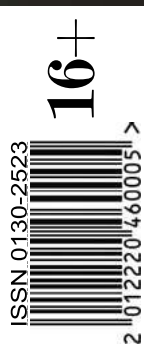


THE ART MAGAZINE

# ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



№ 4 (619) 2021

## ЖИВОПИСЬ

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ «МАНЕЖ»



КРИСТИАН БОЛТАНСКИ

ПРИЗРАКИ

CHRISTIAN BOLTANSKI

# CHRISTIAN BOLTANSKI

ESPRITS

МАРТ 2022

MARCH 2022

ЗВЕЗДНОЕ НЕБО 6 СЕНТЯБРЯ 1944. ПАРИЖ

MAP OF THE STARS 6<sup>th</sup> SEPTEMBER 1944. PARIS

MANEGE CENTRAL EXHIBITION HALL

реклама



(с) МБУК «Слободской  
музейно-выставочный центр»

Музей  
русского  
импрессионизма

3 ФЕВРАЛЯ  
22 МАЯ 2022

реклама

# АВАНГАРД НА ТЕЛЕГЕ В XXI ВЕК

Москва, Ленинградский пр-т,  
д. 15, стр. 11

[www.rusimp.su](http://www.rusimp.su)



# ИСКУССТВО

**№ 4 (619) 2021**

**Издатель** Аля Тесис  
**Шеф-редактор** Алина Стрельцова

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

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



Проект реализован при финансовой поддержке ООГО «Российский фонд культуры»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

## **Адрес редакции**

Москва, 123557, Электрический пер.,  
д. 1, стр. 12, оф. 718-2  
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

## **Реклама**

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

## **Распространение**

тел.: +7 (916) 450-71-61, subscribe@iskusstvo-info.ru

## **PR и специальные проекты**

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (901) 183-67-40  
pr@iskusstvo-info.ru, www.iskusstvo-info.ru

## **Подписные индексы**

16359 (на полгода) в объединённом каталоге  
«Пресса 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  
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,  
тел.: (8482) 68-09-98, adp@a-d-p.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии «Ситипринт»  
+7 (495) 266-28-95, www.cityprint.ru  
Тираж 3000 экземпляров

© 2021 Журнал «Искусство»

Журнал «Искусство» — некоммерческий образовательный проект, все материалы публикуются исключительно в научно-просветительских целях. Перепечатка текстов, их фрагментов или изображений без разрешения правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:  
**Эрик Булатов**  
Дверь  
2009—11

Холст, масло, 210 x 150 см  
Коллекция Н. Годзиной



10 сен 2021 — 30 янв 2022

# Зеркало без памяти

Томас Деманд



МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»  
УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32  
[WWW.GARAGEMCA.ORG](http://WWW.GARAGEMCA.ORG)

@GARAGEMCA #МУЗЕЙГАРАЖ

Реклама



**GARAGE**

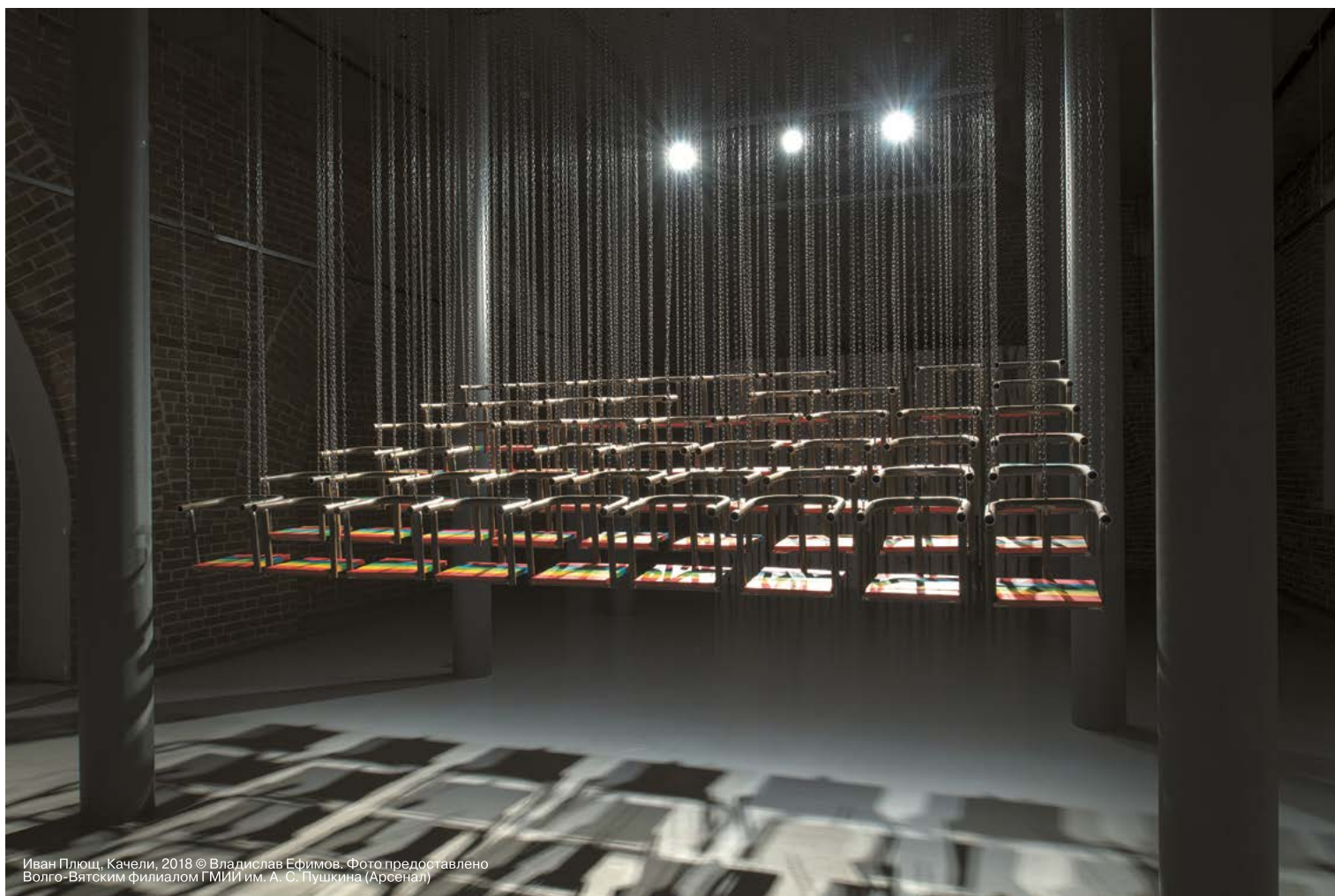
Томас Деманд. Убежище III, 2021. Предоставлено художником, галереями Matthew Marks (Нью-Йорк и Лос-Анджелес), Esther Schipper (Берлин), South Maers (Лондон, Берлин и Лос-Анджелес), Taka Ishii (Токио), © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn / УПРАВИС, Москва

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ  
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

# ИВАН ПЛЮЩ ТЕАТР ПЛЮЩА

КУРАТОР  
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ



Иван Плющ, Качели, 2018 © Владислав Ефимов. Фото предоставлено  
Волго-Вятским филиалом ГМИИ им. А. С. Пушкина (Арсенал)

10.11.21 — 30.1.22  
ПЕТРОВКА 25

ОФИЦИАЛЬНЫЙ СТРАХОВОЙ  
ПАРТНЕР ПРОЕКТА

 АЛЬФА  
СТРАХОВАНИЕ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

pop/off/art  
gallery

УЛИЦА ПЕТРОВКА, 25  
+7 495 690 68 70  
WWW.MMOMA.RU

реклама



Андрей Ерофеев <b>ПОРТАЛ ЗАКРЫТ</b> .....	8
<b>ИВАН НОВИКОВ: «ЗАНИМАТЬСЯ ЖИВОПИСЬЮ, ПОТОМУ ЧТО ТЕБЕ ЭТО ПРАВИТСЯ, — ЭТО УСТАРЕВШАЯ СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ»</b> .....	22
<b>ЕГОР КОШЕЛЕВ: «ЭТО ДЕКЛАРАЦИЯ НЕКОЕГО БЕССИЛИЯ, ДАЖЕ НАСМЕШКА НАД СОБОЙ»</b> .....	36
Сергей Хачатуров <b>ЖИВОПИСЬ АГРЕГАТОРОВ</b> .....	56
<b>ИВАН ПЛЮЩ: «И ВСЁ ЭТО ВРЕМЯ ЖИВОПИСЬ ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ»</b> .....	64
<b>ЕВГЕНИЯ БУРАВЛЕВА И ЕГОР ПЛОТНИКОВ: «ОБРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСИ — ЭТО ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЁД, ОБЕРНУВШИЕСЬ НАЗАД»</b> .....	86
<b>ЗВЕНЯЩИЙ СЛЕД. ПРОЕКТ ПАВЛА ОТДЕЛЬНОВА</b> .....	98
 <b>~ ОБЗОРЫ ~</b> .....	 121
<b>Мария Линд и Андйеас Эйикссон: «Идея чистой национальной идентичности больше не состоятельна»</b> .....	 122
<b>Антон Батагов: «Мы смотрим на эти картины, понимая, насколько хрупка эта радость и этот покой»</b> .....	 128
<b>Михаил Врубель</b> .....	132
<b>Бывают странные сближенья... Кураторский проект Жан-Юбера Мартена</b> .....	135
<b>Маркус Люперц. Маленькая иррациональная ретроспектива под руководством художника...</b>	137
<b>Женщины глазами Тициана</b> .....	138
 <b>~ ДУНАЙ. СПЕЦПРОЕКТ ~</b> .....	 140
 <b>~ SUMMARY ~</b> .....	 146

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

Выставка организована  
в рамках Года Германии в России

При поддержке



ГОД ГЕРМАНИИ  
В РОССИИ  
2020/2021

BIRKELSCHES  
STIFTUNG  
FÜR  
KUNST  
UND  
KULTUR

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ  
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
ГАЛЕРЕЯ МАЙКЛА ВЕРНЕРА БЕРЛИН,  
КЁЛЬН, ЛОНДОН И НЬЮ-ЙОРК

# МАРКУС ЛЮПЕРЦ



Маркус Люперц. Подставка для головного убора – Дифирамб V, 1973

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
УЛ. ПЕТРОВКА, 25 / 2 ЭТАЖ  
+7 495 690 68 70  
WWW.MMOMA.RU  
#MMOMA

МАЛЕНЬКАЯ  
ИРРАЦИОНАЛЬНАЯ  
РЕТРОСПЕКТИВА  
ПОД РУКОВОДСТВОМ  
ХУДОЖНИКА

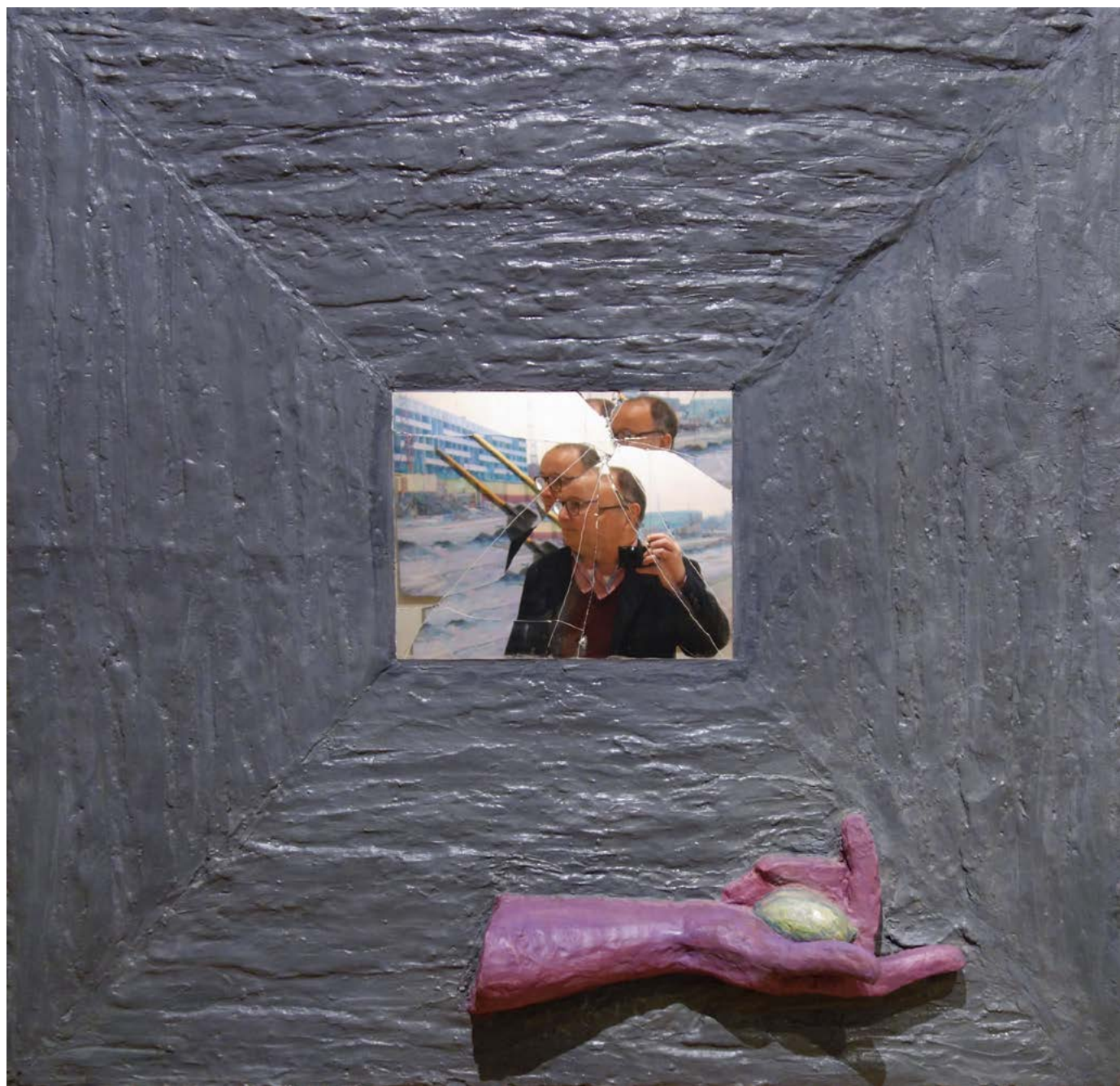
09.12.2021 — 03.04.2022  
ПЕТРОВКА 25



Концепцию европейской живописи на долгие века определил Альберти: картина — это окно в пейзаж, по этим законам её следует создавать и по этим же воспринимать. Другой традиционный подход касается сакральных образов: икона — это тоже окно, но не в реальный пейзаж, а в горний мир, туда, куда человеку до поры до времени можно только заглянуть. Это описано, например, у Павла Флоренского. Ещё один вариант окна возник сравнительно недавно — это экран, проход в цифровую реальность. Однако многие художники подозревают, что эта реальность поддельная, и категорически не хотят туда идти. В этой ситуации живопись становится последним оплотом человеческого, способом зацепиться за вещественный, настоящий мир, формой сопротивления виртуальному. Получается, что живопись — это медиа, которое оформляет, скрепляет наши отношения с реальностью, как подписанный на бумаге договор. Однако проблема, кажется, в том, что мы уже не знаем, что такое реальность и как нам с ней быть.

---

Алина Стрельцова,  
шеф-редактор журнала «Искусство»





---

Андрей Ерофеев

# ПОРТАЛ ЗАКРЫТ

**Куратор *Андрей Ерофеев* рассказывает,  
что всю свою историю живопись  
работала как окно в реальность, однако  
с какого-то момента художники начали  
показывать не пейзаж за этим волшебным  
окном, а грязное стекло или задёрнутую  
штору. Магический портал, который веками  
позволял нам заглянуть в больший мир,  
уже не работает, и мы остались в нашем  
маленьком, стремительно разрушающемся  
мирке, где живопись выполняет функцию,  
ну, наверное, слабого утешения**

9

Чепуха, конечно. Живопись не мертва, она просто перестала показывать окружающую реальность. Раньше она была почти незаметна и скромна, как документ. Потом зазвучал её самостоятельный голос и возникла эстетика «мерцания» (помните знаменитую сентенцию раннего авангарда: «Прежде чем стать голой женщиной или скаковой лошадью, картина есть окрашенная поверхность...»). Потом она стала зеркалом самой себя, так называемой «чистой живописью». Далее — тенью самой себя, намёком, эскизом, оборванным на полуслове. Теперь, в финале эволюции этого медиа, живописная картина — это репродукция. Такой же путь проделала в своё время и иконопись. В Третьяковской галерее, в конце иконной анфилады есть несколько примечательных икон, изображающих Богородицу. Но не саму Богородицу, а посвящённые ей иконные образы — «Тихвинскую» (работа Якова Молчанова) и «Владимирскую» (Симона Ушакова). Они нарисованы в их собственном древнем каноне, а не в реформированном стиле Оружейной палаты XVII века. «Списаны» с натуры именно как репродукции, а не копии или повторы. А какой культ проявляет такая икона иконы? Не Бога, конечно, а именно культ живописи, живописного изображения, возможно, даже чудодейственного, способного мироточить, но всё же не более чем изобразительного знака на деревянной доске. Вот и Энди Уорхол, когда перерисовывал «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, меньше всего думал о Христе, а признавался в восторженном отношении к классическому искусству. Своей прорисовкой Уорхол удивительно точно показал, что все мы, включая и верующих христиан, видим в знаменитой фреске не драматический разговор учеников за тай-

— Что стало с живописью?  
— Она умерла.

*Из подслушанного в ИПСИ разговора*

ным ужином с сыном Божьим, а руку художника Леонардо. И если чему-то поклоняемся, то именно Леонардовой живописи.

Сегодня живопись оуклилась так же, как в своё время классическая музыка (мы получаем от «Реквиема» величайшее гурманское удовольствие и даже не думаем плакать). Или вот опера. Идём на «Жизнь за царя» вовсе не затем, чтобы узнать подробности об Иване Сусанине. Для того есть иные источники и потому никто не жалуется, что в оперном пении ни черта не разобрать слов. Когда арию «Чуют правду!» поёт иностранец, не понимающий смысла, а лишь более или менее исправно воспроизводящий звучание речи, он делает такую же репродукцию, как Симон Ушаков или Энди Уорхол.

Но при всех этих метаморфозах сила живописи в смысле её влияния на нас только возрастает. Если раньше живопись отражала внешний мир, то сейчас этот мир всё больше живёт по картинке, отражая живопись. Так, два года назад я проезжал мимо знаменитой горы Сент-Виктуар и, понятное дело, искал тот ракурс, с которого она была бы похожа на саму себя, то есть становилась бы пейзажем Сезанна. Вот ещё поворот, ещё немного и точно — вижу, Сезанн! То есть её онтология напрямую соотнесена с известным живописным мотивом. И тут ещё местный житель рассказал мне, что недавно проблемой Сент-Виктуар озаботилось французское общество охраны памятников. Овцеводство в этом районе давно прекратилось, животные перестали объедать побеги, и гора сплошь заросла деревьями. Так вот, их все спилили, глядя на репродукции — подгоняя вид под пейзажи Сезанна. Похожее явление я наблюдал в Витебске, где с отдельных ракурсов город





На стр. 8  
Отражение куратора  
Андрея Ерофеева  
в работе Ильи Набакова  
«Руна и разбитое  
зеркало» (1966)  
Фотография: © Андрей Ерофеев

**Александр Сигутин**  
Борис и Глеб  
1998  
Холст, смешанная техника,  
90 × 70 см



**Иван Чуйков**  
Онно XX  
1980  
Дерево, масло, 180 x 74 см  
Из коллекции Третьяковской  
галереи

**Сегодня живопись  
окуклилась так же,  
как в своё время  
классическая  
музыка, — мы получаем  
от «Реквиема»  
величайшее гурманское  
удовольствие и даже  
не думаем плакать**

восстановлен по картинам Марка Шагала. Это всего лишь два примера, но я уверен, что большая часть реальности уже поглощена живописью и наречена именами художников. Нам уютно «в картинке». И, когда мы понимаем, что дома ли, на улице, в храме перед нами застывшая живая репродукция, — мы радуемся знакомому милому миру. Даже когда в нём Иван убивает своего сына. Мы видим вокруг себя мир, созданный живописными картинами, так, примерно, как наши предки смотрели на «мир Божий», восхищаясь его Творцом. Дома мы листаем альбомы про искусство, словно перебираем чётки. Перебрали, вспомнили всех любимых художников. Так раньше молились перед домашними образами, вспоминая святых угодников. А иногда мы заходим в музей, как раньше в церковь, чтобы соприкоснуться с живым чудом божественной живописи, примерно так, как верующие нет-нет и забегают посмотреть на лик Спаса Вседержителя и затрепетать перед его взглядом.

Портал, через который благодаря иллюзии пространственности можно было проникнуть в метафизическую реальность инобытия, наконец захлопнулся на все засовы. Нам остаётся только разглядывать каракули и разводы на гигантских чугунных его дверях. Была икона, а стала предмет, вещь («доска», согласно сленгу реставраторов); была живопись, а стала тоже предмет («холст»). Это превращение тянулось больше века. Ещё недавно тема картины как окна в мир была жива и обсуждалась в работах Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова. Знак живописи был онтологичен и наглядно демонстрировал Ничто, Бытие, Простран-

ство. В картину можно было войти и там блуждать взором по зазеркалью. Из картины можно было выпасть в опасный мир «социума». На этом построены Владимир Янкилевский и Эрик Булатов. Но постепенно этот светлый булатовский мир сияющей бесконечности стал сворачиваться, сжиматься, и вот уже от светоносного горизонта осталась лишь узкая щель, тонкая полоска света. Она аукнулась в тондо со световыми выпуклостями Сергея Шаблавина как последний лучик солнца перед сумерками. И занавес с грохотом упал. Живое действие закончилось. Спектакль сыгран. Можно расходиться. Но расходиться-то не хочется. Действует огромная инерция привычки и сила любви. Поэтому «шоу маст гоу он», действие продолжается перформансом художника на жёсткой холщёвой поверхности этого занавеса. Отныне для живописания осталась только одна возможность — это репродуцирование пустых, лишь самих себя означающих знаков живописи.

Я бы эти знаки разбил на три категории: во-первых, воспроизведение разного рода поверхностей и их фактур. Эта тема началась очень давно и шла по нарастающей, как болеро Равеля, — с кубизма Хуана Гриса, материальных подборов Альберто Бурри и монохромов Ива Клейна она перекинулась на орнаменты оп-арта и коллажи поп-арта. Сейчас легче перечислить тех художников, кто не занимается демонстрацией поверхностей. Иногда поверхности выглядят нарядными обоями, как у Дэмьена Хёрста, иногда сгоревшими фолиантами и обугленными стенами, как у Кифера. Кто-то любит эффекты обшарпанной штукатурки, другой — смазанное месиво, остатки срезанной с холста гигантским мастихином краски. Герхард Рихтер, я его имею в виду, говорит в том же духе, что и Юра Альберт: «Я хотел сделать картину, но у меня не вышло. Я честно соскрёб красочный слой, и вот что само собой получилось в итоге. Это не изображение, это неудачная попытка быть живописцем». Картина-поверхность к эстетическим переживаниям прибавляет контент художнического поражения (не сумел, не справился, утонул в декоративности) и смакует атмосферу общей энтропии (осыпающиеся, грязнящиеся, рвущиеся слои распада материи).

Вторая категория репродукционной живописи («репроживописи») представляет собой имитацию каракулей. Она берёт



начало также очень давно — в ларионовских «Временах года» — и следует через ар-брют, группу «КОБРА», информель, Дюбюффэ в сторону нью-вейверской мазни Жана Мишеля Баския к немецким «новым диким», а на наших площадках к Жоре Литичевскому, Павлу Пепперштейну и новоприбывшему Евгению Музалевскому. Здесь детские почеркушки соединяются с петроглифами в карнавале непознанных языков людей, не научившихся, не желающих или утративших способность складно говорить. Здесь наивный жест продают как искренность, а пиззозидную комбинацию знаков выдают за непереводимую особенность визуального текста.

Третья категория репроеживописи воплощается в работе симуляционистов, самыми яркими представителя которых в России являются «трёхпрудники» и, прежде всего, их предводитель Авдей Тер-Оганьян. Они остро осознали и сделали своим методом то, что другие продолжают переживать на уровне интуиции: любая живопись сегодня на кого-то похожа. Вся её обширная территория от геометрии до фотореализма, от академизма до живописи действия познана и поименована, размечена названиями картин, фамилиями авторов или терминологией направлений. И если, тем не менее, «трёхпрудники» взяли этот названный мир воспроизводить, то потому, что слишком глубокая травма не даёт им пережить их собственный фантазм — «смерть живописи», которая в их представлении наступила вместе с концом авангарда XX века.

Бодрая и полная свежести живопись Тер-Оганьяна напоминает мне фаумский портрет, когда художник, оплакивая кончину своей модели, рисует её лицо — живое и весёлое. Каждый плачет над своими усопшими. Владимир Дубосарский — над соцреализмом Пластова. Александр Сигутин — над Малевичем и иконой. Авдей Тер-Оганьян — над Пикассо и Матиссом. Все они говорят о живописи, как бы обернувшись назад, с ретроспективной ностальгией. Мы видим сцену трогательного прощания. Поезд уходит, художник остаётся на перроне. Машет платочком. Изготовление копий истории искусства — это сегодняшний вид сентиментализма. Чем дальше и дольше разрыв — тем слабее импульсы воспоминаний. Сейчас уже почти всё кончилось. И вот Авдей, как после-

**Сегодня первая и самая  
главная функция  
картины примерно  
такая же, как и у иконы, —  
утешительная. И иконы,  
и картины заверяют  
нас в том, что мы  
по-прежнему живём  
в старом добром времени,  
в уютной предметно-  
пространственной среде,  
которую не хочется  
ни на что менять**

довательный однолюб, не может больше писать. Рука не поднимается. Но, повторяю, это личная иллюзия, фантазм лишь этого узкого круга лиц.

Потому что, ничто не исчезло, никуда ничего не делось: иконы как писали, так и продолжают писать; картины — тоже. Просто функции этих предметов поменялись. Икона для нас сегодня — это русский стиль, фольклор, сувенир-матрёшка-самовар. А с Богом мы общаемся по-другому, без помощи этого медиа, которое перестало быть сообщением, став предметом и просто фоном. Общаемся напрямую, без изобразительных посредников. Наблюдая, например, солнечный свет, сочащийся из узких амбразур барабана, или золотые вспышки солнечных же бликов на панихидных столах и подсвечниках, или живой огонь свечей. Иконы здесь как атмосферный контекст. И чем меньше их, тем, пожалуй, даже лучше, а совсем хорошо там, где белые стены и фрагменты древних поверхностей, остатки сбитых росписей. Там же, где всё аккуратно выписано, ничто уже не работает. Выглядит симпатично, однако напоминает не сакральное пространство, а ресторан или оперные декорации. Эти росписи могут быть интересны или отлично сделаны, и я отношусь к ним с уважением, но считаю, что никакого качества проводника веры в них нет. Здесь всё условность и искус-



ственность. Это копии копий, авторы которых забыли про человеческую реальность изображаемого. Рядом с моим домом, например, находится церковь Усекновения главы Иоанна Крестителя, где главная икона изображает этот ужас отрезания головы живому человеку — но так, будто бедному Иоанну, щёголю в легкой накидке и красных сапожках, предлагают помыть ручки перед обедом. Уже тазик и полотенчик подготовили. Дело, наверное, в том, что художник, написавший эту сцену, глух к человеческой боли и лишён сострадания именно потому, что живопись сегодня разошлась с жизнью. Я его не осуждаю, он по уши погружён в древнерусские фрески и иконы, изучает их, служит им, продлевает им жизнь. Это и есть его реальность. А жизнь вокруг видится ему как плохой и фальшивый спектакль, где всё позволено. То же самое происходит и с Авдеем Тер-Оганьяном. В искусстве он ни разу не разрешил себе ничего безобразного или глупого, по типу того, что творили, например, «Мухоморы», или «Чемпионы мира», или «Синие носы». Всё было строго, благочестиво и очень осмысленно. Его живопись — это подлинная красота звучаний, чистейшая формальная маэстрия, достигающая по своему совершенству таланта величайших мастеров прошлого. Но эта реальность искусства никак не связана у него с повседневной личной и социальной жизнью. Он с этого угла на своё поведение никогда не смотрел, а потому делал глупости, мерзости и даже подлости. Словом, этическое и эстетическое разошлись не только в самой живописи, но также и в душах художников.

Да, сегодняшняя картина может быть отлично ремесленно сделана — не хуже, чем старая, не хуже, чем авангардная, Но функции её решительно изменились, а потому, наверно, и сломалась её пространственная конструкция.

Первая и самая главная функция картины примерно такая же, как и у иконы, — утешительная. И иконы, и картины заверяют нас в том, что мы по-прежнему живём в старом добром времени, в обжитой и уютной предметно-пространственной среде, которую не хочется ни на что менять. А ведь классическая живописная картина есть инструмент

**Будущее непредсказуемо,  
впереди болезни, смерть,  
катастрофы, цифровая  
реальность. Хорошо бы  
туда как можно дольше  
не попадать. Поэтому  
сегодняшние картины  
как бы позволяют  
остановить время  
и подавить тягостное  
переживание изменений**

перемещения (пусть иллюзорного) в иное пространство света, тьмы, истории, фантазии. Живопись обеспечивает взгляду возможность «полёта, ухода, исчезновения». Но общее настроение основано сегодня на мнении, что все эти перемещения рискованны и лучше жить настоящим в окружении крепких непроницаемых стен. Будущее непредсказуемо, впереди болезни, смерть, катастрофы, цифровая реальность. Хорошо бы туда как можно дольше не попадать. Поэтому сегодняшние картины есть формы экспозиции современности в её неподвижном, статичном состоянии. Картины напоминают стены. Они как бы позволяют остановить время и подавить тягостное переживание изменений. Все эти обстоятельства выпаривают из картины живопись и отягощают её плоской материальностью.

Вторая функция — украшательская. Картина есть украшение дома единичным рукотворным предметом. Здесь всё понятно. Фотография картину не заменила, поскольку живопись сохранила за собой статус престижной вещи. В эпоху тиражированной продукции она по-прежнему ценится как штучный товар и как красивая декоративная вещь. Но и здесь вопрос о пространстве улёта в инобытие не встаёт. Уникальность достигается раскраской, рельефом, фактурой, рамой.

Третья функция — возгонка статуса коллекционера. Новая российская элита по образцу сталинского высшего общества тоже состоит из вчерашних гопников, стремящихся выглядеть



**Эрик Булатов**

Дверь

2009—11

Холст, масло, 210 x 150 см

Коллекция Н. Годзиной



цивилизованно и походить на «западных партнёров». Они имитируют их буржуазный вкус, который давно уже лежит в русле «левого», но традиционного по жанру искусства. Но эти имитации приблизительны, никто особенно не стремится стать другим, поэтому и картины внешне поверхностно имитативны: их репродукционность вполне устраивает заказчика.

Живопись может быть нагружена ещё одной дополнительной функцией, которая относится к сфере политики. Это традиционная для русского искусства установка на социально ответственную акцию. Игорь Макаревич с Еленой Елагиной, Ирина Нахова, Семён Файбисович, Павел Отдельнов, Хаим Сокол используют живопись для того, чтобы транслировать какие-то важные нелицеприятные вещи — про ГУЛАГ, пытки, сталинскую лженауку, нищету и бесправие, экологические катастрофы — тем зрителям, которые глухи к этим бедам и бесконечно далеки от них в своих виллах и особняках. Например, Павел Отдельнов занимается обличением индустриальных преступлений власти, показывая руины заводов, отравленные водоёмы, открытые и необозримые свалки мусора. Всё это прекрасно можно было бы делать с помощью фотографий или видео. И те видео, которые он снимает, если честно, мне нравятся значительно больше, чем его картины. Однако я знаю массу людей, которые гонятся именно за картинами Отдельнова, вешая их дома на самых парадных местах. Так социальная критика достигает глаз нувориша. Отдельнов изображает заведомо отвратительную часть реальности, которую мы пытаемся не замечать, которую наш город и наш мэр стараются сослать куда-то в Коми. А художник подсовывает нам эту информацию под самый нос, упаковывая её в оболочку живописи, которая сама по себе настолько соблазнительно красива, что кто-то у себя дома каждый день любуется этими помойками. То же самое делает и Семён Файбисович, когда пишет бомжей и калек с Площади трёх вокзалов. Масса людей этими картинами восхищаются потому, что они действительно хороши по форме. Вы скажете: «Позвольте, а разве это не та самая реальность, которую, по вашим словам, больше живописью не передать?» Нет, увы, Файбисович не Репин и не Перов. Живопись Отдельнова и Файбисовича — это

**Когда Семён Файбисович  
пишет бомжей и калек  
с Площади трёх вокзалов,  
масса людей этими  
картинами восхищаются.  
Вы скажете: «Позвольте,  
а разве это не та самая  
реальность, которую,  
по вашим словам, больше  
живописью не передать?»  
Нет, увы, Файбисович  
не Репин и не Перов**

тоже репродукция поверхностей, только ими являются не орнаменты, а социальные фотографии. Здесь наши художники попадают в своеобразную ловушку. Поскольку документальным свидетельством о реальности в современной культуре является фотография, то социально-обличительное искусство, естественно, стремится быть на неё максимально похожим. А чем ближе художник подходит к фотографическому по характеру изображению, тем ближе он к плоскостности и тем дальше от пространственной иллюзорности живописи. Файбисович, например, попросту сначала печатает на холсте фотоизображение в масштабе картины, а потом «иллюминирует» его красками. Возникает цветной ковёр, плоское панно, где личное и доличное тракуются одинаково, где нет акцентированных акцентов и необходимых для живописи образных передержек. В итоге мы имеем шпалеру, лишённую внутреннего пространства, иллюзии глубины, света и цвета. Можно ли такую картину по-настоящему считать живописью? Некоторые полагают, что нет. Что не мешает таким картинам быть изумительными по сочетанию красок плоскостями-поверхностями.

Есть в культуре и ещё одна ниша для порождения и продолжения живописных картин. Это сенильное искусство, то есть живопись стариков. Даже концептуалисты, радикальные реформаторы и ликвидаторы жанра картины в позднем



**Семён Файбисович**  
 Истощённые. Из цикла  
 «Ночной разгуляй»  
 2009  
 Холст, масло, 150 × 220 см  
 Изображение предоставлено  
 пресс-службой OVCHARENKO



**Павел Отдельнов**  
ТКО  
2020  
Холст, масло, 150 × 200 см  
Изображение представлено  
художником

**Каждый день берясь  
за кисти и краски, старик  
подтверждает себе  
и родным, что он всё  
ещё держится на плаву.  
Само это подтверждение  
становится и мучением,  
и удовольствием для него.  
Притом, что он уже  
почти разрушен, он всё  
ещё способен соблюдать  
внешние приличия,  
соблюдать ритуал**

периоде своего творчества часто отдают предпочтение живописи. Пример Ильи Кабакова здесь очень красноречив. С моей точки зрения, это символическое возвращение в великое многовековое сообщество, в исходную гильдию профессии. Художник за свою большую жизнь уже вызвал грандиозное обновление всего искусства в целом (как Кабаков) или только локального его ответвления (как большинство). Но его миссия выполнена, ему больше нет нужды держать вахту, нести ответственность за новизну, за актуальную проблематику. Он уходит с верхней палубы вперёдсмотрящего в общее музейное обиталище и там начинает диалог с себе подобными. Его живопись наполняется живописью других. Пикассо воспроизводит Веласкеса, Энгра и Делакруа. Лихтенштейн переписывает Матисса. Александр Меламид в прошлом году взялся воспроизвести все хиты русского искусства. В постимпрессионистической манере он переписал Андрея Рублёва, Репина, Сурикова, Саврасова, Левитана, даже Герасимова. Художнику приятно влиться в компанию больших имён, даже в строй прежних своих оппонентов, встать рядом ними в один ряд. Как ветераны прошедших войн, они стоят теперь обнявшись — друзья и враги. Это переписывание чужих картин означает отказ от повседневной дальней реальности,

лежащей за пределами живописной картины, за границами их исходной профессии, дома, семьи. Каждый день берясь за кисти и краски, старик подтверждает себе и родным, что он всё ещё может работать, что он в порядке, что держится на плаву. Само это подтверждение становится для него и мучением, и удовольствием. Притом, что он уже почти разрушен, физически подорван, он всё ещё способен соблюдать внешние приличия, соблюдать ритуал. Соответственно, этот ритуал в сегодняшней культуре — и есть репродукционная живопись.

А у нас, как на грех, училища плодят и плодят живописцев. И вот, несомненно, найдётся какой-нибудь гордый, кто скажет: «Чушь! Мы сейчас возьмёмся, приналяжем, благо спрос и заказы есть, и наступит возрождение хоть церковной, хоть светской живописи». Ладно, действуйте, флаг вам в руки. Но, как говорится, фарш невозможно повернуть назад. Живописная картина на глазах теряет статус культурного текста и становится необязательным, хотя и приятным, декоративным панно.



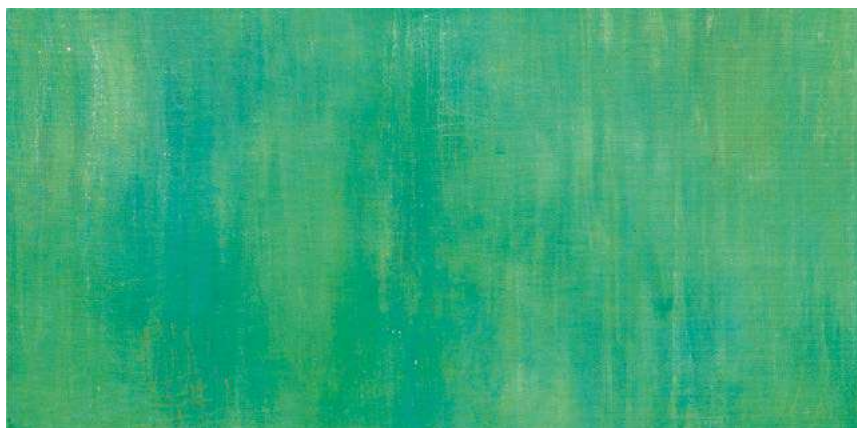
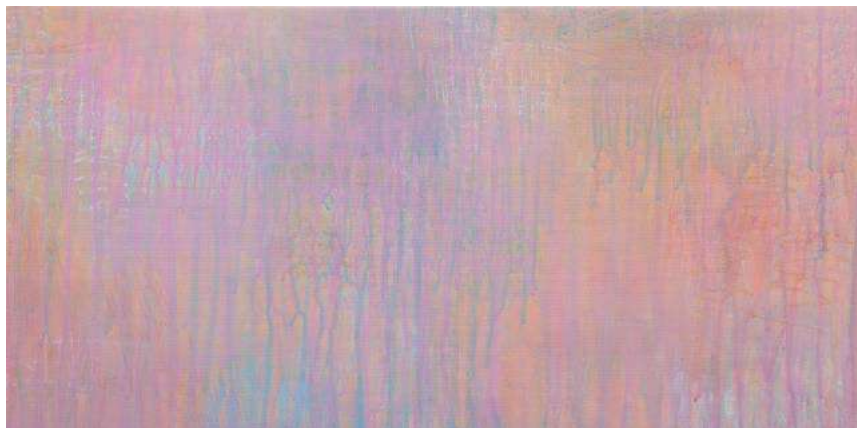
**ИВАН НОВИКОВ:  
«ЗАНИМАТЬСЯ  
ЖИВОПИСЬЮ, ПОТОМУ  
ЧТО ТЕБЕ ЭТО  
ПРАВИТСЯ, — ЭТО  
УСТАРЕВШАЯ  
СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ»**

22

**Художник *Иван Новиков* считает,  
что живопись утратила свойства  
универсального медиа, при помощи  
которого художник может поговорить  
со зрителем на любую тему. Вместо этого  
ей осталось облако тем, связанных именно  
и исключительно с историей искусства.  
Более того, живописью сегодня можно  
считать не только и не столько картину,  
созданную в технике «холст, масло»,  
сколько сам этот разговор о живописных  
проблематиках, который может вестись  
средствами и тотальной инсталляции,  
и перформанса, и видеоарта**

---

*вопросы:* Алина Стрельцова





## Иван Новиков

Художник, исследователь, куратор. Выпускник Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова, Института «База» и Манчестерского Университета. Сооснователь *artist-run space* Центр «Красный» в Москве. Член редакционного совета «Художественного Журнала». Заведующий кафедрой живописи в Институте «База».

24

**Обдумывая тему номера, я поняла, что больше не воспринимаю живопись или любое другое медиа как средство, при помощи которого можно поговорить о чём угодно. Мне кажется, что сегодня если художник выбирает видео, или перформанс, или цифру, то это потому что они адекватны той теме, по которой ему есть что сказать. Ты можешь взять хоть энкаустику, но должен понимать, зачем. И с живописью то же самое, она перестала быть медиа по умолчанию.**

В целом, я согласен с такой постановкой проблемы. Сегодня нельзя сказать: я по умолчанию занимаюсь живописью или снимаю видео. Мы живём в постмедиальную эпоху. И если художник говорит, что занимается живописью, потому что ему это нравится, — это совершенно устаревшая система ценностей. Если вы сегодня занимаетесь живописью, это должно проистекать из ваших идей и концепций. Более того, я думаю, что даже в классическом искусстве самые яркие авторы выбирали медиа не потому, что ничего другого не умели, а потому, что им было что сказать в рамках живописной проблематики. Последние лет десять живопись — это не столько медиа, сколько некоторая «живописная концепция», как я её для себя

достаточно обтекаемо обозначаю. Почему-то в России очень болезненно воспринимается обозначение живописи как концепции, как будто это оскорбление. Я же подразумеваю под этим, что высказывания о проблематиках живописи могут быть реализованы не только в рамках системы «холст — краска». Живописью может быть и перформанс, и видео, а сегодня чаще всего — и инсталляция картины. Когда я заявляю это перед широкой аудиторией, люди обычно путаются. Однако я начинаю объяснять: что такое сегодняшняя графика? Это ведь не только карандашом по бумаге. А если акрилом по бумаге, — это живопись или графика? Когда это проговариваешь, слушатели обычно понимают, что, грубо говоря, живопись — это точка зрения, концептуальный подход, а отнюдь не набор технических средств.

**Не могли бы вы раскрыть тезис о том, что в истории искусства художники столь же сознательно выбирали живопись как набор концепций?**

Я имею в виду, что самые выдающиеся художники часто осмыслили живопись как некую концептуальную вещь. Николя Пуссен, например, абсолютно чётко воспринимал живопись как специфический набор идей,





На стр. 23

Сверху вниз:

**Иван Новиков**

О двух концах—6.

Части 1—4

2018

Холст, акрил, масляная пастель,  
55 × 95 см каждая. Предоставлено  
художником и галереей pop/off/art

Сверху вниз:

**Иван Новиков**

О двух концах—3.

Части 1 и 2

2018

Холст, акрил, 95 × 88 см каждая  
Предоставлено художником  
и галереей pop/off/art





Сверху вниз:  
**Иван Новиков**  
О двух концах—7.  
Части 1—5  
2018

Холст, акрил, керамика  
50 x 50 см каждая. Предоставлено  
художником и галереей pop/off/art

**Если формулировать,  
что такое живопись  
сегодня, — это искусство,  
которое рефлексивует  
и отсылает нас к истории  
и контексту живописи.  
Даже если это видео,  
которое опирается  
на произведения  
ренессанса**

с которыми работает. Его теории композиции, по-своему шокирующие для того времени, рождались именно из этого подхода. Или вот фреска — это живопись или инсталляция? С этим вопросом сталкиваются все. Например, когда Караваджо писал фреску на вилле «Аврора», ему ведь было очень важно, где будет находиться зритель, что он будет смотреть снизу вверх, что он будет в определённом пространстве. Художник сознательно работал с поверхностью стены, а не доски. Живопись в исторический период тоже не была медиа по умолчанию: художник решал, уместно ли выбрать графику, пастель или литографию. Дега не случайно выбрал для своих балерин пастель, как в других случаях выбирал скульптуру.

**Если честно, мне сложно воспринимать классическое искусство, за исключением станковой живописи, иначе как тотальную инсталляцию. Храм, вилла, садово-парковый ансамбль — однозначно тотальная инсталляция, где много медиа, причём каждому отведено своё определённое место, и все работают на одну концепцию, создавая единое пространство и единую художественную реальность.**

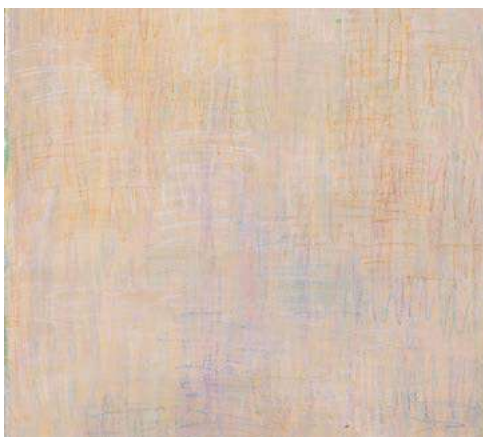
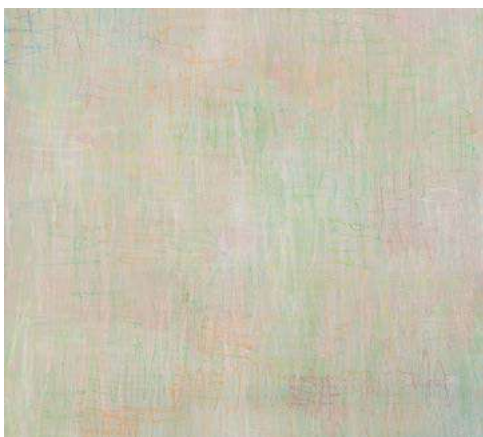
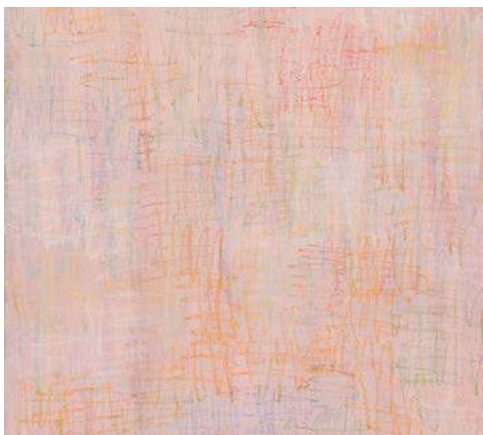
Конечно. В том-то и парадокс, что мы говорим, например, о Сикстинской капелле как о живописи. Это происходит потому, что и исследователи, и студенты изучают её

по фотографиям как набор картинок, но в реальности это гораздо ближе к тому, что мы сегодня называем инсталляциями.

**А ещё вы сказали, что сегодняшняя живопись — это набор концепций. Тогда мне бы хотелось узнать, что под этим подразумевает современный художник? О чём сегодня можно говорить, используя именно это медиа?**

Я бы даже уточнил, что это целое облако различных концепций. Когда я рассказываю об этом студентам, то использую термин из философии спекулятивного реализма — «гиперобъект». Это некий объект, к которому у нас есть доступ только в некоторых его проявлениях. Мы никогда не видим живопись, мы видим конкретную картину конкретного художника, то есть маленький частный случай, по которому мы судим о живописи. Живопись — это вроде бы набор практик, связанных с работой с цветом и плоским изображением, даже если это плоское изображение на трехмерном объекте. Однако сегодня я уже не уверен, можно ли сказать определённо, что живопись — это то-то и то-то, и что инсталляция — это то-то и то-то. Даже насчёт видео у меня есть сомнения. Больше того, сами художники не стремятся создавать работы, которые бы определяли границы медиа. И если живопись работает в трёхмерном пространстве, это уже всё же ближе к инсталляционному подходу.

Ещё один, как мне кажется, важный момент — то, что живопись, наверное, самое крупное облако идей в искусстве и потому довлеет над всеми прочими медиа. Все учебники по искусству забиты живописью, её смыслами, попытками интерпретации. Скульптуре, графике, вышивке уделяется в разы меньше места. Думаю, именно поэтому рынок современного искусства на восемьдесят процентов состоит из картин. И вот это превосходство исторической живописи — это огромный контекст, с которым приходится иметь дело любому



Сверху вниз:  
**Иван Новиков**  
О двух концах—8.  
Части 1—4  
2018

Холст, акрил, керамика  
40 x 45 см каждая. Предоставлено  
художником и галереей pop/off/art

**Когда над ребёнком  
совершают насилие,  
он не знает, что  
может быть иначе,  
что искусством можно  
заниматься без насилия  
над собой. Никто ему  
не рассказывает, потому  
что преподаватели —  
такие же жертвы насилия**

художнику, который обращается к этому медиа. Если ты занимаешься цифровыми практиками, у тебя нет исторического хвоста, который неминуемо цепляется ко всему, что ты делаешь. Однако именно этот хвост определяет всё, что происходит в современной живописи. То есть если формулировать, что такое живопись сегодня, — это искусство, которое рефлексирует и отсылает нас к истории и контексту живописи. Даже если это видео, которое опирается на произведения ренессанса.

**Например, «Похищение сабинянок»  
или «Менины» Ив Суссман.**

Например. Или Билл Виола — который весь про живопись. Но вот Джефф Уолл, чьи фотографии имитируют обыденное восприятие живописности, на самом деле говорит с нами о том, что такое фотография, и в этом его крутость.

**Вы говорите, что исторический контекст довлеет над сегодняшними художниками. Здесь мне ещё кажется важным, что в России молодых авторов зачастую учат живописи по умолчанию и так, что они потом не знают, что им с нею делать. Живопись в их сознании оказывается связана даже с какой-то психологической травмой.**

Тут я бы обозначил два травматических момента. С одной стороны, в России очень недооцениваем огромный потенциал постсоветского худо-

жественного образования: в каждом условно большом городе есть художественное училище, которое ежегодно выпускает десятки молодых людей, которые артикулируют себя как желающих заниматься искусством, потому что они получили профильное образование. И эта герметичная система порождает травму. Представьте, что над людьми с детства совершают психологическое насилие, заставляя ходить, обрубив себе обе ноги, и заявляя, что только так они будут нормальными. Они в этих бесконечных художественных школах, училищах, лицеях рисуют аполлонов, соцреалистические сюжеты, натюрморты. У всех самые лучшие намерения — у родителей, которые отдают детей в эти школы, у учителей, которые их там встречают. Однако дальше этих детей деформируют и отравляют, так что те даже не догадываются, что искусство может быть про свободу, что оно вообще может быть про что-то. Дальше подросток поступает в какой-нибудь замечательный вуз или художественное училище, например, в Новосибирске или в Казани, и там продолжается идеологическая накрутка, где извращается изначальная любовь человека к искусству, а живопись превращается в некую сектантскую практику. Студентам говорят: вы занимаетесь настоящим искусством, но есть мир лжецов и хулиганов, мир современного искусства. Часто преподаватели, которые это говорят, — это люди с большими психологическими проблемами, с алкоголизмом, и вся эта система воспроизводит людей с психологической травмой, которые знают, что мир вокруг ужасен и несправедлив, что они в окружении врагов. Причём не только Запад враждебен, хотя это само собой, но вокруг недруги, которые любят всё современное, в частности, информационные технологии и биотехнологии. Вы же должны служить подлинному, чистому и святому искусству, — говорят им. Эту историю я слышал сотни раз. Человек не может распознать эту



травму: когда над ребёнком совершают насилие, он не знает, что может быть иначе, что искусством можно заниматься без насилия над собой. Никто ему не рассказывает, потому что преподаватели — такие же жертвы насилия. Студенты оканчивают вуз — и в этот момент происходит вторая травма, ещё более болезненная и тяжело переживаемая: некоторые переживают озарение, что мир вообще-то не такой простой и совсем не чёрно-белый. Выпускники понимают, что советские системы художественного образования, скажу деликатно, — лицемерные и пропагандистские; что их сотни миллионов часов тренировали просто по прихоти каких-то социалистических дедов, а это на самом деле ненужная вещь. Иногда это осознание происходит в процессе учёбы, но точно наступает в тот момент, когда они со своим художественным образованием не могут найти работы. В лучшем случае они могут рассчитывать на полуголодное существование рядом с этими социалистическими контекстами либо работать на церковь — делать мозаики и росписи, заниматься реставрацией. Ну, либо брать государственные заказы, то есть идти в пропаганду. Кстати, их там в этих вузах учат, что есть искусство на заказ, а есть то, что вы делаете для себя, это тоже интересно. То, что вы делаете, вообще никому не нужно, но не потому что вы плохой художник, а потому что вы вне контекста искусства, вас психологически травмировали, изнасиловали, и теперь вам предстоит понять, как это пережить, что с этим делать. У меня процентов семьдесят таких студентов. Возможно, они притягиваются ко мне, поскольку я сам проходил этот этап, но я вижу, что человек закончил институт и у него опускаются руки, он понимает, что потерял шесть лет в вузе, сколько-то ещё в художественной школе и училище, набегает десяток лет. Я вижу, что у меня они как будто ищут оправдания, что это было не зря, что какой-то смысл в этом есть, что они отдали эти

годы. И я пытаюсь психологически помочь. Говорю, давайте-ка сначала прорабатывайте эти две травмы: первая, что искусство — это насилие над собой, которое нужно любить; и вторая, что то, что вы любили и во что верили, оказалось фейком. Эти страшные вещи ты видишь каждый раз в разных вариациях.

#### А как вы сами это преодолели?

Моя история чуть проще. Я с самого начала не был покладистым учеником, у меня была схожая травма, но я с самого начала знал, что хочу заниматься современным искусством. Однако по наивности я полагал, что в Суриковском институте есть какие-то более-менее современные мастерские, но поступив туда, понял, что это совсем не так. Потом я почему-то думал, что надо отучиться, чтобы как-то разобраться, но дальше мне просто повезло. Я познакомился с хорошими людьми из мира современного искусства, например с Арсением Жиляевым, которому многим обязан. Эти люди показали мне альтернативные способы мышления. В какой-то момент я понял, что такое двоемыслие, о котором писал Кабаков. Я об этом слышал, но представить себе не мог: ты знаешь социальные ритуалы, приходишь к десяти утра, когда у тебя занятия по рисунку, ты понимаешь, что этот ритуал надо воспроизводить, но в него не веришь. Как в Советском Союзе, делаешь вид, что читаешь Маркса, а сам слушаешь «Битлз», так примерно я и жил. Тем не менее эта отравляющая атмосфера действовала и на меня. Однако я думаю о людях, которым не повезло столкнуться с современным искусством, которые жили в каком-нибудь Новом Уренгое, знали об искусстве только из альбомов, закончили институты, а потом испытали то, что испытывали люди после крушения Советского Союза или после смерти Сталина. Я отношусь к таким людям с сочувствием, как человек, прошедший сходные стадии, пусть и в облегчённом варианте, как в клубе анонимных алкоголиков.



Сверху вниз:

**Иван Новиков**

Афганистан. Части 1 и 2  
2018

Холст, акрил, масляная пастель  
40 x 90 см каждая. Предоставлено  
художником и галереей pop/off/art

Говорю им, давайте, что-нибудь придумаем, чтобы вам стало легче. Я знаю, что у старших товарищей гораздо более радикальная позиция. Например, Анатолий Осмоловский считает, что нужно разогнать эту шайку-лейку, выгнать её из мастерских и пусть, как говорится, живут как все. Я понимаю, почему он так говорит, однако всё же сочувствую этим людям. Они, как жертвы педофилов, не виноваты в своих бедах, но жертвы педофилов потом иногда сами становятся педофилами. И этот пример прямо один в один схож с российской системой художественного образования. Мне тяжело и часто неприятно на этих людей смотреть, но их вина только в том, что им не повезло в детстве.

**Я тоже слышала похожие истории. Художники заканчивают ту же Суриковку, а затем идут, например, в Открытые мастерские «Винзавода». Там у них меняется картина мира, и они пускаются во все тяжкие — видео-арт, body performance, всё как можно радикальнее. А потом они возвращаются к живописи.**

Так часто происходит. И мне кажется, что это ошибка преподавателей тех школ, куда студенты идут после, скажем так, академических вузов. Своим я говорю, что о'кей, у вас есть тяжёлый опыт, но при этом вы хорошо владеете каким-то языком, пусть и не знаете, как его использовать. И сейчас вы говорите, что собираетесь заниматься перформансом, потому что ваша жизнь пуста и бессмысленна. Дальше два варианта. Либо люди действительно уходят, предположим, в перформанс, пытаются словить актуальную повестку и реализовать её в меру своих возможностей. В основном у них это получается через какое-то количество лет, а потом наступает личностный кризис, потому что потерянные годы всё же довлеют над ними. Кто-то с этим так и живёт. Я же за второй вариант — принять то, что произошло, и попытаться это инструментализировать. По сути,

**Нужно показать  
людям картины,  
например, Курбе  
и объяснить, что вот это  
реализм, а не Вучетич  
и не Аркадий Пластов.  
Потом показываешь им  
современную живопись,  
и это обычно производит  
сильное впечатление.  
Люди говорят: вы что,  
как это вообще?**

мне кажется задача всех поствузовских педагогов — помочь человеку понять, чем он хочет заниматься на самом деле. Может, ему скульптура и живопись и правда неинтересны, и его будущее в перформансе, и нужно помочь человеку это прожить. Развивая метафору сексуального насилия над детьми, я вспомнил фильм «В центре внимания» об одном журналистском расследовании, он ещё получил «Оскар». Речь шла о педофилии в бостонских католических приходах, и одним из важных свидетелей был юноша, над которым священник совершил насилие. И он рассказывает, что самое психологически болезненное для него — то, что именно с тех пор ему нравятся отношения с мужчинами. Для молодых художников отношения с искусством могут также быть окрашены травмой пережитого насилия, и им не так легко отказаться от живописи или скульптуры. Задача преподавателя показать, что и в живописи можно жить без насилия, что в искусстве вы не обязаны совершать насильственные действия психологического характера над самим собой. Это сложно, но с моей точки зрения, это единственная ответственная позиция человека, преподающего современное искусство, особенно в России.



33



Сверху вниз:

**Иван Новиков**

О двух концах—2.

Части 1—4

2018

Холст, акрил, масляная пастель  
155 × 40 см каждая. Предоставлено  
художником и галереей pop/off/art



34



Сверху вниз:  
**Иван Новинов**  
О двух концах—1.  
Части 1 и 2  
2018  
Холст, акрил, 50 × 180 см каждая  
Предоставлено художником  
и галерей pop/off/art

**Виктор Мизиано**

**рассказывал,**

**что существует два типа**

**художников: первые**

**говорят о том, что им**

**близко, и, как сломанные**

**часы, показывают точное**

**время только два раза**

**в жизни. А вторые ловят**

**актуальность, но быстрее**

**перегорают, у них**

**кончаются силы, чтобы**

**гнаться за ней**

**И как же научить людей, которым вообще-то нравится живопись, делать что-то даже не актуальное, а живое?**

Это непросто. Например, в «Базе» обучение длится два года. Первый фактически полностью посвящён проработке травм — это нужно большинству, нужно показать людям картины, например, Курбе и объяснить, что вот это реализм, историческое направление, что реализм — это не Вучетич и не Аркадий Пластов. Потом показываешь им современную живопись, и это обычно производит сильное впечатление. Люди говорят: вы что, как это вообще? А потом ты медленно с человеком идёшь, говоришь: всё хорошо, не переживай, в XIX веке были такие люди, которые не боялись и позволяли себе думать свободно. Постепенно люди раскрепощаются и им становится легче. И уже на втором году обучения они начинают пытаться сделать что-то живое. Первые опыты часто наивные или подражательные, они воспроизводят конкретного понравившегося им художника или какой-то актуальный тренд, это не очень убедительно выглядит, но они пытаются примерить на себя современность. Весь этот процесс идёт медленно и сложно, но обычно он

проще даётся людям, которые не побывали в системе государственного художественного образования.

**А как дальше быть с желанием угнаться за актуальностью? Слишком часто художникам, которые хотят быть в тренде, на самом деле нечего сказать на модную тему. За лозунгами ты чувствуешь пустоту. Это ведь полюс, противоположный консервативному подходу к искусству, и он на самом деле не лучше.**

Знаете, мне как-то замечательно пояснил эту ситуацию Виктор Мизиано, который у нас преподавал. Он рассказывал, что существует два типа художников: первые говорят о том, что им близко, и они, как сломанные часы, показывают точное время только два раза в жизни. А вторые ловят актуальность, но быстрее перегорают, у них кончаются и силы, и эмоции на то, чтобы гнаться за ней. Это два больших пути, и каждый художник прокладывает свою дорогу ближе к тому или другому. Если посмотреть на эту ситуацию выбора применительно к живописи, окажется, что в России сейчас уникальная ситуация, когда сложился коммерческий извод социалистического реализма. Он встал на ноги и легитимизовался в контексте современного искусства, стал его значимой частью. Этот чуть осовремененный соцреализм позволил создавать не самые, скажем так, актуальные произведения, но их существование поддерживается рынком, и художникам этого достаточно. Эта ниша мне не очень нравится по эстетическим и политическим причинам, но, с другой стороны, она позволяет художникам с академической травмой существовать более-менее нормально. Мне кажется, в социальном смысле это важно.



# **ЕГОР КОШЕЛЕВ: «ЭТО ДЕКЛАРАЦИЯ НЕКОЕГО БЕССИЛИЯ, ДАЖЕ НАСМЕШКА НАД СОБОЙ»**

37

**Художник *Егор Кошелев* успел и поработать на коммерческих заказчиков, и посмеяться над романтическими представлениями о роли художника, и убедиться, что у него самого эти представления всё-таки сохранились. Живописец для него — самый страшный человек в политике и общественном пространстве: тот, кто годами привык уничтожать всё, что не получилось, выходит на улицу и поступает с реальностью точно так же, как с неудачной картиной**

---

*вопросы:* Данила Булатов





## Егор Кошелев

Художник, кандидат наук по специальности «искусствоведение», выпускник отделения монументальной живописи Художественной академии им. С. Г. Строганова. Лауреат международной премии Strabag Award (2012). Работы художника находятся в собрании Московского музея современного искусства, Deutsche Bank, а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

38

**Егор, как полагается, я бы хотел начать с разговора о твоём становлении как художника. Перед нашей встречей я прочитал несколько интервью с тобой, и в паре из них упоминались некие монументальные заказы, которые ты брал по окончании Строгановки. И мне стало интересно: хотелось бы тебе сегодня увидеть те свои работы, значат ли они что-то для тебя сейчас? Сохранилась ли у тебя какая-то связь с тем временем? Это же сколько лет прошло с тех пор?**

Сейчас, нужно посчитать. Где-то года три, наверное, я был плотно загружен заказами. Сразу после Строгановки, примерно с 2003 по 2006 год. В чисто художественном смысле мне это дало мало. Это было то, что Кабаков называл «добросовестной халтурой». Но это позволило мне посмотреть на свою страну изнутри.

### На страну?

На страну! Так, как я никогда её раньше не видел. Поскольку работал я в основном у достаточно состоятельных людей. Во-первых, из мира криминала, пытавшихся как-то социализироваться и этак незаметненько поставить крест на своём прошлом. Сегодня некоторые из них достаточно уважаемые бизнесмены и даже учредители музеев... Это были

и политики: например, я работал в резиденции Лужкова и расписывал ему физкультурно-оздоровительный комплекс номер два. То есть как минимум был ещё один. Может быть, был и номер три...

### Лично для него?

Да-да! Это было очень забавно. Мне приходилось встречать таких людей, которых я не только никогда не видел раньше, но даже о существовании которых помыслить не мог. Мне запомнился один бывший балетмейстер, который переключился на изготовление тортов патриотической тематики, с панорамами сражений! По заказам всяких военных чиновников он делал торты по мотивам Куликовской битвы, Бородинского сражения, операции на Курской дуге, сражения под Прохоровкой. Но поскольку он был балетмейстером, в нём эта балетная жилка продолжала, так сказать, напрягаться. Так что он стал привлекать к выносу торта артистов балета, и они разыгрывали некий танец-сражение под вынос каждого такого торта. После танца они доставали штыки или, скажем, шпаги и ими разрезали эти торты. Это пользовалось диким успехом. Я даже представить себе не мог, что такое вообще может



39

На стр. 36

**Егор Кошелев**  
Красный пузырь  
2020

Холст, масло, 30 × 30 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой VLADEY

**Егор Кошелев**  
Пижамные игры. Распил  
2021

Холст, масло, 200 × 150 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой VLADEY





**Например, ко мне  
приходит заказчик  
и говорит: «слушай,  
я хочу, чтобы меня  
изобразили в виде бога,  
будто я сижу на большой  
горе, а вокруг меня  
были все мои кореша,  
слуги, псари»... Ну вот  
я и рисую Олимп**

быть. Попадая в эту среду, ты начинаешь понимать, что твои самые невероятные фантазии о происходящем в стране меркнут по сравнению с реальностью...

**А что представляла из себя твоя «доросовестная халтура»?**

Ну, например, ко мне приходит заказчик и говорит: «слушай, я хочу, чтобы меня изобразили в виде бога, будто я сижу на большой горе, а вокруг меня были все мои кореша, слуги, псари»... Ну вот я и рисую Олимп...

**Вдохновляясь Энгром, я полагаю...**

Да-да, такой «Апофеоз Гомера»! Это всё было, конечно, смешно, но через три года я понял, что я уже просто умираю в этом.

**Если говорить о занятии современным искусством, то ты начинал с граффити? Что вылилось потом в многочисленные отсылки к языку граффити в твоей живописи...**

Да. Я начал рисовать граффити ещё в студенческое время. И надо признать, что это существенно разламывало психику. Потому что получалось, что я ещё в студенческие годы занимался двумя полярными вещами. Чем-то низовым и чем-то претендующим на высокое искусство.

**Что представляли из себя твои граффити? Это были просто теги?**

Да, теги. Что-то в этом роде. На самом деле общий уровень граффити в то время был достаточно низок у нас. И в общем-то я там ничего значительного не сделал, но для меня это был важный какой-то момент...

**Что-то вроде отдушины?**

Да, или, если хочешь, такой социальный жест. Вообще когда я начал что-то писать «как автор», я очень чётко понял ложность пути к некоему условному «своему языку» в искусстве. Мне хотелось исходить из того, чего у меня не отнять, что было бы по-настоящему моим, а не чем-то надуманным. Чтобы не было какого-то искусственного поиска. Я понял, что я как художник, по сути, стою на двух едва ли совместимых основаниях. Одним из них было низовое искусство и всё связанное с граффити — вся эта странная молодёжная история, не вполне у нас на тот момент оторефлексируемая. Другим основанием было такое ультраконсервативное, сверхсерьёзное искусство: большая форма и всё такое.

**И из этого столкновения условно «высокого» и «низкого» родились твои первые работы?**

Да, с этого всё и началось!

**А то, что ты как-то назвал применительно к своему творчеству «ироничными играми на территории искусства», — это тоже следствие этого столкновения?**

Конечно!

**Что означают эти «игры» для тебя? Они отражают стремление расквитаться с прошлым?**

Отчасти. Тут ещё есть история, важная для меня в личном отношении. В студенческие годы у меня было ощущение, что я в буквальном смысле учусь в руине. Во-первых, само наше здание было в очень плохом состоянии. Во-вторых, меня не покидало ощущение некой культурной руины. Потому что это была советская система, которая, как зомби, продолжала двигаться после того, как уже





На стр. 40  
**Егор Кошелев**  
Меня тошнит, по меньшей  
мере, как гения  
2011  
Нартон, акрил, 59 × 48 см  
Изображение предоставлено  
художником

**Егор Кошелев**  
Стрижка для друга  
2009  
Холст, акрил, 200 × 200 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой VLADEY

**В студенческие годы  
у меня было ощущение,  
что я в буквальном  
смысле учусь в руине.  
Потому что это была  
советская система,  
которая, как зомби,  
продолжала двигаться  
после того, как  
уже умерла**

умерла. Сейчас ситуация уже чуть изменилась. Хотя ещё какие-то подёргивания трупика советского образования можно наблюдать. Тогда же у меня было ощущение, что я живу в трупе. В гниющем остове чего-то. Это ощущалось хотя бы по зданию, которое рассыпалось. К примеру, у нас в мастерской постоянно текла крыша. В какой-то момент там просто обвалился потолок, и нам пришлось натянуть в мастерской что-то вроде тента из полиэтилена, который занимал половину мастерской. Там плескалась вода. Фактически это был такой бассейн, который порой цвёл, и нам регулярно приходилось сливать из него воду. Натурщики, которых мы рисовали, были все неменяемые — все, абсолютно! Скажем, был какой-то престарелый физик, который пропагандировал сон в ванной. Он верил в какие-то лучи, которые попадают из космоса в ванну, как-то там преломляются и насыщают организм. Или была балерина, которая говорила с духами в воздухе...

**В этой ситуации абсурда тебе показались органичным обратиться к технике граффити?**

Да, но и граффити существовали в контексте руин. Мы всегда шли куда-то за гаражи, находили какие-то полуразвалины, где меньше шансов быть пойманным и где можно более-менее безопасно сделать какую-то надпись. Мне стало

казаться, что порожек, отделявший мир «большого искусства» от этого низового искусства, прекратил существование. В моём сознании эти две реальности дополняли друг друга совершенно органично. Потом у меня возникло увлечение персонажами эпохи маньеризма, вроде Бенвенуто Челлини или Россо Фьорентино. Мне всегда казалось, что они с лёгкостью нашли бы себя в мире, ну, скажем, условного хип-хопа. Меня тоже что-то роднит с маргинальным образом жизни этих персонажей. Всё это в итоге смонтировалось в нечто причудливое, но имеющее свою внутреннюю логику, обусловленную обстоятельствами моего развития.

**Как я понимаю, описанное тобой руинированное состояние, сам образ руины был связан для тебя с советской эпохой. Получается, что сам советский проект для тебя не закончился?**

Нет, не закончился — изменился причудливым образом. Одно время мне казалось, что поставлена некая точка. Но это была иллюзия, конечно. Мне ещё кажется, что в истории ничего так просто не заканчивается. В силу того, что выход из реальности советской империи у нас прошёл достаточно мягко, я, по крайней мере, никогда не ощущал прошлое как что-то напрочь отделённое от нас, отрубленное, так сказать, неким великим распорядителем истории.

**В некоторых твоих работах можно увидеть связь с художественной критикой советского времени, направленной на буржуазного художника. Мне вспоминаются прежде всего сатирические иллюстрации в журнале «Крокодил». В своём творчестве ты много рефлексируешь о фигуре художника, творца, и порой обыгрываешь на современный лад эту критику модернизма: вот у тебя художник что-то там малюет пяткой или выводит на холсте слово «лажа». Эти образы, они родом из детства, или ты уже потом как-то познакомился с ними?**

Нет, они не из детства. И вообще я, честно говоря, плохо знал всю эту традицию. Естественно,

я что-то видел, какого-нибудь Бориса Ефимова. Но я никогда не изучал этот материал с пристрастием. То, что действительно есть серьёзный корпус таких работ, я осознал на выставке «Оттепель» в Третьяковской галерее. Там был триптих Фёдора Решетникова...

**Я как раз про него тоже думал.  
«Тайны абстракционизма»!**

Совершенно верно. Я, честно говоря, даже не мог поверить, что это Решетников. Мне показалось, что это очень интересная работа. Я даже с удивлением обнаружил там образ человека, перевёрнутого с ног на голову. Решетников сделал это как такую демонстративную издёвку, но это же Базелиц до Базелица. Это потрясающе! Я потом с большим интересом пересмотрел всего Решетникова, но так и остался во мнении, что это его лучшая работа. То есть понятно, что, по сути дела, это талантливо исполненная карикатура, и она не задумывалась как что-то большее, но после условного Юрия Альберта ты воспринимаешь это искусство уже иначе. И чем дальше, тем серьёзнее ты к нему относишься; по крайней мере, у меня это так.

**Ещё, как я понимаю, на твоё становление как художника большое влияние оказали Александр Виноградов и Владимир Дубосарский. И, мне кажется, тебе должен быть близок Нео Раух. Это всё важные для тебя художники?**

Ты знаешь, я очень хорошо помню, когда впервые увидел работы Виноградова — Дубосарского. Это было, если не ошибаюсь, в 1999 году. Мой приятель, когда я учился в Строгановке, принёс мне журнал «ХЖ». Там была про них статья Анатолия Осмоловского, с чёрно-белыми иллюстрациями. И там была опубликована работа, которую я до сих пор считаю великой, может быть, вообще лучшей в наследии этого творческого тандема, — картина «На пленэре». Я после этого некоторое время даже спать не мог, честно говоря. До этого момента я даже не предполагал, что так можно!

**Я сохранил  
какое-то романтическое  
отношение к искусству  
и представление  
о художнике как о некой  
особой личности, которая  
способна на поступок,  
на какое-то дерзание,  
и единственная  
возможность для неё  
оставаться собой — это  
уйти куда-то в подполье**

Да уж, это та работа, где Шварценеггер обнимается с пионерами... Почему я ещё вспомнил Нео Рауха, так это из-за его отношения к истории: у него нет отсылок к каким-то конкретным образам массовой культуры или из искусства ГДР, однако он работает с определённым набором кодов как из прошлого, так и из настоящего. Ты действуешь ровно так же, мне кажется.

Да, наверное. Когда я начал работать, для меня вообще было очень важно немецкое искусство, которое мы обычно не смотрим: в нашей традиции образования есть некоторое презрение к немецкому искусству и совершенное незнание английского искусства. Поэтому когда я начал думать о том, что мне хотелось бы делать самому, я серьёзнее всего отнёсся как раз к немецкой и английской живописи, которая вся была для меня нова.

**Ты имеешь в виду живопись XX века?  
Например?**

Ну, вся лондонская школа, в английском искусстве замечательна и первая половина XX века, какой-нибудь Стэнли Спенсер... Одной из важных для меня выставок была «Москва — Берлин», точнее, вторая её часть, проходившая в Историческом музее в 2004 году. Там была показана немецкая живопись от, условно, позднего











На стр. 45  
**Егор Кошелев**  
 Подвижничество  
 Мистера Моркоу  
 2013  
 Бумага, картон, смешанная  
 техника, 55 x 75 см  
 Изображение предоставлено  
 художником



На стр. 46—47  
**Егор Кошелев**  
 Окно 93  
 2010  
 Смешанная техника  
 Из коллекции Московского музея  
 современного искусства  
 Изображение предоставлено  
 художником





**Чёрные, геи, разного  
рода представители  
эмигрантских сообществ,  
активно работающие  
на территории  
современного искусства  
в живописи, совершенно  
поменяли подход  
к восприятию нарратива.  
Живопись снова стала  
рассказывать истории**

Дикса до Нео Рауха и Дэниеля Рихтера — тех художников, которых мы тогда даже не знали. Как раз там я впервые увидел Нео Рауха и не мог понять, что это такое, поскольку, как ты верно сказал, там нет какого-то прямого высказывания, в отличие от тех же Виноградова — Дубосарского. Там же были эти светящиеся призраки Дэниеля Рихтера, рядом висели работы Ансельма Кифера — интерпретировать это однозначно как-то не получалось, поэтому было очень интересно.

**Я хочу вернуться к образу художника в твоём творчестве. Вот он лёжа на кушетке водит по планшету ногой и создаёт халтурную абстракцию, вот он подпитывается морковным соком мистера Моркоу, или вот его «тошнит, по меньшей мере, как гения», как гласит текст на одной из твоих картин. Что это, критика творческого бессилия? Обобщённый образ современного художника?**

Да, это про некий тип художника. Но на самом деле это одни из самых личных работ, если говорить о самой важной из них, то это довольно крупная инсталляция «Право на отдых»...

**Да, она как раз недавно выставлялась в Третьяковской галерее. Там такой художник атлетического телосложения, который очевидно связан с соц-**

**реалистической героикой. Он случайно не списан с какого-то горельефа сталинской эпохи?**

Нет, прямого прообраза нет. В данном случае была задача втиснуть эту колоссальную фигуру в матрас, который изначально ей тесен, чтобы она там корчилась, чтобы ей было плохо, чтобы было ощущение скованности и какой-то внутренней ломки.

**Художник на твоих картинах кажется какой-то гротескной, маргинальной фигурой, что-то вроде юродивого в консьюмеристском мире. Это твоё внутреннее ощущение?**

Отчасти да. Это декларация некоего бессилия, если хочешь, даже насмешка над собой. Это, в общем, фигура художника, который сегодня практически исчез, и только странные персонажи вроде меня сохраняют с ним связь. Так что это моя личная история. Я сохранил какое-то романтическое отношение к искусству и представление о художнике как о некой особой личности, которая способна на поступок, на какое-то дерзание, и единственная возможность для неё оставаться собой — это уйти куда-то в подполье...

**Не избитый ли это штамп?**

Это штамп, который не отрабатывается сегодня. То есть он кажется настолько несущественным, настолько маловажным, что к нему никто не обращается. Но он важен для меня, и мне показалось интересным дать ему собственную трактовку. Работа с ним началась, когда у меня был личный творческий кризис. Это был 2010 год. Окрестности Москвы горели, город был наводнён дымом, и было настолько плохо, что я просто бежал в Питер. Я не мог рисовать. Я не очень понимал, чем вообще дальше заниматься. Я просто начал писать какую-то историю. То есть как некий нарратив, но с опущенными связками.

**История художника?**

История художника, да. Если хочешь, как некую основу для комикса. Затем этот нарратив разделится на отдель-





На стр. 48  
**Егор Кошелев**  
Встреча на митинге  
2012  
Холст, акрил, 210 × 160 см  
Изображение представлено  
пресс-службой VLADEY

**Егор Кошелев**  
Угадайка  
Холст, масло, 150 × 150 см  
Изображение представлено  
художником

ные самодостаточные вещи, за которыми нет никакого связного текста.

**А что, по-твоему, сегодня представляет собой нарративная живопись? Я не только твоё творчество имею в виду, но вообще ситуацию в современном искусстве. Возможна ли она как некоторая история от и до, или её смысл всегда должен быть ускользающим, загадочным?**

Мне кажется, что сегодня запрет на прямой нарратив для живописи оказался снят. Благодаря всё продолжающемуся «левению» мирового искусства, благодаря громкому возврату живописи усилиями, скажем так, художников, отстаивающих некую позицию субкультурной идентичности. Чёрные, геи, разного рода представители эмигрантских сообществ, активно работающие на территории современного искусства в живописи, совершенно поменяли подход к восприятию нарратива. Живопись снова стала повествовательной, стала рассказывать истории.

**Ну да, в живопись возвращается нарратив, но при этом в большинстве случаев это возвращение связано с политической повесткой, с тем же движением Black Lives Matter. Разве в твоих работах есть политика?**

Ты знаешь, она есть. Но проявляется эпизодически, скажем так. Например, передо мной долгое время стоял один вызов. С юности мне не давали покоя события 1993 года — расстрел Белого дома, схватки на улицах Москвы. И я понимал, что мне от этого сюжета не уйти. Я очень долго думал, как мне подступиться к нему, потому что у меня были совершенно определённые симпатии в отношении защитников Верховного Совета. Мои родители и все наши знакомые поддерживали эту сторону. То есть стороны добра и зла в данном случае были явно обозначены. И я не очень понимал, как мне это сделать. Писать какую-то многофигурную картину на этот сюжет — сразу будет плохо. Я смотрел на это из окна. Отец был в командировке, и мы вдвоём с мамой

оказались фактически запертыми, потому что потом были баррикады. Мы не могли выйти, а перед окнами летали пули. Мама заставляла меня ложиться на пол, но я, естественно, всё время высовывался из окна, потому что мне было любопытно, что там происходит: кровь на асфальте, тела валяются, люди на носилках носят раненых. В общем, кошмар. Схватки с ОМОНОм, перевёрнутая горящая машина, разбитые витрины... И я понял, что могу подойти к этому сюжету только с позиции наблюдателя, которым я и был, то есть через окно. В итоге я сделал окно, в котором вместо стёкол были калейдоскопически подобранные фрагменты, казалось бы, почти не связанные друг с другом: горящий дом, собака бежит около связки арматуры, команда скорой помощи.

**А реакция на сегодняшнюю повестку?**

**Как должен художник себя вести?**

Скажем, какой-нибудь обыватель может забиться в норку и успокаивать себя фразой «делай что должно, и будь что будет». Потому что как-то активно действовать стало уже по-настоящему опасно. Но совсем избегать политического дискурса — тоже своего рода психическая деформация. Мне кажется, многие художники сегодня откровенно идут по пути эскапизма.

**Как ты переживаешь эту ситуацию?**

Это очень сложный вопрос, который не имеет не то что идеального решения, а даже какого-то подобия решения. Вообще художник, оказывающийся на территории политики, это самый опасный человек. И вот почему. Когда твоя картина не получилась, ты берёшь и стихийно всё счищаешь, всё перекрашиваешь или вообще выкидываешь эту работу, начинаешь заново. Ты можешь сделать с этим всё что угодно. Когда после того, как десятилетиями ведёшь себя в мастерской подобным образом, ты оказываешься в социальном поле, начинаешь действовать так же. Что-то не получилось, ну, сейчас мы всё это вымараем, вытрем, зачеркнём и начнём все заново. В политической

реальности так нельзя. А в искусстве нельзя выстраивать искусственный компромисс, поскольку от этого страдает твоё произведение.

**А может ли живописец в принципе быть политическим активистом? Или это совершенно не пересекающиеся линии?**

Скажем так, когда ты занимаешься традиционным искусством, той же живописью, то медиум держит тебя в мастерской — возможно, к счастью. Чтобы как-то выступать как живописец, ты должен часов восемь проводить в мастерской. Желательно каждый день. Тогда живопись идёт. В противном случае рассчитывать не на что. Когда ты занимаешься традиционным медиумом, ты уделяешь слишком много самому процессу производства. И в этом смысле медиум как бы «консервирует» тебя. Совершенно справедливо говорят о живописи как об оплоте консерватизма. Ты реже участвуешь в политической активности не только потому, что боишься. Ты можешь и не бояться, но у тебя сохнет краска и тебе нужно закончить прописку. А в это время всё самое интересное на улице уже случилось. Это, на самом деле, очень важный момент. Медиум, которым ты занимаешься, предъявляет свои требования.

**Про живопись более-менее понятно, но вот сейчас, например, проходит выставка номинантов премии Анатолия Зверева, и там, кажется, за одним исключением нет ни одной остросоциальной работы. Много красивых объектов, зрелищных инсталляций, визуально интересных видеоработ, но при этом абсолютная политическая нейтральность. Не является ли спектаклярность тоже формой эскапизма?**

Отчасти, но мне кажется, что в нашей стране сегодня просто нет столь жёсткого социального противостояния, тех взрывных конфликтов, которые мы замечаем в тех же США и которые действительно мобилизуют широчайшие общественные массы. Ну с какой стати человек, живущий в относительном спокойствии и до-

**Когда твоя картина не получилась, ты берёшь и стихийно все счищаешь, всё перекрашиваешь или выкидываешь. После того как годами ведёшь себя в мастерской подобным образом, ты оказываешься в социальном поле и начинаешь действовать так же**

статке, смилившийся с вялотекущей современной российской политикой, будет создавать остросоциальные работы? Это будут делать только самые радикалы, но они, как правило, интересуются не столько искусством, сколько социальным жестом. Разумеется, они достойны уважения, но на поле искусства они очень редко себя проявляют.

**Возвращаясь к твоему творчеству: ты увлекаешься итальянским ренессансом, барокко, и одновременно у тебя есть явные отсылки к советскому искусству, к модернизму. Волнуют ли тебя различия между этими стилями или тебя интересует только форма? Грубо говоря, воспринимаешь ли ты форму в отрыве от содержания?**

Тут вот какой момент, я вышел из школы, которая в самих своих основаниях очень отличалась от, скажем, типичной советской реалистической школы. Она была создана формалистами, находившимися в опале, теми людьми, которых так просто не пускали на верхушку советского истеблишмента. Это были выученики мастерской Бурделя, бывшие бубнововалетцы, наплевейшие из соцреалистов вроде Сергея Гера-





**Егор Кошелев**  
Птицелов. Из цикла  
«Волшебная флейта»  
2018

Холст, масло, 200 × 110 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой VLADEY



симова... В результате сложившаяся в Строгановке атмосфера способствовала воспитанию художников со стойкой фиксацией на идее формы. И в каком-то смысле форма была панацеей от ужасов окружающей жизни, поскольку она позволяла тебе сохраняться, она создавала твой творческий организм, твой остов творческий. Поэтому об этом говорили всё время. Это было совершенно удивительно. Я помню ещё старейших из советских художников, которые у нас преподавали, и они говорили только об этом. Человек мог всю жизнь пролепить ударников производства и Лениных, но это его абсолютно не интересовало. Его интересовали Пракситель, Фидий и Поликлет.

**Кстати, одна из твоих самых политических работ, «Встреча на митинге», очевидно отсылает ко «Встрече Марии и Елизаветы» Понтормо. То есть ты берёшь некую классическую сцену и как бы «прикрываешь» ею актуальное содержание, точно так же, как описанный тобой преподаватель проецировал Праксителя на условного ударника. Не является ли это своего рода защитным механизмом?**

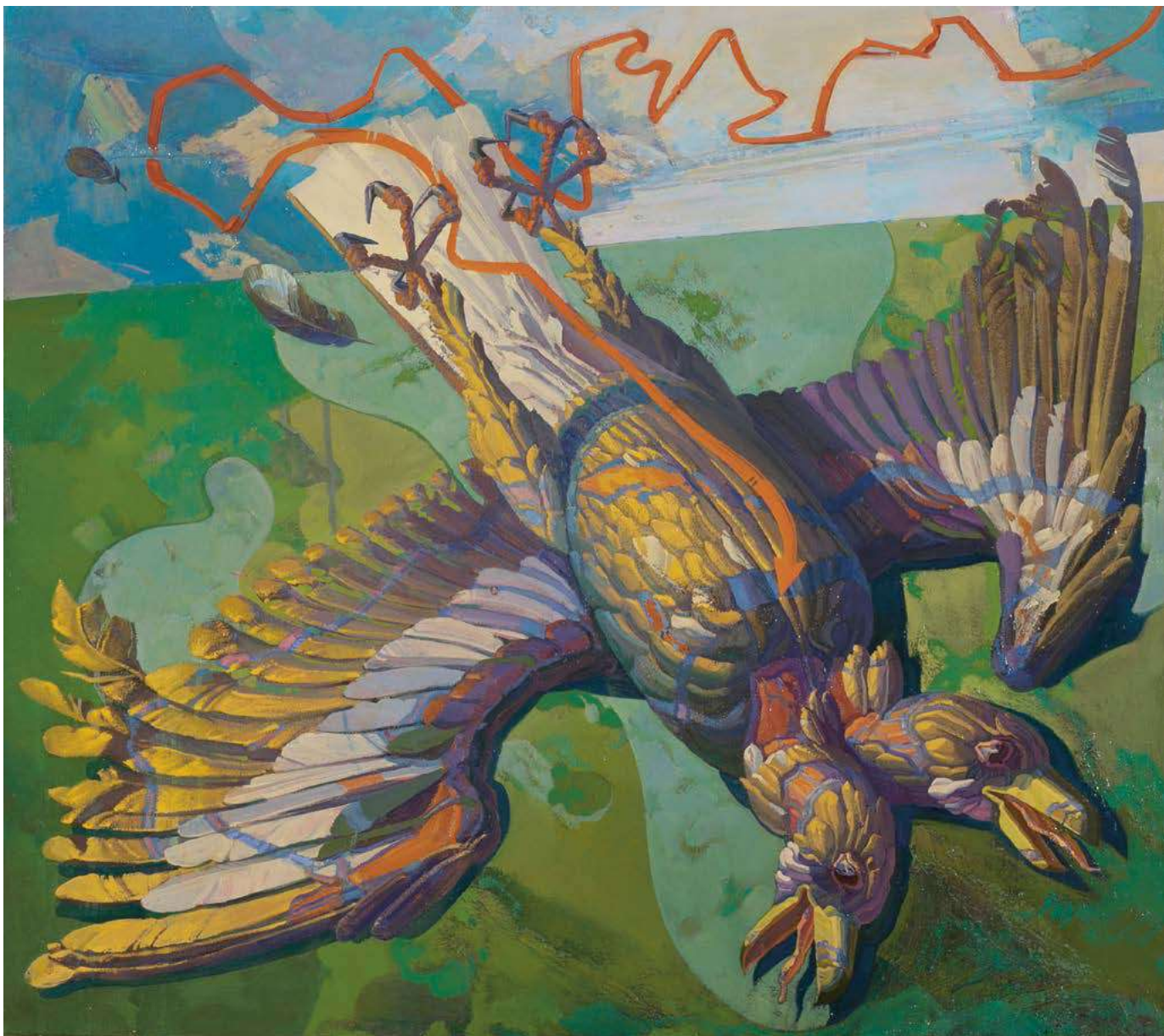
Лишь отчасти. Скорее, здесь нашёл отражение пройденный мной путь. Одно время я пытался элиминировать всё, что связывает меня со школой, и если посмотреть мои работы, скажем, 2005—2007 годов, то они нарочито варварские. Но когда пишешь долгое время, ты начинаешь быть своим собственным зрителем, начинаешь оценивать себя как другого художника. И я увидел, что в целом то, что выстраивается из последовательности моих работ, оно не просто допускает формальные принципы, в которых я был воспитан, но в определённом смысле требует их. Я стремился рассказывать какие-то истории, и язык «большого стиля» оказался наиболее применим для этого. Однако я никогда не применял его в готовом виде, я пытался и пытаюсь до сих пор переформулировать его для себя самого. Если хочешь, заново научиться рисовать.

**Совершенно справедливо говорят о живописи как об оплоте консерватизма. Ты реже участвуешь в политической активности не только потому, что боишься. Ты можешь и не бояться, но у тебя сохнет краска и тебе нужно закончить прописку**

Без оглядки на академическую традицию, но как если бы я учился на руинах прошлого и впервые видел перед собой какой-нибудь там обломок статуи или фрагмент картины. И вот я смотрю на него как в первый раз и пытаюсь понять, какие приёмы следует использовать, чтобы эта форма зажила сегодня. Так же, как это делали в своё время Мазаччо или Филиппо Липпи с античным наследием.

**Казалось бы, сейчас доступно множество других средств художественного выражения: видеоарт, компьютерная графика, да всё что угодно. В чём ты видишь уникальность живописи как медиума? Говоря проще, почему художники продолжают рисовать?**

Я думаю, что у живописи есть одно очень важное неотчуждаемое достоинство — это её статичность. Она позволяет живописи оставаться тем, что она есть на самом деле. Именно это качество — статичность, как бы недвижимость во времени, делает произведение живописи более живучим, чем, например, кино, фотография и даже видео.



55

**Егор Кошелев**  
Сбившийся с пути  
2006  
Холст, масло, 80 × 90 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой VLADEY





---

Сергей Хачатуров

# ЖИВОПИСЬ АГРЕГАТОРОВ

57

Куратор *Сергей Хачатуров* считает, что разговор о живописи сегодня опять актуален — потому что художественное сообщество устало от цифры, от разнообразных форм технологического искусства и нарочито зрелищных тотальных инсталляций. Традиционное медиа становится формой противостояния визуальному мусору и быстрой смене образов, помогая вернуться к медленной реальности и субъективному взгляду



Возрождение живописи случается второй раз на моём веку. Сперва живопись вернули в начале нулевых. Тогда художественное сообщество устало от искусства прямого действия, от акционизма и концептуализма с длинными комментариями и отменой выразительной визуальности. В начале 2002 года директор(ка) Музея современного искусства города Парижа Сюзанн Паже и знаменитый куратор Ханс Ульрих Обрист открыли выставку «Срочно! Живопись» (*Peinture Urgente*). В 2003 году куратор Виктор Мизинан сделал темой российского павильона в Венеции слова «Возвращение художника», а Франческо Бонами внутри главной программы 50-й Венецианской биеннале «Мечты и конфликты» посвятил целую выставку большой живописной традиции. В палатце Коррер на площади Сан-Марко прошла выставка «Pittura/Живопись: от Раушенберга до Мураками 1964—2003». Из россиян в ней участвовал Эрик Булатов. Выставка про живопись и сама 50-я биеннале под кураторством Бонами объединялись девизом «Диктатура зрения». А ведь ещё в конце 90-х кураторы и кураторки восклицали: «Живопись умерла! Будущее за новыми медиа!»

Очередное возрождение случилось сейчас. На всех смотрах молодого искусства востребованы традиционные техники. Судя по ярмаркам Москвы (*Cosmoscow*, *Vladey*, *Blazar*, «Шар и Крест») живопись/графика — топовые медиа в смысле продаж. В художественной среде ощутима ностальгия по советской монументальной живописи, а молодёжное сообщество *Tzvetnik* коллекционирует художников, собирающих пазлы из разных рукотворных техник, включая скульптуру, ДПИ, рисунок и живопись.

В возвращении живописи принципиальны несколько тем. Во-первых, как и в начале миллениума, сейчас очевидна усталость от темпорально ориентированных искусств, взламывающих коды эстетики ради публицистической остроты и точечного удара наотмашь. Сегодня в гонку времени максимально включены цифровое искусство и, как это ни парадоксально, тотальные инсталляции. Бегать наперегонки со временем занятие неблагодарное. «Временные» искусства быстро стареют и превращаются в бородастые анекдоты.

Путь устройства инсталляционного аттракциона (будь это Хиршхорн или Мэтью Барни), максимально скоро

## *Digital art* близок

к игровым мирам

и рекламе, чаще уступая

им по насыщенности

и сложности. Через

глаза в мозг бессистемно

падают тонны

визуального мусора,

и фильтровать этот

поток ради затерянного

в нём шедевра дигитал-

арта нет ни сил,

ни желания

и споро раздражающего эмоциональные рецепторы, удивительно неэкологичен в мире, где экологическая повестка главная. Тотальные инсталляции чаще обслуживают какую-либо одну маленькую биеннальную, выставочную идею, они развлекают, подобно аттракционам Диснейленда, и оставляют после себя тонны мусора в прямом смысле. А эвристическое впечатление после их просмотра — то, что зовётся «послевкусием», — чаще быстро выветривается. Как после просмотра кинопобластателя, это послевкусие немного ватное и мыльное.

Сетевое искусство — тоже своего рода «дигитальная публицистика», оно часто работает в режиме прикольных новостных картинок. *Digital art* близок к игровым мирам и рекламе, чаще уступая им по насыщенности и сложности многослойной анимированной картинке. Человечество в девайсах подвержено синдрому планшетной регистрации информации. Через глаза в мозг бессистемно падают тонны визуального мусора, и фильтровать этот поток ради затерянного в нём шедевра дигитал-арта нет ни сил, ни желания. Кстати, NFT придумали, чтобы хотя бы симулятивно, в системе электронных токенов вернуть произведению утраченную единичность и ценность.

В определённые моменты становится явным недостаток личных, не навязанных извне пространственных



59

На стр. 56  
**Таня Пёникер**  
 Полуночное свидание  
 2017  
 Холст, масло, 70 x 50 см  
 Изображение предоставлено  
 пресс-службой VLADEY

**Евгения Дудникова**  
 На ринге  
 2020  
 Холст, акрил, лак, 40 x 50 см  
 Изображение предоставлено  
 пресс-службой VLADEY

переживаний, тактильных и тщательно сделанных, с доброй иллюзией в технике раскрашенных на всю стену тряпок. Возможно, сейчас один из таких моментов.

В разговоре со мной лидер сегодняшнего живописного искусства Павел Отдельнов интересно сформулировал: сейчас появился запрос на медленность и на субъективный взгляд. Живопись — медленное медиа. Она способна вернуть эвристичность общению с искусством. Она способна вернуть субъективный взгляд.

Сегодня востребовано объектно-ориентированное творчество, то есть вещь сама по себе, безотносительно придуманных нами причинно-следственных связей. То есть вновь интересна ремесленная, материальная основа. Это возвращение ремесленника вместо гения, манипулирующего интеллектуальными конструкциями (концептуалиста), предсказали Феликс Гваттари и Жиль Делёз в выведенной ими фигуре «космического ремесленника» (трактат «Тысяча плато. Капитализм и шизофрения»). Знаменитые постструктуралисты были апологетами кустарного ремесла. Сегодня эти идеи нашли живой отклик у метамодернистов.

Итак, объектно ориентированное искусство вызывает доверие тогда, когда оно имеет субъективную ручную сборку. В качестве примера можно привести творчество самого Отдельнова, в котором постапокалиптические ландшафты антропоцена переданы в личной выстраданной системе презентации, основанной на профессиональной школе Суриковского института, укоренённой в классической ремесленной традиции, однако обладающей тем же качеством интимной доверительности, что и мир альбомного рисунка или почеркушки зэков трудовых лагерей.

Ещё один важнейший тренд сегодня — агрегаторное искусство. Оно, мне думается, и отвечает за самые новые тенденции возвращения живописи. В сетевом мире активны платформы (Ofuxo, Tzvetnik), на которых собираются и коллекционируются разные выставки. Там принципиально важно предъявить мир в стадии мутации от живого к мёртвому и обратно, от технологического к биологическому, от дигитального к рукотворному. Агрегаторный метод сборки информации о новейшем искусстве сочетается с агрегаторным методом модели-

## Лидер сегодняшнего

## живописного

## искусства Павел

## Отдельнов интересно

## сформулировал:

## сейчас появился

## запрос на медленность

## и на субъективный

## взгляд. Живопись —

## медленное медиа.

## Она способна вернуть

## субъективный взгляд

рования/генерирования самого гибридного объекта искусства. В гибридном объекте могут каталогизироваться разные несовместимые друг с другом мемы, осколки и реплики. И получается нечто такое, что можно определить жаргонным понятием «стафф». Или (и) барахло, или (и) образ нового культа. Сочащиеся кровью-кислотой из латексных порезов-наростов аквариумы, керамические трайблы, складывающиеся в цепочки якобы алхимических формул, создают мир, закрытый для расколдовывания его по логике причинно-следственных связей. Этот мир очень похож на фантазматическую живопись, потому что, как и хорошая картина, никому ничего не должен объяснять. Не изменяющий себе живописец Владимир Дубосарский, готовясь к выставке 2002 года «Срочно! Живопись», сказал в интервью Евгению Кикодзе (газета «Время новостей», 11.01.2002): «Правда картины в том и состоит, что она не является реальностью. Ты смотришь на неё как на принципиальную „неправду“, и в этом качестве она адекватна сама себе, честна по отношению к миру». Эта аксиома определяет любой живописный опус, от Веласкеса до Кифера. Тактильное переживание осязающим глазом контакта с поверхностью живописи тем сильнее и лучше, чем меньше художник заиклен на некой прагматической цели какого-либо служения (реальности, природе, социуму...). По большому счёту картина в самом деле может быть самым автономным

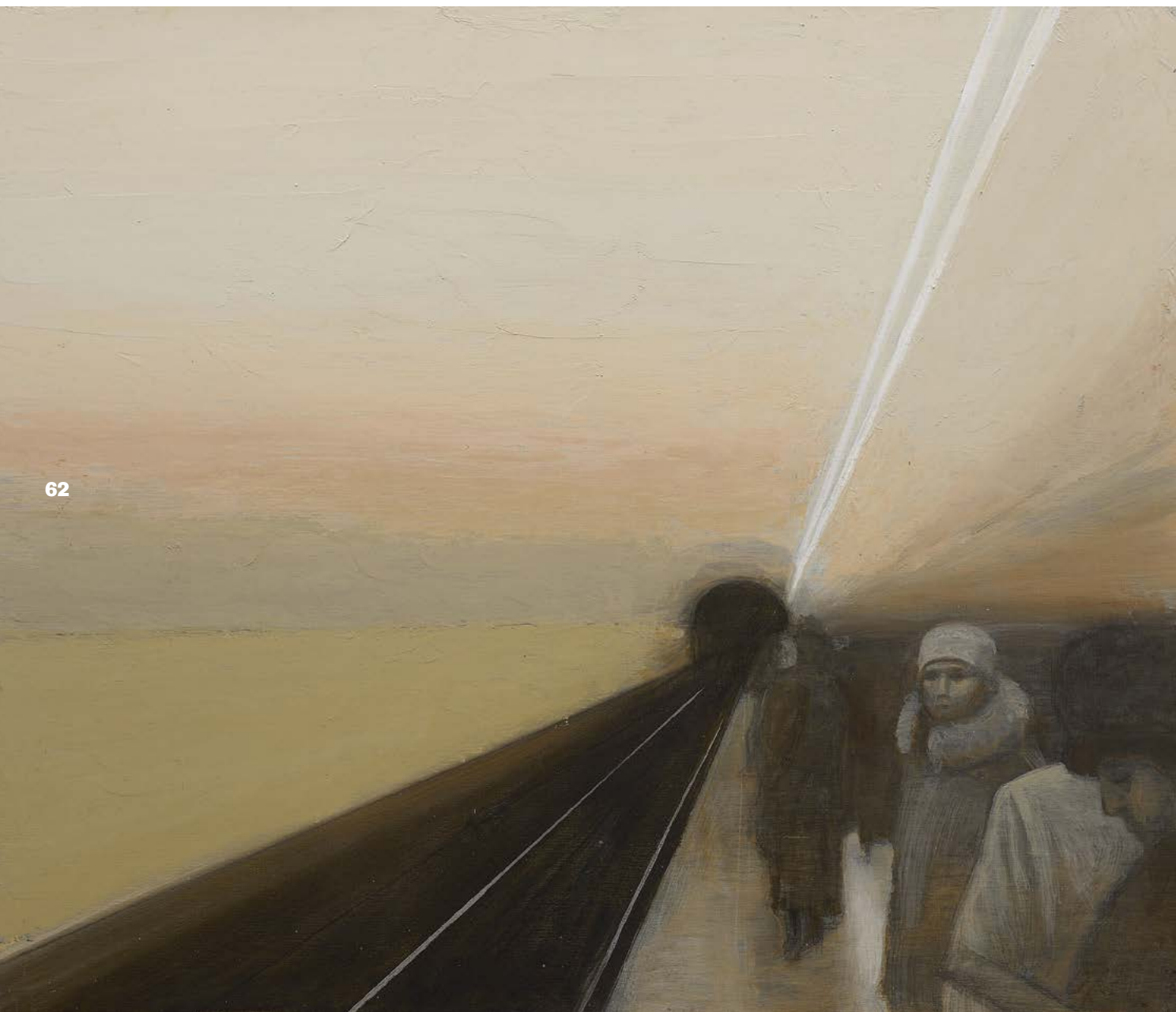




61

**Леонид Цхэ**  
Magic Selfie  
2019

Холст, масло, 193 x 207 см  
Изображение предоставлено  
пресс-службой OVCHARENKO



**Павел Отдельнов**  
Платформа  
2011  
Дерево, масло, 50 x 60 см  
Частная коллекция  
Изображение предоставлено  
художником

**«Правда картины  
в том и состоит, что она  
не является реальностью.  
Ты смотришь на неё  
как на принципиальную  
„неправду“, и в этом  
качестве она адекватна  
сама себе, честна  
по отношению к миру».  
Эта аксиома определяет  
любой живописный опус,  
от Веласкеса до Кифера**

медиа и в таком качестве близка и к объектно ориентированной эстетике, и к метамодернистской парадигме.

Агрегаторный принцип новых медиаплатформ, документирующих гибридные выставки, ассоциируется с живописью художников Лейпцигской школы (прежде всего Нео Рауха), переживших травму социалистического реализма и потому в силу образования ценящих в иллюзии материальное и вещественное. О близости постов сайта-агрегатора Tzvetnik к картинам Нео Рауха в латвийском блоге *arterritory.com* писал в январе 2021 года куратор Валентин Дьяконов. В самом деле, у Рауха мы наблюдаем странные интервенции абстрактных глитчей, биологических мутантов или геометрических орнаментов в почтенный немецкий эпос, выдержанный в костюмном стиле романтических новелл с поэтами и бюргерами. Похожая картинка собирается при взгляде на документацию экспозиций агрегаторных сайтов.

Радикальная неподотчётность нарративу, с одной стороны, словно распаивает объятия самым смелым формальным поискам и рифмам, а с другой, максимально приближает зрителя к статусу художника. Любой созерцатель такого агрегаторного искусства может относиться к произведению как к плоду собственной фантазии и быть преисполненным гордости за то, что посвящён в некий магический ритуал, цели которого неисчерпаемы, как рандомные числа.

Подобные «барочные» избыточные темы, микширующие постконцептуальные визуальные и текстовые шарady с эмблематиками и сонмами средневековых чудовищ, увиденными сквозь фильтр советских монументалистов или художников детской книги, живут в работах Егора Кошелева, Евгении Дудниковой, Тани Пёникер, Леонида Цхэ, Анны Андржиевской...

Пожалуй, новая автономность медиа живописи, нежелание что-либо толковать и в то же время искреннее побуждение к честности, нелицемерности своих детских секретиков, позволили совсем юным художникам вспомнить традиции наивного искусства, искусства аутсайдеров: послевоенный ар-брют, ташизм, информель... На ум приходит творчество россиян Жени Музалевского, Влада Мальцева... Все эти гибридные системы любопытно соответствуют метамодернистской позиции «срединных не-мест», «атопии метаксиса» как упрямого поиска ценности в мире обесценившихся «слов и вещей».



## ИВАН ПЛЮЩ: «И ВСЁ ЭТО ВРЕМЯ ЖИВОПИСЬ ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ»

64

Художник *Иван Плющ* долгое время не интересовался технологическими реалиями, будущим искусственного интеллекта и вопросами цифрового бессмертия, но в какой-то момент обнаружил, что через экраны мы уходим всё дальше по этому пути, и попытался перевести речь холодной и мертвой машины на язык самого теплого и живого медиа — живописи. Об этом художник рассказал накануне открытия своей персональной выставки в Московском музее современного искусства

---

беседовал Андрей Егоров



65



## Иван Плющ

Художник, выпускник Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха и Санкт-Петербургской Государственной Художественно-промышленной Академии им. В. И. Мухомовой. Один из основателей и лидеров группы «Непокоренные» (с 2006), неоднократный участник Молодежных биеннале, участник Параллельной программы «Манифеста 10» (Санкт-Петербург, 2015), участник и организатор многочисленных проектов современного искусства.

**Живопись сегодня воспринимается постоянным анахронизмом: каждой эпохе кажется, что в конкуренции с другими медиа, визуальными технологиями и средствами она устарела и принадлежит предыдущему моменту времени, отсюда ставшие привычными высказывания о её смерти или невозможности преодоления старых шаблонов. При этом с ней по-прежнему благополучно работают многие художники и в России, и на мировой сцене. Очевидно, что картина — это самый удобный и надежный коммерческий формат, и всё же настойчивость живописи как пластического языка, способа проявлять смыслы, ощущается вне зависимости от рыночных механизмов. Что ты об этом думаешь?**

Я думаю, что если брать совсем уж наше время, живопись оказывается самым человеческим, самым тактильным медиа в эпоху, которая настойчиво навязывает нам нечто совсем нечеловеческое, машинное, экранное, мертвое и холодное. Поэтому, мне кажется, живопись обретает новое дыхание, и сегодняшняя её актуальность высока. Живописная картинка немножко напоминает нам экран в другую реальность, — а ведь в пандемийное время мы привыкли все считать с экрана, — но это экран рукотворный: мы не контактируем

с ним физически, но переживаем его тактильность, видим мазки краски, чувствуем запах. Мне интересна эта новая функция живописи — рукотворного экрана в другую реальность. При этом свою выставочную деятельность я отсчитываю с 2007 года, и всё это время я слышу о смерти живописи. И всё это время она живет всех живых. И мне не очень нравится, когда говорят, что это просто самый коммерчески удобный формат. Да, её удобно хранить, транспортировать.

**Опять же, традиционная иерархия, где, условно, тиражное искусство помещается ниже, чем живопись, которая производит уникальные объекты, своего рода авторские «реликвии».**

Да, с этим я соглашусь. Но не бывает же, как мы знаем, коммерческого и некоммерческого искусства. Это искусственное разделение. Оно все одновременно коммерческое и некоммерческое. Поэтому когда у меня появляется идея, я просто выбираю из нескольких своих любимых медиа то, которое мне кажется наиболее адекватным для темы.

**Я согласен с тобой, что живопись сегодня воспринимается как источник подлинности, поскольку несет в себе прикосновение художника. Как бун-**





67

На стр. 65

**Иван Плющ**

После тебя  
2020

Холст, масло. 80 × 85 см

Изображение предоставлено  
художником

**Иван Плющ**

Реальность видится через  
распознавание символов  
и биомов сигментации  
(рекурсивность)  
2021

Холст, масло. 180 × 180 см

Изображение предоставлено  
художником

важный след и как индексальный знак картина сохраняет непосредственную связь с телом, сопричастность ему.

Да, телесность искусства всё-таки никуда не денется, потому что человек телесен и никогда не откажется от своей телесности. Может это прозвучит наивно, но одним из самых важных переживаний для меня стала выставка Малевича в Русском музее. До того момента я видел его произведения в книжках и каталогах, может, одну-две работы на сборных выставках, и думал, что всё про него знаю и понимаю. Что для Малевича достаточно увидеть репродукцию и прочитав комментарий. А на этой огромной выставке я просто растворился. Это очень волнующее ощущение, когда ты стоишь перед картиной и просто не в силах никуда от неё уйти. Меня поразила именно телесность его работ из крестьянских циклов, ощущение контакта с материей. Мне тогда было лет семнадцать, но сейчас я об этом вспомнил. Мне кажется, что от таких мощных переживаний человеку просто невозможно отказаться.

Мне кажется, в разговоре о живописи важно затронуть вопрос образования, поскольку в нашей стране существует пускной отчасти оцепеневшая, отчасти руинированная, но все же действующая академическая система преподавания живописи. Многие современные художники прошли через неё, и многие из них пытаются так или иначе отразить свой опыт — пользуются техническими навыками или, наоборот, этот опыт вдохновляет их на протестные жесты. Как видно, многие художники идут получать дополнительное образование в школы современного искусства, в Москве это главным образом ИПСИ, Свободные мастерские, База, в твоём случае это был «Про Арте», верно?

Когда я пришёл в «Про Арте», показал свои работы, мне сказали, что с удовольствием взяли бы меня, но я опоздал на три дня. В итоге, я стал вольнослушателем и ходил туда почти каждый день. У них стояли телевизоры и было бесконеч-

**Живопись оказывается  
самым человечным,  
самым тактильным  
медиа в эпоху, которая  
настойчиво навязывает  
нам нечто совсем  
нечеловеческое,  
машинное, экранное,  
мертвое и холодное**

ное число видеокассет с лекциями известных кураторов и художников. Я часами сидел в одиночестве и их смотрел — это сыграло огромную роль в моей жизни, поэтому я очень благодарен «Про Арте». Второй важный для меня момент — моя жена Ира поехала на полгода по обмену в Германию. Она в Берлине училась, а я тусил. Естественно ходил по музеям, галереям, заходил к ней и смотрел, что и как делают студенты, и мой кругозор существенно изменился.

Возвращаясь к твоему вопросу: у нас готовят ремесленников и не учат думать, поэтому из всех классических учебных заведений выходят хорошие профессионалы, которые могут нарисовать что угодно в любой манере. Точнее — в той манере, в которой их научили. Например, в Репе есть понятие «мыльниковцы» — все одинаковые, все такие же как Андрей Мыльников, который их учил. Но вообще-то у нас и в школах современного искусства то же самое. Разница в системе преподавания ещё и та, что в Европе преподают действующие художники, которые выставляются, реализуют свои проекты. Например, в Берлине Ира училась у известного художника, а в России 99% преподавательского состава — только преподают, в лучшем случае представляют одну картинку в Союзе художников для галочки. Они находятся в своём преподавательском космосе и не знают, что происходит вообще в искусстве — это такой





69

**Иван Плющ**  
Загрузка сознания  
в будущее без страхов  
и страданий  
(трансгуманизм)  
2021  
Холст, масло. 180 x 180 см  
Изображение предоставлено  
художником





**Иван Плющ**  
Объединение всех миров  
2019  
Холст, масло, акрил. 200 x 150 см  
Из коллекции галереи pop/off/art  
Изображение предоставлено  
художником

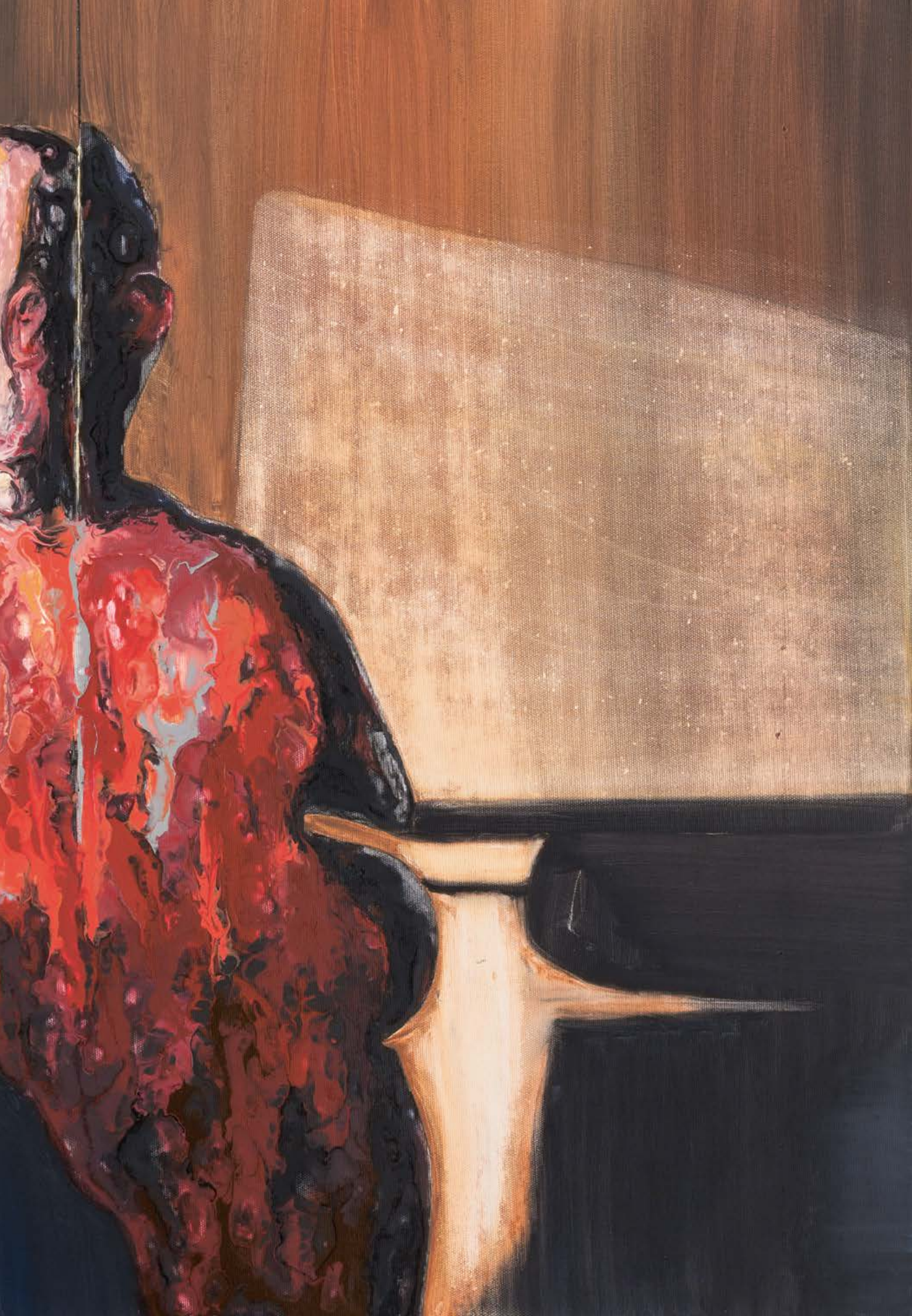














На стр. 72—73

**Иван Плющ**

Коллекционер событий  
2019

Холст, масло, акрил. 120 x 80 см  
Из коллекции галереи pop/off/art  
Изображение представлено  
художником

**Иван Плющ**

Равновесие бессмертия  
2019

Холст, масло, акрил. 250 x 180 см  
Из коллекции галереи pop/off/art  
Изображение представлено  
художником









**Иван Плющ**

Невозможность полета  
2019

Холст, масло, акрил. 200 x 150 см  
Из коллекции галереи pop/off/art  
Изображение предоставлено  
художником







дикий отрыв и такая нелепость! Так вот, когда я ходил к Ире в группу смотреть дипломников, меня поразило, какие они все разные. В одном углу стоит парень и работает над картиной четыре на пять, холст, масло, фигуратив. В десяти метрах от него сидит девочка с листами А3 и карандашом рисует бесконечные линии, ищет какую-то гармонию между толщиной линии и шириной пропуска. И это два дипломника у одного преподавателя.

Они там первые два года учатся просто рисовать или лепить, зачем это никто не говорит, максимум преподаватель обсуждает со учениками технические моменты, а через пару лет он начинает вытаскивать из студента художника, спрашивать, что и зачем он рисует, заставляет аргументировать. Вот мальчик и девочка вместе рисовали один натюрморт, а через шесть-семь лет он — рисует батальные полотна, а она — занимается сухим концептуализмом. Выйдя из академии, они могут рассказать, что и зачем они делают. А в России выпускаются мастера, которые вообще не знают, зачем это все надо и почему они плюс-минус одинаково всё делают.

**Да, есть, конечно, очень вязкая инерция в этой системе и ощущение потерянности в альтернативной реальности, довольно условно связанной с окружающим миром. Своего рода эскапизм. Но, как мне видится, есть и историческая ценность, и потенциал в этой сохранившейся школе (не говоря о практике самодисциплины), ее ресурс нужно суметь актуализировать. Есть интересные примеры: в Суриковке существует мастерские Павла Никонова (среди выпускников — Евгения Буравлева, Егор Плотников, Павел Отдельнов и другие), Айдан Салаховой, а в Строгановке преподают Олег Татаринцев, Егор Кошелев. Очень разные художники, разных поколений, и их педагогические интервенции в академическую систему уже приносят свои плоды.**

Да, но видишь ли, сейчас 2021 год, а мы можем назвать единичные при-

**Я видел дипломные работы живописного отделения Репы и вспомнил показы, которые были, когда я только думал поступать: ничего не изменилось: «Солдат пришёл с войны» — в шинели, обнимает девочку, или какой-нибудь северный пейзаж и сидит бабка. 2021 год!**

меры. А в Питере вообще такого нет. В той же Мухе, например.

**Это ведь и есть твоя альма-матер?**

Я пошёл в Муху, потому что по сравнению с Репой там было более свободное и прогрессивное преподавание, как ни смешно это звучит в контексте нашего разговора. Я в этом году видел дипломные работы живописного отделения Репы и вспомнил показы, которые были, когда я только думал поступать: и знаешь, один-в-один. Ничего не изменилось: «Солдат пришёл с войны» — в шинели, обнимает девочку, или какой-нибудь северный пейзаж и сидит бабка. 2021 год. Это же просто фантастика, настоящая машина времени. Прошло столько лет, а они те же самые дипломы делают.

**А вот в том, как ты работаешь сейчас, есть влияние Мухи, как ты думаешь?**

Ты знаешь, мне, например, очень много дало понятие монументального в искусстве. Я не знал, что огромная картина может быть немонументальной, что размер на это не влияет. Еще технический инструментарий очень полезен: я знаю как использовать материалы,





**Иван Плющ**

После религии  
2020

Холст, масло. 100 × 100 см

Изображение предоставлено  
художником

чем что можно заменить. У меня есть товарищи моего возраста, которые не умеют рисовать, а им это надо. У них есть ограничения, а хорошо, когда их нет. Необязательно уметь рисовать, чтобы быть художником. Но когда ты умеешь рисовать, твоя палитра больше. Если тебе понадобится — ты это можешь.

**Здесь мне хотелось бы обратиться к твоему художественному миру, который очень узнаваемый и очень, я бы сказал, тревожный. В нем есть ощущение исчезновения и утраты. И мне кажется, что это интересно сопрягается с тем, как сегодня живопись работает с памятью. Многие современные художники выбирают именно этот медиум для размышления о травме и утрате, об истории, зачастую в диалоге с фотографией, исследуют свои в архивной логике — из знаменитых авторов это Рихтер, Люк Тьюманс. Как ты на это смотришь?**

Для меня эта история из детства. Тогда я был совершенно нелюдим, ни с кем не играл во дворе, разве что ходил в школу, а всё остальное время проводил дома, в своём мире, потом подростком рисовал что-то в одиночестве. При этом у меня всегда было желание социального взаимодействия. Я не могу сказать, что боялся людей, но всё же совершенно осознанно закрывался и отказывался от общения с ними. Поэтому у меня появляется персонаж, который оказывается внутри какого-то события, но не может в нем закрепиться, удержаться, он на наших глазах как бы исчезает с картины. Кроме того, меня с детства беспокоило ощущение времени: почему один день кажется бесконечно долгим, другой очень коротким. Поэтому я с самого детства ношу часы, часто смотрю на них, полчаса прошло или десять минут.

**Сверяешься с пульсом действительности?**

Да, потом на это наложились размышления об историческом времени: я родился в 1981-м и своё детство провел в Советском союзе, потом он превратился в другую страну, но та старая реальность какими-то кодами

все же проникла в новую молодую реальность. Сейчас мы успели пожить по сути в трех странах, но она по-прежнему здесь.

Я недавно думал о том, что семьдесят лет Советский союз был закрытой страной, потом был небольшой промежуток открытости, но потом закрытость вернулась очень быстро, и люди как будто мгновенно забыли про этот промежуток и начали чувствовать себя спокойно в закрытой системе. Они очень быстро согласились на эту ситуацию. Это очень сильно пугает. Почему снимают фильмы про войну? Потому что как только люди забывают прошлую войну, начинается новая. То есть идёт непрерывный процесс забывания. И как только люди забыли про Советский союз, начался новый Советский союз. Память сыграла с людьми злую шутку: они вспоминают свою молодость, прекрасное лично для них время, и память очищает его от любого негатива. Поэтому приятное и доброе прочилово на все советское так сегодня востребовано. Я так зло об этом говорю, потому что перемалывание этого советского приводит к подмене смысла. И люди рады спрятаться в прошлом, потому что оно кажется безопасным. Небольшого промежутка новой России хватило, чтобы забыть про Россию советскую. Пугает, как быстро люди соглашаются с тем, что мы находимся на другой планете. Причем не просто люди, но культура и искусство. И для меня оказалась важной темой вот эта память перехода общества из одного состояния в другое.

**Да, желание зафиксировать ситуацию, запечатлеть этот большой обряд перехода. Примечательно в связи с этим, что средства массовой информации с их оптическим шумом явно или косвенно всегда присутствуют в твоих работах.**

Да, потому что я довольно странно переживаю количество информации, которое нам сейчас стало доступно. Был период времени когда я массу времени проводил в фейсбуке, а потом начал беречь своё время, концентрацию, потому что это важ-





81

**Иван Плющ**  
После порно  
2020  
Холст, масло. 180 × 180 см  
Изображение предоставлено  
художником



ная проблема — размазывания внимания по информационному полю и отсутствие фокусировки. Это важный маркер нашего времени — соскальзывание со всего. Еще важный момент — чужие желания. Отсюда у меня появляется красная ковровая дорожка — символ успеха, достижений, куда тебя выталкивает социум, навязывая тебе чужие желания, которые ведут в никуда, именно потому что они чужие. Для меня важна постоянная деформация персонажа, его исчезновение на наших глазах — это образ нашего времени и суть его взаимодействия с социумом.

Если с высоты птичьего полёта посмотреть на сегодняшнюю российскую живопись, можно заметить, что у многих художников она становится частью инструментария для исследования. Например, у Паши Отдельнова живопись выступает таким отчуждающим взглядом фильтром, который позволяет ему изучать недавнюю историю его родного промышленного города Дзержинска или секретных атомных лабораторий Южного Урала. У Ивана Новикова беспредметная живопись, выполненная с использованием природной стихии, например, дождевой воды, — это элемент его тонких инсталляций-ребусов, которые затрагивают огромные пласты политической истории Юго-Восточной Азии. В твоём проекте об искусственном интеллекте и машинном взгляде ты ведь тоже заходишь на территорию исследования. В наши времена, когда во всем мире многократно усиливается цифрой контроль, а приватная сфера растворялась в социальных сетях и бюрократических системах больших данных, это очень насыщено.

Да, но видишь ли с искусственным интеллектом так получилось, что процесс исследования занял у меня два года, поскольку я в детстве не особенно погружался в технические вещи, например, никогда не играл в компьютерные игры. Мне, как в фильме «Даун Хаус», таблетки не нужны, у меня и так всё очень цветное. То есть мне хватало собственной реальности

и собственного воображения. И прыгать в придуманную для меня реальность компьютерную реальность мне казалось совершенно неинтересным. Однако как-то мы с Димой Озерковым ехали на машине из Питера в Москву, и Дима в своей обычной манере заявил, что нет больше никакого искусства, теперь искусственный интеллект — это всё. Он любит такое безапелляционно заявлять. Мы спорили часов шесть на эту тему, ну, мне и стало интересно, что это за новая такая технология. С тех пор я начал думать, как использовать искусственный интеллект, как он влияет на нас, а он ведь влияет на нас. Есть, например, мнение, что такими как машина видит нас сегодня, мы будем видеть себя сами через пять-семь лет.

**Фридрих Киттлер, немецкий медиатеоретик, писал, что не машина адаптируется к нам, а мы к машине.**

Да. И поэтому, собственно, мне стало очень интересно поработать с искусственным интеллектом. Я нашел форму исследования машинного зрения, машинного взгляда без какого-либо чувственного опыта. Получился холодный взгляд на понятия, которые мне кажутся самыми важными в жизни человека, — религия, война, секс. Вообще, мне кажется наше время прекрасно и отвратительно одновременно, поскольку мы живем в эпоху реальных перемен, когда каждый день мы просыпаемся в новом мире. Технологии тянут за собой политику, политика — технологии. Тот канонический образ мира, который мы привыкли видеть в золотой рамке, — его больше нет, но мы пока не понимаем, во что всё превратилось. Мы переживаем пограничное состояние, буквально не выходим из него, что будет завтра не знает никто. Поэтому мой проект об искусственном интеллекте логично продолжает те работы, которые у меня были посвящены возможному бессмертию. Учитывая технологический прогресс, до пандемии мы думали, что наш сытый и почти безопасный мир вроде бы подошел



83

**Иван Плющ**  
После дома  
2020

Холст, масло. 180 × 180 см  
Изображение предоставлено  
художником



к следующему шагу — давайте жить вечно, поскольку именно это основной вопрос, волнующий человечество. К тому же медицина говорила нам, что вечно пока нельзя, но сорок-пятьдесят дополнительных лет — без проблем. Конечно, это бы повлекло важнейшие социальные изменения, например, в институте семьи. Мне было это очень интересно, я сделал три проекта на эту тему — в Хьюстоне, Нижнем Новгороде и в Будапеште. И вот мы обсуждаем, что будем жить пусть не вечно, но на пятьдесят лет дольше, после этого наступает какая-то зараза, и всё — мир закрывается. Приехали. Получается, что мы накопили технических достижений и захотели прыгнуть выше головы, но всё очень быстро схлопывается, толерантность сыпется, границы закрываются, и наступает новое средневековье. После всех эти рассуждений о вечной жизни, изучения вариантов, оказывается, что единственная форма бессмертия, которое вообще возможна — это цифровые кладбища. К цифровому бессмертию много вопросов, например, насколько быстро оно может схлопнуться, как сгоревшая материнская плата в компьютере. Тем не менее, проект про искусственный интеллект логично продолжает то, что я делал прежде.

**Возвращаясь к живописи, то есть языку, который ты используешь, работая с этой темой, мне кажется любопытным отметить, что ты конструируешь образ посредством аннигиляции образа, через стирание и отсутствие. Это иконоборческий, если угодно, жест — картина, которая вот-вот самоуничтожится.**

Да, именно. На грани исчезновения.

**При этом ты предлагаешь нам точку зрения искусственного интеллекта, цифровой контент, но переводишь его в максимально человеческую форму, в живописную материю.**

Да. Максимально нечеловеческое, что есть в нашем мире, я перевожу в максимально человеческое, максимально тактильное медиа.

**В этом есть критический импульс, ты явно не являешься апологетом цифрового ресурса вечной молодости, счастья и утопии.**

Ну, да, я не верю, что искусственный интеллект заменит нам друга, однако, как ты правильно сказал, мы подстраиваемся под машину, а не машина под нас. Человек слаб, и я думаю, а не настанет ли день, когда человек согласится на суррогат, либо когда ему будет лень, либо когда суррогат достигнет того необходимого минимума, что он сможет удовлетворить человеческие потребности? Наступит или нет тот момент, когда человек откажется от телесности? Для меня это очень интересный вопрос.

**Тут интересно вспомнить эсхатологические представления о телесном воскрешении, важные, к примеру, в авраамической традиции — тело утрачивается при смерти, но должно вернуться в конце времен, соединиться с душой во время Судного дня. Понятно, что это можно спекулятивно соотнести со всевозможными футурологическими размышлениями, но здесь, мне кажется, следует обратить внимание на идею возвращения к персональному телесному и ментальному опыту, ответственности за него и, конечно, стоит помнить, что невозможно убежать от себя.**

Да, у меня есть критика современного миропорядка. Подавляющее большинство людей недовольны своей жизнью. И это потому, что они проживают свою жизнь в соответствии с чужими желаниями. Почему так популярны сериалы — потому что они дают возможность выйти в чужую реальность и прожить чужую жизнь, а то время как своя находится где-то на заднем плане.

**А ты не предлагаешь им прожить жизнь Ивана Плюща?**

Я предлагаю им посмотреть на мир моими глазами. Если у них получится, они увидят реальность иначе, прочувствуют какие-то мои мысли.





**Иван Плющ**  
После войны  
2020

Холст, масло. 180 × 180 см  
Изображение предоставлено  
художником

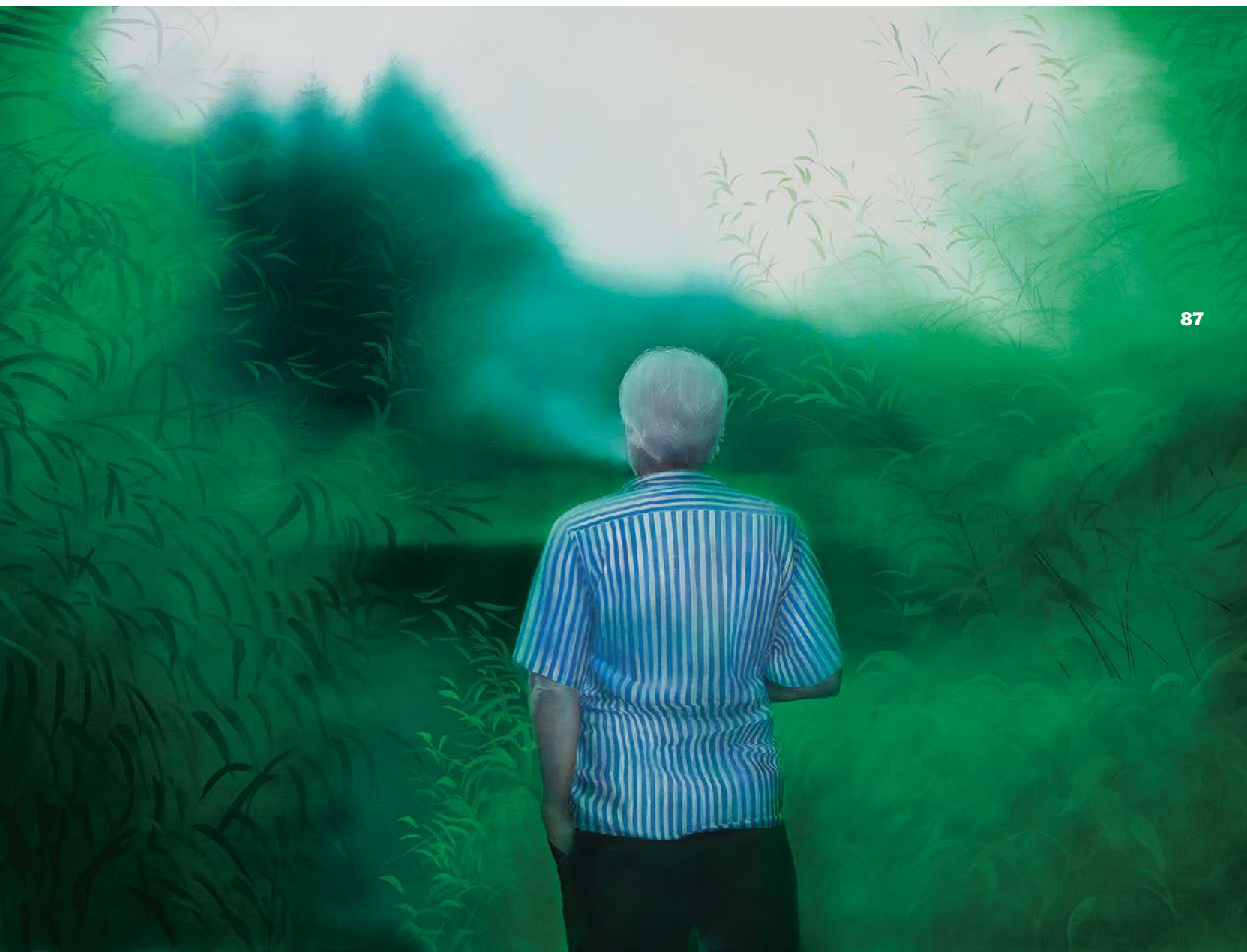
# ЕВГЕНИЯ БУРАВЛЕВА И ЕГОР ПЛОТНИКОВ: «ОБРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСИ — ЭТО ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЁД, ОБЕРНУВШИЕСЬ НАЗАД»

Художники *Евгения Буравлева* и *Егор Плотников* рассказали *Павлу Герасименко*, что хотя их преподаватели вкладывали в свои картины живые эмоции и переживания, сами они довольствуются функцией безучастного наблюдателя, представляя подчёркнуто стерильное, отстранённое изображение. Более того, по их мнению, этим свойством обладают работы всего их поколения

---

*беседовал Павел Герасименко*







Наш разговор, как и этот номер журнала «Искусство», посвящён осмыслению живописи в актуальном контексте. Прежде всего, скажите: чувствуете ли вы себя теоретиками? Насколько для вас естественна вербализация художественных практик? Может, вы испытываете недоверие к художникам, которые говорят складно?

**Евгения Буравлева:** Современная ситуация, в которой художники вынуждены много говорить о себе, — спорная, но она продиктована временем. Исходя из нашего опыта, могу сказать, что потребность зрителя в диалоге с художником чаще всего определяется желанием услышать живую историю. Людям интересно, как появилась работа, почему художник выбрал тот или иной сюжет. Мои ответы обычно включают и рассказ о личном опыте, и предположения, почему такие темы важны в современном контексте. Для художников, которые работают с традиционными медиами, вербализация важна не меньше, чем для концептуалистов. О своём творчестве проще рассказывать, когда у тебя есть темы, с которыми ты работаешь много лет. Например, с того момента, как я закончила МГАХИ имени Сурикова, прошло более 15 лет, за это время у меня появились проекты, которые сложились в большие истории, я могу об этом рассказывать. И всё же думаю, что, анализируя собственное творчество, художники вступают на территории, которые им не принадлежат. Обобщением должны заниматься профессиональные критики и теоретики, а мне кажется важным, чтобы художник, пока он жив, успел рассказать о практических аспектах того, что он делает.

**Егор Плотников:** Соглашусь с Женей: желание зрителя услышать комментарий художника, предъявляемые ему требования уметь писать и говорить — это требования современности, сейчас зрителю нужны словесные подпорки. Раньше мне казалось, что рассказы художников о себе — это тоска смертная. Однако мы были удивлены,

**Предъявляемые  
художнику требования  
уметь писать и говорить —  
это требования  
современности, сейчас  
зрителю нужны  
словесные подпорки.  
Раньше художник мог  
позволить себе быть  
одиночкой, сидеть  
в мастерской и заниматься  
исключительно  
творческой работой**

насколько наши комментарии необходимы людям, и стали чаще их давать. Раньше художник мог позволить себе быть одиночкой, сидеть в мастерской и заниматься исключительно творческой работой. Мы оба художники-практики с академической выучкой, поэтому многое в нашем творчестве происходит от пластики и от интуиции. Теория следует за практикой — чем больше работаешь, тем лучше учишься говорить о этом.

**Когда вы учились, информация  
о том, что происходит в мировом  
искусстве, только приоткрывалась.  
Ощущаете ли вы недостаток како-  
го-то модернистского опыта?**

**Евгения Буравлева:** Границы расширяются, когда начинаешь смотреть вокруг. Мы художники-реалисты и не можем работать с окружающей действительностью, отворачиваясь при этом от современного контекста. Когда я ездила на стажировку в Берлинский университет искусств, то обратила внимание, как там происходит презентация даже самых обычных ученических проектов: сначала они представляют концепцию, а уже потом появляются практические материалы. Концепция

88



**Евгения  
Буравлева**

Художник,  
с 2009 года член  
Московского союза  
художников. Участник  
выставок с 2000 года.  
Награждена медалью  
Российской академии  
художеств



**Егор  
Плотников**

Художник,  
с 2006 года член  
Московского союза  
художников. Участник  
выставок с 1994 года,  
в том числе в России,  
Италии, Бельгии, Ан-  
глии, Германии, США,  
Дании, Швеции



На стр. 87  
**Евгения Буравлева**  
Лето  
2019  
Холст, масло. 150 × 200 см  
Частное собрание  
Изображение предоставлено  
художником

**Евгения Буравлева**  
Компьютер  
4.10.19, 11.06.2021  
Холст, масло. 120 × 150 см  
Частное собрание  
Изображение предоставлено  
художником



**Евгения Буравлева**

*Дорога*

2017

Холст, масло, 150 x 200 см

Частное собрание

Изображение предоставлено  
художником



**Павел Отдельнов,  
Таисия Короткова,  
Максим Шер —  
все мы фактически  
отказываемся  
от авторского давления  
на зрителя. То, что  
мы делаем, выглядит  
отстранённым,  
стерильным**

определяет материал, а у нас всё с точностью до наоборот. Очевидно, что нам не хватало знаний истории искусства и теоретического опыта: мы выросли в эпоху, когда не было интернета, сведения о современном искусстве были фрагментарны. Однако я много путешествовала: жила в Париже, несколько раз была в Лондоне, и там мне удалось получить какое-то комплексное знание. Тем не менее, я думаю, что мы все находимся в едином поле искусства, пусть даже называем одни и те же вещи разными словами. Невозможно дистанцироваться ни от традиционного, ни от актуального искусства. Чтобы сделать полноценный, осознанный проект, ты всё равно занимаешься исследованием. Бывает, что я несколько лет собираю материалы для серии. И чем больше мы выстраиваем дистанцию, например, между сторонниками традиционного и актуального, тем тяжелее нам существовать. Я за то, чтобы наконец-то прийти к каким-то общим конвенциям и начать заниматься более важными вещами — вопросами мироустройства, того, что чувствует современный человек и как дальше с этим работать.

**Живопись и традиционные медиумы мне представляются сегодня последним прибежищем идеологического романтизма: только здесь могут существовать такие понятия как «гений», «тайна», «мастерство», «чудо», которые**

под запретом в дискурсе актуального искусства. Однако в последние годы происходит актуализация романтизма — взять хотя бы недавнюю выставку «Мечты о свободе». А вы думаете о романтизме как о системе идей и художественной практике?

**Егор Плотников:** Наверно, это действительно глобальный процесс, романтизм проявляется помимо нашего желания. Сегодня есть тенденция эмоционального дистанцирования от предмета изображения. В этом случае художник выступает в качестве проектора, в то время как наши учителя выражали в живописи свои эмоции, подлинные переживания. В этом важное отличие поколений. Дистанцирование интересным образом приводит к романтизму.

**Евгения Буравлева:** То, что описал Егор, на мой взгляд, относится к поколению сорокалетних, к которому мы принадлежим. Это поколение «последних пионеров», которые хорошо помнят Советский Союз, но были слишком малы в 1990-е, чтобы принимать активное участие в происходящем. На эти годы пришлось время нашего взросления, обострённого восприятия окружающей действительности. Оттого, что мы только наблюдали, в нас выработался отстранённый взгляд на действительность. И сейчас, когда мы достигли определённой степени зрелости, у нас как раз и проявляется эта отстранённость. Павел Отдельнов, Таисия Короткова, Максим Шер — все мы фактически отказываемся от авторского давления на зрителя. То, что мы делаем, выглядит отстранённым, стерильным. Причём этот отказ от личного взгляда проявляется не только среди художников, но и у композиторов.

**Егор Плотников:** Этот взгляд наблюдателя и есть романтический взгляд: вспомните фридриховского персонажа, который смотрит, но бездействует.

**Евгения Буравлева:** Сейчас мы наблюдаем за персонажем, который наблюдает

92



**Егор Плотников**  
Приближение грозы  
2021  
Холст, масло, 150 x 200 см  
Изображение предоставлено  
художником

Все бегут писать маслом,  
лепить из глины,  
но так возникает  
мир художников-  
любителей. Поэтому  
думаю, что скоро  
тех, кто занимается  
живописью  
профессионально, станет  
меньше, чем сейчас

за происходящим на картине Каспара  
Давида Фридриха!

**Егор Плотников:** Мы выросли в эпоху аналоговых носителей информации и сейчас перешли в цифровую. Однако ни та, ни другая эпоха не стала для нас своей. Я замечаю за собой, что смотрю на оба времени как бы со стороны. Так же происходит, например, когда в двадцать лет человек переезжает из провинции в столицу, — он тоже становится сторонним наблюдателем. Для Москвы он провинциал, для провинции — житель столицы. Всё это также работает на отстранённость и формирует романтический взгляд.

**Евгения Буравлева:** Мы как будто находимся в безвременье, в межпространственном измерении. Наверно, именно в этом и состоит для нас новый романтизм. Мы ощущаем себя сторонними наблюдателями, однако всегда возвращаемся — я обращаюсь к детским впечатлениям, к пейзажам Кировской области. То же происходит и у Егора. Постоянное возвращение к одному и тому же вместе с ощущением, что ты везде чужой, — это какое-то новое байроновское отношение к реальности.

**Егор Плотников:** Кстати, обращение к живописи — это ведь тоже движение вперёд, обернувшись назад. Сейчас в связи с цифровыми технологиями

есть возможность дотянуться до лубой древности — и это тоже постоянный взгляд назад.

Художников, профессионально работающих в традиционных ремесленных медиумах часто подозревают в недостаточной актуальности и современности, живопись постоянно находится в опасной близости от «салона». Именно поэтому она развивается и движется: то, что вчера казалось новаторским, сегодня уже общее место. Скажем, воспроизведение «цифры» в аналоговых техниках обычно сопровождается полуженными словами о «проблематизации медиума», но из массы авторов, переносающих фотографию акрилом на холст, ставят эту цель и достигают её от силы двое-трое, для остальных это просто рамочная конвенция.

**Егор Плотников:** Эта «рамочность» обычно присуща тем, кто пытается освоить что-либо на лету: спустя короткое время у того человека пропадает запал, не возникает глубины. Сейчас люди повально увлекаются изобразительным искусством, процветают онлайн-курсы, студии для взрослых, школы современного искусства. Все бегут писать маслом, лепить из глины, но так возникает мир художников-любителей. Поэтому думаю, что скоро тех, кто занимается живописью профессионально, станет меньше, чем сейчас. При этом, как ни странно, автор работ, которые маркируются как «салон» на самом деле максимально свободен от внешних обстоятельств. Он может работать один, долгое время никому не показывать то, что делает, ему не нужно специальной техники, количества зрителей. Так как живописцы чаще хорошо продаются и финансово независимы, они могут позволить себе свободу от текущей повестки и работать в стол. Те же художники, которые не салон, напротив, очень зависят от биеннальной повестки, иначе фонды не дадут грант, не получишь премию, не возьмут на выставку.

Совершенно ясно, что говорить сейчас о какой-либо смерти традици-



онных медиумов, и живописи в том числе, бессмысленно. Происходившее на рубеже 1970-х и 1980-х годов и, судя по всему, снова происходящее в наши дни, можно назвать линькой живописи. В результате предыдущего кризиса возникла международная мода на нео-экспрессионизм, медиум отстоял свои права. Вопрос истинности медиума был решён в предыдущем поколении «капиталистического реализма» Рихтера и Польке. Поколение Рауха и Борреманса было увлечено уже другими проблемами и говорило, скорее, про комбинаторику...

**Евгения Буравлева:** Мне кажется, всплеск дискуссий о том, что и кому должна живопись, произошёл ещё раз в середине двухтысячных. Вспомним цикл видеоинтервью Владимира Потапова «Ни возьмись». Как практикующий художник могу сказать, что с каждой работой я переживаю рождение и смерть живописи. Когда я заканчиваю работу, я каждый раз умираю как её создатель, потому что работа больше не принадлежит мне, она принадлежит миру. Художник — всего лишь фамилия на оборотной стороне холста. А так как я постоянно сталкиваюсь с рождением и смертью живописи, рассуждения об этом становятся не важными. К тому же живопись всегда работает с чувствами человека, которые тоже постоянно меняются. Возможно, поменяются инструменты и подходы, но живопись как медиум останется. Герхард Рихтер говорил, что живопись — это то, что было с момента рождения человека и будет до скончания человеческого века. В этом высказывании заключена идея, что живопись — это всегда тайна, стихия. Даже говоря исключительно о живописном материале, ты уже говоришь о столкновении со стихией, потому что каждый раз с трудом угадываешь, как поведёт себя краска. Это всегда борьба, и рано или поздно ты проиграешь. Конечно, эта борьба мне кажется личной, но то, через что прохожу я, полагаю, происходит в жизни большинства действующих художников.

**Автор работ, которые маркируются как «салон», свободен от внешних обстоятельств.**

**Он может работать один, долгое время никому не показывать то, что делает. Те же художники, которые не салон, напротив, очень зависят от биеннальной повестки, иначе фонды не дадут грант**

**Живопись как сложный и развитый язык обладает такими большими внутренними ресурсами, что всегда может отступить, уйти внутрь себя. В этом смысле она подобна самой природе, растениям, лесу, то есть всегда жива. Я склонен рассматривать живопись как единственную подлинную реальность, чья материальность неподдельна. В то же время, по мнению многих, живопись врёт, скрывает правду, замещает грубые факты гладким изображением...**

**Егор Плотников:** Приведу пример: многие знакомые, которые владеют нашими работами, в связи с пандемией оказались дома с этими картинами. И все они рассказывали, что изображение на холсте стало частью их реальности, а не просто красивым элементом дизайна. Если они долго не видят этих произведений, то чувствуют, что лишены части реального мира. Произведение становится реальным в процессе взаимодействия со зрителем, не важно, принадлежит ли картина этому зрителю или он просто пришёл посмотреть на неё в Третьяковскую галерею. Мой личный опыт подтверждает эти наблюдения: мой отец художник, и у нас в мастерской



**Егор Плотников**

За далью даль

2019

Холст, масло. 170 x 250 см

Частное собрание

Изображение предоставлено  
художником

множество его работ, которые очень важным в моей жизни и таинственным образом на эту жизнь влияют. Именно эта тайна воздействия живописи на человека заставляет нас работать дальше — это действительно область метафизики.

**Евгения Буравлева:** Живопись актуализируется и становится подлинной тогда, когда на неё смотрит зритель, — это ключевой момент, который нужно учитывать. В глазах автора живопись как бы не существует.

**Напоследок, расскажите о будущем и о ваших новых проектах. Знаю, что последняя серия Егора была недавно выставлена в нижегородской галерее FUTURO...**

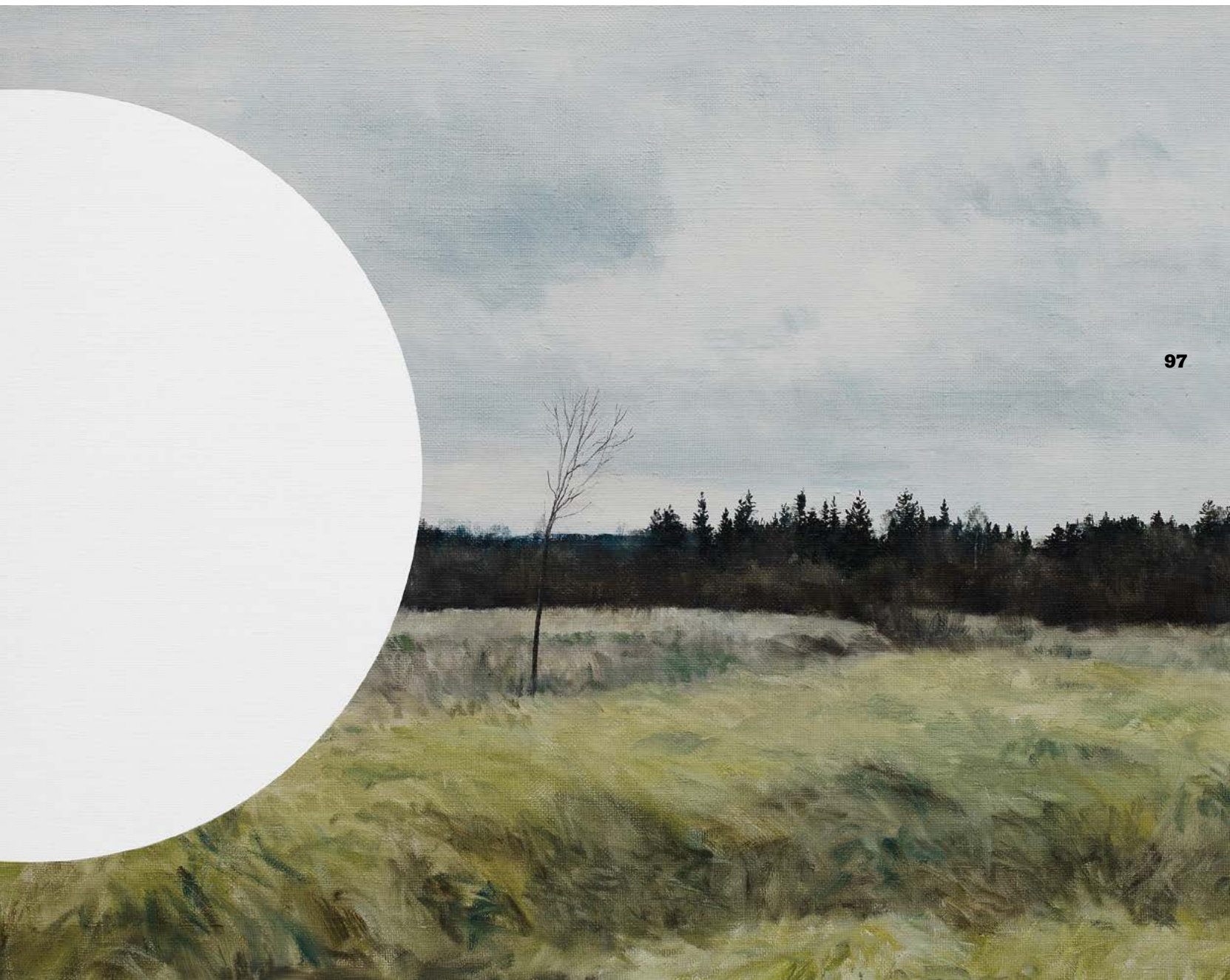
**Егор Плотников:** Все мои большие серии начинались случайно, и здесь тоже: я фотографировал и закрыл пальцем часть объектива, потом увидел получившийся кадр и сделал по его мотивам небольшую работу. А дальше ты чувствуешь, как тема тебя засасывает, ты понимаешь, что делаешь странные вещи, но это подстёгивает ещё больше. Вычитание части изображения как раз активизирует наше взаимодействие с реальностью, как бы пробуждает зрителя и заставляет его войти в контакт с той частью реальности, что осталась ему доступной. Момент аскезы и самоограничения художника, конечно, тоже присутствует. Мой новый проект «Большие перспективы» в ММОМА (его куратор — Наташа Панкина) рассматривает проблему отношений между пейзажем и зрителем ещё шире.

**Евгения Буравлева:** А я сейчас хочу вернуться к истории, которой занималась много лет назад, и немного её трансформировать, — это исследование заброшенных советских территорий. В этом году исполнилось тридцать лет с момента распада СССР, и, по-моему, это событие освещалось недостаточно. Весь следующий год я собираюсь посвятить изучению того, как соотносится человек и про-

**Вычитание части  
изображения как раз  
активизирует наше  
взаимодействие  
с реальностью, как бы  
пробуждает зрителя  
и заставляет его войти  
в контакт с той частью  
реальности, что осталась  
ему доступной**

странство — в данном случае, постсоветский человек и постсоветское пространство. Хочется привнести в этот проект человеческую составляющую и заняться портретами, попытаться понять место моего героя (и моё собственное) в окружающей действительности. Сконцентрироваться на «местах силы», где приходят новые идеи, где происходит перезагрузка. Мною движет желание подсмотреть за человеком в те моменты, когда ему кажется, что он один. Это моменты максимальной искренности. Когда долго работаешь с холстом, ты не можешь себе позволить быть неискренним. Старые фотографии кажутся нам такими искренними, потому что человек сидел перед камерой полчаса, и за это время случайные позы и выражения лица исчезали. В живописи то же самое — когда долго работаешь над холстом, всё случайное исчезает, а искренность проявляется.





**Егор Плотников**  
Недалеко от реки  
2021

Холст, масло. 77 × 100 см  
Изображение предоставлено  
художником





# ЗВЕНЯЩИЙ СЛЕД. ПРОЕКТ ПАВЛА ОТДЕЛЬНОВА

Почти все критики и исследователи называют *Павла Отдельнова* главным сегодняшним живописцем, хотя важнейшие его художественные высказывания реализованы в жанре тотальной инсталляции, где живопись действует наравне с текстами, документами, самим пространством. Не вызывает сомнений, что проект Отдельнова «Звенящий след», посвящённый советскому ядерному производству на Южном Урале, стал одним из лучших и самых важных в России в 2021 году. «Искусство» уже подробно писало об этой работе, однако в номере о живописи её просто необходимо вспомнить ещё раз, а заодно и задать автору вопрос, почему живопись нужна и важна в проекте, где она выглядит почти необязательной по сравнению с текстом



### Павел Отдельнов, художник:

*Когда говорят о живописи и о картине (в этом комментарии я сознательно не отделяю одно от другого), то часто упускают из виду несколько моментов, которые я считаю очень важными.*

*Во-первых, темпоральная составляющая. Живопись — это, казалось бы, неизменный и статичный медиум. Однако картина содержит время в наслоениях и потёках краски, в полупрозрачных лессировках и в касаниях цветовых плоскостей. Это время художника, который работал над вещью. В законченной работе оно сжато, но внимательный зритель всегда разглядит эту составляющую. Картина становится овееществлением времени. Это может быть особенно важно, когда я делаю работы о большом времени, в котором существуют описываемые предметы и люди, как в моих художественно-исторических проектах.*

*Второй существенный момент — присутствие художника. Живопись — всегда след, отпечаток присутствия. Художник — уникальный (и, конечно, всегда ненадёжный) свидетель, делающий свою картину свидетельством. Свидетельством чего? Прежде всего присутствия и взгляда. Это*

*не просто субъективное свидетельство, это манифестация субъективности. Это очень важно, когда я предлагаю зрителю посмотреть на старые фотографии или на заброшенный виварий моим взглядом.*

*Здесь появляется третий важный момент: одна из тем любой картины — сам процесс смотрения. Художник, как и любой человек, видит то, что хочет или готов видеть; он обращает внимание только на то, что считает важным. Картина в моём понимании — всегда заново пересобранный и отфильтрованный взгляд автора.*

*Чем может быть живопись в большом инсталляционном проекте? Переходом в другой регистр, сменой темпоральности и конечно, ловушкой для глаза. Образ, находящийся между предметом и воображением художника, застревает в памяти и требует к себе внимания даже после того, как зритель закончил смотреть выставку.*

*И конечно, живопись может быть изображением неувиденного, как это случилось с «Репозиторием тканей человека», в котором я не был, настоящие интерьеры которого я не видел. Я создал его в воображении по подобию других аналогичных хранилищ.*

102

19 Ликвидаторы







103

20 Репозиторий

Весной 1958 года, во время переселения села Русская Караболка из зоны ВУРС, был взорван храм Троицы Живоначальной (1869). Соседнее село, Татарская Караболка, которое также находится в зоне радиоактивного заражения, так и не было переселено. В нем из кирпичей взорванного храма была построена свиноферма. По словам местных жителей, через шесть месяцев на построенной ферме начался падеж скота.





~ ЖИВОПИСЬ ~

106







108





Начальный период стройки был чрезвычайно трудным. На голом месте, в условиях бездорожья, необходимо было организовать бытовые условия и развернуть стройку. К концу 1946 года, кроме военных строителей, здесь трудилось уже около 40 тысяч человек. Среди них около 9 тысяч заключенных, переброшенных на строительство из других лагерей; около 3 тысяч интернированных, (возвращенных из Германии советских граждан); около 15 тысяч спецпереселенцев и трудармейцев, в основном, поволжских немцев. Первой сложной задачей строителей было вырыть в скальном грунте котлован 80×80 метров и глубиной 8 метров. По мере заглубления котлована изменялся проект, и было двухразовое изменение глубины до 24, а затем — до 43 метров. Техника была примитивной: лом, лопата, кирка, отбойный молоток. Грунт вывозили на конных телегах "грабарках". Люди жили в землянках по 100 человек. Стройка являла собой муравейник. Практически сразу был введен 10-часовой рабочий день, хотя и он "растативался".

Н.С. Бурдаков, «Записки ветерана-атомщика»

Ташкаево

Русская Карабола

Кюкино



Боевка (Боевское)



Берданиш

Юно Конево



Тетиркино

Самтыково

Гусево

Малое Трошиково



Тюгши

Скоринково





Кирпичики

Метлино



Кажакци



Кривошеино

Урши



Аладуга

Брюханово

Малое Шадурово

Мельниково



Радно



112

Верхняя Печора

• Екатеринбург

Палевокой

Сосерто

Кашинский-ураинский

Снежинск

Наси

Озерск

Карабаш

Челябинск



Деревни Бердяниш, Салтыково, Галикаево, Кирпичики отселили на 7-10 сутки, 6 населенных пунктов отселили через 350 суток после аварии, 8 — через 330 и еще 6 — через 670 суток. Деревня Татарская Карасла, находящаяся внутри следа, так и не была переселена

Моя 10-месячная дочь встретила тучу на огороде вместе с бабушкой, которая убирала картофель. У малышки начались кровавые поносы, и она умерла через несколько дней. Моя крошка так и осталась похороненной на кладбище деревни Бердяниш. Сейчас я об этом рассказываю спокойно, а как мы переживали эту потерю тогда — об этом лучше не рассказывать. И таких случаев с детскими тогда было очень много. А организмы взрослых людей сказались более выносливыми.

Потом началась подготовка к переселению. Сначала произвели переселение людей из западной половины деревни в восточную. Видимо, они надеялись, что до полного переселения дело не дойдет. Расстреляли всех собак. Уничтожили кошек. Проверяли дозиметрами одежду у жителей и, если обнаруживали высокий фон, то изымали одежду и сжигали. Дальше они приступили к уничтожению скота и птиц. Расстреляли на глазах людей животных не умирали, продолжали двигаться и ходить по кровяной яме со снесенными частями головами, хрители и брызгали фонтанами крови, была опасность попадания в людей пуль ricochetом, женщины и дети плакали. В военные и послевоенные годы отношение к домашним кормильцам было особое. Они были членами семьи. Поэтому вы поймете то гнетущее состояние, в котором мы пребывали, возвращаясь вечером после такого варварства в деревню, в которой воцарилась кладбищенская тишина.

Надвину снова страшный сон, как автоматчики расстреливают мою корову в кровяной яме у моей деревни Бердяниш, а я тащу её за хвост и пытаюсь вытащить подальше от этого ада. Задыхаюсь и кричу: — Не стреляйте, она не в чем не виновата!

Иран Хайруллович Хаерзаманов









**ЗАРАЖЕНО**

PB  
OB  
BC

ДАТА

ВРЕМЯ

PB  
OB  
BC

ДАТА

ВРЕМЯ













Недалеко время, когда человек получит в свои руки атомную энергию, такой источник силы, который даст ему возможность строить свою жизнь, как он захочет... Сумеет ли человек воспользоваться этой силой, направить ее на добро, а не на самоуничтожение?

Владимир Вернадский. 1922

На стр. 98—119

**Павел Отдельнов**

Звонящий след

Тотальная инсталляция в посёлке

Сокол, Челябинская область

Фотографии: © 2021 Павел

Отдельнов. Предоставлено

художником





Департамент  
культуры  
города Москвы



ПРЕЗИДЕНТСКИЙ  
ФОНД КУЛЬТУРНЫХ  
ИНИЦИАТИВ

фонд поддержки искусства, культуры и образования  
**МУЛЬТИМЕДИ-РТ**

**MAMM**



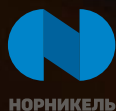
# ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ

## «ИСКУССТВО БУДУЩЕГО» «ART FOR THE FUTURE»

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА  
**ОСТОЖЕНКА, 16**  
[WWW.MAMM.ART](http://WWW.MAMM.ART)

Stanza, «Читатель». 2015. Предоставлено автором РЕКЛАМА 16+

Стратегический  
партнёр



НОРНИКЕЛЬ

Официальный  
партнёр



Партнёры



**СИБУР**  
ФОРМУЛА  
ХОРОШИХ ДЕЛ



**СВЕТ** фонд  
Александра  
Светокова



При  
поддержке

**НАТАЛИИ  
ОПАЛЕВОЙ**



**СЕРГЕЯ  
АДОНЬЕВА**

**Panasonic**

Технические  
партнёры

**AV Mediasystem Group**

Аудиовизуальный  
партнёр



Инновационный  
партнёр



реклама



# ~ ОБЗОРЫ ~

До конца 2021 года все спешили  
открыть как можно больше отличных  
выставок... и успели.

121



**Бартоломео Венето**  
Флора

Около 1520

Доска из тополя, 43,6 × 34,6 см  
Из коллекции Штеделевского  
художественного института  
и городской галереи, Франкфурт-  
на-Майне, Германия. © Städel  
Museum, Frankfurt am Main  
Предоставлено венским  
Музеем истории искусства  
в рамках выставки «Женщины  
глазами Тициана» (5.10.2021—  
16.01.2022 года, Вена, Австрия)

МАРИЯ ЛИНД  
И АНДЬЕАС ЭЙКССОН:  
«ИДЕЯ ЧИСТОЙ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ИДЕНТИЧНОСТИ БОЛЬШЕ  
НЕ СОСТОЯТЕЛЬНА»



В Центре творческих индустрий «Фабрика» проходит выставка «Теле-трамплин: от детского телевидения к современному искусству и литературе», которую курируют художник *Андьеас Эйкссон* и атташе по культуре посольства Швеции *Мария Линд*. Художники и писатели интерпретируют детские передачи, которые транслировались в 60—80-е годы в Швеции и сформировали культуру целых поколений.

*Прочитав пресс-релиз я подумала, что детское телевидение определенного периода — это только повод поговорить о какие-то темах и проблемах важных сегодня, например, о детстве или о памяти. Однако посмотрев выставку, я так и не смогла для себя определить, какова настоящая её тема.*

**Мария Линд:** Рамки выставки, действительно, не заданы нами жёстко, наша цель была не в том, чтобы получить четкий ответ на наш вопрос, а в том, чтобы создать платформу для разговора. Поскольку одиннадцать художников и писателей готовили свои работы специально для этого проекта, мы не могли предугадать результат. Для нас детское телевидение 60-х, 70-х и 80-х было своего рода батутотом, прыгая на котором можно приземлиться в самых разных местах. Однако если мы попытаемся очертить границы интересующей нас проблемы, то это будет именно детская культура, в частности детское телевидение и то, как оно развивалось в эти годы. Мы говорим не только о передачах, сделанных в Швеции, потому







что дети, росшие там, смотрели программы, снятые в разных частях мира. И мы также выбирали для этого проекта художников и писателей, которые могли поделиться различным опытом: кто-то из них родился и вырос в Швеции, кто-то переехал туда ребенком, кто-то — уже взрослым человеком. То есть с предложенным нами материалом поработали люди с разным жизненным опытом.

Однако в конечном итоге нам интересно было поговорить про культурный обмен между разными странами в период холодной войны, когда границы были практически закрыты, но доступ к чужой культурной продукции у тебя всё же был. Это важно именно сейчас, когда границы также практически закрыты. В этой ситуации культурный обмен по-прежнему остается исключительно важным, но столь же важными остаются инвестиции в детскую культуру. В 60-е, 70-е и 80-е Швеция была готова много вкладывать в создание детских телевизионных программ. Людям, которые работали над этими программами, хорошо платили, у них был большой бюджет на производство и съемки, государство считало эту сферу достойной таких вложений.

**Анджеас Эйикссон:** В то время считалось, что дети — это полноценные граждане государства, которые имеют право знать о том, что происходит в мире, о том, что предыдущие и последующие поколения называли «недетскими» вопросами.

**Мария Линд:** Дети считались достаточно компетентными, чтобы судить о таких вещах. Они считались достойными самой качественной культурной продукции и способными понимать трудные темы, видеть мир таким, каков он есть, а не красивую картинку, созданную специально для них, участвовать непосредственно в создании передач, например, предлагать свои темы.

**Анджеас Эйикссон:** В частности, сотрудники SVT2 — Второго канала шведского телевидения, основанного в 1969 году, каждый раз когда видели детей, непременно спрашивали у них, чему бы они хотели научиться или что узнать при помощи телевидения. Мне также кажется важным, что Швеция заявляла о своём нейтралитете в Холодной войне. Именно поэтому дети могли смотреть передачи разных стран, в том числе идеологических противников. Кстати, детские передачи из стран советского блока считались лучшими, их чаще показывали, поэтому мы посчитали хорошей идеей открыть выставку именно в Москве.

*Несмотря на то, что все участники выставки ориентируются на свои детские воспоминания, я не увидела ни одной работы, окрашенной светлыми позитивными чувствами или ностальгией. Почему так вышло?*

**Мария Линд:** Мне всегда было интересно работать с художниками, поскольку они

На стр. 122  
**Бехзад Хосрави Нури**  
Памятник неизвестному гражданину  
Детская площадка  
Фотография: © Татьяна Сушеннова. Изображение предоставлено ЦТИ «Фабрика»

Открытие выставки  
«Теле-трамплин:  
от детского телевидения к современному искусству и литературе» в ЦТИ «Фабрика», Москва.  
Постеры выставки на входе  
Фотография: © Иван Ерофеев  
Изображение предоставлено ЦТИ «Фабрика»



предлагают субъективный и очень личный взгляд на тему, которую ты им озвучиваешь. Однако я вижу и позитивные аспекты в созданных ими работах, например, в проекте «Мы — Аста» Петра Бауэр работает с группой девочек из Стокгольма, Москвы и Стамбула: участницы снимают фильмы о своей повседневной жизни на телефоны и загружают их на youtube, и это своего рода современная версия детского сериала «Девочки бунтуют», который показывали в моё детство. Я очень хорошо его помню и то, как сильно он повлиял на моё поколение. Этот фильм показывал тринадцатилетних девочек, которые восставали против гендерных норм своего времени, того, что им предписывалось делать и не делать. И художница использует этот сериал

в очень позитивном ключе — как трамплин для разговора о гендерных нормах уже нашего времени. Бехзад Хосрави Нури снял три фильма и построил детскую площадку, отсылающую к югославскому мультсериалу «Профессор Бальтазар». Эта работа, может быть, и не несет в себе ностальгии, но говорит о важных в геополитическом смысле вещах, о том, как во время Холодной войны Югославия пыталась определить свое положение в мире, в противостоянии востока и запада. Да и сам изначальный мультфильм «Бальтазар» — это живая и весёлая история, но при этом глубокая и философская, использующая экспериментальные и новаторские приемы.

**Анджеас Эйикссон:** Да, это был очень прогрессивный детский фильм. Но хотел бы заметить, что наша выставка не о ностальгии, мы приглашали художников и писателей вовсе не для того, чтобы они рассказали, каким замечательным было телевидение 70-х. Нет, мы просто дали им точку отсчёта. Некоторые, действительно, рассказали о самих программах, другие восприняли это как предложение оттолкнуться от темы поговорить о важных для них вещах. Тот же проект «Мы — Аста» берет из изначальной детской программы метод, с помощью которого исследует вопрос, что это значит — расти девочкой сегодня. Детская культура — это основа того, кем эти дети станут в будущем, и это не про бесконечный позитив, это размышление о том, что такое человек, что такое общество.

*Думаю, что в России мы представляем себе шведское детство совсем другим, примерно как в сказках Астрид Линдгрен и Туве Янсон, которая писала по-шведски. В своём проекте вы, скорее, разрушаете этот сказочный образ.*

**Мария Линд:** Извините нас, если вы так чувствуете, но иногда надо разрушать даже красивые иллюзии. У нас есть работа художника Салада Хилоуле, который, отталкиваясь от истории о Пеппи Длинныйчулок, поднимает вопросы шведско-африканской культуры, в частности, рассказывает историю семьи шведских актеров африканского происхождения, которые участвовали в создании телевизионных программ. Один из них снимался





в роли циркового силача в экранизации повести Астрид Линдгрен. Ей тот фильм не понравился, он и правда был не слишком хорош. А его сын снимался уже во второй, знаменитой экранизации 70-х. И мне кажется, этот пример хорошо показывает, что, пригласив художников поговорить на какую-то очень специфическую тему, ты вдруг с их помощью открываешь какие-то совершенно новые для себя аспекты шведской культуры. Тем более, что Салад оказался совершенно замечательным кинорассказчиком.

**Андьеас Эйикссон:** Я могу рассказать о своих детских впечатлениях. Тогда я был уверен, что Гена и Чебурашка — это шведские сказочные персонажи, настолько важную роль они играли в детской культуре. Только потом я с удивлением узнал, что для россиян это чуть ли не их национальный символ.

**Мария Линд:** Я тоже с удивлением узнала, что в России показывали чешский мультфильм «Крот в городе» и программу «Песочный человек», сделанную в Восточной Германии.

*Правильно ли я понимаю, что той детской культуры, которая формировалась телевидением и которую вы описываете, в Швеции больше не существует?*

**Андьеас Эйикссон:** В Швеции по-прежнему производятся качественные передачи для детей, но в 70-е детская культура

воспринималась как важнейшая отрасль, на которую направляли и творческие силы, и средства. Это была экспериментальная площадка, где разрабатывались новые художественные приёмы и методы, а сегодня это уже не так.

**Мария Линд:** Поскольку дети считались важными и компетентными зрителями, культурный продукт, создаваемый для них, финансировался так же хорошо, как и для всех остальных групп. Детские писатели, режиссеры, актеры, сотрудники съемочных групп считали свою работу замечательной, гордились ею. На обоих государственных каналах были отделы детского вещания, и производимые там программы были частью общей сетки. Например, детские передачи шли, скажем, с пяти до шести тридцати, а затем начинались взрослые программы. Это означает, что взрослые тоже смотрели детское телевидение. А с начала 90-х структура поменялась, у детей и взрослых появились отдельные телеканалы, аудитория оказалась разделена, и это повлияло на то, каким стало сегодня шведское телевидение. А те старые детские телепрограммы сформировали несколько поколений, то есть они были по-настоящему влиятельными.

**Андьеас Эйикссон:** Детские передачи — это то, что мы обсуждаем сегодня, когда мы уже выросли. Когда мы учились в университетах, тем, что объединяло меня и моих однокурсников, были именно эти телепрограммы. Телевещание в Швеции началось в 1956 году, то есть в 70-е это было

На стр. 124  
Слева направо:  
художник Андьеас  
Эйикссон, директор  
ЦТИ «Фабрика» и атташе  
по культуре посольства  
Швеции Мария Линд  
на открытии выставки  
«Теле-трамплин:  
от детского телевидения  
к современному искусству  
и литературе» в Центре  
творческих индустрий  
«Фабрика», 8 декабря  
2021 года. На заднем  
плане: Петра Бауэр.  
Мы — Аста!, 2021.  
Постер Youtube-канала,  
созданный совместно  
с группами девочек  
из Москвы, Стамбула  
и других городов  
Фотография: © Иван Ерофеев  
Изображение предоставлено  
ЦТИ «Фабрика»

Салад Хилоуле  
представляет свою  
работу «Сильван», 2021,  
посетителям выставки  
Фотография: © Даниил Примаков  
Изображение предоставлено  
ЦТИ «Фабрика»





молодое медиа, для которого были открыты самые разные возможности. Люди, которые там работали, не боялись пробовать что-то новое, экспериментировать, им было интересно, как всё это будет работать, они были очень открыты. Сегодня телевидение — это очень четко работающий аппарат с жесткими правилами.

*В вашем проекте есть публичная программа, где вы приглашаете экспертов и зрителей сравнить детское телевидение в Швеции и в Советском союзе. Что получилось в результате этого сравнения?*

**Мария Линд:** Мы пригласили Марию Гаврилову, исследователя, которая занимается советским телевидением. Она обнаружила много параллелей между тем, что показывали в Советском союзе и в Швеции, однако идеи, что ребенок имеет право знать, что такое смерть, или что такое война, в России не было.

**Андйеас Эйикссон:** Я услышал в её докладе, что, как и ожидалось, советское телевидение было куда более дидактичным. В Швеции ребенок имел право на развлекательные программы, то есть игровой аспект был не менее значим, чем образовательный.

**Мария Линд:** Однако в Советском союзе детской телевидение считалось столь же важным, в него вкладывали также много средств, и творческих сил, над детской продукцией работали замечательные художники.

**Андйеас Эйикссон:** Думаю, что 70-е были золотым венком детского телевидения во многих странах, Швеция в этом отношении не уникальна. Можно было бы сделать похожие выставки на материалах и других государств.

**Мария Линд:** Признаться, я очень редко задаю рамки художникам, предлагая им специфические темы, однако я была приятно удивлена результатом.

**Андйеас Эйикссон:** И ведь никто из художников не протестовал!

*Мария, вы представляете шведское посольство и по идее ваша работа состоит в том, чтобы создавать позитивный образ Швеции в глазах русской аудитории. Наверное, сложно совмещать эту задачу с курированием выставки, где, например, есть работа о дискриминации саамского населения Швеции и где художники в целом подходят к своему предмету критично.*

**Мария Линд:** На самом деле моя работа состоит в том, чтобы стимулировать культурный обмен между Россией и Швецией. В каком-то смысле я действительно работаю над образом Швеции в глазах российской аудитории, но мне никто не говорил, что это должен быть непременно позитивный образ. Думаю, что я могу обращаться к трудным темам и проблемам, поскольку в реальности они есть у Швеции. В чём-то это похоже на подход шведского детского телевидения в 70-е: в мире существует смерть, войны, конфликты, и мы можем об этом говорить. И в то же время в этот период Швеция признала, что у детей тоже есть права, и это тоже было отражено в телепрограммах, например то, что наша страна первой в мире приняла закон против насилия над детьми.

Мне нравится история про консервативного американского президента Эйзенхауэра, который был акварелистом-любителем и не признавал модернистского искусства. Когда в конце 50-х на ВДНХ проходила американская выставка, на которой были представлены работы Джексона Поллона и других абстрактных экспрессионистов, кто-то спросил Эйзенхауэра: «Господин президент, как вы могли позволить, чтобы подобный мусор представлял Америку в сердце вражеского государства?». Тот ответил, что это крайне важно, чтобы то искусство, которое не нравится ему лично, представляло Америку, потому что это демократическая страна, и любое искусство имеет право существовать и выставляться.

Так что на мой взгляд, негативный образ имеет право на существование, и сегодня мне кажется важным смотреть на Швецию через призму судьбы саамского народа, чья культура последовательно уничтожалась на протяжении веков, и в каком-то смысле сейчас это продолжается. Например, саамы в Швеции до сих пор есть что сказать о том, как для добычи полезных ископаемых эксплуатируются их исконные земли, а ведь это непосредственно влияет на их жизнь. Мне кажется, важным обсуждать все эти проблемы. Например, работа художницы Катарины Пирак Синкку включает сделанные вручную маленькие бубны, похожие на те, что создают саамские шаманы, и они противопоставлены предметам, которые художница нашла в заброшенной школе в Йокмонке на севере Швеции, где она

училась ребенком. Таким образом Катарина сопоставляет две системы знаний, официальную письменную и местную устную традицию, которая так и не была уничтожена государством, несмотря на многочисленные попытки, и сравнивает их с Королем Обезьян из китайского мультфильма, который пережил все смены власти в этой стране.



В целом же, для меня было огромной радостью работать над этим проектом, и одна из причин в том, что хотя он безусловно рассказывает о Швеции, он также же вбирает в себя очень много других тем. Я думаю, что любая групповая выставка становится интереснее, если затрагивает общие для всех людей темы. Пусть у неё есть определенное смысловое ядро, но есть и проницаемые границы, способные включать в себя новые контексты. Как советник по культуре я вижу свою роль в том, чтобы вовлекать в процессы обмена людей, материалы, темы, которые принадлежат и Швеции, и многим другим странам и культурам. В конечном счете мы живем в мире, где буквально всё влияет на всё, и где идея чистой национальной идентичности больше не состоятельна.

*вопросы: Алина Стрельцова*

*«Теле-трамплин: от детского телевидения к современному искусству и литературе»  
ЦТИ «Фабрика», Москва  
9 декабря 2021—27 февраля 2022 года*

На стр. 126  
Открытие выставки  
«Теле-трамплин:  
от детского телевидения  
к современному искусству  
и литературе» в ЦТИ  
«Фабрика», Москва  
Катарина Пирак Синкку  
рассказывает о своей  
работе «Из одного  
времени в другое», 2021  
Фотография: © Татьяна  
Сушеннова. Изображение  
предоставлено ЦТИ «Фабрика»

**Андьеас Эйнкссон**  
Зверёк-коробка  
2021

Детская книга. Иллюстрации —  
Алексей Йош. Фотография:  
© Татьяна Сушеннова  
Изображение предоставлено  
ЦТИ «Фабрика»



АНТОН БАТАГОВ:  
«МЫ СМОТРИМ НА ЭТИ  
КАРТИНЫ, ПОНИМАЯ,  
НАСКОЛЬКО ХРУПКА ЭТА  
РАДОСТЬ И ЭТОТ ПОКОЙ»



В петербургском «Манеже» проходит выставка «Покой и Радость», призванная стать отдушиной для всех, кто уже не выдерживает кошмары нашего времени. Зрителям предлагают убежать в спокойный и уютный мир прошлого, покачаться на качелях под нарисованными облаками, посмотреть на картины русской природы и послушать специально написанный к выставке саундтрек. Его автор, композитор Антон Батагов, рассказал нам, как работал, почему не ориентировался на музыкальные произведения соответствующей эпохи и зачем вообще выставке нужен специальный саундтрек.

Саундтрек для выставки, конечно, совершенно не обязателен. Как я писал в своём вступительном слове, если мы попробуем набрать в поисковике *background exhibition music*, то мы обнаружим сотни и тысячи разных вариантов. Можно взять готовую музыку из существующих библиотек — и пускай себе звучит. Однако на этой выставке неожиданным получилось всё: в такой прогрессивной институции, как питерский «Манеж», — и вдруг выставка живописи XVIII—XIX веков, а к ней ещё оригинальная музыка. Одно дело, когда для выставки создаются мультимедийные инсталляции и к ним пишется новая музыка, и совсем другое — когда экспонируется старая живопись. Да и сам этот новый саундтрек никак не соответствует тому, что сегодня называется современной академической музыкой, а основан на мотивах, напоминающих давнее классическое прошлое, помещённых в минималистские конструкции. Зачем это всё нужно? На мой взгляд, это нужно, чтобы по-новому увидеть старую живопись, и я могу этому помочь, предложив свой собственный звуковой взгляд, чтобы посетители выставки попали в ситуацию, где они слушают и смотрят одновременно. Мы предлагаем зрителям особое состояние, атмосферу, настроение, которое нам хотелось бы передать посредством этих картин





и этих звуков. Но, разумеется, эта музыка существует и как отдельный альбом, её можно слушать и вне выставки, и я исполнял её живьём на концерте.

Существует старый испытанный рецепт изготовления саундтрека для выставки — взять фрагменты классической музыки, на очень поверхностном уровне имеющей какое-то отношение к живописи, которую посетитель смотрит, — и включить в выставочном пространстве. В этом нет ничего плохого, но и ничего интересного: здесь нет авторского жеста. Зачем делать ещё одну такую выставку? Мне кажется, что сейчас в мире искусства важны не жанры, а важен человек, который может предложить свой личный взгляд на мир. И существенно не то, будет ли этот взгляд «оригинальным» или «новаторским», а то, затронет ли он людей, сможет ли зритель/слушатель почувствовать, что всё это, и музыка, и картины, имеет к нему какое-то личное отношение.

Примерно двенадцать лет я занимался тем, что писал музыку для разных телеканалов, начиная с НТВ и заканчивая каналом «Культура». У нас не было никаких шаблонов и никаких ориентиров, я делал что хотел, и дизайнер делал что хотел, а вместе получалось то, что звучало и выглядело оригинально. В какой-то момент я счёл этот вид работы исчерпанным

для себя и ушёл, а на телеканале «Культура» стали ставить в основном классику. И всё — это уже не творчество, понимаете? Классика не становится хуже от того, что её слушают в миллионный раз. И картины не станут хуже, если их смотреть без звукового сопровождения. Однако наша задача именно в том, чтобы человек пришёл и попал в звуковое и зрительное пространство, которое мы специально для него создали.

Моя музыка — это как бы «минимализм». Многим почему-то кажется, что минимализм — это направление, придуманное в середине XX века в Америке, но это не так. Колокольный звон — это минимализм; народное музицирование, неважно какого народа — русского, английского, тибетского, — это всё минимализм. Все эти явления основаны на одном и том же принципе, на одном и том же состоянии сознания. А то, что произошло в США в 1960-е годы, — это просто определённая ситуация в истории искусства, когда композиторы поняли, что пришло время музыки, которая существовала везде и всегда. У американских отцов-основателей минимализма уже был опыт, связанный с неевропейскими видами музыки, который и повлиял на их сочинения. Сейчас я читаю совершенно удивительный сборник статей

На стр. 128—129  
Вид экспозиции  
«Покой и Радость»  
в Центральном  
выставочном зале  
«Манеж», Санкт-  
Петербург  
Фотография: © 2021 Ирина  
Колпачникова. Изображение  
предоставлено ЦВЗ «Манеж»



про Эйзенштейна, и там рассказывается, что он исследовал всё, что связано с экзотическими практиками древних культур. И всё это он применял в своём творчестве. Так всегда в искусстве: в каждый момент истории ты как будто идёшь по винтовой лестнице и на каждом витке вступаешь в резонанс с какими-то явлениями из прошлого и укладываешь эти явления в фундамент того, что делаешь в настоящем. И это прошлое начинает существовать в новом едином целом совершенно запросто, как будто оно там всегда и было.



Однако на самом деле никто не будет, придя на выставку, спрашивать: а почему я сейчас слушаю минимализм? Ни у кого такого вопроса не возникнет. Мне рассказывали, что люди ходят по экспозиции, а потом часто остаются посидеть в аванзале с качелями и облаками, чтобы ещё немного побыть в этой атмосфере, прежде чем выйдут в ужасающий внешний мир. И это хорошо: не надо задумываться о том, что ты слушаешь, не надо анализировать. Как только человек начинает задумываться — всё, в этот момент щёлкает выключатель и человек перестаёт воспринимать, становится аналитиком. А музыку нельзя слушать в состоянии анализа: даже музыковеды, чья работа заключается в том, чтобы рассматривать музыкальный текст под увеличительным стеклом, начинают с того, что просто слушают. У них возникает какой-то эмоциональ-

ный отклик, а потом уже начинается работа. Но когда человек просто слушатель, анализ и музыка — две вещи несовместные.

В своей жизни я много делал музыки для телевидения и мало для кино, но даже когда писал музыку для фильмов, я никогда не работал по принципам Голливуда, которые предполагают, что любое событие на экране должно синхронизироваться с «подходящими» звуками. Голливудская музыка давно превратилась в тапёра, иллюстрирующего действие спецэффектами, и ты никогда не запоминаешь ничего из услышанного. Мне всегда это было неинтересно. Так же и для выставки: музыка не привязана к конкретным работам, она должна создавать определённое состояние. Пока мы смотрим и слушаем, мы постоянно монтируем у себя в голове немое кино, и, мне кажется, это более творческая форма восприятия. Сам я отсмотрел все эти сто с лишним работ у себя на компьютере и дальше уже жил внутри музыкальных структур, которые у меня стали сами в голове возникать и жить своей жизнью. Знаете, у любого, наверное, композитора есть своя «секретная» папка с файлами или с нотами на бумаге, где записаны какие-то пришедшие в голову вещи, которые потом можно как-то использовать, куда-то встроить. В этом случае я ничего из такой папки не брал: с первой до последней ноты я всё написал, глядя на картины. А потом отправил рабочую запись Семёну (Михайловскому, куратору выставки, — *прим. ред.*), и он пишет: да-да-да, именно об этом я и думал. Наверное, со стороны этот тип сотрудничества выглядит странно: куратор, архитектор, автор музыки — все заняты своим делом, они ничего не обсуждают. Но мне очень нравится, что взаимодействие происходит на гораздо более глубоком уровне, чем какое-то поверхностное совпадение чего-то с чем-то. Так и складывается путешествие по картинам и той жизни, которую художники, наверное, хотели поймать и удержать.

Мне нравится то, что Семён написал в своей небольшой аннотации. Ведь в современной жизни слова «покой» и «радость», наверное, звучат как насмешка — может, даже и оскорбят кого-нибудь, потому что какой сегодня, к чёртовой матери, покой. В фейсбуке спрашивают: как вы себя вообще приводите в более-менее нормальное состояние посреди



131

всего этого кошмара, как вы не впадаете в уныние, безысходность, депрессию? Понятно, что изобразительное искусство на протяжении как минимум всего XX века именно эти состояния и изображает. А цель нашей выставки прямо противоположная. Мы хотим предложить людям какие-то, пусть ненадёжные, точки опоры. Хоть какие-то. Несуетливое состояние покоя и негромкой радости — и в изображении, и в музыке. Это состояние, прежде всего, связано с природой, которая гармонична, что бы ни происходило вокруг. Это удивительная точка отсчёта, где не бывает ничего неправильного, ничего выдуманного. Это люди бывают негармоничными — вся наша деятельность антигармонична, она шаг за шагом ведёт нас к полному распаду. А природа безупречна. И ещё какие-то вещи — лица детей, пускающих мыльные пузыри, простой мир повседневной жизни, где всё на своих местах. Кстати, в этих изображениях много печали, лица на портретах не улыбаются, но они какие-то очень чистые, очень сосредоточенные. Мы даже забыли, что бывают такие состояния сознания — простые, цельные, за которые хочется подержаться, что ли, которые не хочется отпускать.

Понятно, что между тем, какая была жизнь в XVIII—XIX веках, и тем, что делали в эту эпоху, например, композиторы, есть определённый разрыв. И когда я исполняю их произведения, то всё время об этом

помню. Или что, скажем, в Англии XVI века писали совершенно потрясающую по красоте музыку — и одновременно кто-то жёг людей на костре, например, за «оскорбление чувств верующих». Предлагаем ли мы забыть о том, что происходило за окном комнаты композитора, который в это время сочинял божественно красивую мелодию? Нет, наоборот. Российская история, мягко говоря, далека от идиллии. В самом конце выставки помещены очень маленькие картинки, и в их числе изображение семьи из города Симбирска, а там маленький худенький мальчик, Володя Ульянов. Понятно, что наша история идёт от одних страшных событий к другим страшным событиям, и мы смотрим на эти картины, понимая, насколько хрупка эта радость и этот покой — в следующую секунду ничего этого уже не будет. Мне кажется, мы с Семёном Михайловским очень схожим образом всё это чувствуем и понимаем. Он тоже говорил, что выставка передаёт эмоционально очень непростое состояние: нет никаких внешних трагедий ни в картинах, ни в музыке, но мы смотрим на островок покоя и радости и понимаем, что через мгновение его захлестнёт цунами.

*«Покой и Радость»*

*Центральный выставочный зал  
«Манеж», Санкт-Петербург*

*12 ноября 2021 — 30 января 2022 года*

На стр. 130—131  
Вид экспозиции  
«Покой и Радость»  
в Центральном  
выставочном зале  
«Манеж», Санкт-  
Петербург

Фотография: © 2021 Ирина  
Колпачникова. Изображение  
предоставлено ЦВЗ «Манеж»





132

## МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ

Государственная Третьяковская  
галерея, Москва  
3 ноября 2021 — 8 марта 2022 года

В Третьяковской галерее открылась выставка Михаила Врубеля: три этажа, более 300 произведений, включая внушительный корпус рисунков, — это самый масштабный ретроспективный проект за последние 65 лет.

Врубель уникален и манерой письма, и складом характера, и особым отношением к нему современников. Во-первых, этот художник — невероятный эстет. Проявлялось это не только в искусстве, но и в повседневной жизни — он всегда очень изысканно, если не сказать вычурно, одевался и сам же придумывал оригинальные наряды для жены-певицы. Константин Коровин вспоминал, что как-то Врубель взял взаймы у него 25 рублей и почти на все деньги купил флакон духов, чтобы вымыться ими в тазу, зато свой собственный рисунок мог продать случайному покупателю за три рубля. В другой раз Врубель купил себе белые лайковые перчатки и, надев их раз, бросил, сказав: «Как вульгарно!» Когда в Киеве с ним познакомился художник Лев Ковальский, он был поражён тем, как Врубель выглядел: в чёрном бархатном костюме, в чулках, коротких панталонах и штиблетах, художник походил на венецианца с картины Тинторетто или Тициана.

Утончённость, изысканность и стремление к красоте воплощалось и в творчестве Врубеля: его мало интересовали переживания передвижников о бедственном положении крестьян, а идеи Толстого о том, что искусство должно быть полезно народу, он и вовсе воспринимал в штыки. Эфемерные образы русалок, демонов, сказочных царевен и принцесс — вот его стихия, однако манера Врубеля была не просто необычна для того времени, её откровенно не принимали. Считалось, что он «уродует красивый сюжет», что у него «бедное воображение», что его живопись слишком тёмная и что в ней слишком много утрированной декоративности, которая начисто стирает глубину замысла. Екатерина Ге — невестка художника Николая Ге — писала, что Врубель рисует какими-то непонятными квадратами и потом эти квадраты раскрашивает. Сам Ге работал иначе — писал широко и размашисто.

Однако эта странная манера письма, обращавшая холст в россыпь мерцающих самоцветов, стала визитной карточкой мастера. Переливающиеся мазки-осколки окружают демонов и обрамляют Царевну-лебедь; на этом же приёме построено оформление выставки: в стенах прорублены асимметричные «окна», им вторят изломанные линии залов, даже сиденья для отдыха посетителей оформлены как обломки скал. В качестве основного цвета стен выбран холодный сиреневый — он не только выгодно оттеняет цветочные композиции, но и красиво подчёркивает серебристо-лиловую гамму остальных работ.

На выставке много интересных дизайнерских решений. Большой портрет Саввы Мамонтова помещён в отдельную нишу между двумя скульптурными изображениями львиных голов. Мамонтов — один из немногих друзей и покровителей художника, кто всегда стоял за него горой. Например, когда экспертный совет нижегородской ярмарки отказался брать работы Врубеля, Савва построил для него отдельный павильон. Необычно представлено и панно «Цветы». Это три потолочных плафона, и если бы их просто повесили на стену, композиция казалась бы неправильной из-за перспективного искажения. Поэтому все три части расположили горизонтально на небольшом подиуме, а над ними повесили зеркало: таким образом зрители могут рассмотреть и фактуру работы вблизи, и общую композицию в отражении на потолке.

Хотя публика активно демонстрировала Врубелю свою неприязнь, сам он никогда не сомневался в своём таланте и не боялся критиковать других художников. Например, когда в Костроме Валентину Серову и Константину Коровину заказали «Хождение Христа по водам» для местной церкви, приятели долго мучились над композицией. Врубель язвительно прокомментировал, что ему, настоящему художнику, созданному для монументальной живописи, заказов не дают, а «чёрт знает кому — дают». Как и резкость суждений, эксцентричность Врубеля многим не нравилась, но такими были все его поступки. Коровин вспоминал,



как летом они вместе пошли купаться, и он заметил у Врубеля длинные белые шрамы. Оказалось, это от несчастной любви:

«Поймёте ли вы, — сказал Михаил Александрович. — Я любил женщину, она меня не любила — даже любила, но многое мешало её пониманию меня. Я страдал в не-возможности объяснить ей это мешающее. Я страдал, но, когда резал себя, страдания уменьшались». Возлюбленной оказалась жена Адриана Прахова, одного из первых крупных заказчиков Врубеля. Однако, в отличие от художника, Эмилия Львовна (её огромные глаза угадываются во многих врубелевских образах Богоматери) никогда серьёзно не воспринимала их роман.

Хотя Врубель и считал себя гением, свои работы он мало ценил и часто писал одну поверх другой. Однажды Васнецов прибежал к тому же Прахову, восхищённый невероятной картиной Богоматери, которую увидел у Врубеля в подсобке. Однако на следующий день на её месте красова-

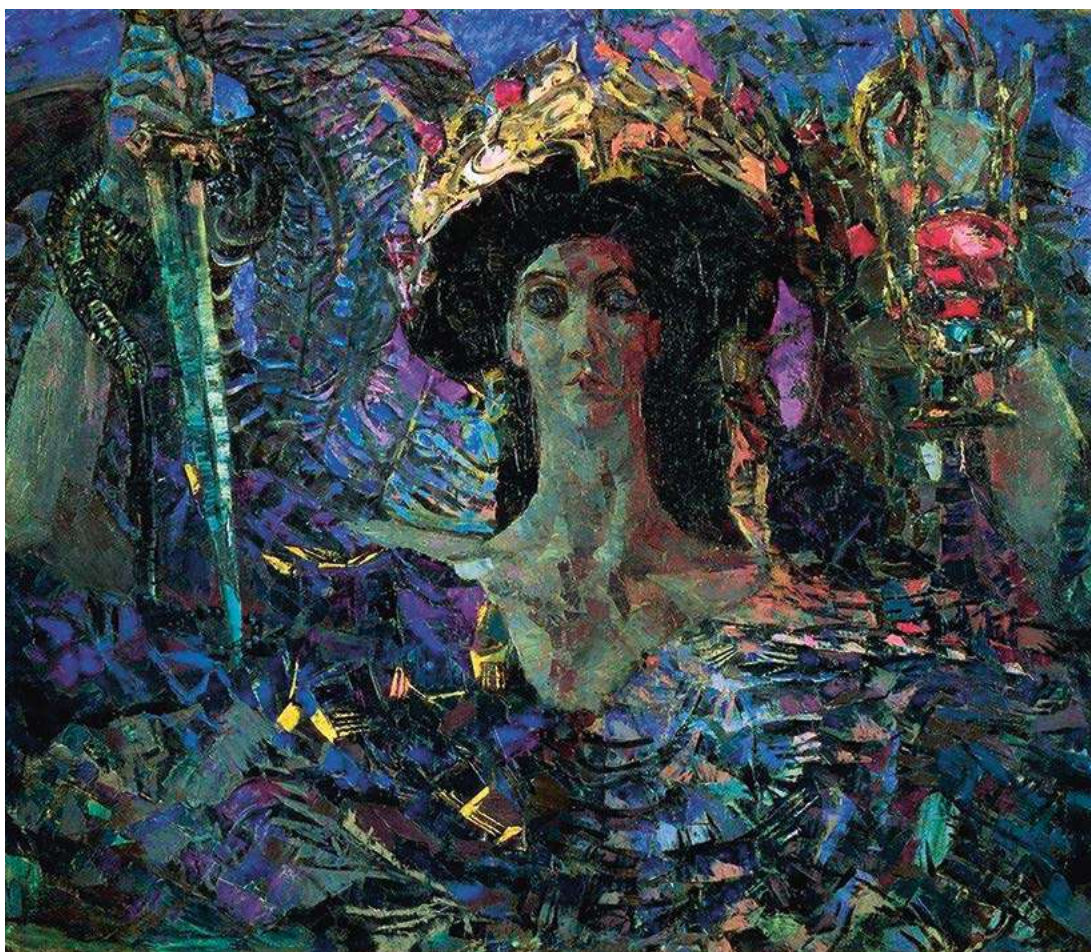
лась рыжая акробатка — Врубель сходил в цирк, впечатлился и за неимением лишнего холста записал религиозную работу.

Самый знаменитый образ Врубеля — «Демон поверженный» — стал и самым трудным для художника: он работал по 14 часов, никого не принимая и не выходя на улицу; уже готовое лицо он в иступлении переписывал снова и снова и совсем лишился сна. А потом Третьяковская галерея отказалась купить работу — и Врубель оказался в больнице. Таким образом жизнь художника, а вслед за ней экспозиция оказались разделены на время до и после клиники. На втором уровне экспозиции, том, что после клиники, тоже есть что посмотреть, кроме больничных рисунков. В этот период написаны, например, суровый «Шестикрылый серафим», волшебная «Жемчужина» и очередной портрет жены «После концерта» в платье по эскизу самого Врубеля. Тем не менее в жизни художника

наступил кризис. Умер его единственный сын Савва, знакомые отмечали его явное тяжёлое состояние — хищный взгляд, растрёпанные волосы, тяжёлую походку. И всё же, стоило ему взять в руку карандаш, в нём сразу просыпался тот самый художник, что за два-три часа способен нарисовать точный и выверенный портрет. Например, Валерия Брюсова — работа находится у самого выхода с выставки. Врач Фёдор Усольцев писал, что тяжело-больные пациенты первым утрачивают эстетическое чувство, но у Врубеля к концу его жизни осталось только переживание красоты.

Жанна Старицына

133



На стр. 132  
**Михаил Врубель**  
Демон поверженный  
1901—1902

Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи  
Изображение предоставлено  
ГТГ в рамках выставки  
«Михаил Врубель»

**Михаил Врубель**  
Шестикрылый серафим  
1904

Из коллекции Государственного  
Русского музея. Изображение  
предоставлено ГТГ в рамках  
выставки «Михаил Врубель»



## БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ... КУРАТОРСКИЙ ПРОЕКТ ЖАН-ЮБЕРА МАРТЕНА

Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина, Москва

9 ноября 2021 — 6 февраля 2022 года

Экспозиция в ГМИИ отлично воспринимается в контексте нового имиджа музея, в котором старое учатся показывать по-новому, привлекать различные медиа и не бояться тем постистории и постгуманизма. Сам Мартен написал к выставке каталог-эссе, где сформулировал что-то вроде своего кураторского кредо, которое можно изложить тремя тезисами. Первый. Монополия академического искусствознания в музеях обедняет полноту и сложность общения с памятниками, приводит к самоцензуре и догматизму. Второй. Установка на шедевральность и гегемонию линейной истории искусства

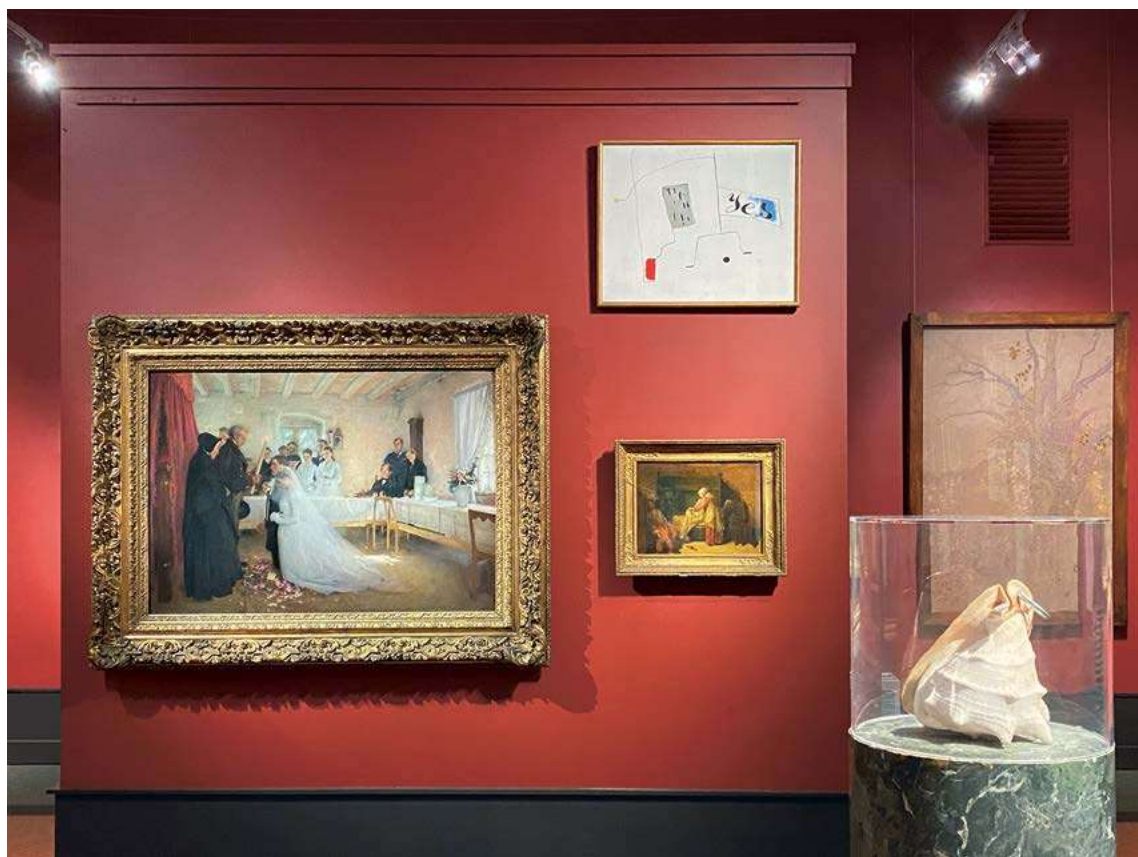
выглядит анахронизмом и не соответствует богатству и полноте восприятия жизни. Третий. В наше время уместно говорить об искусстве не автономно, но в контексте новой антропологии. В этой системе кросс-дисциплинарное изучение человека посредством объектов художественной деятельности интереснее, нежели выстраивание иерархий вкуса и качества.

Сближений и странных соседств в залах действительно много. Привезённый из Кунсткаммеры телёнок о двух головах направляется к китайскому круглому зеркалу VII века с рельефным изображением двух драконов, играющих с пылающими жемчужинами. Шаманская погремушка мозолит глаза героям «Урока географии» Бернардо Строчи. Пористые скалы, чей силуэт складывается в гримасу в картине Фабрициуса, материализуются в фактуре деревянных хлебов Анатолия Осмоловского. Архаический профиль грифона с котла узнаёт себя в силуэте кроны дерева Якоба ванн Геела. Имеется и любимая «игрушка» Мартена — чугунная анаморфоза Марнуса Ретца, понимать

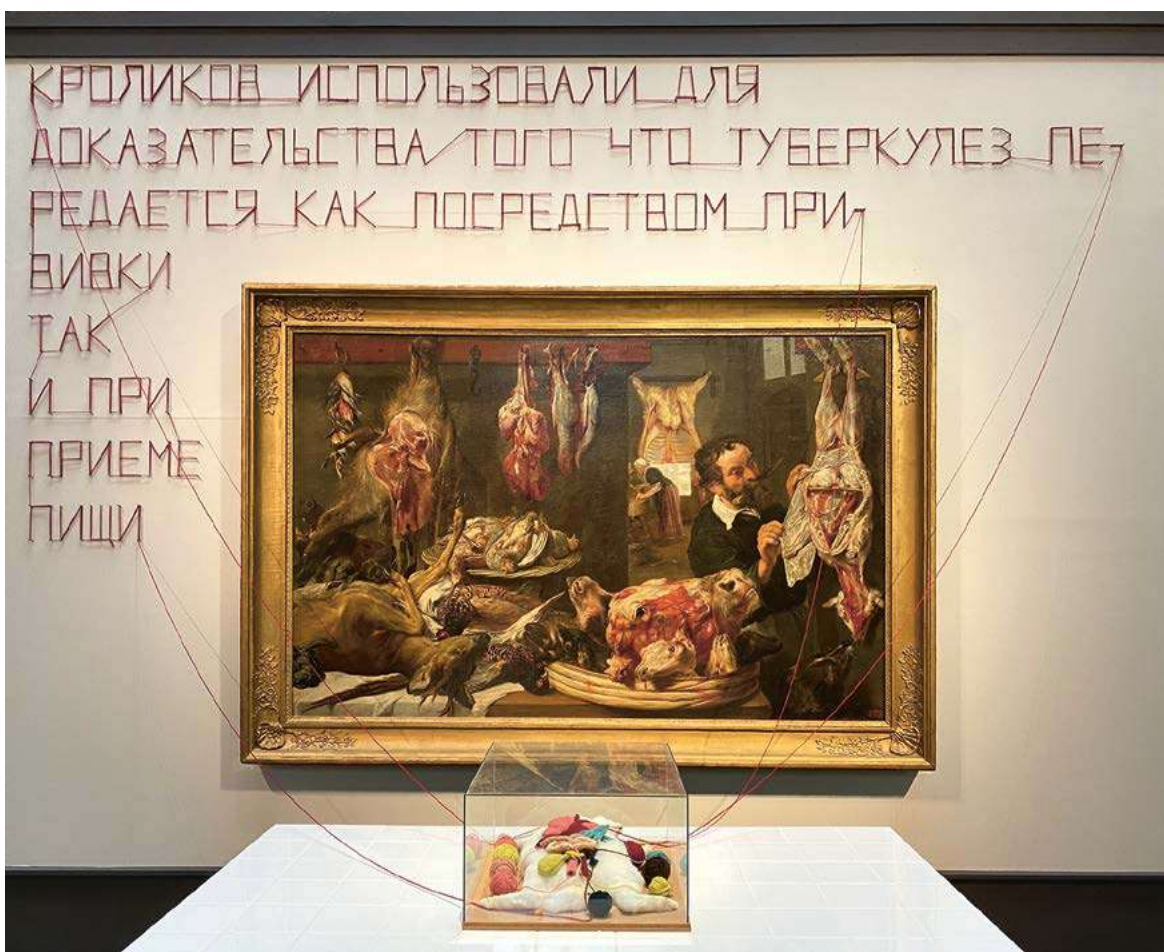
которую нужно по принципу параллакса (изменения формы объекта в зависимости от угла наблюдения и позиции наблюдателя). При круговом обходе очертания чугунной скульптуры превращаются то в человека в котелке, то в зверя, тень от которого узнаётся как длинноухий заяц. Это — оммаж Йозефу Бойсу с его перформансом 1965 года про объяснения картин мёртвому зайцу. В московской экспозиции работа Ретца поставлена прямо напротив натюрморта XVII века художника Песхира с битой дичью и мёртвым зайцем. Следы от пуль в его теле к тому же угадываются как глазницы маски.

Щедрая кунсткаммерная презентация разных раритетов и странных рифм позволила Мартену и куратору ГМИИ Александре Даниловой изрядно прошерстить закрома Музея изящных искусств и вытащить на свет увлекательные вещицы не первого ряда. Многие экспонаты привезены из частных коллекций, музеев естественной истории, петербургского Эрмитажа, московского Музея Востока, Третьяковской галереи...

134



На стр. 134—135  
Вид экспозиции  
«Бывают странные  
сближенья...» в ГМИИ  
им. А. С. Пушкина  
Фотография: © 2021 Журнал  
«Искусство»



Блуждание по экспозиции напоминает поход на антикварную барахолку, где мы сталкиваемся с осколками и руинами разных культур и смыслов. Первоначальное или, если угодно, сложное, так нелюбимое Мартеном, академическое значение уже не восстанавливается. Посетитель вроде как обнуляется до степени «мёртвого зайца», и сборка разных рифм истории искусства всегда начинается сызнова. Генезис такого кураторского метода Мартена известен и был когда-то объяснён его другом Андреем Ерофеевым. Дело в том, что Мартен, работая в Центре Помпиду, реконструировал кабинет Андре Бретона, в котором артефакты многих эпох и цивилизаций были собраны по принципу игры в «изысканный труп» (она была популярна среди сюрреалистов: участник игры пишет какие-то слова, загибает лист, передаёт другому, тот пишет своё, не зная предыдущего, потом лист разворачивают и читают). То есть инсталляция кабинета представляла собой пазл сродни визуальной сюрреалистической поэзии. Собственно, по этому принципу Мартен делает выставки начиная с «Магов

земли» в Центре Помпиду, сенсации конца 1980-х. Мне довелось осматривать целый ряд проектов французского куратора. Сперва экспозицию 2002 года «Дали и магия многозначности» в дюссельдорфском Кунстпалас — она была создана как алхимическое гадание на разных экспонатах (включая «зайца-Бойса» Ретца). Затем отменяющую линейный хронотоп археологическую Artempo в венецианском палаццо Фортини. Затем самую зрелищную из всех Московскую биеннале современного искусства «Против исключений»... И так далее. Все эти выставки пробуждают сильные эмоциональные аффекты и выполнены с нарочитой артистической небрежностью, отменяющей педантизм и даже — как в случае с нынешней московской — этикетаж.

Сильные стороны кураторской стратегии Мартена: умение прочистить оптику, дать иллюзию свежего, не отягчённого догмами и пыльными клише общения с искусством. Спорные моменты заключаются в банализации смыслов, низведении материала до номинативной ленты «приколов», медийного аттракциона. Классно,

что Жан-Юбер солидаризируется с левой идеей отмены иерархии, равноправия культур, отсутствия доминантных систем смыслов. Беспокоит, что куратор бросает в «мартеновскую печь» потребления все артефакты, не оказывая каждому должного почтения. На уровне элементарных сближений-рифм, изъятые из сложного контекста бытования внутри своего культурного ареала, они выступают отчасти сувенирами в колониальной лавке.

Пожалуй, нынешняя выставка сделана наиболее хрестоматийно, предсказуемо. Она собирает разные уже известные регистры идей и становится чем-то вроде методической программы, как устроить оригинальную экспозицию по принципу игры свободных ассоциаций. Мартен выступает тут в качестве всё ещё непослушного и эпатажного, но уже академика. Такая узнаваемость ходов и системность позволили мне не поддаваться на искушение испытать лишь эмоциональный восторг от танцев и взаимопревращений всяческих чудес и раритетов, но наконец понять, что, как у истинного француза, у Мартена за такой напизной сборкой скрывается холодная логика.



Логика эта обращает к основам семиотики, к учению Чарльза Пирса о знаках и их природе — индексальной, иконической и символической. В таких разделах, как «Потаённое — Двойное» и «Фигурные скалы — Абстрактная скульптура», главенствует принцип сближения предметов по индексальному и иконическому принципу. Наше внимание обращают на некие структурные тождества речи, которые пытаются вписать в общий конвенциональный ряд. Главным механизмом оказывается здесь синестезия, способность различать подобия и тождества вследствие раздражения различных участков нервной системы. Как говорил незабвенный чеховский Тригорин: «Вижу облако, похожее на рояль. Сразу записываю, чтоб не забыть».

136

В разделах «Яблоко — Земной шар», «Юность — Старость» или «Вакханалия — Таверна» главенствует символический принцип работы со знаком, придание выстроенному ряду подобий универсальных ценностных смыслов. Эти разделы могли бы стать отличным визуальным комментарием к истории искусства для начи-

нающих с целью наглядной фиксации неких содержательных архетипов.

Больше всего впечатляют разделы с большими объектами («Античная скульптура. От белой к полихромной», «От возлюбленной к колдунье», «От скал к абстракции»), превращающие экспозицию в тотальную инсталляцию или перформанс предметной среды. А самый близкий мне ход, который почти совпадает по набору экспонатов с теми, что фигурируют в моих исследованиях, — раздел «От „Чёрного квадрата“ к ташизму. Две школы». Происхождение «Чёрного квадрата» от весёлых сатирических картинок Альфонса Алле и алхимических гравюр в барочном трактате Роберта Фладда категорически ставит вопрос о природе рамирования пустоты как небытия и как предчувствия мириад смыслов. В этом контексте самый красноречивый экспонат — перерисованная в 2021 году Сюй Чжэнем картина-обманка мастера трюмплей XVII века Корнелиса Гисбрехтса «Оборотная сторона картины в раме». Совершенная блокировка всякого внусового,

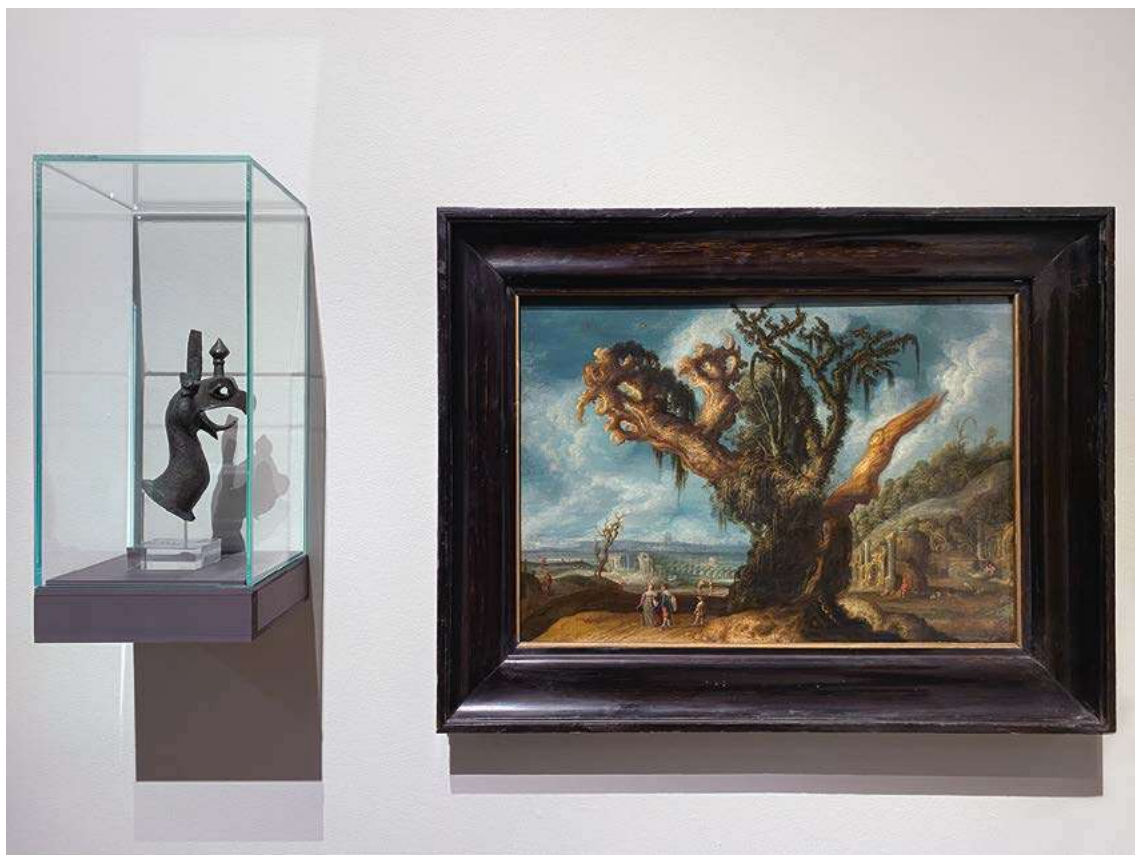
эмоционального, содержательного воодушевления работает как самое радикальное преобразование реальности в момент, казалось бы, самого полного и тупого с ней совпадения. Такой радикальный нигилизм, как предчувствие всех трансформаций смыслов, и предложил Малевич в «Чёрном квадрате». Помнится, профессор кафедры истории искусства МГУ Михаил Алленов говорил, что «Чёрный квадрат» — это отвернувшаяся, обидевшаяся картина. Дадаистское замечание!

Сергей Хачатуров

Вид экспозиции  
«Бывают странные  
сближенья...» в ГМИИ  
им. А. С. Пушкина  
Фотография: © 2021 Журнал  
«Искусство»

На стр. 137  
1—2.  
Маркус Люперц  
Немецкий мотив —  
дифирамбический II  
1973

Холст, масло. Изображение  
предоставлено Московским  
музеем современного искусства  
(ММОМА) в рамках выставки  
«Маркус Люперц. Маленькая  
иррациональная ретроспектива  
под руководством художника»





1



2

## МАРКУС ЛЮПЕРЦ. МАЛЕНЬКАЯ ИРРАЦИОНАЛЬНАЯ РЕТРОСПЕКТИВА ПОД РУКОВОДСТВОМ ХУДОЖНИКА

Московский музей современного  
искусства (ММОА),  
9 декабря 2021 — 3 апреля 2022 года

Первая московская ретроспектива живого немецкого классика Маркуса Люперца открылась в ММСИ на Петровке. После шумевшей выставки в Эрмитаже в 2014 году организаторы планировали ограничиться живописью, но в последний момент в Москву привезли ещё и скульптуру. Дело в том, что художник полностью контролирует все аспекты своих выставок, принимает сам все решения и занимается всем вплоть до рам — они также придуманы Маркусом. Прокрашенное внутреннее пространство, гвозди, пыль — всё это элементы его работ.

Маркус Люперц выставляется с 1961 года и представляет то же поколение немецких живописцев, что и Ансельм Кифер и Герхард Рихтер. Все они исследуют и трансформируют язык живописи, и для всех главными становятся вопросы преодоления нацистского прошлого послевоенной Германии. Сам Люперц родился в 1941 году в оккупированной Чехии, однако в возрасте семи лет его отправляют к бабушке в Западную Германию, и исследователи считают, что родители художника провели несколько послевоенных лет в лагерях, однако сам Люперц об этом предпочитает не говорить.

Личный опыт и история страны формируют ключевые темы творчества Люперца: милитаризм, античность и театр жизни. Все три сквозные: их можно обнаружить у него на всех жизненных этапах, поэтому выставка не соблюдает хронологический принцип, а концентрируется на содержании работ.

О войне Люперц нигде не говорит открыто. Нам не показывают открытых ран, только намёки и полутона: например, ракушка предстаёт символом Германии, но также защитной маской или военной фуражкой, а люди изображены с поднятой рукой — фашистское приветствие, разумеется, легко угадывается.

Нацизм также повлиял на отношения художника с античным искусством. Идеальные тела греческих богов и героев считались образцом для идеологически правильного искусства фашистской Германии, поэтому у Люперца античность подчеркнута неидеальна: скульптуры выглядят грязными и уродливыми. Он вручную раскрашивает бронзовые статуи, вроде бы напоминая, что оригинальные изображения также были цветными, но нарочито небрежно, забывая фрагменты старых газет, превращая металл в дерево и в керамику.

Тема театра начинается с циклов, посвящённых «Алисе в Стране чудес» и шахматам. Здесь проявляется фатализм Люперца и его отношение к жизни как к причудливому нагромождению случайностей. Его картины не передают реальность, они призваны рождать неожиданные ассоциации и связи: например, серия *Nude Back* — посвящение спине жены художника, «Дифирамбы» рассказывают о вестернизации Германии в 1950-е годы и отсылают

к эмблеме 20<sup>th</sup> Century Studios, а скульптура ракушки — это, оказывается помимо всего прочего, ещё и улыбка Чеширского кота.

Сейчас художник живёт между Берлином, Дюссельдорфом и Флоренцией. Его постоянные переезды связаны с преподавательской деятельностью: Люперц работает в Академии искусств Карлсруэ, летней Академии искусств Зальцбурга, Вестфальской академии, Академии искусства в Кольберморе. Двадцать лет он был ректором Академии искусств Дюссельдорфа, откуда его самого со скандалом отчислили в 1961 году. В итоге диплома Люперц так и не получил, зато всю жизнь учит живописи других.

Параллельно с открытием первой московской ретроспективы состоялся режиссёрский дебют Люперца — он поставил «Богему» Пуччини в Государственном театре в Мейнингене. Однако для художника это не более чем попытка создать картину другими средствами. В коротком интервью «Искусству» Люперц заметил, что «живопись — это набор умений. В ней нельзя придумать ничего нового, просто будут приходить новые художники и старыми средствами изображать уже своё новое время. Живопись выглядит уникальной и вечной, её необходимо уметь читать. Но, безусловно, искусство всё время ищет какие-то новые средства, инструменты, поэтому устремляется в сторону цифровых медиа. Посмотрим, смогут ли они закрепиться в искусстве, сумеют ли стать самодостаточными». Для самого художника все эти новые медиа остаются чуждыми, а живопись — вечной.

Татьяна Курасова





**Тициан**

Молодая женщина перед  
зеркалом  
1515

Холст, масло, 99 × 76 см  
Из коллекции Лувра, Париж  
© RMN-Grand Palais (Musée  
du Louvre) / Franck Raux

На стр. 139

**Джованни Беллини**

Молодая женщина перед  
зеркалом  
1515

Дерево, масло, 62,9 × 78,3 см  
Из коллекции Музея истории  
искусств, Вена, Австрия  
© KHM—Museumsverband

## ЖЕНЩИНЫ ГЛАЗАМИ ТИЦИАНА

Музей истории искусств,  
Вена, Австрия

5 октября 2021 — 16 января 2022 года

Искусствоведы не любят выставки-блонбастеры. Чаще всего это означает: давайте соберём как можно больше громких имён, занежем как можно более помпезный дизайн и напишем текст, из которого будет понятно, что концепции у выставки нет, да она и не планировалась. Венский Музей истории искусств всегда был счастливым исключением из этого правила. Каждый октябрь там открывается рассчитанная на зимний туристический сезон громкая выставка — Веласкеса, Брейгеля или, как в этом году, Тициана, — однако посредством этой выставки кураторы в подробностях рассказывают какую-нибудь неочевидную историю. Например, на выставке Веласкеса нас знакомили со всеми перипетиями отношений испанских

и австрийских Габсбургов. Кроме того, из бюджета большого проекта выделяются деньги на реставрацию нескольких вещей из коллекции и всевозможные исследования — рентгеновские, инфракрасные, дендрологические.

Нынешняя выставка Тициана такая же гигантская — наверное, никто из нас никогда не видел столько Тициана одновременно, и когда перед входом берёшь информационный буклет с описаниями работ, даже не верится, что туда не добавили научных статей, слишком уж он большой. Сейчас модно оставлять зрителей один на один с работами, чтобы никакие тексты не отвлекали их от изображений, но в КНМ — не так: тексты подробны, они оттягивают внимание на себя, как бы подчёркивая, что выставка — это не развлечение, что научная часть важнее. Да и сама экспозиция на самом деле рассказывает не столько о художнике, сколько о венецианках эпохи Возрождения. Сюжеты тут самые разные, но обычно не столь уж широко известные. Например, мы помним, что многие модели художника изображены

с обнажённой грудью, и обычно это трактуется так, что позировали ему куртизанки, что Венеция была городом крайне свободных нравов и ходить по улицам полураздетыми было обычным делом для продажных женщин. Это неправда, пишут кураторы. Изображённые Тицианом и другими живописцами того времени женщины не проститутки, а уважаемые замужние дамы, чьи имена нам известны, или же — чаще — девушки накануне свадьбы (показано, как они меняют причёску, а с ней и статус). Обнажённая грудь оказывается символом добродетели и чистоты.

Помимо картин на выставке грандиозное количество документов и текстов о том, как ренессансное общество обсуждало женскую натуру. Например, тут представлен трактат Аньоло Фиренцуолы, посвящённый тому, что к вопросам девичьей красоты следует подходить с математическими критериями — свою идею автор иллюстрирует целым рядом разнообразных сосудов, демонстрирующих правильные пропорции. В полемику о женщинах включались и интеллигалы,

и куртизанки. Тут-то и кроется подвох: австрийская пресса выставку разгромила, и именно за то, что история была подана кураторами вне актуальной феминистской перспективы и без учета наработок современных *gender studies*. А сам предмет, с точки зрения журналистов, к этому обязывает: разговор о положении женщин, какую историческую эпоху ни возьми, сегодня прозвучит на злобу дня.

Здесь трудно возразить: кураторы действительно подали историю в перспективе не феминистского, а классического искусствоведческого исследования, однако это история вовсе не о плачевной судьбе венецианок. Нельзя не заметить, что даже в тех случаях, где Тициан изображал влюблённую пару, женская фигура занимает восемьдесят процентов поверхности, а мужчина — это что-то на заднем плане, зеркало, например, держит или из-за плеча выглядывает. История, которую нам рассказывают кураторы, на самом деле о том, как в ренессансной Венеции появились

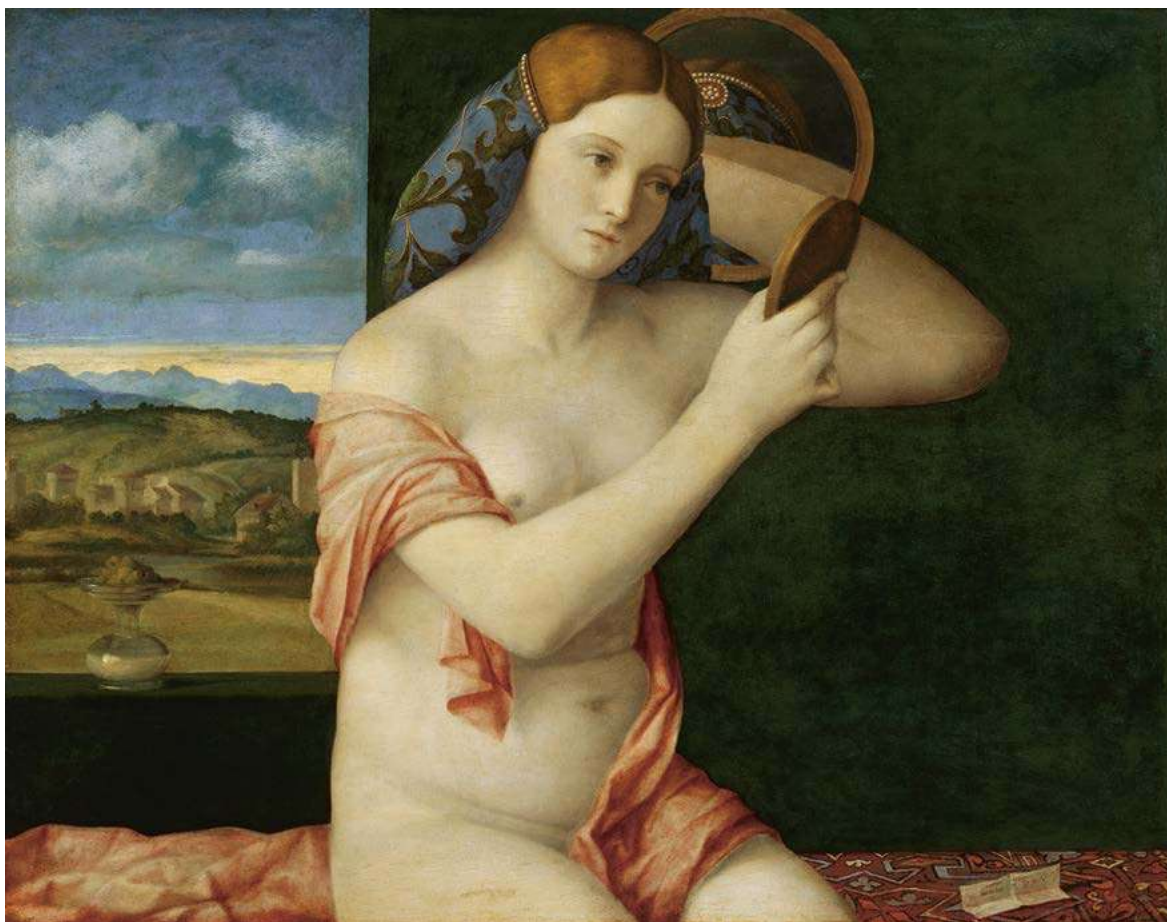
новые способы изображать женщину, думать о женщинах и, в конечном итоге, представлять, как ещё может быть устроено общество.

Выставка начинается с двух изображений — Евы и Девы Марии. Между двумя этими полюсами — женщины, погубившей человечество, и женщины, его спасшей, — существовало Средневековье. Венеция же сначала попыталась юридически оправдать женщину (в местной типографии печатается трактат Агриппы Неттесгеймского, где утверждается, что когда господь запрещал Адаму есть яблоки, он ещё не создал Еву, следовательно, вся ответственность на мужчине), однако вскоре просто поломала средневековую систему координат и обратилась к новому источнику ролевых моделей — Античности. Все эти Флоры, Венеры и Ариадны оказываются важны не столько потому, что художникам нравилось их изображать, сколько как галерея новых типов, ролей, характеров, не имевших ничего общего

со средневековыми и провозглашающими новое устройство мира. Даже когда Тициан и другие венецианцы изображали героинь христианской истории, они выбирали Юдифь и Саломею. Да и прихорашивающиеся перед зеркалами и кутающиеся в меха красотики — это не только про эротику, но и про власть женщины. И здесь становится понятно, почему замужние дамы и юные невесты соглашались позировать Тициану полуобнажёнными. Нагота оказывается прямой отсылкой к Античности, и через обращение к ней женщины утверждают своё новое положение — главенствующее не только на картинах.

Алина Стрельцова

139





~ ДУНАЙ ~

140







На стр. 140  
Вид на Дюрнштайн,  
Австрия  
Фотография: © Gregor Lengler

Вид на долину Вахау  
в Нижней Австрии  
Фотография: © Gregor Lengler

*Многие надеялись, что хотя бы этой зимой можно будет снова поехать в Европу. Границы действительно чуть-чуть приоткрылись, но потом пришли очередные лондауны. Пока рождественские ярмарки Вены и горнолыжные курорты Зальцбурга и Инсбрука остаются где-то далеко, вот несколько заметок про австрийскую культуру, которые, надеемся, будут интересны и сейчас, и когда (и если) полёты снова станут обычным делом.*

## РЕКА ВО ВРЕМЕНИ

### 1.

Дунай течёт по землям семи империй — Римской, Византийской, Австро-венгерской, Германской, Османской, нацистской, Российской, — поскольку реки текут одновременно и в пространстве, и во времени. Милорад Павич верил, что Дунай также соединяет небо и преисподнюю, поскольку «течёт от одного из четырёх христианских раев к античному Аиду, а это значит — против течения времени, от нашего времени в глубину веков, от архангела Михаила, изгоняющего живых из рая, к Одиссею, который спускается к мёртвым и защищается от них мечом. Поэтому те суда, которые движутся вниз по течению Дуная, идут вверх по течению времени, а рыба, плывущая по этой реке вверх, никогда не может состариться». Учёные тоже верят, что мировая история

крепко пришта к берегам Дуная, этаной вечной застёжке-молнии между двумя цивилизациями (римляне — дани, русские — византийцы, австрийцы — турки). Одна из них непременно кажется развитой, а другая — дикий, и река таким образом всегда мыслилась границей ойкумены.

Странно было бы пытаться пересказать всю эту пристёгнутую к реке мировую историю в короткой статье, но если взять случайного человека и спросить, куда бы он поехал смотреть красоты Дуная, тот наверняка ответит, что в Австрию. Потому что прекрасный голубой Дунай, потому что будущая австрийская императрица Елизавета Баварская плыла по Дунаю к своему жениху Францу Иосифу в классическом старом фильме, потому что круизы и средневековые города с барочными церквями — Мельк, Кремс, Дурнштайн. В Вене присутствие Дуная почти не ощущается, несмотря на грандиозные гидравлические сооружения Отто Вагнера, зато в Нижней Австрии он течёт так торжественно, как и предполагает его большая история. Но вот ты смотришь на маленькие ухоженные городки, которые прежде были римскими военными лагерями, и думаешь: а что эти города помнят о своём прошлом?

### 2.

Каждые 15—20 километров вдоль Дуная располагались римские крепости. Древний Рим был единственным во всей истории го-

сударством, кто контролировал реку на всём её протяжении, и музеи многих австрийских городов образуют целую сеть, посвящённую древней имперской границе. Но как сделать невидимое и практически утраченное важным для сегодняшних зрителей?

Вот, например, Тульн — городок с населением около шестнадцати тысяч человек, который сейчас известен как австрийская цветочная столица, во-первых, благодаря местным садам, где культивируют растения разных природных зон и пробуют приспособить промышленное сельское хозяйство и частные огороды к грядущим изменениям климата; а во-вторых, благодаря ежегодной ярмарке, куда съезжаются садоводы совсем не только из Австрии. Однако в исторической перспективе это поселение, которое выросло из римской военной лагеря Камагена; в средневековые времена здесь состоялось обручение героев «Песни о Нибелунгах» Этцеля и Кримхильды (или то событие, которое легенда интерпретирует как встречу Востока и Запада, немецкой цивилизации и племён, пришедших из Азии); а ещё это город, где родился и провёл первую треть своей жизни Эгон Шиле. Несложно догадаться, что ничего из по-настоящему важных для города явлений нельзя увидеть своими глазами.

А дальше встаёт вопрос: как сделать невидимое видимым? Физически осязаемым? Что делать с этой большой



**Томас Эндер**  
Вид на аббатство Мельк  
1918—1920  
Холст, масло  
© Landessammlungen  
Niederösterreich



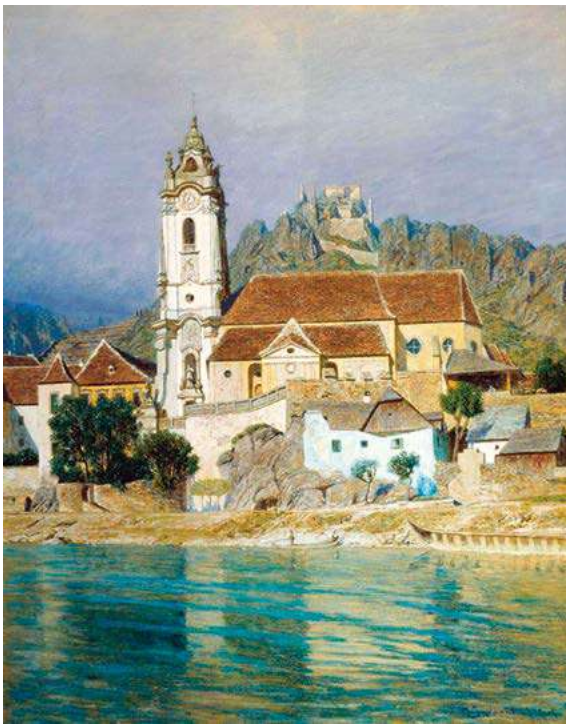
142

историей, в потоне которой нашлось место для сегодняшнего милого и уютного городка? Здесь нужно сказать, что этот вопрос крайне популярен в последние годы у всех, кто занимается историей и чья работа состоит в том, что вызывать какую-то эмоциональную реакцию публики на набор старинных артефактов. И ответы на него приходится искать заново каждое новое десятилетие. Например, в середине 2000-х ответ на него был такой — увековечить исторические события в бронзе и тем самым визуализировать их. Для этого в 2005 году в Тульне открыли скульптурную композицию «Памятник Нибелунгам»: на берегу Дуная собрали большинство героев саги, нагрузив монумент большим количеством символических подтекстов. Затем, в 2010-х, в моду вошли уже другие, символические памятники, которые предполагают не просто фотографию на фоне достопримечательности, но физическое вовлечение аудитории в исторический контекст. Считалось, что погружение в историю должно быть коллективным и телесным. Одной из форм такого вовлечения стали художественные парципаторные проекты, когда художник работает с местными жителями и так или иначе интерпретирует, перепроигрывает события местной истории. У таких реконструкций богатое прошлое, но в прошлое десятилетие они стали прямо-таки мейнстримом художественного производства.

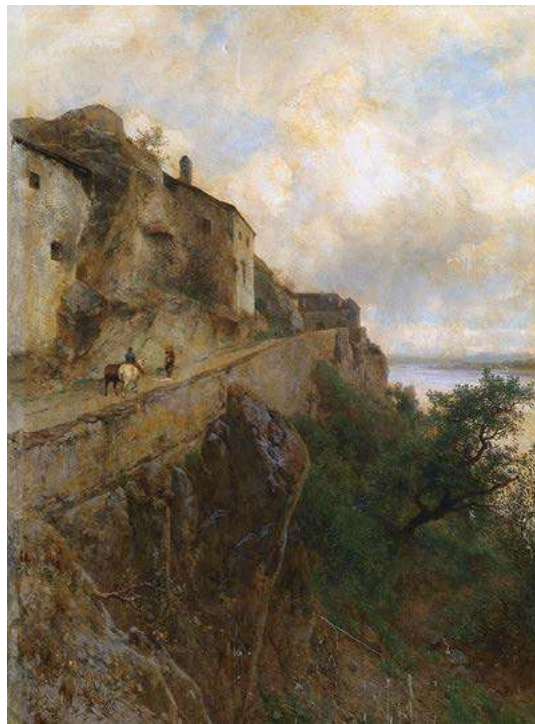
У нашего времени свои заботы и свои художественные формы: ниняхи коллективных проектов, и Тульн разрабатывает новые способы рассказать о своей истории. За последние два года появились несколько маршрутов для одиноких прогулок. Ты скачиваешь приложение с картой, ходишь по городу и в разных точках находишь QR-коды со ссылкой на музейный объект, который обнаружили именно в этом месте. Броши, сундуки, оружие, посуда — сделать занимательным осмотр этих объектов в музейной экспозиции совсем непросто. Однако с помощью квеста тебе предлагают примерить на себя роль археолога или даже персонажа видеоигры, который собирает ресурсы для постройки своего виртуального римского форта. Но где находились части этого форта и что там происходило — ты всё же узнал физически, своими ногами. Понятно, что главная задача здесь как раз и состоит в том, чтобы привязать реальное пространство к далёкой истории, но радость открытия работает только в том случае, если ты что-то находишь сам. И работает это так же, как в компьютерной игре: ты знаешь, что этот квест для тебя сочинили разработчики, что его проходят тысячи таких же пользователей, но всё равно тебе интересно бегать и собирать мечи, монеты и талисманы. А если к ним прилагается ещё и легенда — вообще отлично. Разумеется, потом все эти объекты можно увидеть вживую в местном музее,

где вся экспозиция построена на том, как функционировал римский лагерь первых веков нашей эры и как жили торговцы, содержатели таверн и весёлых домов, селившиеся вдоль крепостной стены и помогавшие legionерам быстро тратить надбавки за работу на границе.

Подобный маршрут существует и про Эгона Шиле, но интереснее его музей на железнодорожной станции — интереснее, прежде всего, в качестве ещё одной попытки сделать невидимое видимым. Отец Шиле был начальником станции, и квартира, где жили его жена и трое детей, располагалась там же, на вокзале. Другое дело, что ничего из обстановки той реальной квартиры не сохранилось, на стоящий тут только вид из окна на железнодорожные пути и прибывающие составы с сахарной свёклой для местного завода. На самом деле в этом виде и в этом месте сосредоточено многое, что даёт ключи к творчеству Шиле, но вот вопрос: как эти ключи передать и как их суметь взять? Вряд ли в этом помогла бы реальная лампа, или ширма, или умывальник, или детские игрушки — всё это как раз не работает как портал в чужую голову. Это была бы просто старинная и не особенно оригинальная мебель. А вот как устроен реальный музей: в нём нет ни одного сотрудника, ты бросаешь евро, и открывается дверь. Обстановка в квартире воссоздана максимально близко к исторической — однако,



1



2

1.  
**Максимилиан Зупанчич**  
Соборная церковь  
в Дюрнштайне  
1906

Масло, пастель, бумага. 84,5 × 67 см  
Из коллекции музея Бельведер, Вена

2.  
**Эдуард Пайтнер  
фон Лихтенфельс**  
По дороге в Дюрнштайн  
1889

Холст, масло. Из коллекции музея  
Бельведер, Вена

143

чтобы не притворяться настоящими, все вещи перекрашены в ровный серый цвет, из-за чего кажется, что ты находишься в комнате-призраке. А ещё там звучат голоса. В каждой комнате есть пластиковый купол, под который можно встать одному или — потеснее — вдвоём и послушать записи писем и дневников самого Шиле, двух его сестёр и матери. Эти тексты глубоко погружают в контекст — в быт семьи конца XIX века, как бы типичной, но в которой всё же сформировался гений, и ты стоишь посреди этого контекста. Есть тут и игровые элементы — заглянуть в ящик письменного стола, нарисовать паровозик на детском мольберте, — но этот евро, брошенный в турникет на входе, и эти звуковые станции сообщают главный вывод: наступило время, когда погружение в историю перестало быть коллективным проектом. Теперь это тот опыт, который ты создаёшь для себя сам.

### 3.

Попытка посмотреть на Дунай через призму большой истории — это поиск ответа на большой вопрос: как смотреть, чтобы увидеть прошлое. Существует универсальный ключ для журналиста, исследователя и художника — нужно поставить себе цель это описать, причём лучше научным или художественным языком, чем языком туристических заметок. Ещё лучше работает жанр расследования.

Не зря Умберто Эко придумал упаковывать в форму детектива роман, чей главный предмет — история культуры. Что-то произошло, а тебе надо это узнать. Свидетели либо спрятаны в музеях, либо представляют собой улицы, дома, пейзаж, планировку города, и просто так они ничего не скажут, придётся выпытывать, а потом снова и снова сверять и сталкивать разные показания. По сути это тот же квест, что предлагают городские власти Тульны, но его всегда приходится составлять самому. Правда, в этом и состоит львиная доля удовольствия.

## ДОЛИНА ВАХАУ

Про живописную школу Вахау, которая возникла в середине XIX века, знают немногие искусствоведы. Сейчас непросто даже представить, что долина в часе езды от Вены в те годы была для жителей столицы практически недосягаемой. Сложные пути по суше, опасные пути по воде — до того, как в 1871 году в Креймс протянули железнодорожную ветку, путешествие в те края воспринималось как чистейшая авантюра. Правда, с 1837 года между Веной и Линцем по Дунаю начали курсировать пароходики, но в маленьких городках они не останавливались, и те фактически были изолированы. Как пишут исследователи, попасть в Италию австрийским

художникам было несравнимо проще, чем в окрестности родной столицы. Однако у художников были свои мотивы отправляться в самые дебри.

Дело в том, что как раз в середине XIX века привычный уклад начал меняться: развивалось промышленное производство, на полях появлялась новая сельскохозяйственная техника, жизнь ускорялась и сознание жителей эпохи не справлялось с новым темпом, новой технологической реальностью — люди тогда переживали что-то похожее на то, что мы переживаем сейчас. Казалось, что мир необратимо меняется, — и он действительно менялся. Художники, которым вся эта новая промышленная реальность представлялась уродливой, устремились прочь из городов и благополучных пригородов. Так появились колонии художников, прототип нынешней системы арт-резиденций. Живописцы искали живое Средневековье в Бретани, на Снагене, в Аренсхопе. Похожие процессы происходили и в империи Габсбургов.

Художники, которые добрались до долины Вахау, обнаружили целую россыпь средневековых городков, до которых, смутившись тяжестью пути, просто не добрался прогресс. Абрикосовые рощи, виноградники, статуи местнотимых святых, каменные лестницы, по которым нужно взбираться к средневековым и барочным церквям, — на самом деле эти места до сих пор примерно так и выглядят, автомобили



1.  
Вид на аббатство Мельк  
со стороны Дуная  
Фотография: © 2021 Журнал  
«Искусство»

2.  
Улицы Кремса  
Фотография: © 2021 Журнал  
«Искусство»



1



2

там есть, а реклама кока-колы уже непредставима. Но самое главное, что обнаружили художники в долине Дуная, — итальянский свет, притом что в самой Италии этот свет падал на площади, которые уже выглядели совсем не так, как хотелось художникам. Нам это сложно представить: вспоминая Италию, мы восстанавливаем её в своём сознании очищенной от всего, что нам не хочется видеть, от всего визуального мусора. Но, видимо, те австрийские художники не умели или не хотели ничего вычищать в своём сознании; они хотели живой утопии, абрикосовой долины, где все живут так, будто нет в мире ни омнибусов, ни национальных газет.

Не самым первым, но самым главным в этой истории стал Максимилиан Зупанчич. На пике популярности долины он выигрывал премии и стипендии, за его работами гонялись коллекционеры, желавшие жить в окружении этих пейзажей, и среди них — австрийский император. В общем, Зупанчич оказался редким художником, который даже в самые экономически сложные времена мог жить доходами от своих картин, и жить при этом в Дюрнштайне. Там же поселился его коллега Эмиль Штренаер. Вильгельм Гаузе и Иоганн Непомук Геллер — в Вайсенкирхене. Эти имена самые известные, однако кураторы выставки «Школа Вахау», проходившей в Кремсе в 2021 году, включили в неё работы восьмидесяти художников.

Но стремление укрыться в старом добром прошлом присуще было не одним художникам. Австро-Венгрия в тот момент была одним из самых консервативных государств Европы, законы, которые принимались габсбургской администрацией, были направлены именно на то, чтобы сохранить старый миропорядок, который вопреки всему не желал сохраняться. Да и сами жители Вены стремились убежать куда-нибудь от новой реальности. В этой ситуации живописные изображения Вахау, во-первых, сделались необыкновенно популярными в столице, а во-вторых, послужили прямой рекламой долины. Когда с городами Дуная всё же наладили регулярное и водное, и железнодорожное сопровождение, именно благодаря художникам в Вахау устремился грандиозный туристический поток, породив популярную тогда метафору спящей красавицы, разбуженной поцелуем живописца. Венцы рвались своими глазами увидеть пейзажи, что им показывали художники, тот самый свет, скалистые берега Дуная и барочные монастыри.

Живопись Вахау развивалась до прихода эпохи Венского модерна, получившего гораздо более широкую международную известность. Но вот что интересно — времена становились всё страшнее, XX век наступал, приближалась война, однако идиллические пейзажи вдруг стали художникам неинтересны, как будто новое поколение почувствовало, что в красивую

картинку больше не спрячешься, и, наоборот, начали выставлять напоказ травмы и раны своего мира.

Однако туристический интерес к Вахау после ухода художников не иссяк, а только усилился. Этому способствовали и старания государства — в 1921 году в Кунстлерхаусе открыли большую тематическую выставку, были приняты законы, охраняющие природный и культурный ландшафт. Подъём национального самосознания, общий для Европы эпохи романтизма, перерос в национализм, и между двумя войнами Вахау превратился в исконную германскую территорию, хранящую древние обычаи вроде празднования дня солнцестояния. Сегодняшняя долина Вахау — это хайкинг, винные туры, абрикосовые ликёры и варенье, но, кажется, австрийцы едут в эту долину не столько чтобы увидеть пейзажи своих национальных живописцев, сколько ради той самой осени Средневековья, которую они миллион раз видели на картинах Брейгеля в своём музее, и хоть Брейгель никогда не изображал Австрию, венцы обнаруживают его пейзажи совсем рядом.

Алина Стрельцова

# DIVERSITY МНОГООБРАЗИЕ UNITED ЕДИНСТВО

Современное искусство Европы.  
Берлин. Москва. Париж

Крымский Вал, 10 | Западное крыло | 18+ | [www.tretyakov.ru](http://www.tretyakov.ru)

Реклама

Новая  
Третьяковка

Крымский Вал



23.11.2021 —  
13.03.2022



Организаторы проекта

При поддержке

Генеральный партнёр



Спонсоры и благотворители

DAIMLER

NEWYORKER



Aggregate



Благотворительный  
фонд  
«Достоинство»

Информационная поддержка

Стратегический медиапартнёр





# ~ SUMMARY ~

## ~ EDITORIAL ~

The concept of European painting was for centuries defined by Alberti: a painting is a window into landscape. It should be created and perceived according to these laws. Another traditional approach concerns sacred images: an icon is also a window, but not into a real landscape, but into the divine world, which a person, for the time being, can only get a glimpse of. This is described, for example, by Florensky. An alternative version of the window has appeared rather recently. It is a display, a gateway to digital reality. However, many artists suspect that this reality is fake, and flatly refuse to go there. In this situation painting becomes the last stronghold of the human, a way to hold on to the material, real world; a form of resistance to the virtual. It turns out that painting is a medium that forms and validates our relations with reality, like a contract signed on paper. However, there seems to be a problem — we no longer know what reality is and how we can deal with it.

*Alina Streltsova,  
Chief Editor of "Iskusstvo" Magazine*

## ~ PAINTING ~

### Andrey Erofeev PORTAL IS CLOSED

Curator *Andrey Erofeev* says that throughout its history painting has worked as a window to reality. However, at some point artists began to show not landscape behind this magic window, but dirty glass or a drawn curtain. The magic portal, that for centuries has allowed us to look into the larger world, does not work any more. We are left in our small, rapidly deteriorating world where painting probably fulfils a function of little consolation.

### IVAN NOVIKOV: "TO PAINT BECAUSE YOU LIKE IT IS AN OBSOLETE SYSTEM OF VALUES"

Artist *Ivan Novikov* believes that painting has lost its properties of a universal medium through which an artist can talk to a viewer on any topic. Instead,

it is left with a cluster of topics connected predominantly with the history of art. Moreover, painting today is not only and not so much a picture, created in the "oil on canvas" technique, but also the very conversation about pictorial subject matter, which can be realised through a total installation, performance or video art.

*Questions: Alina Streltsova*

### YEGOR KOSHELEV: "THIS IS A DECLARATION OF SOME HELPLESSNESS, RATHER A PRANK AT ONESELF"

Artist *Yegor Koshelev* has managed to work for commercial customers, to laugh at romantic pre-conceptions of the role of the artist, and to make sure that he has nevertheless preserved these ideas himself. The painter for him is the worst person in politics and public space. They are accustomed to destroying everything that did not work out, go out into the street and treat reality in the same way as a bad picture.

*Questions: Danila Bulatov*

### Sergey Khachaturov PAINTING BY AGGREGATORS

Curator *Sergei Khachaturov* believes that conversation about painting is again relevant today — because the artistic community is tired of the digital, technological art in various forms and deliberately spectacular installations. Traditional medium becomes a form of confrontation with visual debris and quickly changing images. It helps to return to slow reality and subjective points of view.

### IVAN PLYUSCH: "ALL THESE YEARS PAINTING HAS STAYED MORE THAN ALIVE"

For a long time the artist *Ivan Plyushch* was not interested in technological realities, the future of

artificial intelligence or digital immortality. However, at some point, he discovered that through the displays we go further and further along this path. So he tried to translate the speech of a cold and dead machine into the language of the warmest and liveliest medium — painting.

*Questions: Andrey Yegorov*

### EVGENIYA BURAVLEVA AND YEGOR PLOTNIKOV: "INTEREST IN PAINTING — MOVING FORWARD, LOOKING BACK"


Artists *Evgeniya Buravleva* and *Egor Plotnikov* told *Pavel Gerasimenko*, that they are content with the function of an impassive observer, presenting a sterile, impersonal image although their teachers put live emotions into their paintings. Moreover, in their opinion, all works of their generation are united by this characteristic.

*Questions: Pavel Gerasimenko*

### RINGING TRACE. PROJECT BY PAVEL OTDELNOV

Almost all critics and researchers call *Pavel Ot-delnov* the main painter of nowadays, although the most important of his artistic statements are realized in the genre of total installations where painting acts along with texts, documents and the space itself. There is no doubt that *Otdelnov's* project "Ringing Trace", dedicated to Soviet nuclear industry in the Southern Urals, became one of the best and the most important in Russia in 2021. "Iskusstvo" magazine has already written in detail about this work, but in the issue on painting, it is necessary to mention it once again, and to ask the author why the medium of painting is necessary and essential in the project, where it looks almost optional in comparison with the text.





# МОЯ ТРЕТЬЯКОВКА. ОТКРЫВАЕМ ШЕДЕВРЫ МИРУ

Узнать подробнее:  
[my.tretyakov.ru](http://my.tretyakov.ru)

Генеральный  
спонсор

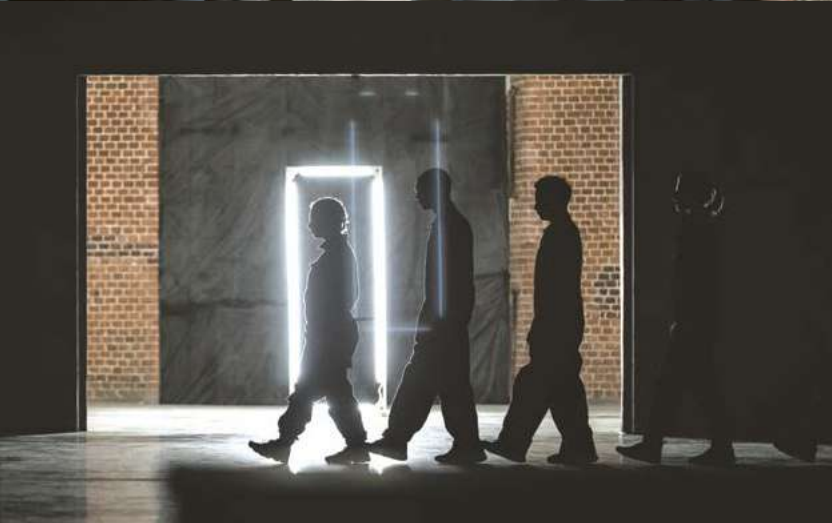
**МИР**



**Моя  
Третьяковка**

Проект  
Третьяковской  
галереи





Билеты [praktikatheatre.ru](http://praktikatheatre.ru) | [mosmuseum.ru](http://mosmuseum.ru)

# «Практика» в Музее Москвы: спектакли в январе

**18.01**

**В кольцах**

Премьера

18+

**20.01**

**Lorem Ipsum**

Лауреат Московской  
Арт Премии

18+

**21.01**

**Shoot/Get  
treasure/Repeat**

Премьера

18+

**30.01**

**Вон там**

Премьера

18+



Билеты

**практика  
praktika  
театр  
theatre**

м. Парк Культуры | Зубовский бульвар, 2

**МУЗЕЙ МОСКВЫ**

реклама

# БОЛЬШОЙ БАЛЕТ В КИНО



21  
22  
СЕЗОН

**СПАРТАК •**  
7 НОЯБРЯ

**ЩЕЛКУНЧИК**  
19 ДЕКАБРЯ

**ДРАГОЦЕННОСТИ •**  
23 ЯНВАРЯ

**ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО**  
6 МАРТА

**ДОЧЬ ФАРАОНА •**  
1 МАЯ

• ПРЯМАЯ ТРАНСЛЯЦИЯ

6+ 12+

© PHOTO NATALIA VORONOVA



THEATREHD.RU

THE  
ATRE  
HD



# КАРО / АРТ

- / ПРЕМЬЕРЫ
- / ФЕСТИВАЛИ
- / РЕТРОСПЕКТИВЫ
- / СОБЫТИЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ КУЛЬТУРНУЮ  
ЖИЗНЬ ГОРОДА



18+

   @KAROFILMART

БИЛЕТЫ НА [KAROFILM.RU/ART](http://KAROFILM.RU/ART)



# Михаил Врубель

Новая  
Третьяковка

Крымский Вал

Генеральный спонсор



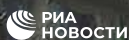
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Информационные партнеры

03.11.2021—  
08.03.2022



Стратегический медиапартнер



Реклама

Крымский Вал, 10 | залы 60–61, 80–82 | 16+ | [www.tretyakov.ru](http://www.tretyakov.ru)



# ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

*iPad*  
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА

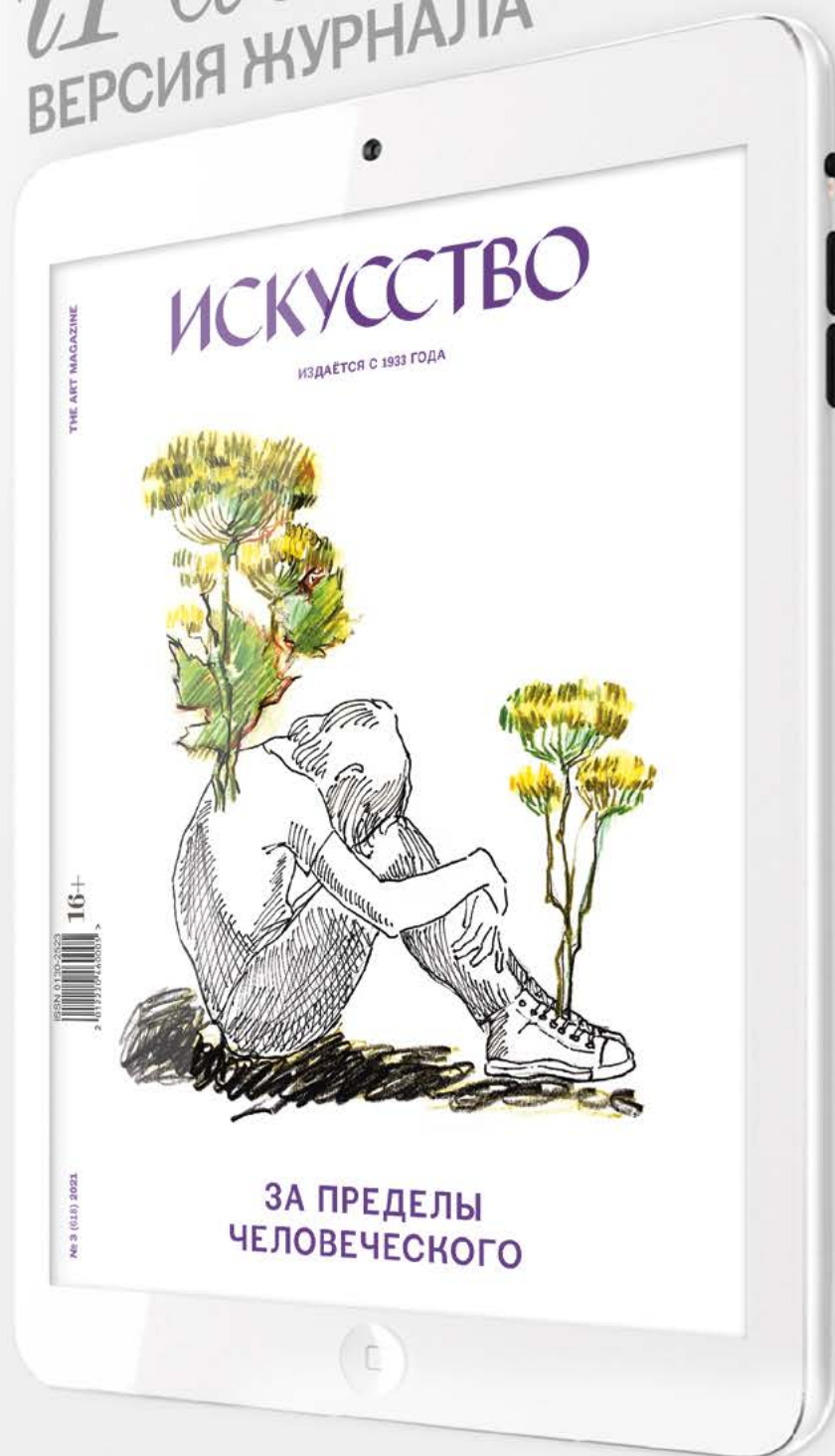


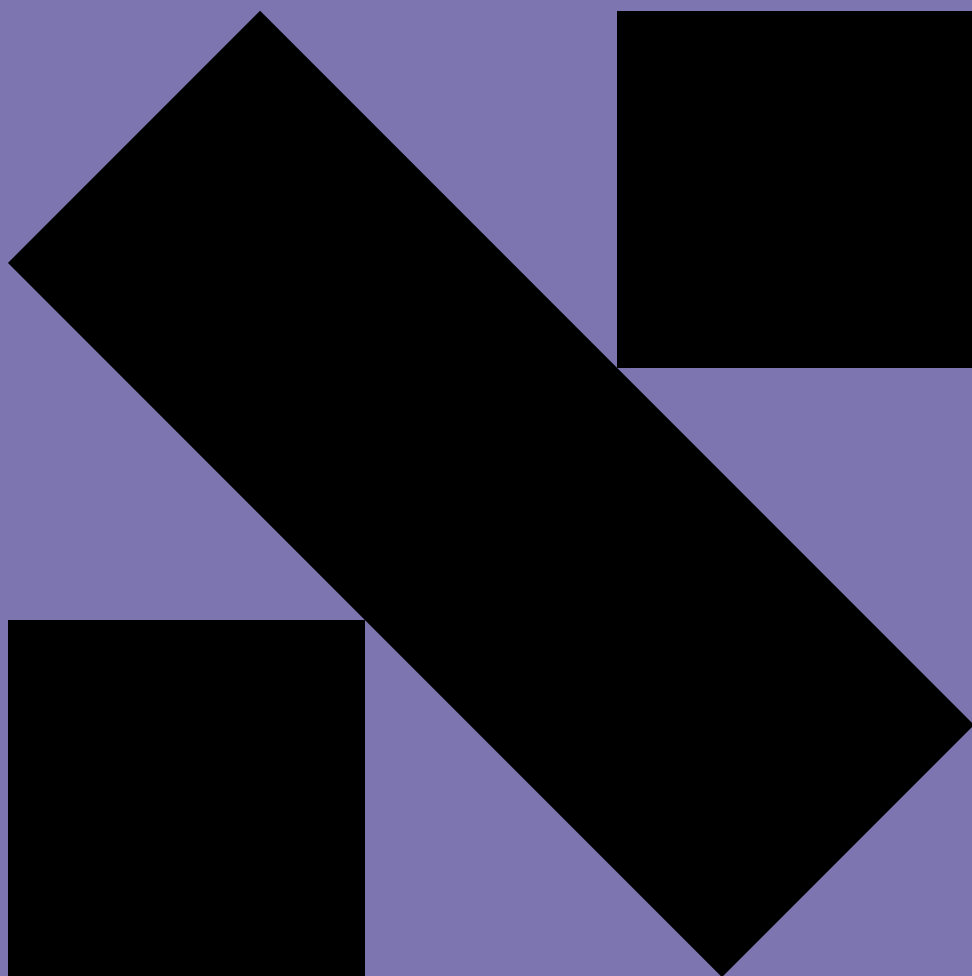
СЛУШАЙТЕ  
НОВЫЕ ПОДКАСТЫ



Available on the  
**App Store**

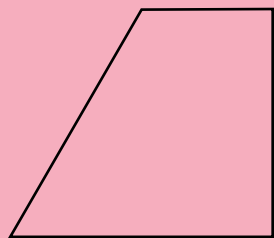
реклама





будни  
и традиции  
еврейского  
детства

# как стать евреем



ЕВРЕЙСКИЙ  
МУЗЕЙ

И ЦЕНТР ТОЛЕРАНТНОСТИ

реклама

ВЫСТАВКА  
28.11.21  
– 25.03.22  
0+





3-4

Образовательный  
центр ММОМА

Education  
Center

Пространство А и В  
Space A & B

# ВМЕСТЕ, ОБЪЕЗНАЧАЮ

выставка-исследование финской художественной среды

# TOGETHER, NOTHING

research based exhibition of finnish art

куратор  
маргарита осебян  
curated by  
margarita osepyan

18+

Катри Кайнулайнен и Максимилиан Латва, Нуутти Коскинен, Тоомас А. Лайтинен, Минна Лонгстрём, Максимилиан Латва, Маркус Луиро, Ханна Марно, Маарит Мустонен, Яни Русика, Пилви Такала, Анна Эстарриола, Anna Estarriola, Katri Kainulainen and Maximilian Latva, Nuutti Koskinen, Tuomas A. Laitinen, Minna Långström, Maximilian Latva, Markus Luiro, Hanna Marno, Maarit Mustonen, Jani Ruscica, Pilvi Takala

Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Московский музей современного искусства  
Посольство Финляндии в Москве  
Институт Финляндии в Санкт-Петербурге

Moscow City Government  
Moscow City Department Of Culture  
Moscow Museum of Modern Art  
Embassy of Finland in Moscow  
Finnish Institute in St. Petersburg

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
Ермолаевский переулок, д.17  
mmoma.ru

MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART  
17, Ermolavsky lane  
+7 495 690 6870



Посольство Финляндии  
Москва



ММОМА  
Московский музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

реклама