993. № 3.

(4) См.: там же.

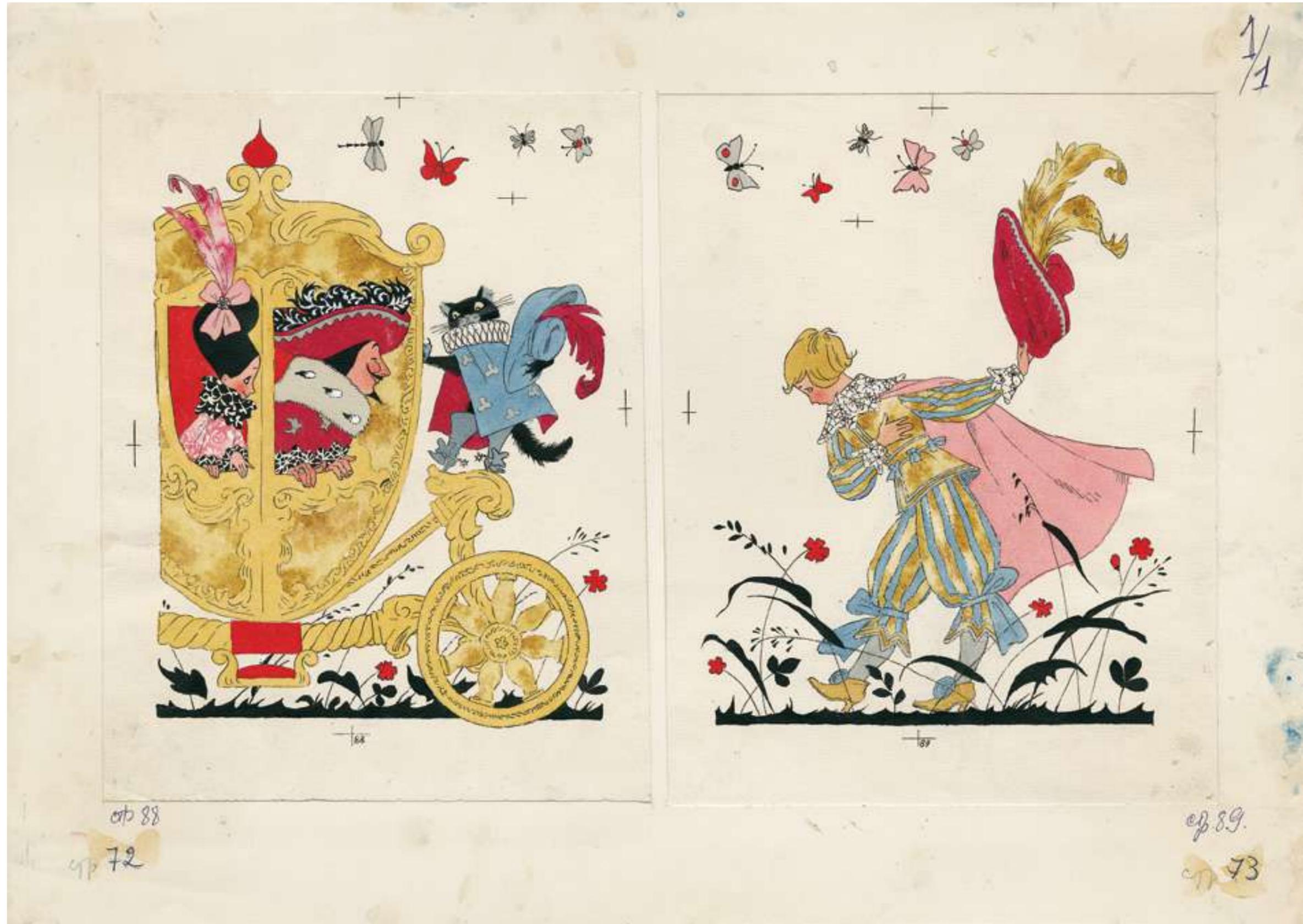


На стр. 91
Оборотная сторона
первого листа серии
иллюстраций к книге
Шарля Перро «Золушка»,
издательство «Малыш»,
Москва
1988

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Шарля Перро «Золушка»,
издательство «Малыш»,
Москва
1988

Бумага, карандаш, тушь, акварель

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Шарля Перро «Кот
в сапогах», издательство
«Малыш», Москва
1975
Бумага, карандаш, тушь, акварель



Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Валентина Катаева
«Цветик-Семицветик»,
издательство «Малыш»,
Москва
1984
Бумага, карандаш, тушь, акварель



Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
«Прилетел весёлый май»,
издательство «Малыш»,
Москва
1981
Бумага, карандаш, тушь, акварель

98



стр. 32

99



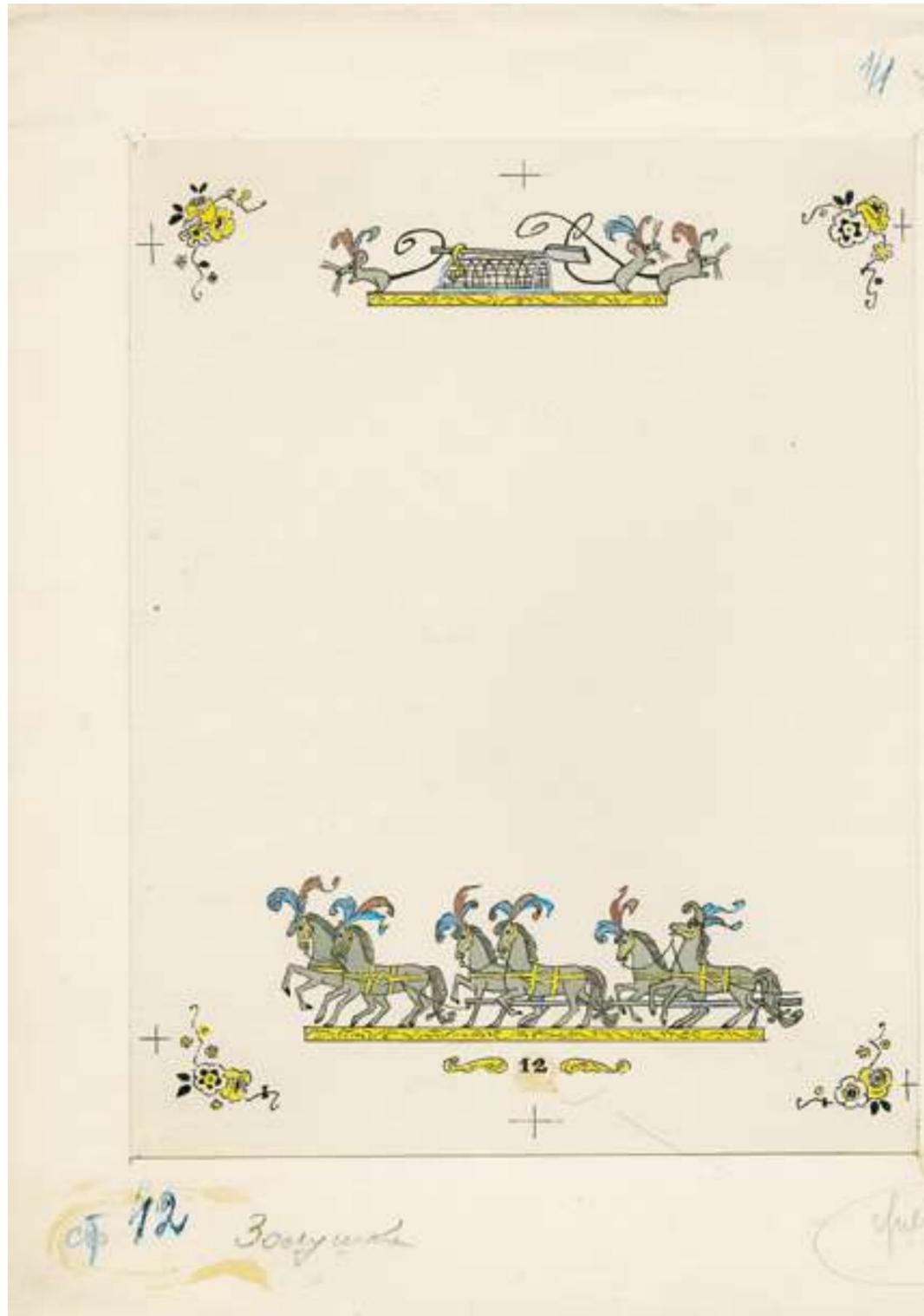
Из узбекской
народной поэзии

стр. 33

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Юрия Осипова
«Большой день Павни
Полумесяцева»,
издательство «Малыш»,
Москва
1980
Бумага, карандаш, тушь, акварель



Эрик Булатов, Олег Васильев
Иллюстрация к книге Шарля Перро «Золушка», издательство «Малыш», Москва 1988
Бумага, карандаш, тушь, акварель



Неслучайно Булатов

с Васильевым

проговорились

о принципиальной

общности между своей

книжной и живописной

работами

занятого своим делом. Вторая — то, что называется «симулякр», притворство, в случае с Кабаковым даже халтура, благодаря которой художник живёт в несвободной стране и встраивается в социум. Насколько сегодня можно доверять этому эффектному сценарию известных творческих биографий? Не является ли он такой же артистической мистификацией, что и создание отдельного от мэтров «третьего художника»? Сегодня, как мне представляется, к словам именитых мастеров требуется относиться критически. Тем более что Эрик Булатов и Олег Васильев сами проговорились об общности, связи между книжной и живописной работами.

Для того чтобы понять, почему искусство книги для Булатова и Васильева (как и для Кабакова, Пивоварова, Горюховского, Соостера) не автономно от их искусства, а сопричастно ему, требуется экспозиция самого жанра и его особенностей в контексте советской истории. Дело в том, что в СССР книга, в особенности детская книга, была тем островом спасения, где оказалось возможным сохранить энергию великих формотворческих идей начала XX века: и мирискуснических, и авангардных.

Цензура советского официоза на низкие жанры идеологического «дна», вроде кубиков и книг-раскладушек, смотрела сквозь пальцы. Потому-то детская книжная иллюстрация стала пристанищем для последователей мирискуснического ювелирного графического ткачества (Конашевич, Митрохин). Потому эту территорию и заняли адепты Великой Утопии. На неё десантировались замечательные ученики Малевича — Лев Юдин и Вера Ермолаева. Горькая правда состоит в том, что Веру Ермолаеву работа в детской книге не спасла. Скорее, наоборот: гравюры к поэме Гёте «Рейнеке-Лис» 1934 года стали одним из поводов для репрессий в отношении художницы, завершившихся ссылкой и расстрелом.

Детская книга приняла к себе мастеров аналитического искусства школы Филонова. Атомарно-корпускулярное кружево превращает в драгоценные пазлы ранние иллюстрации Павла Кондратьева, Алисы Порет и Евгения Кибрика. Последний по иронии судьбы стал гонителем Булатова и Васильева, обвинив их в формализме на собрании Союза художников 1961 года. Конструктивисты и близкие к ним Александр Родченко, Михаил Цехановский, сёстры Галина и Ольга Чичаговы, Владимир Лебедев, Соломон Телингатер, Сергей Сенькин, Густав Клуцис, Давид Штеренберг также были увлечены развитием нового монтажного принципа аранжировки текста и изображений.

Без сомнения, эти визуальные эксперименты органично соответствовали экспериментам в области литературного языка, которые тоже до поры до времени были возможны в детской книге. И ученики Филонова, и Вера Ермолаева активно сотрудничали с поэтами-обэриутами, с Хармсом, Введенским, Заболоцким, Олейниковым... И алогизмы, словосдвиги (как определили когда-то футуристы) вербальной культуры отражались в «празднике непослушания» классическим правилам культуры визуальной. Герои книг, проиллюстрированных наследниками революционных левых, вышли из-под контроля традиционных сепаратных отношений текста и картинок. Они стали свободно гулять внутри столбцов, скакать и прыгать со страницы на страницу, с разворота на разворот. Бесцеремонно нарушались привычные законы композиционной гравитации, классические идеи равновесия и симметрии, соотношений чёрного и белого, объёма и плоскости. Даже в послевоенное время, в преддверии начала творческой деятельности тандема Васильев — Булатов ученица Филонова Алиса Порет создала из обэриутского по духу Вини-Пуха в пересказе Бориса Заходера то, что Юрий Анненков назвал когда-то «кинематографом для детей»: жизнь сказки в движениях волшебных картинок, которые наряду с текстом протягиваются от первой страницы книги до последней, сродни киноленте или плёнке диапроектора.

В годы застоя та же детская книга и с ней мультипликация стали бастионами, в которых проводились эксперименты со словом, пространством, визуальным языком тех, кто в какой-то степени оказались наследни-

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Ирины Михайловой «Едем
в гости», издательство
«Малыш», Москва
1979
Бумага, карандаш, тушь, акварель,
белила

104



105

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
«Синий шакал.
Лезгинские сказки
в пересказе А. Елагиной»,
издательство «Малыш»,
Москва
1974
Бумага, карандаш, тушь, акварель

106



90

стр. 8-9

1

107



1/1

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
«Прилетел весёлый май»,
издательство «Малыш»,
Москва
1981
Бумага, карандаш, тушь, акварель

108



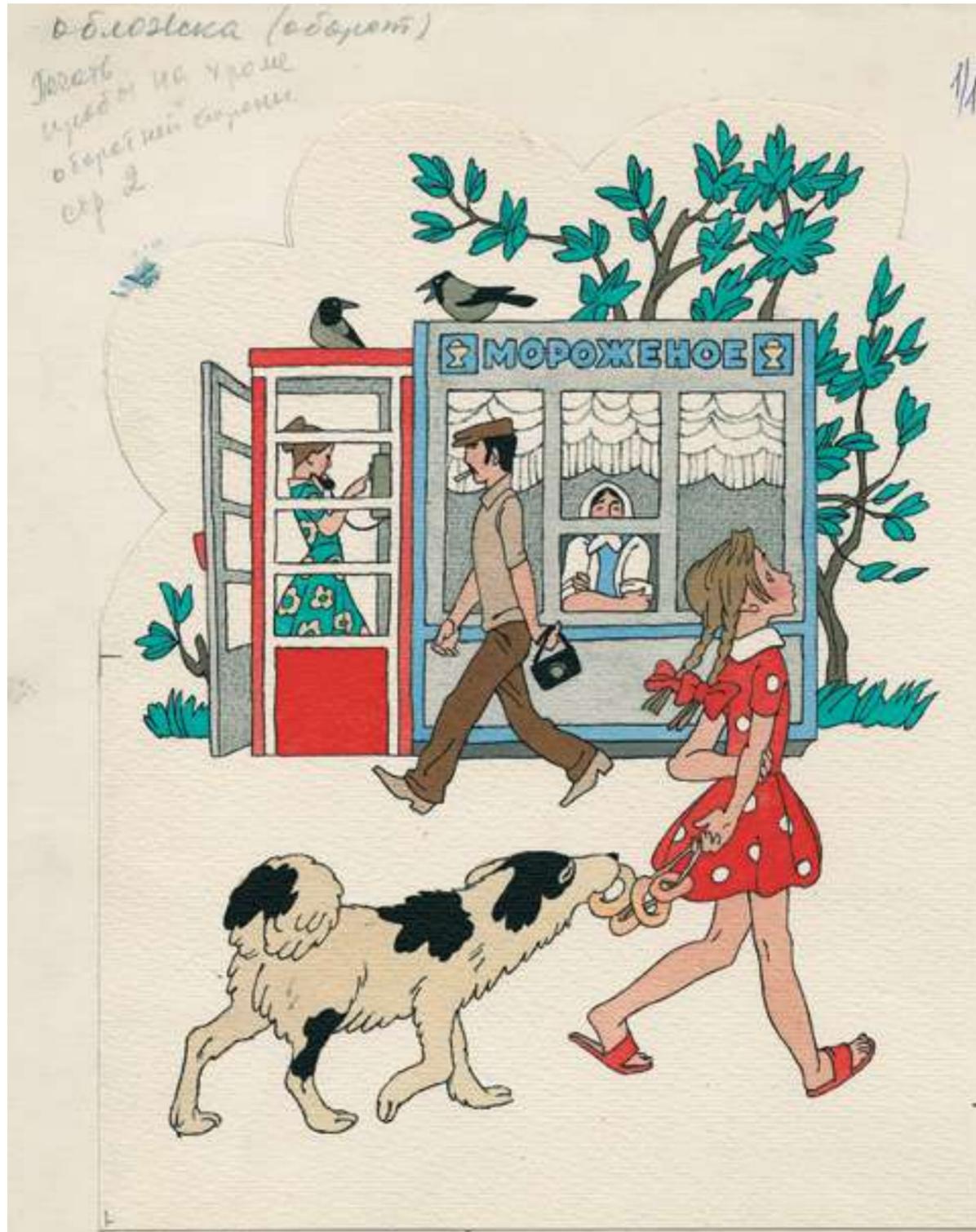
стр. 24

109



стр. 25

Эрик Булатов, Олег
Васильев
Иллюстрация к книге
Валентина Катаева
«Цветик-Семицветик»,
издательство «Малыш»,
Москва
1984
Бумага, карандаш, тушь, акварель



в близости (обачет)
Лодка
идет на улове
обратной стороне
стр. 2

стр. 2 (Обложка 2^а стр.)

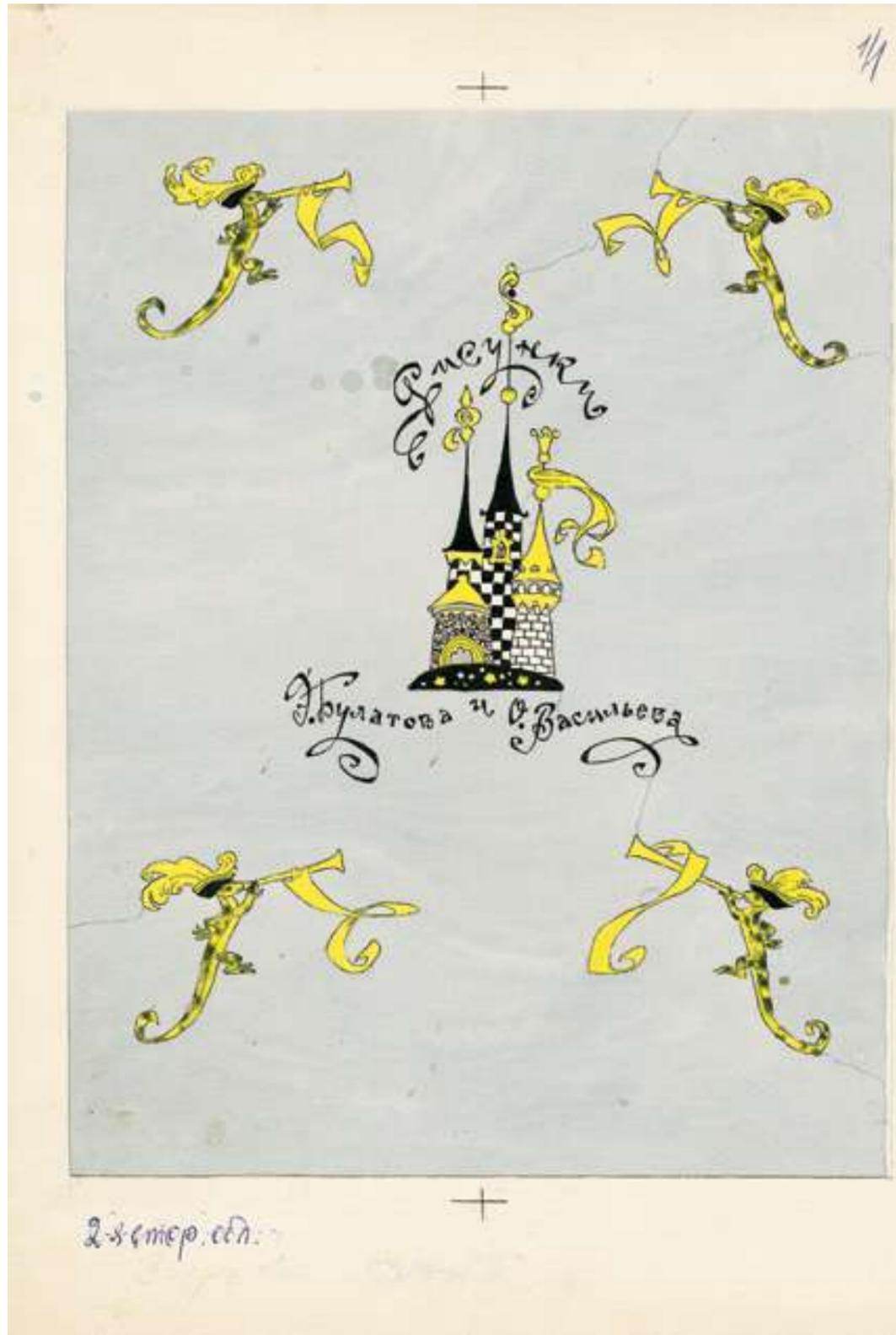
2



1/2 листа
птица
взрослая
1/1

стр. 3

Эрик Булатов, Олег Васильев
Иллюстрация к книге Шарля Перро «Золушка», издательство «Малыш», Москва 1988
Бумага, карандаш, тушь, акварель



Если просмотреть много красочных, самых любимых мною с детства сказок (прежде всего братьев Гримм и Шарля Перро), проиллюстрированных Булатовым и Васильевым, окажется, что в них заложена просто вулканическая энергия созидания

ками художников-модернистов и писателей-обэриутов. Вот смотрим оформленную Ильёй Кабаковым книгу 1976 года Генриха Сапгира «Четыре конверта» (это цикл со знаменитым: «Погода была // Прекрасная // Принцесса была // Ужасная»). Совсем как в альбомах Кабакова, картинки жёстко форматируются (или, следуя логике названия цикла Сапгира, «конвертируются») в некие рамочные стенды, иногда транспаранты, режущие пространство книги, превращающие его в очень активную, требующую творческого соучастия и фантазии проектную среду. И то, что сам Илья Иосифович называет заведомой стёртостью и усреднённостью, допустимо прочитать как выбор неких проектных изобразительных модулей, оживающих в фантазии читателя, обязанного стать художником. Не к этим ли способностям творческого соучастия апеллировали проектировщики книг 1920-х годов?

В случае с тандемом Олег Васильев — Эрик Булатов ситуация ещё более сложная, она уж точно не исчерпывается мифологемой некоего «третьего» конформистского художника. Если просмотреть много красочных, самых любимых мною с детства сказок (прежде всего братьев Гримм и Шарля Перро), проиллюстрированных Булатовым и Васильевым, окажется, что в них заложена просто вулканическая энергия созидания чувства и эмоции. Во-первых, арабесковая, узорчатая графика с танцующими силуэтами и изысканными

профилями — прямая наследница мирискуснического пассаизма в версии не Конашевича даже, а Бенуа. Она впечатывается в сознание на всю жизнь (что подтверждено моим собственным детским примером). Цвета столь благородны, что позволили Виталию Пацюкову сравнить их сияние со стёклами витражей. Во-вторых, структура книг, траектория движения изображений со страницы на страницу явно наследует монтажному принципу изданий авангарда. Метод аппликации картинок на плоскость белой страницы подобен игровой ситуации конструирования театра обрешеченных фигур, которым занимались, в частности, Лев Юдин и Вера Ермолаева. Они называли свои опыты «картинки для разрезывания с текстом». Ну и в-третьих, не случайно же Булатов с Васильевым проговорились о принципиальной общности между своей книжной и живописной работами. Всё дело в том, что их объединяет одна идея, теоретиком которой был также великий мастер книжного дела, учитель Эрика Булатова Владимир Фаворский. Это идея Пространства. По свидетельству Булатова и Васильева, и в живописи, и в графике предметный мир ими брался напрокат: «А уж пространство было наше!» В детской книге художники, на мой взгляд, экспериментируют с аналогом стереоскопического 3D-зрения, когда яркие картинки, обрамляющие текст, оказываются вытолкнуты вперёд, за пределы плоскости книжного листа, а текст будто становится порталом сразу в три пространственных зоны. Это пространство зрителя, поверхность листа и глубина иллюзорной перспективы, которая задаётся именно буквами, а не аппликацией «витражных» рисунков. Так Эрик Булатов и Олег Васильев восстанавливают и рецептивное богатство пространственного общения с книгой, и связь времён различных книжных культур. Отчего пространство их собственного творчества уж точно кажется бездонным.

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

114 With the publication of this issue devoted to Erik Bulatov, we have gradually accumulated a series of publications on the most prominent Russian artists of our time. The priorities are still the same: a personal, authentic involvement of the artist in our work on the issue, and the creation of an original cover, composition of texts, selection of illustrations are indispensable for it. And one more thing: we create an issue which radically differs from standard exhibition catalogues. Being aware of the importance of the scholarly study of Bulatov's oeuvre, we still focus on the human component. Only an art magazine, not a collection of research articles, may contain a lyrical piece about the wife and the muse of the artist — about Natasha, or about books for children which even the author of illustrations for them treats condescendingly, the books we are so fond of. And another our task emerged in many ways on the initiative of Erik himself: he repeatedly complained that the Russian artists of the XX century seem to remain on the margins of the mainstream western tradition in art. So we felt like demonstrating precisely this involvement of Bulatov's oeuvre in the history of world art, and not just on the contemporary material, but also going to its sources, and in the interpretation of researchers presenting absolutely different views.

Erik Bulatov AN ARTIST AMONG THE VIEWERS

I have a profound conviction that art on principle is expendable, and nothing can be done twice in it. If you got something done once, nothing will appear on the same spot again. A lucky find is always associated with a certain point in time and a certain space where everything happened. The only way to deal with it is to keep working and to be prepared to encounter something that comes your way.

NATASHA Special Project

In spite of the abundant store of tales about artists and their muses in the history of art, it is not that easy to find an author today who would so outspokenly worship his beloved one and depict her frequently, being sure that no other model would ever fit the selected motif. Yet, when the artist has painted the same woman for so many years, these works are no longer a fact of his personal biography, they form a separate section of his oeuvre. The material to serve as a visual comment to painting selected by Erik Bulatov contains his favorite photos of Natasha, the photos he shoots in tremendous quantity when he starts to work on every motif of this kind, using them as studies.

Andrey Yerofeyev THROUGH THE LIGHT

"Now people call Bulatov a conceptualist, then they call him a realist, or even a hyperrealist, omitting the fact that he belongs to a much more fundamental tradition in the history of art — the tradition of depicting a sacred in the image of the stream of light," art critic and curator Andrey Yerofeyev claims.

Erik Bulatov VADE MECUM ARTISTS

On our request, Erik Bulatov told us about several artists and their works which are especially important for him. And it's not just that the artists are able to see what even art critics cannot descry in the works of their colleagues. Explaining somebody else's artistic discoveries, the narrator inevitably opens up, revealing his own preconceptions and internal principles, articulating what he usually avoids discussing. For this reason, it is not paintings by Delacroix or Vermeer which illustrate this material, it is works by Bulatov himself where he studies a certain author.

Vitaly Patsyukov THE GRID AND THE CLOUD

According to art critic Vitaly Patsyukov, two interpretations of space in painting coexist in Bulatov's works. One of them implies that a whole world is there, inside the frame, and this approach was developed in the Renaissance and has been regarded as a classic one since then. The second interpretation, a Modernist one, suggests that the painting should be perceived as a flat surface with a coat of paint. The main conflict of Bulatov artworks develops in the encounter of these two ideas.

Sergey Khachaturov BOOKS WITH PICTURES

People who grew up on books for children illustrated by Erik Bulatov and Oleg Vasilyev will be offended to learn that these authors never regarded these books as a part of their oeuvre, for in their time they invented a certain third person, an average artist, and worked on his behalf. It is even more difficult to separate illustrations for these books from the main body of Bulatov's work when you discover how they reveal the principles the artist later used in his manipulations with color and words, when these artists distributed fragments of colored paper on their desk in accordance with the drawing for a fairytale, making them overlap each other and the text, following how they flow from one page to the next one. This is why art critic Sergey Khachaturov believes that the "third artist" is an artistic mystification.

МАНИФЕСТА 10

Европейская биеннале современного искусства

16+

www.manifesta10.org

28 Июня
—
31 Октября
2014

РЕКЛАМА

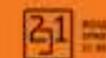
Россия, Санкт-Петербург
Государственный Эрмитаж

www.manifesta10.org



facebook.com/manifestabiennial
vk.com/manifesta10_spb
instagram.com/manifestabiennial

manifesta®



НОВАТЭК



+18

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
 ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)
 МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ММОМА)



**IV МОСКОВСКАЯ
 МЕЖДУНАРОДНАЯ
 БИЕННАЛЕ
 МОЛОДОГО
 ИСКУССТВА
 4TH MOSCOW
 INTERNATIONAL
 BIENNALE
 FOR YOUNG ART**

**26 ИЮНЯ —
 10 АВГУСТА**

**ВРЕМЯ
 МЕЧТАТЬ**

YOUNGART.RU



организаторы

Государственный центр
 современного искусства (ГЦСИ)
 NATIONAL CENTRE FOR
 CONTEMPORARY ARTS (NCCA)



Московский
 музей
 современного
 искусства
 MOSCOW
 MUSEUM
 OF MODERN
 ART

соорганизатор
 основного проекта

**МУЗЕЙ
 МОСКВЫ**

при поддержке



информационные партнеры



реклама

18+

РЕКЛАМА

Дарья Марчик. МАДОННА. Москва. 150x100 см. Фотография. 2011



**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
 ИЗОБРЕТЕНИЕ
 СЕБЯ И ЧИСТОЕ
 УДОВОЛЬСТВИЕ
 ОТ ЖИЗНИ И ЛЮБВИ**

Участники проекта:

ВЕРОНИКА АЛЛЬМАЕР-
 БЕК (МИЛАН) / ДАНИЭЛЬ
 БАХЛЕР & ТЕРЕЗА МАРЕНЦИ
 (БЕРЛИН) / EVA & ADELE (БЕРЛИН)
 САША ГАЛКИНА (МОСКВА)
 GELTIN (ВЕНА) / G.R.A.M. (ГРАЦ)
 АЛИНА ГУТКИНА (МОСКВА)
 ВАЛЕРИЯ НИБИРУ
 (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ) / ФЕДОР
 ИВАНОВ & АННА ШИЛЛЕР
 (МОСКВА) / НИКИТА ШОХОВ
 (МОСКВА) / ДАРЬЯ МАРЧИК
 (МОСКВА/БЕРЛИН) / ХАННА ПУТЦ
 (ВЕНА/ЛОНДОН) / ФИОНА РУКШЧО
 (БЕРЛИН/ВЕНА) / ДАВИД
 ТЕР-ОГАНЬЯН (МОСКВА)
 РАФАЭЛЬ ТЬЕРРИ (ПАРИЖ)
 СВЕТА ШУВАЕВА (МОСКВА)
 ИГОРЬ ЧУРСИН (КИЕВ) КОЛЛЕКТИВ
 ХУДОЖНИКОВ УНИВЕРСИТЕТА
 ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА Г. ЛИНЦА
 (ОЛИВЕР НАЙМЕР, АНДРЕАС
 ТАНЦЕР, ЙОНАС ФЛИДЛЬ
 И ДАНИЭЛЬ РАППИЧ,
 ПРИ УЧАСТИИ ПРОФЕССОРА
 ГЕОРГА РИТТЕРА
 И УРСУЛЫ ХЮБНЕР)

МОСКВА

2-6 июля 2014 года
 Дом на Набережной,
 улица Серафимовича 2, подъезд 2,
 код 33, 6 этаж, квартира 33
 Предварительная регистрация:
 simon.mraz@gmx.at

ВЛАДИВОСТОК

Зима 2015
 Центр современного
 искусства «Заря»
 проспект 100-летия
 Владивостока, 155,
 цех 2, подъезд 10, 2-й этаж

Совместный проект:



При поддержке:



В рамках Австрийского
 культурного сезона в России
 АВСТРИЯ
 РОССИЯ
 ÖSTERREICH
 RUSSLAND
 Культурные сезоны
 2013-2015
 www.afmo.org

Генеральный спонсор Австрийского
 культурного сезона в России:





Автор: Владимир Орлов (г. Москва) - специальный приз VII Международного фестиваля фотографии «Фотопарад в Угличе» в номинации "Single"

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОТОГРАФИИ **ФОТОПАРАД** В УГЛИЧЕ **Ulll**

06-10 АВГУСТА 2014

-  Выставки документальной и арт- фотографии
-  Финал конкурса «Точка на карте. Города Российской провинции»
-  Лекции и дискуссии по актуальным темам фотоискусства
-  Семинары и мастер-классы ведущих российских и зарубежных фотографов
-  Ежедневные вечерние фото и видеопроекции под открытым небом
-  Крупнейшее портфолио-ревью: более 40 экспертов из всех областей фотографии
-  Ночь фотографов на берегу Волги

Организатор: Администрация Угличского муниципального района, Управление по туризму и международным связям
При поддержке: Агентство по туризму Ярославской области, Министерство Культуры РФ
Генеральный партнер: **OLYMPUS**
Генеральный информационный партнер: **ИТАР ТАСС**
Технический партнер: EPSON, **Официальный автомобиль:** Volkswagen Crafter Коммерческие автомобили
Партнеры: ПИКОЛА, АРТС ВИЗУАЛЬНАЯ ИСКУССТВЕ, **Информационные партнеры:** АРГУМЕНТЫ И ФАКТЫ www.aif.ru, ФОТО.СЕТЬ
ROSPHOTO, **foto** video, **PHOTOGRAPHER.RU**, **ИСКУССТВО**, **ЗНЯТА**, **INFOX**, **Медиа ШКОЛА**

WWW.PHOTOFEST-UGLICH.RU

реклама

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР



реклама

ДИЗАЙН 007™

СТИЛЮ
БОНДА
50 ЛЕТ

12+



11 ИЮНЯ – 7 СЕНТЯБРЯ

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА, ОСТОЖЕНКА, 16

РУБЕНС, ВАН ДЕЙК, ЙОРДАНС...

ШЕДЕВРЫ ФЛАМАНДСКОЙ
ЖИВОПИСИ ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ КНЯЗЯ
ЛИХТЕНШТЕЙНСКОГО

20 ИЮНЯ – 19 ОКТЯБРЯ 2014 ГОДА

ВОЛХОНКА, 12

Петер Пауль Рубенс, Портрет Клары Серены Рубенс, дочери художника.
Ок. 1616, ЛИХТЕНШТЕЙН. Книжеские коллекции, Вадуц – Вена

Реклама 6+

М
М
ЮМА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
MOSCOW
MUSEUM
OF MODERN
ART

16.06 –
10.08.2014

ДЕТЕКТИВ

куратор: ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ

DETECTIVE curated by valentin diaconov

Московский музей современного искусства
Москва, музей современного искусства
пр. Гоголевский 10, 103009 Москва, +7 495 321 36 60, www.moma.ru

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

Спонсор выставки: Deloitte, ЮниКредит Банк, ВнешЭкономБанк, НОВАТЭК

Министерство культуры РФ
Государственный музей
Изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина

Accademia Carrara



ВЕЛИКИЕ ЖИВОПИСЦЫ РЕНЕССАНСА

БОТТИЧЕЛЛИ ПЕРУДЖИНО ЛОТТО
БЕЛЛИНИ КАРПАЧО ВИВАРИНИ МОРОНИ
ИЗ АКАДЕМИИ КАРРАРА В БЕРГАМО

29 АПРЕЛЯ – 27 ИЮЛЯ 2014
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА, ВОЛХОНКА, 12

Джованни Беллини
Мадонна с Младенцем.
Около 1488
Академия Каррара, Бергамо

Реклама 6+

Спонсор выставки: Deloitte, ЮниКредит Банк, ВнешЭкономБанк, НОВАТЭК
Информационные партнеры: Коммерсантъ FM3.6, РОССИЯ 24
Информационная поддержка: профиль ИСКУССТВО, РАДИО РОССИЯ, РУССКОЕ ИСКУССТВО
Постоянный партнер: ИСКУССТВО
Генеральный консультант: ФБК

30 мая —
9 ноября
2014

Рождение шедевра

ЭСКИЗ ЭТЮД КАРТИНА

ПРОГРАММА
«ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
ОТКРЫВАЕТ СВОИ ЗАПАСНИКИ»

Лаврушинский, 10
Залы 49–54



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА



реклама



Министерство культуры РФ
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина

КВАРТИРА- МУЗЕЙ

ИЗ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ
МОСКВЫ

ЯКОВ ЧЕРНИХОВ
ИГОРЬ САНОВИЧ
ЛЕОНИД ТИШКОВ
РОМАН БАБИЧЕВ
СЕМЬЯ ШТЕРЕНБЕРГ

16 АПРЕЛЯ – 17 АВГУСТА 2014
ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ, ВОЛХОНКА, 10

Реклама 6+

Квартира коллекционера
Игоря Сановича (1923–2010)

Информационные партнеры:

Коммерсантъ.FM93.6
Радио Коммерсантъ



Информационная поддержка:



Постоянный партнер:



Генеральный консультант:



МИР, СЛОЖЕННЫЙ ИЗ КНИГ



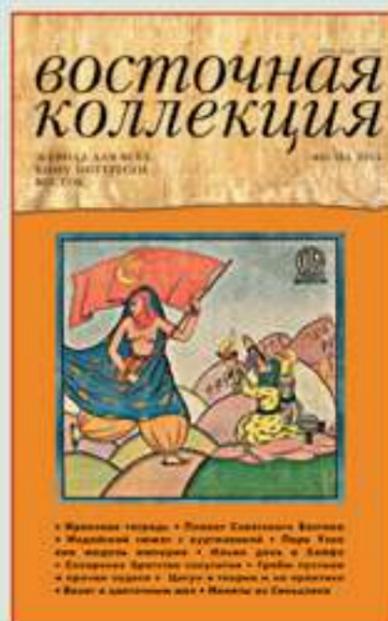
ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ



ВОСТОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Журнал для всех, кому интересен Восток. Это единственное в своем роде научно-популярное иллюстрированное периодическое издание, рассказывающее о культуре, истории, религии народов Востока. Журнал представляет памятники письменности и книжной культуры, публикует исторические и культурологические статьи и эссе, путевые очерки, портреты ученых-востоковедов, обзоры книг и интернет-ресурсов.

4 номера в год. Подписной индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 29207. Сайт: <http://www.orient.rsl.ru> Редакция журнала «Восточная коллекция». Тел.: (495) 695-36-60; e-mail: orientnet@rsl.ru



БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ

Научно-практический журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве информационной культуры. Включен в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации. 6 номеров в год. Подписной индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 87322. Редакционно-издательский отдел периодических изданий. Тел.: (495) 695-79-47; e-mail: bvpress@rsl.ru



ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Журнал-обзор для всех, кто занимается историей, теорией или современным состоянием отечественной и зарубежной культуры, кого интересуют события, достижения, проблемы в мире культуры и искусства. Включен в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации. 6 номеров в год. Подписной индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 12141. Сайт: <http://infoculture.rsl.ru/> НИЦ Информкультура. Тел.: (495) 695-83-12, 695-50-42; e-mail: ainiki@rsl.ru

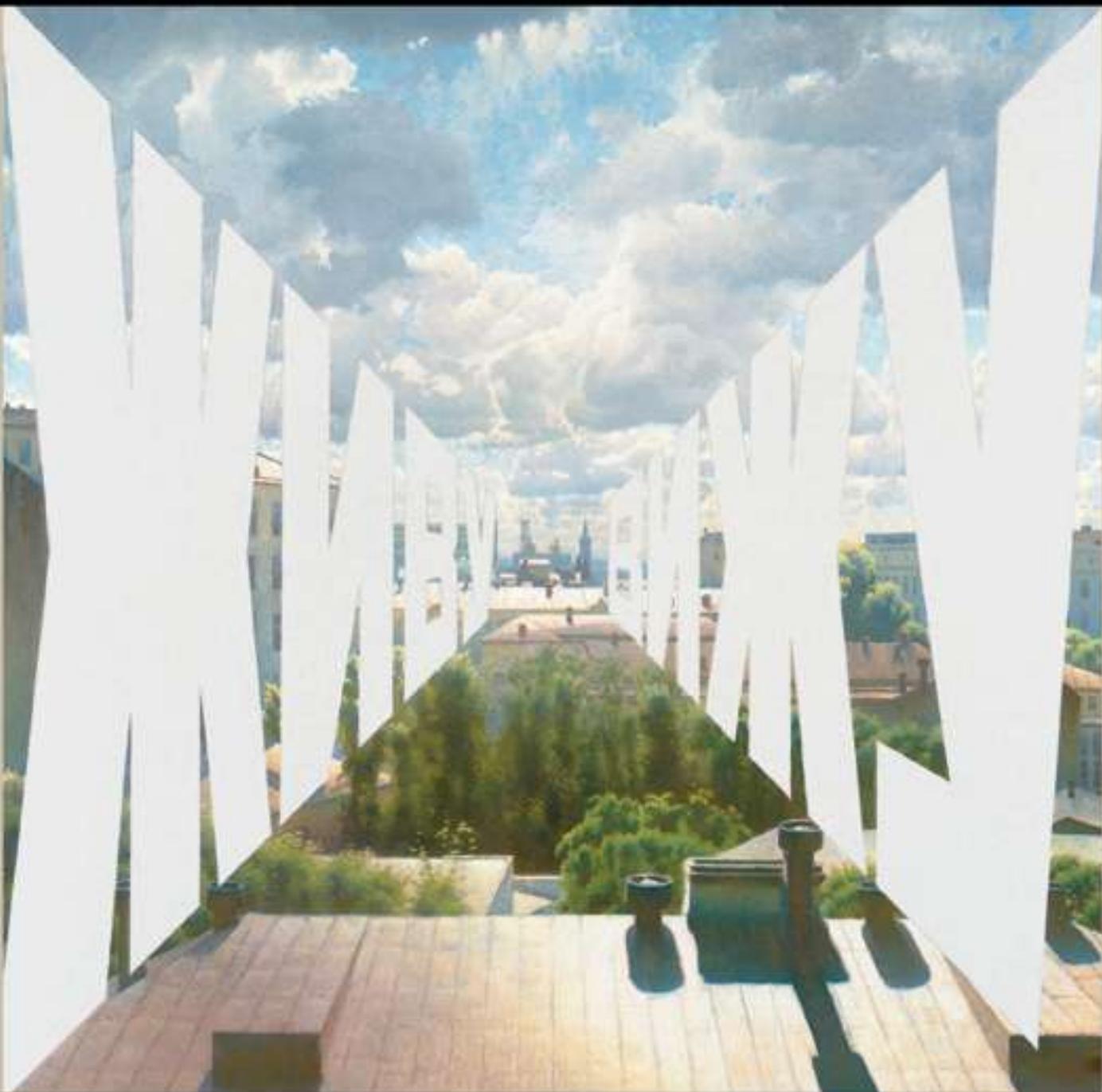




Правительство Москвы
Департамент культуры
г. Москва

МАНЕЖ музейно-выставочное объединение

Эрик Булатов. Живопись, 1999.
Холст, масло, 200×200. Музей Искусства Академии



Эрик Булатов
ЖИВУ — ВИЖУ

www.moscowmanege.ru

9 сентября — 19 октября 2014

ЦВЗ «Манеж», Манежная площадь, дом 1

КУЛЬТУРА
МОСКВЫ cult.mos.ru