ЖУРНАЛ
НЕОФИЦИАЛЬНОГО РУССКОГО ИСКУССТВА
1979 – 1986

UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVIEW
1979 – 1986

Репринтное издание

«АртХроника»
2004

А – Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979 – 1986.

Репринтное издание.

Под редакцией Игоря Шелковского и Александры Обуховой

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЙ ЦЕЛЕВОЙ ПРОГРАММЫ
"КУЛЬТУРА РОССИИ" МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ И ЯВЛЯЕТСЯ СОВМЕСТНЫМ
ПРОЕКТОМ ЗАО "АРТХРОНИКА" и ФГУ "ГМВЦ РОСИЗО"

Идея проекта: Захар Коловский, Анна Колупаева

Руководитель проекта: Вячеслав Терпугов

Авторы: Галина Ельшевская, Ирина Алпатова
Корректор: Надежда Лахонская
Перевод: Екатерина Морозова

Макет: Сергей Хрипун
Верстка: Татьяна Маиина, Александр Александров
Препресс: Влад Пальчинский

Редакция не несет ответственности за соблюдение издателями журнала "А–Я" авторских и смежных прав. Редакция не несет ответственности за неверные сведения, представленные авторами и героями материалов журнала "А–Я", помещенных в сборнике.

Издатели "А–Я" разрешают перепечатку материалов журнала со ссылкой на источник.

Все права защищены. Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции.

Отпечатано в ГП "Московская типография №13"
type@printshop13.ru
Заказ №2783

ISBN 5-902647-01-0

© Александра Обухова (биографии). 2004
© Авторы (тексты). 2004
© Екатерина Морозова (перевод). 2004
© "АртХроника" (макет). 2004

Галина Ельшевская

"А-Я": опыт второго чтения

Игорь Шелковский. Москва, 1976. Фото Игоря Пальмина
Внизу: Александр Сидоров. Москва, 1980-е

Igor Shelkovsky. Moscow, 1976. Photo: Igor Palmin
Below: Alexander Sidorov. Moscow, 1980s

Журнал "А–Я", просуществовав восемь лет (1979–1987) и выпустив восемь номеров, закрылся сам. Не оттого что иссякли финансовые средства на издание, а просто потому, что программа его – познакомить Запад с "потаенным" русским искусством и способствовать консолидации художников (эти задачи были сформулированы главным редактором Игорем Шелковским в ряде интервью 1986–1987 годов) – оказалась выполнена. Редкий случай внятной саморефлексии.

В тех же интервью Шелковский подчеркивал, что, разумеется, речь не шла о том, чтобы представить все неофициальное искусство разом. Что журнал возник на волне "московского романтического концептуализма" (термин Бориса Гройса[1]), и именно это движение, главным образом, прокламировал, – ровно до тех пор, пока оно, по мысли инициаторов издания, Александра Сидорова и Игоря Шелковского, было актуально. Уход же концептуализма (а точнее, именно романтического концептуализма) из актуального пространства вроде бы чисто случайно совпал с рядом внешних обстоятельств – с усилением репрессивного гнета в Советском Союзе, с одной стороны, и с ассимиляцией на Западе тех, кто эмигрировал, с другой: получилось, что одни лишились возможности участвовать в журнале, а другие перестали в этом нуждаться. Впрочем, участие всегда было делом рискованным и для художников, и для критиков: при том, что реально "за искусство" получили срок совсем немногие (Борис Мухаметшин, Вячеслав Сысоев, в чью защиту выступал "А–Я"[2]), неприятности меньшего калибра – запрет выставок, лишение заказов (главным образом, полиграфических), шельмование в печати – могли ожидать любого, связавшегося с эмигрантским проектом. Так что жирно набранный текст на второй стороне обложки – *"материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома"* – имел целью охранить этих самых авторов от карающей руки. А другое предупреждение – *"мнения авторов могут не совпадать с мнением редакции"*, помнится, поражало российскую аудиторию, еще не знакомую с понятиями "плюрализм" и "диалог" и привыкшую воспринимать печатное слово как централизованный голос власти.

Собственно, этот "героический" аспект бытования журнала, связанный с вероятными опасностями его "хранения и распространения", а тем более участия, и с общего вида транслируемым "образом свободы", и тогда и теперь являлся самым очевидным. Однако по прошествии лет представляется более интересным попробовать разъединить гражданские (нонконформистские) и собственно эстетические контексты и понять, какой, собственно, тип просветительского дискурса здесь создавался. Насколько вводимая в оборот картина искусства вписывалась в общую мозаику русских "неподцензурных" художественных движений; как соотносились между собой на страницах журнала визуальный ряд и методология критических подходов; в какой мере речь шла о фиксации, а в какой – о целенаправленном продвижении выбранного "тренда". Только через подобного рода эстетический анализ есть возможность разобраться с экзистенциальными обстоятельствами, – в том числе и с теми, которые болезненным образом сопровождали выпуск журнала: с упреками в клановости, в политизированности, в субъективности предпочтений.

С одной стороны, семь "изобразительных" номеров "А–Я" (восьмой посвящен литературе) и сегодня выглядят лучшим сводным источником по истории отечественного концептуализма. В первом номере – статья Гройса "Московский романтический кон-

Илья Кабаков. Москва, мастерская художника на Сретенском бульваре. 1970-е

Внизу: Михаил Рогинский в мастерской. Москва, подвал на улице Маркса – Энгельса, 1976. Фото Игоря Пальмина

Ilya Kabakov in his studio. Moscow, 1970s

Below: Michail Roginsky in his studio. Moscow, 1978. Photo: Igor Palmin

цептуализм", в которой набор художественных жестов впервые позиционируется в качестве целостного явления, соотносимого с интернациональным контекстом. И далее постоянными героями журнала становятся Илья Кабаков, Иван Чуйков, Эрик Булатов, Олег Васильев, Борис Орлов, Римма и Валерий Герловины, Эдуард Гороховский, Франциско Инфанте, Леонид Соков, Вагрич Бахчанян, группа "Коллективные действия", а также Комар с Меламидом и "Мухоморы", репрезентирующие как бы следующий этап опять-таки общемирового движения, который, по словам Герловиных, *"идет на смену стерильному концептуализму и бурной эпохе перформансов и видео"* и представляет собой *"художественный балаган" без тенденциозности, эстетизма и многозначительности*[9]. Если прибавить к этому материалы из истории русского авангарда (о Малевиче, Матюшине, Филонове), то линия связей и наследований утверждается таким образом внятно и непротиворечиво.

Тем не менее не следует преувеличивать замкнутость "именного состава". При всей тесноте ряда, в числе прочего обусловленной обстоятельствами (многие художники из СССР опасались "светиться" в эмигрантском издании), здесь все-таки нет признаков лоббирования одного круга. Не говоря уж о тех "других", чье присутствие на страницах журнала сводится к информационной биографической справке (Лидия Мастеркова[4], Михаил Гробман[5], Олег Прокофьев[6], Гарри Фапф[7]) или к автовысказыванию (Михаил Рогинский[8], Михаил Кулаков[9], Вадим Сидур[10]), и большие статьи посвящены художникам, вовсе не связанным с концептуалистской средой, московской или нью-йоркской, и ее постмодернистскими играми. Например, Александру Юликову[11], Владимиру Вейсбергу[12], Михаилу Шварцману[13]. С теми или иными поправками двух последних можно отнести к "метафизикам", и этот метафизический крен журнальной программы заслуживает специального упоминания.

В ситуации московского андерграунда 70-х годов "метафизики", в отличие от концептуалистов, не образовывали никакого сообщества, поскольку ставили во главу угла индивидуальную неповторимость и незадействованность в коллективных движениях. Они как бы транслировали "мессианский" пафос высокого модернизма, и "первого авангарда" в частности, провозглашая верность единственному, детерминированному лишь общим законом бытия способу высказывания, за которым подразумевается единая, пребывающая вне истории, духовная истина. Для концептуалистов же в идеале любая претензия на истину ощущалась властным посягательством и в этом смысле заслуживала лишь игровой деконструкции. Концептуалисты подвергали сомнению идею авторства как самовыражения и пластические ценности (живописная пластика есть свидетельство личного присутствия), предпочитая работать с общими категориями сознания, с массовыми стереотипами и идеологическими клише, и в конечном счете стремясь к исследованию и критической проверке самих границ искусства. "Метафизики" священнодействовали с живописной тканью в традиционном ее виде. Другое дело, что в перспективе те и другие с разных сторон расшатывали культ станковой картины (с одной стороны, атакуя презумпцию "образотворчества", с другой – взывая к тому, что "сверх ремесла"), однако в 70-е годы данные позиции выглядели противоположными друг другу.

Как раз материалы "А–Я" – и в подборе "персоналий", и в лексике критических речей – побуждают откорректировать представление о четких границах между "партийными программами". Странным образом концептуалистский дискурс, основанный на релятивистском смешении "высокого" и "низкого" и непочтительный к авторитетам[14], соединяется здесь с дискурсом "метафизическим" – с сакрализацией креативности как таковой и отношением к "художеству" как к глобальной, едва ли не свыше внушенной миссии. Художники, традиционно относимые к концептуальному лагерю, чувствуют себя метафизиками по натуре и говорят о значении света в картине[15]. Слово "свет" постоянно звучит и в искусствоведческих речах, а также слова "вы-

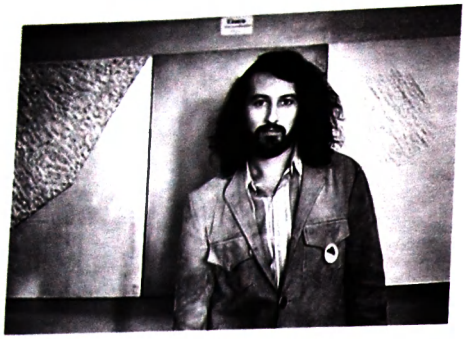
Иван Чуйков. Москва, мастерская художника, 1974.
Фото Игоря Макаревича
Справа: Александр Косолапов. Москва, апрель 1974.
Фото Игоря Макаревича
Внизу: Эрик Булатов в своей мастерской. Москва, 1979.
Фото Игоря Макаревича

Ivan Chuikov in his studio. Moscow, 1974. Photo: Igor Makarevich
Right: Alexander Kosolapov. Moscow, 1974. Photo: Igor Makarevich
Below: Eric Bulatov in his studio. Moscow, 1979. Photo: Igor Makarevich

сшее начало", "божественная бесконечность", "беспредельность", "истина откровения" и тому подобные. Даже самый, пожалуй, рационалистически ориентированный из постоянных авторов журнала, Борис Гройс, иронизируя над затеями *"изображать невидимое и духовное"*[16], и над тем, что *"в России... невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет"*[17], сам же вдохновенно рассуждает о Михаиле Шварцмане, поместившем себя *"в центр надисторического метафизического мира"*[18], – о художнике, абсолютно впрямую артикулировавшем потребность и возможность выйти за пределы собственно зрительных материальных форм к новому умозрению.

Уникальность данной ситуации отчасти в том, что самоидентификация нового искусства и новой критики происходит в контексте русского религиозного возрождения. И этот контекст объясняет, например, вероятность увидеть в творчестве Кабакова *"религиозно-философское морализаторство"*[19] или искать *"религиозное измерение радикализма"* Юликова[20]. Не случайно открывающая первый номер журнала статья Бориса Гройса называется "Московский романтический концептуализм": слово "романтический" есть абсолютно точная стадиальная характеристика движения, на которой концептуализм включает в себя иноприродные факторы и оказывается не столько формально-стилистической, сколько экзистенциальной практикой. У многих авторов речь прямо или косвенно идет о том, как искусство *"может стать опорой реального поведения в реальном мире"*[21], и *"только открытость бытия... может помочь человеку переживать тайну творчества и обрести подлинную экзистенцию"*[22]. Ситуация, в которой *"границы, отделяющие виды искусства одно от другого... открыты"*, а *"границы между искусством и неискусством также неохраняемы"*[23], порождает потребность в "антропологическом измерении" и полноте "гештальта"[24], в реабилитации *"архаичных" чувственных категорий"*[25] и целостном, *"переживающем, бытийном"* познании мира[26]. С одной стороны, художники теперь – *"люди, производящие некоторые из видов нематериальных ценностей, обращаемых в материальные при определенном стечении рыночных обстоятельств, или даже не производящие ничего, кроме, разве что, заявлений об их намерении произвести нечто отличное от того, что уже имеется"*[27]. С другой, им необходимо *"найти упор за пределами социального мира"*[28], осознать и легитимировать себя в некой системе координат: в связи с историческим авангардом но вертикальной оси и в сегодняшнем мировом культурном процессе по оси горизонтальной. Отсюда и у авторов статей постоянное стремление воспарить от собственно вещей к той духовной ауре, что подразумевается над вещами, а также расширенный контекст именных ссылок – от Витгенштейна и Хайдеггера до Татлина и Дюшана. В этих условиях, скажем, попытка Виталия Пацюкова представить концептуализм 70-х годов *"в виде моста, соединяющего не только наше время с прозрениями авангарда 1910–1920-х годов, но и с периодом архаики"*[29], а также соединяющего *"зазор между мифом (жизнью) и культурой (идеалами)"*[30], – данная тема звучит во многих его текстах, но особенно внятно в программной статье "Проект – миф – концепт", – очень симптоматична: и искусство ищет для себя "дальнозорких" и панорамных перспектив, и критика, утрачивая вкус к специализированности, становится сразу всем – философией, культурологией, литературой.

Постоянные герои представлены в "А–Я" в разных контекстах и интерпретациях. Об Иване Чуйкове пишут Борис Гройс[31] и Виталий Пацюков[32], об Эдуарде Гороховском – Галина Маневич[33] и Илья Кабаков[34]. Не говоря уж о том, что сами художники активно говорят о себе и своих товарищах, а также выступают в ролях литераторов и искусствоведов[35], и с тем же успехом о художниках высказываются литераторы[36]. Привычное для той поры разделение обязанностей автора и персонажа оказывается сбито, и в той же мере сбита оказывается иерархия культурных значений: очень важно, что делает художник, но не менее важно слово критика, которое тоже в своем роде художество. Критики "А–Я" представляли как бы сами себя: нарушая границы профессионального домена, принятый искусствоведческий этикет, а также предельно расширяя представление о границах рефлексивной зоны, в пределах которой искусствоведу положено

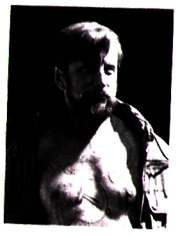


Александр Юликов на фоне своих произведений. Москва. 1975. Фото Валентина Серова. Внизу: Борис Орлов. Москва. 1995. Фото Людмилы Дорожинской

Alexander Yulikov against his own works. Moscow. 1975. Photo: Valentin Serov. Below: Boris Orlov. Moscow. 1995. Photo: Ludmila Dorozhinskaya

высказаться. Так, в частности, в статьях Бориса Гройса, Виктора и Маргариты Тупицыных[1] рождалось новое понятие о художественной критике – той, в которой изобразительное искусство уже не рассматривается как отдельная область в ведении специалистов, но образ культуры видится в качестве некоего глобалистского и принципиально интердисциплинарного целого. В опубликовании разных точек зрения на один и тот же предмет предвосхищалась более поздняя критическая практика, основанная на тотальном сомнении в возможности единственно объективного и универсального суждения. Сегодня, когда художники "А–Я" сделались классиками, эти тексты читать по-прежнему интересно.

Вообще попытка ретроспективно проанализировать состав журнала неизбежно осложняется мемуарным привкусом – воспоминанием о том, как читался этот журнал в нору его полуконспиративного "хождения" в отечестве. Однако при наложении оптик не возникает диссонанса, и это знак того, что периодическое издание состоялось в качестве долгосрочного проекта. Его инициаторы "поставили" на художников с будущим и утвердили их присутствие на интернациональной сцене. Как оказалось, всерьез, надолго и по праву.



1. Борис Гройс. "Московский романтический концептуализм". №1, с.3-11
2. "Свободу художнику В.Сысоеву!". №5, с.6
3. Римма и Валерий Герловины "Мухомор". №3, с.11
4. №2, с.41
5. №2, с.42
6. №1, с.53
7. №1, с.45
8. "Михаил Рогинский", интервью с Игорем Шелковским. №3, с.20-24
9. Текст Михаила Кулакова о своем творчестве. №3, с.35-37
10. "Вадим Сидур", интервью с Карлом Аймермахером. №5, с.46-52
11. Евгений Барабанов. "Александр Юликов". №5, с.14-17
12. Е.Мурина. "Владимир Вейсберг". №4, с.36-39
13. Борис Гройс. "Михаил Шварцман". №7, с.25-28
14. Илья Кабаков. "В будущее возьмут не всех". №5, с.34-35
15. Беседа Бориса Гройса с Эриком Булатовым. №1, с.26-33; С.Ш. (Сергей Шаблавин) "Олег Васильев". №2, с.26-31
16. Борис Гройс. "Зритель и художник". №3, с.6
17. Борис Гройс. "Московский романтический концептуализм". №1, с.4
18. Борис Гройс. "Михаил Шварцман". №7, с.28
19. Римма и Валерий Герловины. "Искусство самиздата (Московская школа)". №7, с.5
20. Евгений Барабанов. "Александр Юликов". №5, с.17
21. Виталий Пацюков. "Ростислав Лебедев". №4, с.16
22. Виталий Пацюков. "Иван Чуйков". №4, с.28
23. Григорий Капелян. "Вагрич Бахчанян". №2, с.13
24. "Джозеф Бойс: Искусство и политика", интервью Вагрича Бахчаняна и Анатолия Ура. №2, с.55
25. Виталий Пацюков. "Иван Чуйков". №4, с.28
26. Виталий Пацюков. "Борис Орлов". №6, с.15
27. Григорий Капелян. "Вагрич Бахчанян". №2, с.13
28. Эрик Булатов. "Об отношении Малевичу к пространству". №5, с.30
29. Виталий Пацюков. "Проект – Миф – Концепт". №2, с.4
30. Там же, с.4
31. Борис Гройс. "Московский романтический концептуализм". №1, с.7-9; Борис Гройс. "Иван Чуйков". №7, с.13-17
32. Виталий Пацюков. "Иван Чуйков". №4, с.26-31
33. Галина Маневич. "Эдуард Гороховский". №2, с.23-25
34. Илья Кабаков. "Репродукция репродукции (Заметки провинциала)". №6, с.8-12
35. См. например: Илья Кабаков. "В будущее возьмут не всех". №5, с.34-35; Римма и Валерий Герловины. "Искусство самиздата (Московская школа)". №7, с.3-12
36. Зиновий Зиник. "Виталий Комар – Александр Меламид" №7, с.18-24; Виктор Кривулин. "Юрий Дышленко". №5, с.36-39
37. Маргарита Мастеркова. "Московские перформансы". №4, с.1, 6-11; Виктор Тупицын. "Размышления у парадного подъезда". №6, с.2-4

Альфа и омега свободного творчества

Беседовала
Ирина Алпатова

Летом 2003 года в московском кафе "Артистическое" в Камергерском переулке встретились художник **Игорь Шелковский**, фотограф и правозащитник **Александр (Алик) Сидоров** и швейцарский бизнесмен **Жак Мелконян**, двадцать пять лет назад реализовавшие мечту советских художников об издании свободного журнала по изобразительному искусству.

Когда-то, в далекие шестидесятые, это кафе облюбовала московская богема, в нем царил дух свободы. Здесь назначали встречи актеры, журналисты, здесь пел Окуджава, художники Юрий Соболев и Юло Соостер считали его вторым домом – сюда приходили единомышленники, люди, близкие друг другу по духу, по мировосприятию.

И сейчас разговор шел о мечтах и реальности, о свободе, друзьях, недругах, ошибках… – о событиях, которые всегда сопутствуют любому начинанию.

Мы дополнили их беседу фрагментами статей и интервью Игоря Шелковского, чтобы полнее рассказать читателям об истории журнала "А–Я".

Первый независимый "Журнал неофициального русского искусства"

Александр Сидоров: Издание независимого журнала по изобразительному искусству – журнала художников для художников – было в Союзе всеобщей мечтой. Создание эдакого зиндана, ямы такой, в которую можно было бы высказываться. Но, увы, так была жизнь устроена в нашей стране, где не было ни одного печатного органа, который был бы свободен. Не было и свободных выставочных площадок. А те немногочисленные выставки, которые проходили, были окружены завесой таинственности, люди просто "мычали" о них, загадочно улыбаясь. Я скажу больше, часто даже на знаменитых московских кухнях люди старались держать язык за зубами, особенно если там появлялись малознакомые гости…

"Советские художники всегда находились в трудном положении, даже в более трудном, чем писатели, у которых существовал самиздат, а потом и тамиздат, посредством которых писатель, так или иначе, находил путь к своему читателю или критику. У художников же такой возможности не было. С их работами в большинстве случаев была знакома лишь узкая группа друзей или сподвижников. Такие группы мало контактировали друг с другом. Часто один художник ничего не знал о работах другого, может быть, даже живущего с ним на одной улице

Речи о легализации – журнала ли, выставочного зала – вообще не заходило. Было известно, чем заканчиваются подобные затеи. Вспомнить хотя бы альманах "Метрополь" или кафе "Синяя птица" в Москве, в котором вначале собирались свободные художники, устраивались одновечерние свободные выставки, а потом оно попало под комсомольско-партийный контроль, и все закончилось. Журнал же казался интересен именно тем, что он должен был быть свободным, не подцензурным, не зависящим ни от кого или чего бы то ни было.

Идея обсуждалась, но все упиралось в проблемы технические и материальные, и до реализации ее так и не дошло…

Все мы тогда были молоды, оставались какие-то надежды, что времена будут меняться в лучшую сторону: вот сейчас хрущевская эпоха – и уже лучше, чем было, а дальше будет еще лучше. А оказалось – нет, хуже. И если перепады, которые происходили и раньше, все-таки оставляли хоть какую-то надежду на изменение, то в начале 70-х годов все оказалось на полном нуле. Наступили полные "заморозки", и вся надежда на лучшее исчезла. Ведь человек живет не две, не три, а всего одну жизнь, и годы не повторяются. Подходило время, когда многие художники стали уезжать из России". (Из неопубликованного интервью газете "Новое русское слово", 1981)

Жак Мелконян. Москва, 1990-е

Jack Melkonian. Moscow, 1990s

Начало работы

"…В 1976 году я приехал в Париж, при мне была всего небольшая сумка и адрес Толстовского фонда, куда я и направился, отыскав нужную улицу на купленной в газетном киоске карте… Меня поселили в маленькой гостинице у пляс Клиши, и, получая 10 франков в день, я ломал голову, как на эти деньги не только выжить, но и исхитриться посетить музеи и выставки; о том, что мне когда-нибудь будет доступно сходить в кино или купить, например, книгу, вначале приходилось только мечтать…

Чуть позже у меня появилось собственное ателье – большое, с удобствами, светлое, на-

Георгий Костаки с ленинградским художником Игорем Синявиным. Москва, 1970-е. Фото Валентина Серова

Внизу, слева направо: Игорь Шелковский, Сергей Шаблавин, Ольга Шаблавина, Андрей Абрамов, Галина Малич (жена И. Чуйкова), Иван Чуйков, Александр Юликов. Москва, подземный переход возле станции метро "Тургеневская". 1976. Фото Валентина Серова

George Costakis and Igor Sinavin, an artist from Leningrad. Moscow. 1970's. Photo: Valentin Serov

Below (from left to right): Igor Shelkovsky, Sergey Shablavin, Olga Shablavina, Andrei Abramov, Galina Malik (Ivan Chuikov's wife), Ivan Chuikov, Alexander Yulikov. Moscow, 1976. Photo: Valentin Serov

стоящее ателье скульптора, казалось, пришло время устраивать свои личные художественные дела, делать карьеру.

...Разговор об издании журнала по искусству завел со мной швейцарский бизнесмен Жак Мелконян, разыскавший меня в Париже..." ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

Жак Мелконян: Я всегда интересовался русским искусством. До России я был тесно связан с Польшей, очень хорошо знал польских художников. С ними мы часто обсуждали ситуацию, которая сложилась в искусстве в России, а надо сказать, что у всех людей, живущих на Западе, даже в странах социализма, был перед Россией необъяснимый страх, порожденный односторонней советской информацией. И все-таки кое-какие слухи о неофициальных художниках до нас доходили. В 1968 году я впервые побывал в Москве. Из разговора со своим другом, личным секретарем американского посла в СССР, я узнал о знаменитом коллекционере Георгии Костаки, собравшем замечательную коллекцию русского искусства, с которым мы позже познакомились, а потом и подружились. Там, в его квартире на окраине Москвы, от пола до потолка увешанной замечательными работами мастеров русского авангарда, я впервые познакомился и с современными – неофициальными – московскими художниками. Через Костаки я узнал молодых московских скульпторов, среди них и Игоря Шелковского.

Я сразу же понял, какие невероятные сложности в жизни у советских художников, отстаивающих право на собственное, не укладывающееся в установленные государством каноны творчество по сравнению с ситуацией, скажем, в Чехословакии, Венгрии или Польше. Каждый художник в России был вынужден все делать сам, был предоставлен самому себе, и весь процесс шел только внутри него – ни выставок, ни полемики, ни рынка по существу тогда не было. И вот тогда-то я впервые задал себе вопрос: а чем я смогу им помочь?

Но, конечно же, сам проект издания журнала сложился у меня гораздо позднее...

В 1977 году мы встретились с Игорем на биеннале в Венеции, где впервые были представлены работы неофициальных советских художников. Экспозиция производила очень сильное впечатление. Мы смотрели на толпы итальянских журналистов, проходивших по выставке, бурно обсуждающих свои проблемы и как бы ее не замечающих. Вспомнят ли о ней завтра? Что делать? Создать маленький музей современного искусства в Швейцарии – это слишком сложно, почти нереально, да и коллекционированием всерьез я никогда не занимался. Тогда-то у меня и зародилась идея журнала, как альтернатива такому музею.

И уже по дороге в Швейцарию, в Монтре, мы с Игорем всерьез обсуждали будущий журнал...

И.Ш. Жак предложил взять на себя финансирование, Алик Сидоров готовил бы материалы в Москве, а я мог бы стать парижским редактором.

Вообще-то я человек практики. И теория в общем виде меня не интересует. Просто так сложились обстоятельства. Жак дает деньги, предлагает издавать журнал. А я могу этим заниматься, потому что я в Париже, я свободен и, плюс ко всему, я знаю всю атмосферу, знаю всех художников – словом, ситуацию, которая в то время была в Москве. Я взялся за это дело. Кроме того, мы все были друзьями, и между нами никакого недопонимания не было.

Мы с Аликом знали друг друга с начала семидесятых. Мы с ним были соседями по Чистым прудам, да и Жака я знал еще по Москве. Поэтому не было никаких сомнений, вопросов. Это была не формальная работа – меня не нанимали со стороны, а была дружеская среда, в которой я занимался тем, что мне нравилось.

"Я хотел помочь моим друзьям, оставшимся в Союзе, я хотел сделать свою маленькую часть той огромной работы, которая была необходима, чтобы в этой стране хоть что-то изменилось к лучшему.

Ситуация художников, живших в то время в Москве, была крайне специфичной. Первое,

Илья Кабаков и Эдуард Штейнберг. Москва, квартира Э.Штейнберга, 1970-е
Внизу: Франциско Инфанте и Нонна Горюнова. Москва, 1970

Ilya Kabakov and Edward Steinberg. Moscow, Steinbergh's apartment, 1970s
Below: Francisco Infante and Nonna Gorunova. Moscow, 1970

что отличало их от коллег на Западе, – практическое отсутствие свободных выставок и художественного рынка...

К трудностям периода 50-70-х годов прибавлялись и проблемы более общие. Россия, давшая миру великих писателей и композиторов, оставалась в живописи, если не считать несколько выдающихся имен и короткого периода авангарда начала века, страной второстепенной, провинциальной. Все это усугублялось катастрофической для всей русской культуры изоляцией, "отпадом" от мира, особенно периода советского, особенно сталинского с его железным занавесом. Та информация о современном искусстве, которую получали художники в 70-е годы в Москве, шла в основном через западные журналы, привозимые дипломатами и студентами-славистами. Никто из художников не видел репродуцированные произведения в оригинале. Таких изданий приходило в Москву мало, но изучались они с тщательностью, обратно пропорциональной их количеству...

Соглашаясь тогда на работу над журналом, я еще не знал, что она отнимет у меня восемь лет жизни и вынудит заниматься делами, несколько посторонними для меня.

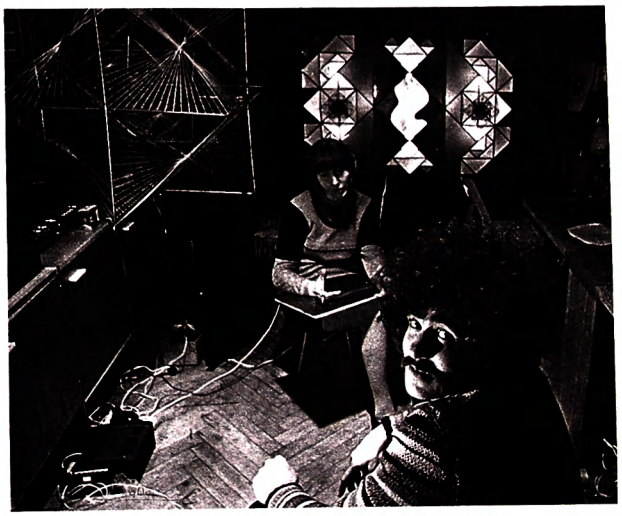
Из любви к независимости я оговорил лишь одно условие – что буду делать его бесплатно. Не получая ничего за эту работу, я был бы свободен от какого-либо диктата и мог бы легче с ней расстаться в случае, если бы она стала противоречить моим принципам. Свободу я ценил во всех видах.

Мой швейцарский друг развивал идею: журнал должен иметь шикарный вид, печататься на дорогой бумаге и с большим числом цветных репродукций. Поскольку по делам бизнеса сам он регулярно бывает и в Москве, и в Париже, то вся связь будет осуществляться через него. Главное условие – в журнале не должно быть политики: власти будут видеть, что журнал посвящен только искусству, и художники, таким образом, будут вне опасности". ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

Название

А.С. Когда мы придумывали название будущего журнала, я исписал целую тетрадку в девяносто шесть страниц, в которую записывал варианты...

В названии "А–Я" есть маленькая хитрость, которую знаю только я. Была у меня мечта – создать собственное издательство, публикующее не только журнал, но и некую справочную литературу. Знаете ли вы, что до сегодняшнего дня не существует биографического русского словаря. Вот,



Леонид Соков со своей работой "Автограф" (1973–1974)
Москва, весна 1976
Фото Игоря Макаревича

Виктор Ремизов Герловина, Леонид Соков, Валерий Герловин и Андрей Абрамов на групповой выставке в мастерской Л. Сокова
Москва. 1976
Фото Игоря Макаревича

Leonid Sokov sitting next to his work "Signature" (1973–74). Moscow. 1976
Photo: Igor Makarevich

Below: Rimma Gerlovina, Leonid Sokov, Valery Gerlovin and Andrei Abramov
Moscow. 1976
Photo: Igor Makarevich

например, на Тайване – это двести томов, в Венгрии – семьдесят пять. А в огромной России до сего дня биографический словарь не издан... И вот была идея, получив опыт в издании журнала, перейти к изданию подобного словаря

Почему "А–Я"? Это вообще очень емкое название. Это почти альфа и омега, это символ Христа. В-третьих, "А–Я" – это первое название журнала, которое состоит из знаков, а не из контентного слова.

Так что сама идея названия "А–Я" не имеет отношения непосредственно к журналу, хотя само название на всех языках звучит благозвучно – мы проверяли.

"Кроме того "А–Я" – первая и последняя буквы русского алфавита, а если произносить вопросительно, то звучит как: "А что же такое Я?" Оба смысла устраивали, а главное, нравилась краткость и как бы абстрактность звучания". ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

Ж.М. После долгих обсуждений, какое название дать журналу, мы приняли предложение Алика (с нами еще была Римма Герловина), и в знак всеобщего согласия расписались на моей визитке.

Макет

"Итак, журнал, но какой? Как он должен выглядеть? Его можно сделать на десятки ладов, от самого традиционного, до самого оригинального – какой вид должен быть у нашего издания. Прежде всего, хотелось сделать журнал, в центре внимания которого был бы сам художник и его произведение: минимум дизайна, никаких внешних графических эффектов. Три языка: русский, английский и французский (в приложении со своими иллюстрациями) – без английского и французского языка журнал был бы закрыт для западной публики, без русского не читался бы на родине. Статьи могут быть равно как об оставшихся в Союзе, так и об эмигрировавших художниках: и тем, и другим интересно следить за развитием творчества друг друга. Формат был выбран наиболее практичный – А4 по предложению Жака". ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

А.С. Все оформление журнала делал Игорь. Обратите внимание на обложки всех номеров "А–Я" (там есть такая замечательная вещь, как белый фон, – такой чистый пример знака и паузы), на косую надпись, на заголовок журнала. На фоне всех перенасыщенных глянцевых журналов того и нашего времени его обложка просто "кричит". Во многом сам дизайн обложки и служил рекламой, так как средств на нее в бюджете журнала не предусматривалось. В оформлении обложки также прослеживается связь с традициями русского авангарда начала 20-го века, что особо подчеркивает, что наше современное искусство возникло не на пустом месте, а имеет с ними какую-то связь. Об этом словами нигде не сказано, но прочитывается это сразу.

В результате в оформлении "А–Я" сложился четко выраженный стиль, причем концептуально артикулированный. Игорь, расскажи, как возникла гарнитура шрифта для обложки.

И.Ш. Мне в руки в то время попало переиздание книжки Александра Блока 1919-го года "Последние дни старого режима", когда он входил в комиссию по царским делам. Буквы я взял из этого издания, увеличил.

А.С. Помню, Игорь мне писал: "Я нашел такие буквы!.." Словом, эти две буквы на обложке журнала стали его логотипом.

Выбор темы

А.С. Особенно остро встал вопрос: с чего начинать журнал? Какую бы зарубежную энциклопедию в то время ни открыл, везде читаешь, что вот был русский авангард, но он где-то на Кандинском закончился, были потом какие-то его последователи, но: "...русское современное искусство – это повторение французских "задов" в лице Фонвизина, Фалька, Тышлера..."

Мы выросли на совершенно другом искусстве. Вспоминаются 1958 – 1959-е годы. Тогда журнал "Life" впервые опубликовал работы малоизвестных тогда советских художников – Плавинского, Рабина, Вейсберга, Немухина... Тогда, собственно, и зародилось новое русское искусство. Я знал, например, одного питерского художника – Женю Михнова-Войтенко, с которым познакомился году в 56-м. Так вот уже в то время я видел у него в мастерской около сотни великолепных абстрактных работ, причем не подражание Кандинскому, а совершенно

Надежда Столповская. Виктор Скерсис. Юрий Альберт и Виталий Комар провожают Александра Меламида и его семью в эмиграцию. Москва, аэропорт "Шереметьево-2", октябрь 1977
Фото Михаила Рошаля-Федорова
Справа: группа "Гнездо". Геннадий Донской, Виктор Скерсис, Михаил Рошаль-Федоров. Москва. 1978
Фото Валентина Серова
Внизу: Виталий Комар и Александр Меламид. Москва. 1976
Фото Игоря Макаревича

Nadezhda Stolpovskaya, Viktor Skersis, Yuri Albert and Vitaly Komar are seeing off Alexander Melamid and his family leaving USSR for immigration. Moscow, Sheremetyevo-2 airport, 1977.
Photo: Mikhail Fyodorov-Roshal
Right: The "Nest" Group (from left to right): Gennadiy Donskoy, Viktor Skersis and Mikhail Fyodorov-Roshal. Moscow, 1978.
Photo: Valentin Serov
Below: Vitaly Komar and Alexander Melamid. Moscow, 1976
Photo: Igor Makarevich

самостоятельные вещи. И начал он заниматься этим уже году в 53-м. Сидим, водочку попиваем, а он говорит: "Мне некогда, я работаю". И начинает чернила по холсту разбрызгивать, сворачивает холст, разворачивает, а потом пером по работе проходился. Очень интересно было.

В моем списке только художников-шестидесятников было около ста.

В письмах друг к другу мы с Игорем часто обсуждали проблему, с чего начинать. С 1958 года? Тогда мы дошли бы до сегодняшнего дня лет через пять, а сегодняшнее искусство через пять лет тоже стало бы историей. Все-таки о художниках "другого искусства" (как его теперь называют) уже что-то написано. Работы некоторых (Вейсберга, Яковлева, Зверева, к примеру) уже нашли своих покупателей. Вот так, переживая, скрепя сердце, решили – сначала их не касаться, "отрезать", не потому, что в кругу тех художников была другая идеология, не потому, что мы не чувствовали с этими художниками родства – наоборот. Просто решили начать с сегодняшнего дня – то есть отображать, по возможности и в первую очередь, "синхронные" выходу журнала процессы.

И.Ш. Мы хотели сделать охват художников как можно более широким. Возможно, так оно и было бы, сделай мы не семь номеров, а семьдесят. Но и в вышедших номерах представлено около семидесяти художников.

А.С. Разрабатывая концепцию журнала, мы не говорили себе: "Ах, вот этого художника, или этого, у нас не будет". Мы рассматривали все поле искусства в целом – всегда. Я не знаю, были ли такие художники, которые по принципиальным соображениям дистанцировались бы от журнала, но были, правда, и объективные – жизненные – обстоятельства, которые не давали нам возможность помещать материал о том или ином художнике. Некоторые еще до выхода в свет первого номера отказались участвовать в журнале – у одних родственники работали в закрытых оборонных учреждениях, и их, конечно же, сразу вызвали бы "на ковер", другие говорили просто: "Я не могу, у меня на то есть причины..."

Вообще с большинством из художников складывались "специальные" отношения, каждый раз сценарий какой-то выстраивался. Часто можно было услышать: "Кто будет в этом номере?" "Нет, с этим я быть не хочу". "Сколько страниц отведено этому? Пять? Тогда мне нужно семь". Были и такие, которые просто говорили: "Обо мне должна быть большая статья". Журнал же не может принимать таких позиций. Вот и шла долгая дипломатическая обработка, иногда рас-

Илья Кабаков (крайний справа), Виктор Кривулин (второй слева) и ленинградские художники. Москва, мастерская И.Кабакова на Сретенском бульваре. 1970-е
Виктор Евгений Барабанов, Александр Юликов и Михаил Аксенов Меерсон на проводах М.Аксенова Меерсона в эмиграцию Москва, 1972
Фото Игоря Макаревича

Ilya Kabakov (the last on the right), Viktor Krivulin (the second on the left) and artists from Leningrad in Kabakov's studio. Moscow, 1970s
Below: Evgeni Barabanov, Alexander Yulikov and Mikhail Aksenov-Meerson. Moscow, 1972
Photo: Igor Makarevich

тягивавшаяся на несколько лет. Так что все задержки с материалом имели свои причины, потому что ни с одним из художников не было простых отношений.

Стиль

"Журнал слишком недолго существовал (не по времени, а по количеству номеров), чтобы выработать свой литературный стиль, но попытки к этому делались. Мы убеждали авторов отказаться от использования ненужных иностранных слов, стремиться к ясности и прозрачности языка. Трудно писать о сложном просто, но это не значит, что такая задача не должна ставиться...

Как правило, сам я никогда полученные тексты не редактировал, оставляя за собой лишь право на некоторые сокращения, если они не умещались в макет. Но наш московский редактор иногда делал редакторскую правку. И я ему за то благодарен". ("Журнал на подоконнике". – "Декоративное искусство СССР", № 8, 1990)

А.С. Вообще-то я лишь дважды позволил себе серьезно вмешаться в тексты авторов. Первый – по сути, программный текст – был написан, на мой взгляд, языком неоправданно усложненным, вносившим в ста-

тью некую терминологическую, понятийную путаницу. С самим текстом я ничего не делал, но чуть-чуть поменял сам язык...

Второй текст содержал пространные религиозно-философские рассуждения, на мой взгляд, мало относящиеся к рассматриваемой в статье проблеме. Я позволил себе их убрать, оставив лишь суть, непосредственно касающуюся творчества описываемого в ней художника. Я не мог согласиться подверстать идеологию "А–Я" под идеологию дружественного по жизни художнику философа. Эта философия журнал погубила бы тут же. Этими исправлениями и был институализирован язык "А–Я", – новый язык описания, который, надо сказать, потом прижился.

"С самого начала всеми участниками был поддержан общий этический принцип журнала – избегать оценочных и хвалебных статей, делать упор на информационную сторону, писать не столько о самих художниках, сколько об идеях, развиваемых в их творчестве. Очень хотелось, чтобы журнал был как бы вне культурной моды, в конце концов, мода – то, что стареет. Если его номера и сейчас не утратили некоторой свежести, это доказывает ненапрасность подобных усилий". ("Журнал на подоконнике". – "Декоративное искусство СССР", № 8, 1990)

А.С. Заметьте, ни в одном из семи номеров "А–Я", ни в одной из статей вы не найдете слов – "хороший художник", "гениальный художник", "знаменитый художник". Мы никому этих "нашлепок" и "лычек" не раздавали. Это была еще одна принципиальная позиция журнала, в котором не было оценочных категорий. Мы материал никогда не подтасовывали. Но не все художники, надо сказать, честно и откровенно рассказывали о себе. Иногда встречались редкие исключения, когда ими допускались некоторые "неточности", например, с датировкой работ (очень часто два-три года художники все-таки "натягивали").

Здесь надо добавить, что журнал никогда не был полем для интриг. А если интриги и были, то только не на страницах журнала. В самом журнале, ни в одном из номеров, не было ни одной скандальной, соревновательной, рейтинговой, оценочной статьи. Никогда. Это был наш с Игорем принцип. Такие материалы не только не допускались к печати. Так даже вопрос не ставился. Журнал не был стадионом, полем для соревнований.

"Нам хотелось сделать журнал подчеркнуто плюралистичным, чтобы он был тем пунктом, тем перекрестком, где самые различные направления встречались бы и скрещивали шпаги, отстаивая свою точку зрения. По нашему замыслу, он должен был стать инструментом для поиска истины, местом вечного и неразрешимого спора – что такое искусство...

Была ли у журнала какая-то политическая программа? Никакой, если не считать общих расплывчатых либеральных позиций – дух воли и свободы, кому же, как не художнику, их

Владимир Мироненко, Елена Елагина, Валерий Герловин, Андрей Монастырский, Константин Звездочетов на проводах В. и Р. Герловиных в эмиграцию. Москва, квартира Герловиных, 1979. Фото Игоря Макаревича
Внизу: Наталья Абалакова, Леонид Талочкин, Анатолий Жигалов и Виталий Поляков во время акции группы ТОТАРТ "Белый куб". Москва, квартира Н.Абалаковой и А.Жигалова, 1980

Vladimir Mironenko, Elena Elagina, Valery Gerlovin, Andrey Monastyrsky and Konstantin Zvezdochyotov. Moscow, 1979.
Photo: Igor Makarevich
Below: Natalya Abalakova, Leonid Talochkin, Anatoly Zhigalov and Vitaly Polyakov during TOTART-performance "White Cube". Moscow, 1980

защищать. Большинство материалов журнала, особенно присылаемых из Москвы, были полностью аполитичны и касались только искусства". ("Журнал на подоконнике". – "Декоративное искусство СССР", № 8, 1990)

Работа редколлегии

"...Примерно год понадобился на подготовку текстов, переводов, подборку визуального материала и разработку макета первого номера.

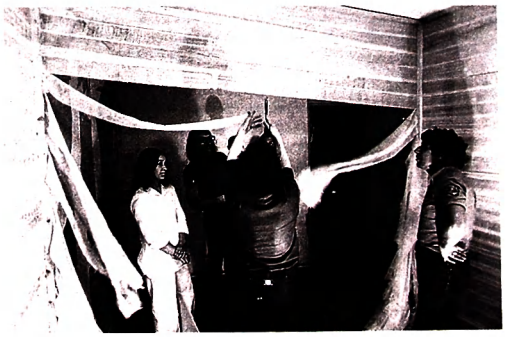
Самым трудным в работе над журналом оказалось получение материалов из СССР, поддержание связи с нашей московской редакцией. Западному человеку, привыкшему к современным нормам жизни и морали, трудно было себе представить, что СССР был не просто другой страной, это был – другой мир. Одна из характерных черт этого мира – стремление к полному контролю государства над своими гражданами. Где еще, в какой стране (тем более претендующей на роль мировой державы), считавшей себя современной, цивилизованной, передовой, существовала почтовая цензура столь свирепая, как была в СССР? Даже посылая письмо внутри страны, вы не могли быть уверены, что оно не будет перлюстрировано. Тем более обязательно было это для всех писем из-за границы. Письма часто пропадали, отправление письма заказной почтой также не гарантировало его получения: у меня было несколько уведомлений о вручении с фальшивой подписью. В нашем же случае с журналом посылать письма по советской почте означало информировать КГБ о нашей работе. Письма посылались с оказией, приходилось искать людей, едущих в Москву, знакомиться с ними ближе, просить отвезти записку друзьям. Степень надежности этих людей зависела от степени их убежденности. Иногда срабатывал страх. Письма, написанные самым мелким почерком со множеством детальных и нужных ко времени вопросов, так и не достигали адресатов". ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

А.С. Я могу вспомнить такую историю. У меня был "журнал отправок", то есть мой личный дневник. И я там свои отправки нумеровал, чтобы иметь какой-то контроль и быстро найти материал, который отправляешь. В моих записях – восемнадцать тысяч отправок. Игорь вряд ли получил пятую часть из них. И этим объясняется все. Пропасть материалов, львиная их доля, осели где-то. Либо были уничтожены по дороге – люди, перевозящие их, были разные: трусливые и какие угодно, коварные и подлые иногда. Но чаще мы все-таки сталкивались с доброжелательным и сочувственным к нам отношением.

Даже упаковать отправку – тоже было проблемой. Она должна была быть очень компактной. Игорь, например, писал свои письма особым способом – каким-то очень хорошо отточенным карандашом (может быть, гусиным пером, – не знаю). Для меня же это тоже было проблемой, я вообще пишу очень размашисто. А у Игоря получалось на одной странице А4 – страниц двенадцать, наверное. Часто приходилось доставать лупу, чтобы прочитать его письмо.

И.Ш. Мы не могли обсуждать содержание номеров по чисто техническим причинам. Мы просто не могли друг другу позвонить, как сейчас. Мы не могли написать друг другу письмо и послать его обычной почтой. Письма иногда шли 3 – 4 месяца, а часто просто не доходили.

А.С. На самом деле ни разу целиком номер у меня на столе не лежал. И вообще, я никогда не хранил материалы дома в целях конспирации. Они хранились в холодильниках у друзей, в разных местах Москвы. Поэтому целиком картинку сложить было невозможно. И к Игорю материал поступал также порциями.



Первый номер

"Журнал "А–Я" начался с художников 70-х годов. Первый номер открывала статья Бориса Гройса "Московский романтический концептуализм". Очень разные художники, условно названные концептуалистами, стали к этому времени в Москве наиболее активной группой...

Журнал подвергся резким нападкам со стороны соотечественников за рубежом, некоторые протестовали против "искажения картины", утверждая, что вместо того, чтобы публиковать уже признанных мастеров, журнал подтасовывает факты, предоставляя свои страницы самозванцам. С недоумением отнеслась к журналу старая

эмиграция, деятельность которой в основном была посвящена сохранению образа старой России – в нашем журнале по искусству не было картин ни Репина, ни Айвазовского, ни Левитана: почему русские художники так похожи на американцев.

Западная же пресса встретила "А–Я" восторженно и доброжелательно, статьи о журнале появились во многих крупнейших газетах мира. О нем писали также журналы по искусству. Приветствовали прежде всего сам факт выхода в свет такого информационного издания о столь малоизвестном предмете, как неофициальное советское искусство. Запомнился отзыв нью-йоркского критика Питера Шелдала в газете "Village Voice" – "... это мужественный, интеллектуально гордый и информативно богатый журнал".

Однако это не значит, что эстетика новых художников была сразу же оценена как что-то самостоятельное и значительное, скорее всего она вызвала недоумение и любопытство. Понадобился еще некоторый срок и появление новых номеров, чтобы это любопытство перешло в признание и более глубокий интерес, сначала интеллектуальный, а потом и коммерческий". ("Журнал на подоконнике". – "Декоративное искусство СССР", № 8, 1990)

Распространение

И.Ш. Мы с Жаком обсуждали тираж издания и стали записывать сначала города Европы, потом Америки, Канады... Кажется, это было во время встречи в Венеции. "Ну, Монреаль-то большой город, – рассуждали мы. – Там уж купят пятьдесят экземпляров. Или в Нью-Йорке. Все сто пятьдесят разойдутся. Города же большие, миллионные. А в Европе... " Вот мы и решил издавать его большим тиражом – семь тысяч экземпляров, потому что при наших минимальных подсчетах весь тираж должен был разойтись.

Вадим Захаров и Виктор Скерсис. Москва, 1986
Вверху: Михаил Шварцман. Москва, 1983. Фото Игоря Макаревича

Vadim Zakharov and Viktor Skersis. Moscow, 1986
Above: Mikhail Shvartzman. Moscow, 1983. Photo: Igor Makarevich

А потом мы столкнулись с проблемой рассылки тиража. Какие дорогие почтовые услуги во Франции! Стоимость отправки одного номера почти равнялась цене самого журнала. Ведь он к тому же еще и тяжелый. Первый номер я старательно пытался разместить во все магазины. Мы с моей тогдашней женой брали рюкзачки и шли в парижские книжные магазины. Самое большое – у нас взяли десять экземпляров, иногда – по одному, по два-три. Они берут, выписывают квитанцию, а деньги за продажу должны отдать после получения следующего номера. Но поскольку следующий номер вышел только через год, то... Продавцы менялись, экземпляры то терялись, то просто не были проданы. Книготорговцы охотно возвращали нам непроданные экземпляры, но они были настолько засаленными и никому не нужными, что я просто им все оставлял. И следующие номера я оставлял уже всего по два-три экземпляра и в известных магазинах.

С полсотни экземпляров я отправлял в Нью-Йорк, там распространением занимался Саша Косолапов. Как-то он присылает мне письмо: "Мне нужны деньги на распространение журнала". А я ему наивно пишу в ответ: "Саша, дорогой, деньги нужны на покупку, а не на продажу..." Хорошо помню его слова о том, что если бы все то время, которое он затратил на разноску журнала по книжным магазинам, он потратил на мойку окон, то заработал бы для журнала гораздо больше.

А.С. Конечно, только когда мы "повзрослели", то поняли, что распространение – это совершенно другая профессия. И что ни один из нас этим талантом не обладает.

И.Ш. В Россию я журнал засылал самыми изощренными способами. И вообще, Алика старался очень беречь.

Ж.М. После выхода в свет первого номера я поехал в Америку и тоже пытался распространить журнал. В Лос-Анджелесе я встречался с очень известным коллекционером и стал показывать ему журнал, предложив оставить ему несколько экземпляров. "Это из Советского Союза?" – спросил он. – "Да". – "Нет, я боюсь". Уходя, я все-таки оставил один экземпляр на столике в прихожей. Так его жена догнала меня: "Вот, вы оставили". Пытался предложить десять экземпляров книжному магазину в Сан-Франциско – реакция та же.

И.Ш. У меня был похожий случай. Я пытался передать журнал в Нью-Йорк через одну француженку, и она, увидев на обложке серп и молот, отказалась, опасаясь, что на таможне это сочтут за пропаганду.

"Конечно же, важный момент в жизни каждого издания – его распространение. Как сделать, чтобы потенциальный покупатель или подписчик узнал о существовании журнала и смог бы его приобрести. Нужна реклама, а она стоит дорого, да и предварительно эта работа проделана не была, а потом на нее просто не было средств. Оставшись в одиночестве после выхода в свет пер-

Вверху: Василий Макаревич, Игорь Макаревич, Никита Алексеев и Мария Константинова во время акции группы "Коллективные действия" "Место действия". Киевогородское поле, Московская область. 7 октября 1979 Фото Елены Елагиной
Справа: Свен Гундлах, Никита Алексеев и Андрей Монастырский. Москва, начало 1980-х

Above: Vasily Makarevich, Igor Makarevich, Nikita Alexeev and Maria Konstantinova at the "Collective Actions" Group performance "Place of Action". Moscow region, 1979. Photo: Elena Elagina
Right: Sven Gundlakh, Nikita Alexeev and Andrey Monastyrsky. Moscow, early 1980s

вого номера, я оказался перед выбором – либо делать журнал, либо заниматься его распространением. Естественно, я выбрал первое, пустив второе на самотек. О журнале узнавали в основном из газетных статей. Я просил журналистов указывать в конце заметки мой адрес. И, несмотря на сравнительно небольшой тираж следующих номеров и сравнительно слабое распространение, журнал проникал в круги людей, интересующихся русским искусством, оказывался на столах у директоров музеев современного искусства, хозяев крупных галерей, у критиков и коллекционеров". ("Журнал на подоконнике". – "Декоративное искусство СССР", № 8, 1990)

А.С. В Вашингтонской галерее я видел зачитанные до дыр экземпляры журнала. Для них это был в то время единственный источник по русскому современному искусству.

И.Ш. В начале 80-х годов в Германии проходила конференция по современному искусству. Там было три доклада по картине Булатова "Иду". И все выступающие видели эту работу только в нашем журнале.

А.С. В России мы журнал продавать не собирались, а только распространяли по художникам. Правда, несколько комплектов мне все-таки удалось передать через знакомых в Ленинскую библиотеку (в спецхран). Я был очень этому рад. Больше никаких официальных передач не было.

И.Ш. Пятьдесят экземпляров я передал в Американское посольство в Москве, они его бесплатно распространяли. Была такая практика.

А.С. Я не знаю никого из художников нашего круга, у кого бы не было журнала "А–Я".

И.Ш. Больше того, журнал друг у друга крали…

"А–Я" в СССР

"В Союзе "А–Я" был встречен с восторгом в среде художников и интеллигенции. У каждого проникшего туда экземпляра были десятки, если не сотни, читателей. По-иному смотрел на него КГБ: с одной стороны, статьи, написанные в сложных философско-искусствоведческих терминах, явно не поддавались аттестации как антисоветские, с другой – в Союзе тогда любое западное издание на русском языке квалифицировалось как идеологическая диверсия. Таможенники на границе конфисковывали не только новые книги Солженицына и Зиновьева, но и стихи Ахматовой или Цветаевой, даже те, что были разрешены в СССР.

В номере не было материалов политического характера, но он и не был абсолютно чистым в советском понятии. В последний момент в журнал вошло маленькое сообщение о коллоквиуме в Сорбонне на тему "Культура и коммунистическая власть", кроме того, на внутренней стороне обложки была помещена документальная фотография о разгоне московской выставки бульдозерами. Я почувствовал, что мой швейцарский знакомый недоволен этими деталями. Вскоре после этого он исчез...

Все основные участники – художники и авторы статей – были вызваны в КГБ. Всем вызванным было предложено письменно отказаться от дальнейшего участия в журнале. Но никто ничего не написал, увиливая под разными предлогами. Каждому советовали для его же собственного благополучия воздержаться в дальнейшем от контактов с журналом, тем более от публикаций в нем. Однако прямых угроз пока еще не было. Они появились позже…" ("После драки". – Нева, № 9, 2000)

Ж.М. Есть одна вещь, которая до сих пор меня угнетает, – это само сообщество советских художников, у которых слишком много было направленного интриганства, порожденного завистью друг к другу, и совсем не было солидарности. Я до сих пор этого понять не могу, я не встречал такого ни среди польских художников, ни среди чешских или венгерских. Конечно же, в творчестве все они были конкурентами, но общие интересы они всегда отстаивали сообща.

В то время я очень хорошо знал многих советских художников и старался, как мог, помогать им. Когда многие из них уехали на Запад, я постоянно занимался эмигрантским вопросом, приезжал в Вену, поддерживал их, давал денег, помогал им устраиваться на работу, чтобы они хоть как-то

1-я выставка в галерее APTART. Москва, квартира Н.Алексеева. 1982. Фото Георгия Кизевальтера
Внизу: Константин Звездочетов и Сван Гундлах на выставке молодых художников. Москва, квартира Ю.Альберта, 1979
Фото Юрия Альберта

1st group show at the APTART Gallery Moscow, Nikita Alexeev's apartment, 1982. Photo: Georgy Kurevalter
Below: Konstantin Zvezdochyotov and Sven Gundlakh at the young Moscow artists show. Moscow, Yuri Albert's apartment, 1979
Photo: Yuri Albert

могли прожить. Некоторые даже жили первое время в моей парижской квартире... Старался представлять интересы московских художников, которые были известны у себя на родине, но никому не известны во Франции.

Идея издания журнала захватила меня полностью. Я не очень богатый человек, но все же я смог выделить на его издание сто тысяч французских франков. Привез в Париж из Англии пишущую машинку с русским шрифтом, найти которую тоже оказалось делом непростым, а после выхода первого номера работал как курьер, перевозя изданные экземпляры, что всегда было связано с определенным риском...

Когда же я воочию увидел и почувствовал интриги, особенно вокруг журнала, я понял, что хочу из всего этого выйти. Меня очень расстроил менталитет советских художников, направленный на сведение счетов. И до сих пор я этого до конца не понял и хочу понять...

Издание следующих номеров

"Начиная со второго номера, когда на постоянное финансирование уже не приходилось надеяться и все дело велось на минимуме денежных средств, мне пришлось овладеть неизвестными мне ранее профессиями и делать работу не только редактора, но и макетиста, фотографа, наборщика, корректора, переводчика (а также: бухгалтера, курьера, агента по распространению, машинистки и секретарши). Я прошел стаж типографского обучения, и сам напечатал несколько буклетов, открыток и брошюр в качестве приложения к журналу.

За все годы работы так и не удалось найти одного-двух компетентных помощников в этой каждодневной, малопривлекательной технической работе, к тому же никак не оплачиваемой. Журнал не приносил никаких доходов, сам я жил, продавая старые работы, и подрабатывал на стороне, стараясь свести собственный бюджет к минимуму.

Начатое надо было продолжать. Но как? Я чувствовал большую моральную поддержку, но прямых помощников у меня не прибавилось. В музее "L'Art Modern de la ville de Paris"

Катрин Тьек организовала обсуждение журнала. В Нью-Йорке такие же встречи были устроены во "Freedom House".

Зная уже, как делается журнал от первого знакомства со статьями до стадии готового макета, я стал понемногу готовить второй номер. Материалов было много – ведь вначале мы предполагали выпускать четыре номера в год, – мне хотелось их напечатать как можно быстрее, не откладывая на долгий срок. Статьи не помещались в макет, нужно было их сокращать, набирать более мелким шрифтом. Не было денег для оплаты набора, приходилось обмениваться работой; я бетонировал подвал для будущей домашней типографии (Синявские для издания своего "Синтаксиса" купили небольшой печатный станок и еще кое-какое типографское оборудование) – мне набирали статьи на машинке IBM. К осени 1980 года макет был готов, и я в отчаянии стал искать деньги, чтобы напечатать его в самой дешевой типографии, которую тогда нашел в городе Ля Рошель.

К этому времени я познакомился с хозяйкой знаменитой парижской галереи – Диной Верни. Она знала некоторых художников, публикуемых в журнале, бывала в их мастерских в Москве, знала условия, в которых им приходилось работать. Дина Верни устроила первую выставку этих художников в Париже еще в 1973 году. Мне удалось убедить ее, что мы с ней делаем общее дело, помогая художникам в Союзе. Она обещала дать деньги на печатание журнала и дала их. На ее деньги были выпущены 2-й, 3-й и 5-й номера. Остальные были выпущены на средства, полученные от продажи работ художников – как московских, так и эмигрантов, пожертвовавших работы журналу с целью его поддержки, – западным коллекционерам (среди которых был такой известный американский собиратель современного русского искусства, как Нортон Додж).

Выпуская журнал, я все время надеялся получить деньги от каких-либо фондов. Мне казалось, что шансы для этого увеличиваются с выходом каждого нового номера: журнал не проект, он реально существует, доподлинно. Я написал письма в 25 американских фондов, имевших в своих программах пункт "современное искусство", в Министерство культуры, во французский Centre National des Lettres. Отовсюду последовали вежливые отказы...

В какой-то момент КГБ, видимо, принял решение сделать все, от него зависящее, чтобы журнал больше не выходил. От предостережений перешли к угрозам, от угроз – к действиям. Художникам старшего поколения угрожали лишением мастерских, некоторые из них потеряли работу в издательствах. В стране, где все принадлежит государству – ваша работа, ваше жилище, ваша репутация, сама ваша жизнь (КГБ использовал и методы чисто уголовных расправ с неугодными им людьми), – трудно найти почву для противостояния. Несколько молодых художников были забраны в армию, хотя прежде име-

Маргарита Тупицина, Нортон Додж и Римма Герловина на выставке "Nonconformists: New Prospects of Soviet Art". Нью-Йорк, 1980
Фото Валерия Герловина

Margarita Tupitsyn, Norton Dodge and Rimma Gerlovina at the show "Nonconformists: New Prospects of Soviet Art", New York, 1980.
Photo: Valery Gerlovin

ли освобождение по состоянию здоровья. Служба в Советской Армии всегда рассматривалась властью как одно из мощных (если не считать тюрьмы) средств подавления, нивелировки личности. Художников послали служить как можно дальше от Москвы: на Камчатку, на Сахалин. У московского редактора журнала Алика Сидорова было произведено несколько обысков…

В советской прессе появились статьи о журнале, в которых я изображался изменником и Иудой, продавшим свою родину за тридцать сребреников и чечевичную похлебку. Журнал характеризовался как клеветнический, антисоветский. Утверждалось, что он организован специалистами по психологической войне из западных разведслужб. Искусство, представленное в журнале, квалифицировалось как эстетические отбросы, называлось "третьесортными художественными исканиями" (конечно, в кавычках), а все издание именовалось квазиинтеллектуальной помойкой.

В августе 1985 года постановлением Президиума Верховного Совета СССР за подписью А. Громыко я был официально лишен советского гражданства, издание художественного журнала было названо действиями, несовместимыми со званием гражданина СССР.

Еще до атак в советской прессе к травле журнала была подключена советская служба дезинформации за границей. В одном из эмигрантских изданий писалось примерно то же, что впоследствии можно было прочесть в советских газетах: что журнал получает деньги от ЦРУ, что редактор наживается на использовании художников в политической игре, и тому подобное. Этот ход со стороны КГБ был довольно эффективен: подсоветский человек традиционно не верил официальной прессе, понимал все, сказанное ею, наоборот, но что он мог возразить, если то же самое было напечатано в свободном эмигрантском издании?

Художникам внушали, что журнал политизировался, нужная дозировка лжи и угроз приносила результаты. Я стал получать письма от московских художников (конечно, присылали такие письма далеко не все) – с просьбой не печатать их больше в журнале. Эти письма приходили по советской почте быстро и аккуратно…

…Со времени выхода в свет первого номера "А – Я" прошло уже много лет. И можно было бы подвести итоги. Журнал пробудил большой интерес к неофициальному искусству на Западе, к этому искусству стали относиться без снисходительности, увидели в нем достойного конкурента. Эффект этого признания, в том числе и коммерческий, превзошел все ожидания, оказался полной неожиданностью. Картины художников, печатавшиеся в "А–Я", попали в самые лучшие музеи мира, наиболее серьезные галереи Запада ищут возможности работать с этими художниками". ("После драки". – Нева, № 9, 2000)

Post Scriptum

А.С. Главную заслугу журнала вижу в том, что на его страницах был выработан для советских историков, искусствоведов и художников язык описания, который в Европе уже существовал (в концептуальном искусстве и так далее), а в России его в то время еще не было – не было терминологии, не было усвоенных понятий.

"Наибольшую ценность, на мой взгляд, имеет не тот журнал, который публикует помимо него созданные тексты (в эмиграции – это по большей части "плавающий" самиздат), но тот, который самим своим существованием вызывает к жизни произведения, иначе бы не созданные, стимулирует самих авторов к высказыванию, к полемике. То, что на страницах "А–Я" опубликованы статьи критиков и искусствоведов, а также самих художников – материалы, в других условиях бы просто не родившиеся, – я считаю наибольшей заслугой нашего журнала.

К великому сожалению, ни один из номеров "А–Я" не был спланирован идеально и сделан так, как задумывался. Постоянно приходилось идти на компромиссы между тем, что надо бы для номера, и тем, что было в наличии". ("После драки". – "Нева", № 9, 2000)

А.С. Журнал прекратился, по сути, внезапно. У меня, например, имеющиеся материалы были распределены на тринадцать номеров, причем "юбилейный" тринадцатый номер виделся мне некоей энциклопедией современного русского искусства, куда бы вошли материалы о всех современных российских художниках 50 – 80-х годов, вне зависимости, где они в настоящий момент проживают – в Москве, Париже, Нью-Йорке или Кельне – Плавинского, Зверева, Яковлева, Немухина, Брускина, Захарова… По тогдашним подсчетам, более двухсот имен, которые мы считаем "кругом А–Я"

Rereading "A-YA"

Having been active for eight years (1979-87) and having published eight issues A-YA journal closed itself down. It happened not because it no longer had any money to continue the publication, but simply because it had already fulfilled its program of introducing the West to Russian "hidden" art and of assisting the consolidation of Russian artists (these tasks were formulated by the A-YA's editor Igor Shelkovsky in many interviews that he gave in 1986-87). It was a rare occasion of an articulate self-reflection.

In the same interviews Shelkovsky emphasised that he certainly did not intend to represent all of the unofficial art at once. The journal was born on the wave of "Moscow Romantic Conceptualism" (Boris Groys's term[1]) and it was this movement that the journal propagated until, in the view of the A-YA's initiators – Igor Shelkovsky and Alik Sidorov, it ceased being "the most topical" artistic trend of its day. The end of Conceptualism (or, rather, specifically of Romantic Conceptualism) seemingly accidentally coincided with a series of external circumstances: with the reinforcement of the repressive powers in the Soviet Union, on the one hand, and with the assimilation of the artists-emigrants in the West, on the other. Thus, for some it became impossible to contribute to the journal, whereas others no longer needed it. Indeed, the participation in the project had always been a risky business for artists and art critics. Although very few of them were actually imprisoned "for art" (Boris Mukhametshin, Vyacheslav Sysoyev, in whose defence A-YA tried to act[2]), lesser troubles such as exhibition bans, lack of commissions (mainly in book design) or accusations in the press, could await anyone with any connection with the emigrant edition. The text *"Materials of authors living in the USSR are published without their permission"* printed in bold type on the inside of the cover aimed at protecting these very authors from possible persecutions. Another warning *"The opinions of the authors do not necessarily agree with the views of the editors"* astonished the Russian audience, which was not yet familiar with the concepts of "pluralism" or "dialogue" and was accustomed to reading the printed word as the centralised voice of Power.

The "heroic" aspect of the journal, which involved the dangers related to its "possession and distribution", leave alone participation in it, as well as the general sense of freedom conveyed by the publication, has always been and still is its brightest attribute. However today it seems more interesting to try to separate the political (non-conformist) and aesthetic contexts and to examine what kind of theoretical discourse the journal was generating. The issues that must be addressed are: how did the portrayed picture fit into the mosaic of Russian "uncensored" art movements?; what was the relationship between the visual images printed in the pages of the journal and the methodology of its critical approaches?; to what extent was the journal's policy determined by the desire to record the facts or propagate the chosen "trend"? It is only through such an analysis that we may have a chance to sort out the existential conditions including those that painfully accompanied the publication of the journal – the accusations of cliquishness, politicisation, subjectivity of preferences.

On the one hand, even today the seven "visual arts" issues of A-YA (the eight issue was devoted to literature) look like the best survey of the history of Russian Conceptualism. The first issue included Groys's essay "Moscow Romantic Conceptualism", in which a certain set of artistic gestures was for the first time presented as a coherent and unified phenomenon relatable to the international context. Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov, Ivan Chuykov, Eric Bulatov, Oleg Vassilyev, Boris Orlov, Rimma and Valery Gerlovin, Edward Gorohkovsky, Francisco Infante, Leonid Sokov, Vagrich Bakhchanyan, Kollektivye Deystviya [Collective Actions group], become the journal's main protagonists. The list of artists also included Viktor Komar, Alexander Melamid and Mukhomory [The Toadstools group] who represented the next stage of the worldwide movement, which, according to the Gerlovins, *"was replacing the sterile conceptualism and the boisterous age of video and performances"* and could be characterised as a kind of *"artistic mayhem stripped of tendentiousness, aestheticism and ambiguity"*[3]. If we add to all this the materials on the history of the Russian avant-garde (on Kazimir Malevich, Mikhail Matyushin and Pavel Filonov), the lineage of links and legacies will affirm itself clearly and unambiguously.

However it is important not to overemphasise the exclusivity of the list of the journal's regulars. Despite the tightness of the group, which was among other things caused by political circumstances (most artists from the USSR were cautious about appearing in an emigrant periodical), there were never any signs of lobbying of any one particular circle. Even if we do not take into account those "other artists", whose presence in the pages of the journal was limited to short biographical sketches (Lidia Masterkova[4], Mikhail Grobman[5], Oleg Prokofyev[6], Garry Faif[7]) or short statements by the masters themselves (Mikhail Roginsky[8], Mikhail Kulakov[9], Vadim Sidur[10]), there were longer essays about artists with no relation to the Moscow or New York conceptualist milieu and its postmodernist games. For instance, there were articles on Alexander Yulikov[11], Vladimir Veisberg[12] and Mikhail Shvartsman[13]. The last two artists can be, however crudely, considered as "metaphysicians", and this "metaphysical trend" within the journal's program, deserves to be mentioned separately.

In the situation of Moscow "underground art" of the seventies, the "metaphysicians" (unlike the conceptualists) did not form a specific community as, of all things, they cherished individual uniqueness and emphasised their own distance from collective movements. They seemed to be translating the missionary pathos of High Modernism and historical avant-garde by affirming their loyalty to the only important mode of expression – the one which was determined solely by the universal Law of Being and implied the existence of the single, a-historical, spiritual Truth. For the conceptualists, on the other hand, programmatically, any claim to Truth appeared as nothing else but a plea to authority, which deserved nothing more but a playful deconstruction. The conceptualists questioned the idea of authorship as self-expression and therefore undermined the physical values of painting (the physical elements of painting always bear traces of the artist's presence). Instead they preferred to work with the general categories of consciousness, with mass stereotypes and ideological cliches, ultimately striving to examine and critically analyse the very limits of art. On the other hand, the metaphysicians carried out their sacred rituals with the traditional forms of painting. Paradoxically, in retrospect it becomes obvious that both were shaking the foundations of easel painting (attacking the presumption of "image creation" on the one hand, and appealing to something that transcends mere skill, on the other). However in the 1970s these positions looked opposed to each other.

The materials of A-YA publications, the list of its protagonists and the language of critical accounts demand amendments to be made in the established opinion about the clear boarders between the "parties' programs". Strangely, the conceptual discourse, which was disrespectful of authorities, and based on the relativist blending of High and Low[14] merges here with the discourse of "the metaphysics" – with the cult of creativity as such and the view of "art-making" as the universal, almost inspired from "Above" Great Mission. The artists who are traditionally considered within the "conceptualist camp" feel themselves metaphysicians by nature and speak of the significance of light in their paintings[15]. The word "light" is also continuously repeated by the art historians. So are the words "divine eternity", "infinity", "the Truth of the Revelation" and so on. Even the most rational of the journal's regular contributors, Boris Groys, who ridiculed the ideas of *"depicting the invisible and the spiritual"*[16] and ironically complained that *"in Russia... it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy light"*[17], enthusiastically discourses on Mikhail Shvartsman, who positioned himself in *"the very centre of a suprahistorical metaphysical world"*[18] and clearly and unambiguously articulated the need and possibility of moving beyond the visual and material forms towards a new consciousness.

What made the situation unique was that the self-identification of the new art and new art criticism ran parallel to the Russian religious revival. This context explains, for example, a plausibility of seeing *"moralizing of a religio-philosophical character"* in Kabakov's art[19] or the search for *"the religious dimension of radicalism"* in Alexander Yulikov's projects[20]. It was no accidental that the first issue opened with Groys's article entitled "Moscow Romantic Conceptualism": the word "Romantic" here was an absolutely precise characteristic of the movement at that stage of its development, when, due to its internal aspects, it was not only a stylistic or formal, but also an existential practice. Many A-YA authors either explicitly or implicitly speak about art that can become *"a support of real behavior in the real world"*[21] or state that *"only the openness of being...can help man to experience the mystery of creativity and discover authentic existence."*[22]. The situation in which there are *"no strict borders*

between various kin s o art an *the borders between art and non-art are also unguarded*"[23], gives rise to the need in "the anthropological dimension", in the fullness of Gestalt[24], in the rehabilitation of "*the "archaic" sensorial categories*"[25] and in the wholeness of "*involved, existential*" cognition of the world[26]. On the one hand, now artists are "*individuals who either produce certain kinds of non-material values which can be converted into material ones under special market conditions, or they don't produce anything except assurances of their intention to produce something very different from what is already available*"[27]. On the other hand, it is essential for them to "*find a support beyond the limits of the social world*"[28], to identify and legitimise themselves in a certain coordinate system: in relation to the historical avant-garde along the vertical axis and to contemporary Western cultural process along the horizontal one. This explains the writers' continuous striving to move beyond mere objects to the spiritual aura that is implied to exist above them, as well as the broadness of references – from Wittgenstein and Heidegger, to Tatlin and Marcel Duchamp. In these circumstances Vitaly Patsyukov's attempt at presenting the 70s' conceptualism not only "*as a bridge connecting our time to the visions of the avant-garde of the 1910s and 20s, as well as to the archaic period*"[29], but also as a link "*between myth (life) and culture (ideals)*"[30], sounds symptomatic. (This theme goes through many of Patsyukov's essays, but is particularly well articulated in his programmatic article "Project – Myth – Concept"). As an analysis of these essays suggests, art is searching for the panoramic and "long-sighted" perspectives. Simultaneously, art criticism looses the taste for "specialisation" and becomes everything at once – philosophy, culturology, literature.

The regular protagonists are shown in A-YA in different contexts and interpretations. Boris Groys[31] and Vitaly Patsyukov[32] write about Ivan Chuykov; Galina Manevich[33] and Ilya Kabakov[34] examine Edward Gorokhovsky's art. The artists themselves happily talk about their own and their friends' projects, and also act as literary critics or art historians[35]. Just as successfully novelists and poets write about artists[36]. The conventional division between the responsibilities of the author and the person he writes about is continuously undermined. With it goes the hierarchy of cultural meanings: it is extremely important what the artist does, but the word "criticism", which is now a kind of art itself, become just as important. The A-YA critics were practically representing themselves by breaking the boundaries of the professional domains, rejecting the conventional art historical etiquette and extending the limits of the reflexive zone, within which art critics were supposed to function. This is how the new understanding of art criticism was born, particularly in texts of Boris Groys, Victor and Margarita Tupitsyn[37]. From now on, the visual arts were not regarded as a specialised field ruled by a group of professionals. Instead, culture became to be seen as an inclusive and self-consciously inter-disciplinary whole. A-YA's publications of different points of view on the same subject anticipated the later critical practice, which would be based on total disbelief in the existence of the universal or objective judgement. Today, when the A-YA artists became classics, it is still interesting to read these texts.

Any attempt at a retrospective account of the journal's contents is unavoidably complicated by one's personal memoirs of reading A-YA at the time of its semi-conspiratory distribution in the Fatherland. However the superimposition of the optics does not cause a dissonance, and this is a sign of the periodical's success as a long-term project. Its initiators placed their bids on the artists with the future and established their presence on the international art scene. As it turned out, it was done seriously, for long and justly.

Galina Elshevskaya

1. Boris Groys, Moscow Romantic Conceptualism. №1 p.3-11
2. Freedom for Artist V.Sysoevl №5 p.6
3. Rimma and Valery Gerlovin, Toadstools. №3, p.11
4. №2, p.41
5. №2, p.42
6. №1, p.53
7. №1, p.45
8. Mikhail Roginsky, interview by Igor Shelkovski. №3, p.20-24
9. Mikhail Kulakov. №3, p.35-37
10. Vadim Sidur, interview by Karl Eimennacher. №5, p.46-52
11. Evgenii Barabanov, Alexandr Yulikov. №5, p.14-17
12. Elena Murina, Vladimir Weisberg. №4, p.36-39
13. Boris Groys, Mikhail Shvartsman. №7, p.25-28
14. Ilya Kabakov, Not Everyone Will Be Taken Into the Future. №5, p.34-35
15. Erik Bulatov, interview by Boris Groys. №1, p.26-33; S.S. (Sergey Shablavin), Oleg Vassilyev. №2, p.26-31
16. Boris Groys, The Observer and Artist. №3, p.3-
17. Boris Groys, Moscow Romantic Conceptualism. №1 p.4
18. Boris Groys, Mikhail Shvartsman. №7, p.28
19. Rimma and Valery Gerlovin, The Art of Samizdat (The Moscow School). №7, p.5
20. Evgenii Barabanov, Alexandr Yulikov. №5, p.16
21. Vitali Patsyukov, Rostislav Lebedev. №4, p.16
22. Vitali Patsyukov, Ivan Chuikov. №4, p.30
23. Gregory Kapelyan, Vagrich Bakhchanyan. №2, p.13
24. Joseph Beuys: Art and Politics, interview by Vagrich Bakhchanyan and Anatoly Ur. №2, p.55
25. Vitali Patsyukov, Ivan Chuikov. №4, p.30
26. Vitali Patsyukov, Boris Orlov. №6, p.15
27. Gregory Kapelyan, Vagrich Bakhchanyan. №2, p.13
28. Erik Bulatov, Malevich's Relationship of Space. №5, p.30
29. Vitali Patsyukov, Project – Myth – Concept. №2, p.4
30. Op. cit. p.4
31. Boris Groys, Moscow Romantic Conceptualism. №1 p.7-9; Boris Groys, Ivan Chuikov. №7 p.13-17
32. Vitali Patsyukov, Ivan Chuikov. №4, p.26-31
33. Galina Manevitch, Edward Gorokhovsky. №2, p.23-25
34. Ilya Kabakov, Edward Gorokhovsky. Reproduction of a Reproduction (Notes of a Provincial). №6, p.8-12
35. See: Ilya Kabakov, Not Everyone Will Be Taken Into the Future. №5, p.34-35; Rimma and Valery Gerlovin, The Art of Samizdat (The Moscow School). №7, p.3-12
36. Zinovy Zinik, Vitaly Komar – Alexandr Melamid. №7, p.18–24; Victor Krivulin, Yury Dyshlenko. №5, p.36-39
37. Margarita Masterkova, Performances in Moscow. №4, p.1, 6-11; Viktor Tupitsyn, Reflections at the Main Entrance. №6, p.2-4

Alpha and Omega Independent Creativity

In the summer of 2003 an artist **Igor Shelkovsky**, a photographer and civil rights campaigner **Alexander (Alik) Sidorov** and a Swiss businessman **Jacque Melkonian**, who twenty-five years ago realised the artists' dream of publishing an uncensored art journal, met in Artistichesikoe cafe in Kamergersky Pereulok.

Some time ago, in the distant sixties, this cafe was favoured by Moscow bohemians. The spirit of freedom reigned here. It was here that actors and journalists arranged meetings and that Bulat Okudzhava sang his songs. Artists Yury Sobolev and Yulo Sooster referred to the cafe as to their second home. People of similar beliefs, shared ideas and perceptions, all came to Artisticheskoe.

Today, too, the conversation was about dreams and reality, about freedom, friends, enemies, mistakes... – about the events that always accompany any beginning.

We supplemented their talk by fragments from the previously written essays in order to more fully reconstruct the history of the journal A-YA.

The First Independent "Unofficial Russian Art Revue"

Alexander Sidorov: The publication of an independent art journal – a journal on and for artists – was everyone's dream in the Soviet Union. We wanted to dig up a hole, which could be filled with thoughts about art. Unfortunately, it was the way life was in our country that there were no independent publications. In fact, neither were there any independent exhibition spaces. Those very few exhibitions that did take place were covered by the mystery curtain: people only "mooed" about them and smiled mysteriously. I would go even further and say that even in the legendary "Moscow kitchens" people tried to keep quiet, especially in the presence of not too well familiar guests....

"Soviet artists always lived in difficult circumstances. It was even harder for them than for writers, who always had SAMIZDAT and later TAMIZDAT, through which they could find their way to readers or critics. Only a very narrow circle of friends and associates was familiar to the artists' work. Such groups had little contact with each other. Hence, one artist rarely knew something about the art of another, who sometimes might have been living in the same road.

The possibility of legalisation of a journal or an art gallery was not even mentioned. Everyone knew what this kind of projects usually ended up with. Everyone could remember Metropol journal or Sinyaya Ptitsa [The Blue Bird] cafe, where independent artists met and one-day free exhibitions were organised. Very soon it was subjected to the Party and Komsmol control and everything was over. The journal seemed an interesting project precisely because it had to be uncensored and independent from anyone and anything.

The idea was discussed, but everything stumbled at the technical and financial problems, and it never got implemented...

We were all young then. We still had some hopes. We believed that there would be better times: now it is the Khruschev era – and things are better than they were before, and it will be even better in the future. It turned out – worse. If, the transformations that had been happening before left us some hope for change, in the early seventies everything came to a standstill. These were the "frozen" times and the hope for the better disappeared. Man has only one and not two lives, and years that pass do not come back. It was the time when many artists began to leave Russia."
(From Igor Shelkovsky's unpublished interview to Novoe Russkoe Slovo [New Russian Word], 1981

The Beginning

"...In 1976, upon my arrival in Paris, I only had a small amount of money and an address of the Tolstoy Foundation. Having found the road I needed on the map, which I just bought at a newspaper kiosk, I went straight there... I was put to live in a small hotel near Place Clichy. I was getting ten francs a day and was cudgelling my brains how not only to survive but also manage to go to museums and art exhibitions. I could only dream of the time when it would become possible for me to go to the cinema or buy a book, for example...

A little later I got my own studio. It was a large, comfortable, well- lit sculptor's studio. It seemed the right time to start thinking of my personal artistic career.

...The possibility of publishing an art journal was first mentioned to me by a Swiss businessman Jacque Melkonian who found me in Paris..." (Igor Shelkovsky, "Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000)

Jacque Melkonyan: I have always been interested in Russian art. Before Russia, I had close connections with Poland and knew Polish artists very well. With them we often discussed the situation in Russia. It is worth mentioning that everyone in the West, even in the Eastern European countries, had an unexplainable fear of Russia, which originated in one-sided Soviet information. Yet, we still heard rumours about unofficial Russian artists. In 1968 I went to Moscow for the first time. From a conversation with my friend who was the personal secretary of the American ambassador in the USSR, I learnt about a famous collector Georgy Kostaki, who had gathered a wonderful collection of Russian art. Later I met Kostaki and soon we became friends. His flat at the outskirts of Moscow was from floor to ceiling filled with fantastic paintings of the Russian avant-gardists. It was there that I first saw works by contemporary "unofficial" Moscow artists. Through Kostaki I met young Moscow sculptors and among them, Igor Shelkovsky...

I immediately realised how difficult the life of Soviet artists, who had to fight for their right for independence from the canons of the state, was in comparison with the situation in Czechoslovakia, Hungary or Poland. Every artist in Russia had to do everything himself. He or she was left completely on his/ her own. The artistic process was confined to the individual; there were no exhibitions, polemics or art market. It was then when I first asked myself: "How can I help them?"

But, of course, the project of publishing a journal did not enter my mind until much later. In 1977 I met Igor Shelkovsky at the Venice Biennale, where the works by Russian unofficial artists were shown for the first time. The exhibition was striking. We watched crowds of Italian journalists passing through the show, discussing their own problems and taking no notice of the art on display. Will they remember it tomorrow? What can be done? Should we open a small museum of contemporary art in Switzerland? It was too complicated and almost unreal. Neither was I seriously into collecting. It was then when I had the idea of an art journal as an alternative to a museum. On the way back to Switzerland, in Montreaux, Igor and I were already seriously discussing the future journal...

Igor Shelkovsky: Jacque suggested taking on the financing of the journal. Alik Sidorov would be responsible for the preparation of publications in Moscow, and I could be a Parisian editor.

To be honest I am a practical person and have no interest in pure theory. Yet the circumstances were different: Jacque was giving the money and offering to publish a journal. And I had an opportunity to do it. I was free in Paris and, besides, I knew the atmosphere, knew all artists, and knew the situation that at that time existed in Moscow. I took up the idea. Besides, we were all friends and had no misunderstandings between ourselves.

Alik and I knew each other since the early seventies. We were neighbours in Chistye Prudy. I also knew Jacque when still in Moscow. That's why we had no doubts or questions. It was not an official job: I was not hired. It was a friendly milieu where I did things I liked.

"I wanted to help my friends who stayed in the USSR. I wanted to contribute my own little part to that huge work that had to be done if something was to change for the better in that country.

The circumstances of the artists then living in Moscow were extremely uncommon. The first difference between them and their Western colleagues was the actual absence of independent exhibitions and of the art market. If the former was an obvious deficiency, the latter had at least some positive significance. The majority of artists supported themselves by other means, for example, by working for official publishers, and did not relate their art to sales and money. It was not financial success but the support and approval of brothers in art that served as a stimulus for work. Friends' criticism could also be severe. The artist's view was directed inwards and focused on the problems of art itself.

The specific difficulties of the 50s-70s were complicated by the more general problems. If we do not count several outstanding names of the past and the short period on the early-twentieth century avant-garde, Russia that gave the world many great writers and composers, in painting remained a

second-rate, provincial country. The situation was worsened by the catastrophic for Russian culture isolation, its "falling away" from the world in the Soviet period, especially during the Stalin era and its "iron curtain". The information about contemporary art that Moscow artists of the 70s' were getting came mostly from the Western periodicals brought to Russia by foreign diplomats or students of Slavonic languages. None of the artists ever had a chance to see any originals of the reproduced works. Very few of these publications reached Moscow, but those that did were studied with assiduousness that stood in inverse proportion to their quantity...

Agreeing to work on the journal then I did not yet know that the work would take eight years of my life and make me do things that were alien to me.

Loving my independence I only mentioned one condition: I would work for free. Not getting anything for my work, I remained independent from any dictates and could leave it more easily if it started to contradict my principles. I valued freedom above everything else.

My Swiss friend developed the idea: the journal had to look luxurious, be printed on expansive paper and with a large number of colour reproductions. As he often made business trips to Moscow and to Paris, we agreed to keep contacts through him. The main condition was that there had to be no politics in the journal. The authorities had to see that it was dedicated solely to art. This was supposed to keep the artists out of danger." (Igor Shelkovsky, "Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000).

Title

A.S.: When we were thinking of a name for the future journal, I wasted the whole of a 96-page notebook with possible versions... There was a little secret in the name A-YA which was known only to me. I had a dream of creating my own publishing company, which would publish not only the journal, but also reference books. Do you know that there has never been a Russian dictionary of biographies? For instance, in Taiwan such a dictionary comprises two hundred volumes; in Hungary there are seventy-five. But in enormous Russia such a dictionary has not yet been published... So I had this idea of starting the publication of this dictionary after getting the necessary experience in the journal. Why A-YA? It is a very inclusive title. It is almost Alpha and Omega; it is a symbol of Christ. Thirdly, A-YA was the first journal name that consisted solely of signs and not of words.

So, the idea of calling the journal A-YA did not have any relation to its contents. However it does sound agreeable in all languages: we did check that.

"Besides, A and YA are the first and the last letters of the Russian alphabet. And if you say A-YA with a question mark, it will sound "And so what am I?" We were happy about both of these meanings, and most importantly, we liked the shortness and sort of abstractness of the sound." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000).

J.M.: After lengthy discussions of the journal's name, we accepted Alik's proposal (Rimma Gerlovina was also with us). To mark our agreement we signed my visiting card.

Design

"So it was – a journal. But what kind of a journal? What should it look like? It can be made in dozens different ways – from the most traditional to the most original. But what would our periodical look like? First of all we wanted to make a journal, in which the artist and his work would be in the centre of attention. We wanted the minimum of design and no exterior graphic effects. There had to be three languages: Russian, English and French (in the supplement with its own illustrations). Without English or French, the journal would be closed off for the Western public. Without Russian it could not be read at home. The essays had to be equally about those who stayed in the USSR and about the artists-emigrants. Both groups were interested to learn about each other's progress. The format of the journal was the most practical: Jacque suggested A4." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000).

A.S.: Igor was the designer of the journal. Take a note of the A-YAs' covers (especially of that wonderful white background – a pure symbol of a sign and a pause). Look at the title, at the Italic type. In comparison with all of the over-saturated gloss magazines of the time, our cover simply "screamed". To a large extent the cover of the journal was our advertisement, as our budget did not include any money to pay for it. We can also trace a link between our journal's cover and the traditions of the Russian avant-garde: that was supposed to emphasise that our contemporary art did not appear in a void, but had firm historical roots. We did not use words to say this, but it could be recognised immediately.

As a result a particular, conceptually articulated style was formed in the A-YA design. Igor, tell us, where did you get the typeface for the cover from?

I.S.: I got hold of a reprint of 1919 Alexander Blok's book Poslednie Dni Starogo Rezhima [The Last Days of the Tsarist Regime], which was published when he was a member of the committee of the Tsarists' affairs. I took letters from the book, enlarged them.

A.S.: I remember Igor wrote to me: "I found such a great lettering!" In short, those two letters on the journal's cover became his logo.

In Search for Subject

A.S.: Then there was a pressing question how to start the journal. Whichever foreign encyclopaedia you opened, you always read that there was such a thing as Russian avant-garde, which ended with Kandinsky. Later there were artists who followed him, but "contemporary Russian art...presents an imitation of the French "rear-gardists" in the works of Fonvizin, Falk, Tyshler..."

However we were brought up on completely different art. I remember 1958-59. Then Life magazine for the first time printed the works of the little-known Soviet artists – Plavinsky, Rabin, Veisberg, Nemukhin... That was actually the beginning of the new Russian art. For example, I then knew a Leningrad artist Zhenya Mikhnov-Voytenko, whom I met around 1956. Already at that time I saw hundreds of wonderful abstract paintings in his studio. They were not at all imitations of Kandinsky, but completely independent works. And he began making them in 1953. We'd be sitting together, drinking vodka, and he'd say "I have no time. I am working". And he'd start dripping ink all over the canvas, folding and unfolding the canvas, then walking on it. It was all very exciting.

There were about one hundred just 60s' artists on my list.

In our letters to each other, Igor and I often discussed the problem where to start. Should we start in 1958? In that case we would come close to our own time in about five years. And, by then, today's art would already have been history. There had already been at least something written about the artists of "the other art" (as it is now called). Works of some of them (Veisberg, Yakovlev, Zverev) had already found their buyers... So, reluctantly, we decided not to touch them, "to cut them off". Not because we did not identify with them. Quite the opposite. We simply decided to start with our own day, that is, to represent the processes that were happening synchronously with publication of the journal.

I.S.: We wanted to cover as many artists as possible. Perhaps we would have succeeded if we published seventy and not seven issues. But only about seventy artists are represented in the printed volumes.

A.S.: Working on the conception of the journal, we never said to ourselves "We won't have this or that artist!" We always considered the entire field of contemporary art. I do not know whether there were any artists who wanted to distance themselves from the journal because of some fundamental disagreement with its concept. However there were some objective, living circumstances that would not allow us to publish anything on some artists. Some people refused to participate in the journal even before the first issue was published. Some of them were worried for their relatives who worked for the "secret" defence industry and would immediately be held responsible for such actions. Others just told us "I cannot. I have my reasons..."

To be honest, we were forming "special" relationships with the majority of the artists. Every time there was a different story. We often heard: "And who else is going to be in this journal? I do not want to be with him"; "How many pages do you give him? Five? Then I will need seven." There were others who'd simply say: "There will have to be a big article about me." The journal could not accept such tactics. So we had to negotiate; sometimes for several years. Hence, all the delays with the publications had their reasons, because we did not have simple relationships with any of the artists.

Style

"The journal did not live long enough (I do not mean years, but number of issues) to develop its own style. But such efforts were being made. We tried to convince the authors to stop using the unnecessary foreign words, to strive for a clear and transparent language. It is difficult to write simply about complicated things, but that does not mean that one must not try…

As a rule I never edited any of the texts myself. I only had a right to cut certain things down if they did not fit into the layout. But our Moscow editor sometimes did edit essays. And I am grateful to him for that." ("Journal na Podokonnike', Decorativnoe Iskusstvo SSSR ["A Journal on the Windowsill", Decorative Art of the USSR], no. 8, 1990)

A.S.: I allowed myself to intervene in the other authors' texts only twice. The first, truly programmatic essay, was written in unjustifiably difficult language, which brought into it a terminological muddle. I did not touch the content of the text, but did change the language a little bit…

The second text included extensive theological and philosophical arguments, which, in my view, had little relationship to the problem under consideration. I allowed myself to remove them, leaving just the essence of the essay, which directly concerned the artist's work. I could not agree to change A-YA's ideology so that it would be in line with the ideology of the artist's real-life philosopher friend. Such philosophy would immediately kill the journal. These corrections institutionalised A-YA's language – a new descriptive language that later became the journal's own.

"From the very beginning all the participants agreed on the single ethical principle of the journal: to avoid evaluative or glorifying articles and to place an accent on information; to write not as much on the artists themselves, as on ideas that their art developed. We wanted the journal to stay outside cultural fashions, as fashion is ultimately something that grows old. If the published issues still retain some of their freshness, it only proves that our efforts were not in vain." ("Journal na Podokonnike", Decorativnoe Iskusstvo SSSR ["A Journal on the Windowsill", Decorative Art of the USSR], no. 8, 1990)

A.B.: Note: you will not find words "a good artist", "an ingenious artist", "a famous artist" in any of the seven issues of A-YA. We never stuck these labels on anyone. It was another one of the journal's policies: there were no evaluative categories. We never forged the material. However, it must be said that not all artists always told the truth about themselves. There were rare exceptions, when they committed certain "inaccuracies", especially with dating their works (very often the artists "stretched back" two or three years).

It must be added here, that the journal was never a playing field or a container for intrigues. Even if there were "conspiracies", they did not happen in the pages of the journal. No scandalous, evaluative or competitive article was ever published in any issue of the journal itself. Never. That was Igor's and mine rule. These kinds of materials were never allowed to be published. The journal was not a stadium, not a playing field.

"We wanted to make the journal overtly pluralistic. It had to be a crossroads, a meeting place of the most dissimilar movements which would each argue its own point of view. It was our intention to make the journal an instrument in the search for truth, a place of continuous and irresolvable dispute about the nature and meaning of art…

Did the journal have any political program? None, if we do not take into account the vaguely defined and generally liberal views: who if not artists would defend the spirit of freedom and liberty? The great majority of essays, especially those sent from the USSR, were absolutely apolitical and were concerned with nothing but art." ("Journal na Podokonnike", Decorativnoe Iskusstvo SSSR ["A Journal on the Windowsill", Decorative Art of the USSR], no. 8, 1990)

Editorial Board

"…We needed about a year to prepare the texts, to translate them, to select visual materials and to design the layout for the first issue.

The most difficult part of our work was to get the materials from the USSR and to keep contact with our Moscow editors. It was inconceivable for a Western man, accustomed to the contemporary morals and norms of life, that the USSR was not simply a different country; it was a different world. One of characteristic features of this world is the state's will for the full control over its citizens. Where else, in what country, that considered itself modern, civilised, advanced, and claimed for itself the status of the world power, the censorship of the mail would be as ruthless as it was in the USSR? Even posting a letter inside the country, you could not be certain that it would be left unopened. And it was absolutely compulsory for all letters posted from abroad. Letters often disappeared. Even posting by special delivery did not guarantee the receipt: I received several acknowledgements of dispatch with forged signatures. In the case of our journal, to use Soviet mail meant informing KGB about our work. We had to look for people going to or coming from the USSR who would take our correspondence. We had to get to know them closer before asking to take a "note to a friend". The degree of reliability of these people, very much depended on the degree of their conviction. Sometimes fear took over. Letters, written in the smallest possible handwriting with numerous detailed and necessary questions, never reached the addressees." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000).

A.S.: I remember this episode. I kept an "outbox" journal, that is, my personal diary. There I numbered my outgoing mail so that I could quickly find it when necessary, all in order to have some control over the sent materials. There are eighteen thousand sent items in this diary. Igor hardly received one fifth of these. That explained everything. A huge load of materials settled somewhere, reached the wrong people. Or they were destroyed on the way: there were different people delivering them, some cowardly, others wicked or treacherous. However much more often we encountered a friendly and understanding attitude.

Even packaging the "sending" was a problem. It had to be very compact. Igor, for example, wrote his letters in a special way: he used a very well sharpened pencil (perhaps, it was a quill, I am not sure). But for me it was a real problem: I write a bold hand. Igor could fit up to twelve pages into one A4 sheet. I often had to use a magnifying glass to read his letters.

I.S.: We could not discuss the contents of the journal due to purely technical reasons. We simply could not call each other, as we can today. We could not write a letter and simply post it. Sometimes, it took three or four months to get a letter, and they used to get lost even more often.

A.S.: To tell the truth, I never had a complete issue on my table. Well, actually, I never kept any materials at home: it was very conspiratory. Instead, they were "frozen" in our friends' places around Moscow. Therefore it was impossible to put all pieces of the jigsaw together. Igor also used to get only portions of the issue at any one time.

The First Issue

"A-YA started with the 1970s' artists. The first issue was opening with Boris Groys's article "Moscow Romantic Conceptualism". By that time, very different artists, who were referred to as the "Conceptualists", became the most active group in Moscow…

The journal was severely criticised by our compatriots abroad. Some of them protested against the "distortion of the picture". They argued that instead of publishing the recognised masters, the journal was twisting the facts and giving its pages to the newcomers. The old emigrants, who devoted their lives to the preservation of the image of old Russia, were confused: in our journal there was no place for Repin, Aivazovsky or Levitan; and why do Russian artists look so much like the Americans? Only Western media were delighted: reviews of the journal appeared in many popular newspapers in the world. Art magazines also wrote about it. First of all, they welcomed the very fact of the appearance of an informative edition on such a little known subject as unofficial Soviet art. I especially remember Peter Sheldal's essay in Village Voice: "it is a courageous, intellectually proud and richly informative journal".

However, that did not mean that the new artists' aesthetics was immediately valued as something significant and independent. Rather people were puzzled but curios. We needed more time and more issues to transform this curiosity into acceptance and deeper interest: first intellectual, and only then commercial…" ("Journal na Podokonnike", Decorativnoe Iskusstvo SSSR ["A Journal on the Windowsill", Decorative Art of the USSR], no. 8, 1990)

Circulation

I.S.: Jacque and I were discussing the number of copies we wanted to print and began writing down first European cities, then American, Canadian… "Montreal is a big city, – we were thinking, – fifty copies will

definitely sell t ere. r in ew or : one un red and fifty will be bought... These cities are big, several million people... And in Europe... So we decided to print seven thousand, because even with a modest calculation, we thought we'd sell that many.

And then we encountered a new problem: that of the distribution of the journal. Postage in France was so expensive! The cost of posting one issue almost equalled its own cost. And it was also so heavy. I made a real effort to take the journals to all shops. We'd put on our rucksacks and go to Paris bookshops. At best, they'd take ten copies, more often it was three or two, sometimes only one. They'd take them, give us a receipt and promise to pay after they get the next issue. And as the next issue was to be published in a year... Sometimes the shop would have a new owner, or the copies would have got lost or left unsold. Salesmen would happily return us the unsold copies, but they'd be so greasy and useless that I used to leave them there most of the time. When subsequent issues came out I left ten copies in only two or three well-known stores.

About fifty copies I used to send to New York. Sasha Kosolapov was responsible for distribution there. One day I got a letter from him: "I need money for selling the journal". I naively responded: "Sasha, darling, money is needed for buying, not for selling..." I well remember him saying that if he spent all the time that he wasted taking the journals to bookstores washing windows, he would have earned much more for the journal.

A.S.: Of course, when we "grew up", we understood that distribution is a completely different profession. None of us had that talent.

I.S.: I made up elaborate schemes to send the journal to Russia. It did not go directly to Alik. I was trying to protect him.

J.M.: After the publication of the first issue I went to America and tried to distribute the journal, too. I met a very well known art collector in Los Angeles. I showed him the journal and offered to keep a few copies. "Is this from the Soviet Union?" – he asked. "Yes". "No, I am afraid". When I was leaving I still left a copy on a table in the hall. His wife ran after me: "Here you are. You've forgotten this." I tried to offer ten copies to a bookstore in San Francisco. Their reaction was the same.

I.S.: I have a similar story. I was trying to send the journal to New York through a French lady. When she saw the sickle and the hammer on the cover, she refused. She was afraid that it might be taken for propaganda at the customs.

"Of course, circulation is an important moment in the life of any edition. What should we do to make a potential buyer or subscriber recognise the existence of our journal? We had to advertise, but that was expensive. We had not done it before the publication, and had no money for it now. Having been left on my own after the arrival of the first issue, I was facing a choice: either to make the journal or to engage in its distribution. Naturally, I chose the first option and left the second to sort out itself. Most people learnt about the journal from newspaper articles. I asked the journalists to give my address in the end of their reviews. Thus, despite the relatively limited edition of subsequent issues and meagre circulation, the journal found its way into the circles of people interested in Russian art, to the offices of directors of modern art museums, to owners of large art galleries, to critics and art collectors." ("Journal na Podokonnike", Decorativnoe Iskusstvo SSSR ["A Journal on the Windowsill", Decorative Art of the USSR], no. 8, 1990)

A.S.: In the Washington Gallery I saw copies of the journal that had been read by so many people that they had holes in them. There it really was the only source of information about contemporary Soviet art.

I.S.: In the beginning of the eighties a contemporary art conference was organised in Germany. There were three presentations on Bulatov's picture Idu [I am coming]. All the speakers saw the painting only as it was reproduced in our journal.

A.S.: We were not going to sell the journal in Russia, but would give it for free to artists. However, through my friends, I still managed to pass several sets to the Lenin Library's Special Collection. I was very happy about that. That was our only "official" donation.

I.S.: About fifty copies of each issue I sent to the American Embassy in Moscow. They distributed them for free. That was our practice.

A.S.: I do not know a single artist within our circle who did not have A-YA.

I.S.: Moreover, people used to steal the journal from each other. And I was very pleased about that.

A-YA in the USSR

"In the Soviet Union A-YA was met with delight by artists and intelligentsia. Each copy that found its way there had dozens if not hundreds of readers. KGB had a different view about it: on the one hand, the essays written in complex philosophical and art-historical language, could not be proven to be "anti-Soviet"; on the other hand, in those days any Western edition in Russian was classified as an ideological sabotage. The customs officers used to confiscate not only the new books by Solzhenitsyn or Zinovyev, but also Akhmatova's and Tsvetaeva's poems which were not banned in the USSR.

There were no political essays in the issue, but neither was it "pure" from the Soviet point of view. At the very last moment we included a short notice of a Sorbonne seminar on the subject of Culture and Communist Power. Moreover, a documentary photograph of a Moscow exhibition being crashed by bulldozers was placed on the inside of the cover. I could sense that my Swiss friend was not happy with these details. Shortly afterwards he disappeared...

All the major participants – both artists and authors of the essays – were summoned to the KGB quarters. All of them were offered to refuse to participate in any subsequent editions of the journal in writing. However none of them signed anything, each thinking of his / her own excuse. They were all advised to abstain from contacts with, leave alone publications in, the journal in the future. However, there were no direct threats yet. Those came later..." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000).

J.M.: There is one thing that still bothers me. It is the community of Soviet artists itself. There were so many intrigues that were born out of envy for each other. There was no solidarity between them at all. I still cannot understand it. I never met anything like it among Polish, Czech or Hungarian artists. Of course they were competing with each other in their art, but they had common interests, which they stood for together. At that time I knew many Soviet artists very well. I did everything I could to help them. When many of them were leaving for the West, I got involved in the emigrants' issue, went to Vienna, supported them, gave them money, helped to find work, so that they could somehow survive. Some of them even lived in my Paris flat for a while... I really tried to represent the Moscow artists, which were known in their own country, but had not yet been recognised in France.

The idea of publishing a journal overpowered me completely. I am not a very rich man but I still managed to find one hundred thousand French francs for its publication. I brought a typewriter with the Russian lettering from England to France. Finding it was not easy. After the publication of the first issue I worked as a courier taking copies across the border. There was always certain risk involved in that...

However when I saw and sensed the intrigues, especially around the journal, I knew: I wanted out. I was very upset about the mentality of Soviet artists, which was ruled by the sole desire to get even. I still do not understand it, although I really wish I did...

Next Issues Publishing

"Starting from the second issue, when we no longer could rely of the permanent financing and had to confine ourselves to the minimal budget, I had to acquire skills previously unknown to me. I had to work not just as an editor, but also as a designer, photographer, proof-reader, translator (as well as a distributor, accountant, courier, typist and secretary). I acquired an experience of a print shop worker and even printed several leaflets, postcards and adverts in the supplement to the journal.

Through all these years I could not find a single competent assistant who could help me in this routine, unpleasant and, in addition to that, unpaid technical work. The journal did not bring any profit. I supported myself selling my old works and taking part-time jobs elsewhere, trying to minimise my own budget.

What had been started had to be continued. But how? I felt a tremendous moral support, but I still had no one to help me. Catherine Tyek organised a discussion of the journal at Musee de L'Art Modern de la Ville de Paris. Similar meetings were organised at the Freedom House in New York.

Already knowing how to make a journal from the first stage of introducing myself to the essays to the final version of the design, I started to prepare

the second issue. We had lots of materials, as in the beginning we planned to publish four issues a year. I wanted to print them as soon as possible, not leaving them for too long. The essays did not fit into the layout. We had to cut them down and print in a smaller font. We had no money to pay for the typeset, so I decided to exchange work. I concreted the floor of the future home print shop (the Sinyavskys bought some printing equipment for printing their Syntaxis). Someone typed the texts for me on an IBM typewriter. The final draft was ready by the autumn of 1980, and I began desperately looking for money, which would allow me to print it in the cheapest print shop in La Rochelle.

By that time I was introduced to the owner of the famous Paris Gallery Dina Vierny. She knew some of the artists published in the journal, visited their studios in Moscow and knew the conditions that they had to work in. Dina Vierny organised an exhibition of these artists in Paris back in 1973. I managed to persuade her that we had a common goal of helping artists in the Soviet Union. She promised to give money for the printing and she did. The second, third and fifth issue were paid for with her money. The others were published with the money earned from selling the artists' works. Both Soviet and emigre artists donated their works to support the journal. They were sold to Western art collectors (among whom was a famous American collector of contemporary Russian art Norton Dodge).

When publishing the journal I was always hoping to get some money from some Charity Foundations. I thought that chances of getting a grant were increasing with every issue; the journal was not just a project, it really did exist. I wrote letters to twenty-five American foundations that had "support of contemporary art" in their programs. I also wrote to the French Culture Ministry and to the Centre National des Lettres. I received polite refusals from all these places…

At some stage KGB decided to do everything they could to stop the publication of the journal. They moved from warnings to direct threats and from threats to actions. The older artists were threatened with taking away their studios. Some of them lost their jobs in book design. In a country where everything belongs to the state – your work, your home, your reputation, even your life itself. (KGB also used the methods of purely criminal persecutions with those who fell out of their favour) – it was difficult to find firm ground for resistance. Some of the young artists were taken into the military service even though they had been released from the duty for health reasons before. The state always viewed the military service (not to mention prison) as a powerful instrument of suppression of individuality. Artists were sent to serve as far as possible from Moscow: to Kamchatka or Sakhalin. KGB warranted several searches at the flat of our Moscow editor Alik Sidorov…

In the journal reviews published in the Soviet press, I was portrayed as Judas and a traitor who sold his Fatherland for thirty pieces of silver and a mess of pottage. The journal was characterised as slanderous and anti-Soviet. They declared that the journal was set up by the psychological war specialists from the Western intelligence agencies. The art represented in the journal was described as "aesthetic crap" or "third-rate artistic pursuits" (in inverted commas of course). The journal as a whole was called a "quasi-intellectual dump".

In August 1985 by a special decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR signed by Andrey Gromyko, I was officially deprived of Soviet citizenship. The publication of an art journal was called an activity incompatible with the title of the citizen of the USSR.

Even before the attacks in the Soviet press, the "Soviet Disinformation Agency" joined in the journal's persecution. One emigre edition wrote almost the same staff that could be found later in the Soviet publications: the journal was getting money from the CIA, the editor was cashing in using the artists in his political game and so on. This move from the KGB was quite effective; Soviet people traditionally disbelieved Soviet media and turned everything it said upside down, but how could anyone object if the same was printed in an emigre publication?

The artists were told that the journal became political. A certain dosage of lies and threats produced necessary results. I began to receive letters from Moscow artists (of course not everyone wrote such letters) requesting not to publish them in the journal any longer. These letters were sent by Soviet mail and were always received fast and promptly…

…Many years have passed since the publication of the fist issue of A-YA. It seems that it is now possible to sum up what it achieved. The Journal gave rise to a huge interest in Soviet art in the West. This art was no longer patronised but respected as an equal rival. The effect of this recognition (including the commercial success) by far exceeded all expectations. Many paintings reproduced in A-YA found their way to the best museums: the best-known Western art galleries look for their chance to work with these artists." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000)

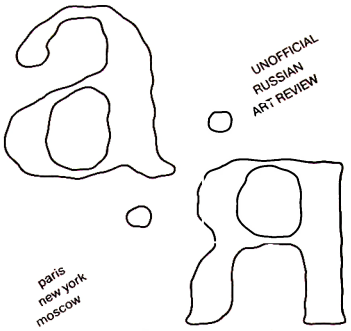
Post Scriptum

A.S.: Most importantly, I credit the journal with developing a common language of analysis for artists, art historians and art critics, which had existed in Europe, but was still lacking in Russia. There had not been the necessary terminology or accepted vocabulary before A-YA.

"I think that the best journals are not those that publish previously written texts (in emigration it is mostly the "drifting" Samizdat), but those, which by their own existence bring into life new texts, which would not have been created without them, and stimulate authors to state their positions in a continuous polemics. I believe that A-YA's publication of essays by art critics and art historians, as well as by the artists themselves, which would not otherwise have been written, was the journal's major contribution.

To our great regret, none of the A-YA's issues was either perfectly planned or executed as first conceived. We had to persistently compromise between what we needed and what we had." ("Posle Draki" ["After the Fight"], Neva, no. 9, 2000)

A.S.: And something else. The journal stopped, in fact, suddenly. For example, I had assembled materials for thirteen issues. I thought of making the thirteenth issue a kind of encyclopaedia of contemporary Russian art. It was to include essays on artists of the 1950s-80s disregarding where they were living then – in Moscow, Paris, New York or Cologne…- on Plavinsky Zverev, Yakovlev, Nemukhin… on Grisha Bruskin and Vadik Zakharov. I remember counting more than two hundred names, which we consider to be "the A-YA circle".



(a-ya)

№ 1

a·я

\-JA:]

paris
new-york
moscow

1

CONTEMPORARY
RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVUE

Э. Булатов :
Опасно, 1973
холст, масло
110x110

E. Bulatov :
Danger, 1973
oil on canvas
110x110

а-Я

n°1

UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVUE

ЖУРНАЛ НЕОФИЦИАЛЬНОГО РУССКОГО ИСКУССТВА

Price per copy:	Switzerland	FS	20
	France	FF	40
	United Kingdom	£	5
	USA	$	10

Conditions of subscription: see page 55.

Bi-yearly issue

Publisher: Boris Karmashov
Editors: Alexej Alexejev, Igor Shelkowsky

Adress of Editor: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tél. (1)050 9376

The view expressed in articles printed in this magazine are those of the authors and do not necessarely reflect those of the Editors and Publisher.

Журнал выходит два раза в год.

Издатель: Борис Кармашов

Редакторы журнала: Алексей Алексеев, Игорь Шелковский

Адрес журнала: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tel. (1) 050 9376

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями издателя и редакции.

Copyright © А-Я 1979.

THIS REVIEW IS PUBLISHED WITH THE FOLLOWIN OBJECTIVES:
– TO ACQUAINT RUSSIAN ARTISTS – IN AND OUTSIDE RUSSI WITH EACH OTHER'S WORK ;
– TO INFORM THE READER ABOUT THE ARTISTIC CREATIVIT AND DEVELOPMENTS IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART
– TO PROVIDE A FORUM WHERE WRITERS ON ART CAN EX PRESS THEIR OPINIONS ON ARTISTS OR ARTISTIC PHENOMENA

THIS REVIEW DOES NOT REPRESENT ANY PARTICULAR GROUP OF PERSONS. ITS PAGES ARE OPEN TO ALL INDEPEN DENT THOUGHTS AND NEW IDEAS.

НАСТОЯЩИЙ ЖУРНАЛ СТАВИТ ПЕРЕД СОБОЙ СЛЕДУЮЩИЕ ЗАДАЧИ :
– ЗНАКОМИТЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ, КАК ЖИВУЩИХ В РОССИИ, ТАК И НАХОДЯЩИХСЯ В ЭМИГРАЦИИ, С ТВОРЧЕСТ-ВОМ ДРУГ ДРУГА;
– ИНФОРМИРОВАТЬ ЧИТАТЕЛЯ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ЗАПАД-НОГО, О ТВОРЧЕСТВЕ ЭТИХ ХУДОЖНИКОВ;
– ДАТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ЛЮДЯМ, ПИШУЩИМ ОБ ИСКУССТВЕ, ВЫСКАЗАТЬСЯ ПО ПОВОДУ ТОГО ИЛИ ИНОГО ХУДОЖНИКА ИЛИ СОБЫТИЯ В ИСКУССТВЕ.

НЕ ЯВЛЯЯСЬ РУПОРОМ КАКОЙ-ЛИБО ГРУППИРОВКИ, ЖУРНАЛ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ СВОИ СТРАНИЦЫ ВСЕМУ НОВОМУ, ЯРКОМУ И НЕЗАВИСИМОМУ.

Разгон бульдозерами выставки художников нонконформистов. Москва, 15 сентября 1974 года.

A crowd of artists being dispersed by bulldozers at an open-air exhibition in Moscow, sept. 15th, 1974

МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

MOSCOW ROMANTIC CONCEPTUALISM

B.Groys
Б.Гройс

Борис ГРОЙС - родился в 1947 г. в Берлине.
В 1970 г. окончил Ленинградский Университет по специальности математическая логика.
В настоящее время живет в Москве.
Занимается проблемами философии языка, философии искусства и литературно-художественной критикой.

Boris GROYS - was born in 1947 in Berlin.
In 1970 he gratuated from the University of Leningrad where he studied mathematical logic.
Residing now in Moscow, he works in the field of philosophy of art and language. He is also active as an art and literary critic.

Сочетание слов "романтический концептуализм" звучит, разумеется, чудовищно. И все же я не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве, и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово "концептуализм" можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т.д. Возникновение "модернизма", или искусства "авангарда" разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлективной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано - общность распалась. И художники стали аналитиками : их анализ был направлен теперь на то,чтобы найти не сходство между произведением искусства как "представляющим" и объектом как "представленным", а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Негодование публики стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное приятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т.е. условность сходства произведения изобразительного искусства (а изобразительны - все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на "природном" тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различения между художником и нехудожником, т.е. условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось — все остальное в порядке : художник все, т.е. в точности все объекты, способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность — и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения : во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе : хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличии от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т.е. становится "концептуальным."

However odd the juxtaposition of these two words may sound, I know of no better term than romantic conceptualism to describe the present development in the moscow art field.

The word «conceptualism» may be understood in the narrower sense as designating a specific artistic movement clearly limited to place, time and origin. Or, it may be interpreted more broadly, by referring to any attempt to withdraw from considering art works as material objects intended for contemplation and aesthetic evaluation. Instead, it should incourage solicitation and formation of the conditions that determine the viewer's perception of the work of art, the process of its inception by the artist, its relation to factors in the environment, and its temporal status. The rise of modernism or avant-garde art did away with direct cognitive reception of works of art as objects. At the end of the nineteenth century, artists and spectators alike began to doubt whether there was such a faculty as an inborn gift. The artist was creating things resembling other things. The very principle of resemblance was challenged. As it turned out, resemblance between objects mirrored analogous aspects in the lives of artists and their audiences. And it was a function of a general pre-reflective ground for judgement, shared by the artist and the viewer as members of one and the same community. But as soon as this was recognized, the unity fell apart. Artists became analysts : their analytic efforts were now aimed not at finding a similarity between the art work as representation and the subject represented, but rather the distinction between art works as extant objects and other objects existing in the world on an equal footing. The resemblance was perceived as a «contingency», and when the resemblance exceeded the realm of contingency it was always regarded as an experiment showing how far one might depart from similarity while yet remaining within the confines of art. Each successful experiment extended the boundaries of art and, or so it seemed, sharpened the demarcation between art and non-art. Previously, if the audience was enthusiastic, that meant the artists were on the right track ; now, public disapproval was seen as a proof that the approach was valid !

The crisis came to the fore when public indignation waned, and it was discovered that contingency didn't reach far. The contingency of resemblance became contingency of difference. That is to say, the contingency of resemblance between works of figurative art (and all arts are figurative) and the object depicted, based on a «natural» identity of artist and viewer, was transformed into a contingency of the distinction between artist and layman. The fact remains that, once this recognition has taken place everything else falls into line : the artiste is capable of turning any object into a work of art.

And so it would appear that all was going well. Each artist did what he wanted, thereby expressing his personality, and everything was fine. But there are two objections to this view : Firstly, if pictorial truth had previously resided in resemblance, where was it now to be found ? If it had passed over, along with contingency, into the artist's existence, then the question arises : what kind of existence is a true one ? This very question casts doubt upon the artist's individuality. Secondly, while individuality is supposed to predominate, and does indeed predominate in works viewed synchronically, there is a logic that can be seen plainly in a succession of trends.

It was natural, in seeking a solution to this contradiction, to look at the question of how art works function by comparison with other types of objects. Clearly, if art possesses some kind of truth, it is precisely at this point that it should be discovered. Here, however, as Hegel might say, Art comes into its concept ; that is, it becomes «conceptual». True, Hegel himself held that, with attainment of Absolute Spirit (or the sphere of ideas or concepts), art disappears, because of its very nature which is that of the actualization of the immediate. Yet if art subsists while having ceased to be direct, it is only for the reason that it has become a «concept». Again the question arises as to what happens to the immediate. Has it really been left behind once and for all ? I think this is hardly the case, but the scope of the present essay will not allow for a detailed examination of the problem.

From what has been said so far, it is evident that conceptual art by its very nature must be absolutely explicit. It should contain within itself the clear criteria of its existence as art. It must not imply any immediacy. The

Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т.е. сферы понятия (или "концепта") искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть непосредственным, то только естественно, что оно стало концептуальным. Правда, вновь возникает вопрос : а куда же делось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, что едва ли это так. Но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т.е. оно должно содержать в себе новые критерии своего существования как искусство. Оно не должно подразумевать никакой непосредственности. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент : не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это возможно всегда. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю экспликитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается произведению искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики. Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства "непонятны" без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть метаязыком и взяла на себя честь функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако, прозрачность прозрачности рознь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность - это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некий специфический "лиризм" и "человечность искусства, на которые претендуют даже те, кто не дале давно и счастливо от всего этого отделался.

Вот это единство общемосковской "лирической" и "романтической" эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом, скажем, назвали Ива Клейна - французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляющемуся земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания. Западные художники 70-х годов противопоставляют "концептуализм" и "аналитический подход" бунтарским направлениям 60-х годов, те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый "отдельным человеком" в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно "избранности" и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 70-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями, определенными приемами, целями и границами. Искусство стало определяться операционально : что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подразумевает новую форму академизма, т.к. устанавливает для творчества художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или как сейчас говорят, "медиа", внутри которой художник работает. Романтическое метафизическое и пр. направления в искусстве также обладают своей прак-

projected intent of such art must reach the mind of the viewer in a way that he could repeat it as if it were a scientific experiment. Though the knowledge and equipment may be lacking, it is always possible to do this in principle. A work of conceptual art must embody the explicit prerequisites and principles of its origin, its communicability, and it must be able to convey these to the audience.

An art work possesses that capability as far as it does not exclude the possibility of criticism. For a fairly long time, it was recognized that contemporary works of art were «incomprehensible» without a guiding hand from the critics. This meant that criticism had lost its original role as a metalanguage and had taken over some of the functions of the language of proper art. Conceptual art is now reclaiming these functions.

There are different forms of transparency. In England and America, where conceptual art originated, transparency meant the explicitness of a scientific experiment, clearly exposing the limits and the unique characteristics of our cognitive faculties. In Russia, however, it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy light. The unity of collective spirit is still so very much alive in our country that mystical experience here appears quite as comprehensible and lucid as does scientific experience. And even more so. Unless it culminates in a mystical experience, creative activity seems to be of inferior worth. And this is essentially true to the extent that, where a certain level of understanding has been attained, it must be traversed. Along with religious mysticism, and related to it, we also find a definite sort of «lyrical» and «human» quality in art - an element assigned even to those artists who have happily left such things far behind.

The general tenor of emotional life in Moscow, thus forming a lyrical and romantic blend, still stands opposed to the dryness of officialdom. And this climate is propitious to the phenomenon of romantic and lyrical conceptualism – a phenomenon rather clearly discernible in the emotional atmosphere of the capital. I do not hesitate to call it conceptualism, notwithstanding the lyrical aspect, bearing in mind the basic essentials and remembering that the term has been applied to Yves Klein, a French artist who distinguished in the French manner between a world of pure dream and a world governed by earthly laws.

There are even more important reasons for using this term. During the 1970s, Western artists drew a line between conceptualism and the «analytical approach», on the one hand, and the rebellious mood of the 1960s on the other. In those days, art was regarded as the last forward-defense position held by the individual human being in his battle against a depersonalizing existence within the society. Belief in the unique status of the artist as a priviledged person, and in his ability to rebuild life in keeping with the dictates of creative freedom, proved illusory. In the 1970s the collapse of this belief prompted conceptualists to cling to a notion of artistic creativity as belonging to a specific profession, possessing its own techniques purposes and confines alongside other professions. Art acquired an operational definition : what art is will be evident when you can see what the artist does, how he does it, and how the results of his work interrelate with other objects in the world.

None the less, this kind of positive-transparency approach to art presupposes a new form of academism. For it confronts the artist in his creative work with a certain extra-historical norm that is identified with the clearly demarcated boundaries of the profession or, as they say, of the media within which the artiste operates. Romantic metaphysicism and other trends in art likewise have their ways of doing things. Furthermore, to each school belong its particular usages in the field of perception, or interpretation. That is, the «romantic» view of art has its own facticity : reducing it to illusion amounts, above all, to closing one's eyes to the facts. Even if art of this type loses its immediate appeal, it still preserves its significance, which is to say, its relationships with the realms of action and cognition. It is important to clarify these relationships, without stressing as before, on totality and immediacy of perception, and to free ourselves from the evocation inherent in attempts to present a work of art as a revelation that speaks for itself.

The positivist view on art as an autonomous sphere of activity determined solely by an available historical tradition has always been alien to the Russian mind. We can hardly reconcile ourselves with the idea that art should be regarded as being simply the total sum of its techniques, and that its purpose has been lost of sight. Therefore, romantic conceptualism in Moscow not only testifies to the continued unity of the «Russian soul» ; it also tries to bring to light the conditions under which art can extend beyond its own borders. It makes a conscious effort to recover and to preserve all what

тикой, и, кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т.д. То есть "романтическое" понимание искусства обладает своей фактичностью и сводить его к иллюзии означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачивает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т.е. свою соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповая как прежде на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве самого за себя говорящего откровения.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство - лишь совокупность приемов, "цель" которых утрачена. "Романтический концептуализм" в Москве - это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства "русской души", но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т.е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется довольно искусственно, можно отнести к романтическим концептуалистам.

КАТАЛОГ КОМЕДИЙНЫХ НОВШЕСТВ

1. Можно чем-нибудь заняться;

5. Можно заняться классификацией возможностей с точки зрения степени их комедийности;

6. Можно заняться классификацией страстей с точки зрения размеров их последствий;

12. Можно заняться классификацией сомнений с точки зрения степени их неразрешимости;

13. Можно устранить любые сомнения, найдя лишь модный ритмообразующий фактор существования - но в этом-то и вся трудность;

44. Можно почти машинально конструировать мифологические ситуации;

45. Можно оказаться в более чем двусмысленном положении;

46. Можно оказаться неподалеку и зайти, чтобы выпить чаю и поболтать;

58. Можно мистифицировать до той степени, при которой возможность демистификации приобретает откровенно призрачный характер;

66. Можно поговорить о той опасности, которую представляет собой многозначительность, повсеместно выдаваемая за многозначимость;

67. Можно поговорить об отмене авторских привилегий, проявляя при этом с разным успехом скрываемое кокетство;

1. ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

При первом же знакомстве с текстами Л.Рубинштейна бросается в глаза их сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перфоративны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Есть, впрочем, и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты членятся на описания и приказы. Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получения информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их структуру. Таковы же на первый взгляд тексты-алгоритмы Л.Рубинштейна. Единство текста констатируется не единством дискрипции или единством описываемого предмета, а единством действия - невербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит - что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того как чтение продолжается, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. То есть не то, что точны, а субтильны, рафинированы и попросту романтичны. Да, романтичны.

Например, в "Каталоге комедийных новшеств" (сентябрь 1976 г.) мы читаем : "Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность".

"Можно приглядываться друг к другу с такой настороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры".

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это "можно". От него веет ужасом невозможного. Расщепление этого романтического "можно быть невозможным" на изолированные указания пишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания, перформативное "можно", приходящее на смену описанию "героя, который может" и с которым бессознательно и илюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней механики искусства как события в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

I shall now examine the work of several artists and poets who may be numbered - somewhat arbitrarily, to be sure, - among the romantic conceptualists.

1. LEV RUBINSTEIN

At first encounter, what strikes us about the texts of Lev Rubinstein is their resemblance to machine algorithms. And this is not only because they are written on perforated cards. The texts themselves are performatory. They shower the reader with stern instructions and they register irreversible events. They also contain descriptions. As in the case of real working algorithms, the texts are structured into descriptions and instructions. Generally speaking, descriptions in algorithms have no autonomous significance. No one expects them to do anything more than to provide information for continuing action. And they contain nothing more than that. Actions predominate over description, and the structure of the actions is determined by their sequence. This is how the algorithm-like texts of Lev Rubinstein look at first glance. The unity of the text is ascertained not by the unity of description or of the object being described, but rather by the unity of action - unverbalized and confined to working pauses. We get the impression that, from card to card, something is going on : something is blinking, unfolding, making a dull grinding noise and altering the world around us.

As we go reading, however, it dawns on us that something is not quite right with those stern instructions. And in the attempt to find out what exactly is wrong with them, we also down our reading somewhat and turn our attention to the description of those situations which the instructions are designed to act upon.

And now it becomes clear that they are not precise enough to serve as a basis for machine activity and at the same time they are too precise to serve as a basis for human action. They are not so much precise as they are subtle, refined and just plain romantic. Yes, romantic.

For example, in the «Catalogue of Innovations in Comedy» (September 1976) we read: «It is possible to discern the causes of various phenomena and not to tell anyone».

«It is possible to look at one another with such keen watchfulness that this can become a rather exciting kind of game».

Yes, that is possible. That is indeed the way romantic heroes behave. They conceal their knowledge and they play exalted games with each other. Yet we know very well the price of that «possible». It exudes the horror of the impossible. If this romantic «possibility of being impossible» is broken up into isolated instructions, it loses the possibility of using the halo of the romantic hero's personality to inspire direct confidence as a desirable and indeterminate model for emulation. The performatory «it is possible», replacing description of the «hero who can» and with whom the reader inconsciously and in an illusory manner identifies, leads the reader to a knowledge of his own possibilities. Here we see a revelation of the inner mechanistic nature of romantic discourse as well as a challenge hurled at the reader : to take cognizance of the true measure of his participation in the romantic dream. The distance between «able to do it» and «able to read it» becomes evident.

In the text «That is All», the subjectivity that ascertains the world discovers its own romantic origins. This text is a sort of «Anti-Husserl». The description is given inside that space of language which is formed, as it were, by the language's own possibilities and to which no experience corresponds.

«That is All – an avalanche of forebondings, crashing down for no reason at all .....
– the voice of longed-for repose, drowned out by other voices» and so on.

When we read a rarity of this type, the ease with which we can understand what is being said is in proportion to our utter bewilderment when we try to relate it to our own extra-literary experience. These descriptions are possible only in a world where literature exists as an autonomous sphere of linguistic development and functioning. Whereas Husserl sought to give a foundation to the word in purely subjective experience. Here the subject faces a task that is transparent on the literary plane but cannot be carried out empirically.

We may say that here Lev Rubinstein, in the way he

ничности романтического дискурса и вызов, обращенный к читателю – почувствовать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между "можно делать" и "можно пробовать".

В тексте "Это все" констатирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Это текст своего рода "Анти-Гуссерль". Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его (языка) собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

"Это все – лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с сего – голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами" и т.д.

Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то нам столько же легко понимаем "то, что в них говорится", насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный "внелитературный" опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература, как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л.Рубинштейн оставляет вопрос открытым : можно ли в нем жить или только читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в "этом всем".

что строится	объясняется
связано	порождено
анализирует	относится
значит	усугубляется и т.д.

Налицо бесконечность конституирования, волнующе противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания и чтения. Сама бесконечность конституирования романтична. Романтична и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых с одного взгляда читателем, но неразложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературного языке не дело им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного : чтения. Все приказы свелись к одному приказу : читать. Так, мы находим следующий текст (Новый антракт, 1975 г.) : "Читайте, начиная со слов : "К молчанию в известные минуты прибегают многие" и т.д. до слов : "Автор преуспевает в молчании".

Итак, читатель читает и автор молчит. И далее мы видим в том же тексте : "Переверните страницу" или "см. дальше", написанное в конце страницы или "читайте следующее : "Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда".

Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам дается это все и в котором оно делается "можно" – это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора переписываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте....."и вещи станут знаками поэтического ряда".

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая явным отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непроницаем и прозрачен : он не требует интерпретаций. Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание – усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Остальное ясно само собой. Процесс чтения обнаруживает у Л.Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст – это то, что делают, когда его читают : перелистывают, водят глазами и "воображают". Романтическое воображение хотя и ставится здесь на место (в позу читающего), но зато оно снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо. в "Программе работ" (1975) не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. "Программа" очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т.е. романтическая субъективность как таковая. И в "Программе" мы читаем :

builds his definitions, is coming close to René Char. But René Char believed it possible to live in the world as defined by him. Rubinstein, on the other hand, leaves the question open : whether it is possible to live in that world or merely to read in it. Surely we cannot seriously suppose that we are capable of participating in «All of Thata which

gets build
gets bound
analyses
signifies
gets explained
originates
relates
gets more involved etcetera

Here, for all to see, there is an infinitude of findings, flagrantly contrasted with the finitude of existence and yet open to being read and undestood. An infinitude of findings is romantic to begin with. And the internal infinitude of descriptive literary stereotypes grasped at a glance by the reader is likewise romantic, but an operater researcher cannot break it down into elementary components.

So what about those stern instructions ? They have turned out to have no basis. They have not gained so much as a square inch of ground for justifiable action from the conquest of literary language-space. The only action forming an exception to this is that of reading. All of the instructions boil down to an order to read.

- Thus, we find the following text («New Entracte», 1975) :

- Read, beginning with the words
«At certain moments many resort to silence». etc.
up to the words
«The author excels in silence».

So the reader reads and the author is silent. And further on in the same text we read :

- « Turn the page»
or
«See below», written at the end of the page.
or
« – read the following :
«Things which have invaded the sphere of poetical perception become signs in a poetic sequence».

We now know the kind of algorithms we are dealing with. They are reading algorithms. The only activity in which we are given «all that» and in which the that-is-all becomes «it is possible» is reading : life is reading, life as existence in the impossible space of literary language. The pages are written out with effort, amid loud interjections by the author. «Read, turn the pages, read, turn the pages...» and the things become signs in a poetic sequence.

Performatory verbal acts reveal their illusory character and return to the text as pure literature, making nothing evident but the despair and the tormant of reading. The literary text itself is impenetrable and transparent : it requires no interpretation. Hermeneutics has been replaced by an algorithm of reading. Understanding is attained by means of the effort it takes to turn the page. What is reading ? It is turning the pages. The rest is obvious on its own terms. In the writing of Lev Rubinstein, the reading process uncovers its own active substratum, its nature as vital effort. The effort of reading is disclosed to be a principle of textual structure. The text is that which is performed in the reading of it : you turn the pages, you move your eyes, and you «imagine». While the romantic imagination occupies its rightful place at this point, in the pose of the person reading, it then begins once again to beckon in the endless distance of the reading effort that registers the text.

As the reading is, so is the writing. In the «Program of Works» (1975), no descriptions are offered, yet at the same time no instructions are issued on what to do. The «Program» sketches out the emptiness occupied by pure spontaneity, that is, by romantic subjectivity as such. And in this text we read :

«In the event that the realization of this or that point in the Program should be factually impossible, the verbal expression of these points is to be regarded as a special case of realization or as a fact of literary creation».

Actually, two imperatives are being equated here : to read and to write. Literature is endowed with being, with its own reality and with «realization» when another form of realization is «factually impossible» – in other words, always.

A text by Lev Rubinstein is both the syntax and the practice of the romantic, given in unity. The effort of reading and the effort of writing here appear as autonomous work engendering and organizing an independent reality. As cognizance of the practice of the romantic, these texts likewise lead beyond the boundaries of romantic conscience. And they return it to the finitude of its existence, to the state of being doomed

68. Можно вдруг обратить взор на одно из многочисленных проявлений реальности и уж потом назвать это произвольным выбором об"екта;

80. Можно бесконечно удаляться от об"екта или приближаться к об"екту, не уникаясь при этом до каких бы то ни было обобщений;

85. Можно на моном выдохе выложить всё, что знаешь, но смыслом сказанного окажется именно сам выдох;

91. Можно представить себе любого в любой ситуации – и это будет комедийным новшеством;

93. Можно артистически пренебречь системой собственных постулатов, если само это пренебрежение способно стать комедийным новшеством;

96. Можно в конце концов взять всего понемногу в произвольном порядке и произвольных пропорциях – не секрет, что это будет комедийное новшество;

102. Можно считать, что любая осознанная форма консервативна, и исходить из этого в оценке вещей;

122. Можно не думать о последствиях : их характер будет комедийным;

Л.Рубинштейн
L. Rubinstein

" - В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов Программы считать словесное их выражение частным случаем реализации или фактом литературного творчества".
Собственно здесь отождествляются два императива : читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и "реализацией" тогда, когда иная реализация "фактически невозможна" - иными словами, всегда.

Текст Л.Рубинштейна - это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность. Как осознание практики романтического эти тесты выводят вместе с тем за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть, и в то же время они со всей трезвостью расставляют для него вехи тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и недостижимы никаким иным путем.

2. ИВАН ЧУЙКОВ

Иван Чуйков - художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле есть нечто не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, чем она есть сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видным обликом вещей наука обнаружила нечто иное - атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тождественное и нетождественное утратили былую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманным покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии, т.е.внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Это задача породила то, что мы называем авангардным искусством.

Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некоей другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски либо уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет в глубь представления, разрушая иллюзию - он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией за которую не может переступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтягивает пленкой пейзажа параллелепипеды и непроницаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одиноко

to labor and to die, while at the same time they soberly set up the landmarks of those possibilities for its existence which are attainable through the facticious language of literature and are not attainable by any other road.

2. IVAN CHUIKOV

Ivan Chuikov is an artist who centers his attention on the problem of the corelation between illusion and reality. A picture, in the traditional sense of the term, is a thing which is not self-identical. It presents us with the spectacle of something different from itself ; and so distinct is that presentation that the picture dissolves its own subjective being, as it were, in the object represented. This, precisely, is the illusory nature of the picture as a work of fine art. The attempt to perceive things in their external aspect has always been tied to the attempt to know them by discovering their identities and differences. Modern science, however, has cut the ground under such attempts.

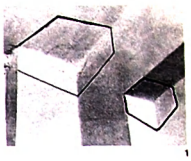
Behind the apparent external aspect of things, science has uncovered something else -- atoms, vacuum, energy and, last but not least, the mathematical formula. The primordial contemplative perception of things has itself become an illusion, an illusion moreover that leads astray. The identical and the non-identical have lost their old connection to the similar and the dissimilar. The world of appearances has become the deceptive shroud of the Maya, cast across the void or over matter as the case may be.

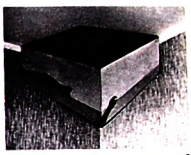
Under these circumstances, art has veered away from illusion which it regards as a lie. Art has become analytical. The work of art has disclosed its own structure and its material presence in the world. Attention is now focussed on what distinguishes the art work from other things, rather than on the resemblance to other things that it acquires by means of illusion -- which is to say, attention has been directed to the constructive basis of the picture as an object that is simply there. This process gave rise to what we call avant-garde art.

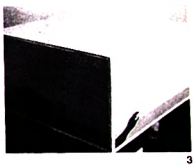
Nonetheless, representation continued to be representation, and this means that art did not lose its links with illusion. Discovering the laws of an empirical world, science destroyed the visible world and accomplished its disintegration, only to assert thereafter the identity of its findings with the primordial form. Experience, trying to find the law of the visible, moves ever farther away into the invisible. But art does not extend beyond the sphere of representation. A painting, containing the depiction of the structure of some other paintings that existed before, hangs alongside that one on the walls of a gallery. Its priviledged status can be proven only historically. It passes judgement by itself on the art before, just as it is judged by that art. A stone smashed into bits and reduced to atoms is still the same stone ; but a picture torn to shreds is either annihilated as a work of art or is tranformed into a different picture. Experimentation in art does not penetrate into representation or destroy illusion : it merely engenders a new representation and re-establishes the illusion. As long as society protects art from outright destruction, art retains the fundamental character of an insurmountable illusion that no experience is able to transgress.

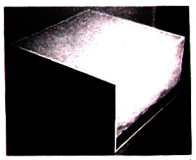
Ivan Chuikov's work is a thematic treatment of this aspect of art as a conserving force. He stretches a film of landscape over parallelepipeds and airtight windows. This way of handling the landscape is in keeping with its function as a membranous encasement that conceals the thing-in-itself from the solitary romantic rapt in contemplation. To a classical landscape-painter, the landscape was a view to be understood as a stage in the cognitive process. The next stage in that process is the next view -- the one opening up to the wanderer who travels to the interior of nature and gains knowledge through observation. Contemporary man finds landscape overcome at the very first step on the cognitive road. Landscape is an illusion that makes up the world of romantic subjectivity ; or else it is a collective illusion shared by those who dwell within it : the illusion of art.

The insurmountability of art is the same thing as the insurmountability of landscape. Chuikov exposes the material substratum of romantic subjectivity. A thin layer of paint is applied to the surface of a nameless object without a distinct form of its own. The social definition of art, by its very essence, renders that


1


2


3


4

И.Чуйков :
1. Виртуальная скульптура, 1977
2. Угол комнаты, 1977
3; 4. Панорама , 1976

I.Chuikov :
1. Vertual sculpture, 1977
2. Corners of the room, 1977
3; 4. Panorama I, 1976

кого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж - это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания - это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и позиюшим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж - это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т.е. иллюзия искусства.

Непреводолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выявляет материальный субстрат романтической субъективности - тонкий слой краски, нанесенной на поверхность аноним ного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим и безвиден по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер - "имеющееся под рукой". Пустота за пленкой "настоящего" пейзажа,окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако, в качестве материального носителя пленки "искусства" этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

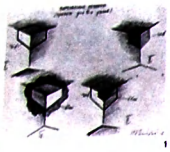
Итак, выявлена роль иллюзии, институированной в искусстве как охраны и защиты. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос : стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному развертыванию самои романтической картины.

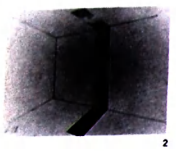
Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно : сам по себе параллелепипед (как и вполне анонимное окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, следовательно, взят здесь скорее в качестве наглядного примера. И мог бы быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником, может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако, диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т.е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому развертыванию заново самой романтической картины.

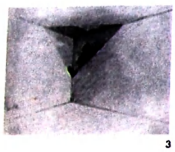
Предлагаемое И.Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути дела же искусство есть всегда выход к вещам самим по себе. Не в том смысле, разумеется, что оно само становится вещью, но в том смысле, что оно свидетельствует нам о вещах, как они есть по истине. Так, если И. Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит нам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусство



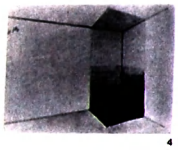
1



2



3



4

И.Чуйков :
1. Виртуальные проэкты, 1977
2-4 Из серии "Углы и зоны", 1978

I.Chuikov :
1. Virtual projet, 1977
2-4 From the series «Corners and Zones», 1978

object unattainable and invisible alike. The parallelepiped wrapped in a landscape emerges in all its coarse materiality to the viewer's gaze. It is «right at hand», as Heidagger might put it. The void behind the film of «real» landscape, surrounding the observer on all sides, has taken on the vulgar form of a box which now passes into the ownership of the viewer. However, as the material carrier of the film of «art» this box is no more accessible than is the thing-in-itself -- the Kantian *Ding an sich*. The box is under guard, and in its banal materiality it remains an eternal secret. Its discovery would be equivalent to the demise of art ; this would be sacrilege. not experimentation.

Here we see the role played by illusion, institutionalized in art as defense and protection. In this context, the anonymity of style in which the illusion is reproduced ensures collective recognition of its protective character.

The works mentioned above retain a certain degree of ambiguity. The question arises as to whether the artist is trying to make a gesture of guardianship and defense, as being the purpose of art. Or is he demonstrating a condition for the existence of a romantic painting ? One may suspect that his box-landscape demonstration was inspired less by a desire to conceptualize the romantic experience than by an aspiration toward nostalgic and ironically innoculus elaboration of the romantic picture itself. The transcendental conditions for that gesture would thereby be shown.

All reasonable considerations lead us to favor the second of these alternatives. Indeed : in itself, the parallelepiped and the completely anonymous window are such negligible objects that the artist can hardly be seriously interested in their preservation. Hence the parallelepiped is taken here to serve, rather, as a tangible example. And it could be replaced by any other object. So what we see is the sheer possibility of protection, rather than the actuality, insofar as it leaves the viewer emotionally indifferent. The pathos of involvement as authentic interestedness is not aroused in his soul. On the other hand, the landscape depicted on the box is itself so trivial and easy to grasp that its reproduction by the artist would perhaps appear to have been occasioned solely by the problem of conceptualizing the object portrayed.

An interpretation based on this kind of reasoning nevertheless is still nothing more than an interpretation. It stands in opposing contrast to the artist's work by presupposing an external vantage-point. Conceptualization is not carried out in the work itself. The individual work is not placed within any kind of series, nor is it supplied with any attributes which might unequivocally impose a reading. An art work as such must possess an expository force and a compulsive quality directed at the viewer. That is what distinguishes it from natural objects revealing themselves passively to man. If a concept takes form only in the mind of the observer, that means that in the art work it exists only as a potentiality, without having acquired genuine actuality. Thus it is only natural to suspect, that in the case at hand, we are shown the box-landscape not so much because of an attempt to conceptualize the romantic experience, but as in the sense of still another nostalgic elaboration of the romantic picture itself.

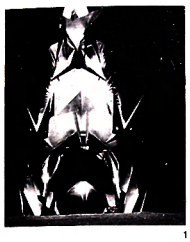
Ivan Chuikov proposes to define art as illusion – a definition that unquestionably narrows the field of art already in existence, an art that is already there. In essence, art is always an exit, an avenue of access to the things themselves. Not of course in the sense that the art becomes a thing itself, but that it affords us an insight into the true nature of the things. By presenting us with an image of art as an illusion, and that in all seriousness, Ivan Chuikov is saying something true to us. Further, by creating a work of art in which art displays its illusory nature, it is clear at any rate that the artwork he himself has produced is a true one.

At this point we must inquire whether that work still belongs to the realm of art, or whether it goes beyond it. One way or the other, we arrive at a paradox. Maybe this very paradox gave the artist pause, preventing him from using the resources of art to complete his exposition of the artistic truth revealed to him. One gets the impression that Chuikov assumes the existential status of art to be revealed not in itself but in the discourse of which it is the object. However, it is contemplation and not illusion that is insurmountable in art. To suppose that contemplation is always illusion, or that genuine contemplation is impossible, and that all contemplation must be founded on the unseen (in other words, on reasoning) is to remain within the romantic framework and to deprive oneself of the right to truth. Yet in practice a perceptive grasp of existing art that is, of art as illusion, has always been for the artist a motivating occasion to overcome illusion and to go out toward the things themselves in true

во обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства - истинное. И здесь возникает вопрос : принадлежит ли оно еще искусству или выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу. Возможно, что именно этот парадокс и остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся ему истины искусства до конца. Создается впечатление, что сам И.Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То, что, однако, непреодолимо в искусстве - это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание есть всегда иллюзия, т.е., что истинное созерцание невозможно и всякое созерцание должно обосновываться невидимым (иначе говоря, рассуждением) и значит оставаться в рамках романтического, лишая самого себя права на истину. На деле же осознание наличного искусства, т.е. искусства как иллюзии, было всегда для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самим вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустранима как и сама история.

Иван Чуйков и совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах "Углы" и "Зоны" И.Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексию. Он возвращает в этих работах замкнутому помещению - комнате - его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним : красный угол, счастливые и несчастливые стены, место для домашних богов и т.д.). "Углы" и "Зоны" так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что и означает полный выход за пределы рефлексии.

Комната, в отличие от ящика, взывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что отказав искусству в праве на истинное созерцание Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклинающего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время - искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.



1

3. ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от "жизни", т.е. от изображения жизни, преисполнилось вместе с тем и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, и если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь - это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т.е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз - эти примеры художественного прожектерства общеизвестны. В 50-60х годах желание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Агрессивность искусства, однако, с самого начала встретила противодействие. И, действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором он живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотнесения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством, практику, что делает его вновь зависимым от "жизни", как она осуществ-

2

Ф.Инфантэ :
1; 2. Зимние маски, 1978

F. Infante :
1; 2. Winter masks , . 1978

contemplation. Artistic truth is historical, and like history itself it is irremovable.

Ivan Chuikov does accomplish the journey beyond the confines of the conditional, but not by way of conceptualizing the romantic (as earlier suspected) but rather via its further expansion. In the works entitled « Corners and Zones» he opts conclusively for the direct gesture, eschewing self-analytical reflection. In these works he restores to an enclosed space – the room – its ritual and mystical significance. (Let us recall : the Red Corner, Happy and Unhappy Walls, the Place for Household Gods, etc.) «Corners and Zones» organize space in such a manner that it acquires an individuality hallowed character and loses the impersonality of mere living space. At the same time there is a risk of non-recognition and of non-artistry, which signifies a genuine departure beyond the confines of reflection.

Unlike the box, the room calls for protection, and this appeal arouses an immediate reaction in the viewer. The authenticity of the interest thus stimulated guarantees that involvement in the happening which transforms one or two features on the ceiling and in the corners of the room into a work of art. A few elegant and reliable tracings confer to the room the status of an indestructable object of contemplation, unrelated to any stereotype ; its illusory character is thereby transcended and it becomes rooted in authentic emotional experience. The characteristics of these tracings (the effect of play when the viewer moves, for instance) are not very important and in fact superfluous. What is important is that Ivan Chuikov, in denying to art the right of true contemplation, is directly continuing the tradition of incantatory gesture and chivalrous defense which he singled out and perceived as one possibility for intelligent artistic activity in our time – for art understood as insurmountable yet genuinely experienced illusion.

3. FRANCISCO INFANTE

At the beginning of our century, art became aware of its autonomy with respect to «life», or the depiction of life, and at the same time it grew inflated with an attitude of arrogant superiority towards it. If art has its laws, then life, too, can be understood as art ; and life perceived in this way may be quickly recognized as an ugly art. An artist familiar with the law of creative freedom has a duty to transform life in accordance with that law – to make life beautiful. Futurism and the Bauhaus are well-known examples of artistic projectionism. In the 1950s and the 1960s a desire to subordinate life to art found expression in the happening and in utopian visions of the future. But from the very outset the aggressivity of art was met with resistance. Indeed, can an artist really lay claim to a position outside of the society in which he lives ? In his activity the artist is defined by the limits of his vision and by the way he relates what he sees with reality.

But the limits of his vision are narrow ones, owing to the finitude of his existence. The process of knowing the mechanism by which the visible and the knowledgeable are interrelated becomes an adventure without end. This mechanism is above all anonymous and historical. It holds the artist prisoner. To discover and to grasp it he has to overstep the bounds of art and rely on other procedures having little or nothing to do with it. Thus he falls into renewed dependence on «life» as it realizes itself here and now. Extension of art into the social domain, or the attempt to force a particular aesthetic ideal onto society, is always a diachronic undertaking, for that ideal is itself nothing more than that same society, albeit in its historically transcended form.

Art in our day is more than ever disinclined to put its faith in aesthetic platitudes. It turns to the common and vulgar categories as a way out. The old arrogance toward life's drab and humdrum aspects is gone forever. And yet the dream and the ritual have not died out, not by any means, as the work of Francisco Infante so eloquently testifies.

Stylistically, his art lies within that traditional tendency of the European and the Russian avant-garde which took upon itself the mission of remaking the world. Infante's pictures are projects for another kind of life in another sphere of living. Of late he has gone to photographing the modifications introduced into the natural

ляет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда диахронична, т.к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме.

В наше время искусство более чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и образцового. Поэтому оно не доверяет и самому [illegible]. Поэтому оно старается за помощью к сферам [illegible]. Поза превосходства над "серостью жизни" утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому - творчество Франциско Инфантэ. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфантэ - это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действий. Но акции организуемые Инфантэ, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем - не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фотографирования.

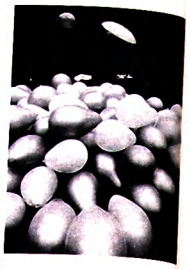
(10) Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотография представляла вещи "как они есть". Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своезаконным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не "означающее", а "означаемое", т.е. не "план выражения", а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Уже не агрессия здесь господствует, а мечта и ностальгия.

Перформанс у Инфантэ весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом, определениях человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т.д., то Инфантэ представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от привычной стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфантэ - это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир - это мир подозрений, потому что технология - это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфантэ привлекательной - это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано - просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфантэ модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это делает наконец приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфантэ возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

environment by superimposition of artifacts, as well as by organizing actions in natural settings that take on a ritual character. But the actions organized by Infante are performances rather than happenings. They are not aimed at inciting the audience to direct participation or to changes in customary ways of life : the artist wants a pure visual show. It is not the action itself that is so important as the photographs taken with the artist's camera.

For a long time, painting was looked upon as the antithesis of photography. It disclosed a world arranged by the artist's imagination, while photography presented «things as they are». The myth of the dispassionate photographer, however, vanished quite a while ago, and the artist's imagination seems no longer so much like a law itself ; but in performance photography both of these illusions spring to life afresh. The artist forms the *signifié*, the meaning or the expression plan : the photograph reveals itself to us as a faithful document testifying the authenticity of another life. Instead of aggression, what predominates here is the nostalgic dream.

The performance in Infante's version is quite different from the Western one. In the West, attention is centered on individual, social and biological definitions of the human body and on the limits of human existential possibility ; Infante gives us a world of technological reverie reminiscent of faraway childhood. By their grace and elegance, their clarity and wit, his photographs stand distinctly apart from the science-fiction designs that became a boredom for everyone. Infante's world is a world of trust, whereas the real technological world is a world of distrust, for technology is control, and you cannot exercise control without suspicion. What makes the reality underlying Infante's photographs attractive, is their purity of formal representation. This reality is free from suspicion inasmuch as it does not demand penetration beyond the form. Consequently, there are only the photographs that are real. The subject photographed is merely art, containing reality only to the degree to which art is real at all. Infante modifies the concept of a picture in such a way as to preserve that concept : deception lies at its basis, but it is precisely that deception that constitutes art. By his modification, Infante's art is finally recognized ; an achievement which was not easy.



2

4. ГРУППА "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ"

/ Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др. /

Искусство перформанса представлено также в Москве группой "Коллективные действия". Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны (описание их приложено далее.) Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаясь разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы : пространство, время, звучание, число фигур и т.д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной предрасположенности зрителя, их чистый "лиризм" Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так, художники оставляют под

4. THE COLLECTIVE ACTION GROUP

/Nikita Alekseyev, Andrey Monastirski and others /

Performance art is represented in Moscow by the group known as «Collective Actions». The artists in the group have assigned themselves serious tasks, in an attempt to decompose the visual effect produced by events into its primordial elements – such as space, time, sound, or a number of figures. A characteristic common to all these works is their pure «lyricism», or their dependence upon the viewer's emotional predisposition.

Their performance are all somewhat ephemeral. They set up no law as to how they should be approached and judged ; they give themselves over to the observer's perceptive whim. The viewer's encounter with these works is often intentionally left to chance. The artist, for example, may leave a ringing bell under the snow, or a painted tent in the woods. The effect brought by this

Группа "Коллективные действия" :
1. Шары
2. Палатка, 1976

The Collective Action Group :
1. Balls
2. Tent, 1976

снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разрисованную палатку и т.д. Эффект, который производит подобного рода случайные встречи, отсылает к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чего-то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выходящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы "Коллективные действия" стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече (или находке), которая вынудила бы его к истолкованию.

* * *

После предпринятого выше анализа творчества нескольких современных московских художников естественно возникает вопрос : что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли говорить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, к сожалению, полуосознано, так что необходима интерпретация для того,чтобы правильно видеть.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово "культура" происходит от слова "культ". Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранительница изначального откровения и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о "внутреннем мире художника" и т.д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России - это магия.

Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряженны. Во всяком случае, мир иной - это не прошлое и не будущее. Это, скорее, то присутствующее в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того, чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для разных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насквозь проникнуты пониманием искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая представленность (откровение, несокрытость) или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования - в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих, и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может нам сказать сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.

Впервые опубликовано в журнале самиздата "37".

kind of accidental encounter opens up a world of unexpected forebondings and amazing discoveries -- the sort of world in which mankind was actually living not so very long ago. There was a time when people came across inexplicable traces of some indefinite presence, signalling the existence of active and purposive forces that lead beyond the limits of common-sense explanations. These indications pointing to the presence of magic forces can be regarded as facts of art opposed to facts of reality, that cannot be explained but only interpreted. The artists of the «Collective Action Group» endeavor to nudge the contemporary observer into some such fortuitous encounter or discovery, as will compel him to engage in interpretation.

* * *

In the foregoing we have undertaken to analyze the creative work of several contemporary Moscow artists. This naturally leads us to a further inquiry into the typical characteristics of contemporary Russian art as a whole. What is it that makes this art unique, if indeed it is unique ? Can we relate it antithetically to Western art to see what the two have in common ?

It is certain that such an antithesis does in fact exist. Perhaps the differences are not so plainly evident in the works of Moscow artists today compared with their couterparts in the West ; but the contrast is clear, beyond all doubt, in the way the public and the artists themselves understand their work. Consequently these works bear the stamp of distinguishable difference, though unfortunately to an only half-recognized extent, so that interpretation is required in order to see them in a proper light.

In one way or another, Western art says something about the world. Even when concerned with faith it speaks of faith as incarnate in the world. It may turn its attention inwards onto itself, but what it says has to do with its own process of realization in the world. Russian art, from the age of icons to our time, seeks to speak of another world. Russians of today like to point out that the term culture is derived from «cult», whereby culture is understood as the totality of the arts. Culture comes out as the guardian of primordial revelation and also as the mediator for new revelations. The language of art differs from everyday language not because it speaks of the world in a more elegant and beautiful way or discloses the «internal world of the artist». What makes it different is the message it has to convey about the other world -- something that only art can say. The inner structure of artistic language empowers it to convey the structure of that other world, just as the inner structure of our everyday language discloses the world of here and now. Each discovery of the power of artistic language to communicate something new is accordingly a discovery of something new, something never known before, about the structure of the other world. We may love the artist for showing us a region we long for ; we may hate and fear him for revealing a world we do not want. In Russia, art is magic.

What is the other world ? It is the world opened up to us by religion. It is the world that opens itself to us only through the medium of art. It is also the world that is situated at the point where those two worlds intersect. This is the reason why there is so much tension in the relationship between art and faith in Russia. At all events, the other world is neither the past nor the future. It is rather the presence in the present into which we may withdraw without reserve. No waiting around and no wheeling or dealing is needed in order to live in the church or in art. All you need to do is to take one sideward step, and you find yourself in another place. This is quite as simple as dying ; and, essentially, it is the same thing as dying. You perish for the world and you are resurrected alongside the world.

Magic subsists in space but not in time. The cosmos is constituted in such way that it contains adequate space for different worlds.

The artists whose works have been discussed here are not religious persons ; yet they are able to comprehend art in terms of belief. Whether as merely potential existence, or as straightforward portrayal (revelation or absence of concealment), or as a sign from above that calls for interpretation, art -- as they see it -- involves impingement of that other world on our own. We must make an effort to understand what this invasion signifies. The intervention has occured with the artists' complicity, and we cannot be ungrateful to them on that account. By invading our History, the other world gives us the power to make statements about it that it could not make itself. And what may we finally conclude ? Precisely this : that other world is not another world at all ; but it is our own historicity, revealed to us here and now.

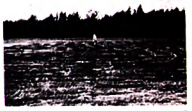
First published in the samizdat magazine «37».

1

2

3

4



5

6

Группа "Коллективные действия" :
1—6. Комедия

The Collective Action Group :
1—6.Comedy

ivan chuikov
иван чуйков

Всякая интерпретация является частичной, ограниченной и, тем самым, сводит работу к одному лишь плану, одному срезу. Особенно опасна авторская, поскольку будучи столь же ограниченной, частичной и не более правомочной, чем интерпретация любого зрителя, она, исходя от автора, выглядит более авторитетной и даже обязательной.

Наиболее правильно - вообще не комментировать свои работы, оставляя их говорить самих за себя. Если все же приходится как-то толковать их, то лучше говорить сразу, что это всего лишь размышления по поводу, одна из многих возможных попыток осмыслить то, что сделано, ни в коем случае не обязательная. Более того, размышления эти определяются и ограничиваются интересами и проблемами автора в данный момент, и могли бы быть совсем иными в другое время.

Эту отговорку нужно понимать не как извинение или уклонение, а как принципиальную позицию, так как даже самое рациональное и рационалистически построенное произведение искусства, выходя в контекст и вступая в диалог со зрителем, теряет и приобретает значения самым непредсказуемым образом, а существенная сердцевина его, его суть, как раз и выкристаллизовывается, формируется в контексте и в процессе такого диалога.

Последние несколько лет я занимаюсь тем, что соединяю некий образ, чертеж или другие живописные элементы с материальными, самостоятельно существующими формой, конструкцией или предметом, накладывая изображение на эти предметы или конструкции. Сюда входят : цикл окон, серия вывернутых панорам, проекты (I, проекты для углов комнат, кинопроект).

Отношения между образом и предметом, на котором тот написан, взаимные изменения, производимые в них друг другом, были смыслом этой работы. Взаимодействие этих элементов происходит на поверхности предмета, которая является своего рода порогом, отделяющим фиктивные, иллюзорные элементы работы от объективной материальной конструкции, но одновременно здесь происходит сплавление, позволяющее им проникнуть друг в друга, наделяющее материальную часть работы иллюзорным ощущением и наоборот.

Интерес к такой разделяющей поверхности, которая в свою очередь может быть воображаемой, фиктивной, вызвал серию фоторабот "зеркала" (I, II, III) . Здесь этот порог - поверхность зеркала - несуществующая, воображаемая, в то время как предметы и их отражения вполне реальны.

Всякий акт восприятия, созерцания является целостным, неразложимым и неописываемым на другом языке. Условно, однако, можно говорить о нескольких уровнях восприятия интерпретации работы художника.

Самый важный уровень толкования - соотношение концепций и методологии художника с его мироосознанием, его философской ориентацией и возможность понять их через его работы. Это уровень молчаливого декларирования, однако, толкование на этом уровне - компетенция искусствоведа или философа.

Автор не может высказываться, начиная

Any interpretation is partial and restricted, as it brings a work to only one dimension, one cross-section. The author's interpretation is partially hazardous, because being as limited and partial and no more authoritative than that of any other viewer, it seems more imperative and even binding, coming as it does, from the author.

It is best not to comment on one's work at all, leaving it to speak for itself. If an artists must interpret his œuvre, somehow, it should immediately be made clear that he is only pondering over what has been done and that his only one of many possible ways to interpret his work and not at all binding. Moreover, these thoughts are shaped and restricted by the author's interests and problems at a given moment and might be somewhat different at another moment in time.

This reservation should not be regarded as an excuse or an attempt to evade the issue, but as a matter of principle, for even the most rational and rationalistically constructed work of art loses and acquires meanings in the most unpredictable manner when it comes into contact with the viewer, while its substantial core, its essence, comes into focus precisely within the context and in the process of such a dialogue.

In the last few years I have been engaged in combining images, drawings or other visual elements with materials and independently existing forms, projections or objects, by projecting the picture onto these structures. The works include a series of Windows, Panoramas «turned inside out», and projects (I, Projects for Room Corners, and a Film Project).

The meaning of this work lies in the relation between the image and the object on which the image is depicted, and the reciprocal interplay. The interaction of these elements occurs on the surface of the object, which serves as a threshold separating a work's fictional and illusory elements from the objective material structure but, at the same time, a merging, an interpretation occurs ; the material part of the work is imbued with an illusory feeling and vice-versa.

The interest in the aforesaid separation which may, in turn, be imaginary and fictional, has resulted in a series of photographic work called «Mirrors» (I, II and III). Here, this threshold - the surface of the mirror - is non-existent and imaginary, while the objects and their reflections are quite real.

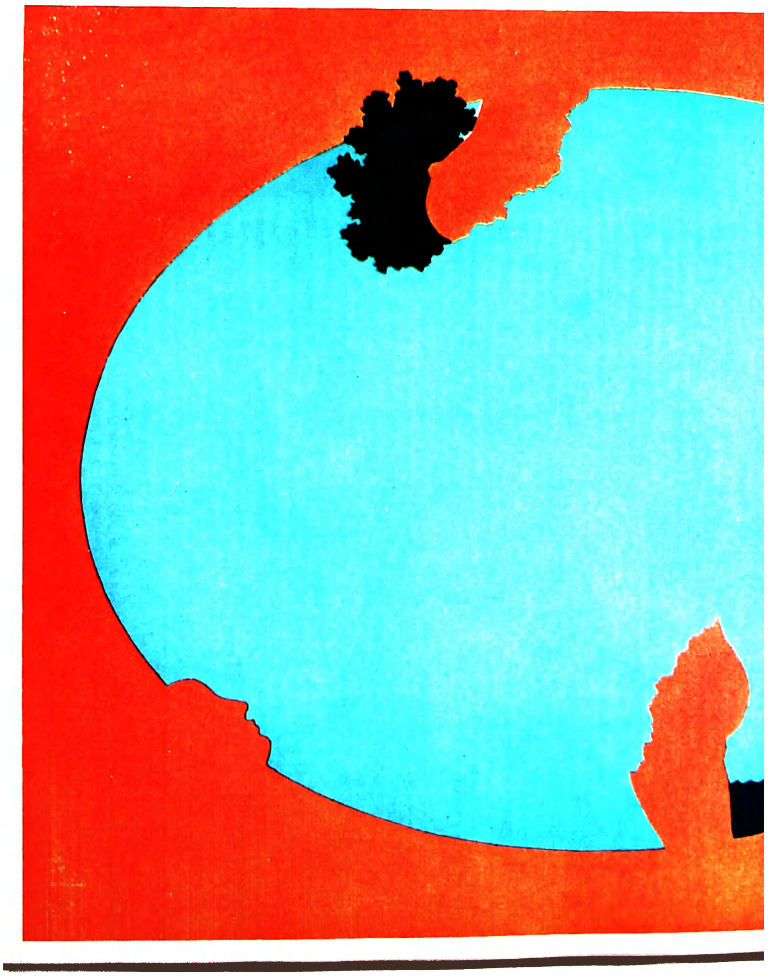
Any sort of perception and contemplation is integral, indivisible and inexplicable in any other language. In relative terms, however, one may speak of several levels in the perception and interpretations of an artist's work.

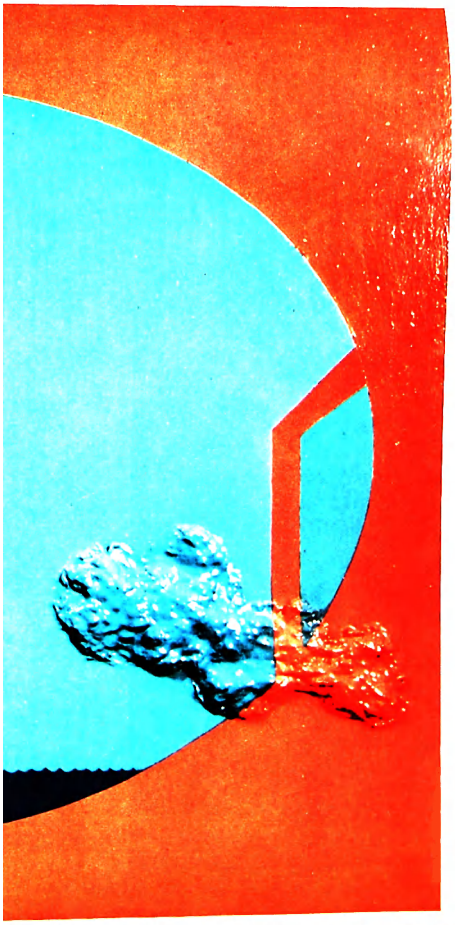
The most important level of interpretation concerns the relationship between the artist's notions, methodology and his world outlook, his philosophy - the possibility of understanding them through his works. For him, this is the level of the silent statement. Interpretation at this level, however, is within the domain of the art critic of philosopher.

As to the author, his expression begins at the conceptual level. This word has been quite vigorously used lately and has acquired many meanings and connotations. In this case, I do not have in mind a specific trend in modern art ; I am referring to the set of ideas and notions on the nature

Родился в 1935 г. в Москве. С 1949 по 1954 г. учился в Московской художественной школе и с 1954 по 1960 г. – в Институте им. Сурикова.
С 1960 по 1962 г. жил и работал во Владивостоке.
Участник выставки во время Фестиваля молодежи в 1957 г.
1960 г. — начало самостоятельной работы.
Участник нескольких неофициальных выставок и с 1977г. – многочисленных выставок на Западе: Биеннале в Венеции, групповой выставки в Милане, выставок в Лоди, Турине (Италия), Беллинзоне (Швейцария), Бохуме (ФРГ).

Born in 1935 in Moscou. He studied art in the Moscou Art School, then in Surikov's Art Institute, from which he graduated in 1960. Till 1962 he lived and worked in Vladivostok. He participated in some unofficial exibitions in Russia and since 1977 in many exibitions in the West : la Biennale di Venezia, the exibitions of Lodi, Turino, Milano (Italie), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).

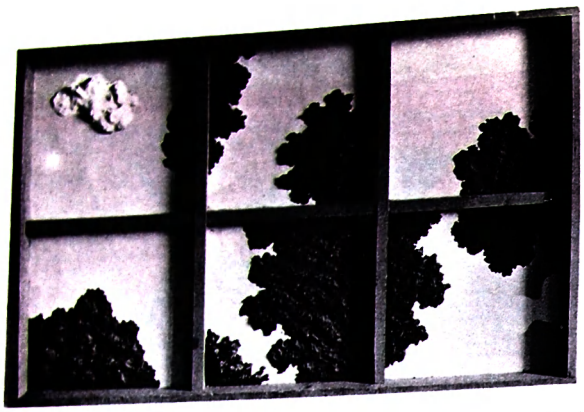




И. Чуйков :
Голубой овал, 1976
смешанная техника, эмаль
109x141

I.Chuikov
Blue oval, 1976
enamel, mixed media
109x141

i.chuikov
и.чуйков



Окно IV, 1974
смешанная техника, темпера
74x120x7,5

Window IV, 1974
mixed technique, tempera
74x120x7,5

лишь с концептуального уровня. Слово это достаточно энергично использовалось последнее время и стало весьма многосмысленным и многозначным. В данном случае не подразумевается направление современного искусства. Я имею в виду тот комплекс концепции, идей, представлений о природе искусства, о восприятии того, что предлагается как художественный факт, о взаимоотношениях зрителя и художественного объекта, о роли контекста и т.д., т.е. тот фундамент, на котором основывается практическая работа художника. В свою очередь фундамент этот определяется самыми глубокими (хотя, может быть и неосознанными) философскими, религиозными и идеологическими убеждениями.

Любой художественный объект по природе своей парадокс, двусмысленность : с одной стороны - вполне реальный и материальный предмет, с другой - некоторая иллюзия, фикция. Это, конечно, касается не только традиционной картины или скульптуры. Одной из важнейших проблем искусства XX-го века, одним из сильнейших двигателей его было стремление избавить произведение искусства от этой двусмысленности, лишить его иллюзорности, заставить картину быть только самой собой и ничем больше, оставить только предметную сущность картины или фиксацию процесса. Это, однако, не удается. Контекст делает любой предмет, помещенный в него чем-то большим, чем-то еще, наделяет его некой фикцией (иллюзией) : пример — дюшановские ready-mades.

Писсуар в галерее остается, конечно, писсуаром, но в новом контексте обретает новый смысл и значимость и широкую сферу толкования, зависящую от зрителей и являющуюся фикцией, что собственно и делает этот факт фактом искусства. Так что эта сторона дела была исследована весьма исчерпывающе уже тогда.

В наиболее интересных и последовательных современных работах все это видно очень ярко. Например, работы Daniel'a Baren'a обретают полный смысл только тогда, когда прочтешь его довольно объемные и пространные тексты. Таким образом, сами работы выступают как подмен, как символ его рассуждений и, в этом смысле, опять-таки обретают

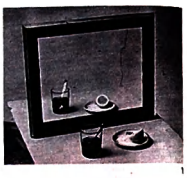
of art, to the perception of what is offered as an artistic fact, to the relationship between the viewer and the art object, to the role of the context etc. , i. e. to the basis underlying the artist's practical work. In its turn, this basis is determined by the most profound (though perhaps subconscious), philosophic, religious and ideological convictions.

Any art object is intrinsically a paradox, an ambiguity ; on the one hand, it is a completely real and material object, but on the other hand, a certain illusion and fiction. This, of course, is true not only of traditional pictures and sculptures. One of the most important problems in 20th-century art and one of its strongest driving forces was the desire to rid the work of art of this ambiguity and illusory nature, compel the picture to be itself and nothing else, and leave only a picture's essence as an object or the record of a process. However, this has not proved possible. The context makes any object placed in it something more, something else, and imbues it with a certain fiction (illusion). An exemple is provided by Duchamp's ready-mades. A pissoir in an art gallery still remains a pissoir, of course, but in the new context it acquires a new meaning and importance, and a broad scope for interpretation (depending on the viewer), thus becoming fiction, transforming the fact of art. This aspect was studied quite exhaustively at the time.

All this is apparent in the most interesting of modern works. For example, Daniel Buren's works take on their full meaning only when one reads his rather long texts. Thus the works themselves serve as a substitute, as a symbol of his reflections and, in this respect, acquire a second fictional dimension.

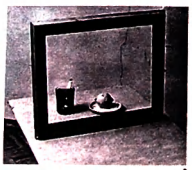
They may be considered from the vantage-point of the relationship between the art object and the context into which it is placed. The result of this interaction, having the viewer in mind, is once again fiction.

In other words, fiction is what arises as a result of the relationship between the art object and the viewer ; it is essentially the same thing as illusion in traditional painting. Thus it is impossible to destroy illusion and fiction while remaining within the framework of art ; at the same time the indestructible ambiguity in any art object leaves unlimited opportunities for inquiry, play,



1

2



3

1-3. Зеркало, 1977

1-3. Mirror, 1977

второй, фиктивный аспект. Их можно рассматривать и с точки зрения взаимодействия объекта искусства и контекста, в который тот помещен. Результат этого взаимодействия, подразумевая, конечно, зрителя, через которого все это происходит, снова фикция.

Другими словами, эта фикция есть то, что рождается в результате взаимодействия художественного объекта и зрителя и принципиально то же самое, что и иллюзия в традиционной живописи. Так что разрушить иллюзию, фикцию невозможно, оставаясь в контексте искусства, а неотменимая двойственность любого объекта искусства оставляет неограниченные возможности исследования, игры, парадоксов, столкновения противоположностей. В этом поле я и работаю.

В цикле "окон", например, реальные и фиктивные элементы традиционной живописи поменялись местами. Так, сама материальная структура работ (холст, подрамник в традиционной живописи), имеющая форму оконной рамы, приглашает зрителя погрузиться, проникнуть вглубь (окно по природе своей выход в пространство), и тем самым выполняет функцию изображения, превращаясь в иллюзию. А изображение, красочный слой, грубый, плоский и элементарный не позволяет этого проникновения, утверждая материальность картины. Реальные и иллюзорные элементы оказались взаимозаменяемыми и условными - условна и подвижна сама граница между реальностью и иллюзией.

Столкновение действительности и фикции происходит и в других работах, хотя и по-иному. Серия "панорамы" является попыткой критического осмысления как восприятия вообще, так и способов изображения. В работах этой серии выворачивание наизнанку панорамы пейзажа, интерьера и т.п. является в результате операцией выворачивания отношений субъекта и объекта восприятия. Подобные манипуляции возможны только при таком условном , перцептивном восприятии, как наше нормальное, основанное на разделении субъекта и объекта в условной системе координат.

Следующий уровень - методологический. Работы последних 8-ми лет основаны на общем представлении об изображении как о тонкой пленке, наложенной на плоскость или объемную конструкцию. Изображение может полностью совпадать с этой конструкцией, может совпадать частично, может не совпадать вовсе.

В связи с этим возникает еще один уровень— самый поверхностный и непосредственный : неизбежная зрительская интерпретация изображения. Поскольку, с одной стороны, мои работы не абстрактны, а всегда что-то изображают и выбор конкретного изображения происходит интуитивно, без волевого усилия, а с другой стороны, некий предмет становится картиной лишь в результате взаимодействия со зрителем, постольку интерпретация зрителя ничуть не лучше и не хуже авторской.

Остается добавить, что проблемы стиля, эстетики как таковой меня не интересуют. Эстетика работ определяется стремлением к простоте и некоторыми сознательными ограничениями : отсутствием деформации, упрощением фактуры, цветовой заданностью : небо - голубое, растительность - зеленая, тело - розовое. Других интересов в поле традиционной эстетики у меня нет.

Окно VII, 1975
смешанная техника, эмаль
100x80x8,5

Window VII, 1975
mixed technique, enamel
100x80x8,5

paradoxes and collisions of opposites. This is the field in which I work.

In the *Window* series, for example, real and fictional elements in traditional painting have changed places. Thus, the very substantial material of the work (canvas and subframe in traditional painting), which here has the shape of a window frame, invites the viewer to immerse himself and look deeply into it (the window is, by nature, an outlet into space) ; thus the material structure fulfills the function of the visual image and turns into an illusion. A picture with its rough, flat and elementary layer of paint excludes such penetration by affirming the material nature of the picture. Real and illusory elements have proved to be interchangeable and conventional -- the very boundary between reality and illusion is conventional and movable.

The conflict between reality and fiction also occurs in other works, though in a different way. The *Panorama* series represents an approach to the critical examination of both perception in general and methods of perception. In the works of this series the landscape, interior and other panoramas are « turned inside out » since the relations between subject and object of perception are inversed. Such manipulations are possible only within the framework of conventional (« normal ») perception based on the separation into subject and object and on the presence of a conventional coordinate system.

The next level is methodological. My Works of the last 8 years are founded on the general notion of the visual image as a thin covering applied to a surface or to a three-dimensional structure. The visual image may coincide with this structure completely, partly, or not at all.

Another level emerges in this connection - the most superficial and immediate one - the viewer's inevitable interpretation of the visual image. Since, on the one hand, my works are not abstract and always depict something, and on the other, an object becomes a picture only as a result of the interaction with the viewer, and his interpretation is neither better nor worse than the author's.

It remains to be said that problems of style and aesthetics do not interest me by themselves. The aesthetics of works are determined by the desire for simplicity and certain deliberate restrictions : absence of deformations, simplification of texture, and conventions of colour - the sky is blue, plants are green, the human body is pink. I have no other interests in the field of traditional aesthetics.

1

2

1; 2. Панорама V (кухня), 1977
коробка, эмаль
29x65x65

1;2. Panorama V (kitchen), 1977
box, enamel
29x65x65

Стирание границ приводит к возникновению новых границ

16) „New borders may be resulted from the borders being obliterated."

Парочный элемент

Collateral element

№ 55937820

1 Ты мыслишь
А я существую

1 You think
2 but I exist

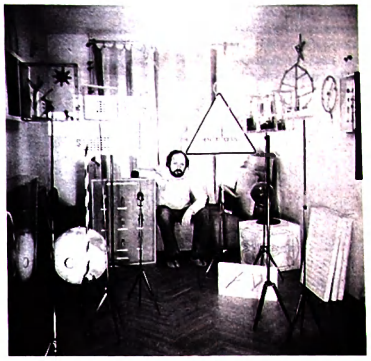
1 Внутри меня шар
2 Это он шар, а я куб

1 There's a ball inside me
2 It's he, who's a ball, but I am almost certainly a cube

1 Один кв. километр Монголии
2 Один монгол

1 One square km of Mongolia
2 One Mongol

rimma and valery gerlovin
римма и валерий герловины



Римма Герловина родилась в 1951 г. в Москве, в семье инженеров. Окончила филологический факультет МГУ, работала редактором.

Валерий Герловин родился в 1945 г. в Москве, в семье врачей. Окончил школу-студию при МХАТе, работал художником в цирке.

Поженились в 1970 г. 1971 г. – начало совместной работы.

Неоднократно участвовали в неофициальных выставках в Москве и с 1977 г. – во многочисленных выставках на Западе: Биеннале в Венеции, выставки в Лоди, Турине, Милане (Италия), Беллинзоне (Швейцария), Бохуме (ФРГ).

Rimma Gerlovin was born in 1951 in Moscou. Graduated from the Philological Departement of the Moscow University. Worked as an editor.

Valery Gerlovin was born in 1945 in Moscou. Graduated from the Studio of the Moscow Art Theatre. Worked as a stage designer for circus.

They were married in 1970 and since this time work in collaboration. They both participated in unofficial exibitions in Moscow and since 1977 in the exibitions in the West as la Biennale di Venezia, exibitions in Lodi, Turino, Milano (Italie), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).

Характерная тенденция современного искусства - особое внимание к идейной стороне произведения - на наш взгляд всегда было одной из основных для русского искусства и преобладала над другими задачами, в том числе и эстетическими (сравнить хотя бы передвижников и импрессионистов). Не вдаваясь в исследование причин, нам хотелось бы подчеркнуть, что в основе творчества большинства русских деятелей искусства лежит стремление на основе своих философских воззрений, чаще всего интуитивного характера, решать нравственные, религиозные и социальные проблемы. При этом своеобразной чертой такого стремления является в какой-то мере безразличие к формальному совершенству работы. Все отмеченные факторы приводят нас к мысли, что концептуализм имеет самую благодатную почву в России и является наиболее актуальным и животворным этапом русского искусства.

В одном из японских коанов на вопрос : как нам избавиться от принятия пищи и ношения одежды, которые мешают духовной жизни, - мудрец ответил : "Надевай одежду и принимай пищу."

В процессе работы мы оба (поодиночке, но почти одновременно) пришли к употреблению простых и зачастую лаконичных приемов, не ограниченных определенными рамками и подчиненных в каждом отдельном случае заданной идее.(1) Относительность принципа

In our opinion, a characteristic trend of modern art, the emphasis on the ideological aspect, was always a basic one in Russian art and prevailed over all others, including the aesthetic dimension (it suffices to compare the *peredvizhniks* with the impressionists). Without attempting to analyse the causes, we would like to point out that most Russian art was founded on the desire to solve moral, religious and social problems on the basis of the artist's philosophical views, the latter frequently of an intuitive nature. Typically, artists showed a certain indifference to the formal quality of a work of art. The above considerations lead us to believe that conceptual art finds its most favourable soil ih Russia and, despite the State's rejection of it, it is a very important and vital phase in the Russian creative effort.

In a Japanese koan, when asked how to avoid wearing clothes and taking food which interfere with one's spiritual life, the sage replied: «wear clothes and take food».

In the process of our work, both of us, independently but almost simultaneously, began resorting to simple and often laconic devices, unhampered by any set limits and subordinated in each instance to a given idea (1). The relativity of value judgements served as one of the dimensions shaping the artistic means in our work. Specific social definitions of the positive and the negative (blessings, good and evil, beautiful and ugly) are to our mind conventional and temporary (2). The relative value of an art object and the desire to depict ideas, not objects, was a pretext to exclude

(1) Мы используем форму традиционной и нетрадиционной книги (например, раскладушка с вышивкой), объекты, выполненные из любых доступных материалов: металла, дерева, картона, ткани, бумаги, хлеба, конструктора, стекла и т.д. и, наконец, зачастую просто не используем художественный объект, заменяя его фотографией той или иной ситуации.

(1) We apply the shape of usual, and unusual, (for example, an embroided folding camp bed), objects made of any available materials -- metal, wood, cardboard, fabric, paper, bread, a meccano set, glass, and so on, and finally, sometimes we simply avoid using any art object, replacing it by a photograph of a situation or a text project.

(2) The photograph album *Mirror Game* (1977) is devoted to this problem. It consits of pages divided into two equal parts, presenting metaphorically

определения ценностей послужила одним из аспектов, формирующих художественные средства в нашей работе. Специфически социальные определения положительного и отрицательного (блага, добра и зла, прекрасного и безобразного), на наш взгляд, являются условными и временными. (2) А относительная ценность художественного объекта и желание изображать идеи, а не предметы послужили нам поводом частичного отказа от него (см. серию текстовых проектов).

the art object (see the series of text projects).

We resort frequently to the metaphor (as a meaning of artistic cognition rather than to shape the form). A metaphor is the result of the simultaneous impact of emotion and intellect ; by its meanings we can make mental contact with the past, future, and present. and also with space as a whole. A change in the usual perspective, in the order of things accepted by society, and their conventional hierarchy transfers real life situations to the sphere of art, stressing on the meta-

elaborated scenes – either c
trasted, related or nearly id
cal. For example, moutain–h
left half of a face–right h
the face ; egg–egg ; two p
graphs made in one and
place : we are in the same
tures and clothes (Rimma in
fur coat, Valery in a T-shirt)
in summer and winter (19

Большая медведица мая, 1977

The Great Bear May, 1977

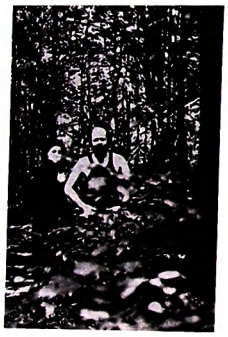
(2) Фотоальбом "Зеркаль
игра", 1977 г., посвящен
проблеме. Он состоит из
тов, разделенных на две
ные части, представляю
собой метафорически разр
таниые сцены, противопос
ленные, взаимосвязанные,
почти не различающиеся м
ду собой. Например : го
яма; левая половина ли
правая половина того же
ца; яйцо - яйцо; две фото
фии, снятые в одном и то
месте - мы в одной и той
позе и одежде (Римма в
бе, Валерий в майке), но
мой и летом. (1977).

Мы часто пользуемся метафорой (скорее, как средством художественного познания, а не как формообразующим приемом). Метафора - это результат одновременного действия и чувства, и интеллекта, с ее помощью возможен мысленный контакт с прошлым, будущим и настоящим, с пространством в целом. Изменение обычной перспективы, условно принятого обществом порядка вещей, их конвенциальной иерархии переводят реаль-

physical relation between objects (3). This is why we have mythological developments serving as schemes according to which our works are constructed (4).

Elements of non-satirical (basically moralising) and entertaining fun are present in nearly all our works. The grotesque violates the balance of everyday life, but a universal balance arises and some forms are transformed into others. There is a liberation from historical notions of necessity,

(3) В работе «Who is wh
мешок заполнен маленьк
подушечками с надписям
па :«I'm a soul», «I'm yo
«I'm a corpse», «I'm a mini
of life»... (1977).



Зима–лето, 1977

Winter–summer, 1977

(3) In the work *Who is Wh*
bag is filled with little p
having the following inscriptio
«I'm a soul», «I'm you», «I'
corpse», «I'm a minister of lif
and the like (1977).

(4) Работа "Дерево жиз
представляет собой фото
фии реального дерева, ко
рое постепенно заполняе
людьми. (1977)

Сакраментальность ц
ровых отношений и людей
подразумеваем в работе "2
4", выложенной из чело
ческих фигур (1977).

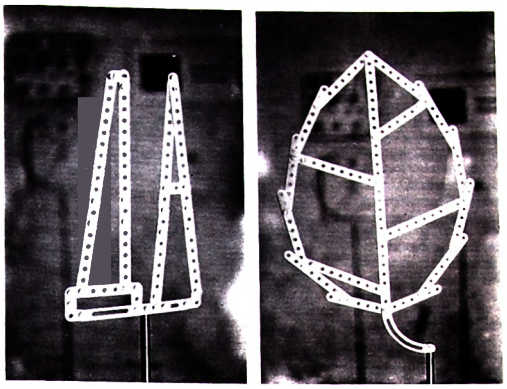
ные жизненные ситуации в сферу искусства, подчеркивая при этом метафизическую связь объектов. (3) Это обусловило использование в наших работах мифологических ходов как схемы построения произведения. (4)

Почти во всех наших произведениях присутствуют элементы смеховой культуры, нетатирического (в своей основе нравоучительного) или развлекательного свойства. В гро-

from pretentiousness, or prophesy. The laughter is aimed at those who are laughing themselves, the authors are not opposed to the object. The human need for laughter is expressed in the form of a game, paradoxes and Utopia, as well as the creative impulse in laughter itself, not static and absolute but in the stream of its emergence, simultaneous negation and affirmation, rebirth and renewal. Man's ability to make symbolic

(4) The work *Tree of Life* c
sits of photographs of a real t
which is being gradually fill
with people (1977). The sac
mental nature of digital relati
is implied in the work *2x2 =*
made up of human figu
(1977).

(5) На этом принципе основаны кубики Риммы Герловиной - открывающиеся, разноцветные картонные кубики с текстом снаружи и внутри. Кубики условно принимают-ся за всемерную единицу времени и пространства, человекоединицу и т.д. Например, на крышке кубика надпись "Кто там?", внутри на маленьком кубике - "Это - я"; тетраэдр с надписью "Куб в форме тетраэдра"; надпись на верхней грани белого куба : "Представьте этот белый куб красным шаром. Представили?... Теперь переверните его.", на другой стороне - "А теперь представьте этот красный шар белым кубом." и т.д. (1974-1976 г.г.)



В.Герловин : Композиции, 1975

V.Gerlovin : Compositions, 1975

(5) This is the principle underlying Rimma Gerlovina's cubes ; they are of different colours, may be opened, and have inscriptions on the outside and inside. The blocks are assumed to be universal units of time and space, human units, and so forth. For example, «Who's There» is written on the lid of a cube, and «It's Me» inside on a smaller cube ; a tetrahedron bears the of a white cube reads «Image that this white cube is a red ball. Have you imagined it ? Now turn it over», and on the other side : «Now imagine that this red ball is a white cube» and the like (1974-1976)

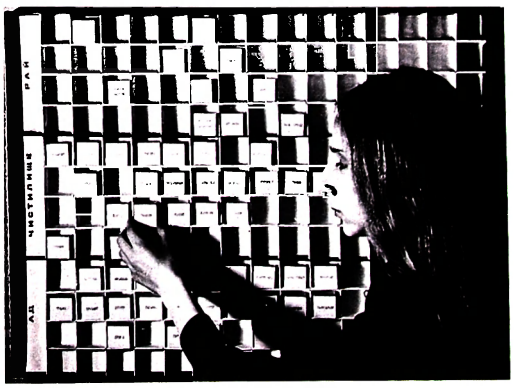
теске нарушается бытовое равновесие, но возникает равновесие универсальное, переход одних форм в другие. Происходит освобождение от исторического представления о необходимости, претенциозности и пророчества. Смех направлен и на самих смеющихся, нет авторского противопоставления объекту. В форме игры, парадоксальности, утопичности проявляется человеческая потребность в смехе, а также творческий акт самого смеха, не статичный и абсолютный, а в потоке становления, одновременном отрицании и утверждении, возрождении и обновлении. Способность человека символически моделировать мир имеет много общего с понятием игры, свойственной каждому априори и наиболее ярко проявляющейся в детстве и в художественном творчестве. (5) С помощью игры происходит освоение и доступное познание мира, преодоление внутренних и внешних конфликтов, самоориентации и, наконец, самоанализ. Наши работы основаны на игре мышления, сознательной, контролируемой разумом и в то же время интуитивной игре с определен-

models of the world has much in common with games, which are an *a priori* part of human nature and are not vividly reflected in childhood and art (5). With the aid of games, people absorb the world and are conscious of as far as possible, overcome inner and outer conflicts, find their bearings in the world, and finally, engage in self-analysis. Our works are based on the play of thought deliberately controlled by the mind and, at the same time, on the intuitive interplay of certain motives or mythological implications, organised into a system of signs. Here we are nearer to the semiotic application of natural and human images.

The subject of our works is largely determined by our views on time and space. The human consciousness tends to create its models of the time concept. We apply the notions of future, present, and past in a single time dimension (6). Time is regarded not as quality exclusively attributed to the mind, but as an objective quality static in length and similar to unfolded eternity. The photograph itself tears out an instant from the overall simultaneous and continuous flow of time.

(6) Эта идея отражена в сл. работе : фотография Риммы Герловиной (крупным планом среди природы) разделена на равные квадраты, каждому из которых соответствует описание, например, А1-25 м, сойка, сидящая в гнезде на яйцах; Е2-17 233 км, пожар в эвкалиптовой роще; С3 -3м, правая щека Риммы Герловиной; Д4-1900 км, двое неизвестных плачут; Д6-732 км, клад... (1977)

(6) This idea is reflected in the following work : a photograph of Rimma Gerlovina (a close-up in a natural environment) is divided into equal squares, each of which conforms to a description, for instance, AI-25 m, a jay in a nest on her eggs ; E2-17 233 km, a fire in a eucalyptus grove ; C3-3 m, Gerlovina's right cheek ; D4-1900 km, two unknown people crying ; D6-732 km , a treasure (1977).



Р.Герловина : Комбинационная игра "Рай, Чистилище, Ад" 1976.

R.Gerlovin : Combinational play-poem «Paradise, Purgatory, Hell» 1976.

ными мотивами или мифологическими ходами, организованными в некую знаковую систему. Здесь имеет место скорее семиотическое использование изображения природных и человеческих образов.

Созерцательная сторона нашей работы определяется в значительной степени позицией в отношении понятий времени и пространства. Человеческому сознанию свойственно создавать свои модели категорий времени. Мы используем понятия будущего, настоящего и прошедшего в одной временной плоскости. (6) При этом время толкуется не как качество, свойственное только сознанию, а как объективное, статичное в своей длительности, как развернутая вечность. Сама по себе фотография фиксирует мгновения, вычлененные из временного потока, но не дискретные, а приведенные к одновременности и непрерывности всего временного потока. При этом конкретное использование категории времени, т.е. так называемое авторское время, может быть как угодно гетерогенно, обладать бесконечными возможностями, что создает впечатление аллегории и фантастической игры, отражающей временную и пространственную всеобъемлемость, взаимоподчиненность и переходимость одного явления в другое. (7) Отсюда вытекает тематика наших работ, посвященная универсальным, вневременным вопросам, и только через них затрагивающая проблемы социальной среды и индивидуума.

(20)

Мы рассматриваем личность в причинно-следственной связи между человеком и миром, непогруженную в собственное сознание и замкнутую в своем превосходстве, свободную от игры страстей и эсхатологического мироощущения. Вечное становление и перерождение, неистребимость жизненной энергии делают понятие смерти естественным обновляющим процессом. (8) Мы не отделяем друг от друга понятия начала и конца, причины и следствия в мире, переходимости одного явления в другое, где всякая единичность содержит в себе любую обобщенность и наоборот. (9)

Хэппенинг, 1977 Happening, 1977

The discreet use of the time concept, i. e. what is known as the author's time, may be heterogenous to any degree and possess infinite possibilities, contributing to an impression of allegory, -- a fantastic game reflecting universal time and space, reciprocal subordination, and the transition of one phenomenon into another (7). This is the origin of the subject of our works dedicated to universal and timeless questions and dealing with the social environment and the individual only through these questions.

We consider the individual in a cause-and-effect relationship between man and the world, not submerged in his own consciousness or secluded in his superiority, but free from the play of passions and the eschatological world outlook. Eternal birth and renewal, the indestructability of vital energy, transform the concept of death into a natural process of revival (8). We do not distinguish the concepts of beginning and end nor those of cause and effect from one another in a world where one phenomenon changes into another and any singularity contains any generalisation in it and vice-versa (9) .

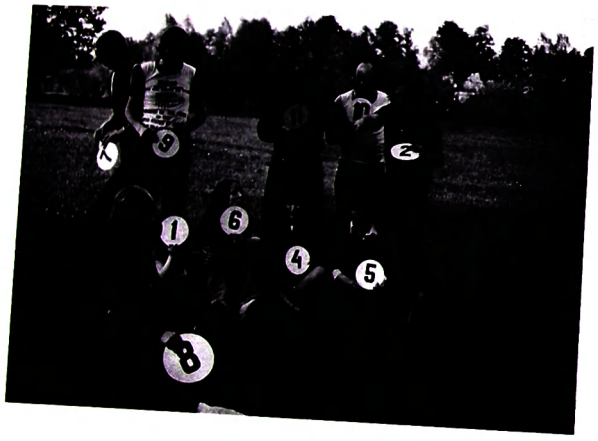
(7) В серии "Беседа" фо
графии, где изображены
беседующими, сопровожда
ся подписями с использова
ем персонажей разных времен
и народов, например, "Рим
Герловина беседует с Там
ланом, Валерий Герловин
седует с Гагариным"; "Р
беседует с царевичем Дмитр
ем, В.Г. беседует с Кейджем
"В.Г. беседует с Францисск
Ассисским" (на фото он од
и т.д. (1977).

(7) In the series Conversatio
photographs showing us talki
are accompanied by captio
referring to personalities of d
ferent ages and nations, f
example, *Rimma Gerlovina tal
ing with Tamerlane ; Valer
Gerlovin talking with Gagari
Rimma Gerlovina talking wi
Prince Dimitry ; Valery Gerlov
talking with John Cage ; Valer
Gerlovin talking with St. Franc
of Assisi* (he is alone on the pic
tograph), and so on (1977

(8) В работе "Пози-негати
(из 7 фотографий) поочере
но все участники (дерево и
человек) "переходят" из поз
тива в негатив и наоборо
(1977)

В другой работе под н
званием "Викторина", сдел
общую фотографию наш
друзей (под номерами), м
предложили им ответить н
вопрос, в какой последов
тельности умрут все сфотогра
фировавшиеся. Победитель
(кто им станет, покажет жизн
или точнее Смерть) получи
приз, прижизненно или по
смертно.

Викторина, 1977 The Quiz, 1977



(8) In «Posi-negative» (7 photo
graphs) : all the participants
turn (a tree and 5 people) a
transferred from the positive t
the negative image and bac
(1977). In another work calle
Quiz, having made a gener
photograph of our friends (des
gnated by numbers), we aske
them to tell us in what order th
people in the photograph wi
die. The winner (life or rathe
death will show who it will be
will receive a prize in his lifetim
or posthumously.

(9) В работе "Большая мед
ведица" человека мы рассма
риваем подобно астральному
телу (1977).

(9) In *Ursa Major* consisting o
people on grass, we consider th
human being as astral body
(1977).

sergey shablavin
сергей шаблавин

Родился в 1944 г. Живет и работает в Москве.
Участник неофициальной выставки в мае 1976 г. в мастерской Л. Сокова.
Участник Биеннале в Венеции (документация вне каталога), выставки в Турине и групповой выставки в Милане (U.R.S.S. 1960-1977 : Arte Cinetika, Poesia Visiva, Arte Concettuale, Happening e Fotografia. Организатор Ilaria Bignamini.)

Born in 1944. Resides and works in Moscow. He took part in an unofficial exhibition in L.Sokov's studio in 1976. Participated also in la Biennale di Venezia, the exhibitions of Turino and Milano (U.R.S.S. 1960-1977 : Arte Cinetika, Poesia Visiva, Arte Concettuale, Happening e Fotografia. Organizer Ilaria Bignamini.)

В начале 60-х годов почти одновременно во многих странах возникли ростки нового художественного мышления, которым суждено было впоследствии разрастись в целое направление, условно называемое фото, гипер или радикальным реализмом. Каждая национальная школа дала свой собственный вариант этого нового художественного видения.

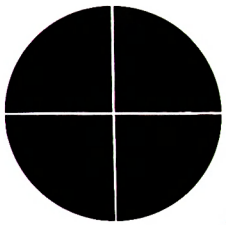
Известная удаленность друг от друга этих вариантов несмотря на кажущуюся однородность и объективность течения закономерна - как индивидуальность личности, так и индивидуальность нации выявилась здесь с необыкновенной законченностью и органичностью. Кроме различия всех национальных школ, предопределенного самим характером творческого метода нового реализма, большую роль играли различия в условиях социальной среды и самой культурной атмосферы, которая создавалась в той или иной стране или даже внутри одной страны - как в случае США и СССР. В СССР с уверенностью сейчас можно обозначить прибалтийскую, ленинградскую, московскую, киевскую и одесскую школу нового реализма. Соединяясь с конкретными условиями, окрашиваясь местными традициями, каждая отдельная художественная ситуация течения открывала свое неповторимое пространство внутри единой, но сложной культуры нового реализма. Об особенностях московской новореалистической школы с достаточной полнотой можно судить по творчеству одного из пионеров этого движения, Сергея Шаблавина.

Его композиции следует рассматривать как определенные этапы медитации, мгновения прекрасной ясности, просветления и устойчивого равновесия. Человек интеллекта, он одновременно обладает ярким эмоциональным и зрительным восприятием. Анализируя свое видение, Шаблавин как бы проникает разумом за внешнюю, чувственную оболочку природы и открывает для себя ее скрытое величие. Правда, это отмеченное качество можно отнести к достаточно распространенному типу русского художника и ко всей русской культуре. В России личность всегда остро воспринимала, переживала, оценивала себя и тот мир природы, с которым она соприкасалась. Что ж нового внес Сергей Шаблавин в эту традицию?

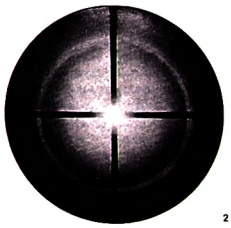
Уже в своих ранних композициях конца 60-х годов художник пытался пластически утвердить новое "дзеновское" отношение человека к реальности - бездеятельное и бескорыстное всматривание в мир. Изображаемое в его картинах возникало не как "эстетический идеал" и не как отчужденная натура, но как сущее. Таинство бытия молчаливо жило в них, осознавая свою надвременность и объективность. В этих композициях художник впервые задумался о смысле своего присутствия в мире, открыв для себя возможности совмещения в едином объекте малого и бесконечно большого, беспредельности в ограниченном пространстве. Отныне тема "вмещение невместимого" становится ведущей в его творчестве. Пространство воспринимается сферически, а предметы преувеличенно стереоскопическими, словно они рас-

In the early 1960s, a number of new ideas sprang up in the field of aesthetic thought almost simultaneously in several countries. These burgeonings were destined, subsequently, to intertwine in a single movement, alternately referred to as photographic, hyper or radical realism. Each national school came up with its own variation on this new artistic theme.

In spite of the apparent homodeneity and objectivity of the movement, it was only to be expected that these variations should differ from each other due to geographical distance, and the pronouncedly individual character of the artists' personalities. Apart from the variety of national schools, arising from the very nature of the creative method employed by this new realism, a large part was played by differences in social environment as well as in the cultural atmosphere prevailing in the various countries -- or even inside a single country, as in the case of the USA and the USSR. In the Soviet Union, we may now confidently draw a distinction between the Baltic, Leningrad, Moscow, Kiev and Odessa Schools of new realism. Within the complex yet unified context of the new realism, each local trend enlarged its own particular scope and distinctive features in keeping with specific conditions and regional traditions. For a fairly complete picture of the new realistic school in Moscow with its special characteristics, we may take as an exemple the work of Sergey Shablavin, one of the pioneers of this movement.



1



2

1. Темный крест, 1976
холст, темпера, ∅ 92

1. Dark cross, 1976
tempera on canvas, ∅ 92

2. Белый крест, 1976
холст, темпера, ∅ 83

2. White cross, 1976
tempera on canvas, ∅ 83

His compositions should be regarded as consecutive stages in meditation, as moments of beautiful clarity, enlightenment and durable equilibrium. A man of intellect, he likewise possesses extremely powerful emotional and visual perception. In the process of analyzing his vision,

сматриваются из космоса: композиция не ограничивается прямоугольным кадром-рамкой - она раскрывается во все стороны, вплоть до следствии превращаясь в тондо. Этот период отличался еще одной странностью : в картинах почти не наблюдались изменения цветовой гаммы в зависимости от расстояния, а отчетливость границ и контуров не ослабевала по мере удаления предметов в глубину. В ранних пейзажах художника последовательно реализуется романтическая программа. Человек выражает в них мир томлений, тоску по бесконечности природы, невозможность ее постичь и измерить. Любимый мотив Шаблавина - одинокий человек /обычно это сам художник/ на берегу моря. Он смотрит вдаль, повернувшись спиной к зрителю, пытаясь соединиться с открывшейся стихией, раствориться в ней. Ему просторно, но одиноко, как одиноко реальному человеку в нашем реальном мире, выстроенном и упорядоченном цивилизацией. Но вот постепенно пространство становится устойчивее, линия горизонта отступает глубоко вниз, как в искусстве Северного Возрождения, а вся композиция начинает строиться не по горизонтальной, а по вертикальной схеме.

(22)

Пережив стремительную эволюцию "арт минимал", отказавшись от назойливой документальности поп-арта, Сергей Шаблавин постепенно находит язык, позволяющий ему выразить мир как гармонию, данную нам в ощущениях и размышлениях. Композиции 70-х годов - своеобразные "времена года" - это символы, во многом ориентированные на искусство более раннее и более фундаментальное, чем романтизм. Художник исходит не только из конкретных явлений природы - он стремится обнаружить ее конструктивную логику, остов мира, превратить отдельное, частное событие в универсальное. Он раздвигает границы изображаемого, используя расширенный динамический угол зрения. Перед зрителем открываются "эпические" панорамы с низким выгнутым горизонтом, воспринимаемые не сразу, а лишь в результате перемещения поля зрения вдоль поверхности холста. Причем часто применяемая крестообразная композиция с центральным свечением диктовала последовательные "восхождения" взора от нижней зоны - земли к высшей - небу.

Граница, отделяющая реалистические композиции Сергея Шаблавина от полотен фотореалистов Ричарда Эстеса или Малькольма Морли здесь пролегает довольно четко. Она определена как этической проблематикой, так и принципиально другими пространственными соотношениями - например, резко возросшей по сравнению с гипер-реализмом глубинностью и протяженностью композиции. Причем пространство композиции художника проявляется не отчужденным по отношению к зрителю, а вступает в пластический диалог с ним, постоянно пульсируя и вовлекая в свое силовое поле. Часто применяемая "высокогорная" точка зрения заставляет нас взирать на природу с такой высоты, с какой раскрываются особенно широкие перспективы и безграничность мироздания. Это картины мира в его космическом переживании, свойственном нашему времени, воссозданные не в результате единовременного и непосредственного наблюдения, а воплощенные в синтезе ряда наблюдений и размышлений. Они несут в себе черты сдержанности, может

Shablavin penetrates through the outer sensory layer of nature to discover for himself its hidden greatness. This particular quality is fairly common among Russian artists and quite typical of Russian culture as a whole. In Russia, the individual has always had a heightened capacity for self-awareness, for experiencing and evaluating himself as well as the world of nature with which he came into contact. What new element has Sergey Shablavin brought to this tradition ?

Already in his early compositions, in the late 1960s, the artist endeavored to lend plastic expression to a new Zen-related attitude toward reality -- a passive and unselfish world-contemplation. The subject of his paintings arose not as an «aesthetic ideal, not as an alienated nature, but rather as an essence». The mystery of being was tacitly present in these pictures, cognizant of its objectivity and timelessness. Here, for the first time, the artist reflected on the meaning of his presence in the world. He found a way to combine into one single object the small and the infinitely large, compressing the limitless into a restricted space. Henceforth the leading theme in this creative work was to become «accommodating the uncontainable». Space is perceived spherically, while objects are stereoscopically exaggerated as though seen from a cosmic standpoint ; the scene is not confined to a rectangular framework, for it opens out in all directions, eventually turning into a rotondo. His work of this period strikes by another particularity : the pictures contain almost unnoticeable variations in the colour system with respect to distance ; the in-depth removal of the objects does not diminish the sharpness of their outlines and contours.

In the artist's early landscapes, the romantic programme is consistently carried out. Here the human being expresses a world of languor, a longing for the infinitude of nature while unable to grasp or measure it. Shablavin's favorite motif is a solitary person -- usually the artist himself -- on the seashore. Turning his back to the viewer, he gazes into the distance, seeking to merge with the vast elements and to become one with the natural universe. The space around him increases his loneliness. He feels just as alone as a real man in a real world with its order and structures imposed by civilization. But by and by the space grows steadier ; the horizon line retreats downward, as in the art of the northern Renaissance ; and the whole composition begins to be keyed to a vertical rather than a horizontal scheme.

Leaving behind the impetuous evolution of «minimal art», and rejecting the insistently documentary claims of pop art, Sergey Schablavin gradually finds a language that allows him to express the world as a harmony given to us in sensations and reflections. In his composition of the 1970s dealing in an unusual way with The Seasons, these become symbols, heavily oriented toward a much earlier and much more basic art than romanticism. Not only does the artist proceed from concrete natural phenomena : but he tries to disclose the structural logic of nature and the world, and to universalize a particular event. He pushes back the limits of what he depicts, by using an expanded and dynamic angle of vision. The «epic» panoramas that open out before the spectator, with a low curved horizon, are not immediately percieved ; they become apparent as the field of vision moves along the surface of the canvas. And the cross-form composition he often

Небо над морем, 1977
холст, масло
130x65

Sky over Sea, 1977
oil on canvas
130x65

s.shablavin
с.шаблавин

Тропинка, 1976
холст, масло
∅ 84

Track, 1976
oil on canvas
∅ 84

Утренний свет, 1977
холст, масло
78x78

Dawn, 1977
oil on canvas
78x78

быть , даже робости чувств перед миром. В них полностью отсутствует утверждение и самоутверждение, свойственное гипер-реализму. Человеческая активность в композициях последних лет художника имеет предел в божественной бесконечности, остановка в них происходит перед лицом высшего начала. Изображаемое, сливаясь с личностью художника и отождествляясь с ней, находится, как правило, в состоянии самопогружения или молчаливого экстаза. Переживания реальности и существования в ней неотделимы, это единое целостное событие, бесконечно длящееся и пронизанное светом. Широкая световая волна свободно проникает в прозрачный сферический сосуд - мир, наполняя его праздничным сиянием.

Фактически, здесь происходит возрождение принципов синтетической монументальной пластики русских "северных писем", потерпевших крах в 18-ом веке перед лицом индивидуализированного субъективного подхода.

(24) На первый взгляд это кажется весьма парадоксальным : художник осваивает методы радикального реализма, мировоззренчески отказываясь от системы видения искусства Нового времени. В действительности же за

счет этого условного отказа в творчестве Шаблавина возрождается утраченное чувство гармонии человека и его окружения. Здесь следует отметить, что современное искусство России даже в своих основных тенденциях имеет характер ретроспекции. И эта ретроспекция глубоко уходит своими корнями в слои более отдаленные, чем современное западно-европейское искусство. Если искусство Запада опирается в своей эволюции на реальные, физические "предметные" изменения мира, направленные в будущее, то процесс, происходящий в России, идет как бы вспять, к осознанию архетипов бытия и первоистоков своей истории. Отличие культуры России от западно-европейской - в ее постоянной прерывистости, в дискретности, обусловленной ее исторической судьбой. Поэтому основные проблемы художников России лежат не в области чисто пластических исканий, а в восстановлении разорванных историко-культурных связей, в обращении к "внутренней памяти", к тому, что отложилось в глубинах национального сознания. Об этой постоянно возрождаемой внутренней традиции свидетельствует и творчество московского художника Сергея Шаблавина.

В.ПАЦЮКОВ

uses, with a centrally-placed source of light, calls for viewing in consecutive stages by lifting the eyes from down to up – from the earth to the sky.

Here the borderline is fairly clear between Sergey Shablavin's realistic compositions and the canvases by the photorealists Richard Estes and Malcom Morley. This division is determined by ethical or other considerations -- such as space : for instance, a greater extension in depth and breadth by comparison with the works of the hyperrealists. Pictorial space in Shablavin's compositions is not alienated from the viewer : it enters into a plastic dialogue with him, constantly pulsating and drawing him into its field of force. A mountain-top stance is frequently adopted, compelling the spectator to look at nature at an altitude from which one can see wide perspectives and contemplate the infinity of the universe. These are pictures of the world as a cosmic experience intrinsic to our times. They have been recreated on canvas not on the basis of one-time direct observation, but from a series of observations and reflections woven into a synthesis. They contain traces of reserve, even of an attitude of emotional shyness toward the world. They are totally lacking in the assertiveness and self-assertion that we find in hyperrealism.

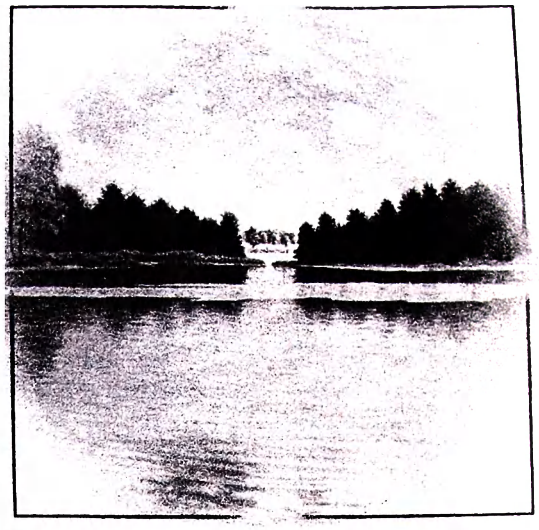
In the artist's compositions over the past several years, human activity is bounded by divine infinity : the stopping-point is reached at the threshold of a higher Power. The subjects, blending with the personality of the artist and becoming identified with him, are usually portrayed in a state of self-immersion or silent extasy. Experiences of reality and of existence are indivisible ; they are a single unified event, enduring without end and permeated with light. A broad wave of light penetrates freely into a transparent spherical vessel -- the world -- filling it with a festive radiance.

In point of fact, what we see here is a revival of the synthetic monumental art or North Russian icon painting, a style that went into decline in the eighteenth century under the impact of the individualistic subjective approach. At first glance this would seem highly paradoxical : the artist masters the methods of radical realism, while in his philosophy he turns his back on the visual system of modern art. Actually, in his conditional rejection of that system, Shablavin accomplishes a creative return to the sensation of harmony between man and his surroundings. It should be noted here that, even in its basic tendencies, Russian contemporary art is retrospective in character. This retrospectiveness is rooted in deeper and older strata than contemporary Western European art. Whereas Western art bases its evolution on real physical «object-related» world-changes directed toward the future, the process occurring in Russia moves backwards, as it were, toward cognizance of existential archetypes and the origins of its own historical development. What distinguishes Russian culture from Western European culture is its perpetual absence of continuity, a discreetness determined by the country's historical destiny. Therefore the main problems faced by Russian artists do not lie in the realm of purely plastic researches, but rather in the restoration of historical and cultural links of a chain that was broken -- in an appeal to the «inner memory» of things deeply buried in the national consciousness. The work of Moscow Artist Sergey Shablavin bears witness to an ongoing revival of this inner tradition.

V.PATSYUKOV

Северное солнце, 1976
из серии "Созерцание"
холст, масло
∅ 84

Northern Sun, 1976
from the series «Contemplation»
oil on canvas
∅ 84



(25)

Протока, 1974
холст, масло
80x80

Running water, 1974
oil on canvas
80x80

Лес и море, 1975
из серии "Созерцание"
холст, масло
90x90

Forest and Sea, 1975
from the series
«Contemplation»
oil on canvas
90x90

erik bulatov
эрик булатов

Родился в 1933 г. в Свердловске, на Урале. Окончил в 1952 г. Московскую художественную школу и в 1958 г. – Институт им.Сурикова, факультет живописи. С 1960 г. вместе с О.Васильевым работает как книжный график. С 1966 г. – участник нескольких однодневных выставок в Москве и многочисленных выставок на Западе.

Born in 1933 in the city of Sverdlovsk, the Ourel. In 1952, he graduated from the Moscow Art School. He studied painting in the Moscow Sourikov Art Institute from which he graduated in 1958. Since 1960 he has been working together with O. Vassiliev as a book illustrator. Since 1967 he took part in many Moscow one-day-shows as well as in many exhibitions in the West.

ГРОЙС : О твоем искусстве очень много спорят, и мнения самые противоречивые. Вот три мнения, которые я слышал чаще всего. Некоторые сравнивают тебя с передвижниками, они считают тебя человеком, ориентированным на современные будни, на социальную жизнь в противопоставлении искусству вечному, незаинтересованному в текущих делах, и считают, что в этом отношении ты продолжаешь русскую передвижническую реалистическую традицию. Другие, скорее, идут от западного искусства, видят в тебе русский вариант попарта, считают, что ты делаешь то же самое, что и американцы, но только на советском материале. Иное мнение высказывают люди, хорошо знающие твои творческий путь. Они обращают внимание на твою постоянную озабоченность формальными проблемами построения картины как таковой, т.е. твой интерес к самой картине как предмету, к ее строению, организации. Они помнят твои очень ранние формальные работы и на фоне этих работ воспринимают твои теперешние вещи. По поводу такого твоего интереса к картине говорят, что в современном мире картины не существует, что такая установка на реконструкцию картины является романтической, несовременной, что картина как повествование о мире утратила смысл, и поэтому твоя озабоченность строением картины анахронична. Вот, пожалуй, три мнения, которые чаще всего приходится слышать. Что бы ты мог сказать в ответ на эти три типа суждений?

GROYS : People argue a great deal about your art, their appreciations fluctuate quite often. Here are three opinions which I have heard expressed most frequently.

Some people compare you to the Wanderers, regarding you as a person oriented towards everyday life and contemporary society as opposed to «an art of eternity» that has no interest in current affairs. They feel that in this respect you are continuing in the realistic tradition of the Russian Wanderers.

Others, taking Western art as their point of reference, see in your work a Russian variant of pop art : they think you are doing the same thing as the Americans, only using the local material.

Still another opinion is voiced by certain people who are very familiar with your creative development. They draw attention to your constant concern with the formal problems of constructing the painting itself, that is, your interest in the picture as such, in its structure and organization as an object. They remember your very early formal works, and they perceive your more recent ones against that background. Considering your interest in the painting as such, they maintain that the painting as such does not exist in today's world ; that this kind of approach towards the reconstruction of the painting is romantic and outdated ; and that the painting as a way of telling something about the world has lost its meaning, so that your concern with structure is an anachronistic preoccupation.

There you have three different opinions which one hears most. It would be interesting to know your comments on each line of reasoning.

БУЛАТОВ : Мне, конечно, трудно говорить о результатах, я могу сказать только о намерении. Для меня очень важна конструктивная сторона дела. Но я не могу ее принять как чистую форму. Конструкция картины одновременно выполняет для меня другую функцию - содержательную функцию. Мне кажется, что обязательно каждый элемент, который использует художник, должен иметь обе стороны, выполнять обе функции одновременно. Если же присутствует только одна сторона, то тогда получится либо иллюстративность, либо чистый эстетизм. В принципе, меня не интересует чистый эстетизм, и я всегда стараюсь избежать иллюстративности. Что касается передвижничества, то мне оно симпатично, но я не могу себя причислить к передвижникам, потому что они не занимались конструктивной стороной, а я действительно занят картиной. И занят соотношением картины с экзистенциальным материалом. Что касается попарта, то об этом трудно сказать. Может быть, действительно похоже, я не знаю.

BULATOV : Certainly it is difficult for me to talk about the results, I can only speak of my intentions. The constructive aspect of the work is very important to me. But I cannot take it to mean just a pure form. For me, the construction of a painting fulfills at the same time another function -- that of contents. It seems to me that every element introduced by the artist must have both of these sides : it must fulfill both functions simultaneously. If only one of the two sides is present, either the illustrative character or else the purely aesthetic one will predominate.

In principle, I am not interested in pure aestheticism, and I always try to avoid outright illustration. As for the Wanderers Movement, I find it congenial, but I cannot count myself among its representatives. The Wanderers did not preoccupy themselves with the constructive side, while I am really very concerned with the picture as such. And I am centred on the correlation between the picture and the existential material. It is hard for me to say anything on the subject of pop art. Maybe there is some resemblance indeed. I don't know.

Г. : Значит, ты считаешь, что все эти три характеристики твоих работ обладают каким-то правом на существование, что и то, и другое, и третье связано с твоими работами?

G. : So you would say that all three of those evaluations of your work are to some extent justified ? That each opinion does somehow relate to your works ?

Б. : Да, я не могу согласиться ни с одной из них, но, с другой стороны, я понимаю, что это и невозможно для художника.

B. : No, I cannot agree with any one of them. At the same time I realize that such agreement is not even possible for an artist.

Г. : Но, скажем, если говорить о попарте, ты сознательно как-то ориентировался на американскую практику или такой ориентации не было?

G. : But if we speak of pop art, have you consciously taken any cue from this American trend or has it been no such orientation ?

Б. : Сознательной ориентации не было. Я должен сказать, что, как это ни странно, я исходил всегда из практики Фаворского, из ее этической основы.

B. : There has been no conscious effort in that direction. I must say that, strange as it may seem, I have always taken my bearings from the work of Favorsky and relied on his basic ethic.

Г. : Но ты знаешь, хотя я привел эти три способа понимания твоего творчества, мне кажется, что все они уводят далеко от цели и от твоего творчества. Может быть, у меня ощущение от твоих работ тоже неверное, но, я думаю, оно может послужить каким-то началом разговора. Мне кажется, что вот в твоих работах воспроизведены стилистика, мышление и способ существования людей определенной

G. : But you know, even though I have cited these three ways of interpreting your creativity, it seems to me that they all miss the mark by a long shot. It could be that my own perception of your works is likewise faulty, yet I do believe that it might somehow provide a conversational starting point. It seems to me that your works reproduce the stylistic thought processes, and the way of life of people in a definite epoch -- the period of the 1940s and 1950s. Their whole mode of existence and of thinking becomes

e.bulatov
э.булатов

эпохи - эпохи 40х-50х годов. Весь способ их существования и мышления становится ясен для зрителя. Этот период был очень целостным, это была очень цельная жизнь с очень определенными и инстинктивно всеми ощущаемыми законами и внешним оформлением. И в то же время эта эпоха не нашла себе адекватного выражения в искусстве. В каких-то мелочах : в открытках, плакатах, высотных зданиях - мы видим единство стиля. Но его обнаружения, чтобы зрителю стало ясно, что это за мир, - такого обнаружения не было. И ты воскрешаешь в своих работах это время, этот мир, эту человеческую ситуацию отчасти уже утраченную сейчас, потому что мы живем в другом мире. Ты согласен?

Б. : Здесь есть один важный нюанс : этого времени как эстетического целого я не знаю. Я не могу к нему отнестись как к стилю. Не могу как человек. Хотя возможно, что в моих картинах это так и получается. Но сознательно я этого не знаю, потому что сталинское время я не воспринимаю как стиль, я не могу к нему так отнестись. Изобразительное искусство сталинское я тоже не могу понять как стиль. У Рильке есть такое определение : прекрасное - это ужасное в безопасной степени. Так вот для меня все это не в безопасной степени. Я постоянно чувствую это как опасность, постоянно чувствую по отношению к этому только страх. А раз есть страх, уже не может быть эстетического отношения. Это время, в котором я вырос, я не могу его оторвать от сегодняшнего дня. Для меня сегодняшний день продолжение того же. Если я вижу какую-то разницу, я вижу ее как ненадежную разницу. Может быть, это страх и по отношению к сегодняшнему дню. Если говорить о стилистике, то я даже лучше понимаю сегодняшнюю стилистику, чем ту, что я сам делаю. У меня все же не та стилистика, это не те костюмы, не те плакаты, это не те дома. Это все, в принципе, не то. Даже если это ВДНХ с теми же домами, то это все равно не из того времени, потому что такой шрифт не мог быть помещен тогда. Та операция, которую я проделываю, для того сознания невозможна. Я делаю все-таки из сегодняшнего дня, поэтому мне так и трудно..

Г. : Но если сам ты не видишь этой стилистики, этой цельности, то, тем не менее, зритель, я думаю, видит ее на твоих работах. Ты как бы заклинаешь этих духов, эту опасность в своих работах и ты делаешь из этой угрозы что-то узнаваемое, прозрачное. Ты, в конце концов , для нас, если не для себя, снимаешь угрозу. Ты даешь возможность посмотреть на все это со стороны.

Б. : Это мне кажется очень точно, потому что для меня моя работа есть решение проблемы жизненной, человеческой, экзистенциальной. Когда она решается в картине, я освобождаюсь.

Г. : Для тебя твоя работа, твоя картина, обладает тем, что древние называли катáрсис, т.е. дает какое-то разрешение тому, что тебя мучит.

Б. : Да. Потому что когда я оказываюсь вне картины, т.е. я ее вижу со стороны как целое, то это для меня катарсис и спасение, но если картина не выходит, то катарсиса не получается.

Г. : Ты прав, когда говоришь, что все твои работы, будучи очень узнаваемыми по стилистике, по образной структуре, которую они используют, работами 40х-50х гг., конечно, не являются. Хотя они передают сам дух того времени, в этих работах всегда есть какая-то деталь, какая-то конструктивная особенность, которая заставляет о них думать, что они сделаны как бы понарошку, что они обращены к сегодняшнему зрителю, что они увидены из другого мира, что это игра, которая держит нас на некоторой дистанции. Но я бы сказал, что по мере того как твои работы прогрессируют, этих конструктивных отстраняющих моментов становится все меньше и меньше. В твоей "Улице Красикова", (которую я очень люблю, как и многие, наверно) тоже есть эта деталь - центральный белый квадрат, но тем не менее эта деталь уже практически стерта, она уже едва-едва заметна, и, таким образом, ты все больше и больше оказываешься способным на прямое слово. Как ты думаешь, с чем это связано? Ты можешь сам это как-то объяснить?

Б. : Мне очень хочется сделать такую картину, в которую я как бы и не вмешивался. Мое вмешательство не должно

В мастерской Э.Булатова (слева направо) : Д.Пригов, О.Шаблавина, С.Шаблавин, Б.Орлов, Э.Булатов.

In the atelier of E.Bulatov : (from left to right) D.Prigov, O.Shablavin, S.Shablavin, B.Orlov, E.Bulatov.

clear to the viewer instantly. That period was an integral whole ; that life was an integral life with its own very definite laws and outward forms, which all of us instinctively sensed. Yet at the same time, that period did not find adequate expression in art. We saw the stylistic unity in various minor things : in postcards, in posters, in hi-rise buildings. But nowhere could the spectator find a revelation of what kind of a world that was. In your works you bring those times back to life : you re-create a period and a human situation that have now been partially lost, because we are living in another epoque. Would you agree ?

B. : There is one fine distinction to be made. I do not see that period of time as an aesthetic whole. I cannot regard it as a style. That is humanly impossible for me, although it could be that this is indeed what happens in my paintings. But consciously I don't know any such thing, since I do not consider the Stalinist period as being a style, and I cannot regard it as such. By the same token, I don't see Stalinist pictorial art as a style. Rilke puts it this way : the beautiful is the frightful in a safe measure. Well, all of that does not look safe to me. I feel it constantly as a danger ; I constantly experience a sensation of fear in that respect. And where there is fear there cannot be any aesthetic relationship. I am unable to draw a line between the period I grew up in and the present day. For me, the present day is a continuation of the same old thing. If I do see any difference, I see it as an unreliable one. Perhaps this the fear regarding the present day as well. As far as the stylistic trends are concerned, I have a better understanding of these trends today than of my own. My stylistic elements aren't the same thing. Not the same suits, not the same posters, not the same houses. Basically, everything is different. Even if it's an Exhibition of Achievements of the National Economy, with those same houses, even so it's not from that period, because you could not use lettering like that in those days. The operation I am engaged in would not be possible according to that way of thinking. I still take today as my starting point, and that is why I have such a hard time.

G. : Even though you may not see that style and that cohesion, I think that the viewer can see it in your work. It is as if you were exorcising those spirits and that menace in your paintings and turning the threat into something recognizable and transparent. In the final analysis, you remove the danger for us, if not for yourself. You enable us to look at it all from the sidelines.

B. : I think that is quite correct, because my work is the solution of a vital human problem of existence. When the problem is solved in a painting, I am liberated.

G. : So for you, your work, your pictures have the quality that the ancients used to call catharsis, which is to say that the work provides some kind of release for whatever it is that torments you.

B. : Yes. Because when I am outside of the picture, I mean, when I see it from a distance as a whole, it is a catharsis and a salva-

e.bulatov
.булатов

быть материальным. Но оно и не должно быть фиксацией, фотографией, гиперреализмом. Просто чтобы разрешение проблемы было максимально полным, нужно, чтобы мое вмешательство было бы минимальным, даже было бы отсутствием вмешательства.

Г. : Не кажется ли тебе, что чем дальше ты работаешь, тем более уверенно обращаешься со своим материалом и тем менее тебе нужно таких отстраняющих средств? Т.е. ты все больше и больше освобождаешься от страха и способен представить себе и зрителю саму проблему в ее обнаженности и ситуацию, ничем не отстраненную и без этого игрового искусственного снятия того, что обращает ее к зрителю с полной определенностью.

Б. : Да, мне бы этого хотелось. И это могло бы сомкнуться с передвижничеством. В идеале мне бы хотелось сделать совершенно передвижническую картину, т.е. картину, которая выглядела бы как передвижническая. Вот здесь очень важный момент : выглядела бы передвижнической, но отнюдь таковой не была.

Г. : Да, но зритель, который смотрит твои картины со стороны, что он должен думать? Будут ли в этой картине какие-нибудь указания на то, что она как бы передвижническая, а не совсем передвижническая?

Б. : Мне кажется, что если уж картина получится, то всегда возможны разные уровни рассмотрения. Я не против никакого из них. Мне только важно, чтобы картина жила. Мне кажется, что если картина будет жить, то она будет функционировать на любом доступном мне уровне. А может и выше доступного мне уровня. Такая есть надежда.

Г. : То, что ты говоришь, близко тому, что говорил в свое время Илья Кабаков. И ты, и Илья - вы все время уходите от вопроса, какие конструктивные особенности ваших работ заставляют их рассматривать как материал для преодоления и дальнейшего осознания. Я думаю все-таки, что и у тебя , и у Ильи есть такие конструктивные приемы, которые заставляют думать, что в ваших работах представлена не просто внешняя условная реальность, как в работах передвижников, но реальность какого-то другого рода.

Б. : Вот об этом я и говорю, что не должно быть передвижничества. Картина должна представлять из себя такую систему, в которой эта условная внешняя реальность ставится на свое место.

Г. : Она ведь не есть вся реальность. Знаешь, это особенно интересно по отношению к "Улице Красикова". Потому что здесь возникает очень двойственное отношение к персонажам. С одной стороны, эти персонажи - это люди, и отношение художника к ним теплое, лирическое, и есть много симпатии и человеческого сочувствия к этим людям. И тем не менее они помещены в такую ситуацию, которая в глазах внешнего наблюдателя их губит. Она делает их как бы неотъемлемой частью такого мира, который абсолютно непреодолим для них. А мир этот в сущности очень безрадостный мир. И они не могут из него выйти. Эта двойственность по отношению к персонажам : с одной стороны, сочувствие и понимание, что они - люди, а с другой стороны, видение их как составной части мира без надежды, и есть та ситуация, в которую ты ставишь зрителя.

Б. : Тут я должен сказать, что чем больше я работаю, тем меньше знаю свои картины. Раньше я много о них знал, а сейчас у меня нет этой иллюзии. У меня с картиной контакт какого-то внелогического характера. Как только я его теряю, я чувствую, что теряю картину. Я должен поймать опять этот контакт. Это диалог с картиной. Я как бы задаю ей, что мне нужно разрешить, а она показывает, как это сделать.

Г. : Вот мы с тобой как-то говорили об этом раньше, и мне показалось, что для твоих картин очень важна пространственная метафора человеческого существования. То есть существование в объеме, существование в пространстве - это существование как бы подлинное. Существование в плоскости - существование как бы урезанное, без движения для персонажей, скажем, неподлинное существование. В твоих картинах есть всегда некоторая амбивалентность для тех людей, которые живут в этой картине : то ли они застыли на этой плоскости, то ли они могут развернуться в протion for me ; but if the painting does not turn out right, the feeling is lost.

G. : You are right in saying that all of your works, which are clearly recognizable in terms of the style and in the structure of your imagery, are certainly not products of the 1940s and the 1950s. Although they do transmit the spirit of that period, in these works there is always some kind of a striking detail, some special constructive feature, which make one think that they are intentionally aimed at the viewer of today, that they represent a vision from another world, that this is a game that holds us off at a certain distance.

But I would say that, in proportion as your work progresses, the constructive elements that create that removal become increasingly rare. Your «Krasikov Street» -- which I like very much as I suppose many others do, too -- also contains such a detail : a white square in the center. Nevertheless, this detail is already practically erased, it is just barely noticeable, and thus you are more and more capable of speaking directly. How does this happen ? Can you explain it ?

B. : I would like very much to paint a picture in which I myself do not intervene. My intervention should not be on the material plane. But at the same time it shouldn't be either something fixed, or photographic as in hyper-realism. For the problem to be solved as completely as possible, what is needed is a minimum of intervention on my part, even an absence of intervention.

G. : Doesn't it seem to you that, the further you progress the more confidently you handle your material and the less you have to resort to those devices for creating distance ? This way you liberate yourself from fear progressively. You are able to show to yourself and to the viewer the problem itself in stark delineation, and you can present the situation without a degree of removal and without that playful and artificial element that brings it into clear for the viewer.

B. : Yes, that is what I would like to do. And this may coincide with the Wanderers Movement. Ideally, I should like to create a painting entirely in the Wanderers style, a painting that would look like a Wanderer's work. The important thing here is that it should look like a Wanderer's picture without actually being one.

G. : Right. But the viewer who sees that painting from the sidelines -- what is he supposed to think ? Will the picture contain any indications that it is seemingly a Wanderer's work and yet not entirely so ?

B. : It seems to me that if the painting turns out well it can always be viewed on different levels. I have nothing against any of them. The only important thing, as far as I am concerned, is that the picture comes to life. I believe that if a painting is alive it can function on any level accessible to me. And maybe on an even higher level. That is my hope.

G. : What you are saying is very close to what Ilya Kabakov used to say. Both you and Ilya are constantly circumventing the question of what specific constructive features cause your works to be regarded as material for surmounting old problems and moving on to new perceptions. Still, I think that both of you have a kind of constructive techniques that make one see your works as reflecting not merely a contingent external reality, like the works of the Wanderers, but a different type of reality.

B. : That's what I mean when I say that the Wanderers element should not actually be present. The painting should represent a system in which that contingent external reality is put in its rightful place.

G. : That is not the whole of reality. You know, this is particularly interesting in connection with «Krasikov Street», because here arises a very dualistic attitude toward the human figures. On the one hand, these figures are people, and the artist's attitude toward them is warm and lyrical. He shows a great deal of sympathy and human compassion toward his people. And yet they are placed in a situation that to an outside observer looks desperate. They constitute an integral part of a kind of world that they are totally unable to overcome. And that world is essentially a very sad one. They cannot get out of it. This is the dual attitude toward the human figures : on the one hand, compassion and understanding of their human conditions, yet on the other hand, a vision of these people as a component of that world without hope. This is the situation with which you confront the viewer.

странстве. Правда ли, что эта метафора продолжает для тебя иметь значение?

Б. : Я не совсем так это понимаю. Видимо не плоскость имеется в виду, а поверхность. Я поверхность вполне могу понять и как глубинность. Т.е. все, что мы видим, - все лежит на поверхности. Я понимаю как поверхность вот это социальное существование. Я понимаю как поверхность все видимое. И если мы проникаем во что-то скрытое, то все равно мы видим внутреннюю поверхность. Нам ничего другого не дано. Ну, а пространство - это что-то такое, на что есть надежда, но что невидимо. Само пространство в моем понимании не есть расстояние. Понятие пространство, как таковое, конечно, связано для меня с духовной жизнью, с освобождением. Отсутствие пространства - тюрьма. Это понятно, я думаю, каждому. В этом есть такая элементарная отчетливость. Еще для меня очень важен свет. Это решающий момент - свет. В картине свет все моделирует. В сущности он все как бы создает - он создает все в какой-то подлинности. Получается, что этот ложный мир тем не менее имеет отношение к подлинной реальности, потому что он освещен, и сам свет есть как бы надежда. Он, этот свет, становится как бы аналогом чего-то подлинного. Вот эти облака, например. /Имеется в виду работа "Иду" - Б.Г./ Они просто делаются светом. Я очень хорошо помню, как я их делал. У меня было ощущение, что я делаю настоящие облака. И точно знал, что я вижу свет, как он идет, и прямо получается облако. В сущности я ведь предметов не делаю никогда. Мне очень приятно, что я ничего не рисую предметно. Я всегда свет рисую, и получается предмет. И когда он получается, мне всегда бывает очень неожиданно : надо же, предмет получился! Но в этом и есть радость - без этого как-то скучно делается.

Г. : То, что ты сказал - очень интересно. Я снова вспоминаю свой разговор с Ильей Кабаковым. Для него ведь свет наступает тогда, когда разрушается все видимое. В видимом для него свет отсутствует. Он говорит : я все видимое разрушаю, преодолеваю и вывожу в свет. У тебя отношение к миру иное. Поскольку мир освещен, и свет в нем присутствует, ты не можешь относиться к нему негативно. Тебе не хочется его преодолеть и разрушить.

Б. : Нет, я чувствую, что мне все это очень дорого, и нет, такой негативности нет.

Г. : Я хотел бы сейчас вернуться к тому, что я говорил о заклятии твоими работами духов социальности. Все, кто приходит к тебе, конечно, благодарны за то, что ты сумел этот мир социального представить не иронично, не отмахнувшись от него, не высмеяв, как это делают, скажем, Комар и Меламид. В тебе нет ничего от соцарта и от насмешки. Многие пытаются - целая традиция есть такая: Бахчинян и другие - отделаться от мира, в котором мы живем, насмешкой. Все, кто видят твои работы, поражены твоим очень серьезным отношением к тому, что ты делаешь, твоим желанием подойти со всем вниманием к миру, в котором ты живешь, не отмахнуться ни от чего, с чем этот мир имеет дело.

Б. : Хочется понять. Понять или сделать вид, что понимаешь. Чтобы прожить. В сущности, ведь во многом, делая картину, делаешь себя. В общем-то искусство - способ прожить.

Г. : Конечно, насмешка и ирония не способствуют пониманию. Твои работы - и этим они меня поразили, как только я их увидел - освобождение пониманием. Это то, что идет от европейской классики : если ты понял - ты свободен, если осознал, то освободился. Однако мы сталкиваемся и с другой точкой зрения : известна точка зрения Евг. Шифферса, например, которая состоит в том, что если ты вписываешь людей, обладающих бессмертной душой, в какой-то мир, в котором они принудительно должны присутствовать, и мир этот предъявляешь зрителю со всей серьезностью, то, быть может, именно это в конечном счете не дает этим людям никакого выхода : они оказываются порабощенными этим миром. Шифферс говорит даже о магической силе искусства и о том, что твое искусство губит бессмертные души твоих персонажей : замыкая их в этом мире, оно отрезает им возможность спасения. Что ты можешь

1

B. : Let me say at this point that the longer I go on working the less I know my own paintings. Before, I knew a lot about them, but I have no longer that illusion. The relationship I have to my painting lies outside the framework of logic. As soon as I feel that relationship getting lost I know I have lost the picture. I have to reestablish contact. It is a dialogue between me and the painting. It is as if I presented my problem to it, and it shows me how to solve it.

G. : It seems to me we have talked about this before, and I believe that the spatial metaphor of human existence is very important in your painting. That is, existence in volume, existence in space -- authentic existence, as it were. Existence on a plane is a truncated kind of existence, in which the human figures cannot move -- unauthentic existence, let us say. In your paintings there is always a certain ambivalence as to the human figures that live in them. Are they immobilized on one plane, or can they move in space ? Is it true that this metaphor continues to be valid for you ?

B. : I don't see it quite like that. Apparently what we are talking about is not a plane but a surface. I am able to see as well a surface in depth, since everything we see does lie on the surface. I view social existence as a surface. I look on everything visible as being a surface. And even if we penetrate into something that is concealed, it is still an interior surface that we see. Nothing else is given to us. Space, however, is something you hope for yet you cannot see. As I understand it, the space itself is not a distance. Of course, the concept of space as such is connected in my mind with spiritual life, with liberation. The absence of space is the equivalent of prison.

Another thing that is very important to me is light. Light is a crucial factor. Everything in the painting is shaped by light. Resuming you could almost say that light creates everything : it fashions everything in some genuine form. And so what happens is that the false world does nevertheless have a relation to authentic reality in which it is lighted, and the light itself is a kind of hope. That light becomes an analogy for something genuine. Take these clouds, for instance, (Interviewer's note : the reference is to the painting entitled «I am going». *) They are actually produced by means of light. I can remember very well how I painted them. I had a distinct feeling that I was making real clouds. I really knew that I was seeing light as it moved, and there were the clouds. Basically, I never paint objects. I am happy to say that I never portray anything as a mere object. I always paint light, and what emerges is the object. And when it comes out I am invariably surprised : there is the object, how about that !

G. : What you say is very interesting. Again I recall my conversation with Ilya Kabakov. He believes that light is present when everything visible is destroyed : light is absent from that what is visible. He says : «I destroy everything visible I overcome it, and I go forth into the light».

Your attitude toward the world is different. Inasmuch as the world is illuminated and light is present in it, you cannot take a negative attitude toward it. You have no wish to overcome or destroy it.

B. : No, I feel that it is all very dear to me, and I haven't any such negative attitude.

G. : I would like to go back to what I was saying about your

2

1. Улица Красикова
1977
холст, масло
150x200

1. Krasikov street
1977
oil on canvas
150x200

2. Добро пожаловать!
1973-1974
холст, масло
80x230

2. You are welcome!
1973-1974
oil on canvas
80x230

сказать по поводу этой точки зрения, которая достаточно хорошо известна?

Б. : Я бы хотел сказать, что изображаю этих людей как себя. В сущности говоря, для меня нет дистанции между мною и изображаемыми тут людьми. Потому что иначе это была бы как раз ирония, а здесь в сущности - одни автопортреты. Поскольку, помещая себя в эту ситуацию, я одновременно освобождаюсь, мне кажется, это должно быть освобождением и для других.

Г. : Я понимаю тебя так : помещая себя в этот мир, ты не оставляешь себя в нем. У тебя нет внутреннего чувства, что ты вредишь своей душе, поэтому у тебя нет чувства, что ты вредишь душе других людей.

Б. : Люди, которых я рисую, как правило находятся где-то на краю между пространством картины и тем пространством, в котором я нахожусь. Вот, например, в "Улице Красикова" люди неизвестно где : там, в картине, или здесь, в этой комнате. Они на самом переходе. Первая картина, где мне удалось поместить человека внутрь, это вот Наташа /картина "Зима"/ Она для меня наиболее оптимистичная : человек находится там и - ничего, выжил. Для меня нет в моих картинах опасности для людей. Как я себе не хочу зла, так и им не хочу.

Г. : На это вот что можно возразить : ведь для тебя оптимистическая надежда - надежда, что они там выживут. Но, быть может, как раз это выживание и губит их души. Выживая в этом мире, они утрачивают спасение в мире ином.

Б. : Я выживание понимаю как спасение.

Г. : У тебя, значит, есть внутреннее ощущение, что в этом мире можно прожить с надеждой.

Б. : В сущности говоря, во всех картинах, кроме последней, /"Зима"/ это было проблемой. Потому что везде люди стоят на краю. Неизвестно, где они находятся, там или здесь. И если человек находится где-то в глубине, то неизвестно опять-таки, как он туда попал. Так везде, кроме последней картины /"Зима"/, где все удалось неизвестно какими способами. Как у Хармса : жизнь победила неизвестными мне средствами.

Г. : Ты говорил, что пространство подлинного существования - это пространство за видимым миром, а теперь, скорее, возникает ощущение, что это пространство внутри картины.

Б. : Нет, оно по ту сторону. Но как туда попасть - вот вопрос.

Г. : Так как туда попасть?

Б. : Как туда попасть? Сквозь картину. Раз мы говорим, что картина - модель мира, значит, в ней должно находиться все, что есть в мире. Все спасение должно быть в ней. Не помимо нее оно должно происходить, а в ней.

Г. : Значит, невидимое тоже должно быть в картине?

Б. : Оно там не изображено. Оно по ту сторону картины. Как в мире оно по ту сторону реальности, так и в картине оно по ту сторону. Т.е. не вправо, не влево, не вверху, не внизу - а именно по ту сторону.

Г. : Т.е., когда ты смотришь на картину, она сама, своей внутренней структурой, своим устройством, указывает на то место в этом мире, где есть возможность выйти по ту сторону видимого. Может быть, это само "по ту сторону"

works as exorcising the social ghosts. Everyone who comes to you is grateful, of course, that you have managed to present that social world without irony and without turning your back to it. You have not made fun of it in the manner, say, of Komar and Melamid. Your work shows no trace of *sotsart* (social art or «soc-art») or of mockery. Many people try to shake off the world in which we live by sneering at it : there is a whole tradition along this line, like Bakhchinyan and others. Everybody who sees your work is struck by your very serious attitude toward what you are doing, and by your desire to devote close attention to the world you live in without turning your back on anything that has to do with it.

B. : One wants to understand. To understand, or to pretend to understand In order to go on living. Basically, in many respects, when you create a painting you are creating yourself. Art is a way of getting through life.

G. : Naturally, irony and mockery do not facilitate understanding. Your works are a liberation through the understanding -- and that is what struck me about them the minute I saw them. This is a direct heritage of European classical art : if you know, you are free ; cognition is liberation. But we also face a different viewpoint. Yevgeniy Shiffers, for example, is known to hold the opinion that if you paint people possessing immortal souls into a world they are constrained to inhabit, and you show that world to the viewer in all seriousness, then perhaps in the last analysis those people are left with no place to go. They are enslaved by that world. Shiffers even talks about the magic power of art, and says that your art has a disastrous effect on the immortal souls of your human subjects : by confining them to this world, your art cuts off their escape route to salvation. This is a rather well-known viewpoint and I'd appreciate your comment on it.

B. : I would like to say that I portray these people as though I was portraying myself. Essentially, to my understanding there is no distance between myself and the people I paint. Because otherwise there would be indeed an irony, whereas what you have here is just a series of selfportraits. By placing myself in that situation, I free myself. At the same time it seems to me that the others should experience the same liberation.

G. : If I understand you correctly, this is what you mean : you place yourself into this world without leaving yourself in it. You have no inner feeling that you are doing harm to your soul, because you do not feel that you are harming the souls of others.

B. : As a rule, the people I paint are situated somewhere on the border of the space of the painting, between that space and the space I occupy. In «Krasikov Street», for example, you cannot tell where the people are -- in the picture or right here in this room. They are at the very point of transition. The only picture where I succeeded in putting a human figure into that internal space is the «Winter» with Natasha in it. I think it is the most optimistic of all : she is right there, but she has survived anyway. I see nothing dangerous regarding the people in my paintings. i wish no harm to myself or others.

G. : There is one possible objection to that. It is your optimistic hope that they will survive. But maybe it is that very survival that destroys their souls. By surviving in this world they lose their chances of salvation in another world.

B. : I understand survival to mean salvation.

e.bulatov
э.булатов

она не показывает, но показывает то место, через которое туда можно попасть. Этим-то, конечно, твои работы и должны отличаться от работ передвижников, где такое место не указывается.

Б. : Одно время я декларативно строил картину именно таким образом. Это и сейчас присуще моим картинам. Картина так строится. Но она уже не становится наглядным пособием.

Г. : Это не дано в виде очевидного приема, но тем не менее зритель должен это чувствовать.

Б. : В моих картинах пространство построено как бы помимо фигуры человека. Человек как бы живой. Он только что пришел, а картина уже была. Вдруг человек там встал, смотрит - и ничего. Он отойдет - картина останется. Речь идет о том, что даже в этом мире можно остаться человеком, прожить, прожить. Здесь видно, что с краюшка, где-то очень недалеко, протоптано что-то. Оно все-таки там.

Г. : Мы сейчас, когда говорим о твоем искусстве, говорим о таких вот последних соцреалистских вещах. Но для тебя твой творческий путь - путь без разрывов или есть у тебя ощущение перелома?

(32) *Б. :* У меня есть и переломы. Много было сложных поисков, много терзаний всяких. Но с определенного времени есть ощущение такого пути.

Г. : А с какого времени?

Б. : Я начинаю считать свою работу своей, не ученической, с 63 года. Я долгое время после этого еще занимался поверхностями, но у меня такое ощущение, что это один путь. Сначала поверхности - потом прорыв в пространство. Сначала желание деформации, недоверие к предмету - собственно, с этого импульса все началось. Это как у Платонова : Жук. а жук, а ты кто в сущности? Что же это на самом деле за предмет? Но оказывается, что когда вскрываешь поверхность, то все так же остается спрятанным. Чем больше человек вмешивается, тем больше он просто вносит свое отношение, и темой оказывается не этот мир, а его собственное отношение к этому миру. Поэтому эту часть моей работы можно рассматривать как ложную. Но для меня она была важной.

Вход – Входа нет
1974-1975
холст, масло
80x80

Entrance-No Entrance
1974-1975
oil on canvas
80x80

Г. : Поэтому ты думаешь, что все больший отказ от этих деформирующих видимое приемов связан с твоим все большим желанием отрешиться от своей субъективной позиции?

Б. : Я все время чувствовал, что проблема оказывается нетронутой. Я только пытался ее поймать, и вдруг оказывалось, что она не причем, а речь идет только о моем к ней отношении. И я опять оказываюсь в положении человека, который не знает, как жить. Мне-то нужно было сделать такую картину, чтобы она помогала мне жить.

Г. : Есть такой известный лозунг Гусерля : отказ от психологизма. Выход к самим вещам.

Б. : Ну да, речь тогда пошла об основополагающих началах и ритмах самой картины. В конце концов, пришлось заняться ею : а с чем же я имею дело? Я не могу внести в картину механически свои впечатления, потому что картина что-то принимает, а чего-то не принимает, на все она реаги-

G. : Inwardly you feel, then, that with hope one can go on living in this world.

B. : Essentially, that was the problem in all of my pictures except the last one («Winter»). Because everywhere the people are standing at the edge. We don't know where they are -- whether they are here or there. And if a person is deep down somewhere, again we don't know how she got there.

G. : You have said that the space of authentic existence is the space beyond the visible world. Now, it would seem that it is the soace within the painting.

B. : No, it is on the other side. But how to get there -- that is the question.

G. : So how does one get there ?

B. : How ? Right through the picture. Once we say that the painting is a model of the world. it is obvious that the picture must contain everything contained in the world. All of salvation must be in it. Salvation must occur inside the painting and not apart from it.

G. : So the picture must also contain the invisible ?

B. : It is not depicted there. It is on the other side of the painting. Just as in the world it is on the other side of reality. Neither left nor right, neither at the top or at the bottom, but on the other side.

G. : In other words, when you look at a picture, its internal structure and its composition indicate the place in this world where there is a possibility of penetrating to the other side of what is visible. Maybe it does not really show that «other side», but it shows the place through which you can get there. This, of course, is one of the features that should distinguish your work from that of «The Wanderers»

B. : At one time I made a special point of painting like that. And that aspect is still present in my pictures. That is how I construct my paintings, but they are no longer visual aids.

G. : It is no longer present as an obvious technique, but nonetheless the viewer should sense it.

B. : In my paintings, space is constructed apart from the human figure. The person is practically alive. He has just arrived, but the picture was already there. He suddenly appears, looks around, and it makes no difference. He goes away and the picture remains. The point is that even in this world it is possible to remain a person, to stay a while and to survive. Here you can see that along the edge, quite close at hand, something has been trodden down. But still that something is *over there*.

G. : Right now, when we talk about your work, we are speaking of your later things in the style of «socialist realism». Do you see your creative development as having no break, or do you sense any turning point ?

B. : I have had my turning points, too. I have had my difficult searchings and many desperate moments. But at a certain point I sensed that I had found my way.

G. : When was that ?

B. : As of 1963 I began to regard my work as truly mine and not as the work of a mere learner. For a long time afterwards I continued to be preoccupied with surfaces, but I have the feeling that it was all one line of development. The surfaces came first, and then the breakthrough into space. At first I was interested in distortion : I did not trust the object – and from that impulse everything began. What exactly is the object ? But it seems that, even when you break through the surface, everything still remains hidden. The more man intervenes, the more he simply introduces his attitude ; and the theme proves to be not this world, but rather his own relationship to the world. That part of my work may therefore be regarded as spurious. But for me it was important.

G. : So you think that the reason why you have got farther and farther away from techniques of visual distortion is related to your growing desire to abandon your subjective stance ?

B. : I had constantly the feeling that I had not yet come close to the problem. I was simply trying to grasp it, and suddenly I realized that the problem itself was not at issue, but only my attitude toward it. So again I find myself in the position of a man who does not know how to live. What I have to do is to paint the kind of picture that will help me to live.

G. : A well-known saying of Husserl relates to rejection of psychologism : go to the things themselves !

a.bulatov
a.bulatov

рует по-разному - значит, в конце концов, надо разобраться в этом. Пришлось заняться этим какое-то время. И вот отчетливо выяснились основополагающие ритмы самой картины, и оказалось, что они очень важны для понимания мира. "Горизонт" оказался для меня во всех смыслах очень важным.

Г. : Вообще все твои композиции - традиционные, центральные. У тебя построение картины очень классично. И я думаю, что это в первую очередь останавливает внимание. Именно это отличает их от работ передвижников и не дает отождествить их с гиперреализмом, хотя в том, как ты обосновал свое невмешательство в визуальный образ, есть много общего с гиперреализмом. Это их очень четкое строение, их классицистская организация отсылает к самому традиционному европейскому осознанию картины, самого факта картины, в отличие от случайно зафиксированного облика реальности. Сразу понимаешь, что имеешь дело именно с картиной, т.е. с чем-то завершенным в себе. Вся картина подчинена центральной организации. Только сам персонаж нарочно сдвинут в сторону. Это и делает его в картине как бы лишним, необязательным. Он пришел в завершенный мир картины из мира случайного, с воли.

Б. : Ведь для меня картина существует до всякого изображения. Прежде всего есть картина - белый четырехугольник.

Г. : Т.е. картина как конструкция.

Б. : Да, как дом, в котором уже живут. Если мы въезжаем в квартиру, она не пустая - надо кого-то из нее переселить. Дело в том, что в картине все реагирует : каждая точка реагирует по-разному. Картина уже есть с самого начала, а потом я начинаю на ней рисовать.

Г. : Эта твоя картина - она очень классицистична. Ты прежде всего ориентирован на картину, в отличие от моментального впечатления от жизни, и на мир как на целостность, в отличие от случайного впечатления от мира. Это и отличает классицизм от реалистических или барочных направлений.

Б. : Да, в сущности, все стоющее внимания - в картине. Образа как бы нет, потому что за пределами картины вообще ничего нет.

Г. : Что ты можешь сказать об этической стороне картины, о которой ты упомянул вначале в связи с Фаворским?

Б. : Для меня белое, черное, все предметы, которыми я пользуюсь имеют определенное этическое значение. Например, выбор цвета не мотивируется эстетической стороной дела. Я как-то очень верю, что если получится, то будет красиво. Будет правильно - будет красиво. Выбор цвета всегда имеет значение. Каждый цвет несет какую-то нагрузку.

Г. : Т.е. все конструктивные элементы картины для тебя связаны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учитываешь это. Вообще, мне кажется, что явления большого стиля продиктованы не вкусом. Большое искусство всегда продиктовано замыслом за пределами личного вкуса. Оно основывается на конструктивном и внеэстетическом принципе. Ты, кстати, никогда не оформлял свои взгляды на картину в виде трактата, как это делали, например, художники Возрождения?

Б. : Я пытался, и всегда это получалось так многозначительно, что меня начинало тошнить, и я бросил.

*Г. :*Тогда еще два вопроса. Существуют ли в Москве какие-то художники, которые на тебя влияют, которые тебе нравятся?

Б. : Я знаю как близких мне художников Олега Васильева и Илью Кабакова и влияние их чувствую постоянно. Определенные симпатии я чувствую к Свешникову, особенно к его ранним работам. Но и сейчас мне нравится то, что он делает. Мне интересен Шварцман, конечно, и, пожалуй, Вейсберг. Назову этих трех.

Г. : Последний вопрос, достаточно традиционный для теперешнего разговора : об отношении твоем к вере. Связываешь ли ты свое искусство с верой?

Б. : Я думаю, что все люди веруют, и я не понимаю неверующего человека. Мне кажется, что без этого практически невозможно жить. А что касается самой художественной практики, то это сложный вопрос, может ли живопись быть религиозной. Религиозная картина возможна как чудо, но может ли она существовать как заданность - просто не знаю.

B. : Well, yes, the issue then was the fundamental principles and the rhythms of the picture itself. In the final analysis it was necessary to tackle that : just what is it I am dealing with ? I can't simply insert my mechanical impressions into the picture, because the picture accepts some things, so that ultimately one has to figure it out. I had to spend a certain amount of time doing that. And then the basic rhythms of the picture itself came clearly to the fore, and they proved to be of great importance for understanding the world. This is how it happened. «Horizon» turned out to be very important for me in every respect.

G. : Generally speaking, all of your compositions are traditional and centrally oriented. You have a very classical way of constructing a painting. And I think that this is the first thing that arrests attention. This is what distinguishes your works from those of «The Wanderers» and keeps them from being identified with hyper-realism, although you have much in common with the hyper-realists in the way you substantiate your non-intervention in the visual image. Their clear structure and their classical organization derive from the most traditional European conception of the painting -- the very fact of a painting, as distinct from an image of reality that has been captured and fixed by chance. Immediately you realize that it is precisely the picture you are dealing with, that is, something complete in itself. The whole painting is a subject to central organization. Only the human figure is intentionally shunted off to one side, what renders it superfluous and arbitrary in the picture. The person has come into the finished world of the picture out of a world of contingency and freedom.

B. : For me, you see, the picture exists prior to any depiction. That white rectangle exists before the objects are painted into it.

G. : You mean the picture as a construction.

B. : Yes, like a house that is already lived in. If we move into an apartment, it is not empty : someone else has to be moved out of it first. The fact of the matter is that everything in the picture reacts. Each point reacts in its own different way. The picture exists from the very outset, and then I begin to paint on it.

G. : Your painting is pretty classicistic. You guide yourself first of all by the picture, rather than by a momentary impression life, and by the world as an integral whole as distinct from an accidental impression of the world. This is what distinguishes classicism from the realist and baroque schools.

B. : Yes. When you come right down to it everything worth paying attention to is in the picture. It is as though there were no image, because there is nothing at all outside the confines of the painting.

G. : What can you say about the ethical side of painting, which you mention earlier in connection with Favorsky ?

B. : In my opinion, there is a definite ethical significance in black, in white, and in all the objects I use. For example, choice of colours is not motivated by aesthetic considerations. I very much believe that if it turns out well it will be beautiful. If it is right it is beautiful. The choice of colours is always important. Each colour is charged with meaning.

G. : That is to say, you see all constructive elements in the picture as being linked to some kind of symbolic functions in culture, and you always take that into account. In general it seems to me that manifestations of great style are not called forth by taste. Great art is always governed by intent transcending the limits of personal taste. It is based on a non-aesthetic constructive principle. Two more questions. Are there any artists in Moscow who influence you, whom you like ?

B. : I know Oleg Vasilyev and Ilya Kabakov. They are close to me and I am constantly sensitive to their influence. I find Sveshnikov definitely congenial, particularly in his early works. And I still like what he does. I am interested in Schwartzman, of course, and also in Weissberg.

G. : Last question. A fairly traditional question for this type of conversation, regarding your attitude toward faith. Do you make a connection between your art and faith ?

B. : I think that all people believe, and I do not understand non-believers. It seems to me that it is practically impossible to live otherwise. As for artistic practice, that is a complicated question -- whether painting can be religious. A religious painting is possible as a miracle, but I simply do not know whether it can exist as a given or pre-specified quantity.

(34)

Л. Соков :
Пожар. 1975
масляная крас
ка, дерево,
электролампа
77x41x20

L. Sokov :
Fure, 1975
oil paint wood,
bulb
77x41x20

leonid sokov
леонид соков

Родился в 1941 г. в Калининской области.
С 1956 по 1961 г. учился в Московской художественной школе, с 1964 по 1969 – в МВХПУ (б.Строгановское). С окончанием училища начал работать самостоятельно.
Организатор неофициальной выставки группы художников в своем ателье в мае 1976 г. Участник Биеннале в Венеции, выставок в Лоди, Милане, Турине (Италия), Белинзоне (Швейцария) и Бохуме (ФРГ).

Born near the city of Kalinine (central Russia) in 1941. He studied art in the Moscou Art School then in Stroganov's Art Academy. He organized an unoficial exibition in his studio in 1976, May. He took part in some exibitions in the West : la Biennale di Venezia, the exibitions of Lodi, Milano, Turino (Italie), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).

На его скульптурах всегда много трещин, деревянные куски плохо подогнаны друг к другу, грубо покрашены /краска местами облупливается/, а если в произведении участвуют электрические механизмы, то их несовершенство очевидно: они обычно скрипят, дергаются, время от времени их заедает, автору во время их демонстрации приходится подталкивать пальцем движущиеся детали, поправлять провода. Лишь вещи, выкованные из металла не вызывают сомнения в своей прочности: сделаны они солидно, с грубой и добротной убедительностью, как мебель в доме Собакевича. Сам автор смеется над тем, что он называет "формальным совершенством", для него оно "вовсе не обязательно". Ну, а раз так, то "хороши все средства, все материалы, лишь бы они давали возможность наиболее полно выразить идею". Итак, скульптора прежде всего интересуют идеи или, выражаясь на его языке, – "мифы".

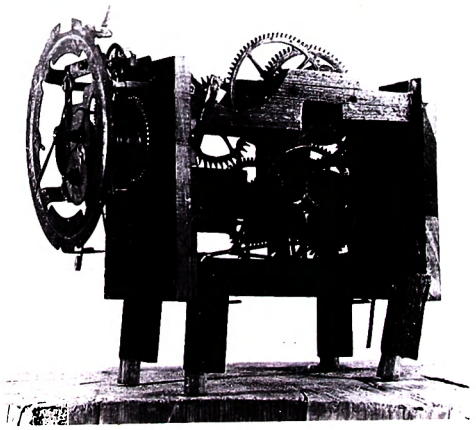
Начал Соков как скульптор-анималист. Это давало ему большую свободу в пластическом поиске, с миром зверей он чувствовал себя свободно и уверенно. С первых же произведений обнаруживается его любовь к материалу, в котором он работает. Кованный металл, кованный долго, с видимым удовольствием, дерево, распиленное, просверленное, сколоченное или склеенное, гипс или керамика – материал у него всегда выговаривается сам, не желая быть ничем другим. Постепенно арсенал его средств расширяется, он применяет фарфор, пластмассу, краски и холст, фотографии, папье-маше, а иногда и натуральные предметы, например, спичечный коробок.

Качества самого материала со временем отступают на задний план, автору в процессе работы все более не терпится выразить свою мысль, идею, сюжет. В некоторых случаях ему уже необходимо слово, тогда на работах

In Leonid Sokov's sculptures, you will always find a lot of cracks. The different pieces of wood are badly fitted, roughly painted (in some places the paint flakes off). If there is in the piece of wood some electrical machinery, then its faultiness is obvious : it will usually grind, twitch and from time to time get jammed. Quite often during the exhibition the author has to help the moving componants with his fingers and mend wires. Only sculpture forged out of metal seems indubitably solid, just like the furnitures in Sobakevitch's house. The author himself laughs at what he calls : «a formal perfection», for him «it's not at all compulsory». But, as it is, «all the means are good, all the materials, if they give you the opportunity to express your idea in the most complete way». So the sculptor is first of all interested by ideas or to use his own language by «Myths».

Sokov started as sculptor of animals. It gave him a great freedom in plastic research. He felt himself quite free and confident in the animal world. From the very first works you can see his interest in the material he uses. With forged metal for example, he has clearly taken a long time to hammer it and has done it with obvious pleasure. Wood is sawn, drilled, nailed, or pieces stuck together. Again, with plaster or ceramics, the material always speaks for itself, content to stand as such. Little by little, Sokov enlarges the variety of means he uses : he takes china, plastics, paints and canvas, photography, papier-maché, and sometimes objets trouvés such as a match-box.

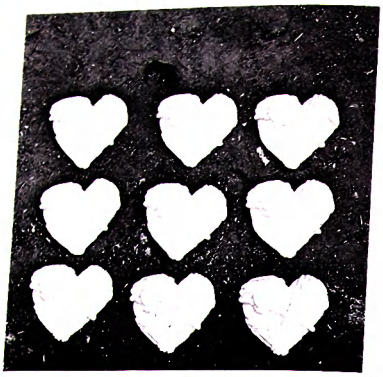
With time, the quality of the material recedes to the background ; the author is more and more eager to express in his work his idea, his conception of his subject. In some cases, he even needs to use words, you see inscriptions made from voluminous wooden letters inserted in the whole composition such as : «The Hub of The Universe», «Golden Heart»... The apparition of motion has



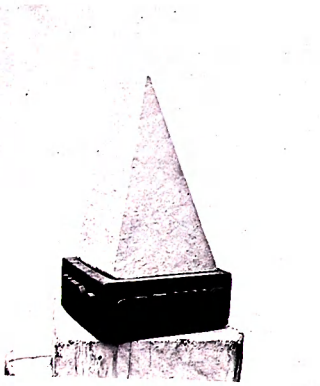
Композиция, 1972
металл

Composition, 1972
metal

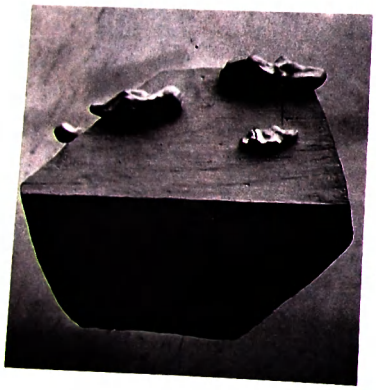
1



2



4



5

I.SOKOV
П.СОКОВ

появляются надписи, деревянными объемными буквами назойливо входящие в общую композицию : "Пуп земли", "Золотое сердце"... Существенно новым в его работах явился момент движения : начали вращаться глаза, высовываться языки /"Дразнилка"/, стали качаться пальцы.

Но самая главная перемена — диапазон интересов скульптора вдруг раздвинулся, что называется, до размеров вселенной. Он весь в азарте захватывания новых неоткрытых материков, полон желания изображать "неизображаемое", делать скульптуры на темы и сюжеты для скульптуры, казалось бы, просто невыполнимые. В виде произведения искусства он берется представить буквально все: и такую житейскую мелочь, как "Камень, брошенный в меня", и такое далеко не конкретное понятие, как "Угол зрения", и такие водные бассейны, как "Озеро Байкал" и "Черное море" и, хватая звезды прямо с неба, может вылепить свою "Большую Медведицу".

Для Сокова "области, которые затрагивает современный художник очень разнообразны, только художник должен относиться к ним не как социолог или политик, а именно как художник. Важно спровоцировать зрителя на переоценку того или иного явления, заставить его думать и делать выводы по поводу этих явлений, не навязывая ему свою точку зрения".

Всегда с иронией, иногда с сарказмом, иногда с добродушным юмором — работы его сродни произведениям народного творчества. Тот же блеск фантазии, ту же яркость, неожиданность и остроумную конструктивность в построении вещи можно встретить в крестьянской игрушке, в ярмарочном балаганном аттракционе...

И.Ш.

been a real new step in his works, eyes start to revolve in orbits, tongues to lean out (for example in the «Teaser») and fingers to swing.

But, the most important change has been that his scope of interests suddenly opened itself to what could be called the dimensions of the universe. With passion, he tries to capture unknown continents ; he is overwhelmed by his longing for expressing the «inexpressible», to make sculptures on themes or subjects which would seem just unrealisable in this discipline. He undertakes to make a work of art out of practically anything : from such trifles of life as «a stone thrown at me», to such an abstract notion as «The visual angle», making water pools like «Baikal Lake» or «The Black Sea», and taking the stars directly from the sky he shapes out of them his «Great Bear».

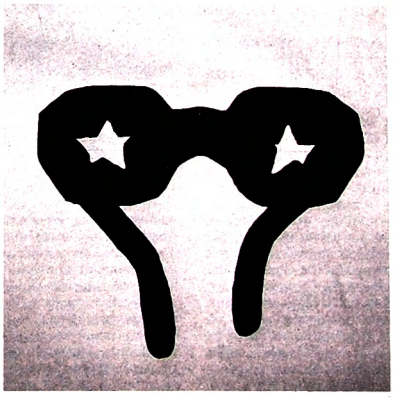
In Sokov's view, «the areas touched by a contemporary artist are very different, but the artist has to treat them as an artist not as a sociologist or as a politician. It's important to provoke the public and to force it to reappraise one or another phenomenum, to force it to think and to draw conclusions from these phenomena, but you don't have to thrust on it your own opinion».

His works always ironic, sometimes sarcastic or penetrated by a good-natured humour can be related to popular art. You will find the same sparkling fantasy, brightness, unexpectedness and witty structure in the building up of things such as toys made by peasants or fair show-booths.

I.S.

7

8



9

1. Черное море, 1977 смешанная техника

1. Black Sea, 1977 mixed techniques

2. Перебинтованные сердца, 1976 керамика 25x25x14

2. Bandaged hearts, 1976 ceramics 25x25x14

3. Большая Медведица, 1976, дерево, краска 20x45x7

3. Stars Big Bears, 1976 oil paint wood 20x45x7

4. Угол зрения, 1977 дерево, краска

4. Visual angle, 1977 oil paint wood

5. Пейзаж с облаками, 1975, керамика, дерево, краска 35x47x9

5. Landscape with clouds, 1975, ceramics, oil paint wood 35x47x9

6. Озеро Байкал, 1975 фарфор

6. Lake Baikal, 1975 porcelain

7. Челюсть, 1977 металл

7. Jaw, 1977 metal

8. Голосующие, 1977 фарфор

8. Voting, 1977 porcelain

9. Очки, 1976 дерево, краска

9. Spectacles, 1976 oil paint wood

francisco infante
франциско инфантэ

Родился в 1943 г. в Сара... ее. Отец – испанец, мать... русская.

Окончил Московскую худ... жественную школу. Поступ... в МВХПУ (б. Строгановск... на факультет монумент... ной живописи, но бросает... на третьем курсе.

Со дня основания в 196... группы "Движение" станов... ся ее членом и занимается... ключительно кинетическ... искусством. Дальнейшее тв... ческое развитие приводит... к уходу из группы в 196... С этого времени, продолж... работать в рамках кинети... кого искусства, создает... рию биомеханических пр... ведений в форме проэкт... макетов постановок и п... грамм для "кинетическ... игр". Основывает новую... бочую группу, в котор... входят художники и инжен... ры, тесно связанные в сво... поисках с философами... психологами.

Участник многочислен... выставок на Западе.

Born in Saratov, the Russ... Republic, in 1943. His fath... was Spaniard, his mother - R... sian. Graduated from the M... cow Art School, then enter... the Stroganov Art Institu... where he studied mural painti... In 1962 he left the Institute... join nearly organized art-gro... «Motion» and devoted hims... to the cinetism exclusive... Having developed his own ar... tic approach within the gro... he abandoned it in 1968 a... mustered up his own workr... group, made up both artis... and engineers. They work... collaboration with philosophe... and psychologists, develope pr... grams for «cinetic games» a... series of biomechanical projec... and designs.

Participated in many exhi... tions in the West.

1

Над действиями освоения формы стоит человеческая фантазия, интуиция и вообще все незыблемое и вечное, что независимо от наших устремлении остается постоянным. Но само действие освоения формы, когда оно сопряжено с процессом объективации, сопряжено, следовательно, и с технологией.

Слово "ИСКУССТВЕННОСТЬ", прежде всего, вмещает в себя смысл явления, при котором освоение формы строится на использовании технологических возможностей.

Искусственность - определение, которое включает в себя значение искусства и, в то же время, расширяет формальную структуру искусства, меняя взаимоотношение его (искусства) формальных сцеплений. В этом изменении формальной основы "дотехнологического" искусства и состоит значение искусственности. Особенность нашего времени такова, что технология так или иначе имеет значение в формировании образа нашего действия, будучи, при этом, сама сформирована в результате взаимного соответствия методологий и конкретных достижений науки, искусства, философии.

Принципы искусственности осмыслялись на рубеже с изобразительным. И сейчас нет актуального действия в искусстве, которое было бы свободно от влияния технологии. Я говорю не об отраженной технологии (можно нарисовать самолет или ракету, но не выразить современности ни на йоту...), а об участии технологии в искусственных построениях. Применительно к изобразительности, как самостоятельному способу выражения в искусстве, уместно будет сказать, что она осталась по ту сторону искусственного. Присутствие изобразительности в искусственности стало лишь средством, которое применяется либо как предварительный продукт действия (изобразительная фиксация идей, мыслей и т.д.), либо в тех, сугубо иллюстративных случаях, где нет доступа к технологии, например, в области футурологических проектов, в которых изображение является вынужденным, но сами они не являются станковыми произведениями, а лишь иллюстрациями. Итак, все,

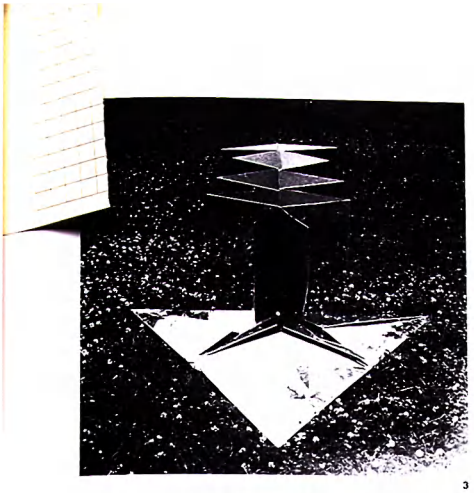
Human imagination and intuition stand ideally superposed upon mastery of form, as does all that is constant and eternal or otherwise independent of our particular strivings. Formal mastery, however, when tied to the project of objectivization, is necessarily linked to technology.

The term «artefacticity» can be construed, first of all, as referring to the phenomenon whereby mastery of form is attained through use of opportunities offered by technology.

For purposes of definition, artefacticity likewise includes art as a semantic element, while as the same time denoting an enlargement of the formal structure of art and a shift in the mutual relations of its formal workings. The meaning of artefacticity is to be found in these changes as they operate on the formal basis of pre-technological art. It is a peculiarity of our times that, one way or another, technology does play a significant part in creating an image of our actions, being itself formed, meanwhile, in consequence of methodological parallels and interacting achievements in art, science and philosophy.

The principles of artefacticity have been understood as occupying a borderline position with reference to the pictorial. And, even now, no artistic act can be regarded as unaffected by the influence of technology. I am not speaking of reflected technology : you can draw an airplane or a missile, but there is no way you can possibly depict contemporaneity. Rather, I have in mind the part played by technology in artificial constructs. As far as figurativeness is concerned as an autonomous means of expression in art, then it must be noted that mere depiction remains beyond the artefact. The presence of a pictorial quality in that which is artificial has become simply a means to an end, used either as a preliminary product of some action (the representational pinpointing or «fixing» of ideas, thoughts and so on), or else as a factor in strictly illustrational instances where there is no access to technology -- for example, in the area of futurological projects, where the representation is forced and where only illustration rather than easel production is involved. Thus, the illustrative nature of an action is all that pictorial representation can

2



3

4

5

6

1-6. Кинетическая игра "Жизнь треугольника". Кадры из фотосценария "Артефакт", 1977

1-6. Cinetic game «Life of triangle». Sequences from the scenario «Artefact», 1977

на что способна изобразительность в искусственности, - это ее иллюстративность действия.

Искусственность - не находится в антагонизме с природой, если, конечно, искусственное гипертрофически не утилитаризируется, как, например, домостроительство в современных городах. Безусловно, такая утилитаризация будет преодолена через решение городских проблем расселения, когда города, благодаря той же технологии, будут парить в воздухе или скрываться в земной коре. В известной мере, искусственное раскрывает содержание природного. Я имею в виду то обстоятельство, что примеры искусственных построений так или иначе моделируют скрытые в природе механизмы ее действия. В освоении этих механизмов наука идет своими путями, искусство - своими. В эволюции эти пути где-то перекрещиваются, где-то идут параллельно, где-то, соприкасаясь, текут вместе.

Для эволюции формы характерен принцип множественности, который сводится к тому,

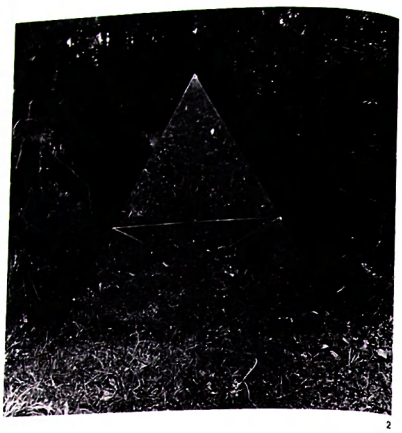
achieve within the context of the artefact.

Artefacticity does not stand in opposition to nature, at least so long as the artificial element is not utilitarianized on a hypertrophic scale, such as we see in the case of housing construction in today's cities. This sort of utilitarianism will no doubt be overcome when solutions are found to problems of urban settlement, with technology making it possible for cities to expand skyward or to go underground. To a certain extent, whatever is artificial discloses the content of natural phenomena. I am referring to the fact that, one way or another, artificial constructs are models exemplifying hidden mechanisms at work in nature. In mastering these mechanisms, science and art each go their own separate ways. In the evolutionary course of things, those paths may alternately intersect, run parallel to each other, or even, here and there, converge altogether.

The evolution of form is governed by the principle of multiplicity. This can be summed up as meaning that a form assimilated in the process of action splits up, as it was, into an infinite series

f.infante
ф.инфанте

1



2

что в процессе действия осваиваемая форма как бы членится на бесконечный ряд внутри ее. Когда же наступает конец (слияние с жизнью формы), тогда все бесчисленное многообразие форм, являвшееся в процессе действия, рассыпается, уступая место торжеству постижения.

В наших играх принцип дифференциации формы очень важен, и мы стараемся акцентировать внимание на присутствии этого принципа в конкретном действии игры. Действие игры строится спонтанно, т.е. непредвиденные моменты, которые постоянно возникают в процессе формирования игры, врываясь, обогащают общее действие, направляя его по неизведанному пути, проявляясь в доступном, непредрешенном многообразии. В результате, спонтанность формирует жизнь игры такой, какую невозможно предсказать, но, в то же время, общее русло действия обусловлено замыслом автора, где предполагаемый конец формы ориентирован на идею. В конечном счете, действие, основанное на принципе дифференциации формы, на спонтанности своего развития и преследующее идеальную цель, обусловленную замыслом творца, · формирует игру.

Одна из сторон концепции нашего игрового действия, сводится к тому, чтобы создаваемая форма несла в себе заряд вопроса, чтобы в наблюдаемом действии постоянно присутствовал элемент чуда. Феномен необыкновенного, чудесного имеет значение для участников игры; как тех, кто непосредственно принимает в ней участие, так и тех, кто видит объективное отражение этой игры, запечатленной при помощи объектива фотоаппарата или кинокамеры.

Игра, как процесс действия, способна принести удовлетворение творческому сознанию. Игровой процесс созвучен течению жизни. А при современных действиях, имеющих повышенный интерес к феномену движения, игра обнажает те пути, которые наиболее рационально ведут к освоению актуальной формы. Такой актуальной формой мне представляется весь сложнейший сплав искусственного мира , с его отношением к несравненно еще

of forms within the whole. At the terminal point, when the form is merged with life, the serial multiplicity of interior forms as disclosed in the action process falls apart, leaving the field clear to the final triumph of attainment.

The principle of formal differentiation is of prime importance in the games we play : we try to focus attention on this principle as being present in the specific play activity. The latter is structured spontaneously, that is, as the game takes shape, all sorts of unexpected factors arise to enrich the overall activity by channelling it into unexplored directions. These unanticipated elements make for varigations which are quite accessible without being predetermined. As a result, spontaneity lends to the life of the game a form which is impossible to predict, while at the same time the general course of activity is conditioned by the author's intent : each anticipated formal culmination is keyed to an idea. In the final analysis, a game comes about by means of some action based on the principle of formal differentiation as well as on the spontaneous character of its own development ; that action, in pursuit of an ideal goal, is shaped by intentive conception in the mind of the artist.

The concept of play activity accomodates the notion that a form which is being created should carry with it a certain interrogatory charge, or, in other words, that an element of the miraculous should be constantly present in the activity under observation. Miracle, unusual and unfamiliar, has a meaning for all participants in a game -- those who take a direct part in it as well as those who witness an objective reflection as registered through the lens of a camera.

Creative consciousness can derive satisfaction from the game understood as an action process. Play activity flows in harmony with the current of life itself. In the case of contemporary doings, which reveal a heightened interest in the phenomenon of motion, the game shows us the most rational approaches to take in order to acquire mastery of actual form. I see this type of actual torm as inherent in the conjuntion of the artificial world with the far more complex world nature. I believe that a game based on the corresponding relation between the natural and the

более сложному, пока, миру природы. Я считаю, что игра, основанная на соответствии искусственного и природного, способна реально продвинуть нас в освоении формы искусственности на пластическом уровне.

Осваивая форму, мы вновь и вновь обращаемся к гениям Малевича, Дюшана, Родченко, Клее, Мондриана..., которые показали ЖИЗНЬ ФОРМЫ. Мы, обязанные им, не хотели бы потерять ощущение чистоты формы, ее первозданности. Просто необходимо, занимаясь формой, помнить об этих светилах Жизни, чтобы не отвлекаться и не распыляться на помпезность и многословие, хотя, вероятно, и этого не избежать в эволюции.

Ф.ИНФАНТЭ

Выдержка из статьи "Соответствие искусственного и природного", 1976 г.

artificial can enable us to make real progress toward mastery of artistic form on the plastic level.

In mastering form we turn back again and again to Malevitch, Duchamp, Rodchenko, Klee and Mondrian -- those geniuses whose works elucidate the Life of Form. We have an obligation to them, and we do not want to lose a feeling for the purity and the original spontaneity of form. When dealing with form it is absolutely essential to keep those guiding lights in view, so as not to become distracted or to dissipate our efforts in pomposity and wordiness, even though such lapses may indeed be inevitable in the course of evolution.

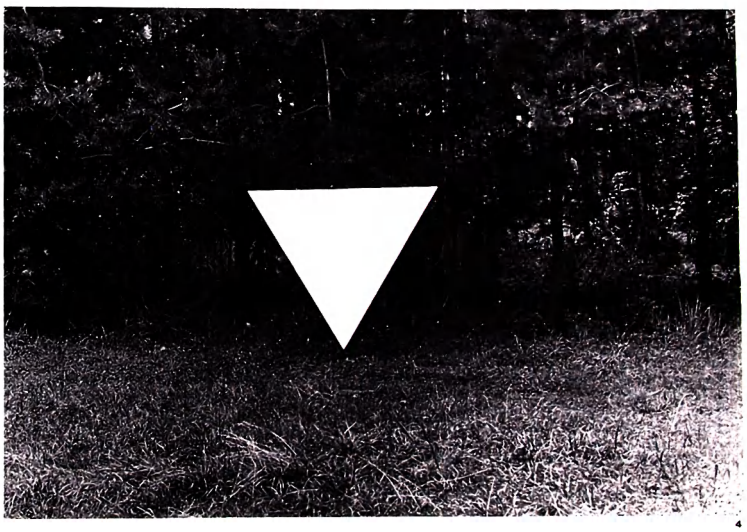
F.INFANTE

From the article «On the relationship between artefacticity and the nature», 1976.

3

1-4. Кинетическая игра "Жизнь треугольника". Кадры из фотосценария "Артефакт", 1977

1-4 Cinetic game «Life of a triangle». Sequences from the scenario «Artefact», 1977



4

K. MALEVICH : CONCERNING THE SUBJECTIVE AND THE OBJECTIVE IN ART AND GENERALLY /Diary A, 1922/

К. МАЛЕВИЧ : О СУБ'ЕКТИВНОМ И ОБ'ЕКТИВНОМ В ИСКУССТВЕ ИЛИ ВООБЩЕ /Дневник А, 1922/

Данный текст принадлежит к серии теоретических очерков, написанных Малевичем в начале 20-х гг., это первая из нескольких существующих его версий.

"Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу ощущать, что увижу в беспредметном пространстве человеческого черепа", - писал Малевич в декабре 1920 года. Эта эволюция от картины к перу ("кисть растрепана, перо острее") – один из симптомов будущей трагедии: конфликта между художником и обществом, между личностью и зарождающимся тоталитарным молохом.

Текст публикуется впервые.

This text belongs to the series of theoretical essaies written by Malev in 1920es. The version published here is the first one among a few existence.

«I then departed into the mental sphere quite new for me and I sh tell in accordance with my ability everything that I shall see in the bounded space of human cranium» – wrote he in December 192 This development from brush to pen («brush is shaggy, pen is sharpe shows symptoms of the future tragedy – a growing conflict between artist and the establishement, between the personality and the growi totalitarian Moloch.

Говорить о субъективном или объективном возможно тогда, если бы в действительности возможно было прежде всего выявить объект или субъект; мы должны прежде всего определить их не в относительных соотношениях, как только точных; если же нам не удастся определить точности, то всякая наша попытка установить субъективную или объективную точку восприятия объекта станет невозможною, она становится беспредметною.

We might properly speak of the subjective and the objecti if it really were possible to identify the object or the sub But first of all we must avoid defining them in terms of th contingent interrelationships , and seek precision only . Al yet if we do not succeed in arriving at exact definitions , a attempt to establish a subjective or an objective standpo from which to perceive an object will thereby be rendere impossible : the attempt itself will become objectless .

Трудно и даже невозможно определить мое начало как субъекта, где я начинаюсь и кончаюсь, где те границы, которые определили бы меня. То же самое объект. Принято/,/ конечно/,/ природу или вообще явление считать объективным/,/ для всех одинаково существующим. но этот объективный мир явлений возник для простого практического/,/ экономического нашего условия/,/ между нашими деловыми отношениями. Объективные предметы возникают потому, что трудность определить предмет делает невозможным его для существования массового взаимоотношения; и вот первое возникновение предмета /–/ субъективное, это начало возникновен/ия//,/ субъективное условие мое/го/ личного усмотрения.

It is difficult , if not altogether out of the question , to deter mine my own essence as a subject , to say where I begin an where I and to trace the boundaries that would serve t define me . The same is true of an object . Of course , nature being objective , and as being equally existent for all persons but this objective phenomenal world has arisen in the mid of our plain dealings and practical economic relationships . Th reason why objective entities originate is to be found in th difficulty of deciding on what an object is , and cannot b done in the context of mass interrelationships . Thus , th incipience of an entity , already subjective at the outset , a conventionalized factor introduced by my personal discretion

Все потому явления получившие названия/,/ назначения, функции, исполнения, есть только условные/,/ потому что ни одна функция не абсолютна/./ Поэтому мир объективных существующих вещей есть система условных знаков, функций и отношений/./ Автомобиль для всех объективно существует, но существует он лишь только тогда, когда его назначение раскрыто в массах доказавшим /? - доказавших?/ все его условия в выполнении функций/,/ потребностей масс.

It follows that all phenomena to which we assign names an purposes , functions and modes of execution , are purely co ditional things , because there is no such thing as an absolu function . For this very reason the world of objectively existe substances is a system of conventional signs , functions an relations . Everyone sees the automobile , for instance , existing objectively , but the automobile exists only insofar a its purpose is disclosed on a mass scale by demonstrating a of its conditions and through fulfilling its function with respec to mass requirements . These demands must likewise be demon strated not only in terms of their benefit and utility but als in keeping with the need for some sort of subjective proof an comprehension of that utility before the utility has been pe ceived by the masses in their entirety . Otherwise the automo bile as such would not exist .

В свою очередь сами потребности прежде всего должны быть тоже доказаны их выгодностью и пользою, необходимостью до восприятия их всей/массой, т.е. доказать субъективно, понять пользу/,/ сделать общественною/; / в противном случае автомобиль не будет существовать. В глубоком прошлом существовало объективное понятие того, что земля плоска, или земля невертящаяся, а все возле нее или кругом вертится. Сейчас другое существует понятие, что земля вертится/,/ и все с нею тоже вертится, слёдовательно один и тот же объект, объективно для масс существующий, вовсе не оказался объективным, ибо появилась новая точка/,/ доказавшая, что шар земли находится в состоянии движения, и объективно для всех существующее доказательство оказалось необъект/ивным/; и теперь/,/ в наше культурное/,/ научное время научного анализа, нельзя поручиться, что огромная масса останется на своем объективном восприятии того, что шар земной не вертится, как только солнце обегает землю, и наш ученый мир останется при своем субъективном воззрении. что земля вертится.

Long ago there was an objective concept which held that th earth is flat , or that the earth did not rotate and that every thing else revolved around it . Now , that has been replaced by the concept of an earth that turns while everything else turn too . One and the same object , therefore , conceived by th masses as having objective existence , turned out to be any thing but objective when a new vantage-point had been reached at this point it was possible to demonstrate that the planet is a state of motion . And the proof that the masses had regarde as existing objectively proved to be non-objective . Furthermor in this day and age of civilization and scientific analysis , then is no guarantee that the mass of people will cling to thei objective perception of the earth as fixed and the sun as runnin around the fixed earth , or that the scholarly world will retain its subjective view of this planet as a rotating and revolvin body .

Если автомобиль существует как объективная вещь, только как условная вещь, тогда он объективно существе/ует//./ Лично для меня автомобиль не существует, ибо что есть автомобиль? Уже этот вопрос может поколебать его объективное начало/,/ и я найду сторонников/./ и точка моя может стать услов/ой//,/ объективн/ой/. С моей точки зрения, автомобиль есть комплекс ряда технических элементов нашей практической жизни взаимоотношений. Или автомобиль есть такое построение силовых связей, которые вызвали целый ряд взаимных сцеплений/,/ создали систему/,/ выражающую определенную скорость движения в чистом беспредметном виде/,/ впоследствии примененную к ряду практических массовых потребностей. Вот целый ряд элементов, которые создали явление по образу всех явлений ми-

If the automobile exists as an objective entity and only as conventional thing , then it does possess objective existence But for me personally the automobile does not exist . For what is an automobile ? To pose the question is to rattle at the ob jective foundations of the thing itself ; and I will find people who will agree with me , so that my viewpoint can become conventional or objective . As I see it , the automobile is complex series of technical components which enter into our practical lives and mutual relations . Or , in other words , the automobile is a construction of connected forces that bring about a whole series of mutual couplings , creating a system which expresses a definite velocity of movement in a purely objectless form , then the system is subsequently applied to a number of mass requirements .

Here we have a series of elements that create a phenomenon modelled along the lines of all phenomena in the world of plants and organisms , though with the difference that the

ра растений или других организмов/,/ с тою только разницею, что автомобиль /—/ явление планово-механическое, а второе/ /—/ органическое/. Объективная же точка зрения на автомобиль может быть такая же, как и на любое растение природы. Береза для всех объективно существует, но ведь березы фактически нет/,/ береза есть одно из явлений растительного мира/,/ имеющего бесконечную связь своими элементами с целым миром растений, так что строго разделить явление растительного мира на обособленную единицу/,/ свободную от всяких взаимодействий и связи элементов не представляется возможным.

Отсюда установить объект как нечто граничное/,/ для всех одинаковое/,/ невозможно, за исключением чисто условных отношений. Но чисто условные отношения будут только условные. И если идет речь об объективном и субъективном, то может идти речь только о условном объекте-объективизме и субъекте-субъективизме, о определенном договоре или предельном договоре, ибо договора до абсолюта быть не может. Следовательно,/,/ вещей абсолютно объективных не существует, как и субъективных/,/ Это положение усугубляется еще тем, что у нас существует еще другое ощущение движение /! - -ия?//,/ в котором граничность предметная находится /! - находит?/ возвращение и обнаруживает свои точки новых соприкосновений со мной, и если бы предмет и не имел двух точек, и вечно стоял бы передо мною одною своею гранью, то я бы сам обнаружил их в процессе своего суждения о его статичном начале.

И опять же эти два аргумента /—/ только новые условные/,/ относительные точности о существующим /! - -ем?/ объективно для всех движения /! - -ии?/ вещей, и в свою очередь существующие объективно относительные вещи /—/ тоже условное иллюзорное отражение на пластинки нашего осознания, ибо каждая вещь имеет всегда целую вереницу новых вещей и единиц/,/ из которых она составляется /,/ и что ее контур, как целое рисующееся для нашего глаза как зеркала одной части нашего восприятия явления будет только казаться одной своей стороной, ибо все вещи или элементы составляющие ее не отражаются в нашем глазу, и микроскоп или телескоп может показать нашему глазу те вещи или явления, которые раньше объективно для всех не существовали; увидеть таким образом вещь или предмет в его целом, изолированной нераздельной единицей, не представляю возможным/./ Поэтому свою теорию познания называю беспредметной/,/ т.е. такое смотрение на явления/,/ в котором сознание мое должно отказаться от всякого познания объекта/,/ и тем более сделать его объективным для всех или субъективным для себя/,/ и принято одно положение, что если что-либо существует, то существуют обстоятельства взаимодействий приятия и отказа вне всяких познаний/./ Поэтому мир как природа не может разделяться на категории, ибо разделить природу на элементы как неделимую единицу нельзя. Но человек разделяется тоже на два начала/; / одно его состояние /—/ простое механическое воздействие/,/ другое /—/ рассудительное, в первом нет сознания/,/ во втором /—/ сознание, что есть суждением от последнего процесса/,/ и возникают /!/ множество положений о мире — суждение спешит рассудить явление, и от этого раз-суждения и получаем те или иные мировоззрения и определения вещей.

Раз-судимые явления дают ряд понятий, познаний, которые возводятся в субъективное и объективное /—/ вот две категории или формы познания явлений/,/ которые я могу разделить еще на два толкования: что под субъективным мы можем разуметь такие явления, которые восприняты субъектом, но восприятие которого /!/ еще не усвоилось рядом с ним другим объектом; и если допустить существование субъективного познания/,/ то оно прежде всего может существовать только тогда, когда субъект не высказал своей точки зрения на явление; если же субъект решил высказать свои восприятия от явления другому, то уже его субъективное познание становится объектом для другого/,/ и с этого момента становится познаваемою /!//,/ и потому лишается субъективности. Нет с моей точки зрения такого субъективного познания, которое не стало бы объективным, ибо если допустить существование субъективного познания, то оно должно быть таким познанием, чтобы его никто никогда не познал; если же допустить такое положение, то оно не может стать никогда объектом, а следовательно стать объективным не может.

latter are organic while the automobile is a phenomenon based on mechanical planning . Nonetheless you can take the same objective view of an automobile as you can of any natural growth . Everybody regards a birch tree as existing objectively ; but there is no such thing , in fact , as a birch tree : in the vegetable world it is one phenomenon among many , with an infinitude of connections between its elements and those of that world , so that no strict delineation of the plant phenomenon into isolated units , devoid of connections and interactions between the elements , can be drawn . From this it follows that , apart from purely conditional relations , you cannot possibly pinpoint an object as a thing which is limited and which has the same identity for everybody .

Conditional relations , however , will remain purely conditional . And if what we are discussing is the subjective and the objective , all that we can properly speak of is objectivism as a conditional object and subjectivism as a subject -- a specific agreement or a maximum-term agreement , since no terms of an agreement can attain the absolute . Consequently , no absolutely objective or absolute subjective things exist . This state of affairs is further complicated by the fact that we possess yet another sensation – that of motion -- in which substantive limitation , located in gyration , discloses new points of contiguity with the self : if an object did not have two points , and simply stood there before me in the sole form of one of its facets , I would be able to discover those points in the process of elaborating my own judgments concerning its static essence .

Again , these two arguments -- exclusively novel conditional and relative specifications regarding that which exists objectively for all things in a state of motion , and regarding those objectively relative things which exist -- are also a conventional and illusory reflection imprinted on the plate of our cognitive apparatus ; for each thing invariably entails a whole chain of new entities and components , and the totality presented by its contours to our vision mirrors one portion of our perception of the phenomenon .

This totality can only manifest itself in one of its facets , because our eye cannot reflect all of the things or discrete elements entering into its composition . A microscope or a telescope can confront our visual sense with objects or events which had not previously been considered by everyone to have objective existence . Hence I can conceive no possibility of viewing a thing or an object in its aspect as a total isolated and individual unit . And for this reason I call my theory of knowledge objectless -- that is , a way of looking at phenomena whereby my consciousness is obliged to eschew all knowledge of the object as well as , to an even greater degree , all consideration of it either as being objective for all others or as being subjective for myself . The one acceptable proposition is this , that if something does exist , its existence inheres in the circumstances of interaction that bear upon an acceptance or a rejection situated externally to any instances of cognition .

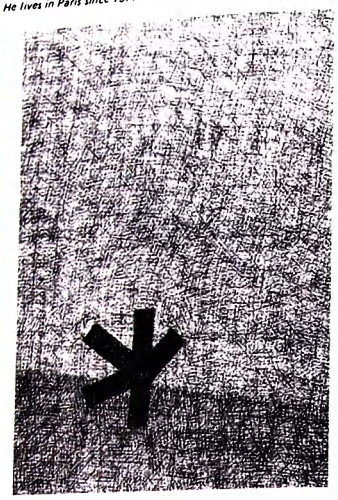
Hence it is impossible to subdivide the natural world into categories . You cannot reduce nature , as an indivisible unit , to its elements . But man , too , is reducible only to a twofold essence : on the one hand , his state as a purely mechanical event , and his operational reason on the other . The first essence contains no consciousness ; in the second , consciousness occurs in the form of judgement emanating from the foregoing mechanical process . This generates a multiplicity of propositions concerning the world : the faculty of judgements is quick to apply rational distinctions to phenomena , and it is from these momentary and divergent judgements that we derive this or that philosophy , this or that definition of substances . The phenomena thus discriminated among produce a series of concepts and cognitions that are elevated , then , to the rank of the subjective or the objective . Here are two categories , or forms of phenomenal cognition , which I may further proceed to split up into two interpretations . Under the subjective heading I may place those phenomena which are perceived by the subject but the perception of which has not yet been assimilated by another subject alongside the first ; and , positing the existence of subjective cognition , the latter can exist only so long as the subject has not enunciated his point of view concerning the phenomenon . As soon as a subject decides to impart to another his perception of the phenomenon , his subjective cognition becomes an object from the standpoint of the other ; from that moment onward , it becomes a knowable quantity and thereby loses its subjective character . As I see it , there can be no subjective cognition that could not become objective , for if we grant the existence of subjective cognition , its essence must consist in remaining unknowable to all others at all times . By this postulate , it cannot become an object and consequently can never become objective.

Translated by T. and A. Schmidt from the Russian
Autun , 1979

OLEG JAKOVLEV
ОЛЕГ ЯКОВЛЕВ

Родился в 1948 г. в Ленинграде. Работал художником-конструктором в различных организациях. С 1977 г. живет в Париже.

Born in 1948 in Leningrad. Worked as an industrial designer in different designing firms. He lives in Paris since 1977.



1. Композиция, 1976
картон, темпера
30,5x21,5

2. Композиция, 1976
бумага,
шариковая ручка
65x50

1. Composition, 1976
cardboard, tempera
30x5x21,5

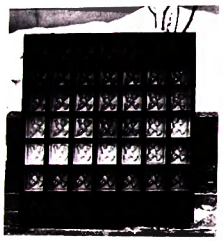
2. Composition, 1976
paper, ball pen
65x50

IGOR MAKAREVICH
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ

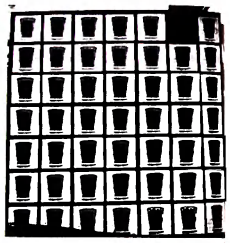
Родился в 1943 г. в Тбилиси. Окончил художественный факультет Московского института кинематографии. Живет в Москве. Работал в области книжной графики и как художник телевидения. В настоящее время занимается живописью, скульптурой, а так же поисками в области концептуального искусства.

1. "Дисперсия воспаряющей души"
Раскрашенный гипсовый рельеф в деревянном коробе, каждая ячейка имеет откидывающуюся створку с фотографией стандартного надгробия.

2. "Девдесять пять воспоминаний о друге"
Пластиковые маски 5x5 покрыты эмалью и имеют откидывающиеся створки.



1



1

Born in 1943 in Tbilisi, the Georgian Republic. Graduated from the Moscow Cinematographic Institute. Faculty of art. Now resides in Moscow. Works as a book-illustrator, stage-designer and sculptor, also as a conceptual painter.

1. «Dispertion of an ascending soul».
Plaster relief, painted. Each cell of the wooden chest has a folding leaf with a picture of a prefabricated tomb-stone on it

2. «25 recollections of a friend».
Enameled plastics. Each mask is 5x5 cm. Cells provided with folding leaves.

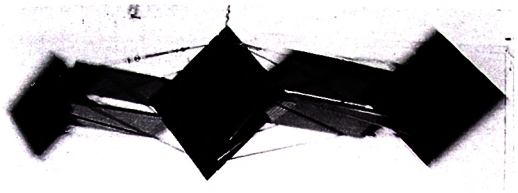
2

2

GARRY FAIF
ГАРРИ ФАЙФ

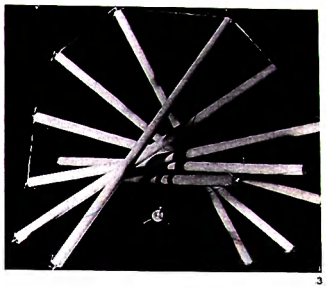
Родился в 1942 г. в Тбилиси. Окончил Московский архитектурный институт в 1968 г. В 1966-67 гг. входил в группу художников-кинетистов "Мир". С 1969 г. по 1973 г. работал архитектором в Тирасполе. С 1973 г. живет в Париже. Постоянный участник различных выставок как во Франции, так и в других странах.

Born in 1942 in Tbilisy. He is a graduate of the Moscow Architectural Institute (1968).
From 1966 till 1967 he was a member of a cinetic group «Peace». He worked as an architect in the city of Tiraspol until 1973, when he emigrated to France. He is a permanent participant of many exhibitions in France and abroad.



1

2



3

1. Мир 5, 1977, мобиль
2. Супрематическая композиция, 1977 дерево, краска, металл, 8,5x37x37
3. Композиция, 1977 дерево, металл, ∅ 50

1. World 5, 1977, mobil
2. Suprematist composition, 1977 wood, oil, metal, 8,5x37x37
3. Composition, 1977 wood, metal, ∅ 50

OLEG LIAGACHEV
ОЛЕГ ЛЯГАЧЕВ

Родился в 1939 г. в Ленинграде. В 1966 г. окончил Академию художеств им. Репина, факультет теории и истории искусств.
С 1975 г. живет в Париже.

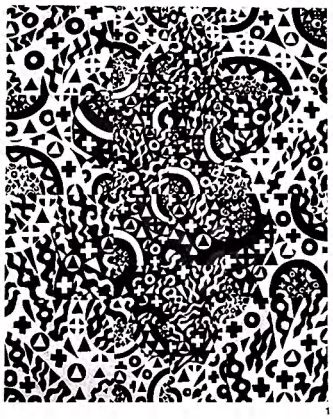
Born in 1939 in Leningrad. He graduated from the Repin's Fine Arts Academy, Faculty of the theory and history of arts, in 1966.
He lives in Paris since 1975.

1. Торс, 1976
холст, акрилик
100x81

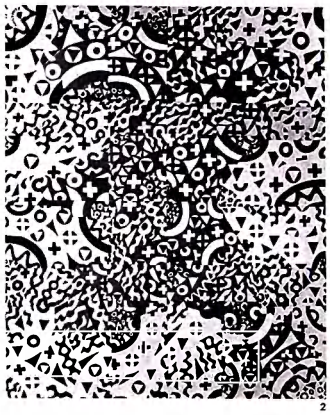
2. Рождение, 1976-1977
холст, акрилик
100x81

1. Torso, 1976
acrilic on canvas
100x81

2. The Birth, 1976-1977
acrilic on canvas
100x81



1



2

1. Каким ты увидел Нью-Йорк?

2. Твое отношение к современному американскому искусству?

3. Какие художники тебя открыл для себя?

4. Какая выставка тебя запомнилась?

5. В какой галерее Нью-Йорка ты хотел бы выставляться?

6. Как ты относишься к современному русскому искусству?

7. Считаешь ли ты себя русским художником?

А. КОСОЛАПОВ :

1. Нью-Йорк, наверно, так же велик, как былые города-империи Вавилон, Рим. В его высоте и блеске есть уже ощущение руин. Позиция созерцателя по многим причинам приятнее для меня. Поэтому часто хочется сменить этот город на место менее великое, но более спокойное и человечное.

2. Мне трудно сейчас сформулировать свое отношение к американскому искусству, так как я его понимаю приблизительно так же, как английский язык. Когда я приехал сюда, то не понимал ни того, ни другого. Сейчас то язык опережает понимание искусства, то наоборот.

3. Можно было бы назвать многих, но семью яркими для меня явились Джаспер Джонс, Раушенберг, Олденбург.

4. Выставки вышеупомянутых художников. Но Нью-Йорк тем и интересен, что здесь постоянно функционируют выставки, которые смотрятся с большим интересом. Из прошлогодних я бы отметил выставки Олденбурга, Лихтенштейна, Тамайо, Белтусе.

5. Здесь очень много галерей, в которых почетно выставиться. Но выбрать, мне лично, трудно. Можно сказать, что направление творчества должно определять характер галереи. Найти галерею здесь труднее, чем сделать хорошие работы

6. В России я имел честь знать многих прекрасных художников. Но на Западе, когда я слышу "современное русское искусство", невольно начинаю искать подвоха. Очень часто эти слова были окрашены спекулятивными, эгоистическими намерениями. Хотелось бы, чтобы они употреблялись реже и с высокой степенью ответственности.

7. Я русский человек по культуре. Но изобразительное искусство в России, на мой взгляд, не стало еще национальным, как литература. Насколько русская культура может формировать художника, настолько я себя им и считаю.

А. УР :

1. Нью-Йорк — гигантское, невероятное постоянно трансформирующееся произведение искусства, еще раз доказывающее, что жизнь сама есть форма искусства, гораздо более сильная и активная, чем арт-факт, сделанный руками художника.

2. Американское искусство — вечный поиск, то есть высшая форма духа. Восхищаюсь чувством свободы, присущим американским художникам. Это потрясающее чувство — ВСЕ МОЖНО!

3. Морис и Серра, открывшие для меня понятие энергетического поля в искусстве, Левитт, выразивший сферу законченности и полноты с античной гармоничностью. Необычайно симпатична покойная Ив Хессе, от банальности пришедшая к необычайному переживанию новой формы.

4. Галерея, заполненная землей /Вальтер де Мария/.

5. Галерея Джон Вебер, наиболее бескомпромиссная в своей политике.

6. В нескольких серьезных галереях со мной даже не захотели разговаривать, узнав, что я из России. Это не субъективная оценка меня как художника. Это объективная оценка ситуации, выражающая печальное состояние современного русского искусства.

7. В искусстве нет национальных признаков. Нож резчика по дереву в африканской деревне выискивает такие же пластические формы, что и электронный резец нью-йоркского скульптора. Разница только в скорлупе — чисто внешняя. Ядро то же.

Г.ХУДЯКОВ:

1. Наиболее эффектным Нью-Йорк показался свысока.

2. Не берусь судить об искусстве Америки в целом, по поводу изобразительного /в общепринятом смысле/ могу сказать, что за пределами декоративной сферы оно существует лишь на коммерческой основе. Как всегда, впрочем, и везде. Своеобразие заключается в масштабах, порождающих и в скупщиках и в поставщиках бесконечных условностей иллюзию собственной важности

3. А потому не только не "открыл" для себя каких-либо новых — здесь — художников, но в еще большей мере упасил для себя природу общепринятых законодателей в так называемого современного искусства безграмотностью, мучеников развращенного бездарностью тщеславия.

4. Да их просто не существует. Этих выставок художественных. /Помимо выставок, устраиваемых в порядке культурных мероприятий, конечно./ Все они – лишь периодическое обновление экспозиции очередной партии воздуха на продажу.

5. Так что ответить на вопрос, в какой бы из так называемых "галерей" хотел бы выставиться все равно, что ответить на вопрос, в какой из "комнат смеха" хотел бы выставиться.

6. До сих пор не могу свыкнуться с определением "официальное" или "неофициальное" русское искусство. Как-то всегда разделял художников на тех, что на собственных "волгах" разводили по выставкомам свои работы, и на тех, кто изворачивается как может.

7. "Русским художником" было бы странно считать себя, ибо для того, чтобы считаться художником вообще, в наше время необходимо та или иная форма профессиональной причастности. Так как ни издавем /или давим/ впечатлений, ни был, ни выставлен нигде, то даже размышлять на подобную тему представляется кощунственным посягательством на права истинных деятелей.

В. БАХЧАНЯН :

1. Город – профессионал
   Город – проститутка
   Город беглых борцов за свободу
   Город – ветрогонное средство
   Города – лови-хватай
   Передняя форма одежды -- погребальная
   Наверняка выгорит

2. Шахматная доска почета, растущая на секретном кофейном дереве.

3. Vito Accoci, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim

4. Ретроспективная выставка Лючио Фонтана в музее Соломона Гуггенхайма.

5. В галерее "Джон Гибсон".

6. Много прошлой современности
   Мало современной современности
   Совсем мало будущей современности

7. У всех нас на лбу почетное тавро «Made in USSR».

1. What are your impressions of New York?

2. Your attitude towards modern American art?

3. Which artists have your discovered in New York?

4. Which exhibitions made the greatest impressions on you?

5. In which New York gallery would you like to have your exhibition?

6. Your attitude touwards modern Russian art?

7. Do you consider yourself a Russian artist?

A.KOSOLAPOV:

1. New York is probably as great as the former city-empires of Babylon or Rome. But in its greatness and brightness one already perceives the ruins. However, the position of mediator is appealing to me, so I'd rather move out of this city to a smaller place, but more human and calm.

2. It is difficult for me to express my attitude towards American art because I understand it as little as the American language itself. When I came here I didn't understand either of them. Now, sometimes my knowledge of the language precedes that of the art or vice-versa.

3. I cannot name many, but the most striking impressions were made by Jasper Johns, Rauschenberg and Oldenburg.

4. The exhibitions of the above-mentioned artists were very important. New York is a kind of place where one can find a lot of interesting events at any time. Among last year's shows I would like to mention Oldenburg's, Lichtenstein's, Tamayo's and Balthus' exhibitions.

5. There are a number of galleries where, to have a show, one may consider oneself very fortunate. For me personally the choice is very difficult. It is said that the character of works should determine the type of gallery but to be admitted by the latter is another question. It is more difficult than creation of a good picture.

6. In Russia I had the honour to know a number of very good artists but here in the West when I hear the term «Russian modern art» I await some kind of a trap. Quite frequently, these words were misused by those of profiteering, or egoistic intentions. I wish they were applied less often but wit a greater degree of responsibility.

7. I am a Russian by my culture. However, it seems to me that visual arts in Russia haven't become national as has already happened with the literature. I consider myself a Russian artist to the degree in which Russian culture shapes its artists.

A.UR :

1. New York is a gigantic, unbelievable, constantly changing work of art, which proves again that life itself is a form of art which is much stronger and more active than art-fact made by the hands of an artist.

2. American art is an eternal search, that is the highest form of the spirit. I am delighted by the spirit of freedom in American artists. It's an amazing feeling – EVERYTHING IS POSSIBLE!

3. Maurice Serrat, who opened for me the understanding of the field of energy in art; Levitt, who expressed the idea of completeness and fulness with an ancient harmony. The especially charming Eve Hesse, who moved from banality to an unusual experiencing of the new form.

4. A gallery filled with earth /Walter de Maria/.

5. The John Weber Gallery, the most politically uncompromizing.

6. In a few serious galleries they didn't even want to talk to me when they learned that I was from Russia. Not because their subjective appreciation would refuse me as a painter. It is an objective situation which reflects the sad condition of contemporary Russian art.

7. In art there are no national characteristics. The knife of the wood carver in an African village is searching for the same plastic forms as the electric chisel of a New York sculptor. The difference is purely external – the outer shell, may be different but the kernel is the same.

H.KHOUDIAKOV :

1. New York impressed me the most when I saw it from above.

2. Far from judging North american art as a whole, but only within the limits of figurative arts (in the general meaning of the word), I can say that beyond its decorative purpose, it only exists in reference to a commercial system. This has always been true everywhere. Here the particular feature is provided by the size of the market that gives both buyers and suppliers an endlessly renewed conventions, an illusion of their own self-importance.

3. This is why I do not «discover» a single new painter here but managed to understand the very nature of the broadly acknowledged lawmakers of the so-called «contemporary arts» martyrs of a vanity that was corrupted by their own lack of talent.

4. Such artistic exhibitions simply don't exist. (Apart, this goes without saying, from those held in the framework of cultural events). All are nothing but a periodical renewal of the vacuity that is for sale.

5. This implies that answering the question «In which of the so-called «galleries» would you like to hold an exhibition?» would be the same as answering: «In which circus would you like your works to be showns.

6. To this day I have not been able to get myself used to the definitions of «official» and «unofficial» Russian art. I always drew the line between the painters who brought their work to the exhibitions at the wheel of their own «Volga car» and those who had to manage through life as they could.

7. It would be quite strange to consider myself as a Russian painter, as nowadays if you want to be a painter, you need at least one form or another of professional participation. Since my work has never been published (or even printed) nor exhibited anywhere, simply thinking along that line seems to me a blasphemous blow on the rights of the real art-workers.

V.BAKHCHANYAN :

1. City – a professional
   City – a prostitute
   City of fugitive fighters for freedom
   City – «catch-snatch»
   It's uniform – funereal
   Without doubt will be borned down

2. Chess-board of honor growing on a secret coffee-tree.

3. Vito Acconci, Joseph Kosuth, Denis Oppenheim.

4. Retrospective exhibition of Lucio Fontana's works at Guggenheim Museum.

5. At John Gibson gallery.

6. A lot of past contemporaneity
   Little of modern contemporaneity
   Very little of future contemporaneity

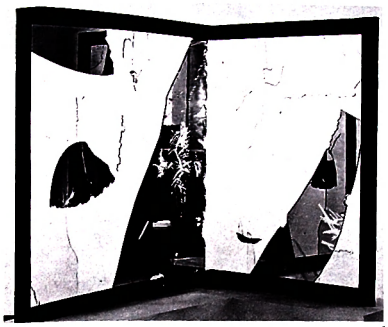
7. We all have the honorary brand «Made in the USSR» on our foreheads.

ANATOL UR
АНАТОЛИЙ УР

Никаких биографических данных,
биография - в работах.

РЕЦЕПТИВНЫЙ ФАКТОР ВОСПРИЯТИЯ СТЕКЛА
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

ЭТО СТЕКЛО
СТЕКЛО СТРЕМИТСЯ К АБСОЛЮТНОЙ
ПРОЗРАЧНОСТИ
СТЕКЛО ИМИТИРУЕТ НЕВИДИМОСТЬ
СТЕКЛО – НЕВИДИМЫЙ АТАКУЮЩИЙ
СТЕКЛО – АГРЕССИВНО
НО
СТЕКЛО ДУАЛИСТИЧНО
СТЕКЛО – АГРЕССИВНО–НЕЖНО
СТЕКЛО – ТВЕРДО–ХРУПКО
СТЕКЛО – ОСТРО–ГЛАДКО
СТЕКЛО – ОПАСНО–ДЕЛИКАТНО
СТЕКЛО – НЕПРОХОДИМО–ПРОЗРАЧНО
СТЕКЛО – ПРОЗРАЧНЫЙ БАРЬЕР
СТЕКЛО – ПРОЗРАЧНАЯ МОДАЛЬНОСТЬ
МЕЖДУ ДВУХ ПОЛЯРНЫХ АНТИТЕЗ :
ПРОХОДИМОЙ ПУСТОТОЙ И ОТРАЖАТЕЛЬНЫМ
ЗЕРКАЛОМ
ЧЕРЕЗ ПРОЗРАЧНОСТЬ СТЕКЛО ОРГАНИЗУЕТ
ПРОСТРАНСТВО

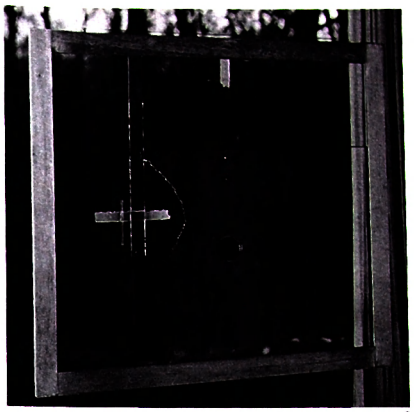


1

No biographical information,
the biography is in the work.

THE APPRECIATION OF GLASS
AS AN ARTIST'S MEDIUM

THIS IS GLASS
GLASS STRIVES TOWARDS ABSOLUTE TRANS-
PARENCY
GLASS IMITATES INVISIBILITY
GLASS ATTACKS INVISIBLY
GLASS IS AGRESSIVE
BUT
GLASS IS AMBIGUOUS
GLASS IS AGRESSIVE BUT GENTLE
GLASS IS HARD BUT FRAGILE
GLASS IS SHARP BUT SMOOTH
GLASS IS DANGEROUS BUT DELICATE
GLASS IS IMPENETRABLE BUT TRANSPARENT
GLASS IS A TRANSPARENT BARRIER
GLASS IS A TRANSPARENT MODE
BETWEEN TWO POLAR ANTITHESES :
PENETRABLE EMPTINESS AND A REFLECTING
MIRROR
THROUGH ITS TRANSPARENCY GLASS ORGA-
NISES SPACE



2

1. Скерцо для Софи, 1976
стекло, зеркало
91x95x65

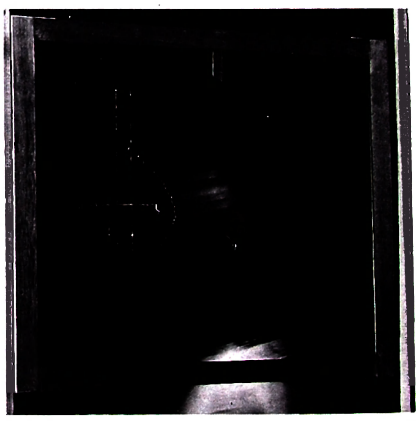
2; 3. Упакованное пространство,
1975-1976
стекло
112x138

фото: Херб Энгельсберг (1, 3)
Грег Хейнс (2)

1. Scherzo for Sophie, 1976
glass, mirror
91x95x65

2;3. Packed space, 1975-1976
glass
112x138

photo: Herb Engelsberg (1;3)
Greg Heins (2)



3

gallery
галерея

VAGRICH BAKHCHANYAN
ВАГРИЧ БАХЧАНЯН

Родился в Харькове в 1938 г. С 1974 г. живет в Нью Йорке. Начиная с 1965 г. выставлялся на многочисленных групповых и персональных выставках. С 1968 по 1976 г. принимал участие более чем в 30 международных выставках юмора. Работает в области станковой графики, поэзии и концептуального искусства.

Born in 1938 in Kharkov, (the Ukrain.) Resides in New York since 1974. From 1965, participated in many group and on-man shows. From 1968 to 1974 took part in over 30 international exhibitions of humor. Works in Graphic art, poetry and conceptual art.

УВАЖАЙ ВРЕМЯ!
30 выставок в один день
18 ноября 1977 г.
Нью-Йорк

Фотографии Л. Ниневича

SAVE TIME !
30 exhibitions on the same day
November, 18th 1977, New York

Photographed by L. Ninevich

Names of galleries and dates of the exhibitions

1. ALLAN STONE *12.10 p.m.*
2. ELKON *12.22*
3. GIMPEL & WEIZENHOFFER *12.27 p.m.*
4. FORUM *12.34*
5. BORGFNIGHT *12.39 p.m.*
6. CASTELLI UPTOWN *12.50*
7. CORDIER & EKSTROM *1.03*
8. WHITNEY MUSEUM *1.12*
9. RONALD FELDMAN *1.23*
10. KNOEDLER *1.33 p.m.*
11. ROSA ESMAN *2.14 p.m.*
12. ARRAS *2.17*
13. ZABRISKIE *2.21 p.m.*
14. FISCHBACH *2.24 p.m.*
15. MARILYN PEARL *2.30 p.m.*
16. MARI BOROUGH *2.36*
17. AARON BERMAN *2.44*
18. DINTENFASS *2.48 p.m.*
19. LILIAN HEIDENBERG *2.57*
20. ALLAN FRUMKIN *3.08*
21. MEISEL *3.49*
22. WESTBRO ADWAY *3.52 p.m.*
23. NANCY HOFFMAN *3.55*
24. SONNABEND *4.00 p.m.*
25. WEBER *4.04*
26. HOLLY SOLOMON *4.12*
27. JOHN GIBSON *4.15 p.m.*
28. HEINER FRIEDRICH *4.18*
29. O.K. HARRIS *4.23 p.m.*
30. CALDWELL *4.26 p.m.*

ALEXANDR KOSOLAPOV
АЛЕКСАНДР КОСОЛАПОВ

gallery
галерея

Родился в 1943 г. в Москве.
1956-1961 гг. – учился в Московской средней художественной школе.
1962-1968 гг. – МВХПУ (б.Строгановское), отделение монументальной скульптуры.
1968-1975 гг. – работал скульптором в системе Союза художников.
1975 г. – эмигрировал в США.

Born in 1943 in Moscou.
1956-1961 – years of study at Moscow Primary Art School.
1962-1968 – studied at former Stroganoff Institute of Arts, Faculty of Monumental Sculpture.
1968-1975 – worked as a sculptor in the system of Union of Artists.
1975 – immigrated to the USA.

О МОИХ РАБОТАХ

Пространственный угол изготовлен из дерева в количестве двух экземпляров.

Размер – 30x30x20.

Находящиеся в природе углы могут быть зафиксированы данными объектами в различных комбинациях. Автору было интересно отметить эти явления в таких объектах как скалы, каменные строения, человеческое тело, тела животных, воздух и т.д.

Здесь приводятся несколько примеров этого опыта, которые автор называет "вариации с естественными углами в пространстве".

А.К.

ABOUT MY WORKS

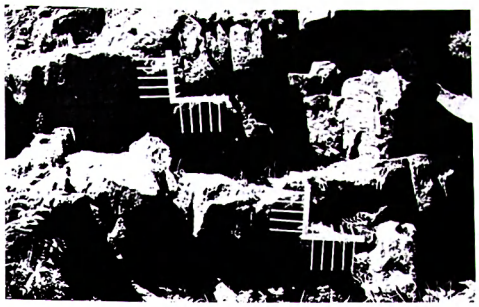
My spacial angle is made of wood, number of copies too. Sizes 30 x 30 x 20 cm.

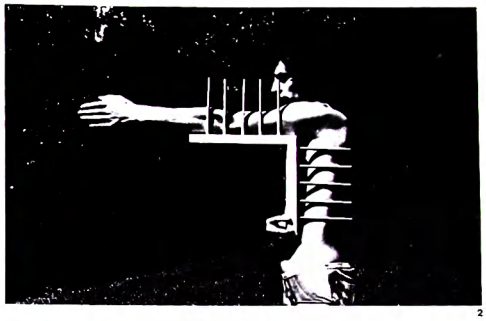
Existing in the nature angles can be caught by different objects in different combinations.

It was interesting for the author to notice these phenomena in the objects, bodies of animals, simply air and so on.

Given further are a few examples of the experiment given a name «Variations with natural angles in space» by the author.

A.K.





2

3

4

1. Объект, несущий два выделенных угловых пространства.

1. In this group the objects carry out each of the two singled out angular space.

2-4. Объектом фиксации углового пространства служит тело автора.

2-4. Author's body serves as a settle on angular space.

GENRICH KHUDYAKOV
ГЕНРИХ ХУДЯКОВ

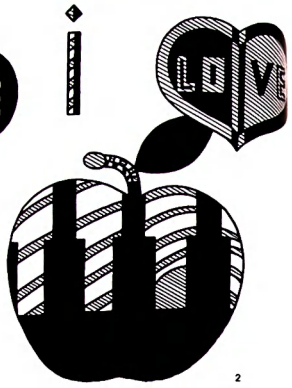
Родился в 1930 г. Окончил философский факультет Ленинградского университета. С 1974 г. живет в Нью-Йорке.

Born in 1930. Graduated from The Philosophical Faculty of the State University (Leningrad). Now resides in New York

1, 2. Из серии рисунков для бумажных пакетов, 1978

1, 2. From the series of drawings for paper bags, 1978

1



2

(80)

Серия «The Greatest American Shopping Bag» (непереводимо, что-то вроде "Величайшей Американской Авоськи") представляет из себя вариации на популярную здесь в настоящее время формулу-агитку: "Я люблю Нью-Йорк". Нью-Йорк, между прочим, имеет свое прозвище. Большое Яблоко, в подобную гребенку можно часто видеть торчащей из "аффро"-шевелюры или из заднего кармана джинс.

Г. Х.

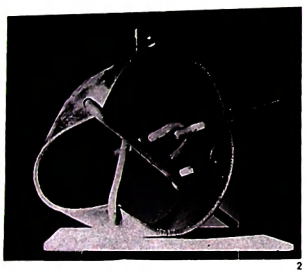
OLEG SOHANIEVICH
ОЛЕГ СОХАНЕВИЧ

Родился в Тульчине на Украине. Учился в Киевской художественной школе и в Ленинградской Академии художеств. Через Черное море бежал из СССР в Турцию. С 1968 г. живет в Нью-Йорке. Работает как скульптор, исключительно в металле ("напряженная скульптура").*

Born in the city of Tulchin, (the Ukrain). Studied in the Art School Kiev, then in the Art Academy, Leningrad. He escaped from the USSR to Turkey in 1968. Lives in New York. Work as a sculptor exclusively in metal, (Stress sculpture).

**См. повесть "Только невозможное". Грани №74*

1



2

3

Скульптура, созданная с по
мощью напряжения, прилага
мого к первоначальной фор
ме, — не искусственна, не из
думанна, но является органи
ческим самовыражением ма
риала. В борьбе материала с
противостоящими силами
рождается новая эстетика.

Мой металл — не пассивный
мертвый материал. Он полу
чает возможность активного
действия, наиболее естествен
ным для него образом, прояв
ляя свои огромные возмож
ности, свою сущность.

О.С

The form in stress — sculptur
is not artificial, but is an organic
selfexpression of the medium. A
new aesthetic is born in the
struggle of metal and the forces
applied to it.

The metal is not merely a pas
sive, dead material, but it has
been given an opportunity to
act in its own, most natural
way. It shows all its great poten
tial, its essence.

O.S

1. Скульптор во время работы.

2; 3. Напряженная скульптура

1. Sculptor in action

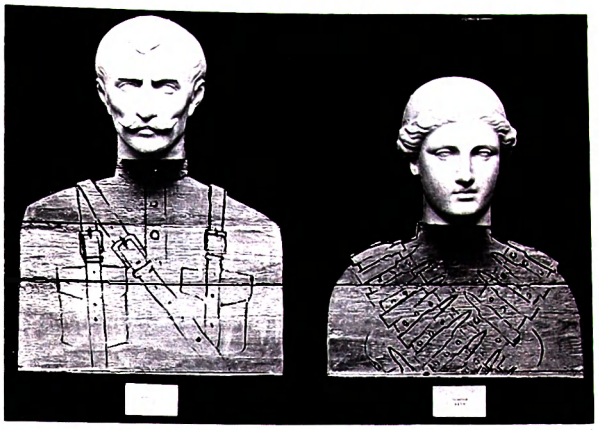
2;3. Stress sculpture

gallery
галерея

BORIS ORLOV
БОРИС ОРЛОВ

Окончил МВХПУ (б.Строгановское) по отделению скульптуры.
Живет в Москве, работает как скульптор, экспериментируя с различными материалами, часто применяя технику ассамбляжа.

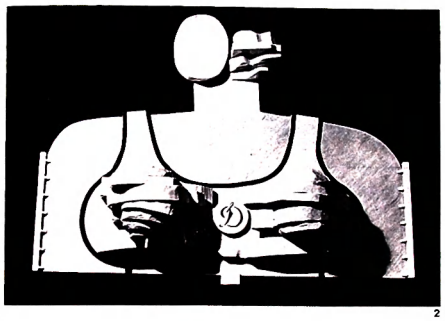
Graduated from the Stroganov's Art Institute, Moscow.
He works as a sculptor experimenting in differents materials, mainly in assamblages. He lives and works in Moscow.



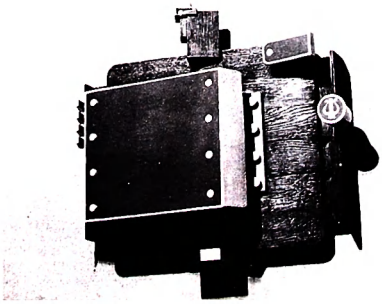
1

1-3. Из серии "Парадные портреты", 1977-1978

1-3. From the series «Ceremonial portraits», 1977-1978



2



Сейчас я продолжаю серию "Парсун". Слово это, "парсуна" - XVII-XVIII веков, в переводе на современный язык значит "персона".

Забавно, что само это явление -"парсуна" - смесь западного парадного портрета и иконы /в художники пошли иконописцы/. От иконы - жесткая каноничность и напряженность, сосредоточенность.

Мне очень нравится термин "парсуна". Я своими работами спрашиваю себя и отвечаю, что есть персона на этом месте и в это время? Как и во все имперские эпохи определяющие знаки персоны спускаются с лица на грудь. Грудь есть лицо и личность. Отсюда в композициях преобладание груди, как по размерам, так и по пластическому насыщению. Что касается решения вещей, то я остаюсь по-прежнему конструктивистом. Цвет в моих работах является частью всей конструкции и разрешает главный смысловой узел.

Б. О.

I continue to work on the series of «the Parsunas» now. The word «Parsuna» derives from the XVII-XVIII century Russian and may be rendered into modern language as «a person».

It is noticeable that stylistically the very phenomenon of the «Parsuna» is a funny hybrid of the western European portraiture and the icon painting - icon painters became portrait painters. From the latter there rests the strictness of the canon, a certain tensity, consentration.

I like the term «parsuna» very much. By means of my work I try to question myself what is the «person» in this particular place and this particular time? And I get an answer.

In iconic busts of nowadays the defining signs of a sitter descends from his face to his breast. It has always been so during «the imperial» era. It is now the bosom that represents the person and the personality. That's why in my portrait-busts the bosom predominates both in size and plastic saturation. As for my approach to sculpture I still remain a constructivist. The color in my works is a constructiveas well a semantic element of the whole.

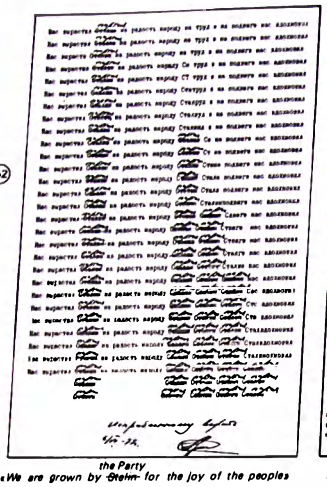
B.O.

gallery
галерея

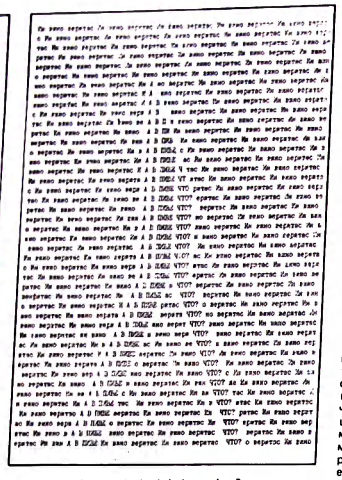
DIMITRY PRIGOV
ДИМИТРИЙ ПРИГОВ

Окончил МВХПУ (б.Строгановское) по отделению скульптуры. Совмещает свою деятельность скульптора с работой в области поэзии, визуальной поэзии и графики. Живет и работает в Москве.

Is a graduate of the Stroganov's Art Institute, Moscow. He combines his work as a sculptor and experiments in poetry, visual poetry and graphic arts. He lives and works in Moscow.

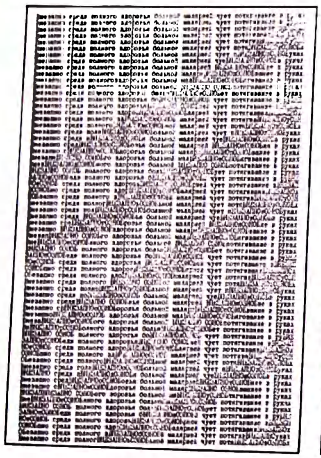


the Party
«We are grown by ~~Stalin~~ for the joy of the peoples»

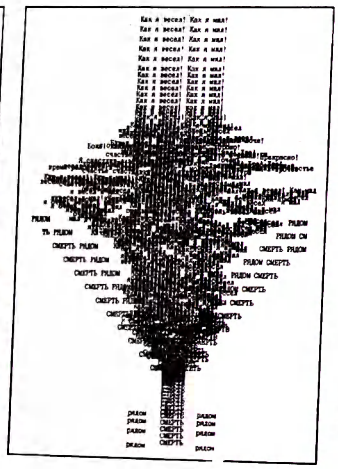


«In vino veritas. And what's in beer, then?»

«All of a sudden, a malarial patient, who's been in the flower of health feels a strange pull in his arm.»



«How gay I am, how nice I am.
Death is near»



Во время своего возникновения вещи этого цикла определились для меня самого как произведения литературы и за идеалы и примеры подражания они имели себе не образцы изобразительного искусства, ни даже примеры графической поэзии или криптограммы, но всю культуру официальных и бытовых современных текстов, от газетных лозунгов, призывов, до бюрократических циркуляров, наукообразных выражений, фамильярных окликаний и прописных истин. Но сама предметность этих произведений и способ их бытования среди читателей-зрителей убедили меня в том, что они в той же степени и произведения изобразительного искусства по конечному результату. Необходимо помянуть еще об одном факторе. Счастливо появившаяся и бытующая уже продолжительное время культура самиздата еще не смогла осмыслить себя как явление культуры в своей собственной чистоте. Перепечатки на машинке сознавались как промежуточный этап перед возможным (но далеко не всегда реализующимся) оформлением в виде продукта полиграфии. Однако, достаточно продолжительное и интенсивное бытование самиздатовской литературы породило уже и соответствующую культуру ее восприятия, зрительскую реакцию на машинописный текст в его самодостаточности.

Д. П.

At first, I viewed the items in this cycle as literary products, with the entire panoply of contemporary texts, headlines, catchwords and terminologies for their models. Later I come to realize that they also qualify, in the final result, as a pictorial artwork. Samizdat has not yet reached the stage of complete cultural selfawareness: the typed manuscript represents an intermediate stage on the way to printed form; and yet, in proportion as samizdat literature becomes more familiar, the graphic presentation as such enters into the observer's reactive apperception.

D. P.

OLEG PROKOFIEV
ОЛЕГ ПРОКОФЬЕВ

Родился в 1928 г., в Париже. В 1936 г. переехал в Москву. Учился в Московской средней художественной школе. В 1949-1952 гг. занимался в студии Р.Фалька. В последующие годы изучал искусство Индии и Юго-Восточной Азии и написал несколько книг об этом. Дважды выставлялся на Молодежных выставках. С 1971 г. живет в Лондоне и занимается живописью. Выставлялся в Париже, Вашингтоне, Лондоне и других городах Англии.

Was born in Paris, 1928. In 1936 moved to Moscow. Studied in the Moscow Art Scool. In 1949-1952 worked in the studio of R.Falk. During the following years studied the art of India and South-East Asia. Published several books. Twice exhibited in Moscow Youth Exhibitions. From 1971 lives in London and paints full time. Exhibited in Paris, Washington, London and other cities of England.

Если, как сказал поэт, эмиграция своего рода репетиция смерти (исчезновение привычной среды, отдаление от друзей и т.д.), то художник, испытавший это, должен радикально пересмотреть все свое творчество. Иначе, его удел — самопоедание.

О. П.

If, as a poet said, emigration is a kind of rehearsal for death (disappearence of a familiar environment, separation from friends etc.) then, an artist who passed through this experience, should radically reconsider his work. Otherwise, he risks consuming himself.

O.P.

Конструкция, 1979
дерево, акрилик
40x13x8

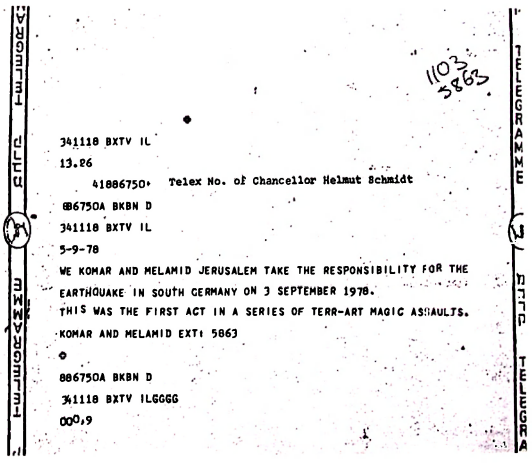
Construction, 1979
acrilic on wood
40x13x8

VITALY KOMAR AND ALEXANDR MELAMID
ВИТАЛИЙ КОМАР И АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

Виталий Комар родился в Москве в 1943 г.
Эмигрировал в 1977 г.
Александр Меламид родился в Москве в 1945 г.
Эмигрировал в 1976 г.
В настоящее время живут в Израиле.

Vitaly Komar born in 1944 in Moscow.
Emmigrated in 1977 .
Alexandre Melamid born in 1945 in Moscow.
Emmigrated in 1976.
Now live in Israel.

ТЕЛЕГРАММА КАНЦЛЕРУ ХЕЛЬМУТУ ШМИДТУ
МЫ КОМАР И МЕЛАМИД ИЕРУСАЛИМ НЕСЕМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ 3 СЕНТЯБРЯ 1978
ЭТА БЫЛА ПЕРВАЯ АКЦИЯ ИЗ СЕРИИ ТЕРРА-АРТ МАГИЧЕСКИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ
КОМАР И МЕЛАМИД



TELEGRAMME ТЕЛЕГРАММА

1103
5863

341118 BXTV IL
13.26
41886750+ Telex No. of Chancellor Helmut Schmidt
886750A BKBN D
341118 BXTV IL
5-9-78
WE KOMAR AND MELAMID JERUSALEM TAKE THE RESPONSIBILITY FOR THE EARTHQUAKE IN SOUTH GERMANY ON 3 SEPTEMBER 1978.
THIS WAS THE FIRST ACT IN A SERIES OF TERR-ART MAGIC ASSAULTS.
KOMAR AND MELAMID EXT: 5863
+
886750A BKBN D
341118 BXTV ILGGGG
000,9

RUSSIAN ARTIST ON THE EXHIBITION OF JASPER JOHNS
РУССКИЙ ХУДОЖНИК НА ВЫСТАВКЕ ДЖАСПЕРА ДЖОНСА

Что новою может сказать русский художник о Джаспере Джонсе? Свое суждение, но критике знает больше. К тому же оно столь мало существенно, что для его [illegible] сам бы автор вряд ли поднял перо. И все же надо пытаться говорить об этом, там более, что, мне кажется, тайна воздействия и восприятия художественною произведения еще не выяснена, и каждый новый опыт знаменателен. Итак, я хочу рассказать просто о своем опыте.

Сначала выставка мне не понравилась. И как всегда в таких случаях, я спрашивал самого себя – почему раздувают славу одного художника, пока другие прябывают в нищете и безвестности. Но я, не пенясь, пошел в слеующий вторник /это бесплатный день в музее/ и затем ходил каждую неделю вплоть до закрытия выставки. Работы Джаспера Джонса увлекли и заинтересовали меня, стали раскрываться их самостоятельная жизнь.

Поначалу легче было свыкнуться с ранними работами, так как они более знамениты и широко репродуцированы. Одна из них – "Мишень".

Есть вещи, как мне кажется, общие для всех людей : художников, таксистов, шахтеров и т.д., словом, всех. А вот художники часто забывают, что они тоже люди, и хотят показать, что они чем-то особенные. Так вот, вещи типа мишени, стульев, ботинок и прочих неоригинальных вещей понятны людям. И даже более понятны неоригинальным людям. У них есть знание этих вещей, отношение к ним, даже если они об этом никогда особенно не думали. Если увидит такой простой человек нож, он непременно, если не скажет, то отметит про себя – этим ножом можно разрезать хлеб или арбуз. И вот, если он, этот же человек, посмотрит не картину, не которой изображена мишень, и подвеит в себе волнение, что он ничего не понимает /ведь не пес и поляне изображены/, то в следующий момент он может и мысленно прицелиться, и, как в случае с ножом, картина пробудит в нем действие, скорее воспоминание о действии, но только очень затаенное, которое накопилось, быть может, не одной его жизнью, а суммой жизненного опыта его родных предков. А художнику, мне кажется, это и надо было. Он так докопался до пластов сознания, что сказал решительно: "Не хочу услаждать и эстетически ласкать моего зрителя, пусть человек откроет более действенный подход к искусству. Как, к примеру, древний человек, который мужественно относился к нему, понимая его, как акт творения самого себя. И пусть, · думает Джаспер Джонс, · искусство пробуждает в зрителе эту древнюю область чувств. Пусть мои объекты будут для него сигналами к активному, действенному и потому более эмоциональному и полезному для существ человеке восприятию."

По тому же принципу Джаспер Джонс изображает флаги, буквы, цифры и разные другие вещи. Иногда он выставляет как художественный объект предмет, с которым мы хорошо знакомы в быту /лампочка, фонарь/. И вот в музее, в процессе узнавания, с волнением открываешь их красоту и значительность, поражаешься обнаженности формы и глубине правды, в них заключенной. И этим художник говорит людям, что нет, мы не живем в эпоху дегредации культуры, как часто думают, нет, человек движется вперед, есть еще чему удивляться и чем восхищаться, и, показывая нам объекты нашей материальной культуры, он доказывает, что они не менее велики и значительны, чем сфинксы и пирамиды, и их действенная обнаженность не ниже, чем у греческих куросов. Он говорит, что живев Эллада и жив Мемфис, и сейчас они здесь, среди нас, но это не лежит на поверхности, и в этом его призвание художника – открывать их и доносить до нас.

*Но было бы глупо думать, что целая выставка набита мишенями и лампочками. То, о чем я писал, это лишь первичный материал искусства Джаспера Джонса. У него есть свой язык, приемы, свой стиль работы. Он имеет как бы право сказать: "Что, ты хочешь картину? Так на тебе!" И дает нам холст со щелью и говорит: "Вот тебе картина!" И дает нам холст со щелью и говорит: "Вот тебе!" И дает нам холст со щелью и говорит: "Вот тебе!" И дает нам холст со щелью и говорит: "Вот тебе

artist's choices

художник о художнике

EXHIBITION «PARIS-MOSCOU» AT THE CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS)

ВЫСТАВКА "ПАРИЖ-МОСКВА" В ЦЕНТРЕ им. ЖОРЖА ПОМПИДУ В ПАРИЖЕ

In the very process of recognition, one is thrilled to discover its beauty and meaning, or, amazed by the revelation of its form and the profound truth it contains. This way the artist tells us that we are not living in an age of cultural degradation, as is often thought. There is progress and something to admire. By showing us the objects of our material culture, the painter suggests that they are of no lesser importance than the Sphinx or the Pyramids, and that their functional explisitness is not inferior to that of the Greek Kuroi. He is telling us that Athens and Menphis are alive, and that they are present among us. They lie, however, beneath the surface of reality and it is the artist's vocation to discover and reveal them to us.

But it would be false to imagine that the entire exhibition was packed with targets and lightbulbs. What I wrote about is just the primary feature of Johns' art. He has his own language, devices, and a unique style. Often, as if he was to say : «So, you want a painting ? O.K., here it is.», and we get a canvas depicting a slit with a ball in it. I am certain, that he is not mocking his spectators. He wants rather to convince that a painting doesn't have to depict a landscape in order to carry an important, dramatic impact. He operates with a different scale of values. Jasper Johns paints letters and inscriptions.

He will cover, for instance, a canvas in grey and entitle it «Grey». He does this not because he lacks faith in his viewer taking him to be colour-blind, but on the contrary, he breaks the silence, engaging him in a conversation. It is if he was offering his hand and said : «Hello, I'm Jasper Johns !».

Or at another level, affirming the colour by the inscription, he proclaims the great truth that grey is grey. Doesn't that demand real courage ? Isn't this grey worthy of a Velasquez ?

At last in front of us are large-object-collages. Each one a single act, but a complete play, a multitude of situations. To me, they evoke slamming doors, footsteps, bustling up, iron clanging, noisy convoys of different provocations not admitted in respectable art. Here the medium of a collage allows the artist to join things which are not joinable. He struggles for this sort of «barbarism» in order to effect a perception that is genuine and spontaneous.

Looking at the paint we realize that for the artist it is not simply a mere colour but a cover, a material which is sticky enough to be smeared over a surface. He isolates the physical properties of a paint, and, in this respect he is like a child who is more intrigued by the paint's pastiness than its colour. But if a paint can serve the artist in so many ways, why not exploit it simply as a surface cover ? After all, when one paints a fence this becomes the main purpose. And then, why shouldn't the artist introduce into a picture some of his favorite elements : Thus lightbulbs, boxes, brushes, targets, doorbells, letters and other «artistic» objects appear more vividly and create their own story lines. Letters, for instance, play a number of roles. First of all, they are worthy subjects within themselves, with very particular alphabetical properties. Secondly, when arranged in a word they carry a message «Grey», a declaration of a colour. Thirdly, they constitute excellent stencils giving to a paint an exquisite opportunity to express its own natural «painterly» qualities. And at last, by their own nature, they create innumerable plastic variations with the flat plane of canvas, either contrasting with the painting, or intergrating, or even reaching beyond it.

Here are just a few observations made on the paths I have followed as I crossed through the world of Jasper Johns' art, stressing on the qualities which are the closest to my own experience. A great artist is a kind of guide whose wisdom is expressed in his ability to reveal the unknown to those he leads while discovering himself. I left this show feeling gratitude and affection for Jasper Johns' fresh and brave art.

A.KOSOLAPOV

Вероятно, после русской иконы... русский авангард в начале 20го века – это вторая веха, вторая слава русского искусства в мировом измерении...

А.Синявский

Большинство работ, представленных на выставке, советский зритель не видел и даже не подозревал о их существовании...

...Малевич был арестован, правда, ненадолго. Но, может быть, только ранняя смерть в 1935 году спасла его от сталинских концлагерей...

...Можно было бы привести длинный мартиролог художников, лишенных средств к существованию, погибших от голода, прошедших лагеря, и довести его до настоящих дней.

И. Голомшток

Советская власть дала на выставке в Париже ход русскому авангарду, который сама же уничтожила. Чем это вызвано? Надо торговать. Необходим престиж, нужна валюта. И вот торгуют трупами убитых художников. Выставка – очередная распродажа. Сами же убили, сами продаем.

А.Синявский

В связи с выставкой "Париж-Москва : 1900-1930" в парижском университете Сорбонна был проведен коллоквиум на тему "Культура и коммунистическая власть", в котором участвовали представители французской интеллигенции и эмигранты из восточно европейских стран.

Коллоквиум закончился демонстрацией в здании музея, в ходе которой по залам выставки был пронесен макет супрематического гроба Малевича. Надпись на плакате гласила: "Здесь покоится русский авангард, убитый советским социализмом."

After the russian icon...the russian avant-garde of the early 20th century is undoubtedly the second landmark, the second glorious era of the russian art on a world scale...

A.Siniavski

Never in his life would a soviet visitor have seen most of the works shown in the Paris-Moscow exhibition. He would not even have suspected that they existed...

...Malevich gets arrested. For a short time, it's a fact. But it is probably his early death in 1935 that saved him from Stalin's concentration camps...

...One could draw a long list of martyrs painters, deprived of their means of survival, starved to death, who suffered the ordeal of the camps, and that list could still be drawn right to this day.

I.Golomstok

Now the soviet power promotes this russian avant-garde, that it itself has crushed, into a parisien exhibition. What led it to do so? Business has to prosper. One needs prestige, foreign currencies. Then one goes on bargaining over the corpses of murdered artists.

A.Siniavski

In connection with the exhibition «Paris-Moscow: 1900-1930» a colloquy entitled «Culture and the communist powers» was held in the Sorbonne in Paris. Participating in this colloquy were the representatives of the French intelligentsia as well as emigres from Eastern Europe.

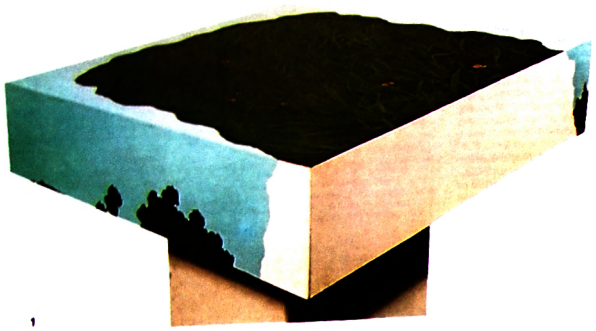
The colloquy ended with the demonstration in the museum building, in the course of which a replica of Malevich's supremacist coffin was carried through the exhibition's hall. The poster read: «Here lies the russian avant-garde killed by soviet socialism».

Фото Е. и Е.Чеслар Photo of E. and E.Ciesla

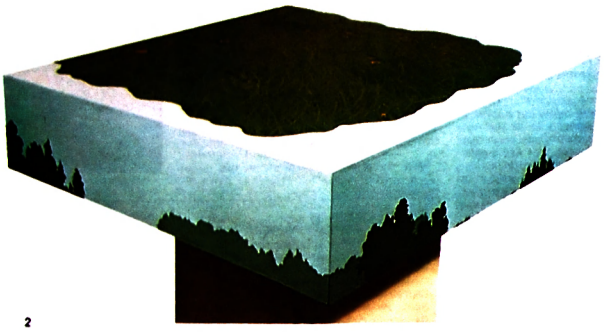
Критик об искусстве
Б.Гройс. Московский романтический концептуализм. 3
Мастерская
Иван Чуйков 12
Римма и Валерий Герловины 16
Сергей Шаблавин 21
Эрик Булатов 26
Леонид Соков 34
Франциско Инфантэ. 38
Истоки авангарда
К.Малевич. Дневник А, 1922 42
Галерея 44
Художник о художнике
А.Косолапов. Русский художник на выставке Джаспера Джонса. 54

Art-critic about art and artists
B.Groys. Moscow romantic conceptualism 3
Art studio
Ivan Chuykov 12
Rimma and Valery Gerlovin 16
Sergey Shablavin 21
Erik Bulatov 26
Leonid Sokov 34
Francisco Infante 38
Roots of avant-garde
K.Malevich. Diary A, 1922. 42
Gallery 44
Artist discusses
A.Kosolapov. Russian artist on the exhibition of Jasper Johns. 54

Subscriptions: *A one year subscription (two numbers) costs in: Switzerland FS 35; France FF 70; United Kingdom £ 8; USA $ 18 (surface mail paid). Subscriptions must be paid for in advance, by bank transfer or by cheque payable to E.Mulebach. For airmail subscriptions to the USA add $ 5,5 for postage, per annum; subscriptions may be obtained by writing to the address below, or through leading booksellers and agents.* Advertising: *Should be received 12 weeks before date of publication, and is payable in Swiss francs. Rates on application.*
Address: *E.Mülebach, P.O. Box 67, CH-1822 Chernex, Switzerland.*
Tel. (021) 612897
Telex 453200 txcab ch.



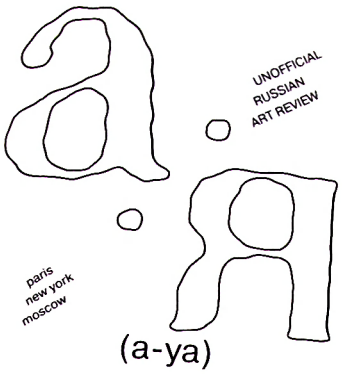
1



2

1;2 И. Чуйков :
Панорама , 1976
коробка, эмаль
14x65x65

1;2 I.Chuikov
Panorama IV, 1976
box, inamel
14x65x65



(a-ya)

№2

а·я

UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVUE

paris
new york
moscow

(A-YA)

L' ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL

2

CONTEMPORARY RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

А. Косолапов:
Лозунг, 1975
фанера, краска
40 x 90

A. Kosolapov:
Slogan: "Sechok, will you drink tea?", 1975
plywood, paint
40 x 90

а-я n°2
(A-YA)

Price per copy:	Switzerland	FS	20
	France	FF	40
	United Kingdom	£	5
	USA	$	10

Conditions of subscription: see p. 59

Editors: Alexej Alexejev, Igor Shelkowsky

English text edited by Jamey Gambrell

Adress of Editor: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tél. (1)050 9376

The view expressed in articles printed in this magazine are those of the authors and do not necessarely reflect those of the Editors

Редакторы журнала: Алексей Алексеев, Игорь Шелковский

Адрес журнала: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tel. (1) 050-9376

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома.

Representative:

Представители журнала:

USA Alexander Kosolapov, 504 E 81 Str. Apt. 5 J, New York N. Y. 10028

Italie Michail Kulakov, Via Luca della Robbie 80, 00153 Roma

Switzerland E. Mühlebach, P. O. Box 67, CH- 1822 Chernex, Tel. (021) 612897

Japan EST - OUEST Galerie d'Art, Imperial Hiroo 4-11-35, Minamiazebu, Minato ku, Tokyo, Tel. (03) 449 78 28

Israël Michael Grobman, 28 Ephraim Str., Bak'a, Jerusalem, Tel. 712 493

Copyright © A-Я 1980

offset atout, 2 rue du gué – 17000 la rochelle – tél. 67.04.19

Выставки последних лет:
1. *Москва, ВДНХ, сентябрь 1975 г.*
2. *Бохум (ФРГ), февраль 1979 г.*
3. *Ленинград, ДК им. Орджоникидзе ноябрь 1979 г.*
4. *Москва, Горком графиков, февраль 1979 г.*

Recent exhibition:
1. *Moscow, September, 1975*
2. *Bochum (RFA), February, 1979*
3. *Leningrad, November, 1979*
4. *Moscow, February, 1979*

ПРОЕКТ-МИФ-КОНЦЕПТ

PROJECT-MYTH-CONCEPT

V. PATSYUKOV
В. ПАЦЮКОВ

Translated by Jamey Gambrell

Родился в Москве в 1939г. В 1964 — закончил Московский авиационный институт (МАИ) и одновременно Московский технологический институт легкой промышленности (МТМЛП) по специальности "художественное конструирование".

С 1968г. работал на радио (свыше 200 передач по изобразительному искусству).

Теоретическими и философскими аспектами современного искусства и проблемами народного творчества занимается с 1971г.

Born in Moscow in 1939. In 1964, he graduated from the Moscow Aviation Institute and at the same time from the Moscow Technological Institute where he studied industrial disign.

Since 1968, he has been working for Moscow Radio where he has produced more than 200 scripts on art. He is a specialist in the theory and philosophy of modern art as well as in folk art.

Значимость и особенность современного искусства, как это ни парадоксально, заключается в том, что нынешняя фаза его развития совпала с отрицанием самого себя, знаменуя возврат к истокам, ко времени, когда оно еще не было искусством. Вся та образность и эстетическая вычлененность, которая содержится внутри современной культуры, имеющей за собой тысячелетнюю давность, сегодня пытается вернуться в дохудожественное состояние и раствориться в формах самой жизни. Следует оговориться, что современное искусство пока не обладает законченными формами той идеальной конструкции, о которой пойдет речь. В своих основных тенденциях, однако, в своем резко сфокусированном концептуальном методе, оно достаточно определенно подтверждает названную тенденцию. Неожиданно выясняется, сквозь шум разговоров вокруг мифологии, фольклора, генезиса художественных форм, вокруг настойчивого желания мифологизировать современное искусство, что все эти, казалось бы, малоубедительные и честолюбивые попытки покоятся на прочном фундаменте. Во второй половине двадцатого века слагается художественная система, вся образность которой содержится внутри подлинно мифологической ситуации, но как бы вывернутой наизнанку — с отрицательной перспективой. Если рождение человечества, его мифологическое детство протекало в тотальной погруженности в естественный природный мир, то сегодня природа заменилась упругими связями искусственной среды. Современный человек, как и первобытный, оказался в пространстве достаточно однородном, но не в естественном первичном, а в искусственном вторичном, целиком порожденным сознательным творчеством и социумом. Сознание и ощущение человека второй половины XX столетия уже не определяется степенью близости к природе. Оно более целостно своим соответствием технической (для него уже "органической") цивилизации. Очевидно, граница следующего конфликта пройдет через мир искусственной среды и космоса. Сегодня же, тотально окруженное миром искусственных форм, все современное искусство обязано своим бытием именно этой искусственной и насквозь социальной системе. Вся структура художественной мысли, начиная с так любимых в России дошаржевских readymades вырастала непосредственно из нее и находилась в безусловной зависимости от нее. Эту систему мысли легко обозначить как мифологическую образность, которая вновь вернулась к нам не потому, что люди начали создавать новые мифы или стали верить в старые, а потому, что вновь сузились границы между самим образом, отражающим структуру человеческого сознания, и способами его передачи.

Если, начиная с Ренессанса, человек отходил от традиционных слов, вещей и поступков к их условному, отвлеченному пониманию, то к XX-му столетию совершенно незаметно он вновь приблизил их к себе, создавая с ними новые смысловые связи и в эти связи по-новому включаясь.

Уже в начале века художник вновь ощутил значительность культуры своего времени и восстановил общественный масштаб, которым меряется его собственное творчество. "Радио разослало по своим приборам цветные тени, чтобы сделать всю страну и каждую деревню причастницей выставки художественных холстов далекой столицы. Выставка перенесена световыми ударами и повторена в тысячи зеркал по всем станам Радио", — записывал В.Хлебников в фантастическом произведении "Радио будущего". Настоящее и будущее стало осознаваться как конкретная реальность, оно становилось однородным и всеобщим. Возникал вопрос, каким предстанет человек перед этой всеобщей земной жизнью. В это же время русская философская мысль пытается создать новую этику, вернее возвратить утерянную этику отношения человека к миру, к природе, к вещи, друг к другу; найти естественные формы ориентации в пластически иной среде. Русский философ Н.Ф.Федоров, учитель Циолковского, провозгласил "философию общего дела" — особый характер деятельности, преображающей мир и самого пересоздателя. Фактически Федоров явился предтечей современного художественного мировоззрения — "проективных" отношений человека с окружающим миром. "Идея вообще не субъективна, но и не

However paradoxical it may seem, the significance and unusual character of contemporary art lies in the fact that the present phase of its development coincides with its own negation, heralding a return to sources, to a time when it was not yet art. All the figurativeness and aesthetic disjunction contained within contemporary culture, which has centuries of history behind it, is now trying to return to a pre-artistic state and to dissolve into forms of life itself. It must be said, however, that contemporary art does not yet possess finished forms of that ideal construction which shall be spoken of here. Its basic tendencies however, and its sharply focused conceptual method, fairly definitively underscore the above-mentioned trend.

Through the hum of conversations about mythology, folklore, and the genesis of artistic forms, in the persistent desire to mythologize contemporary art, it suddenly becomes clear that all these seemingly unconvincing and ambitious attempts rest on a solid foundation. In the second half of the 20th century an artistic system has developed whose entire figurativeness is contained within a genuinely mythological situation — only turned inside out, from a negative perspective.

If the birth of humanity, its mythological childhood, passed in a total immersion in the world of nature, then, today, nature has been replaced by the resilient ties of an artificial environment. Like primitive man, contemporary man has ended up in a fairly uniform space, although not that original, natural one, but an artificial, secondary space which is created entirely by his conscious creativity and his social being. The consciousness and perceptions of a person of the latter half of the 20th century are no longer defined by his degree of closeness to nature, but more integrally by his correspondence to technical (which has for him become 'organic') civilization. It is obvious that the border of the next conflict will pass through the world of this artificial environment and the cosmos. Currently, all of contemporary art is surrounded by a world of artificial forms and owes its existence to this artificial and thoroughly social system. The new structure of artistic thought grew out of it, beginning with Duchamp's 'ready-mades', which are so well loved in Russia. It is easy to designate this system of thought as a mythological figurativeness which has returned to us, not because people began to create new myths or to believe in the old ones, but because the boundaries between the image itself (reflecting the structure of human consciousness) and the ways it is conveyed, have again narrowed.

If, beginning with the Renaissance, man moved away from traditional words, things and actions, towards their conditional, abstract meanings, then, in the 20th century, he imperceptibly brought them back, closer to himself. In so doing he created new significant ties with them, and once again included himself in these ties.

At the beginning of this century, the artist already felt the import of his contemporary culture, and re-established the social scale by which his own creation is measured. In his fantastic work; "The Radio of the Future", Khlebnikov wrote, "The radio sent out colored shadows on its apparatus to make the whole country and every village a participant in the exhibition of artistic canvases in the far-off capital. The exhibit is carried by charges of light and repeated in thousands of mirrors in all the camp-sites of the Radio". The present and the future began to be recognized as a concrete reality — they became uniform and universal. The question arose as to what man would be like, faced with this universal, earthly life. At this very time, Russian philosophical thought attempted to create a new ethics — rather, to renew a lost ethics — of man's relation to the world, to nature, to the thing, and to other people, to find natural forms of orientation in a plastically different environment. The Russian philosopher N.F. Fedorov, Tsialkovsky's teacher, advanced "the philosophy of the common goal", a particular type of activity which transforms the world and the re-creator himself. Fedorov was, in effect, the forerunner of the contemporary artistic world view of "projective" relations between man and the surrounding world. An idea in general is neither subjective, nor objective; it is projective. Like freedom, a project is a great blessing, Fedorov notes in his famous work. This accent on projective thought delineated the contours of future artistic consciousness and behavior. Both art and philosophy, directed towards the 'inner' person, were bound, in one way or another,

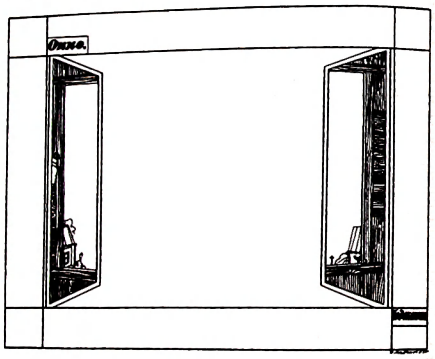
объективна; оно – проективно. Высшее благо, как и свобода, составляет проект." – замечает он в своем знаменитом сочинении. Такой акцент на проективном мышлении приоткрывал контуры будущего художественного сознания и поведения. Искусство и философия, обращенные к "внутреннему" человеку, должны были так или иначе уловить влияние этого колоссального процесса. Если вся предшествующая эволюция сознания человека была направлена от образа к понятию, на овладение субъекта и объекта, то системе мышления человека XX-го века неожиданно повернула свое развитие вспять – от понятия к образу. Новые романтические устремления опирались на эпический размах перемен, питались достижениями положительных знаний и сопутствующих им гипотез, как реальных, так и фантастических. Сознание в эти годы явно опережало жизнь (творчество К.Малевича, П.Мондриана, группы "Маковец" убедительно подтверждает это). Оно было утопичным, сохраняющим четкую дистанцию между проектом и жизнью и казалось, творит уже не историю, наполняясь эсхатологическими идеями. Все мифы XX-го столетия здесь полностью предсказывали себя. Образ и понятие, сущность и вид, когда-то бывшие нерасчленимыми, вновь слились в единое и целостное. В истории наступил тот момент, когда явление вдруг полностью предсказало самое себя, временно обнаруживая все свои качества сразу. Потом этот расцвет быстро угаснет, и развитие, как оперв после увертюры, начнется с самого начала; подобно прологу в трагедии, явление, означившее рождение новых форм в искусстве через творчество М.Дюшана, П.Клее, В.Чекрыгина, совершает первый выход в полной доказанности всего замысла в целом, но затем природа искусства потребует от художника, чтобы он все забыл и действие начнет развертываться уже во времени и в причинных связях. Живое рождается в тот момент, когда оно начинает дышать и питаться посредством своих органов, переходя из лабораторного состояния – проекта, – наделяющего явление всеми его будущими свойствами, в формообразующее и отграничивающее бытие – концепт. Так проект реализуется в концепт, корректируя и сохраняя в себе это понятие. Концептуализм как искусство 70-х годов можно рассматривать в виде моста, соединяющего не только наше время с прозрениями авангарда 10-х – 20-х годов, но и с периодом архаики. Концептуализм включил в себя все высказанное в проективном утопическом мышлении, но в отличие от него, пытается сохранить себя не в идеальных формах, а воплотиться и раствориться в реальности. Он знаменует себя как путь к мифу через культуру, через ее преодоление, но оберегая при этом ее органичность. Современное художественное сознание не социально и не утопично – своей игровой творческой сферой оно соединяет возникающий зазор между мифом (жизнью) и культурой (идеалами), порой сдвигая их с места и двусмысленно смешивая. Естественно, что под игрой следует понимать, прежде всего, стремление ритуализировать жизнь, но не украшая, не декорируя ее, а как бы сосредоточиваясь внутри ее формирующих сил, в самой сердцевине бытия. Возведенный из кирпичей давно забытого мировосприятия архаики, концептуализм базируется на мифологии, формально ничего в ней не нарушая. Фактически, он дает структуру современному философскому жиру, произведениям искусства и науки, исходя из образа, заключенного в понятии. Благодаря ему, повествование превращается в миф, зрелище (хеппенинг) – в обряд, а украшение – в вещь. Его коренное отличие от архаического мышления состоит в том, что концептуализм не творит, а использует готовый миф. Новая черта в нем та, что он уже является осознанным мифопониманием и, поселяясь в реальности, пронизывает ее насквозь, утверждая в ней свое сознание. Вся его фактура традиционна, все отношение к миру удивительно коллективистично, хотя как форма искусства он требует замысла, цели, личного отношения к материалу.

И еще одна фундаментальная особенность: глубокое самосознание этого течения, его самопознание вовсе не несет в себе рационализма мысли, как путают многие искусствоведы. Канула в прошлое эпоха рационализма, пытавшаяся философскими категориями подменить жизнь. Сегодня уже сама жизнь поселилась в системах интеллектуальных коммуникаций, образовав, по определению академика Вернадского, новый уровень бытия – ноосферу. А 70-ые годы нашего века приступили к подлинной колонизации этой еще совсем недавно неизвестной сферы. Как только ноосфера оплотнилась, т.е. "обрела почву", то сразу же обнаружился новый тип творца – концептуалист, еще двадцать лет назад

to undergo the influence of this enormous process. If the entire preceding evolution of human consciousness was directed from the image to the concept, at the stratification of the subject and the object, then the system of thought of a 20th century person unexpectedly turned right around – backwards from the concept to the image.

These new, romantic aspirations were supported by the ample scope of the changes; they fed on the attainments of the natural sciences and the hypotheses, both real and fantastic, which accompanied them. During these years, consciousness clearly outstripped life (the work of Malevich, Mondrian and the 'Makovets' group convincingly supports this). Consciousness was utopian, and maintained a concise distance between project and life. It seemed that it was no longer creating history, but rather the end of history, filling itself with eschatological ideas. All of the myths of the 20th century were fully foreseen here. Image and concept, essence and appearance, which had once been indivisible, merged again into unity and wholeness. There arrived a moment in history when phenomena completely foresaw themselves, temporarily discerning all their own qualities in a flash. Later on this flare was quickly distinguished and the development, as in an opera after the overture, recommenced from the very beginning: Like the prologue to a tragedy, a phenomenon which had marked the birth of new forms in art through the creations of Duchamp, Klee and Chekrygin appeared in the full statement of an idea in the whole, but later the nature of art demanded that the artist forget everything and the act began to unfold in time, within the framework of causal connections. The 'living' is born at the moment it begins to breath and feed itself by its own organs, going from the laboratory conditions of a project – which gives the phenomenon all of its future characteristics, to a form-creating and delimiting being – the concept. It this way the project is realized in the concept, correcting and preserving this notion in itself.

Contemporary artistic consciousness is neither social nor utopian; with its playful creative sphere it unites the disgrace arising between myth (life) and culture (ideals), sometimes pushing them off balance and ambiguously mixing them. Naturally, 'game' means, above all, the desire to ritualize life, not by ornamenting or decorating it, but by concentrating oneself within its formulative powers, in the very heart-beat of existence. Conceptualism, raised from the bricks of this long-forgotten world view of the ancients, is based on mythology and does not violate it formally. In effect, conceptualism lends a structure to a contemporary philosophical genre, to words of art and science, proceeding from



1

the image contained in the idea. Thanks to conceptualism, story-telling is transformed into myth, a spectacle (happening) into a ceremony, and ornament into a thing. It fundamentally differs from ancient thought processes in which conceptualism does not create, but makes use of extant myths. The new element in it is that it is already a conscious world view, and when taking up residence in reality, pierces it through, confirming its own consciousness in reality. Entire texture of conceptuelism's is traditional, its relation to the world is surprisingly collectivist, though as a form of art it demands planning, a goal, and a personal relationship to materials. There is yet another fundamental parti-

1,2. И.Кабаков: из альбома "Вокноглядящий Архипов". 1974 бумага, тушь 24 x 32

1,2. I.Kabakov: from the album "Arkhipov looking through the window", 1974 paper, indian ink 24 x 32

казавшийся чудаком. Правда, и сегодня он больше напоминает садовника, выращивающего цветы на облаках. Но это лишь внешне, так сказать, при традиционном взгляде на тип художника. Мы еще не осознали, что живем в трехслойном пироге, что ноги наши ступают по земле (Природа I, превращающаяся в заповедник), тело уже пребывает в искусственной среде (Природа II) — техносфере, а голова покоится в слое социальных, идеологических и интеллектуальных коммуникаций (Природа III). Проективное сознание открыло нам мир искусственных форм и намекнуло о появлении ноосферы, но опознать эту Природу-III как реальность пришлось уже концептуализму.

Напряженность ноосферы в России особая, и она не исчерпывается, как на Западе, плотностью искусственной среды. Силовое поле современного русского искусства парадоксальным образом находится между полюсами общественного сознания и неосознанно сложной организацией нашего социума.

Московская художественная школа представляет собой достаточно целостное явление, где полнота художественной ситуации определяется не только самими художниками, но и теми связями, которые они образуют. Все они участники действия, где нет больших и малых ролей, где человек освобождается от установочных ценностей. Истина откровения, руководящая творчеством художников 60-х годов переместилась в жизненную ситуацию, став тождественной истине бытия, и выявляется сегодня через непосредственное отношение к бытию. Сущность нашего времени состоит в том, что сегодня следует внимать бытию, прислушиваться к нему, а не строить по поводу него какие бы то ни было схемы. Освободившись от строго регламентированных идей, где все делилось на главное и второстепенное, частное и целое, московские художники в своей новой свободе вынесли определенное решение: сегодня они не только вопрошают истину, но и переживают ее в собственном существовании. Сегодня произошел спуск человека с высот субъективности в убожество его экзистенции.

1. ИЛЬЯ КАБАКОВ

Начнем с цитаты — "Пожалуйте в 49 нумер, — был ответ. А где вход? — Со двора — с.

49 нумер, и вход со двора! Этих ужасных слов не может не понять человек, который не провел по крайней мере половины жизни в отыскивании /.../. 49 нумер есть число мрачное и таинственное, подобное числу 666 в Апокалипсисе. Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор по глубокому снегу, или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище; поскользнувшись на пороге, вы летите две ступеньки вниз и попадаете ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукою ощупываете лестницу и начинаете взбираться наверх..."

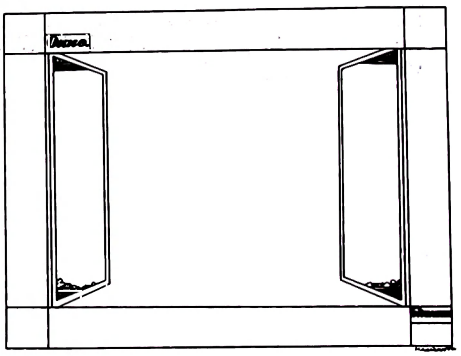
Что это такое? К чему относится этот текст? "Конечно, — ответит любой интересующийся московским авангардом, включая и иностранцев, — это описание пути следования в мастерскую И.Кабакова. Все хорошо знают этот дом на Сретенском бульваре, принадлежащий в начале века акционерному обществу "Россия". Нет, — возразим мы, — эти строчки взяты из повести Лермонтова "Княгиня Лиговская". Маршрут, по которому ежедневно попадает в свою мастерскую И.Кабаков, протоптан русскою прозой прошлого века. Топография альбомов художника имеет прочную литературную традицию. Но не в традиции дело, а в той архетипической ситуации, которая породила нашу знаменитую прозу и продолжает питать современных художников — это то самое "убожество экзистенции, описанное Ф.Достоевским. Город, "помойка-стройка", полностью отчужденный от человека, но оставшийся при этом как неотъемлемая среда — вот то мифологическое пространство, определившее художественное мышление И.Кабакова, особый тип сознания.

cularly to conceptualism; that is the profound self-awareness of this movement. Its self-identification does not, by any means, contain a rationalism of thought, as many art critics have mistakenly thought. The epoch of rationalism has sunk in the past, having tried to substitute philosophical categories for life. Today, life itself has settled in systems of intellectual communication, forming the new level of existence defined by Vernadsky — the noosphere.

The 1970's have started the genuine colonization of this recently unknown sphere. As soon as the noosphere solidified, i.e. gained ground', a new type of creator was immediately observed — the conceptualist, who twenty years ago seemed a crank. True, even today he reminds us more of a gardener raising flowers on the clouds. But this is only from the outside, with a traditional view of artistic types. We have not yet recognized that we live in a three-layered cake; that our feet tread the ground, which is transforming itself into a wildlife preserve (Nature I); the body already dwells in an artificial environment, the technosphere (Nature II); and the head rests in a layer of social, ideological and intellectual communications (Nature III). The projective consciousness opened the world of artificial forms for us and hinted at the appearance of the noosphere, but it remained for conceptualism to define this third Nature as a reality.

In Russia the noosphere is particularly tense and cannot be defined, as in the West, as the density of the artificial environment. The force field of contemporary Russian art is paradoxically located between the two, diametrically opposed poles of social consciousness, and the unusually complex organization of our social being.

The Moscow artistic school is a fairly complete phenomenon, in which the plenitude of the artistic situation is defined, not only by the artists themselves, but also by those ties which they form. All of them participate in actions which have no major or minor roles, where a person frees himself from fundamental values. The truth of discovery, which directed the work of artists of the 1960's, has been re-located in a living situation, has become one with the truth of existence, and is revealed today through a direct appeal to existence. The essence of our time is that today we must heed existence, listen to it, rather than building theories of any kind about it. Having freed themselves from strictly regimented ideas where everything was divided into the important and the secondary, the partial and the whole, Moscow artists have made a definite decision in their new freedom; today they not only question truth, but live it in their own existence. Man has now descended from the heights of subjectivity to the lowliness of his existence.



2

1. ILYA KABAKOV

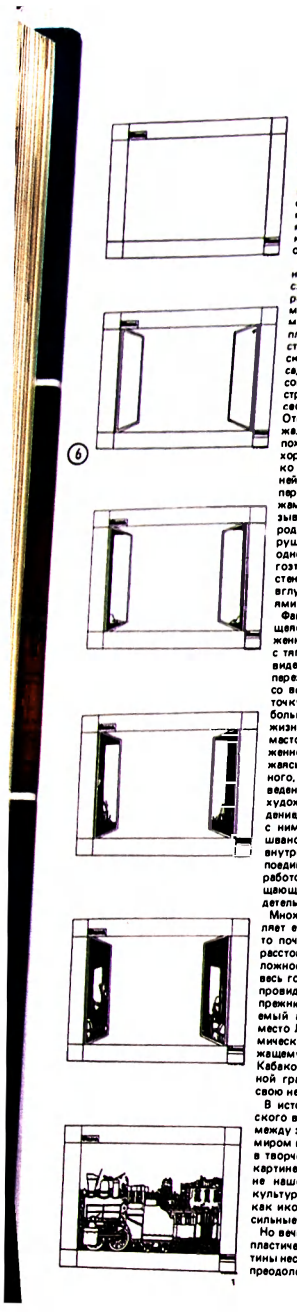
We'll begin with a citation.

"Please go to number 49", was the anwser.

"And where's the entrance? "

"From the courtyard".

"Number 49, and an entrance from the courtyard! No one can understand these terrible words who has not spent at least half his life searching ... Number 49 is a sombre and secret number, like 666 in the Apocalypse. First you go through a narrow, winding courtyard covered with deep snow or mud. The courtyard's high pyra-



ния "человека из подполья", "человека, сидящего в шкафу." Его внутреннее мироощущение уже не мыслится вне защищающего его от стен многих ас-
мов, глубоких подворотен, с
вне темных дворов-колодцев, узких каменных
"черных" лестниц с железными перилами, пахнущих
кошками. Все это окружает человека, замыкает в
себе, не дает выйти за определенного круга эмоций
и представлений, оглядев одновременно неуголи-
мое желание понимать это заколдованное место,
куда никогда не заглядывало солнце и выйти к
ослепительному свету — вырваться к себе.

Любое мифологическое пространство в визуаль-
ном воплощении напоминает топографическую
схему. По этому принципу построены наскальные
рисунки палеолита, через топографию постигают
мир и обнаруживают себя в нем дети. Весь видимый и невидимый мир проектирует И.Кабаков на плоскость в виде схемы, несложных знаковых структур — топография лежит в основе всех его систем. В них он подобен Стивену Деделусу Джойса, блуждающему по Дублину, или Раскольникову, совершающему свою одиссею по Петербургу в стремлении разрешить все антиномии и привести свой рассудок в согласие с жестокой реальностью. Откуда начинается путь И.Кабакова? Да все оттуда же, из той самой комнаты Раскольникова, более похожившей "на шкаф, чем на квартиру". Она нам хорошо знакома по альбомам художника и не только детально описана со всеми пребывающими в ней предметами, но, так сказать, экзистенциально пережита и главными и второстепенными персонажами. Обжитая и измаранная, комната-шкаф оказывается достаточной, чтобы вместить не только город, где проживает герой, но и всю Россию. На нерушая постоянно подчеркиваемого правдоподобия одной единственной комнатушки под крышей многоэтажного дома, И.Кабаков как бы раздвигает ее стены, наполняя образ разбегающимися вширь и вглубь пространственно-временными представлениями.

Фантастически расширенная, как наше разбегающаяся Вселенная — и вместе с тем бесконечно суженная, комната-шкаф И.Кабакова сравнима лишь с тягостным образом Свидригайлова — "вечности в виде избы с пауками". Избрав ее как начало отсчета переживаемого пространства, разделив свою судьбу со всеми ее обитателями, художник выбрал такую точку зрения, с которой виден весь мир со всем большим и малым, что имеет право именоваться жизнью. Кабаков каждый раз возвращается в то место, откуда он начал свой путь в новом преображенном обличье, готовый начать все снова, погружаясь в атмосферу подготовки чего-то необычайного, фантасмагорического, ожидая исхода в неизведанное, но страстно желаемое. Это момент, когда художник с новой полнотой осознает свое отчуждение, свой разрыв с сущим и стремится соединиться с ним. Странствия его персонажей — это путь душевного очищения, наполненный бесконечными внутренними монологами героев, их словесными поединками, логикой аргументации и напряженной работой мысли — изнурительный труд всепоглощающего сознания. Кабаков как незримый свидетель сопровождает странствия своих персонажей.

Множественность обличий повествователя позволяет ему менять дистанцию между собой и героем, то почти сливаясь с ним, то отходя на достаточное расстояние, чтобы в эпилоге утвердилось непреложное слово открывшейся правды. Прозвучав во весь голос, став из предположительного откровенно провиденциальным, новое слово как бы отменяет прежнюю доверительную условность: предполагаемый автор, хроникер и спутник героя уступает место Лицу, знающему Будущее. Организовав динамический баг событий к полюсу притяжения, лежащему за тематически очерченным горизонтом, Кабаков останавливается у сознательно обозначенной границы, предоставляя Свету компенсировать свою немоту.

В истории русского искусства, начиная с петровского времени, мучительно осознавалась дистанция между эмпирическим и духовным, миром истории и миром идей. Особенно остро эта проблема сказалась в творчестве Александра Иванова, в его знаменитой картине "Явление Мессии", где максимализм целей не нашел адекватных средств пластики. Русская культура, лишившись такой формы свидетельства как икона, продолжала возлагать на живопись непосильные задачи миссионерства и проповеди.

Но вечные вопросы бытия требовали своей формы пластического ответе — ренессансная концепция картины несла в себе внутреннее противоречие и не могла преодолеть тяжести предметного мира. Тем не менее

проект - нью-йоркцен!

mids constantly threaten to crush you. A strong smell, pungent and revolting, poisons your breathing. Dogs bark at your appearance. Pale faces, with the awful look of destitution or debauchery, peer through the narrow windows of the first floor. Finally, after many inquiries, you find the right door, dark and narrow like the door to Purgatory. Slipping on the threshhold, you fly two steps down and fall with your feet in a puddle on the stone platform. Then, with an unsure hand, you feel for the bannister and begin to climb up..."

What is this? Where is this text from? "Of course", answers anyone interested in the Moscow avant-garde, even foreigners, "this is a description of Ilya Kabakov's studio. Everyone knows this house on Sretensky Boulevard very well, this house that belonged to the Russian Auction Society at the beginning of the century". "No", we object, "these lines are from Lermontov's Princess Ligovskaya. The route by which Kabakov travels to his studio everyday is submerged in 19-th. century Russian prose. The topography of the artist's albums has a firm literary tradition. But the matter is not in tradition, but in the archetypal situation that gave birth to our wonderful prose and continues to nourish contemporary artists, this same "poverty of existence" identified with Heidegger and described by Dostoevsky with such convincing strength. The city as a "rubbish heap, a building site", completely removed from man yet remaining an integral center — this is the mythological space defining Kabakov's artistic conception, a certain type of consciousness of the "man from the underground", the "man sitting in a cupboard"—His internal disposition can no longer be conceived of outside the protecting walls of the lucrative homes, the deep cracks between the gate and the ground, dust bins, outside the dark courtyards and wells, the narrow "black" stone stairways with iron railings and wailling of cats. All this surrounds the man, is closed up within him, not allowing him to emerge from a certain range of emotions and ideas whilst, simultaneously, creating an indefatigable desire to leave this welled-up place where the sun never shines, and to go out into the blinding light, to return to himself.

Any mythological space visually embodied is like a typographical plan. This is the basis for the paleolithic rock drawings. It is through topography that children comprehend the world and reveal themselves in it. Kabakov projects the entire visible and invisible world in two dimensions, as a scheme of simple, familiar structures — topography lies at the basis of all his systems. In them he is like Stephen Dedalus lost in Dublin, or Raskolnikov creating his odyssey in St. Petersburg, trying to solve all the antinomies, and harmonize his judgement with cruel reality. Where does Kabakov's path begin? Right at Raskolnikov's very room, more "like a cupboard than an apartment". It is very familiar to us from the artist's albums, and it is not only described in detail, with all the objects in it, but, so to speak, is existentially experienced by both the main and secondary characters. Habitable and changeable, the room-cupboard seems large enough for not only the city where the hero lives, but for all of Russia as well. The constantly emphasized plausibility of one single, little room under the roof of a multi-floored house is not destroyed. Kabakov seems to move its walls apart, filling the image with spatial-temporal concepts that are scattered about wide and deep. Kabakov's room-cupboard is both fantastically enlarging, like our scattering universe and endlessly narrowing, comparable only to Svidrigailov's onerous image, "eternity is an izba with spiders". Having chosen it as the beginning of calculating expanded space, dividing up his fate with all its inhabitants, the artist chose a point of view from which the whole world is visible, with all the great and the small that have a right to live. Kabakov always returns to the place from where he began his path in a newly-transformed appearance, ready to start it all again, immersed in the atmosphere of preparing some kind of unusual, phantasmagorical, expected exit into the unknown but passionately desired. This movement, when the artist realizes his alienation with new completeness, his break with the extant, tries to unite with him. The wandering of his characters is the path of spiritual purification, filled with the heroes' endless inner monologues, verbal duels, logical argumentation and intense thought word — the exhausting labor of all-consuming consciousness. Kabakov, like an invisible witness, accompanies his characters in their wandering, the narrator's plurality of exposure allowing him to vary the distance between himself and his hero, either almost merging with him, or moving far enough away so that in the epilogue the indisputable word of truth revealed is confirmed. Sounding fully, turning from the hypothetical to the openly providential, the new word seems to change the previous, confidential convention: the supposed author, chronicler and companion of the hero

поиски решения в русской культуре продолжались и все русские художники напоминали мальчиков Достоевского, которые и в трактире толковали о мировых вопросах и прежде всего стремились "мысль разрешить". Перед миром этих "космических" задач разрушалась любая художественная структура, принимая форму утопии. "Поэмы духа", которых сегодня мы встречаем на выставках в горкоме графиков (М.Грузинская, 28) очевидно недоступны любому живописному языку, и дело здесь не в степени талантливости художника, а в ограниченных возможностях жанра. "Поэмы духа" требуют для своего полноценного воплощения языка слова, языка литературы. И когда мы встречаем упреки в литературности, предъявляемые к живописному произведению, все дело как раз в том, что недостаток произведения заключен не в литературности, а в отсутствии возможностей литературы у самой живописи — к сожалению, творческий метод художника не интегрирует в себе слово. Если Ф.Достоевский мог описать в вещно-бытовой атмосфере разговор черта с Иваном Карамазовым и "ад с потолком", то аналогичная ситуация не находит зримого эквивалента в картине, если ее не передвинуть в пограничный с литературой жанр. Что и сделал И.Кабаков: сохранив предмет и его идею во всех чувственных и духовных достоверностях, он оставил в своих альбомах свободное пространство для словесного материала. Открытия И.Кабакова лежат на перекрестке двух рядов — словесного и визуального — в напряженном колебании между полюсами "сухой" констатации фактической вещности и бесплотного идеала его прообраза, зияние которого тем более очевидно, чем больше вокруг стеснено и нагромождено.

На страницах альбомов И.Кабакова воскресает полифония Ф.Достоевского даже в таких деталях, как перегруженный вещами интерьер, как бесконечные столики, кровати с шишечками, кресла, скатерти, обои, занавески, но разглядывая эти интерьеры, мы видим их как бы боковым зрением, мы их прочитываем и... они растворяются в словесном образе. Кабаков здесь напоминает режиссера немого кино, соединяющего изображение с титрами или, обращаясь к традициям русской культуры, художника-передвижника, сумевшего объединить свои холсты с текстами собственных писем. Когда А.Чехов прочитал письма Крамского, он сказал: "Я жалею, что Крамской не был писателем". Это замечание "учел" И.Кабаков и создал новый жанр, вернув целостность переживания в слове и зрении. Фактически, он обратился к жанру русского портрета, где культура изобразительности в соединении с культом человеческой души давала плоды самые высокие. Но этот "портрет" у Кабакова принял весьма необычайный вид — он превратился в портрет человеческого сознания и тем самым приблизился к философским размышлениям русской прозы.

Мысль — вот что сегодня является единственно возможным содержанием произведения искусства. Становясь словесным выражением образно-пластического содержания разных видов творчества она соединяет тем самым и различные сферы восприятия — умственное, зрительное, слуховое.

2. ДМИТРИЙ ПРИГОВ

Как бы не различались современные художники Москвы, проявляя убежденное предпочтение превосходству созерцания или превознося деятельную жизнь, их миропонимание движется в одних и тех же категориях. Их сходство выявляется в глубинном понимании содержания культуры, на эпохально-протяжном повторяющемся уровне. С этой точки зрения "возвышенные" мыслительные структуры Кабакова в своих антиномиях "земного" и "небесного" способны вступить в диалог с "заниженными" словесными конструкциями Пригова. Оба они смогли увидеть в человеке, — главное же, не вообще в человеке, а в себе, в своей социальной обстановке, в своем времени — возможность реализации божественных образцов, правда, каждый совершенно по-своему. Для Пригова "идеальное" было понято как имманентная суть реальности, притом способная совместиться с ним в одном объеме; для Кабакова конкретность земного бытия

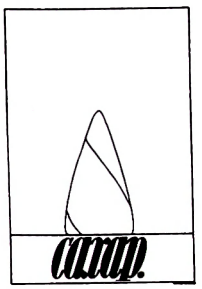
cedes his place to the One who knows the Future. Having organized the dynamic race of events towards the pole of attraction that lies beyond the thematically-outlined norizon, Kabakov stops at a consciously designated border, letting the world compensate for its muteness.

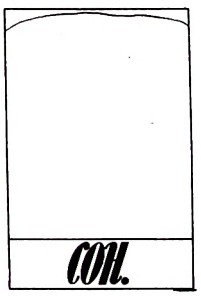
In the history of Russian art, beginning with the Petrine era, the distance between the empirical and the spiritual, the world of history and the world of ideas, has been agonizingly brought to life. This problem was particularly acute in the work of Aleksandr Ivanov, in his famous painting "Christ before the People", where the maximization of ideas did not achieve adequate plastic means. Russian culture, lacking such a form of evidence as the icon, continued to bequeath to art excessive missionary and prophetic tasks. But the eternal questions of existence demanded their own form of plastic response — the Renaissance conception of the painting contained an inner contradiction and could not overcome the burden of the objective world. Nevertheless, the endeavors to solve things in Russian culture have continued, and all Russian artists remember Dostoevsky's young men who discussed world problems in taverns and who first tried to "solve the idea". Before the world of these "cosmic" problems any artistic structure collapses and takes on the form of utopia. "Poems of the spirit", which even today we come across at exhibitions of graphics atthe city committee (M. Gruzinskaya, 28), are obviously inaccessible to any painting language. Here the matter does not concern the degree of the artist's talent, but the genre's limiting possibilities. "Poems of the spirit" need the language of the word, the language of literature, for their required incarnation. And when, in literature, we come upon reproaches against a painting, it right away comes down to the fact that the work's shortcoming is not in its literariness, but in the absence of possibilities for literature in painting itself — unfortunately, the artist's creative method does not incorporate a word—. If Dostoevsky could describe the conversation between the Devil and Ivan Karamazov in an objective, everyday atmosphere, and "hell with a ceiling", then an analogical situation cannot achieve a visual equivalent in painting unless moved into a genre bordering on literature. What Kabakov did, having preserved the item and its idea in all perceptible and spiritual authenticity, was to leave free space in his albums for literary material. Kabakov's discoveries lie at the intersection of the literary and the visual —, in the area of intense fluctuation between the poles of "dry" verification of the factually objective, and the incoporeal ideal of its prototype, whose hiatus is the more obvious the more it becomes constrained and piled up. Kabakov resurrects Dostoevsky's polyphony on the pages of his albums, even in such details as interiors loaded down with things, countless tables, beds with lumps, armchairs, tablecloths, wallpaper, curtains — but, scrutinizing these interiors, we see them as if with peripheral vision, we read them and they dissolve into a literary form. Here Kabakov is like the director of a mime theater, uniting images with titles or, turning to the traditions of Russian culture, like the artist Peredvizhnik, able to unite his canvases with the texts of his own letters. When Chekhov read Kramskoi's letters, he said, "I'm sorry that Kramskoi was not a writer". Kabakov "learned" this lesson and created a new genre, returning the wholeness of experience to words and vision. Actually, he turned to the genre of the Russian portrait where the cult of expressiveness unites with the cult of the human soul to create the highest possible results. But this "portrait" of Kabakov's took on a very unusual appearance — it turned into a portrait of human consciousness, and thus approached the philosophical meditations of Russian prose—.

Thought — today that is the only possible content of a work of art. When it becomes a literary expression of the figurative-plastic content of various kinds of art, it thus also unites various spheres of perception; intellectual, visual and acoustic.

2. DMITRY PRIGOV

No matter how contemporary Moscow artists differ, expressing a firm preference for the superiority of contemplation or extolling an active life, their worldview moves within a single framework. Their similarity is revealed in a deep understanding of the content of culture. From this point of view Ilya Kabakov's "elevated" thought structures, in their "terrestrial" and "celestial"





2

1,2. И. Кабаков Страницы из альбомов

1,2. I. Kabakov Pages from albums

осталась иерархически приниженной, хотя его мысль вышла готовой к дальнейшим контрастным переформулировкам проблемы.

Ситуация новой языковой культуры мыслится Пригожым в совокупности всех жанров письменной речи. Границы между языком науки и художественной литературы для него размываются, как и границы между литературой и нелитературой, между одой и бытовым документом. Перемены языкового сознания, по мнению Пригова, проникают во все сферы общественного быта равномерно без жанровой дифференциации. Художник стремится изобразить и осмыслить речевую жизнь как нечто важнейшее для понимания всех сфер жизнедеятельности общества. И это ему удается до такой степени, что сама форма его творчества принимает характер документа. Слово Пригова прорывает границу литературы и превращается в язык массовой культуры и массовой коммуникации. Новое сознание – и не только чисто языковое – включается в эти системы коммуникации не просто как новое для искусства слово, но как точка зрения, как позиция. Уже само ее наличие делает подозрительным диктатуру языка метафизики – властителя дум интеллигенции 60-х годов. Демократичность ее очевидна: она как бы идет навстречу новому читателю и зрителю, провозглашая дивлогичность общения. "Естественный принцип" новой позиции затронул особую проблему – художественное освоение образа жизни, нечто опасную, может быть даже саморазрушительную эволюцию искусства, способную завершиться лишь за пределами данной культуры. В то же время "героическая" и "доблестная" целостность нашей сегодняшней художественной ситуации в значительной степени обязана снятием многих табу. Надо признаться, что каждый из нас живет сразу в двух мирах: в мире собственной эманации, интеллектуальных ритуалов, сублимированного "я", но также и в том мире, где занимаются торговлей и политикой, где нужно заботиться о благосостоянии, устраивать быт, отстаивать престиж, входить в соприкосновение с любыми слоями общества. Как соотносятся эти два мира в сознании современного художника? Творчество Пригова эти два мира не разделяет. Граница отсутствует, и поиски истины ведутся в соединенности с эпохой, с ее персонажами, со всеми ее славостями и достоинствами, возвышенностью и бакальностью, через непосредственное погружение в кипение "вечных" страстей, даже малопочтенных с точки зрения традиционных этических доктрин.

В этом случае форма художественного свидетельства становится не только глубоко содержательной – она и есть единственное историческое содержание. Любое эмоциональное "что" отзывается в ней "как", преобразуясь в некую структуру. Если структура диалогов Пригова ориентированная, вовне связана с его жизнено-культурным поведением, то обращенная внутрь – с определенным строением мысли. Композиционная структура соответствует демократичности и "естественному принципу" современного сознания, буквально "ренессансной способности брать совершенно разные духовные позиции и использовать их как взаимопроникающие и, следовательно, не окончательные. Таким образом, Пригов обживает, одомашнивает архетипические формулы мифологии и риторики социума, обратив их для "приподымания" наличного бытия. В этом встречном движении в агрессивное социальное пространство он как бы преодолевает дуализм предшествующей культуры, не включающей социум о свой организм, и утверждает амбивалентную целостность нашей жизни. Если художественное сознание 60-х годов строилось, как у Дон-Кихота, на оппозиции "или-или" или великаны или мельница, или Дульсинея Тобосская или крестьянка, то в мифологемах Пригова Гамлет естественно переходит в Наполеона, а Наполеон в свою очередь трансформируется в Льва Толстого. Эти две реальности способны существовать в праздничном пространстве художника одна в другой и, различаясь, сливаться. В то же время Пригова нельзя назвать сатириком – его ирония имеет особую природу, в которой объединяются два классических духовных состояния – Санчо Пансо и Дон Кихот, простонародно-прозаично-здравомыслящее и элитарно-ученно-книжное, "земное" и "небесное", интегрируя единую тотальную реальность, открытую и становящуюся.

Мифологизация жизни, творимая театром Пригова, требует непрерывного и историко-культурного напряжения. Двойственная и относительная целостность быта и культуры, будней и праздников, осуществляется в творчестве художника в виде

antinomies, can engage in dialogue with Dmitrii Prigov's "lowered" verbal constructions. They were both able to see in man – and, more importantly, not only in man but in themselves, in their social surroundings, in their time – the possibility of realizing divine images, truth, each in his very own way. For Prigov, the "ideal" was in a single totality; for Kabakov, the "concreteness" of reality's immanent essence, yet able to combine with it though his idea was ready for the deeper reforms of the earthly existence remained hierarchically submissive, problem.

Prigov thinks of the situation of new linguistic culture in terms of the aggregate of all genres of written language. The distinction between scientific language and belles lettres has eroded for him, as have the distinctions between literature and non-literature, an ode and a business document. The changes in linguistic consciousness, according to Prigov, have penetrated equally into all spheres of social life, without differentiating between genres. The artist tries to depict and interpret spoken life as something vitally important for understanding all spheres of society's activities. And he is able to do this

Д. Пригов: Банки, 1978-1979 смешанная техника

D. Prigov: Tins, 1978-79 mixed technics

to such an extent that the very form of his work takes on the nature of a document. Prigov's word breaks through the boundary of literature and turns into the language of mass culture and mass communications. A new consciousness – and not only a purely linguistic one – is included in these communications systems, not simply as a new word for art, but as a point of view, a position. Its very presence makes the dictatorship of metaphysical language – the intelligentsia's dominant influence during the 1960s – suspect. Its democracy is obvious: it seems to go out to meet the new reader and audience. The new position's "natural principle" touches upon a particular problem: the artistic assimilation of a way of life, having begun art's dangerous, perhaps even self-destructive, evolution, which can only be fully realized beyond the limits of this culture. At the same time, the "heroic", "valiant" integrity of our contemporary artistic situation is to a great degree indebted to the removal of many taboos. It must be admitted that each of us lives in two worlds at once: the world of personal emmanations, intellectual rituals, the sublimated "I", and the world occupied by trade and politics, where one has to worry about welfare, organizing daily life, disputing prestige, entering into contact with all levels of society. How do these two worlds relate in the consciousness of the modern artist? Prigov's work does not differentiate between these two worlds, there is no borderline, and searching for the truth leads to uniting with the time its' characters, all its' weaknesses and strengths, loftiness and banality, through the direct immersion in seething "eternal" passions, even those little regarded in terms of traditional, ethical doctrines. In this case the form of the artistic evidence becomes not only rich in content, but is the only historical content. Any emotional "what" evokes in it a "how" as it turns into some kind of structure. If the structure of Prigov's dialogue is, externally, oriented towards life's cultural behavior, then, internally, it turns to a particular structure of thought. The compositional structure corresponds to democracy and the "natural principle" of contemporary consciousness, literally, a "Renaissance" ability to adopt completely different spiritual positions and use them as interpenetrating, and, therefore, not finite. In this way, Prigov makes the archetypal formulas of mythology and

непрерывного процесса, постоянно снимающего противоречия. Это предполагает мощную жизненную конструктивность культурного сознания, ориентированного на "изобретение" и "строительство".

Пригов все превращает в материал для мифологического свидетельства, а художественный акт — в материал жизни, свободно двигаясь в обоих направлениях. "Искусственность" и "реальность", порождаемые взаимные условия. Театрализованный мир Пригова не делится рамкой на актеров и зрителей, вся "режиссура" художника строится на предельном контакте всех участников как в карнавале. Но взаимоотношение действующих лиц определяется не произвольностью авторской фантазии, а каноничностью представленных ситуаций, как будто не Пригов их придумал, а они сами придумали себя. Перед нами разыгрывается традиционная сказка с традиционными персонажами — солдат, черт, принцесса, — заколдованными социумом в милиционера, пожарника и где черт, естественно, остается без изменения. Казалось бы, метаморфозы Пригова разрушают все святое, но в том то и дело, что ирония художника неотделима от симпатии к объекту и, соединяясь с патетикой, она рождает новую форму советской праздничной культуры — "высокий пародизм". "Высокий пародизм" не является оценочной характеристикой, в нем нет ни представления об иерархии, ни самой идеи абсолютного. Согласие и гармония реализуются в нем как бы в виде сферы (это наглядно демонстрируют "платоновские" рисунки Пригова), и любая вещь рассматривается в этой сфере равноудаленной от центра — не выше и не ниже всего прочего. Она не возвышается над другими и не равна им, не требуя избирательности. В сущности перед нами не гармония в классическом смысле, т.к. согласие в этой сфере не подчиняется наперед заданным правилам.

Д.Пригов
"Советский спорт", 1979
смешанная техника

D.Prigov:
"The Soviet Sport", 1979
mixed media

"Высокий пародизм" отрицает раз и навсегда закрепленную истину истории, он действует как индикатор, как фильтр и испытание наших общественных ценностей. Испытание проходят наши взгляды, ориентиры, мораль, и все что выдерживает в этом тигле, как бы заново рождается и вновь возвращается к нам из отчужденного мира идеологических штампов — Родина, Дом, Любовь, Смерть трогательно преображенные и органичные. Откуда черпает Пригов свое вдохновление? Из какой реальности, находящейся в плену у социума? — Это газетные тексты, призывы, лозунги, объявленные метафизическим мышлением как запрет. Он пытается обнаружить жизнь в любой точке и в любое мгновение, не в царстве идеального, а в самом неподходящем месте — на посту милиционера или пожарника, и кто знает, может быть наш старый мир действительно лучший из миров.

the rhetoric of society habitable, domesticated, turning them into "elevations" of existence on hand. In this counter movement into aggressive social space he seems to overcome the dualism of the previous culture, which did not include society in its organism, and affirms the ambivalent integrity of our life. If the artistic consciousness of the 1960s was — like Don Quixote's — built on the "either-or" opposition, either giants or windmills, either Dulcinea del Toboso or a peasant woman, than in Prigov's "mythological" short stories Hamlet naturally turns into Napoleon, and Napoleon, in turn, is transformed into Leo Tolstoy. These two realities can exist, one within the other, in the artist's space and, separating, blend together. Yet, at the same time, Prigov cannot be called a satirist; his irony has a particular nature in which two classical spiritual states are united, Sancho Panza and Don Quixote, the common-prosaic-sensible and the elite-scientific-bookish, integrated into a single, total reality, open and commencing.

The mythologizing of life, as created by Prigov's theater, requires uninterrupted and historical-cultural tension. In the artist's work the dual and relative integrity of life and culture, weekdays and holidays, is created as a continuous process, constantly eliminating contradictions. This presupposes a powerful, vital constructive quality in cultural consciousness which is oriented toward "invention" and "building". Prigov turns everything into material for mythological evidence while the artistic act turns into the material of life, freely moving in both directions. The "artificiality" and "reality" of culture, as proclaimed by him, emerge as the requisite mutual conditions. Prigov's "theatricalized" world does not distinguish between actors and audience; the artist's whole "staging"is based on the greatest possible contact among all the participants, as in a carnival.

However, the actors' interaction is defined not by the author's arbitrary fantasy, but by the canonicity of the situations presented, as if Prigov had not thought them up but as though they thought themselves up. We see before us a traditional fairytale with traditional characters — a soldier, a devil and a princess — transformed by society into a policeman, a firefighter and where the Devil, naturally, does not change. It would seem that Prigov's metamorphoses destroy all that is sacred but the fact is that the artist's irony is inseparable from his sympathy for the object and, combining with the pathetic, it creates a new form of Soviet holiday culture, "high parody". "High parody" is not an evaluating characteristic, it makes no statement about hierarchy or the very idea of the absolute. Agreement and harmony are realized in it as if spherically (Prigov's "Platonic" drawings show this clearly), and any item seen in this sphere is equidistant from the center, no higher or lower than the rest. It does not rise above the others and is not equal to them, thus not demanding selectivity. In essence this is not harmony in the classical sense, for agreement in this sphere is subordinated before given rules.

"High parody" negates the entrenched truth of history once and for all, it acts as an index a filter, a test of our social values. The test is given to our views, reference points, morals, and everything that passes this crucible seems to be newly born and coming back to us from a remote world of ideological chiches: Homeland, Love, Death — touchingly transformed and limited. Where does Prigov get his inspiration? From what reality captive in society? From newspaper texts, slogans, catchwords declared by metaphysical thought as a prohibition. He attempts to reveal life at any point and at any instant — not in the kingdom of the ideal, but in the most inappropriate place — on a policeman's or a firefighter's beat and, who knows, maybe our old world really is the best of worlds.

3. L. SOKOV AND A. KOSOLAPOV

One of the major shortcomings of contemporary art criticism is that it attempts to place all art — even the avant-garde — within the framework of official, academic culture. In reality, however, the work of many contemporary sculptors can only be understood in the evolution of folk culture which has always, at all stages of its development, existed apart from official culture, working out its own distinctive view of the world. The work of two Moscow sculptors Alexander Kosolapov and Leonid Sokov, who, unfortunately, have both emigrated to the West — belongs to just this phenomenon.

проект · миф · концепт

З.Л.СОКОВ И А.КОСОЛАПОВ

Один из существенных недостатков современного искусствоведения состоит в том, что оно пытается уложить все искусство в рамки академической официальной культуры, включающей, кстати, и авангард. Между тем творчество многих мастеров современной пластики можно в действительности понять только в потоке народной культуры, которая всегда на всех этапах своего развития жила отдельно от официальной культуры и вырабатывала свою особую точку зрения на мир. К подобному феномену относится творчество двух московских скульпторов, к великому сожалению уехавших на Запад — А.Косолапова и Л.Сокова. Нужно оговориться, что пластика А.Косолапова, в отличие от Л.Сокова, эволюционировала в концептуализм, сохраняя при этом все внутренние свойства народной смаховой культуры.

10

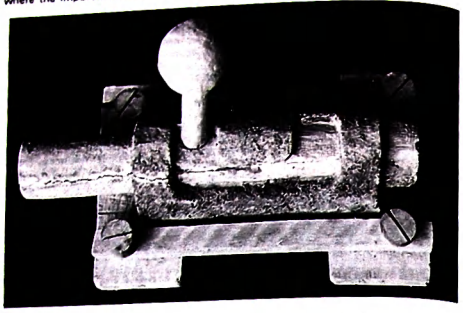
Художественное мышление Л.Сокова и А.Косолапова целиком покоится на категории роста, масштаба, где ценности находятся в прямой зависимости от пространственной реальности, символизируя исключительное доверие к земному пространству. Этот пафос пространственной гиперболизации к тому же политически направлен против господствующей пластической системы, высказанной, например, в творчестве Э.Неизвестного, где мир делится не земной и небесный и вертикаль противопоставляется горизонтали.

Сущность системы Л.Сокова и А.Косолапова сводится прежде всего к разрушению всех привычных связей, ложных соседств вещей и идей и к созданию неожиданных сопоставлений, но не в сюрреалистической или дадаистской концепции, а в мифологической или фольклорной. "Между всеми вещами нашего мира — как бы заявляют художники, — установлены и закреплены традиции, освященные культурной и официальной идеологией, связи ложные и искажающие подлинную природу вещей. Вещи и идеи объединены ложными иерархическими отношениями, враждебными их природе, фактически они подъединены и отделены друг от друге измышленными спекулятивными прослойками, не дающими вещам соприкоснуться в их живой телесности. Необходимо разрушить и перестроить всю эту ложную картину мира, порвать все ложные иерархические связи между вещами и идеями. Необходимо освободить все вещи и дать им возможность вступить в свободные, присущие их природе сочетания, какими бы ни показались эти сочетания причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей."

Такая целостная и определенная художественная позиция включает в себя как разрушение старой картины мира, так и построение новой. В разреше-

It must be noted that Kosolapov's work, in contrast to Sokov's, has developed into conceptualism whilst preserving all the inner characteristics of humorous folk culture.

The artistic concepts of both Sokov and Kosolapov are completely based on the categories of height and scale, where the important elements are directly dependent on spatial reality, symbolizing their exclusive faith in terrestrial space. This pathos of spatial hyperbole is, also, politically opposed to the reigning sculptural system as expressed, for example, in Ernst Neizvestny's work, where the world is divided into the terrestrial and the celestial, where vertical contrasts to horizontal. The essence of Sokov's and Kosolapov's system basically comes down to the break-up of all natural links, of spurious groupings of things and ideas, and to the creation of unexpected associations, though not in the Surrealist or Dadaist sense, but in terms of mythology or folklore. "Between all the objects in our world", the artists seem to be saying, "traditions have been established and fortified, sanctified by cultural and official ideology — spurious links that distort the true nature of things. Things and ideas are united by false, hierarchical relationships that harm their very natures. In reality, they are disjointed and separated by contrived, speculative strata restraining them from coming into contact with their living corporeality. It is essential to destroy and

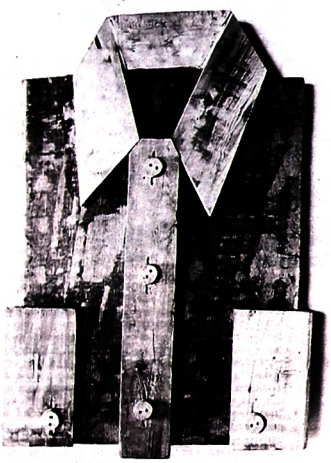


А.Косолапов:
Мясорубка, 1972
дерево, веревка
30x30x35

Щеколда, 1972
дерево
40x50x30

A.Kosolapov:
A mincer, 1972
wood, rope
30 x 30 x 35

A latch, 1972
wood
40 x 50 x 30



Л. Соков:
Рубашка, 1975
дерево
57 x 49
Частная коллекция,
Париж

L. Sokov:
Shirt, 1975
wood
57 x 49
Particular collection
Paris

ними положительной задачи художники чаще всего опираются на фольклор, манифестуя новую мифологию вещей, в этом "безумном, безумном, безумном" мире, где соседство феноменов чуждо логичной условности. В разрешении же отрицательной, разрушительной задачи на первый план выступает смех, непосредственно связанный с балаганными, ярмарочными и площадными представлениями. Например, у Л.Сокова разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого достигается путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом. Это подлинная ярмарка, смешащая и обличающая, все выворачивающая наизнанку, глубоко уходящая своими корнями в русское язычество. Все разнообразнейшие ряды у Л.Сокова могут быть сведены в основные группы традиционной фольклорной системы: ряды человеческого тела, ряды человеческой одежды, ряды еды и обжорства, ряды испражнений, ряды мировой географии и социальных ситуаций. Эта система рядов удивительно точно накладывается на пластику античного фольклора, отголоски которого встречаются в творчестве Боккаччо, Рабле и Гоголя (достаточно вспомнить "Сорочинскую ярмарку" и "Нос"). Гротеск Л.Сокова – это не просто нарушенные формы, а отрицание всяких абстрактных неподвижных форм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир "сам собой разумеющийся" ради необходимости и непредвиденности правды. Он как бы говорит, что добов и смысла надо ждать не от устойчивого и привычного, а от чуда. Мир Л.Сокова, порожденный смехом, все время находится в зоне контакта. В этой зоне все вещи становятся осязаемыми, все явления обретают свою цельность. Цельность мира художника носит характер вибраций, являясь таким образом принципиально не замкнутой, не самодовлетворенной. Она придает глубину, и связь его карнавализованным образам, завершаясь в главном действующем лице представления – авторе, современном Пульчинелле или по-русски Петрушке. Л.Соков подобен балаганному зазывале, вмешивающемуся в ход действия ярмарочного праздника, он весь в ироническом рекламировании, весь в алогизмах и в нарочитых нелепицах, в воплях и подергиваниях марионеточного тела – вот откуда идет его кинетизм.

Вся история Л.Сокова и А.Косолапова началась с обычной оконной задвижки, шпингалета, выполненного А.Косолаповым из дерева. Обнаруженная реальность и поэзия бытовых предметов открывала самые неожиданные пути в действительность, подобно поискам Джаспера Джонса. В этом была "виновата" фантастическая страсть А.Косолапова: попытываться, заново открывать каждый предмет ("называть вещи" – как говорил П.Пикассо), и в каждом предмете открывать новые стороны. Для А.Косолапова нет мертвых вещей, для него отсутствуют бессмысленные формы и ситуации: куда бы ни кинул он свой взгляд, он обнаруживает живой образ, возникающий, исчезающий, превращающийся в другой. В этой непрерывной игре все объекты и смысловые связи между ними утрачивают неподвижность границ, а персонажи друг друга загадочно портретируют. Вот, например, его ассамбляж: сцена Большого театра, идет прославленный спектакль "Лебединое озеро", на зеркальной глади озера танцует па де-де Аврора в объятиях принца – космонавта, а на заднем плане загадочный и волшебный лес заменяет революционный крейсер "Аврора". Здесь А.Косолапов достаточно определенно высказывается о традициях своей пластики: они коренятся в народных мистериях, амбивалентность которых подчеркивается современным "телевизорным" мышлением. И что же – обесценивают тему высокого парадного зрелища все эти рискованные и проникнутые юмором интерпретации, лишают ее обаяния? Нет. Казалось бы отняты, зачеркнуты, свернуты в штамп все святыни детства и юности – и все рождено заново. Лишь сдернут сентиментальный флер, отброшена привычная красивость мотива сталинского искусства, привычная соотнесенность социальных технических торжеств и торжества нашего искусства – космос, балет Большого театра и Революция здесь слились в одной сцене, как все легенды XX века в творчестве Ильи Глазунова. Но сокровенное существо преемственности самых важнейших основ бытия – защита и сохранение ростков жизни, где бы они ни пробивались – в Большом театре, на экране телевизора или на кухне А.Косолапова – раскрыто в своей непобедимости и вездесущности. Оно воскресает из пепла иронии.

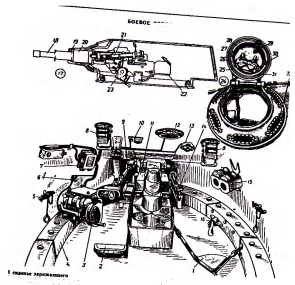
rebuild this whole, false picture of the world, to break all the false, hierarchical links between things and ideas. It is essential to free all things and allow them to enter into natural, free associations, however fantastic they may seem in comparison to usual, traditional links". This integrated, defined artistic position comprises both the destruction of the old picture of the world and the building of a new one. In solving a positive problem the artists most often turn to folklore, which presents a new mythology of things in this "mad, mad, mad" world where the grouping of phenomena has no logical convention. In solving a negative, destructive problem, however, laughter comes to the fore – laughter as directly related to the fairground booth, the country fair, spectacles on the town square. In Sokov's work, for example, the separation of the traditionally linked, and the merging of the traditionally remote is achieved by constructing the most diverse rows, some parallel to each other, others intersecting. This is a real fair, laughing and revealing, turned completely inside out, deeply penetrating with its roots into Russian paganism. All Sokov's diverse rows may be reduced to the fundamental groups of a traditional folklore system: rows of the human body, rows of human clothing, rows of food and gluttony, rows of defecation, rows of global geography and social situations. This system of rows corresponds amazingly well to the sculpture of ancient folklore whose echoes may be found in the work of Boccaccio, Rabelais and Gogol (one has but to remember "The Sorochinsky Fair" or "The Nose"). Sokov's grotesque is not simply the destruction of a form, but the negation of any abstract, immobile forms that aspire toward the absolute and eternal. He rejects the obvious and the world "comprehensible in and of itself" for the sake of the necessity and unexpectedness of truth. He seems to be saying that goodness and sense come, not from the stable and customary, but from the miraculous. Sokov's work, created by laughter, is always found in the contact zone. Here all things become tactile, all phenomena achieve their totality. The totality of the artist's world has the nature of vibrations, thus seeming to be generally not closed, not self-sufficient. It creates depth, and the link with carnival images primarily takes place in the production's main character – the author –, a contemporary Pulcinella or, in Russian, Petrushka. Sokov is like the call of the carnival, joining in the action of the holiday fair, he is all the ironic publicity, he is all illogicalities and deliberate absurdities; his kinetics emerge from the wails and twitches of a marionette's body.

The whole story of Sokov and Kosolapov began with an ordinary window bolt, a catch that Kosolapov fashioned from wood. Reality as it was revealed, and the poetry of everyday objects, opened up the most unexpected paths to actuality, similar to the endeavors of Jasper Johns. It was Kosolapov's fantastic passion that was "guilty", trying to elicit, to newly discover each object (to "name" things as Picasso said), to discover new sides of every object. For Kosolapov there are no dead things, no meaningless forms or situations; wherever he turns his gaze he reveals a living image, appearing and disappearing, turning into something else. In this uninterrupted play, all objects and meaningful links between them lose the immobility of boundaries, while characters enigmatically portray each other. His assemblage, for example: onstage at the Bolshoi Theatre is the celebrated production of "Swan Lake"; on the lake's mirror-like surface Aurora dances a pas de deux in the embrace of her prince – a cosmonaut –, and in the background the enigmatic, magical forest has been replaced by the revolutionary cruiser "Aurora". Here Kosolapov speaks about the traditions of his sculpture quite clearly: they are rooted in folk mysteries whose ambivalence is emphasized by contemporary "television" thought. And do all these risqué and humor-filled interpretations cheapen the theme of an elevated parade spectacle, do they take away its charm? No. It would seem removed, crossed out, it would seem that all the sacred objects of childhood and youth had been rolled up into a cliché – and then everything is born again. Only the sentimental veil is pulled away. The usual attractiveness of a motif in Stalin's art, the usual correspondence between social, technical triumphs and the triumph of our art have been cast aside. Here the cosmos, the ballet at the Bolshoi Theatre and the Revolution are joined on a single stage – like all the 20th-century legends in Ilya Glazunov's work. But the secret essence of the continuity between the most important foundations of existence, – defending and preserving the roots of life, wherever they may appear – at the Bolshoi Theatre or on the television screen in the Kosolapov kitchen – is hidden in its invincibility and omnipresence. It will be resurrected from the ashes of irony.

project-
myth-
concept

Л. Соков:
Палец, 1975
металл, краска
35 x 24 x 10

L. Sokov:
Fingers, 1975
metal, paint
35 x 24 x 10



ОТДЕЛЕНИЕ ТАНКА

2 сиденье командира орудия
3 механизм поворота башни
4 захваты погона башни
5 [illegible] с броневой заглушкой
6 [illegible] включения лампочки освещения угломера
7 щиток башни
8 прибор наблюдения
9 прицел
10 щиток освещения
11 пушки
12 мотор-вентилятор

17—23 пушка:
18 стопор
19 бронировка пушки
люк

—32 командирская башенка:
25 крышка люка
26 перископ
27 шкала взмутов

р крепления поднятой крышки люка
32 смотровой блок.

TANK FIGHTING COMPARTMENT

1 loader's seat
2 gunner's seat
3 turret traversing mechanism
4 turret race ring grips
5 latch with armor stopper plug
6 angle gauge light switch panel
7 turret panel
8 vision device [instrument]
9 light
10 sight lighting panel
11 gun
12 motor-ventilator
13 turret dome light
14 machine gun
15 feed-drum magazine
16 turret traveling lock
17–23 gun:
18 gun barrel
19 gun armor protection
20 cradle
21 telescopic hinged sight
22 shell bag
23 elevating mechanism.
24–32 commander's cupola:
25 door
26 periscope
27 azimuth scale
28 door race plate
29 locking handle
30 race plate locking knob
31 hold-open operating lock
32 vision block.

GEFECHTSRAUM DES PANZERS

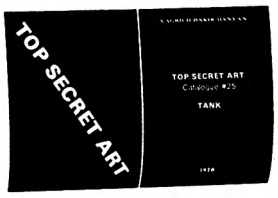
1 der Ladesitz
2 der Kanonenführersitz
3 das Turmschwenkwerk
4 die Greifer m des Turmdrehkranzes m
5 die Klinke mit dem Panzerverschlußstopfen n
6 das Schaltbrett zum Einschalten n der Winkelmesservorrichtung /
7 der Turmschirm
8 das Sichtgerät
9 das Visier
10 das Schaltbrett der Visiervorrichtung /
11 die Panzerkanone
12 der Belüftungsmotor
13 das Turmdeckenleuchte
14 das Maschinengewehr
15 das MG-Trommelmagazin
16 die Turmsperrung
17–23 die Kanone:
18 der Lauf
19 die Panzerung der Kanone /
20 die Wiege
21 das teleskopische Gelenkvisier
22 der Hülsenfänger
23 die Hebevorrichtung.
24–32 die Kommandantenkuppel:
25 der Lukendeckel
26 das Periskop
27 die Azimutskala
28 der Drehkranz des Lukendeckels m
29 der Handgriff der Sperrvorrichtung /
30 der Handgriff der Sperrvorrichtung / des oberen Turmdrehkranzes m
31 die Sperrvorrichtung zur Festmachung / des aufgehobenen Lukendeckels m
32 der Beobachtungsblock.

COMPARTIMENT DE COMBAT DU CHAR

1 le siège du chargeur m
2 le siège du chef m de canon m
3 le mécanisme de rotation / de la tourelle
4 les fourches / de la circulaire de tir m
5 la barre de fermeture / avec bouchon m blindé
6 le tableau d'éclairage m du goniomètre m
7 le tableau de commande / de la tourelle
8 l'appareil m de surveillance /
9 l'appareil m de visée /
10 le tableau d'éclairage m de l'appareil m de visée /
11 le canon
12 le moteur-ventilateur
13 le plafonnier d'éclairage m de la tourelle
14 la mitrailleuse
15 le magasin pour botte-chargeur /
16 le bloqueur fixant la tourelle
17–23 le canon:
18 le corps
19 le blindage du canon m
20 le berceau du canon m
21 le viseur à lunette / [télescopique] à charnière /
22 le sac récepteur d'étuis m
23 le mécanisme élévateur.
24–32 la coupole blindée:
25 la porte, le bouclier
26 le périscope
27 l'échelle / azimutale
28 le tourelleau
29 la poignée du bloqueur m
30 la poignée du bloqueur m de la circulaire supérieure de tir m
31 le blocage de la fixation de la porte en position levée
32 le blockhaus.

CAMARA DE COMBATE DEL TANQUE

1 el asiento del cargador
2 el asiento del jefe de la pieza
3 el mecanismo de dirección / de la torreta
4 los agarres de la corona de rodillos m de la torreta
5 el pestillo con tapa / blindada
6 el tablero de conexión / de la bombilla de alumbrado m del goniómetro
7 el tablero de la torreta
8 el instrumento de observación /
9 el alza /
10 el tablero de alumbrado m del alza /
11 el cañón, la pieza
12 el motor-ventilador
13 la luz de techo m de alumbrado m de la torreta
14 la ametralladora
15 el depósito para los cargadores de disco m de ametralladora /
16 el retén de marcha / de la torreta
17–23 el cañón:
18 el tubo
19 el blindaje del cañón
20 la cuna
21 el alza periscópica
22 el recogedor de vainas /
23 el mecanismo de elevación /.
24–32 la torreta [la cúpula] de mando m [del jefe]
25 la tapa de la escotilla
26 el periscopio
27 la escala de azimutes m
28 la torreta de la tapa de la escotilla
29 la manija del retén
30 la manija del retén de la corona de rodillos m superior
31 el retén de fijación / de la tapa levantada de la escotilla
32 el bloque de observación /.



В. Бахчинян:
Из альбома "Совершенно секретное искусство", 1978
Каталог № 25. Танк

vagrich bakhchanyan
вагрич бахчанян

Родился в Харькове в 1938 г. С 1974 г. живет в Нью-Йорке.

Born in 1938 in Kharkov (the Ukraine). He has been living in New York since 1974.

Границы, отделяющие виды искусства одно от другого, теперь открыты. Даже между несопредельными областями установлены прямые отношения. Скульптуры исторгают шумы, которые могли бы называться музыкой, если бы их преподносили с концертных подмостков.

Границы между искусством и неискусством также неохраняемы, и аборигены той и другой страны передвигаются туда и обратно, оседают тут и там на время или навсегда или обитают в пограничной полосе.

Возможно, что произошли какие-то даже геологические сдвиги, в результате которых кое-кто из тех, кто был уверен, что не сходил с избранной им пяди земли, давно отдрейфован на чужую территорию.

Сознание совершающихся и уже совершившихся перемен вселяет недоверие к самому предмету искусства. Приступая к писанию этого текста, я чувствовал настоятельное внутреннее требование обойтись без слова "искусство", уже пахнущего уксусом.

Есть в наше время некоторый вид деятельности, в котором применяются опыт и материалы из той области, которая именуется этим сомнительным словом. Кто-то (забыл, кто) уже лет тридцать-сорок назад сказал, что искусство умерло, остались художники. Назвать ли эти слова эпитафией или, напротив, приветствием, напутствием, или попросту констатацией факта? На это, боюсь, мы не найдем ответа сегодня.

Но кто же художники? Это (попробуем определить) — люди, производящие некоторые из видов нематериальных ценностей, обращаемых в материальные при определенном стечении рыночных обстоятельств, или даже не производящие ничего, кроме, разве что, заявлений об их намерении произвести нечто отличное от того, что уже имеется. Иногда такие заявления делаются в виде произведений искусства

Художники, понимающие это свое положение, тем не менее, не перестают ими быть, даже когда совершают длительные экскурсии в Неискусство. Когда умерло искусство даже их собственное, они все еще чувствуют, и, может быть, острее других, ампутированную часть себя, и оставшийся живым, недосягаемым и непобежденным самый импульс творчества сигнализирует о своем бытии не через созданные им фантомы, но непосредственно, голо, без аккомпанемента.

Фантомы, однако, все равно неизбежны. То есть, нужны свидетельства: видимые, слышимые, блистающие или зияющие отсутствием. Иначе говоря, упомянутый импульс генерирует нечто, поддающееся какой-то фиксации. Необходим какой-то предмет, или документ, обладающий, пусть минимальной, пусть только информативной, но ценностью.

То, что несет в себе ценность, может быть и исчислено. В частности, исчислено в цене. Цена агрессивнее ценности и она успешно вытесняет собой более слабое, относительное и условное понятие ценности. Картина, хранящаяся в сейфе,— иллюстрация этого процесса. Музеи, в конце концов, те же сейфы, но хорошо освещенные.

There seem to be no strict borders between various kinds of art nowadays. Even between fields which are not contiguous one finds well-defined inter-relations. Thus sculptures emit sounds which could be looked upon as music, if they had been presented from a stage in a concert hall.

The borders between art and non-art are also unguarded and the nomads of both sides travel back and forth, settle here and there for a while, or make their homes in the borderland.

A geological fault may even have arisen, and as a result, those who strongly believed in the steadfastness of their position, may have been living in foreign lands for a surprisingly long time without realizing it.

Acknowledgement of the changes that have taken, and are taking place now creates a certain mistrust in the attitude towards art as such. I, personally, had a strong urge not to use the soured word 'art' in my article at all.

There exists a sort of activity in which experience and materials of the sphere bearing the dubious name 'art' are used. About thirty years ago, someone (I've forgotten who) said that art is dead, only artists live. Shall we call this declaration an epitaph, a celebration, or simply a statement? I don't believe this question can be answered at the present time.

Let's return to the artists. They are (I'll try to define) individuals who either produce certain kinds of non-material values which can be converted into material ones under special market conditions, or they don't produce anything except assurances of their intention to produce something very different from what is already available. Sometimes the assurances take the form of works of art.

Artists who understand their position nonetheless do not cease to be artists. Sometimes they take long voyages into Non-Art. When art has died, even their own art, they still feel painfully, more than anyone else, the part of them that has been amputated. The live, untouched and unconquered impulse of creativity manifests itself directly, stripped bare and without accompaniment, rather than through phantoms of its own creation.

Phantoms, however, are still inevitable. That is, evidence is needed: visible, audible, sparkling, or yawning absence. In other words, the creative impulse generates something that can be fixed in some way. An object of a document that possesses some value, be it minimal or only informative, is necessary.

That which has value can be calculated, i.e., it has a price. Price is more aggressive than value and successfully overcomes the less aggressive, weak, and relative concept of value. A painting stored in a safe is an illustration of this process. Museums, in the last analysis, are also safes, only the lighting is better.

The regeneration of value into price provokes the artist to create a work of art immune to this mutation.

Vagrich Bakhchanyan is an artist for whom the above-mentioned problems are not a matter of superficial knowledge, but part and parcel of existence. He started working with collages and operated with well-known, easily recognizable visual clichés which he combined into satirical,

Перерождение ценности в цену внушает художнику мысль о создании вещи, иммунизированной от этой мутации.

Вагрич Бахчанян – один из тех, для кого вышеназванные проблемы – не предмет внешней осведомленности, но часть существования.

Начало его выступлений связано прежде всего с коллажем. Он оперировал общеизвестными, хорошо узнающимися изобразительными штампами, комбинируя их в сатирических, часто абсурдных графических образах.

Он как раз из тех, кто совершает регулярные поездки в мир Неискусства, и даже тогда, когда в его коллаже появляется, скажем, античный атлет (фото со скульптуры), то заимствован он не из историко-художественном складе, а взят напрокат из банального ассортимента общеобразовательных пособий. Если Бахчанян использует цитату из многоуважаемого прошлого, то он намеренно берет ее не из первоисточника, но показывает зрителю во всей ее замусленности, с явными следами чужих и чуждых рук.

Переселение на Запад для большинства художников из СССР приносит, в конечном счете, не столько радость освобождения от прежней атмосферы поднадзорности, сколько тяжелую проблему самоидентификации. Недавно в Нью Йорке, на симпозиуме, посвященном цензуре, немецкий поэт Ганс Магнус Энценсбергер сказал, конкретно ссылаясь на пример советских авангардистов, что цензура неизбежно обрекает художников на повторение того, чего они лишены.

Дело не в том, что советский нонконформист непременно оказывается в положении запоздалого эпигона, – среди работающих в СССР авторов немало самостоятельных и оригинальных личностей, – но при всем том, само наличие явно выраженной официальной культурной политики заставляет тех, кто отказывается ей подчиниться, вырабатывать такие формы, в которых, вольно или невольно, авторы оказываются присягающими не верность иным культурным традициям, присяга эта всегда выражена, вплетена в ткань произведения.

Оказавшись на Западе, художник из Советского Союза начинает чувствовать, что часть его арсенала средств выражения становится излишней, какое-то из колес его телеги пятое, а конструкция этой странной повозки такова, что не ясно, с какого из колес начинать порядковый счет.

Кто ты – представитель русской культуры, продукт обстоятельств своего рождения и воспитания или художник вообще – вопрос, который невозможно разрешить одним лишь волевым актом причисления себя к той или иной категории.

Кто Бахчанян? По темам, которые фигурируют в его нью-йоркских работах, по языку (литературный компонент достаточно силен в его изобразительных вещах) – он, несомненно, художник русский, но концепция его творчества сближает его с европейским и американским авангардом. Эзопово диссидентство, за ненадобностью исчезло из его работ.

Коллаж, в смысле использования готовых элементов и иронического цитирования общих мест массовой культуры – изобретение дадаистических, оно – в прямом родстве с ready made Марселя Дюшана. Его "Фонтан" положил начало тому явлению современного искусства, которое характеризуется отказом художника от индивидуального формотвор-

often absurd graphic images.

Bakhchanyan is one of those who regularly visits the world of Non-Art. Even when, say, an athlete of antiquity (a photograph of a sculpture) appears in one of his collages, he has borrowed it from a mundane textbook, and not from the annals of art history. If Bakhchanyan employs a quote from the revered past, he intentionally takes it from a secondary source, showing the viewer that it is soiled and bears the imprint of strange and alien hands.

For many artists from the USSR, emigration to the West brings the difficult task of self-identification more than the enjoyment of freedom from an atmosphere of control. At a symposium on censorship in New York recently, the German poet Hans Magnus Entzensberger, using the Soviet avant-garde as an example, said that censorship dooms artists to repeat that of which they have been deprived.

It's not that Soviet non-conformists always find themselves in the position of belated imitators – there are quite a lot of independent and original artists amongst those working in the USSR. But the presence of an official, well-defined cultural policy forces those who refuse to accept it to invent forms of expression in which, wittingly or unwittingly, they express allegiance to different cultural traditions. This allegiance is always expressed, or woven into the fabric of the work of art.

Having settled in the West, an artist from the USSR soon realizes that part of his arsenal of means is quite unnecessary, one of the wheels of his vehicle is superfluous, but the structure of the vehicle itself doesn't yield a clue as to which of them is unnecessary.

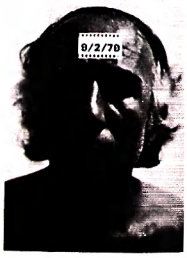
Who are you? – a representative of Russian culture, a product of the circumstances of your birth and education, or an Artist in general? – one cannot answer this question by attaching oneself to one or the other of the categories simply through an act of will.

Who is Bakhchanyan? The subject matter of his works and his language (the lexical component is very strong in his visual works) make him undoubtedly a Russian artist. However, the idea of his work brings him closer to the European and American avant-garde. An aesopian dissidence has disappeared from his works, as it is no longer needed.

Collage is closely related to Duchamp's readymades in the sense that it employs already existing elements and ironical quotations of the clichés of mass culture. Duchamp's 'Fountain' laid the foundations of a phenomenon of modern art which is characterized by the artist's refusal of individual, formal creativity. The act of creation is reduced to the act of choosing the subject (object, quotation). If the act of choosing the motif is one of the virtues of creation, why isn't the act of choosing itself, taken alone, considered an artistic act?

Bakhchanyan carries on this tradition.

In 1977 he gave a remarkable performance. With a sign "SAVE TIME" on his chest, he hurried through 30 prestigious galleries of New York, spending about a minute in each of them – just enough time for his picture to be taken. Thus he had 30 exhibitions on the same day. The idea of this performance, formulated in its title "30 Exhibitions in One Day", cannot be fully appreciated out of the context of artistic life in New York City. An exhibit, as the artist's goal in itself, is usually kept quite distinct from the art. However, in Bakhchanyan's perfor-



чества, при котором творческий акт редуцируется до акта выбора предмета (объекта, цитаты). Если выбор мотива — одна из доблестей творчества, то отчего бы и сам этот выбор, взятый изолированно, не считать художественным фактом?

Бахчанян продолжает эту традицию, расчленяя работу художника на составные части, от замысла, или выбора объекта до самой последней стадии — представления перед публикой.

В 1977 году он совершил одно замечательное действо — с табличкой "УВАЖАЙ ВРЕМЯ" на груди он обежал 30 престижных галерей в Нью Йорке, постояв в каждой из них с минуту и сфотографировавшись. Суть этого "перформанса" сводится к его названию: "30 выставок в один день", но, вне контекста нью-йоркской художественной жизни мы вряд ли оценим это действие. Выставка как цель работы художника, обычно выносимая за скобки самих произведений, в акции Бахчаняна стала главной и всепоглощающей величиной. Но не является ли эта цель главной и всепоглощающей для многих, кто выносит ее за скобки? Бахчанян с циничной честностью выбросил из своего произведения оправдательное присутствие картины (или любого ее суррогата, субститута, заменителя, знака и т. п./ и оставил голое "ради чего". Единственная непоследовательность, в которой можно было бы упрекнуть художника — табличка "УВАЖАЙ ВРЕМЯ", реминисценция его работы в "Литературной газете" — может быть, не единственное и не лучшее средство, которым экспонат вынужден был сигнализировать, обозначить то, что стоящий перед людьми в выставочном зале человек есть художник и его произведение, совместившиеся в результате неутешительной логики размышлений на старинную русскую тему "Что делать?"

В следующем, 1978 году Бахчанян предстал перед публикой в музее Модерн Арт с прикрепленной на лбу надписью "Агитпункт" (по-русски). Тело Бахчаняна также было с ног до головы увешано лозунгами (иначе не назовешь, поскольку они были написаны в характерной манере белым по кумачу), среди которых можно было найти официальные словесные клише из советских газет, типичные учрежденческие таблички, афоризмы из катехизиса татуированных клиентов общественных бань, а также заборные и сортирные изречения. Все эти словосочетания хорошо знакомы советскому обывателю, мозг которого посредством газеты, учреждения, бани, сортира и т.п. в равной степени и с равной частотой осажден определенными штампами, идиомами и сросшимися конструкциями.

К художнику подошел жизнерадостный японец и, прочтя вслух "Пива нет", переспросил: "No bier?"

Выступление Бахчаняна в американском музее называлось First Russian Propaganda Art Performance , не без аллюзии в адрес Агитпропа. Ясно, что между задрапированным в кумачовые лозунги паровозом времен Гражданской войны, Синей блузой, Монументальной пропагандой и одинокой фигурой Бахчаняна, демонстрировавшего мирские стигматы своего происхождения, имеется определенная связь. Трудно определить лишь одно — насколько играл автор и исполнитель роль некоего реликта русского авангарда 20-х годов и в какой степени являлся этим реликтом.

Начиная с коллажей, публиковавшихся на

mance it becomes the central and all-encompassing value. But isn't it central and all-encompassing for those who keep it as a distinctly side issue? With cynical honesty Bakhchanyan left out the justification — the painting or any of its surrogates — and left only the bare 'what for'. The only inconsistency with which the

artist might be reproached is the sign "SAVE TIME". It is reminiscent of his work at "Literaturnaya Gazeta" and probably not very unique, not the best means by which the exhibitor could have designated the fact that the person standing in the gallery in front of the public is an artist, and that his work is united as a result of the discomforting logic of brooding over the old Russian theme "What is to be done? "

Bakhchanyan next appeared before the public in the Museum of Modern Art in 1978. He wore a sign saying "Agitation Center" in Russian on his forehead. His body was decorated with slogans (they cannot be called anything else because they were executed in the characteristic opaque white over red cloth of Soviet slogans) from head to toe. Amongst these slogans one could find official lexical clichés from the Soviet papers, typical bureaucratic signs, well-known tattoo wordings, and graffiti from fences and the walls of public toilets. The average Soviet citizen knows all these sayings very well. His brain is besieged by clichés, idioms and word constructions of everyday life: with the same frequency and to the same degree it is present in the newspapers, offices, bathhouses, toilets.

A cheerful Japanese man approached the artist and read aloud: "Piva nyet". He then asked, "No beer? "

Bakhchanyan's performance at MOMA was entitled "Russian Propaganda Art Performance" — an allusion to Agitprop. It's clear that there is

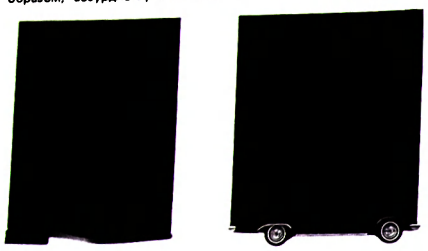
Газетное сообщение, 1975
смешанная техника
22 x 22

Newspaper report, 1975
mixed media
22 x 22

atelier
мастерская

последней странице "Литературной газеты" и кончая его последними работами, Бахчанян развивает идею ready made, objet trouvé.

Его путешествия в Неискусство приносят странные трофеи: этикетки с ценами уличных лотков нью-йоркских распродаж с их зазывным языком оказываются совмещенными с фотографией автора, становящегося, таким образом, абсурдно-ироническим предметом



Из цикла "Черный квадрат"
коллаж
21 x 19, 24 x 22

From the series "Black square"
collage
21 x 19, 24 x 22

продажи; учебное пособие по военной технике с подробным описанием танка и схематическими рисунками безо всякого изменения представлено как художественное издание, для чего понадобилось всего лишь снабдить книгу соответствующей обложкой ("Top Secret Art" – название пародирует бесчисленное количество art'ое, появившихся на Западе после поп- и оп-арта). Наконец, как это ни парадоксально, Бахчанян в его поисках ready made, как залога отсутствия всякой субъективности, наталкивается на собственные рисунки. Когда в его альбоме "КРАСНЫЙ КАТАЛОГ", подготовленном как отдельное издание, мы видим его собственные наброски, то они представлены зрителю на равных правах с иными objets trouvés: они найдены, а не сделаны и не имеет значения, что они, как топор под лавкой, обнаружены в собственной папке или на странице телефонной книги, где автор бессознательно чертил авторучкой во время разговора.

В "30 выставках" и "Агитпункте" Бахчанян обнаруживает еще один ready made – самого себя.

Последовательно отбрасывая внешние признаки "произведения искусства", которые являются апробированными сертификатами ценности его, в поисках той истинной, не поддающейся девальвации ценности, которая могла бы быть явлена сама по себе, художник оказывается у порога молчания. Его созидательная воля не исчерпана, его скептицизм к формам выражения этой воли неисчерпаем.

Быть может, если б ему посчастливилось родиться лет триста назад где-нибудь в Японии, он рисовал бы 365 видов горы Фудзи в год. В Нью Йорке, в 1980 году, на 84 улице между 2-й и 3-й авеню, он фотографирует самого себя, в день по портрету. Ни самолюбования, ни самоуничижения, ни нарциссизма, ни специальных графических эффектов – простая регистрация на цветной пленке.

Бахчанян говорит, что, если этот труд продолжить до последнего дня его пребывания на этом свете, то результат, по словам его знакомого медика, будет содержать уникальную научную информацию.

Григорий КАПЕЛЯН

a definite link between the steam-engines draped in red of the Civil War times, the Blue Blouse Theater, monumental sculpture, and the lonely figure of Bakhchanyan displaying the mundane slogans of his homeland. It is hard to say to what degree the author and performer of the role of a relic of the Russian avant-garde was acting, and to what degree he was himself the relic.

Beginning with the collages published on the last page of "Literaturnaya Gazeta" and up to his last works, Bakhchanyan has been developing the idea of the ready-made, the objet trouvé.

He returns from his voyages to Non-Art with strange trophies: price tags from sales combine with the artist's photograph to make him an absurdly ironical object for sale. Pages from a military science manual, with detailed descriptions and precise drawings of tanks, are presented as a work of art in the shape of a book. Only a cover is needed, and, voila, you have "Top Secret Art" (the title parodies the numerous 'arts' which appeared after pop-art and op-art). Finally, paradoxical as it may seem, in the search for ready-mades, Bakhchanyan discovered his own drawings – ensuring the absence of any objectivity. When, in his album "Red Catalogue", prepared as a separate edition, we see the artist's own sketches, we admit that they are on an equal footing with those objets trouvés: they were found, not made, and it is unimportant that they were found in the artist's own archives, or on a page from the telephone directory where he doodled unthinkingly while talking.

In "30 Exhibitions" and "Agitation Center" Bakhchanyan found one more ready-made – himself.

Successively discarding the formal characteristics of a work of art, which are approved certificates of its value, Bakhchanyan searches for real value which can be presented by itself, and which is not subject to devaluation. In this search he has arrived at the threshold of silence. His creative impulse is alive, and his scepticism vis-a-vis forms of expression is inexhaustible.

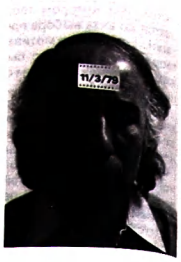
If he had been lucky enough to be born some three hundred years ago somewhere in Japan, he would have made 365 drawings of Fujiyama a year.

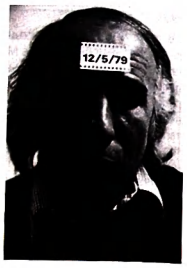
In New York in 1980, on 84th St. between Second and Third Avenues, he photographs himself daily, one portrait a day. No self-admiration, no self-disparagement, no narcissism, no special effects – simple registration on color film.

Bakhchanyan says that if this work continues to the very end of his life, it will (according to a doctor he knows) present the world with unique information.

Gregory KAPELYAN

Translated by Irina Savinova





ilya kabakov
илья кабаков

Родился в 1933 г. в Днепропетровске. В 1951 г. окончил Московскую художественную школу. В 1956 г. окончил Московский художественный институт. Живописью занимается с 1957 г. Альбомы как самостоятельный жанр разрабатывает с 1973 г. Живет в Москве, работает художником-иллюстратором.

Born in Dniepropietrovsk in 1933. He went to the Moscow Art school for gifted children after graduating from it in 1951, he entered the Surikov Fine Art Institute from which he graduated in 1956. He devoted himself to painting from 1957. The idea of his "albums" as a specific art form was developed by him in 1973.
Resides and works in Moscow as a book illustrator.

Илья Кабаков принадлежит к тому поколению русских художников, перед которыми на стыке 50-х и 60-х годов открылась панорама достижений западной живописи — от французских импрессионистов до самых последних художественных течений. Сразу же следует сказать, что это поколение художников было не единственным в русской истории, для которого западная интеллектуальная и художественная история открылась именно в качестве панорамы, т.е. подобно новой стране, полной чудес и необычных возможностей. Открытие Запада происходило в России неоднократно и затем каждый раз по тем или иным причинам эффект открытия сходил на нет. И поэтому вопрос: отправляться ли на эстетическое завоевание вновь открывшейся страны, или отвернуться от нее и заняться собственными делами — стоял, стоит и, видимо, будет стоять перед русскими первооткрывателями.

Своеобразие ситуации состоит в том, что упомянутая панорама существует лишь в воображении обозревающих ее. Поскольку прошлое и будущее присутствуют в историческом "сейчас" только в качестве специфической структуры и направленности еще нереализованных исторических возможностей, непрозрачных ни для наблюдателя, ни даже для их носителя, то при встрече с реальным Западом русские всегда чувствовали глубокое разочарование, укреплявшее их в сознании особого пути России. Ведь они оказывались единственными хранителями страны "Запад", единственными созерцателями неповторимого зрелища.

Трудности, однако, немедленно возникали при переходе от созерцания к действию. Дело в том, что даже взаимоисключающие западные идеи и художественные течения казались одинаково убедительными. И это не удивительно. Если говорить только об искусстве, то одновременно созерцались все этапы его развития, следовавшие один за другим. Каждый из них был для своего времени почти всепобеждающим, он образовывал почти исчерпывающую целостность, охватывал всю реальность и содержал в себе свой собственный закон видения. Возникает вопрос: почему же затем он уступает место другому, столь же самодостаточному и внутренне непротиворечивому стилю? Самый этот вопрос предполагает, однако, взгляд извне. Переход от стиля к стилю или от эпохи к эпохе лишь извне кажется делом предпочтения. "Внутри" же никакая эпоха и никакой стиль не являются замкнутыми в себе тотальностями. Эпоха и стиль представляют собой лишь попытки ответа на собственную внутриисторическую необходимость. Однако эта необходимость не уловима извне. Она заключена в глубине того "сейчас", которое кажется ослепленному исторической панорамой взгляду скучным и пресным.

Наблюдатель задает себе вопрос: чему же отдать предпочтение, если каждый стиль и каждая эпоха содержат в самих себе источники и правила предпочтения? Выбрать последнее по времени? Но и последнее по времени не есть "сейчас". Будучи даже последним, оно все равно уже в прошлом, и следовательно принадлежит ко всей панораме в целом. В этой ситуации наблюдателю не остается ничего другого, как увлечься тем, что его увлекает. Из открывшегося ему он выбирает то, что более созвучно его душе. Основание выбора тем самым оказывается исключительно психологическим. Логика исторического движения заменяется природной иррациональностью психологического предпочтения, различные эпохи и стили становятся манифестациями мировосприятия, свойственного людям различных психологических установок.

Ilya Kabakov belongs to that generation of Russian artists who discovered the panorama of Western art's achievements, from Impressionism to more recent artistic movements, in the late 50's and early 60's. It must be pointed out that this was not the first generation of artists in Russian history for whom Western intellectual and artistic history was revealed precisely as a panorama - i.e. as a new country full of miraculous and unusual possibilities. Discovery of the West occurred periodically in Russia, and each time, for one reason or another, the discovery came to naught. Thus a question arose which confronts and probably always will confront Russian innovators: should they set out on the aesthetic conquest of this rediscovered country, or turn away from it and conduct their own affairs?

The peculiarity of the situation lies in the fact that this panorama exists only in the imagination of the beholder. Since the past and the future are present in an historical "now" only as specific structures and tendencies of unrealized historical possibilities (which are opaque both for the observer and for the possessor) Russians always experienced a profound disillusionment upon contact with the real West, reinforcing their consciousness of Russia's special path. Indeed, Russian turned out

Фото В.Стацинского
Photos V.Statsinsky

to be the only preservors of the country "The West", the only observers of an unrepeatable spectacle.

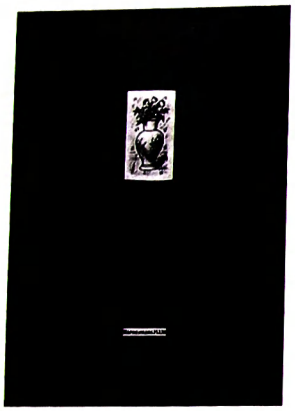
In the transition from contemplation to action, however, difficulties were quick to develop. The problem was that mutually exclusive Western ideas and artistic trends seemed equally convincing. And this is not surprising. If we confine ourselves to art alone, then what happened is that the stages of its' development, which had followed one after the other, were contemplated simultaneously. In their own time, each of them had been almost completely victorious. Each constituted a virtually exhaustive whole, seizing all of reality in its' grasp and containing its' own laws of vision. The question arises: why does one stage then yield

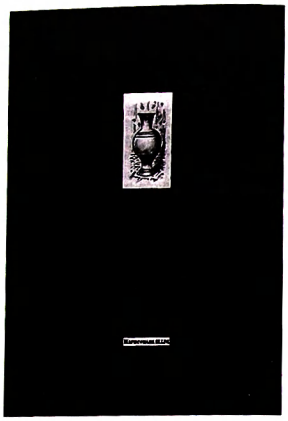
вок. В свою очередь, эти психологические установки и различия между ними становятся чем-то большим, чем просто человеческие характеры и различия между ними. Поэтому различие "точек зрения" часто приобретает у русских характер абсолютной пропасти: некоторое метафизическое измерение на фоне метафизической пустоты, подменяющей связность и логику исторического пути. Эти сверхпсихологические различия объясняют пишь мистически или позитивно, что, впрочем, одно и то же. Одержимость бесами столь же убедительна, как и отношение к средствам производства.

Психологическое обживание западных стилей – вот путь, которым шли чаще всего при встрече с Западом. К этому типу восприятия можно отнести и славянофильскую реакцию на западную культуру, которая состояла в применении западных идеологических и художественных методов к конструированию духа русской жизни. Однако, лишь тот подход к делу оказался для русской культуры в решающей степени успешным, который был обращен к самой психологической ситуации созерцания панорамы как таковой. Этот подход породил неподражаемый русский психологический роман, из которого мало что можно почерпнуть для знания человеческой психологии, но очень многое для понимания своей собственной ситуации в мире. И этот подход избрал в своих альбомах Илья Кабаков.

to another, equally self-sufficient and internally non-contradictory stage? This question itself, however, presupposes an outside point of view. The transition from style to style or from one era to another seems a matter of preference only from the outside. From "inside" no era, or style, is an hermetically closed totality. They represent only an attempt to answer their own internal historical necessity. But this necessity is not detectable from without. It is contained in the depths of that "now" which seems tedious and insipid to the observer blinded by the totality of the historic panorama.

The observer wonders: what should I prefer, if every style and every era contain within themselves the sources and rules of preference? Choose the most recent style? But even the most recent in time is no longer "now". Although it is the last, it is in the past nonetheless, and thus belongs to the panorama as a whole. In this situation the observer can do nothing but become involved in whatever suits his fancy. He chooses from amongst his discoveries whatever is closest to him in spirit. Thus the basis of the choice becomes purely psychological. The logic of an historical movement is replaced by the inherent irrationality of psychological preference. Eras and styles become manifestations of a certain perception of the world, characteristic of individuals with various psychological make-ups. In turn, these psychological inclinations and the differences between them become





Из альбома "Ваза", 1979, бумага, тушь, цветной карандаш, 51 × 36,5

Сам жанр альбома указывает на то, что зритель имеет дело с повествованием. Что же выступает в качестве сюжета? Следует ответить так: само событие восприятия искусства на фоне неискусства. Это событие совершается, однако, различным образом в разных альбомах. Среди всех альбомов выделяются два крупных цикла: цикл "Десять персонажей" (10 альбомов) и цикл "На серой бумаге" (15 альбомов).

В первом из двух циклов речь идет о десяти людях, которые умирают. Каждый альбом представляет зрителю историю смерти одного из персонажей. Каждая история есть наглядная эволюция некоторой художественной системы. В начале альбома задается определенный принцип построения образа, и затем этот принцип, развиваясь и модифицируясь, разрушает сам себя и самый образ как таковой. Наступает белизна чистого листа бумаги, символизирующая смерть.

Эволюцию визуального образа сопровождает словесный комментарий, который психологизирует чисто формальный процесс распада. Внутри одного альбома визуальный образ может пройти все этапы полного жизнеподобия через сюрреализм и абстрактные формы до минимализма и абсолютного молчания. Но возможно и прослеживание работы внутренних тенденций в каждом отдельном художественном методе, доведение их до самоотрицания. Работа эта происsomething more than simply human personality types and their variations. For this reason a difference in "points of view" acquires the traits of an absolute abyss among Russians. It becomes a sort of metaphysical dimension on the background of a metaphysical void, replacing the sequence and logic of historical development. These suprapsychological differences can be explained only positivistically or mystically - which amounts to the same thing. Possession by devils is just as convincing an explanation as relationship to the means of production.

Psychological assimilation of Western styles is the road which has most often been followed upon coming into contact with the West. The Slavophiles' reaction to Western culture falls into this category, for they employed Western ideological and artistic methods in the construction of a spirit of Russian life. The only approach to this matter which has proved definitely successful for Russian culture, however, is the one which turned its' attention to the actual psychological position of contemplating the panorama. This approach gave birth to the inimitable Russian Novel, from which little knowledge of human psychology can be obtained, but which adds much to the understanding of one's position in the world. Ilya Kabakov has chosen this approach in his albums.

The very genre of the album or portfolio suggests that the

ходит не в чистом пространстве логики, не в историческом времени, а в одной человеческой душе, в реальном времени ее существования. Историческое и логическое время переведены во время жизни смертного, отождествившего логику собственного развития с логикой безличных сил и от этого умирающего. Что это за силы?

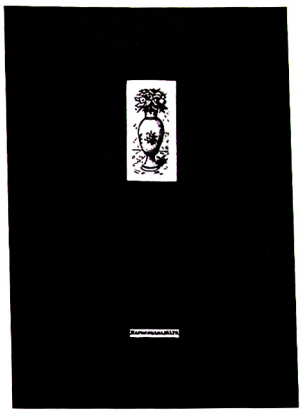
Каждый персонаж живет любовью к искусству, стремится увидеть и создать искусство. Но достигает ли он цели? Хочется ответить, что искусство более всего проявляет себя в его смерти — в последнем для нас созерцании чистой белизны белого листа. Но это созерцание полно для нас смысла только потому, что мы прошли с героем весь его путь. Способность персонажа жить в искусстве как в чем-то уже исторически данном, сделала его смерть также произведением искусства. Наше истолкование последнего белого листа как высшего смысла обусловлено лишь сочувствием к самому персонажу. Большой лист — немой и абсурдный свидетель краха еще одной абсурдно прожитой жизни. Граница между искусством и неискусством проведена, но обозначения полюсов остаются произвольными и в этом смысле ироничными.

Комментарии превращает формальное построение альбома в повесть об одиноком и скромном человеке. Во всех десяти персонажах мы видим все тех же "бедных людей" и

viewer is dealing with a story. What is the subject matter? We must answer in the following way: the event of the perception of art itself, against the background of non-art. This event occurs in various ways in different albums. Of all of them, two major cycles stand out: TEN CHARACTERS (10 albums) and ON GREY PAPER (15 albums).

The first of these two series tells of ten people who are dying. Each album presents the viewer with the history of one character's death. Each such history is the visual evolution of a certain artistic system. At the beginning of the album a specific principle for the construction of images is set forth, and then, through development and modification, this principle destroys both itself and the image as such. The whiteness of the blank page sets in, symbolizing death.

The evolution of the visual image is accompanied by verbal commentary which psychologizes the purely formal process of decomposition. Within one album the visual images may pass through many stages from realism to surrealism, to abstract forms and minimalism, culminating in absolute silence. But it is also possible to follow the workings of internal tendencies in each artistic method, and their arrival at a point of self-negation. These processes take place, not in the pure space of logic, nor in historic time, but within one human soul, in the real time of its existence. Historical and logical time are transformed into the



"меньших братьев" русской литературы с их беспомощным (до поры до времени) фанатизмом. Но комментарий вовсе не господствует над визуальным образом. Он оказывается захвачен его абсурдной логикой. Русская литература входит в работы Кабакова уже прошедшей опыт абсурдизма обериутов и экспрессинизма первых лет революции. В совместном движении изображения и текста оказываются разрешимыми те проблемы, которые не по плечу им порознь. Психологически мотивированными оказываются многие визуальные решения, которые иначе показались бы сюрреалистическими или концептуальными (использование слов вместо изображения предмета). Став психологически мотивированными, эти приемы деэстетизируются. Совершается движение, обратное историческому, и то, что не должно было иметь "содержания", получает его. С другой стороны, сам текст выявляет свою визуальную природу. Абсурдистская игра со словом, которая обериутам не всегда удавалась, поскольку время чтения текста течет в одну сторону и тем самым устанавливает в нем определеный порядок, удалось в работах Кабакова, ибо слово, включенное в визуальный образ, вступает в обратимые и чисто пространственные, а не только временные, отношения со всеми другими элементами визуального целого.

lifetime of a mortal being who has identified the logic of his own development with the logic of impersonal powers, and is dying from this. What are these powers?

Each of the characters lives through his love for art and aspires to recognize and create art. But does each of them realize this goal? One is tempted to answer that art manifests itself most clearly in the character's death - in our last contemplation of the pure whiteness of the blank sheet. But this contemplation is filled with meaning for us only because we have travelled with the hero "all along the way". The character's ability to live in art as in something already historically given, has made a work of art of his death as well. Our interpretation of the last white sheet of paper as the ultimate significance is conditioned only by sympathy for the character himself. A large sheet of paper is the mute, absurd witness of the failure of yet another absurdly lived life. The line between art and non-art is drawn, but the meaning of the poles remains arbitrary, and, in this sense, ironic.

The commentary transforms the formal structure of the portfolio into a story about a lonely and humble individual. In each of the ten characters we observe the "poor folk" and "lesser brothers" of Russian literature with their helpless, premature fanaticism. However, the commentary in no way dominates the visual image. Rather, it is caught in the image's absurd logic.

Все в альбомах Кабакова служит комментарием ко всему. Даже сама смерть персонажей двусмысленна: она то ли приводит их к истинному созерцанию, то ли лишает их всякого созерцания.

Общим знаменателем в альбомах стал их нейтральный стиль массовой советской художественной продукции. О возникающей проблеме следует, однако, сказать особо.

Известен опыт обращения англо-американского поп-арта к массовой культуре своего времени. Это обращение основывалось на уверенности в том, что реклама, комиксы и прочие неэлитарные формы художественного обращения к зрителю обладают для него непосредственной притягательной силой. Как бы не относились западные художники к этой непосредственности – иронически или апологетически – они, во всяком случае, уверены, что она отличает своим присутствием плоды массовой культуры от плодов культуры элитарной, лишенной непосредственной привлекательности. В Советском же Союзе массовая культура никогда не формировалась посредством угождения вкусам зрителя, а следовательно, и не выявляла эти вкусы. Она понималась прежде всего как воспитательная культура. Ко всей культуре в целом предъявляются одни и те же идеологически-воспитательные требования. Было отвергнуто искусство, которое не являлось непосредственно понятным широким массам. Возник

Russian literature makes its' way into Kabakov's works after having already undergone the absurdist experiments of the "Aberiuty" and the expressionism of the Revolution's early years. In this simultaneous movement of the image and the text it turns out that it is possible to solve problems which could not be solved by either of them individually. Many visual decisions are psychologically motivated which would otherwise have seemed to be surrealistic or conceptual (i.e. in the use of words instead of an object's image). Being psychologically motivated, these devices are de-aestheticized. A movement contrary to historical movement occurs, and that which should not have had a "content" acquires one. On the other hand, the text itself manifests its' visual nature. The "Aberiuty's" absurdist word games were not always successful since the text's reading time progresses in one direction and thus creates a certain order. But in Kabakov's albums they work. Included in the visual image, the word comes into direct and spatial, not only temporal, relation with all the other elements of the visual whole.

Everything in Kabakov's albums serves as commentary on everything else. Even the characters' deaths are ambiguous. Through death, the character either arrives at a state of true contemplation, or he is deprived of all contemplation. The neutral style of mass Soviet artistic production is the common

стиль, в основе которого лежал не художественный прием, а идеологическая установка, но при этом обладающий свойством быть непосредственно понятным, хотя и не всегда непосредственно привлекательным. Этот стиль не склонен допускать внутри себя иерархические или иные разграничения. Он способен к выражению самого различного опыта и к ассимиляции большого многообразия тем и форм визуальных искусств. В то же время, этот стиль, будучи живописно нейтральным, выражает себя, в итоге, в отсутствии всякого изображения – в чистом слове и даже, более того, в некотором молчаливом понимании, которое этому слову предшествует.

Илья Кабаков воспользовался проделанной до него громадной работой по унификации предшествующего художественного опыта и порожденным ею стилем – гибким и наглядным. Однако этот выбор единого стиля придал его альбомам еще один смысл. Смерть всех десяти персонажей означает их выход за пределы упомянутого единого стиля в ничто, служащее ему единственной основой. Единой основой всех десяти альбомов выступает сама их повествовательность, являющаяся результатом невозможности найти такой чисто визуальный образ, в котором жажда зрения, присущая всем персонажам, нашла бы себе непосредственное утоление.

В 15 альбомах их цикла "На серой бумаге" повествова-

denominator in all these albums. Something must be said about the problem that arises here.

It is known that the Anglo-American experiment in pop-art turned to the mass-culture of its' time. This was due to the certainty that advertising, comics and other non-elite forms of art exercise a direct power of attraction on the viewer. However Western artists may have related to this directness - ironically or apologetically - they were, in any case, certain that it distinguished the fruits of mass culture from those of elite culture, which were devoid of any direct attractiveness. In the Soviet Union however, mass culture was not formed by catering to the viewer's tastes, and therefore it did not express those tastes. It was, above all, understood as an educational culture. Culture as a whole was presented with identical ideological-educational demands. Art which was not directly understood by the wide masses was turned away. A style arose whose foundation was not an artistic device, but an ideological purpose. Though it was directly accessible, it was not always directly attractive to the masses. This style tends not to allow any hierarchical or other demarcations within itself. It can express the most varied experience and is able to assimilate a huge variety of themes and forms of the visual arts. At the same time, this style, neutral in respect to painting technique, expresses itself in the absence

льность утрачивается. Каждый из этих альбомов представ-
ет собой фиксацию определенного психического состоя-
ия и один из этих альбомов является как бы метаописани-
того принципа, по которому строятся остальные, хотя и
равнен с ним единством психологической настроенности.
Можно спросить: но зачем тогда альбомы? Не достаточно ли
было бы отдельных листов, предназначенных для медита-
ции? И снова проблема времени оказывается здесь цен-
тральной. Время производит в душе зрителя ту смерть, к
которой приходит персонаж первых десяти альбомов.

Объем альбомов рассчитан таким образом, чтобы за вре-
мя просмотра в душе зрителя нарастала бы скука, призван-
ная убить и рассеять то душевное состояние, в котором он
пребывал в начале просмотра. Скуку не следует здесь пони-
мать негативно. Скука есть встреча человека с самим собой,
с реальностью своего собственного существования в мире,
от которого его не могут отвлечь никакие душевные со-
стояния, ибо все они обращают нас вовне, и лишь скука воз-
вращает нас к самим себе. Пройдя испытание скукой, зри-
тель выходит из первоначального сентиментального состоя-
ния, в котором он пребывал в начале альбома и его внима-
ние переключается на себя самого, как находящегося в та-
ком-то душевном состоянии и более того — на свое душев-
ное состояние. В альбомах, тем самым, выявляется то, что

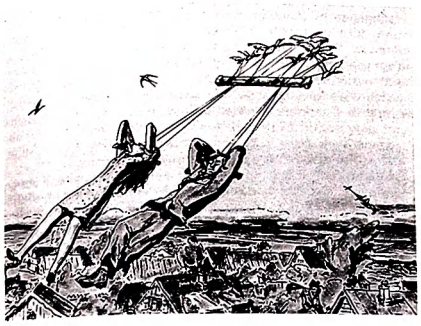
of any depiction - in the pure word alone, and even in a sort of silent understanding which precedes this word.

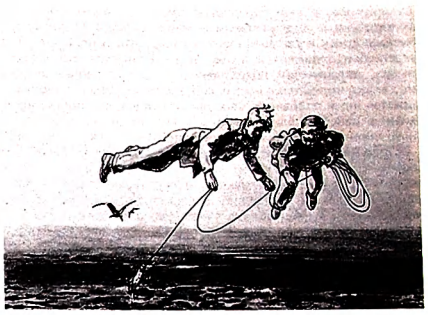
Ilya Kabakov has made use both of the enormous efforts to unify previous artistic experiences made before him, as well as of the versatile, lucid style to which those efforts gave birth. However this choice of a unified style lends yet another meaning to his albums. The death of each character signifies their exit beyond the limits of this unified style into the nothingness which is its' only foundation. The narrative qualities of the ten albums serve as their common foundation, a result of the impossibility of finding a purely visual image which would quench the thirst for a vision, common to all the characters.

In the 15 albums of the ON THE GREY PAPER cycle, the narrative quality is lost. Each of these albums describes a particular psychological state and one of them is almost a meta-description of the principle by which the others are constructed, though it is also unified in its' psychological mood.

One can well ask: why, then, the album form? Wouldn't separate works intended for meditation have been sufficient? Once again the problem of time is central here. Time produces in the viewer's soul the very death which is that of all the characters of the first 10 albums.

The size of the albums is calculated so that boredom accumulates in the viewer's soul during the time it takes to look at them. (21)





Из альбома "Летают"

From the album "They are Flying"

автор полагает субстратом всякого отношения к миру и к искусству: психическое как таковое.

Помимо упомянутых двух циклов имеется также ряд изолированных или связанных в небольшие циклы альбомов. Среди них ностальгические альбомы, обращенные к простым вещам обихода, которые представлены в чистых геометрических формах и являют собой видимые души этих предметов. Есть альбомы, в которых практика созерцания своеобразно мифологизируется.

В своих альбомах Илья Кабаков помещает художника рядом с другими людьми, заставляя его разделить их участь – участь неведения. Он очерчивает границы общераспространенного языка советской культуры именно тем, что его персонажи приходят к иному видению в качестве простых людей, живущих повседневной жизнью. Открытие нового языка не указывает на высшие сферы бытия. Но оно указывает на границы существующего языка и тем ограничивает его претензии, ставя под вопрос истоки и правомерность существования самого языка. Альбомы Кабакова выявляют проблему выбора собственного языка для тех, у кого такого языка исторически нет, или для тех, кто только что открыл для себя, что у него такого языка нет. Космос несоединимых языков существует в альбомах Кабакова во вре-

This boredom is called upon to kill and disperse the spiritual state the viewer was in prior to looking at them. Boredom should not be understood only in a negative sense. Boredom is a person's meeting with himself, with the reality of his own existence in the world. No spiritual state can detract him from this existence, for they all turn us outward, and only boredom returns us to ourselves. Having undergone the ordeal of boredom, the viewer comes out of the sentimental mood he was in at the beginning of the album, and his attention is turned to himself, and to his spiritual state. Thus, the psychological as such, which the author believes to be the substrata of any relationship to the world and to art, manifests itself in these albums.

In addition to the two cycles mentioned above, there are also a series of isolated albums which are occasionally linked in small cycles. Among them are nostalgic portfolios devoted to simple everyday objects, presented in pure geometrical forms which are the visible souls of these objects. There are albums in which the practice of contemplation is curiously mythologized.

In his albums, Kabakov forces the artist to share the lot of others - that is, ignorance. He outlines the limitations of the widespread language of Soviet culture through the very fact that his characters arrive at another vision as simple people, living everyday lives. The discovery of a new language does not point

мени человеческой жизни. Тем самым языку вновь возвращается время, хотя и не историческое.

Большой массив созданных Кабаковым работ поставил перед ним вопрос об их предметном статусе в ряду других предметов. Этот новый интерес приводит художника к проблеме вещного в произведении искусства — центральной проблеме для многих основных течений послевоенного авангарда.

Профаническая, сторонняя позиция по отношению к сакральной истории европейского искусства отнюдь не составляет удел только русского художника. Внутри самих западных обществ широкая публика находится сплошь и рядом в профанической позиции по отношению к художественным элитам собственных стран. Но если раньше широкая публика сознавала свое ничтожество и предоставляла культурному истеблишменту право диктовать себе вкусы, то сейчас такому положению во всех областях культуры приходит конец. Различные социальные группы тяготеют к созданию своих замкнутых культур. Пестрота стилей и методов, уравненных между собой условиями рынка, отрицает внутреннюю логику их исторического возникновения и противопоставляет их друг другу как предметы выбора, представшие перед взглядом дезориентированного потребителя.

Обращение к поп-культуре основывается на иллюзии ее спонтанной привлекательности. Но поп-культура вторичного освоения "высоким искусством" сама возникла как отросток европейской культурной традиции. Логика исторического развития искусства не "отменяет" его предшествующих фаз в угоду последующим. Уже реализованные и преодоленные художественные стили попадают в профаническую среду и там выявляют черты, которые не были и не могли быть охвачены художественным синтезом. Благодаря этому, исторически преодоленные художественные стили не только являются свидетелями духовной жизни прошлых времен, но и сохраняют свое присутствие в настоящем времени в качестве альтернатив к "элитарным" художественным течениям, исторически являющимся их наследниками.

Позиция русского художника представляет собой естественный корректив к исторической преемственности западного искусства, слишком поспешно переносящего свои прежние этапы в неповторимое прошлое. Профаническая актуальность "непрерывной панорамы" искусства соответствует ее исторической актуальности. И здесь слово русского художника уместно, как и всегда, когда речь идет об утрате понимания и о непримиримом конфликте.

Илья Кабаков связал в своих альбомах традицию русской психологической прозы с проблематикой послевоенного авангарда. И это не единственные нити, проходящие через русскую и мировую культуру, которые им были подобраны и связаны. Его способность делать каждое явление искусства комментарием к другому связывает между собой то, что по видимости разорвано и не соотнесено. Для того, чтобы соотнесение стало возможным, все феномены искусства лишаются в его альбомах их непосредственной привлекательности, сохраняя лишь свою узнаваемость. Они превращаются тем самым в знаки самих себя и, следовательно, в знаки, обозначающие жизнь тех, кто находит их непосредственно прекрасными. Тем самым художник вводит нас в ситуацию общежития, в которой люди лишены единства увлечений и единства непосредственной очевидности. Не будучи способны разделить культурные и художественные идеалы друг друга, они тем не менее оказываются способными разделить чувство крушения этих идеалов при их встрече с действительностью.

Искусство, умеющее показать, каким образом можно различными путями прийти к одной и той же границе, обнаруживает (может быть, единственную в наше время) возможность понимания и сочувствия: ведь при отступлении каждого к центру своего мира утрачивается понимание и сочувствие переходит в соперничество и во вражду. Наши жизни не образуют единства, но они демонстрируют параллелизм. Не образуют единого текста, но могут служить комментарием друг к другу. И мудрость этого знания мы можем почерпнуть из альбомов Ильи Кабакова.

Борис ГРОЙС

to the higher spheres of existence. But it does point to the limits of the existing language, and thereby checks its pretensions. It throws into question the issue of its sources and the lawfulness of language itself. Kabakov's albums bring out the problem of choosing one's own language for those who historically have no such language, or for those who have only just discovered for themselves that they have none. In Kabakov's album a cosmos of languages which cannot be unified exists in human time. Thus time, though not historical time, returns to language.

The expanse of Kabakov's works confronted him with the question of their status as objects in relation to a series of other objects. This new interest led the artist to the problems of "thingness" in the work of art - a central issue for many of the basic movements of the post-avant-garde.

A profane, detached position in relation to the sacred history of European art is by no means the lot of the Russian artist alone. Inside Western societies themselves, a large audience is very often in a profane position relative to the artistic elite of its own countries. However, if earlier this audience recognized its lowliness, granting the cultural establishment the right to dictate its' taste, then now this situation in all areas of culture has come to an end. Different social groups are gravitating toward the creation of their own hermetic cultures. The diversity of styles and methods, equalized by market conditions, negates the internal logic of their historical development and juxtaposes them as objects of choice for a disoriented consumer.

The turn to popular culture is based on the illusion of its' spontaneous attractiveness. But popular culture, which has been assimilated by "high art", itself arose as an outgrowth of European cultural traditions. The logic of art's historical development does not "cancel out" its previous phases to the advantage of the most recent. Artistic styles, which have already been realized and mastered up, in a profane context reveal characteristics which were not and could not have been grasped by an artistic synthesis. Therefore, styles which have been historically mastered not only testify to the spiritual life of times gone by, but also preserve their place in the present as alternatives to the "elite" artistic trends which are their historical heirs.

The position of the Russian artist constitutes a natural corrective to the historical continuity of Western art which transforms its earlier stages into an unrepeatable past all too quickly. The profane actuality of the "unbroken panorama" of art corresponds to its historic actuality. And here, the word of a Russian artist is to the point, as always when one speaks of a loss of understanding and irreconcilable conflict.

In his art, Ilya Kabakov has combined the tradition of Russian psychological prose with the problematics of the post-war avant-garde. And these are not the only threads running through Russian and world culture which he has chosen and tied together. Kabakov's ability to make each manifestation of art a commentary on another, ties together phenomena which seem to be torn apart and to have no correlation. In order for correlation to become feasible, all the artistic phenomena in his albums are deprived of their direct attraction and simply retain their recognizable features. In this way they are transformed into signs for themselves, and thus into signs symbolizing the life of those individuals who find them directly beautiful. The artist leads us into a dormitory situation in which people are deprived of a unity of interests and a unity of direct recognition. Unable to share each others' cultural and artistic ideals, nevertheless they are able to share the feeling that these ideals collapse upon confrontation with reality.

Art which shows how people may arrive at the same point by various paths captures what is, perhaps, the only possibility of understanding and empathy in our time. Indeed, as each individual retreats to the center of his world, understanding and empathy are transformed into rivalry and enmity. Our lives do not form a unity, but they do demonstrate parallelism. The texts do not constitute a unity, but can function as commentary on each other. The wisdom of this knowledge can be gleaned from the albums of Ilya Kabakov.

Boris GROYS

Translated by Jamey Gambrell

edward gorokhovsky
эдуард гороховский

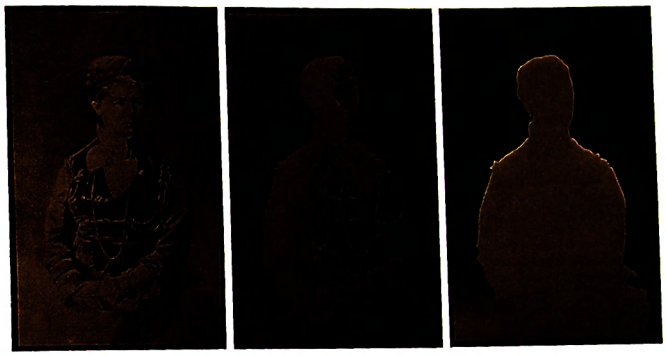
Родился в 1929г. в г.Виннице (УССР). Закончил Одесский строительный институт, архитектурный факультет.
По специальности архитектора проработал всего два года, затем стал художником-иллюстратором.
Станковые работы делал одновременно с книжными иллюстрациями, но своеобразная творческая концепция окончательно сложилась в 1973-74гг.
Выставлялся в США и Италии в 1977г. в Польше в 1978г., в СССР (Москва) в 1979г.

Born in 1929 in the city of Vinnitsa (Ukraine). Graduated from the Odessa house-building institute, where he specialized in architecture. After two years of working as an architect he turned to book-illustration.
His Easel graphic work always competed with his activity as an illustrator but his original creative concept of easel sheets was formulated in 1973-74.
Exhibitions: USA, Italy -1977, Poland - 1978, USSR - 1979.
He lives and works in Moscow now.

В статье пойдет разговор о последнем "московском" периоде творчества Э.Гороховского, когда, по мнению автора, художник заново открыл себя. Спасение забрезжило "по ту сторону безнадежности", в момент крайнего отчаяния, когда художник принял решение бежать в Новосибирск, уже отчетливо оценивая свой "возврат" как смерть. Экзистенциальное осознание "пограничного" смысла обернулось взрывом дремавших в памяти образов. В одухотворенных лицах людей, с укоризной смотрящих на нас со старых фамильных фотографий, открылся Э.Гороховскому путь к спасению.

Художник обратился к хрестоматийному для русского искусства жанру семейного портрета, в привычной ему технике офорта и здесь нашел себе опору для творчества. Случай в наше время, если не парадоксальный, то исключительный. Так как жанровая живопись и, в частности, семейный портрет, еще на заре XX века более свидетельствовали о кризисе семейных устоев, чем о их незыблемости. Но в отличие от живописи, серии даггеротипов и ранних фотографий, возродили этот жанр в искусстве. Чарующие документы эпохи воскресили строгую иерархию семьи, скрепленную Божественным согласием, где каждый член небольшого тела занял соответствующий ему чин. Семья осветилась смыслом, а лица ровным, спокойным светом.

The present article will deal with Gorokhovsky's last Moscow period when, in the author's opinion, the artist rediscovered himself.
Salvation came to him on the other side of hopelessness, at a moment of extreme despair, when the artist decided to escape back to Novosibirsk, clearly regarding this return as death. The awareness of a "marginal" life resulted in an explosion of images which had lain dormant in his memory.
Gorokhovsky's road to salvation began with the inspired faces of people staring reproachfully from old family photographs.
The artist turned to the traditional Russian genre of the family portrait in the etching technique familiar to him, and here he found a basis for his work. This is an unusual event, if not a paradoxical one in our time, because even at the turn of the century, genre painting, and in particular the family portrait, attested to a crisis in the family's foundations, rather than to its stability. But, in contrast to painting, daguerreotypes and early photographs offered an entirely different view of the family portrait. Charming old photographs revived the strict hierarchy of the family supported by God's will, in which every member took the place accorded him by his rank. The family was infused with meaning and the faces were illuminated by an even and subdued light.



Метаморфозы, 1979
бумага, цветной карандаш
61,5 x 86
Частная коллекция, Париж

Methamorphoses, 1979
colour pencils on paper
61,5 x 86
Private collection, Paris

Э.Гороховский создал серию цветных, а правильнее сказать, подкрашенных офортов. Тонкие и мягкие черты из уцелевших семейных альбомов: мужские и женские, юношеские и детские, отроческие и девические — ожили и вновь известили о себе. Любовь к умершим, любовь к прошлому, всегда свойственная русскому сознанию, осторожно и трепетно проявила себя в этих портретах. То, что было зафиксировано глазом фотоаппарата, обрело новую жизнь. Художник, используя технику офорта, наделил образы иным содержанием, несвойственным фотографическому аналогу. Его персонажи — современники "се-

Gorokhovsky created a series of color, or to be more precise, colored etchings. The fine, soft features of men, women, boys and girls from family albums were given new life and once again told of themselves. Painstakingly reflected in these portraits was a love for the dead and for the past which has always been characteristic of Russians. Things caught by the camera's eye acquired a new life. By applying the etching technique, the artist bestowed a quality on the images not present in the original photographs. His subjects, contemporaries of Russia's Silver Age, do not come to us directly from the past. Their home is a domain which the saints and wise men call the Kingdom of the Dead, or the Kingdom of Eternal

ребряного века" русской культуры – пришли к нам из прошлого не прямой дорогой. Их дом – это царство, которое святые и мудрецы именуют Царством "мертвых" или Царством "вечной жизни". Они живые свидетели онтологической реальности этого Царства. Напоминание о Вечном бытии особо подчеркивает строгую иерархическую композиционность, превращая костюмы персонажей в ритуальные платья, а атрибуты быта в вещи, исполненные сакрального смысла.

Так, неожиданно для многих, художник, приехавший из провинции в Москву, стал "супер-авангардистом". Его искусство вобрало в себя поиски американского фотореализма, элитарного европейского "ретро", метафизику "русской идеи". Видимо, подобный синтез родился спонтанно в результате классической "пограничной ситуации", которую пережил Э.Гороховский.

От эстетизма первых опытов в новом направлении – оборотная сторона игральной карты с изображением женского портрета в слегка суетливой и изломанной позе и женской фигуры, тиражированной в различных ракурсах, Э.Гороховский приходит к строгим, классически упорядоченным и уравновешенным структурам, почти копиистически повторяющим выцветшие фотографии. Именно в них, в их теперь целая галерея, и присутствует таинственная загадка, нездешнее напоминание предстоящих.

Одни лица проработаны штрихово, другие – контурно означены со штриховой проработкой только отдельных деталей, но все они, изъятые художником из естественной световой фотографической среды, помещены в пространство геометрических форм, очищенное от здешних примет. Геометрия офортов Э.Гороховского – это сфера идей, знаков, значений. Квадрат, круг, прямоугольник, трапеция, овал и прямая линия – простейшие геометрические формы, являясь синтаксисом при чтении иерархического ряда композиции, рождают внутреннюю пульсацию и почти магическое ощущение вечной жизни души, сохранившей для нас свою прежнюю оболочку. Так, освободившись от эстетической самости, искусство Э.Гороховского наполнилось и излилось смыслом.

В офортной серии художника самое удивительное – это портреты женщин: единичные и парные, супружеские и семейные. Дочери, жены, сестры, матери – лица чистые, тихие, едва тронутые страданием, смирившиеся с ним и сорадовавшиеся ему, – предстают в своей нездешней красоте.

Тоска по совершенству роднит Э.Гороховского с философами и поэтами русского религиозного Возрождения (от В.Соловьева до А.Блока), с великими чаяниями "серебряного века" по горнему образу Вечной женственности.

Может быть и "кичевое" искусство момента, запечатлев объективом замечательную эпоху, опосредованно отразило и вобрало в себя духовные, энергийные процессы и религиозно-метафизические идеи своего времени. В обращении современного художника к пласту этой культуры, им по-новому трансформированной и осмысленной, видится замечательная дорога, на которую интуитивно вышел Эдуард Гороховский, ставший традиционно русским художником.

Г.МАНЕВИЧ

Life. They are the proof of this kingdom's ontological reality. The reference to an eternal existence emphasizes the strict hierarchical composition, transforming the costumes into ritual dress and everyday objects into things with sacramental meaning.

Thus, unexpectedly for many, a provincial artist became a super-avant-garde artist. His art contained the experiments of the American photorealists, the elite European retro, and the metaphysics of the "Russian idea". Apparently this synthesis arose spontaneously.

From the aesthetics of his first experiments in this new direction - the reverse side of a playing card with a female portrait in a slightly troubled pose and female figures repeated from different angles - Gorokhovsky proceeded to make classically arranged and balanced structures, nearly exact copies of faded photographs. There is an entire gallery of them by now, and a certain mystery exists in them - an otherwordly reminder of what is to come.

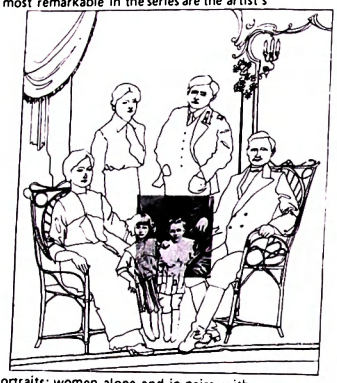
Some of the faces are barely shaded, others outlined with only certain details shaded, but the artist extracted all of them from their natural surroundings and placed them into a space of geometrical forms, cleansed of local signs. The geometry of Gorokhovsky's etchings is a sphere of ideas, signs and meanings. The square, circle, rectangle, trapezium, oval and straight line - the simplest geometrical forms - are a syntax for reading the hierarchical order of the composition.

This most remarkable in the series are the artist's female portraits; women alone and in pairs, with husbands and families. Daughters, wives, sisters, mothers - pure, quiet faces, hardly touched by suffering, are present in their unearthly beauty.

The yearning for perfection links Gorokhovsky to the philosophers and poets of the Russian religious revival (from Vladimir Solovyov to Alexander Blok) and the great search of the Silver Age for the ideal image of Eternal Femininity.

Perhaps even "kitsch" art, having caught this remarkable period, indirectly reflected and contained the spiritual energy processes and the religious-metaphysical ideas of the time. In this modern artist's approach to a strata of this culture, newly transformed and imbued with meaning, is a wonderful road which Gorokhovsky intuitively followed, having become a traditionally Russian artist.

G. MANEVITCH

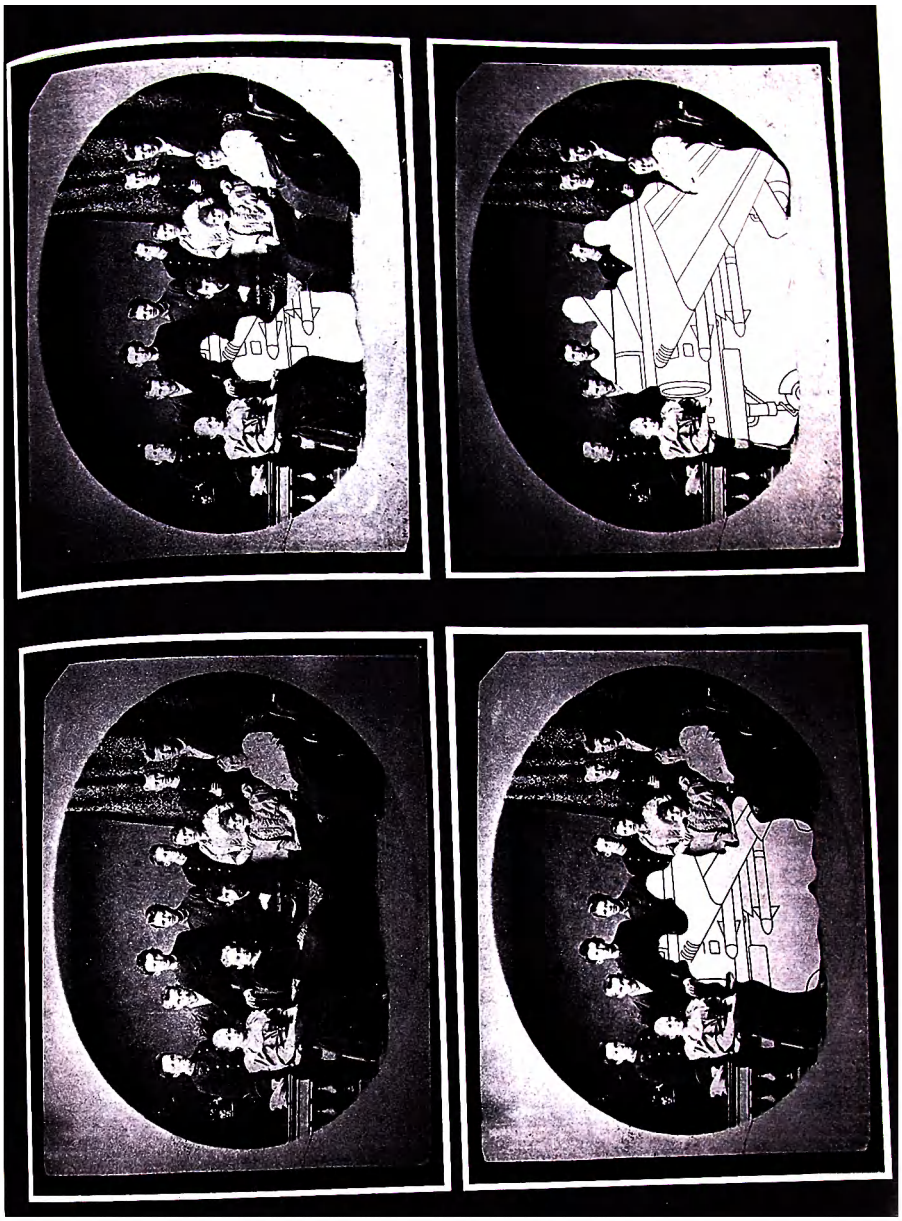


Из цикла "Игра в самолетики" (1–4), 1978
смешанная техника
50 x 67

From the series "Airplane game" (1–4), 1978
mixed media
50 x 67

Семейный портрет, 1975
бумага, тушь
59,5 x 43
Частная коллекция, Париж

Family portrait, 1975
ink on paper
59,5 x 43
Private collection, Paris



oleg vassilyev
олег васильев

Жива
Земля-то
И мы живы
И мы живы
Землята –
Сентябрь октябрь –
Март –
Апрель –
Лось
Олень июбрь –
Олег Васильев –
готовились
вы если к весне
Олег Василиев
в попытке лете так
это
Олег Попов

Вс. Некрасов

Родился в 1931 г. в Москве. В 1952 г. окончил Московскую среднюю художественную школу. В 1958 г. – Московский художественный институт им. Сурикова, факультет графики.

Иллюстрациями детских книг занимается с 1959 г.; с 1960 г. в соавторстве с художником З. Булатовым. С 1967 г. – член МОСХа (секция графики, подсекция книги). Участник Венецианского биеннале и выставки в Милане.

Born in Moscow in 1931. In 1952 he finished the Moscow Art School for gifted children and then he entered the graphics department of the Surikov Institute of fine arts. He graduated from it in 1958.

He has been working as a children's book-illustration since 1952. In 1960 he started to work in collaboration with E. Buletov. He has been a participant of the Venice Biennale in 1977.

Lives and works in Moscow.

Человеческое сознание, тяготеющее к логически-непротиворечивой и устойчивой системе представлений, неохотно и не без сопротивления воспринимает явления, противоречащие предварительно сложившимся взглядам и оценкам, и грозящие сознанию необходимостью новой перестройки и изменением уже апробированных моделей и установок восприятия. Не удивительно поэтому, что наше отношение к новому и современному формируется как бы задним числом и оформляется в сознании в виде своеобразного клише или классификатора, в который трудно втиснуть подлинно оригинальное и уникальное, т.е. все, что не встречалось нам прежде, и чему трудно найти аналогию. Быть может именно эта особенность нашего сознания объясняет, почему так медленно и трудно утверждаются в человеческом обществе большие таланты, и столь быстрый (хотя и скоротечный) успех имеют у публики последователи уже сложившихся и оформившихся в искусстве течений и направлений.

Творчество Олега Васильева – характерный пример трудного в искусстве пути. Уже добрых два десятка лет Васильев идет своей собственной дорогой, все более углубляясь в те сложные и интересные живописные проблемы, которые увлекли его еще юношей, в художественном училище. Столь долгая творческая сосредоточенность во многом объясняется характером Васильева и тем замкнутым образом жизни, который он ведет (преимущественно художник общается лишь с несколькими близкими друзьями, из которых особенно дружен с художником Эриком Булатовым). У Васильева нет легких картин. Он подолгу и напряженно работает над каждым своим произведением, и нередко годами переделывает одну и ту же работу. Мерки, с которыми он подходит к своему творчеству, могут показаться современнику невероятны-

The human mind accustoms itself to non-contradictory, established systems of thought and is reluctant to accept anything that disagrees with its conventional views or appraisals and that might require a fundamental change in tried and true models and standards of perception. It is not surprising, then, that our attitude to what is new is formed with hindsight and processed in the mind as a cliché or classification which excludes the original and unique, that is, everything not encountered previously. Perhaps this specific characteristic of the human mind explains why it is so difficult and takes so long for brilliant talents to assert themselves in society, and why adherents of established trends in art have such immediate (though fleeting) success with the public.

The works of Oleg Vassilyev are a characteristic example of a difficult artistic path. For over two decades Vassilyev has been going his own way, becoming increasingly involved in the complicated and interesting artistic problems to which he was drawn while still in art school. Such enduring artistic affinities are largely explained by Vassilyev's personality and the secluded life he leads (the artist only associates with a few close friends, and has been on close terms with Eric Bulatov since school days). Vassilyev has no easy paintings. He works intensely on each of his works, and often reworks a painting several times over the course of many years. The standards he applies to his works may seem incredible or even outdated to the contemporary, (something like Balzac's absolute), but Vassilyev's dissatisfaction with the results of his work is why he is continuously developing as an artist and attaining an evermore profound insight into the problems he attempts to solve. His work may be called accumulative. Each new painting seems to contain all the previous ones and, taking the artist's entire past experience into account, exhibits features of scientific research. Vassilyev's

ми и даже устаревшими (чем-то вроде бальзаковского абсолюта), однако именно в постоянной неудовлетворенности Васильева результатами своего творчества — причина его постоянного художественного развития и углубления в сущность решаемых им проблем. Его творчество можно назвать собирательным. Каждая последующая его картина как бы вбирает предыдущие, учитывает весь предшествующий опыт художника, обнаруживая в его творчестве черты научного последовательного поиска. Развитию Васильева как художника в немалой степени способствует его социальная индиферентность. Он счастливо избегает многих болезней нашего времени, ему не свойственны честолюбие и озабоченность своей ролью в искусстве, он не утверждает себя иначе как преданностью работе и искусству, и он не теряет времени на создание своего "имиджа". Быть может, поэтому творчество Васильева почти неизвестно в артистических кругах, как консервативных, так и авангардных.

ИСТОКИ

Олега Васильева можно отнести к тому пока немногочисленному и разрозненному кругу художников, которые преодолевая методологические и стилистические рамки традиционного и модернистского искусства, и свойственные традиционному и модернистскому мышлению взаимоотталкивание и антитезность, на основе собственного и очищенного от предварительных установок жизненного опыта, и опираясь, при необходимости, на весь культурный опыт, пытаются разработать свои собственные творческие концепции и найти новые и более адекватные непосредственно переживаемой ими жизни средства выражения. Васильева можно также отнести к живописцам в традиционном понимании этого слова, поскольку он в своем творчестве опирается на картину, не отвергая ее так называемого "иллюзорного пространства".

Одним из истоков творчества Олега Васильева можно назвать русский конструктивизм. Реализация картины как особого рода визуальной конструкции является основой его творческого метода. Однако, в отличие от большинства конструктивистов, материалом картин Васильева оказываются не отвлеченные геометрические формы, а реальные визуальные образы, непосредственные переживания, впечатления, воспоминания, которые согласно особой логике картинного пространства размещаются в картине, образуя довольно сложный пространственный контрапункт. Непосредственное влияние на Васильева в начальный период его творчества оказал Владимир Фаворский (более известный своей графикой, нежели теорией искусства), котрый много времени уделял разработке принципов построения картины. Некоторые идеи Фаворского (в частности, идеи "высокого" и "низкого" пространства) были использованы Васильевым при создании своей собственной и оригинальной концепции пространства картины.

Другим истоком искусства Васильева, более повлиявшим на манеру его письма, нежели на методы построения картины, были сезанновская и дивизионистская школы, трактующие картину как непрерывную визуальную поверхность. Так, в конце 50-х годов, не

development as an artist is largely shaped by his indifference to social issues. He has happily avoided many afflictions of our age. He is not vain, and does not worry about his role in art. He asserts himself only through devotion to his work and art, and does not waste time creating an image for himself. This is probably why Vassilyev's works are virtually unknown in artistic circles, both conservative and avant-garde.

SOURCES

Oleg Vassilyev may be identified with a group of artists, still few and far between, who attempt to work out their own artistic conceptions, and find new means of expression more adequate to their immediate experience of life, by overcoming the methodological and stylistic framework of traditional and modernist art, and the mutual exclusiveness of both, relying, if necessary, on the entire spectrum of cultural experience. Vassilyev can also be assigned to painters in the traditional sense of the word, because in his work he proceeds from the painting, without rejecting what is known as illusory space.

One of the sources of Oleg Vassilyev's work is Russian constructivism. The realization of the painting as a special kind of visual structure forms the basis of his artistic method. However, as distinct from most constructivists, the subject-matter of Vassilyev's paintings is not abstract geometrical forms, but actually experienced visual images, impressions and recollections which are distributed in the painting according to the peculiar logic of the canvas' space, and create a fairly complex spatial counterpoint. In his early

Сложное пространство картины (№2), 1968
холст, масло
80 x 70

Complex space of a picture (Nr. 2), 1968
oil on canvas
80 x 70

period, Vassilyev was directly influenced by Vladimir Favorsky (better known for his engravings than for his theories of art). Favorsky spent a great deal of time working out principles to explain a painting's structure. Vassilyev used

Фигура в круге, 1976
холст, масло
123 x 123

Figure in a circle, 1976
oil on canvas
123 x 123

только Олег Васильев, но и целый ряд молодых художников (Булатов, Касаткин и другие) испытали определенное воздействие живописи Фалька, одного из последователей Сезанна, особым образом трансформировавшего сезанновскую манеру, доведя живописную поверхность картины до полной текучести и непрерывности. Особый спектральный колорит картин Васильева можно назвать развитием научного подхода Сера и дивизионистов к цвету.

Наконец, в почерке Олега Васильева можно обнаружить отголоски и более давних периодов европейского искусства: русской пейзажной живописи, немецких романтиков, живописи Альтдорфера и средневековых итальянцев, равно как и новейших течений, таких, как минимализм или поп-арт, однако, главным и основным истоком творчества Васильева безусловно является его собственная жизнь, и в этом смысле он подлинно экзистенциальный художник.

ПРОСТРАНСТВО ВАСИЛЬЕВА.

Перед художником, который пытается сконструировать картину из реальных визуальных образов, возникает сложная и глубокая проблема, связанная с тем, что всякий предмет или визуальный фрагмент, изображаемый в картине, как бы вырывается из непрерывности связей и отделяется от своей внутренней сущности, т.е. отчуждается от той "вещи в себе", без которой мы имеем дело лишь с подобием предмета, его иллюзией или оболочкой. Если художник, не ограничиваясь лишь композиционным или концептуальным решением, хочет сохранить жизненность визу-

some of Favorsky's ideas (particulary that of "high" and "low" space) in creating his own original understanding of the painting's space.

Other influences on Vassilyev's art, more apparent in his painting style than in his composition, were the Cezannian and Divisionist schools, which saw the painting as a continuous visual surface. In the late 1950's, Vassilyev and a number of other young artists (such as Bulatov and Kasatkin) were influenced by Falk who transformed Cezanne's style in a very specific way, bringing the painting's surface to a state of complete fluidity and continuity. Vassilyev's spectral coloring can be seen as further developing Seurat's and the Divisionist's approach to color.

Finally, in Oleg Vassilyev's style one can find reminiscences of older periods in European art: Russian landscape painting, the German Romanticists, the painting of Alterdorfer and the medieval Italians, as well as newer trends such as minimal and pop art. The basic source of Vassilyev's work, however, is undoubtedly his own life, and in this sense he is a truly existential artist.

VASSILYEV'S SPACE

A painter who attempts to construct a picture out of real visual images is faced with a profound and complex problem. Any object or visual fragment depicted in the painting is taken out of a continuity of relationships and separated from its inner essence, that is, it is alienated from "the thing in itself" without which we have only the object's likeness, an illusion or shell. Should the artist wish to retain the vitality of the visual images and realize the painting as a complex, but finished and harmonious work, without confining

альных образов и реализовать картину как сложное, но законченное и гармоничное произведение, он должен каким-то образом восстановить потерю и сотворить заново в картине ту единую субстанцию, которая объединит в целое и одухотворит мертвые и разрозненные формы и предметы. Одновременно, в процессе реализации своего видения, художнику необходимо разрешить и проблему картины как таковой, т.е. выявить скрытое в картине ее собственное пространство.

Олег Васильев, будучи по натуре метафизиком (в известном смысле визуальное отношение его к миру видимых явлений можно сопоставить с подходом Канта или Шопенгауэра), и занимаясь пространством почти с самого начала своего творчества, решает проблему интерпретации видения и синтеза картины в визуально-пространственном ключе. Результатом его настойчивых и упорных экспериментов 60-х годов явилось сконструированное им сложное, визуально-отвлеченное пространство, объединяющее две инверсно-симметричные и спектрально-окрашенные пространственные структуры в единое световое поле. Это пространство, выражая структуру картины как таковой, используется Васильевым в качестве внутренней несущей основы для всего изобразительного слоя, т.е. для всех визуальных образов и фрагментов, вносимых в картину и соответствующих реальной действительности. Световая энергия этого пространства, подобно шопенгауэровской мировой воле, пронизывает и сцепляет предметы в картине, вдыхает в нее внутреннюю жизнь, сообщает картине глубину и значительность. В соотнесении внутреннего пространства с внешним изобразительным слоем за-

Абрамцево, 1975
холст, масло
90x90

The village of
Abramtsevo, 1975
oil on canvas
90 x 90

himself to a compositional or conceptual solution, he must somehow make good this loss and recreate the substance that unifies and animates otherwise lifeless, disconnected forms and objects. At the same time, in the process of the realization of his vision, the artist must also solve the problem of the picture as such, that is, reveal the picture's own hidden space.

A metaphysician by nature, (in a certain sense his visual attitude to the world of visible phenomena may be compared to that of Kant or Schopenhauer), and concerned with space from the very beginning of his work, Oleg Vassilyev solves the problem of interpreting vision and synthesizing the picture in a visual-spatial vein. As a result of his persistent experiments throughout the 1960s, he constructed a complex, visually abstract space which joins two inversely-sym-

Дорога, 1973
холст, масло
94x74

The road, 1973
oil on canvas
94 x 74

Памяти Михаила Соковнина
картон, масло
123x123

In memory of Michael Sokovnin
oil on cart board
123 x 123

ключается суть конструкции картин Васильева, которая позволяет передавать художнику сложные и глубокие переживания своей жизни.

ПСИХОЛОГИЗМ ТВОРЧЕСТВА.

Тот, кто хоть однажды бывал в мастерской Олега Васильева, наверное испытал странное воздействие его картин, как бы отрывающих зрителя от повседневности и погружающих его в особое вневременное состояние переживания живых и одновременно причудливых образов. Что-то чудесное и таинственное есть в его произведениях, глядя на них мы как бы проникаем в то глубокое, личное и сокровенное, что так пугает и, вместе с тем, привлекает нас в своей и чужой жизни. В самых простых из его сюжетов, будь то деревенский дом в весеннем лесу или тропинка в летнем поле, всегда ощущается присутствие более тревожных или драматических интонаций: прошлых воспоминаний, переживаний судьбы, смерти. Быть может это то, ради чего столь долго выкристаллизовывалась индивидуальная творческая манера художника. Как бы то ни было, творчеству Олега Васильева присущ глубокий, интимный психологизм.

Психическое играет в творчестве экзистенциального художника всегда особую роль, поскольку психика выступает в роли естественного и тонкого посредника между его внутренним и внешним, сообщая единство и придавая смысловое содержание воспринимаемым и часто разрозненным в восприятии явлениям жизни. Сочетая в себе моменты рационального и иррационального, психика может играть роль не только более совершенного, нежели сознание, инструмента познания, но и сама стать предметом изображения, целью творческого процесса, средством передачи сложного внутреннего состояния. Проблема отображения психологического в картине определяется особыми качествами психологического пространства, которое в целом индетерминировано, в котором события настоящего, прошлого и будущего могут объединяться согласно скрытой логике, в котором символическое неотделимо от конкретного и которое не может быть передано методами традиционной трехмерной пластики или сведено к дискретному и единовременному состоянию.

Что же позволяет Олегу Васильеву передавать в картине глубокие психологические образы? Отчасти его метод конструирования, который допускает включение в картину разновременных событий, отчасти его спектральное пространство, позволяющее объединять фрагменты в целое. Однако, психологическое не только существует в произведениях Васильева, но и находит в них свое метафизическое разрешение. За каждым изображаемым в картине образом, за слоем психологической поверхности всегда ощущается присутствие гармонизирующей картину сущности более высокого порядка, которая просвечивает через психологическое наслоение. Главная роль здесь, по-видимому, принадлежит свету. Васильеву присуще особое внимание к тому внутреннему свету картины, который, видимо, соответствует свету его собственного бытия, который одухотворяет его произведения и который и есть тайна его жизни, его таланта и его творчества.

С. Ш.

metrical and spectrally colored spatial structures into a single field of light. Reflecting the structure of the picture as such, this space is used by Vassilyev as an inner foundation supporting the whole visual layer, that is, all the visual images and fragments introduced into the picture which correspond to reality. Like Schopenhauer's world will, the light energy of this space permeates and joins the objects in the picture, breathing inner life into it, giving it depth and importance. The relationship between inner space and the outer visual layer is the essence of Vassilyev's pictures, and it enables the artist to convey his intricate and profound emotions.

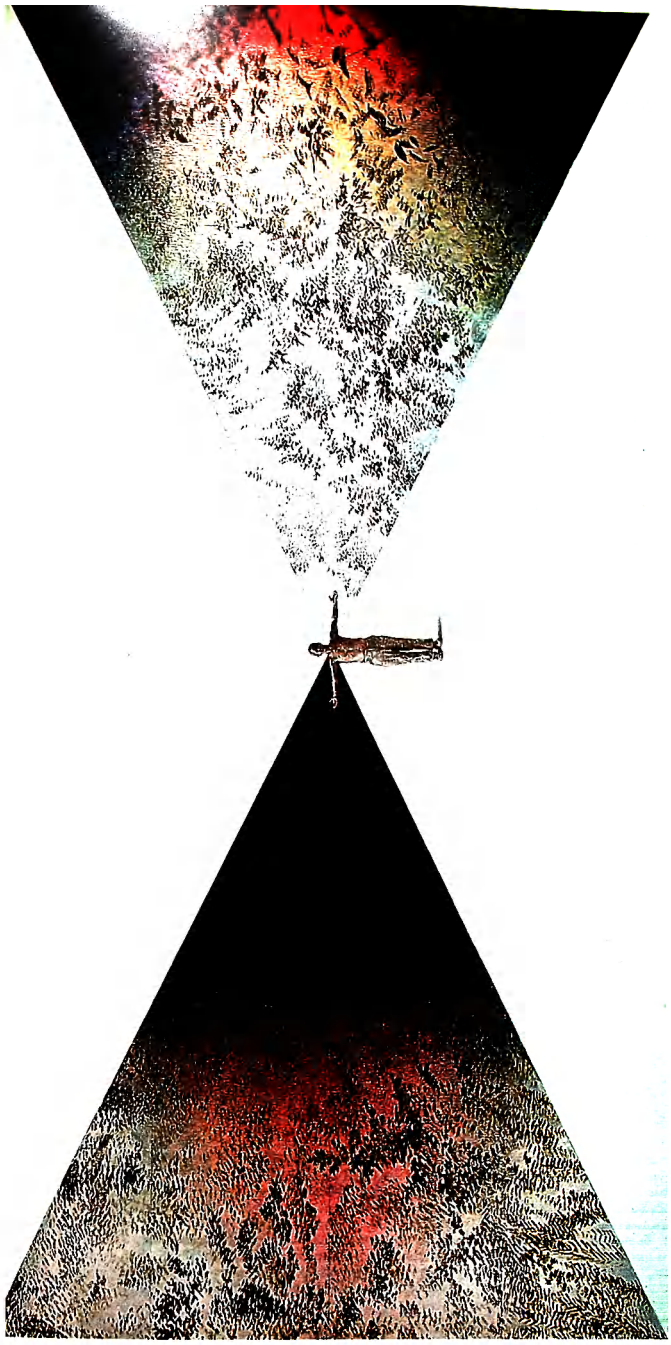
THE PSYCHOLOGY OF CREATION

Anyone who has ever been in Oleg Vassilyev's studio has no doubt experienced the strange influence of his paintings. They seem to tear the viewer out of everyday life and transfer him into an extra-temporal state in which he perceives images that are at once real and fantastic. There is something wonderful and mysterious in his works and, looking at them, we gain an insight into the most intimate and innermost recesses, which both frighten and attract us in our lives and the lives of other people. In paintings with the simplest subjects, be it a village house in a spring forest or a path in a summer field, we always sense more troubling or dramatic intonations: recollections of the past, an intimation of fate or death. Perhaps it was for the sake of this feeling that the artist's individual style took so long to crystallize. In any case, Oleg Vassilyev's art is deeply and intimately psychological.

The psychological always plays a special role in the works of an existential artist, because the psyche serves as a natural and sophisticated intermediary between his inner and outer world, lending unity and meaning to phenomena which are frequently perceived separately. Combining the rational and the irrational, the psyche cannot only play the part of a more perfect cognitive instrument than the intellect, but can itself become the object of depiction, and the means by which a complex state of mind is transmitted. The problem of depicting the psychological in a painting is due to the nature of psychological space, where present, past and future events may be combined according to a hidden logic, in which the symbolic is inseparable from the concrete, and which cannot be conveyed by means of traditional three-dimensional plastics or reduced to a discrete and temporally unified point.

What is it that enables Oleg Vassilyev to create profound psychological images? In part, it is his method of construction which permits events occurring at different moments to be introduced into the picture: and his spectral space likewise allows him to unite fragments into a whole. But the psychological not only exists in Vassilyev's works, it also finds its metaphysical solution in them. Behind every image depicted in the painting, behind every layer of psychological surface, one always feels that there is an essence of a higher order, which introduces harmony into the painting and shines forth through the psychological coating. Light plays a major role here. Vassilyev pays particular attention to the light directed at the viewer, that inner light which corresponds to his own experience. This light animates his work, and is the secret of his life, talent, and art.

S. S.



alexander kosolapov
александр косолапов

Родился в 1943 г. в Москве. С 1975 г. живет в Нью-Йорке.

Born in 1943 in Moscow. He has been living and working in New York since 1975

Мои первые самостоятельные опыты я связываю с "обериутами". Понимание того, что вся их интриге держится на особом способе видения вызывала во мне зависть и желание докопаться до их секретов. Это удалось, когда я добрался до более чистых истоков: детских нескладух, анекдотов, собранных в замечательной книге К.Чуковского "От двух до пяти". В прелестной шутке девочки: "Папа! У тебя брюки нахмурились" – я впервые увидел пружину, на которой строится этот заряд. Брюки могут морщиться, мяться, но они не могут, как папа хмуриться. Соединение логически несоединимого и дает этот эффект, создающий шутку, абсурд, поскольку их логика отличается от логики повседневной.

(32) Примените эту формулу к утюгу Ман Рея – все сейчас же встанет на свои места. Утюг создан, чтобы гладить, а не боронить или взрыхлять землю.

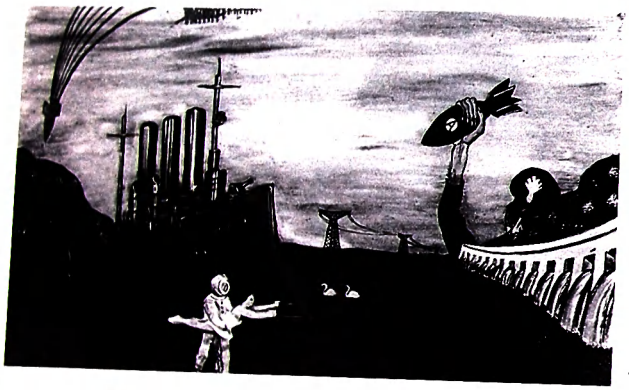
Помню, как в одно лето, вооруженный подобными формулами и карандашом (я не имел возможности делать скульптуры), я набросал альбом, где зафиксировал свои игры с предметами, выброшенными прибоем, которые я находил на пляже. Продолжение этой истории было уже в Риме, на ретроспективной выставке Ман Рея, где я нашел ряд поразительных сходств – от метода до выбора предметов (до этого я знал лишь две-три часто репродуцируемых его вещи). В том, что я повторил истоки "дада", была общность генезиса. Дадаизм родился в тесном сотрудничестве художников и литераторов. В моем случае истоки были с одной стороны также филологические, с другой случайным – прибой, который выбросил мне "манрейевский" набор.

Наряду с этим, весьма весомым для меня был тот факт, что предметы, которые подсовывала мне жизнь, были ярче, заключали больше визуальной и смысловой активности, чем те произведения, которые предлагало окружающее искусство. Здесь случилось то

I associate my first independent experiments with the members of the "Association of Real Art". The understanding that their whole content was based on a particular way of seeing made me feel envious and eager to discover their secrets. The latter happened when I came across purer sources; children's nonsense rhymes, jokes collected in Chukovsky's wonderful book "From Two to Five". It was in a girl's delightful joke, "Papa, your pants are frowning." that I first caught sight of the trigger on which this is built. Pants can wrinkle or crumple, but they cannot frown like papa. It is combining the logically incompatible that creates an illogical effect which in turn produces a joke or an absurdity, to the extent that their logic differs from everyday logic.

When this formula is applied to Man Ray's iron, everything immediately falls into place. An iron is made for pressing and not for harrowing or loosening the soil.

I remember how one summer, armed with Formulae like these and with a pencil, (I had no opportunity to sculpture), I filled an album with sketches where I recorded my arrangements of objects found washed up by the surf on the beach. This continued in Rome, at a Man Ray retrospective exhibition, where I came across a series of striking similarities to my own work, as much in methods as in the choice of objects, (before this, I was only familiar with two or three of his most frequently reproduced works). In so far as I had rediscovered the origins of "Dada", we have a common genesis. Dadaism arose from the close collaboration of artists and writers. In my case, the sources were philological, on the one hand, and accidental, on the other, - that is, the surf which washed up a "Man Ray" assortment for me. Along with this, an infinitely ponderable fact for me was that the objects that life handed up to me were more vivid and had greater visual and connotative vigor than the works offered by the art surrounding me. Here



Советский миф, 1974
смешанная техника
150 x 200

The soviet myth, 1974
mixed media
150 x 200

Семья, 1974
дерево, картон, стекло, краска
натуральный размер

Family, 1974
wood, cardboard, glass, paint
life size

"Учись сынок", 1974
смешанная техника
40 x 30 x 15

"Study sonny", 1974
wood, paint
40 x 30 x 15

же. что произошло с французскими авангардистами, впервые увидевшими мотор на парижской авиационной выставке в начале века. Искусство не выдержало сравнения с жизнью.

Когда я осознал это, то путь к выявлению функции предмета стал основным, чему мне предстояло следовать. Функция здесь предстояла, как главный тезис вещи, ее существования и участия в мире. Мое участие как художника, заключалось в атаке предметов уже известными мне формулами для получения корыстного результата. Но такой пристальный взгляд последовательно приводил к углублению в смысл вещи, к ее мифологическому контексту. И действительно, физиономия этих явлений была столь неповторима и в то же время столь типична, что заставляла думать о наличии первообраза или платоновской первоидеи вещи, которая, конечно, не может быть выявлена, но которая все же должна иметь приближенные образцы, как проэкции образов, явленные нам в мифах и сказках. Скажем, как рука, которая может упрощаться теряя вторичные черты (анатомию), оставаясь рукой и не теряя общего ее смысла, приближаясь к руке как идее, что нам демонстрируют, в частности, ассирийское искусство или икона.

Точно также и образы уже нашей, вторичной культуры могут доводиться до протообраза, где, как костяк явления, будут сохраняться и выявляться функции данного предмета.

the same thing happened as had occurred with the members of the French avant-garde when they first saw an airplane engine at a Parisian aviation exhibition held at the beginning of the century. Art could not stand comparison with life.

When I realized this, the path towards revealing an object's function became the fundamental path that lay before me. Function here meant, as the main thesis of a thing, its existence and role in the world. My role as an artist was to approach objects by using familiar formulae in order to obtain profitable results. And such intensive observation consequently led to delving into the meaning of the object, into its' mythological context. And actually, the physiognomy of these phenomena was so unique and, at the same time, so typical that it made one think about the presence of a prototype or a Platonic ideal of the object which, of course, cannot be revealed but which must, nevertheless, have approximate manifestations like the projections of images that appear in myths and fairy-tales. For instance, an arm which can be simplified by losing its secondary characteristics (its anatomy) still remains an arm and doesn't lose its ordinary meaning, but approaches the idea of an arm as demonstrated to us, in particular, by Assyrian art or by icons.

In just this way the objects of our secondary culture can also lead us to a prototype in which, like the skeleton of a phenomenon, the function of the given object will be retained and revealed. In the case of, let us say, a lock, the problem is

Кефир, 1912
дерево, краска
45 x 25 x 35
Коллекция Н.Доджа

The khefir, 1972
painted wood
45 x 25 x 35
Norton T. Dodge's collection

atelier
мастерская

Купальщица, 1974
дерево, гипс, краска
77,5 x 42,5 x 15

The bather, 1974
wood, paint, plaster
77,5 x 42,5 x 15

Из цикла "Север", 1974
картон, масло
40 x 60
30 x 40
66 x 60
Коллекция Н. Доджа

From series "North"
card board, oil
40 x 60
30 x 40
60 x 60
N. Dodge's collection

Но предположим, когда дело касается замка, проблема ясна – замок должен закрывать. Это его основная идея. Но есть вещи – и они громко заявляют об этом, – которые не функционируют механически. И действие их происходит не в физическом поле, а на уровне представления, социального воображения. Вот знакомая коробка папирос с эмблемой "Север". В этом миллионы раз растиражированном факте фиксируется определенное коллективное представление о некоем, скажем, географическом месте, что, кстати, и имеет силу только как факт, в миллионах голов многократно повторенный. Это коллективный язык и, конечно, коллективная магия, так как эти образы наделены смыслом только силой коллективного договора.

Здесь мы вступаем в повседневно употребляемые, всем близкие области, которые, впрочем, мало изучены, так как вошли в поле зрения сравнительно недавно.

Целый ряд этих идей мне было интересно выявить и зафиксировать в своих работах. Но так как это формы коллективного языка, а коллектив понятие ограниченное, то символы теряют свое значение за его границами.

В конкретном приложении это барьеры, которые имеют вид национальных, культурных различий. Вот поэтому то, что легко понимается на уровне идей, становится непреодолимым на уровне культур. В этом я вижу одну из существенных трудностей эмиграции.

clear: a lock must open something. This is its basic idea.

But there are things - and they loudly attest to the fact - that do not function mechanically. They do not operate in a physical field but on the level of beliefs and social ideas. Take, for example, the familiar cigarette box with the "North" trademark. In this fact, circulated a million times over, a collective idea about a specific, let us say, geographical, place is recorded - a fact which is, by the way, only valid as a fact reiterated in the heads of millions. This is a collective language and, of course, collective magic, because these images are endowed with meaning only by force of collective agreement.

Here we enter into everyday, familiar matters which, however, have been studied little as they entered the visual arts only comparatively recently.

I have been interested in finding out about a whole series of these ideas and recording them in my work.

But since they are forms of a collective language, and "collective" is a limited concept, symbols lose their meaning beyond its borders.

In a concrete sense these are barriers that seem to be national or cultural differences. This is why what can easily be understood on the level of ideas becomes insurmountable on the level of culture. In this I see one of the important difficulties concerning emigration.

Translated by Susan Cook Summer

PAVEL FILONOV (1883-1941) ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

Pavel Nikolayevich Filonov is a key figure in the avant-garde of Russian art. From the middle of the 1910s his name stands prominently alongside those of Malevich and Kandinsky. Yet in our days that name is hardly familiar to anyone who does not happen to specialize in the history of modern Russian art.

From 1932 up to the present day, Filonov's work has remained inaccessible - not only to the average person in the USSR and abroad, but also to the majority of art historians - . His paintings and drawings are as good as absent from Soviet private collections and from those in foreign countries. The exceptions number only a few dwellings and probably not more than three or four canvases. The main body of Filonov's painting and graphics is preserved in closed storage in the Russian Museum and Tretyakov Gallery. It is virtually impossible to obtain access to these works.

The paintings and drawings by Filonov listed in the P.N.Filonov catalogue published by the GRM (State Russian Museum) in 1930, in the 1967 Novosibirsk catalogue, and others, represent only a small part of his creative legacy, to which likewise belong his theoretical writings. Of these, a portion was publised in the 1910s and 1920s, but his articles and commentaries of later date remain unknown.

None the less, Filonov continues to exert an enormous influence on the new generations of young Soviet artists, particularly on those in Leningrad. That influence is conveyed perhaps less by the impact of the works themselves - known from reproductions and black-and-white photographs, the quality of which frequently leaves much to be desired - than by the legendary halo surrounding the name of Pavel Filonov. A certain mystical aura began to be associated with the personality of this artist as early as the 1910s.

The initial stage in Filonov's creative activity coincides with the beginnings of his teaching career. Filonov the artist is inseparable from Filonov the teacher. Painting, in his view, was not too far removed from a form of religious service. The qualification "not too far" is used intentionally: Filonov considered himself to be the sole artist giving consistent expression to the idea of world communism. (In "the Declaration of World Flowering" he wrote: "I am an artist of the flowering of the world, and, therefore, I am simply a proletarian"). After the year 1923, however, his notions of what communism is became officially regarded as heretical. The reason for the fact that his works are still kept in reserve storage in Soviet museums may doubtless be sought in the "heretical" nature of his communistic conceptions: his ideas are at once too close and too diametrically opposed to the officially approved viewpoint concerning art.

Up until his death, the artist was the outstanding representative, ascetic and unyielding, of so-called Russian "utopian religious communism", genetically related to the ideas of N.F.Fedorov. The latter strove to reconcile the reality of the modern technological revolution with the mystical mission of humanity as consisting in triumph over death as a physical datum. The followers of Fedorov were of a revolutionary turn of mind; they interpreted communistic ideas in terms of a call for a new communality of mankind to take shape in the age of world revolutions with the proletariat as its' focal point. Analogous ideas were shared by numerous Russian cultural and scientific figures (Tsiolkovsky, Malevich, Chekrygin; the poets Velimir Khlebnikov and Nikolay Zabolotskiy; the writer Andrei Platonov).

In the autobiography of Filonov published below, particular mention is made of the early stages in his working career: for several years he was employed as a housepainter. This is very much to the point. The technological aspects of the artist's philosophy cannot be adequately understood outside the framework of his theories regarding the mystical nature of the work process itself.

A central concept in Filonov's thinking on art is the "make-art principle". Unlike other representatives of the left wing in Soviet art in the 1920s, (Mayakovsky, Lazar Lissitsky, Rodchenko), who also used the make-art concept in their theory and practice - see, for example, Mayakovsky's article on "How to make poems" - Filonov did not restrict the quality of being made to the idea that a work of art, as a thing which is made, should be perceived as belonging to the category of manufactured things. The latter tendency contributed favorably to the process whereby most of the left-wing artists still remaining in the USSR developed in the direction of "productionism", and all achievements of the avant-garde got squeezed out into design. On the applied arts-and-crafts level, the concept of make-art was the first step on the road to socialist realism. For Filonov, however, the "making" of a picture did not imply solely its' perfection in terms of craftsmanship, or an undifferentiated exploitation of the possibilities inherent in the artist's materials. The proposition "a picture is made" signified, in Filonov's view, that his work had fulfilled its' "research task" and had been transcended as a thing.

The artist defined his approach to art as Analytical, and he wrote it with a capital A. He believed that supreme objectivity triumphed in the "Analytic method", whereas the art of the recent past had been too subjective, too "personal". The Analytic method was an expression of the new communist community: it could arise only in Russia, where a new form of human togetherness was evolving and whither the "center of gravity in the arts" was shifting. To this day, "artistic nationalism" helps to render the meaning of his work inaccessible to Western audiences. Visual prehension of his pictorial art is not enough: it must be complemented by conceptual means. The requisite concepts are to be found in the artist's theoretical works, in documents and manifestos, and in his commentaries and corres-

Павел Николаевич Филонов - одна из кардинальных фигур русского художественного авангарда. С середины 10-х годов его имя стоит в одном ряду с именами Малевича и Кандинского. Однако, в настоящее время его имя мало что говорит человеку, специально не занимавшемуся историей нового русского искусства.

Начиная с 1932 г. и до сих пор, творчество Филонова остается недоступным не только широкому советскому или зарубежному зрителю, но и большинству искусствоведов. За границей и в советских частных собраниях его работы практически не представлены (исключение составляют несколько рисунков и, вероятно, не более трех-четырех холстов). Основные собрания живописи и графики Павла Филонова находятся в закрытых фондах Русского музея и Третьяковской галереи. Получить доступ к ним почти невозможно.

Картины и рисунки Филонова, воспроизведенные в каталоге "П.Н.Филонов", издательство ГРМ, 1930г., в новосибирском каталоге, 1961 г. и др. - это только небольшая часть его творческого наследия, куда входят и теоретические работы. Часть из них опубликованна в 10-х - 20-х гг; статьи и заметки более позднего периода остаются неизвестными.

Несмотря на это, влияние Филонова на новое поколение молодых советских (особенно ленинградских) художников огромное. И дело здесь даже не столько в воздействии самих работ, известных по репродукциям и черно-белым фотографиям, качество которых оставляет желать лучшего, - сколько в мифологическом ореоле, окружающем до сих пор имя Павла Филонова. (Ореол загадочности возник вокруг личности художника еще в 10-е годы.)

Начало творческой деятельности Филонова совпадает с началом его "учительского пути". Филонов художник и Филонов учитель — понятия нераздельные. Живопись представляется для него едва ли не формой религиозного служения. "Едва ли" — оговорка не случайная: сам Филонов мыслил себя единственным художником, последовательно выражавшим идеи мирового коммунизма. ("Я художник мирового расцвета — следовательно только пролетарий", — писал Филонов в "Декларации Мирового расцвета".) Однако его представления о коммунизме после 1923 г. становятся "ересью" по отношению к официальной концепции. Вероятно, именно "еретичностью" коммунистических воззрений Филонова и объясняется тот факт, что его работы не покидают запасников советских музеев: его идеи одновременно и слишком близки и полярны официальной точке зрения на искусство.

Он до самой смерти оставался наиболее аскетичным и бескомпромиссным представителем так называемого русского "утопически-религиозного коммунизма", генетически связанного с идеями Н.Ф.Федорова, который стремился соединить факт технологической революции новейшего времени с мистической задачей человечества — окончательной победой над смертью как физической данностью. Революционно настроенные "федоровцы" трактовали идеи коммунизма как призыв к новой соборной общности человечества, складывающейся в эпоху мировых революций вокруг пролетариата. Подобные идеи разделяли многие представители русской культуры и науки (Циолковский, Малевич, Чекрыгин, поэты Велимир Хлебников, Николай Заболоцкий, писатель Андрей Платонов).

В публикуемой ниже автобиографии Филонов особое внимание уделяет началу своей трудовой деятельности (несколько лет работал маляром). Это не случайно. "Технологизм" мировоззрения художника не может быть адекватно понят вне его идей относительно мистического характера самого трудового процесса.

Ключевым для художественной концепции Филонова является "принцип сделанности". В отличие от других представителей левого крыла советского искусства 20-х годов (Маяковский, Эль Лисицкий, Родченко), также использовавших в своей практике и теории понятие "сделанности" (см., например, статью Маяковского "Как делать стихи"), Филонов не ограничивает "сделанность" только фиксацией того факта, что произведение искусства есть "вещь", которая "сделана" и должна восприниматься в ряду сделанных вещей. Такая точка зрения создавала благоприятные возможности для эволюции большинства оставшихся в СССР левых художников в сторону "производственничества" и последующего вытеснения в дизайн всех достижений авангарда. Понятие "принципа сделанности" в материально-ремесленническом аспекте было первым шагом в сторону соцреализме. Для Филонова же "сделанность" картины — это не просто ремесленное совершенство ее, не просто анонимная реализация возможностей материала, которым пользуется художник. Фраза "картина сделана" означала для Филонова то, что его работа выполнила свою "исследовательскую задачу" и как вещь преодолена.

Свой подход к искусству художник назвал "Аналитическим", он пишет это слово с большой буквы. Он считает, что в "Аналитическом методе" торжествует высшая объективность, в то время как предшествующее искусство было слишком субъективным, слишком "личным". "Аналитический метод" есть выражение новой коммунистической соборности и мог возникнуть только в России, где складывается новая человеческая общность и куда "переносится центр тяжести по искусству". "Художественный национализм" до сих пор способствует тому, что смысл его работ остается непрозрачным для западного зрителя. Визуальное восприятие его изобразительного искусства нуждается в концептуальных дополнениях.

Эти концепции содержатся в теоретических работах художника, в документах и манифестах, а также в его заметках и переписке.

Автобиография дает возможность ознакомиться, помимо основных фактов жизни ху-

pondence.

Apart from the main facts in his life, Filonov's autobiography acquaints us with his views on creativity as well as his mode of self-representation. Characteristically significant, for instance, is his use of the third person in the autobiography when speaking of himself, emphasizing, thereby, a claim to objectivity in self-evaluation. This is how the Analytic method works when applied to bureaucratic ways of expression. In the artist's autobiography, in his report, and in his 1914 letters, you can feel the singular energy and distinctive personality of Filonov. He did not start a new movement in art - or rather, the attempt to create a school of "analytic art" was unsuccessful - but he always had groups of students around him. Their devotion to Filonov as teacher took on a somewhat sectarian aspect. He led an extremely ascetic life; he was fanatically convinced that the path he had chosen was the right one: he adhered to the most rigid ethical principles, especially in the last years of his life, when he had already been "withdrawn" from Soviet art. All of this went around by word of mouth, and right up to the present time the Filonov mythology survives in the folklore of the art world in Leningrad and Moscow. He was a Don Quixote of art: he never sold his works. Legend has it that one of his paintings was indeed sold, to the artist's wife, from whom he did not wish to accept money to buy canvases. In the late 1930s, he had to paint in oils and with a pen on paper. He recorded his entire creative production as the property of the proletarian state. He left all of his works to the Russian Museum, even though he had always maintained an arrogant and defiant attitude towards the power-holder in the art world. With students he behaved in an authoritarian manner. In spite of the ostracism that befell his name and his work in the late 1930s, he held fast to his belief in the final validity and truth of the Analytic method.

Filonov died of hunger in the Leningrad blockade. This tragic figure took on, in the eyes of a new generation of artists, the features of a saint, if not those of a genius. The rediscovery of Filonov occurred at a time when the traditions of left-wing art were being revived, coinciding with the period known as the "Thaw"; but then, at the same time, his works were put off limits, once and for all, after the publication of the monograph in Prague in 1963, and the first personal exhibition in Novosibirsk in 1967.

Does the Filonov myth correspond to reality? Regrettably, his posthumous image has too much of the moral and religious leader, and too little of the artist, about it. And yet, Filonov was indeed a great artist. Stylistically, his works seem close to expressionism, but only at a superficial glance. A more perceptive appraisal would link him, not with the expressionists, but rather with the neo-primitivists of the same period, as well as with the traditions of Russian icon painting: most of his works show such approaches to composition as reverse perspective, multi-aspect depiction of objects, and emphasis on faces and eyes in animals as well as in human figures.

Filonov's choice of paper to work on is hard to explain exclusively on the grounds of the conditions of poverty in which he lived. It is equally indicative of the artist's subconscious eschewal of canvas, with its' sensorial responsiveness, and of his search for the "ideal" and the "extrasensorial" surface. It is a known fact that Filonov was expelled from the Academy of Arts because he attempted, in life class, to depict the physiological processes taking place within the model. This way was regarded as indecent (cf Publication). For all its' anecdotal flavor, this episode symbolizes, as it were, the artist's attitude towards the visible world - an attitude which he later formulated in theoretical terms and incorporated into his professional practice.

In Filonov's art, the world of objects dissolves into those potential or past movements and positions which are contained in visible bodies that preserve a specific form. The unseen world permeates the visible world. This is how the artist's religiously naturalistic relationship to the world manifests itself. And that is not all. The artist elevates his attitude to the status of a

Головы (Симфония Шостаковича), 1927
холст, масло
99 x 67
ГТГ. (дар Г.Д.Костаки)

The Heads (Chostakovitch's symphony), 1927
oil on canvas
99 x 67
The Tretiakov gallery, Moscow
Kostaki's donation

дожника, с его творческими воззрениями и манерой саморепрезентации. Показательно, например, что о себе, в "Автобиографии" Филонов говорит в третьем лице, подчеркивая претензию на объективность самооценок. Так действует "Аналитический метод" в применении к бюрократически-словесному материалу. И в "Автобиографии" художника, и в докладе, и в его письме 1914 г. ощущается энергия неповторимой и яркой личности Филонова. Он не создал нового направления в искусстве (вернее попытка создания школы "аналитического искусства" не увенчалась успехом), но вокруг него всегда группировались ученики. Их преданность учителю создала вокруг Филонова нечто вроде секты. Подчеркнуто аскетический характер его быта, фанатическая убежденность в правоте избранного пути, жесткие этические принципы, которых художник придерживался особенно неуклонно в последние годы жизни — тогда, когда он уже был "изъят из советского искусства" — все это, передаваясь изустно, дожило в околохудожественном фольклоре Ленинграда и Москвы до настоящего времени, породив устойчивую "филоновскую мифологему". Дон-Кихот от искусства, никогда не продававший своих работ (согласно легенде, одна работа все-таки была продана жене художника, от которой он не хотел брать деньги для повседневной жизни даже тогда, когда голодал). Художник, у которого не было денег на покупку холстов и который из-за этого в конце 30-х годов вынужден был писать маслом и пером на бумаге. Человек, считавший все свое творчество достоянием пролетарского государства, завещавший все свои работы Русскому музею, и при этом высокомерно и вызывающе ведущий себя по отношению ко всем имущим в искусстве. Автоитвоный в общении с учениками. Убежденный в единственности и окончательной истинности "Аналитического метода", несмотря на остракизм, которому ужв к концу 30-х годов подверглось не только его творчество, но и самое имя. Голодная смерть в блокированном Ленинграде. Трагическая фигура Филонова обладала в глазах нового артистического поколения чертами если не гения, то святого. "Открытие" Филонова произошло в период возрождения в России традиций левого искусства, совпавший с периодом "оттепели", но его работы именно в это время были "закрыты" окончательно после выходв монографии в Праге в 1963 г. и первой персональной выставки в Новосибирске в 1967 г.

Совпадает ли миф о Филонове с реальностью? К сожалению, в том образе, который возникает, слишком много от религиозно-нравственного лидера и недостаточно много для художника. Но Филонов — действительно большой художник. Стилистически его работы близки экспрессионизму, но только при поверхностном взгляде. Восприятие работ Филонова может облегчить соотнесение их не с экспрессионистами, а с современным ему неопримитивизмом и с традициями русской иконописи, такие композиционные приемы которой, как обратная перспектива, многосвпектность предметных изображений, подчеркнутая выделенность ликов и глаз (не только у людей, но и у животных), символизм цветовых пятен, присущи большенству работ художника. Выбор бумаги как материала трудно объяснить только нищетой, в которой жил Филонов. В этом сказывается еще и подсознательный отказ от чувственно-податливой поверхности холста, поиск "идеальной" и "внечувственной" плоскости. Известно, что Филонов был выгнан из Академии Художеств за то, что во время занятий в натурном классе попытался изобразить физиологические процессы, происходящие в натурщике, что было сочтено непристойным (см. Публикацию). Этот эпизод при всей анекдотичности, может служить как бы эмблемой отношения художника к миру видимому, отношения, которое впоследствии было теоретически оформлено и практически реализовано.

Мир предметов в работах Филонова тонет

scientific method, transforming it into a rational system far removed from the blatent emotions of expressionism, as well as from the non-objective art that strikes Filonov as being too "subjective" and "bourgeois". The objects and the bodies in Filonov's paintings and drawings are suffused with their own past and their own future, as distinct from the past and future of their creator. The analytic method permits the artist to "anatomize" his depiction: Filonov's works are full of carcasses of things and of bodies. These defunct and decayed worlds are fully ripe for resuscitation by means of the "scientific technique" in the spirit of Fedorov's insights. Filonov's painting is as poetic as was his life. It is a waiting for death as the opportunity to be born again together with all those who have ever lived and together with all that which has ever existed.

AUTOBIOGRAPHY

Pavel Nikolayevich Filonov, artist and researcher, was born in Moscow in 1883, of bourgeois parents who came from the city of Ryazan. His mother took in laundry: his father was a coachman who later worked for a brief time as a hired cabby.

Filonov began to draw at the age of three or four years. From the age five or six to eleven, he did ballet and folk dancing at the Korsh, Lentovsky and Sokolovsky Theaters in Moscow. He also picked up pocket money by doing cross-stitch embroidery of towels and tablecloths together with his sister. After completing an elementary school for horse-drivers in Moscow, he attended painting workshops in Petersburg, graduating at the age 18 with a certificate that conferred upon him the title of painter-decorator. The work he performed as part of his training – often as much as 11 hours a day – likewise enabled him to earn a little money. But mainly he benefited in terms of practical experience, from doing tasks which varied from applying tar to garbage containers and decorating public toilets to painting the apartment of Minister Sipyagin and cleaning the dove on the cupola of the Cathedral of Saint Isaac.

At the same time, from the second year of training onward, Filonov attended evening classes in drawing under the Encouragement of Art program. Here he advanced to the figure-drawing class. During the period of his schooling and afterwards, he worked for five years as a painter – beginning with the painting of roofs. Then, for another five years, he worked in the art workshop of Academician Dmitriyev-Kavkazsky. Finally he entered the Academy of Arts as an auditor. (1)

From childhood onward, he busied himself at home with pictorial artwork. He copied pictures of the realistic sort; he studied anatomy; gradually he moved around to the research approach to art. For gain as well as for the excellent training involved, he retouched photographic enlargements at 20 kopecks apiece. And he also produced posters: for galoshes, for caramel candy, for cigarettes and tobacco. Bells and Good Guy were among the brands of cigarette for which he drew posters. He designed wrappers for soap, caramel candy, cigarette packs, and so on.

On all of this he worked day and night, sometimes staying up two or three nights in a row. Stubbornly, painstakingly, he dwelt on the finest details, exercising merciless self-criticism and enduring the criticism dealt out by his employers in these various assignments. Accomplishment of such tasks increased his ability to persevere and to carry through to completion, and his breadth of experience had a telling effect on his own work as well as on that of the Kavkazsky workshop.

For three years, Filonov studied anatomy, at home, and at the workshop when the models were resting. He studied anatomy in the morning before lessons; he studied it during intermissions; he studied it at lunchtime. His study of the skeleton using Tikhonov's „Anatomy„ caused him to revise his attitudes towards human figuration and the pictorial techniques based thereupon, his understanding of the problems posed by art, and his views of the course his work should take in the future.

During the first year of his studies with Kavkazsky, he did a whole series of sketches at home, using watercolors, charcoal, pencil and oils. Some of these exercises were incorporated into the concept of the fully worked-out picture: relatively few of them were carried out to completion. The finished sketches as well as the unfinished ones were burned. More and more, the artist tended towards long and hard work on one specific thing.

Towards the end of the second winter he was expelled from the Academy – "because his artwork corrupted the other students", as Director Bekhtemishev put it. But Filonov protested in writing that his dismissal was out of order, and three weeks later he was re-admitted to the school. (2)

It was in the winter of 1910-1911 that Filonov produced "Heads", (Russian Museum), the first picture of his in which the research initiative was combined with a maximum degree of professionalism. (3) The picture was "made". (4)

In early 1914 Filonov printed a declaration entitled "Made Pictures", with slogans having to do with "make-art", rejecting all current criticism in the pictorial art field and shifting the center of gravity of the arts in Russia. In line with revolutionary trends in the theater, Filonov did the staging for a Mayakovsky tragedy at the Nemetti Theater. (5)

The period from spring to autumn of 1914 saw the production of "A Peasant Family" and "Cowgirls"; between the fall of 1914 and the time of his assignment to the German front he painted. "Draymen", "Workers", "Peasants", "A Merchant Family", and a series of abstract, naturalistic pictures with no titles. During this period he also completed two portraits of his sisters along with "Flowers", "Formula for World

в тех потенциальных или прошлых движениях и позициях, которые содержатся в видимых и сохраняющих определенную форму телах. Мир видимый пронизан миром невидимым. Так проявляется религиозно-натуралистическое отношение художника к миру. Этого мало. Художник возводит такое отношение в научный метод, превращает в рациональную систему, далекую от эмоционально открытого экспрессионизма, и от беспредметного искусства, которое представляется Филонову слишком "субъективным", "буржуазным". Предметы и тела в картинах и рисунках Филонова населены собственным прошлым и собственным будущим, отличным от прошлого и от будущего их создателя. Аналитический метод позволяет "анатомировать" изображение: работы Филонова населены трупами вещей и тел. Это мертвые, разложившиеся миры, уже совершенно созревшие для того, чтобы воскреснуть "научным способом", в духе прозрений Федорова. Живопись Филонова так же аскетична, как и его жизнь. Это ожидание смерти, как возможности воскреснуть вместе со всеми, кто когда-либо жил и со всем, что когда-либо существовало.

АВТОБИОГРАФИЯ

Филонов Павел Николаевич – художник-исследователь, родился в 1883 г. в Москве. Родители – мещане г. Рязани. Мать брала в стирку белье. Отец был кучером, затем недолго извозчиком. Рисовать Филонов начал с 3-4 -летнего возраста. С 5-6 до 11 лет был танцором и плясуном кардебалета московских театров: Корша, Лентовского, Соколовского. Также для заработка вышивал крестиком, как и его сестра, полотенца и скатерти.

Окончил в Москве начальную каретно-рядскую школу. 18-ти лет окончил в Петербурге живописно-малярные мастерские, получил свидетельство на звание маляра-уборщика. Практика при 9-11 часовом рабочем дне давала некоторый заработок, в главное в этой работе была самая лучшая школа, начиная со смоления люков помойных ям, окраски уборных... до росписи квартиры министерства Сипягина... и промывки голубя в куполе Исаакиевского Собора.

Одновременно с этим, начиная со 2-й зимы обучения, Филонов стал посещать вечерние рисовальные классы Поощрения Художеств, где дошел до фигурного класса.

По малярно-живописному делу за период обучения и после, начиная с окраски крыш, работал 5 лет. Затем проработал 5 лет в художественной мастерской академика Дмитриева-Кавказского, поступил вольнослушателем в Академию Художеств (1).

Все это время, начиная с детства, дома велась самостоятельная работа по ИЗО, от копий всех сортов, через реализм и картины в реалистическом плане, до изучения анатомии, незаметно перешедшая в исследовательский подход к искусству.

Также для заработка, в то же время являясь средством самой лучшей тренировки, ретушировались по 20 коп. за штуку увеличенные фотографии, делались плакаты для папирос "Трезвон", "Добрый молодец", и к ним же писались стихи; делались плакаты для калош, для табаку, обертки для мыла, карамелек, папирос и т.д.

Все это делалось днями и ночами, иногда по 2-3 ночи напролет, при упорнейшей проработке каждой мелочи, при самой беспощадной самокритике и критике работодателей всех сортов. Эта работа развивала громадную работоспособность, выдержку и упорство и решающим образом отразилась на работах Филонова в мастерской Кавказского.

Филонов 3 года изучал анатомию дома и в мастерской, когда натура отдыхала и до начала занятий утром перед уроками, в перерывах и в обеденное время. Он изучал со скелета Анатомии Тихонова, что, в свою очередь, перевернуло прежнее отношение к натуре, к рисункам, к картине и к пониманию задач искусства и определило весь дальнейший ход работы.

Еще с первого года обучения у Кавказского, дома велся ряд эскизов акварелью, углем, карандашом, маслом, некоторые вещи переходили в понятия проработанной картины – лишь немногие сравнительно доводились, но и доведенное и недоведенное уничтожалось и жглось, все более и более сводясь к упорной и долгой работе над одной и той же вещью.

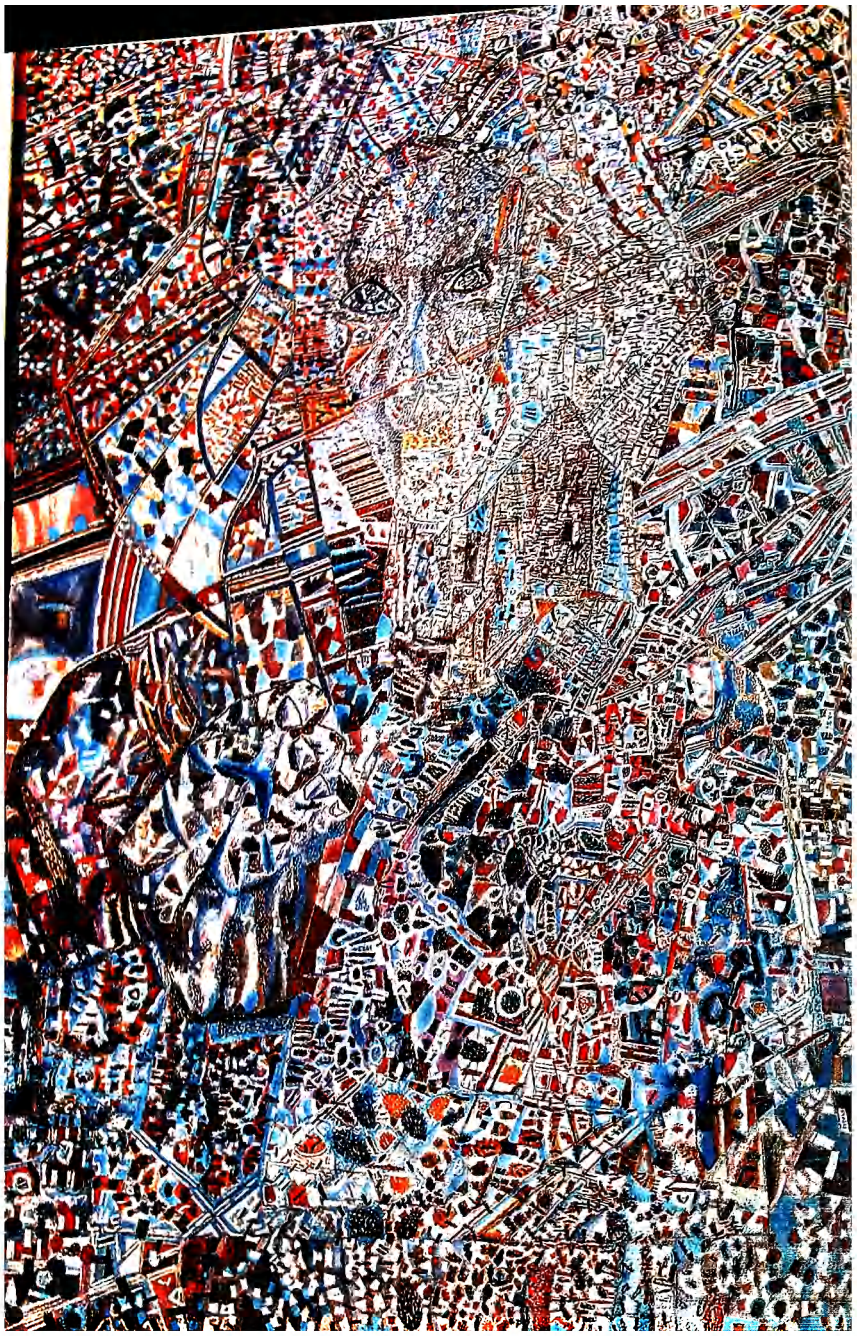
К концу 2-й зимы был исключен из Академии; "за то, что своими работами развращал товарищей" (подлинные слова ректора Беклемишева). Но недели через 3 был принят обратно после поданного Филоновым протеста о неправильности исключения (2).

Зимой 1910-11 гг. была сделана первая картина Филонова "Головы" (Русский Музей), где исследовательская инициатива связана с максимальными профессиональными данными (3).

Картина – "сделана" (4).

В начале 1914 г. Филоновым была напечатана декларация "Сделанные картины" с лозунгами "сделанности" в искусстве, отрицания всей существующей критики ИЗО и переноса центра тяжести по искусству в Россию. Тогда же по линии революции в театре, Филоновым была сделана постановка трагедии Маяковского в театре Неметти (5).

С весны по осень 1914 г. были сделаны "Крестьянская семья", "Коровницы"; с осени 1914 г. до отправки на германский фронт сделаны: "Ломовые", "Рабочие", "Крестьяне", "Купеческая семья" и ряд натуралистических



Портрет, 1930
Бумага, масло
86,5 x 60,5
Из коллекции Г.Д. Костаки

A portrait, 1930
Oil on paper
86,5 x 60,5
Kostaki's collection

Flowering", "War", "Beggars (those who have nothing to lose)", and several variations on the theme "Consecration of Water"; other works from this period included the purely biological picture called "Girls" portrayed as a series of processes occurring within the person and his immediate environment as well as a sequence of emanations from the person to the environment.

In 1914 and 1915 Filonov wrote "The Ideology of Analytic Art", with the principles of "make-art" and "World Flowering" as political slogans for the pictorial arts. He also published a volume of poetry entitled "Sermon on a World in Bud".(6)

In the war against Germany, Filonov served as a soldier in the Third Naval Regiment of the Baltic Division. He was sent to the Rumanian front. From the beginning of the revolution up until the disintegration of the front, he was chairman of the executive committee of the town of Sulin and chairman of the battalion committee of the soldiers' congress in Izmail, as well as of the executive committee of the Danube district in Izmail and of the military-revolutionary committee.

From 1918, Filonov went ahead with his researches at Petrograd. In 1919 he sold a series of pictures to the Pictorial Arts Section, and through that same channel he donated to the Proletariat two paintings:"Mother" and "The Town Winner". (Russian Museum).

At that time he approached A.V. Lunacharsky with a proposal to do a series of paintings for the government in the realist style on ethnographic and revolutionary themes and scenes from everyday life. But this project was never realized.

In 1922-1923 he donated to the Proletariat two pictures: "Formula for the years 1905 to 1920, or Universal Shift via the Russian Revolution towards World Flowering", and Formula of the Petrograd Proletariat". Up to 1927 these pictures hung face to the wall in the Museum of the Revolution. The first of the two is now in the Russian Museum. (7)

In 1922-1923 Filonov also wrote a second expanded version of "The Ideology of Analytic Art and the Make-art Principle". It was not printed, but it circulates in manuscript form. (8)

Likewise, in 1923, the magazine "Art Life" published the "Declaration of World Flowering" on the revolutionary line in art. (9)

Between 1923 and 1925, Filonov turned down several offers from the Academy directors that he accept a professorship.The reason for his refusal was that the directors rejected his proposed teaching program and his project for reorganization of the painting department. During this period, Filonov delivered a series of lectures on the ideology of analytic art, on the revolution in art and its pedagogics, on the proletarization of art, and on reorganization of the painting department in the Academy of Arts. In 1925 Filonov became the academic and ideological leader of a group of pictorial art students, now known as the "Collective of Masters of Analytic Art", or the Filonov School. On commission for the Leningrad Press House in 1927, that group produced 22 pictures and one painted sculpture. The latter was destroyed by order of "Glavnauka" (Main Administration of scientific, art-scientific and museum establishments) and of the Engineer Section. (10) The group staged the "Inspector General" for the Press House and the play "Activist Gaykin" for the Metal Workers' Club, both in line with the revolution in the theater. (11)

The Filonov group held four exhibitions of its work. It was generally acknowledged to be superior, in terms of artistic mastery, to all other art movement set itself up in 1914-1916 in ideo-art in its entirety. (12) Its theses were borrowed in part, sometimes in distorted form, by others, influencing such trends as suprematism and German expressionism as well as various isolated artists who came under its influence in the period from 1911 to 1914 and from 1923 onward.

In 1923 Filonov headed an inspection team formed to study the situation at the Museum of Painting in Leningrad. After his report on the inspection, a decree was passed reorganizing the museum into an art research institute. In accordance with this decree, the museum conference charged Filonov with the task of writing the rules and regulations for the new institute. (13)

The rules and regulations written by Filonov became the charter of Europe's first Art Research Institute with an "active museum". From 1923 on, a systematic slander campaign against Filonov was carried out in the press and by word of mouth, and he found himself completely deprived of the opportunity to teach or to appear in print. Filonov pursued his research work along the conceptual lines he had earlier laid down. This included the "analysis of the curriculum of the sculpture department at the Academy", the "contemporary teaching in the painting department", and other topics, with earlier writings re-edited for publication. He "made" paintings and sketches; he carried on underground work in the pictorial arts; he "made" a revolution in the pedagogics of art, that is, he carried out the proletarianization of creativity on the level of universal art education and basic political training, as well as of pictorial art teaching in the higher schools based on an international approach to pedagogics and professional ideology. He viewed the teaching of art as the moving force behind developments in pictorial art and its proletarianization.

Filonov accepted no commissions and refused remuneration for his teaching activities. He also declined two offers to publish his monograph. In the course of status conversion of Soviet scholars, the board of experts of the KUBU (Commission for improving the living standard of scholars) voted unanimously to confer upon Filonov the status of scientific worker in the third category. The board's ruling also granted him the pension for that category, which he received for four months until the ruling was annulled by higher authority.

From 1910 onward, Filonov participated in twelve shows, including an exhibition in Berlin. But from 1923 he no longer exhibited. (14) He refused to participate in exhibitions in Paris, Dresden, Venice and America. (15) This summer the Russian Museum is arranging an exhibition of his works. (16)

Filonov has over 300 "made" paintings and drawings. They are a decisive factor in Soviet and

обстоятельных картин без названия; два портрета сестер, "Цветы", "Формула мирового расцвета", "Война", "Нищие" (кому нечего терять), в нескольких вариантах "Разрез годы"; чисто биологическая картина — "Девочки" как ряд процессов происходящих в человеке и в сфере вокруг него и ряд эманации из человека в сферу и др.

В 1914-1915 гг. Филоновым была написана "Идеология Аналитического искусства и принцип "сделанности" и политическим лозунгом в ИЗО "Мировой расцвет" и отпечатана книга поэзии "Проповедь о пророслi мировой" (6).

В германскую войну Филонов, солдат 3-го Морского полка Балтийской дивизии, был послан на румынский фронт. С начала революции до разложения фронта был председателем исполнительного комитета г. Сулин, дивизионного комитета Придунайского края в Измаиле и военно-революционного комитета.

С 1918 г. Филонов продолжает в Петрограде исследовательскую работу. В 1919 г. им продан ряд картин в отдел ИЗО и принесены в дар Пролетариату через отдел ИЗО две картины "Мать" и "Победитель Города" (Русский музей).

Тогда же он делает предложение А.В.Луначарскому написать для государства серию реалистических картин: этнографических, бытовых и революционных, но дело это не осуществилось.

В 1922-1923 гг. он принес в дар Пролетариату две картины "Формула периода 1905-20 гг. или Вселенский сдвиг через русскую революцию в Мировой расцвет" и "Формула Петроградского пролетариата".Они до 1927 г. стояли лицом к стене в Музее Революции.

Сейчас первая из них в Русском Музее (7).

В 1922-23 гг. была написана во второй, доразвитой редакции "Идеология Аналитического искусства и принцип "сделанности". Она не отпечатана, но расходится в рукописях (8). Тогда же в 1923 г. была помещена в журнале "Жизнь искусства" "Декларация мирового расцвета" по линии революции в искусстве (9). С 1923-25 гг. Филонов отклонил несколько предложений правления Академии занять в ней место профессора, так как предложенная Филоновым программа преподавания и проект переорганизации живописного факультета правлением не были приняты. За это время Филоновым был прочитан ряд докладов по идеологии Аналитического искусства, Революции в искусстве и его педагогике, пролетаризации искусства и реорганизации живописного факультета Академии Художеств.

В 1925 г. под педагогическое и идеологическое руководство Филонова стала группа учеников ИЗО, ныне известная как "коллектив мастеров аналитического искусства" (школа Филонова). Эта группа сделала по заказу Ленинградского Дома Печати в 1927 г. 22 картины и одну раскрашеную скульптуру (разрушена постановлением Глав-науки и секции инженеров) (10). Ею сделана для дома Печати постановка "Ревизора" и для клуба "Металлист" пьеса "Активист Гайкин" по линии революции в театре (11).

Эта группа имела 4 выставки своих работ и общепризнана как наивысшая по мастерству из всех существующих обществ и группировок. На основе Идеологии Аналитического искусства, создавшей в 1914-16 гг. оппозицию всему европейскому искусству по идеологической и профессиональной линиями (12), через частичное или исковерканное звимствование ее положений возникло несколько течений от супрематизма до германского экспрессионизма, помимо ряда одиночек, на чье развитие она повлияла в 1911-1914 гг. или с 1923 г.

В 1923 г. после ревизии Музея живописной культуры в Ленинграде, сделанной под председательством Филонова, ему было поручено музейной конференцией, согласно принятому после его доклада о ревизии постановлению о реорганизации этого музея в институт исследования искусства, написать устав института (13).

Написанный им Устав стал Уставом открывшегося первого в Европе Института исследования искусства с "действующим музеем". С 1923 г. будучи совершенно отрезанным от возможности преподавать и выступать в печати, под планомерно проводимую против него компанию клеветы в печати и устно, Филонов ведет исследовательскую работу в развитии ранее данных им положений, куда относится "анализ программы преподавания скульптурного факультета Академии", "современная педагогика живописного факультета" и т.д., редактируя ранее написанное для печати; "делает" картины и рисунки, ведет подпольную работу в области ИЗО, политической грамоты и высшей школы ИЗО в интернациональном масштабе его педагогики и профессионально-идеологической основы, призывая педагогику ИЗО быть решающим рычагом как ИЗО, так и его пролетаризации.

Заказов Филонов не берет, за педагогику платы не берет. От двух предложений издать его монографию отказался. При переводе советских ученых был признан научным работником 3-го разряда единогласным постановлением квалифицированной комиссии КУБу, и получал 4 месяца соответствующую пенсию, но высшею инстанцией это постановление было аннулировано.

На выставках участвовал с 1910 г. двенадцать раз, включая Берлинскую.

С 1923 г. не выставлялся (14). От участия на выставках Парижа, Америки, Дрездена, Венеции отказался (15). Текущим летом Русский музей устраивает выставку его работ (16).

Он имеет более 300 "сделанных" картин и рисунков, являющихся решающим фактором в советском, в пролетарском и в мировом масштабе

Картин он не продает: он решил подарить их Советскому государству, сделать их

proletarian art, on an international scale as well.

He does not sell his pictures. He has decided to donate them to the Soviet government, to exhibit them in the cities of the Soviet Union and in European centers, and to use them for a special museum of analytic art.

Filonov, April 1929
Leningrad

1. In the Academy of Arts Filonov worked in the workshops of Zeleman, Myasoyedov, Tvorozhnikov, Savinskiy, Tslonglinsky.

2. Specifically, Filonov's protest contained these words: "... I am quite able to get close to nature, but at the present time there are few areas in nature that are pleasing in terms of color. And I find it frustrating when something I see is not the way I would like to have it".

(40) 3. This painting was displayed without a title in the Youth Union in April 1911, but it was not mentioned in the catalogue, apparently for reasons of censorship.

4. In this context, reference is made to the foreword to the publication "The Futuristic Show".

5. The tragedy "Vladimir Mayakovsky" was produced by Mayakovsky himself. The costumes and sets were designed by P.N. Filonov and I.S. Shkolnik. (Filonov's sets were destroyed in the Leningrad flood of 1924). The play was performed in December 1913 in the Luna Park Theater (formerly the Nemetti Theater).

6. "World flowering" was the name given to the analytic art program drawn up by Filonov in 1914. The ideas of natural philosophy contained in that program are in many respects an echo of notions put forth by N.F. Fedorov and V. Khlebnikov. The book "Sermon on a World in Bud" was put out in 1915 by the Zhyrevl (crane) Publishing House of M. Matyushin. This poetic work is akin in spirit to the creative efforts of Filonov, a writer who exercised a strong influence on Filonov. Concerning this book, Matyushin wrote: "Touching, as it were, the ancient depths of the world amid subterranean fire, the words emerge like a precious alloy, sparkling and jubilant with life. This scintillating life abounds in the book "Sermon on a World in Bud", all about the flowering of the world. [Of the artistic cycle by M. Matyushin entitled "The Creative Work of Pavel Filonov", published by E.F. Kovtun in the volume Yearbook of the Manuscript section of Pushkin House for 1977, Leningrad, 1979.)

7. At the present time, both of these paintings are in storage at the Russian Museum.

8. "The Ideology of Analytic Art and the Make-art Principle" is the key theoretical work by Filonov spelling out his program. Excerpts have been published in the supplement to the catalogue "Filonov. First Personal Exhibition", Novosibirsk, 1967.

9. See: "Declaration of World Flowering", by P.N. Filonov, in "Art Life", 1923, no. 20, pp. 13-15.

10. N. Stepanov recalls: "The director of the Press House at that time looked upon leftist art with a tolerant eye. The walls of the lobby and of the auditorium were decorated with frescoes by students of that marvellous artist Filonov who has been so unjustly forgotten... These canvases were filled with lilac and pink cows, and with people who seemed to have had their skin coverings removed by means of some sort of miraculous surgery — all in gentle transparent colors. You could clearly see veins, arteries, internal organs. Through the figures grew shoots of trees and grass in bright green hues. The elongated proportions were reminiscent of frescoes by the old masters: spiritualized and devoid of physical fleshiness;". (N. Stepanov, "Recollections of Zabolotsky". In the volume: "Recollections of Zabolotsky", Moscow, 1977.)

11. For details on this production, see "The Inspector General" at the Press House, in "Krasnaya Gazeta" (Red Gazette), 1927, no. 5

12. Thus, in 1912, in an unpublished article "Canon and Law" (IRLI — Russian Literature Institute of the Academy of Sciences of the USSR), Filonov "formulates his disagreements with cubism". (See above-mentioned publication by E.F. Kovtun, the title of which is "From the History of the Russian Avant-garde".)

13. Following the reorganisation of the Museum of Artistic Culture in 1923, it included a research institute divided into four sections:—
1. General ideology of the arts — Director Filonov
2. Organic culture section — Matyushin
3. Formal theory section — Malevich
4. Material culture section — Tatlin.

14. The last time in his life that Filonov took part in an exhibition was in 1932, at the jubilee exposition for the 15th anniversary of the October Revolution — "RSFSR Artists over Fifteen Years" — where he displayed 74 works.

15. In 1922 he participated in a Berlin exhibition

16. In 1929 a personal showing of Filonov's works was prepared. A catalogue was printed with a foreword by S. Isakov, and a supplement consisting of an excerpt from the "Ideology of Analytic Art". (Filonov, published by GRM/State Russian Museum/, Leningrad. 1930). However, the exhibition was not authorized and never took place.

Edited by N.N.

Translated by T. and A. Schmidt

выставку в городах Союза и в европейских центрах и сделать из них отдельный музей Аналитического искусства.

Филонов, апрель 1929 г.
Ленинград.

1) В Академии Художеств Филонов занимался в мастерских Залемена, Мясоедова, Творожникова, Савинского, Ционглинского.

2) В протесте Филонов в честности писал: "Я могу ... совершенно приблизиться к натуре, но только в настоящее время редкое место в натуре нравится по цвету, и мне досадно, что оно не таков, каким я бы хотел его видеть".

3) Эта картина была выставлена без названия в апреле 1911 г. в "Союзе Молодежи", но в каталоге не значилась по цензурным, видимо, соображениям.

4) Об этом см. в предисловии к публикации "Футуристический спектакль".

5) Трагедия "Владимир Маяковский" была поставлена Маяковским. Костюмы и декорации написали П.Н.Филонов и И.С.Школьник (декорации Филонова погибли во время наводнения в Ленинграде в 1924 г.). Этот спектакль состоялся в декабре 1913 г. в театре Луна-Парк (бывшем театре Неметти).

6) "Мировой Расцвет" — так называлась программа аналитического искусства, разработанная Филоновым в 1914 г. Натурфилософские положения этой программы перекликаются с идеями Н.Ф.Федорова и В.Хлебникова. Книга "Проповедь о пророслi мировой" вышла в 1915 г. в издательстве М.Матюшина "Журавль". Это поэтическое произведение, близкое по духу творческим исканиям В.Хлебникова, который оказал большое влияние на Филонова. М.Матюшин писал об этой книге: "Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета "Проповедь о пророслi мировой" (см. статью М.Матюшина " Творчество Павла Филонова". Публикация Е.Ф.Ковтуна — в кн. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 г., Л., 1979 г.).

7) В настоящее время обе эти картины находятся в запасниках Русского музея.

8) "Идеология аналитического искусства и принцип "сделанности" — основной теоретический программный труд П.Н.Филонова. Отрывки из него были опубликованы в приложении к каталогу "Филонов. Первая персональная выставка." Новосибирск, 1967 г.

9) См. П.Н.Филонов "Декларация Мирового расцвета". Жизнь искусства, 1923, №20, стр. 13-15.

10) Н.Степанов вспоминает: "Тогдашний директор Дома Печати благосклонно относился к "левому искусству" и стены фойе и зрительного зала были украшены фресками работы учеников замечательного, несправедливо забытого художника Филонова... На полотнах изображены были нежными, прозрачными красками лиловые и розовые коровы и люди, с которых, казалось, при помощи чудесной хирургии были сняты кожные покровы. Отчетливо просвечивали вены и артерии, внутренние органы. Сквозь фигуры прорастали побеги деревьев и трав светло-зеленого цвета. Удлиненные пропорции заставляли вспомнить фрески старинных мастеров, одухотворенные лишенные физической плотности." (Н.Степанов. Из воспоминаний о Заболоцком. В кн. Воспоминания о Заболоцком, М., 1977 г.)

11) Подробно об этом спектакле см. "Ревизор" в Доме Печати, — "Красная Газета", 1927 г. №5.

12) Так уже в 1912 г. в неопубликованной статье "Канон и Закон" (ИРЛИ), Филонов "формулирует свои расхождения с кубизмом". (См. ук. публ. Е.Ф.Ковтуна — "Из истории русского авангарда".)

13) После реорганизации Музея Художественной культуры в 1923 г. при нем был открыт исследовательский институт в составе 4-х отделений:
1. Общая идеология искусств — зав. — Филонов
2. Отделение органической культуры — Матюшин
3. Формально-теоретическое отделение — Малевич
4. Отделение материальной культуры — Татлин

14) Последнее прижизненное участие в выставках Филонова было в 1932 году на юбилейной выставке 15-ти летия Октября — "Художники РСФСР за 15 лет", где он выставил 74 работы.

15) В 1922 г. участвовал в выставке в Берлине.

16) В 1929 г. готовилась персональная выставка работ Филонова. Был издан каталог с предисловием С.Исакова и приложением отрывка из "Идеологии аналитического искусства". (Филонов, издание ГРМ., Л., 1930.) Однако выставка эта разрешена не была и не состоялась.

Публикация Н. Н.

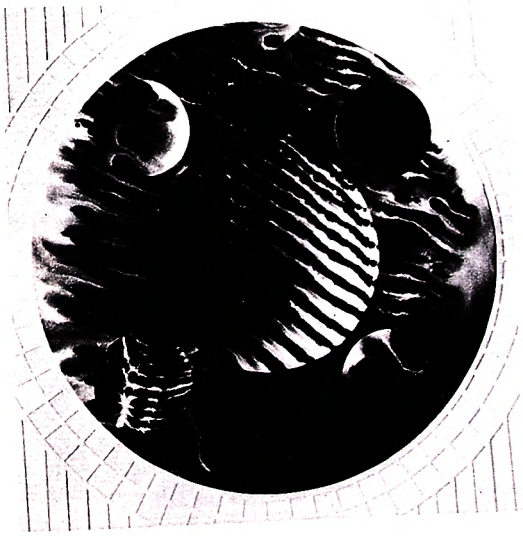
LIDIA MASTERKOVA
ЛИДИЯ МАСТЕРКОВА

Родилась в Москве в 1929 г. Училась с 1943 по 1946 г. в художественной школе, затем в Московском художественном училище. Ее педагогами были М.С. Перуцкий и М.Т. Хазанов.
С 1975 г. живет в Париже. В 1977 г. состоялась выставка новых работ в галерее Дины Верни.

Born in Moscow in 1929. She studied art, first in the Moscow Art School (1943-46), then in the Art College where her professors were M.S. Perutsky and M.T. Khazanov.
She has been living and working in Paris since 1975. In 1977 she had an exhibition of her recent work at Dina Vierny's gallery.

Из цикла "Планеты", 1979
Триптих, 300 x 300 (фрагменты)
бумага, тушь, коллаж

From the cycle "Planets", 1979
Triptych 300 x 300 (fragments)
paper, indian ink, collage



gallery
галерея

MICHAIL GROBMAN
МИХАИЛ ГРОБМАН

Родился в 1939 г. в Москве. С 1971 г. живет и работает в Израиле. Создатель и теоретик группы "Левиафан".

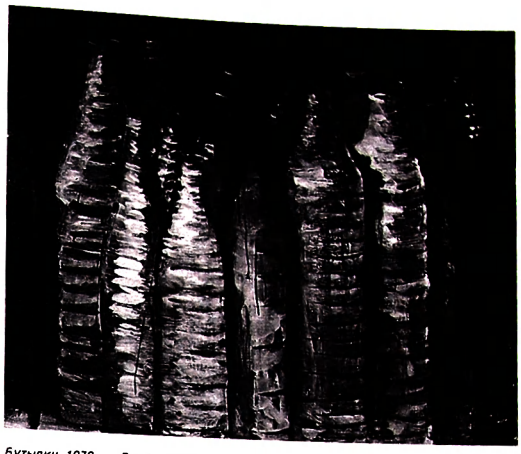
Born in Moscow in 1939. He has been living in Israel since 1971. He is a founder and theoritician of the "Leviathan" group.

MICHAIL ROGINSKY
МИХАИЛ РОГИНСКИЙ

gallery
галерея

Родился в 1931 г. в Москве. В 1951 г. окончил Художественное училище пам. 1905 г. Работал театральным художником.
С 1978 г. живет и работает в Париже.

Born in 1931 in Moscow. In 1951 he graduated from the Moscow Art School. Worked as a theatrical designer. He has been living and working in Paris since 1978.



Бутылки, 1979
Картон, масло
80 x 100

Bottles, 1979
oil on carboard
80 x 100

(43)

ANATOLY POUTILIN
АНАТОЛИЙ ПУТИЛИН

Родился в 1946 г. в Николаеве. Учился в художественной школе в Биробиджане, затем в Таврическом художественном училище в Ленинграде.
С 1979 г. живет в Париже. Участник многочисленных выставок неофициального искусства.

Born in 1946 in Nikolaev. Studied art in the Birobidjan art school, and after in the Tavritchtsky art school in Leningrad.
He has been living in Paris since 1979, and participated to many unofficial exhibitions.

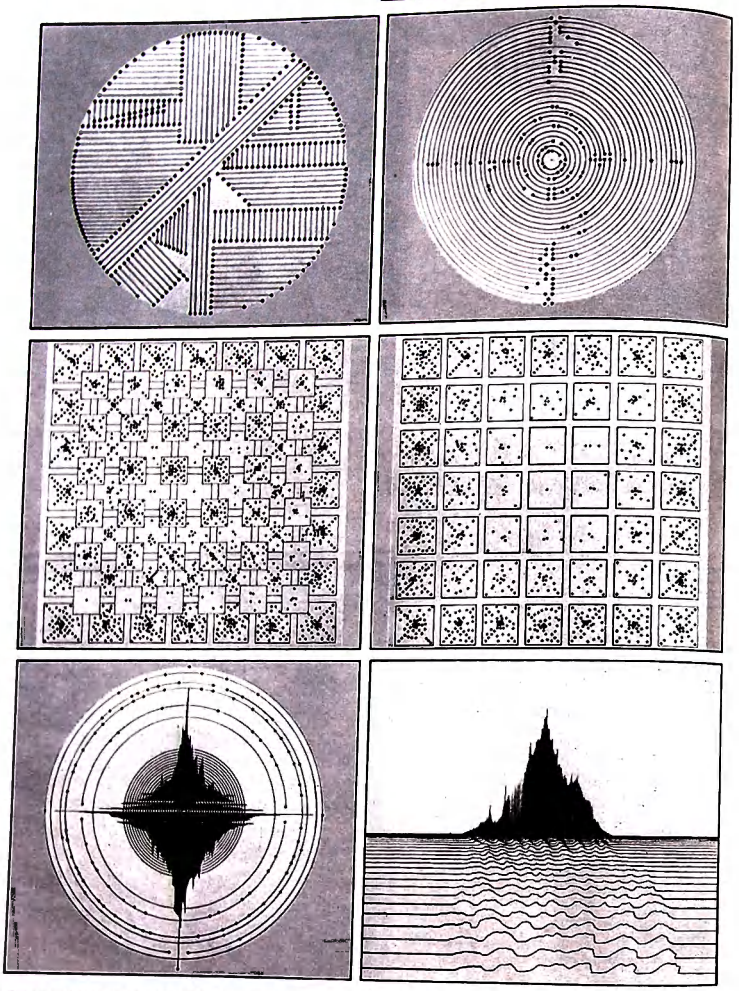
"Exercice ésotérique", 1979
бумага, карандаш
30 x 30

"Exercice ésotérique", 1979
pencil and paper
30 x 30

SIIM TANEL ANNUS
СИЙМ ТАНЕЛЬ АННУС

Родился 1960 г. Живет и работает в Таллине (Эстония).

Born in 1960. Halives and works in Tallin (Estonia).



Листы графических серий, 1977-79, бумага, тушь

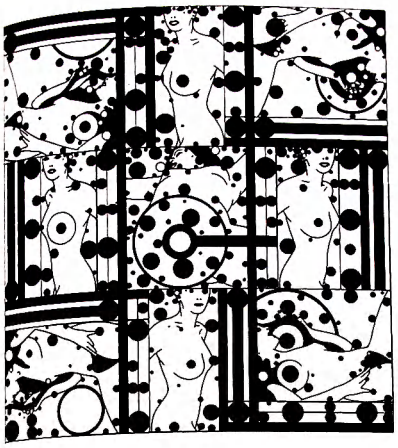
From the graphic serie, 1977-79, paper, indian ink

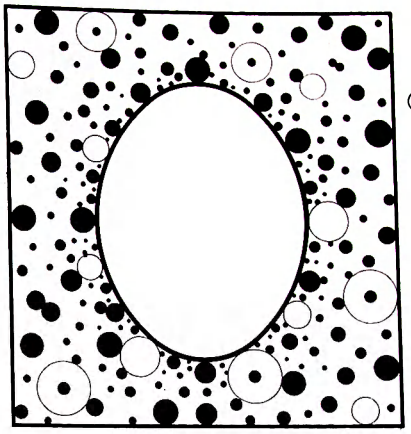
LEONHARD LAPIN
ЛЕОНХАРД ЛАПИН

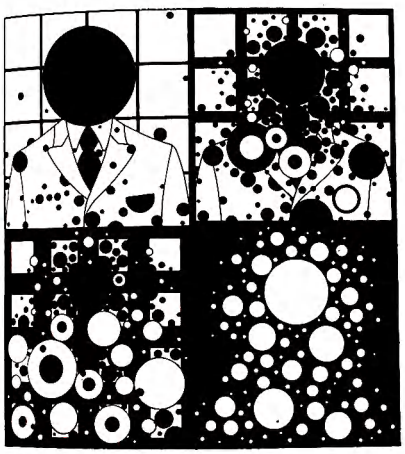
Родился в 1947 г. в Ряпина, Эстония. С 1966 по 1971 г. учился в Эстонском Государственном Художественном Институте в Таллине. Закончил институт с дипломом архитектора. Участник многочисленных выставок как за границей, так и в СССР.
Живет и работает в Таллине.

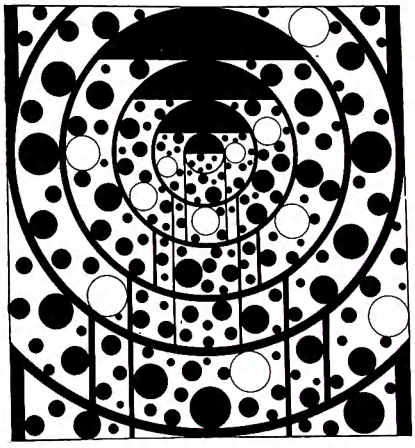
Born in 1947 in the city of Ryapina (Estonia) in 1971, he graduated from the Estonian Art College where he specialized in architecture. He has been a participant in many art exhibitions in the USSR as well as abroad. He lives and works in Tallin.

а я
eesti
kunst
estonian
art
галерея









Из серии "Машины", 1974-1976, бумага, тушь, гуашь, 62 x 60

From the series "Machines", 1974-76, paper, indian ink, gouache, 62 x 60

gallery
галерея

Н. АЛЕКСЕЕВ
Г. КИЗЕВАЛЬТЕР
А. МОНАСТЫРСКИЙ
Н. ПАНИТКОВ

N. ALEXEJEV
G. KIZEVALTER
A. MONASTIRSKY
N. PANITKOV

Н.Алексеев, родился в Москве в 1953 г., окончил художественное училище пам. 1905 года, художник.

Г.Кизевальтер, родился в Москве в 1955 г., филологическое образование, художник, фотограф.

А.Монастырский, родился в Москве в 1949 г., окончил филфак МГУ, поэт.

Н.Панитков, родился в Москве в 1952 г., филологическое образование.

N. Alexeev. Born in Moscow in 1953. Graduated from the Moscow art college. Works as an artist.

G. Kizewalter. Born in Moscow in 1955. Studied philology. Works as an artist and a photographer.

A. Monastirsky. Born in Moscow in 1949. Graduated from the philological faculty of the Moscow University. He is a writer of poetry.

N. Penitkov. Born in Moscow in 1952. Studied philology.

(46)

МО

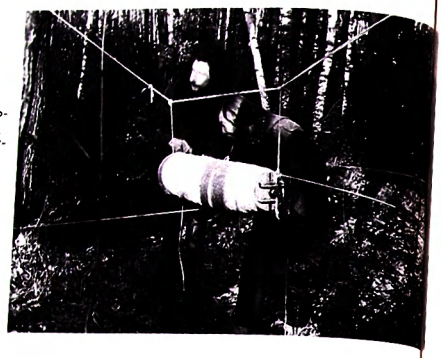
ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ

В лесу, на краю поля, была подвешена между деревьями катушка, на которую предварительно было намотано семь километров белой веревки. Катушка была подвешена таким образом, чтобы ее не было видно с противоположного конца поля, куда через двести метров открытого пространства была выведена конец веревки и где находились зрители /20 человек/ и двое участников /третий участник во время действия стоял в лесу возле катушки/.

Начиная с 13 час. 30 мин. и до 15 часов 00 мин. /полтора часа/ участники и некоторые зрители поочередно и непрерывно вытягивали веревку, которая сматывалась с катушки. Конец веревки не был прикреплен к катушке и вся веревка была вытянута на лесу.

После окончания действия зрителям были розданы документы, подтверждающие их присутствие на акции.

Моск. обл., Сафоновский р-н., поле возле дер. "Киевы Горы".
15 октября 1978 года.
А.Монастырский, Н.Алексеев, Н.Панитков, Г.Кизевальтер,
А.Абрамов /фото/.



gallery
rampen

TIME OF ACTION

At the edge of the forest a bobbin was hung between two trees. On this bobbin 7 kilometers of the white rope had been previously wound. It was hung in such a way that it could not be seen from the other side of the glade, where the on-lookers (20 people) and two participants were gathered together, near the other end of the rope (the third participant stood near the bobbin).
From 13.30 till 15.00 the participants as well as some of the on-lookers pulled the rope which was winding off the bobbin. The end of the rope was not fixed to the bobbin, so all the rope was pulled out of the forest after all.
When the action was over, the on-lookers were given a document confirming their presence at the action.

Moscow district, Savelovsky rail-way, the glade near the village of "Kijevi Gorky".
15th of october 1978.

A. MONASTIRSKI
N. ALEXEJEV
N. PANITKOV
G. KIZEVALTER

gallery
ганерея

IGOR ZAKHAROV-ROSS
ИГОРЬ ЗАХАРОВ-РОСС

Родился в 1945 г. в Хабаровске. Изучал искусство в Хабаровске и Москве. После окончания учебы несколько лет преподавал живопись и композицию в Ленинграде.

В период с 1974 по 1977 г. занимался разработками в области живописного структурализма. В эти же годы обращается к идее концептуализма, проводит ряд хеппенингов.

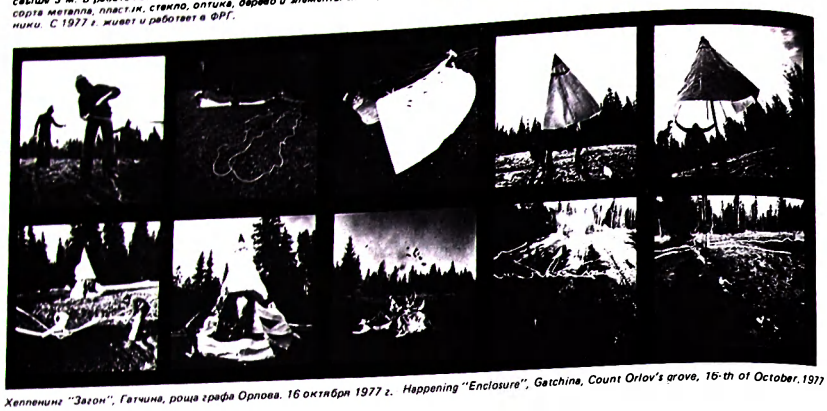
В 1976 г. созовет серию объектов, один из которых, под названием "Система координат", занимал площадь в 6 м² при высоте свыше 3 м. В работе над этим объектом были использованы разные сорта металла, пластик, стекло, оптика, дерево и элементы электроники. С 1977 г. живет и работает в ФРГ.

Born in Khabarovsk in 1945.

The studied art both in Khabarovsk and in Moscow and then he taught art for some years in Leningrad.

From 1974 to 1977 he formulated his own concept of the pictorial structuralism. He turned then to the idea of concept art and organized a few happenings. In 1976 he created a set of objects, and one of them called "a system of coordinates" occupied 6 m² and was 3 meters hight. He used different materials in this object, including different sorts of metal, plastic, glass, wood as well as some optical electronic elements.

He has been living in West Germany since 1977.



Хеппенинг "Загон", Гатчина, роща графа Орлова. 16 октября 1977 г. Happening "Enclosure", Gatchina, Count Orlov's grove, 16-th of October, 1977

ALEXANDER LEONOV
АЛЕКСАНДР ЛЕОНОВ

Родился в 1937 г. в Москве, в семье художника. Учился в Ленинграде, в художественной школе, затем в Академии художеств.
С 1977 г. живет в Париже. Участник выставок неофициального искусства в Москве, Ленинграде, Венеции, Турине, Нью-Йорке, Токио, Париже.

Born in Moscow in 1937 in the family of an artist. He studied art in the Leningrad Art School, and later in the Academy of Arts.
He has been a resident of Paris since 1977.
He took part in many exhibitions of Unofficial Russian Art in Moscow, Leningrad, Venice, Turino, New-York, Tokyo, Paris.

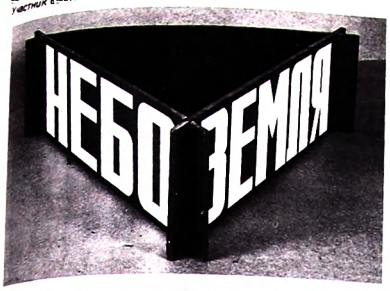
Девочка с букетом, 1975
Холст, масло, коллаж
66 x 54

Girl with a bouquet, 1975
oil on canvas, collage
66 x 54

ROSTISLAV LEBEDEV
РОСТИСЛАВ ЛЕБЕДЕВ

Родился в 1945 г. в Москве. Окончил МГПИ им. Ленина, художественно-графический факультет в 1969 г. Участник выставки на ВДНХ. Живет в Москве.

Born in Moscow in 1946. In 1969 he graduated from the art department of the Pedagogical Institute, Moscow. He resides and works in Moscow.



Ситуация №3, 1979
дерево, эмаль
33 x 90 x 65

Situation N.3, 1979
wood, enamel
33 x 90 x 65

Ситуация №2, 1979
дерево, эмаль
33 x 160 x 160

Situation Nr 2, 1979
wood, enamel
33 x 160 x 160

VALENTIN MARIA TIL (V. SMIRNOV)
ВАЛЕНТИН МАРИЯ ТИЛЬ (В.СМИРНОВ)

Родился в 1928 г. в Ленинграде. Один из создателей фотоархива и организатор "Студии 974", где еженедельно проходили выставки, встречи с художниками и дискуссии.

Born in 1928 in Leningrad. He was one of the founders of the photo-archives, and the originator of the «Studio 974», where there were weekly exhibitions together with meeting and discussions with the artists.

1

2

1,2 Акты, 1979
фотографика

1,2 Acts, 1979
photo-drawing

THE ROLE OF THE WAR MINISTRY IN SOVIET ART
РОЛЬ ВОЕННОГО ВЕДОМСТВА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Я хочу,
чтоб к штыку
приравняли перо
В.Маяковский

The pen
should be on a par
with the bayonet
V. Mayakovsky

С основным законом марксизма "бытие определяет сознание", в народной интерпретации звучащим как "зайца битьем можно слегка научить курить", жители Российской империи столкнулись сразу же после Октябрьской революции. Борьба со смертью – от голода или пули – стала реальностью, заслонившей собой все остальное. Только принадлежность к бюрократическому аппарату могла гарантировать гражданину личную безопасность (освобождение от всеобщей воинской повинности) и спасение от голода ("пролетарский паек"). Так прославлявшееся на Западе искусство русского авангарда питалось за счет Наркомпроса (модернизированное название министерства просвещения), укомплектованного из старых партийцев и их дружков по эмиграции из французских и швейцарских кафе и немецких пивных, где встречались русские социал-демократы с международной художественной богемой. По мысли Ленина Наркомпрос должен был стать единственным идеологическим и финансовым органом, руководящим культурой, естественно, под контролем партии. Однако, несмотря на все ленинские указания о строгом разграничении функций различных министерств, ведомства дублировали друг друга, распоряжаясь деньгами по собственному разумению.

Таким образом, уже летом 1918 г. был создан "Агитационно-просветительский отдел Всероссийского бюро военных комиссаров" для руководства культурно-просветительской работой в Красной Армии, а в конце 19г. – "Музей-выставке "Жизнь Красной Армии и Флота" для покупок художественной продукции так или иначе связанной с армейскими темами.

Темный смысл магических пертурбаций в недрах бюрократического аппарата некоторое время оставался неясным для многих. В судорожных поисках источников существования художники, оставленные за бортом деятельности Наркомпроса, с разных концов, используя личные связи, пришли в начале 20-х годов к открытию невиданной еще доселе мощной финансовой поддержки. С окончанием периода "военного коммунизма" в понятие "хорошая жизнь" входили не только пайки, но и деньги, на которые стало возможным приобрести многие "буржуазные" блага. Художник Евгений Кацмен мог с полным основанием заявить: "Мы открыли эпоху красного меценатства, без которого станковое искусство должно было умереть".

Народный комиссариат обороны существенно отличался от других советских ведомств и благодаря большому числу продолжавших служить бывших царских офицеров, и из-за огромных средств, расходуемых практически бесконтрольно. Кроме того, надо учесть своеобразие Троцкого, бывшего тогда Председателем Революционно-военного совета (Реввоенсовет). Художник Юрий Анненков, позже эмигрировавший, с восторгом вспоминает о посещении им Ставки Верховного Главнокомандования, расположенной в бывшем дворце князей Юсуповых под Москвой. Роскошная обстановка дворца оставалась в неприкосновенности: красавцы адъютанты бесшумно двигались по красным коврам, уставленным ценнейшей мебелью, по стенам были развешаны оригиналы Тьеполо и Буше, в кабинете Троцкого красовался Фрагонар. Для написанного Анненковым портрета Троцкого был устроен специальный просмотр, где присутствовали все высшие чины Красной Армии, из которых после сталинских чисток в живых останутся только двое: будущий

Immediately following the Revolution the inhabitants of the Russian Empire encountered Marxism's basic tenet: "existence determines consciousness". To the popular ear this slogan sounded something like the Russian proverb, "you can teach a rabbit to light matches if you beat him long enough". The struggle against death – from hunger or the bullet, – became a reality which overshadowed everything else. It was only by belonging to a bureaucratic apparatus that the individual citizen could be assured of his personal safety (i.e. release from compulsory military service and salvation from hunger through the receipt of food rations). The art of the Russian avant-garde, so renowned in the West, was fed by Narkompros (The Ministry of Enlightenment), which comprised long-time party members and their emigré pals from the French and Swiss cafes and German beer halls which were havens for Russian Social-Democrats and international bohemians prior to the Revolution.

Lenin's idea was that Narkompros should become the one and only ideological and financial organ directing culture – under the Party's control, of course. However, despite all his directives concerning the strict limitations of various ministerial functions, institutions did overlap and each dispersed funds as it saw fit. Thus, by the summer of 1918, the "Agitational-Educational" section of the All-Russian office of Military Commissars had already been founded to direct cultural and educational activities in the Red Army. At the end of 1919, a museum-exhibition, "The Life of the Red Army and Flotilla", was created to purchase and exhibit artistic works in one way or another connected with military themes.

For some time the significance of such magical disturbances in the bowels of the bureaucratic apparatus remained unclear to many. In the frantic search for sources of employment, artists who had been excluded from Narkompros' activities discovered, through personal connections, a powerful and previously unknown source of financial support.

At the end of the period of 'war communism', the concept of "the good life" broadened to include not only rations, but money with which it was possible to acquire many 'bourgeois' blessings. The artist Evgenii Katsman could affirm with certainty that "...we have discovered the era of Red Patronage, without which the art of easel painting would have perishe."

The People's Ministry of Defense differed considerably from other Soviet institutions due to the large number of former Tsarist officers who continued to serve in the Red Army, and to the enormous funds which it commanded and dispersed almost without control. Trotsky's peculiarities must be taken into account as well, as he was then President of the Revolutionary War Council (RVS). In his memoirs the artist Yurii Annenkov, who later emigrated to the West, recalls with ardent enthusiasm his visit to the Headquarters of the Commanding Staff, located in the former Yusupov Palace on the outskirts of Moscow. The atmosphere of the palace had remained unviolated. Handsome adjutants moved silently about the red carpeting, upon which stood the most priceless furniture. Original Tiepolos and Bouchers hung on the walls, and a Fragonard graced the walls of Trotsky's office. A special viewing of Annenkov's portrait of Trotsky was arranged and all the Red Army bureaucratic elite attended. Only two of them were to survive Stalin's purges: the future Marshal of the Soviet Union, Budennyi, and the future Marshal and Politburo member, Voroshilov. Both of them became heroes and were praised in innumerable paintings by Soviet artists. In the words of one memoirist, "Kliment Efremovich (Voroshilov) highly esteems Repin's paintings and Shaliapin's singing. He himself sings with a good tenor and once, during a chat with artists around his

М.Греков: Тачанка
M. Grekov: Machine-gun

Ю.Анненков: Портрет Троцкого
Y. Annenkov: Trotsky

Маршал Советского Союза Буденный и будущий маршал и член Политбюро Ворошилов — оба, герои воспетые в бесчисленном количестве картин советских художников. По словам одного из авторов — Климент Ефремович (Ворошилов) очень высоко отзывался о Репине и пении Шаляпина. Сам он поет хорошим тенором и как-то в беседе с художниками за своим гостеприимным столом заметил: "Да, если бы мне раньше подучиться пению, из меня кое-что и вышло". "Вообще, замечает автор: "Клименту Ефремовичу была свойственна необычайная тяга к искусству" — и далее: "В споре о пейзаже мы...дошли до здания Реввоенсовета, где я обратился к т. Ворошилову с вопросом — можно ли в нашу героическую эпоху писать пейзажи". Ответ история не сохранила, но, думаю, что против пейзажей не имел.

Вопрос о пейзаже был задан в 31 г. В 20-е же годы было еще трудное определить, что нужно для вхождения в грядущее светлое будущее.

Первая и удачная организационная попытка противопоставления массы художников бедности и партийной тенденциозности Наркомпроса была сделана в 22 г., созданием Ассоциации Художников Революционной России. На первом ее заседании присутствовал инструктор ЦК партии, который ничем, кроме благих пожеланий и идеологических советов, помочь не смог. Однако у одного из организаторов АХХРа художника и поэта Павла Радимова, нашлись связи среди военных. Спасаясь от голода, он первые годы после революции провел в Башкирии, где случайно познакомился с бывшим царским генералом, в то время крупным советским военоначальником, который дал ему необходимые рекомендации. Декларация АХРР (написанная в 22 г.) провозглашала: "...Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьян, деятелей революции и героев труда...в стиле героического реализма". Заметим, что в списке сегодняшних тем армия стоит на первом месте, да и в определении стиля слово "героический" — явный реверанс в сторону военных. Не долго думая, художники, организаторы АХРР, в течение нескольких месяцев сляпали выставку, послешность которой отразилась в названии: "Выставка этюдов, эскизов, графики из жизни Рабоче-Крестьянской Красной Армии". Каталог и афиши были отпечатаны бесплатно Высшим военно-редакционным советом армии и на вернисаж прибыл сам Троцкий. Пресса, которая не могла молчать после такого визита, дружно обвинила участников выставки в антихудожественности. Это и нужно было устроителям: привлечь к себе внимание и вступить в переговоры непосредственно с военной верхушкой.

В результате Троцкий обещал организовать и полностью финансировать новую выставку к 5-летнему юбилею создания Красной Армии. Специальная военная комиссия придумывала темы картин и распределяла их между художниками. По этим сюжетам художники делали эскизы, которые принимались жюри (часто с идеологическими или эстетическими поправками). После утверждения эскизов платили аванс, а законченные картины покупались для музея Красной Армии и Флота. По поводу этой выставки, открытой в марте 23-го г., Троцкий написал в книге отзывов: "Хорошо, но на 5 лет запрещаю рисовать генералов". Милая шутка Главнокомандующего! Один из участников выставки сокрушался: "Действительно, было нарисовано рядовых героев, но в этом был виноват Реввоенсовет, дававший заказы". Знаменитый командир Красной Армии Фрунзе, увидев свой портрет в кубистическом стиле, приказал его убрать.

Формалисты начала века декларировали разрушение традиций старой культуры и не могли не чувствовать (см. эпиграф) нечто вроде комплекса неполноценности по отношению к военному ведомству, издавна занимающемуся разрушениями, но более грамотно и эффективно. Пророки нового стиля не могли предвидеть, что в функции министерства обороны войдет и оборона старых традиций.

В резолюции ЦК партии 25-го г. было сказано: "Если в руках у

hospitable table, remarked: "Ah, yes, if I had started studying voice earlier, something might have been made of me". "In general", remarks the author, "...during an argument over landscapes we... came to the building of the RVS and dropped in on comrade Voroshilov to ask him whether or not it was possible, in our heroic time, to paint landscapes..." History has not recorded the answer, but we believe that the good tenor, like all tenors, was a lyric at heart and had nothing against landscapes.

The question regarding landscapes was asked in 1931. In the 20's it was even more difficult to define what was necessary for the advance into the imminent Lofty Future. The first, and successful attempt by masses of artists to find an alternative to the financial poverty and party bias of Narkompros took place in 1922, with the founding of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR). A representative of the Party's Central Committee attended AKhRR's first meeting, but other than wish them well and offer ideological advice, he could do nothing. However, one of the organizers of AKhRR, the artist Pavel Radimov, turned out to have connections with the military. In the first years of the Revolution Radimov lived in Bashkiri to escape the famine, and there he happened to make the acquaintance of a former Tsarist general, who in 1922 was an important Soviet military boss. The former Tsarist general gave him invaluable advice. AKhRR's charter (written in 1922) declared, "...we depict contemporary life: the life of the Red Army, of workers, peasants, revolutionary activists, and heroes of labor... in the style of heroic realism". Note that in the list of contemporary themes, the Army stands first, and the definition of AKhRR's style as "heroic" was clearly a bow in the direction of the military.

Within several months of AKhRR's foundation its artists and organizers threw together an exhibition whose very title was testimony to the haste with which it was arranged: "An Exhibition of Studies, Sketches, and Graphics from the Life of the Worker-Peasant Red Army". The catalgue and poster advertisements were printed without charge by the High Military-Editorial Soviet of the Army, and Trotsky himself came to the opening. The press could not afford to remain silent after such a visit, but in a very friendly manner accused the exhibition's participants of anti-artisticness. This was, in fact, precisely what the founders needed — to attract attention to themselves and enter into negotiations directly with the military leadership.

As a result, Trotsky promised to organize and fully finance a new exhibition for the 5th anniversary of the Red Army's founding. A special military commission devised subjects for paintings and distributed them among the artists. Artists made sketches for paintings on these subjects and they were then submitted to a jury, (which often made ideological or aesthetic corrections). After the sketches had been accepted, the artists were paid an advance, and the completed paintings were purchased by the Museum of the Red Army and Flotilla. The exhibition opened in March 1923 and Trotsky wrote in the guest book, "Good — but I forbid the paintings of generals for five years". A little joke on the part of the Commander in Chief! One of the exhibition's participants was quite distressed by this. "There really were very few paintings of rank and file heroes, but RVS was responsible for this since they gave the orders". The famous Red Army commander Frunze, upon seeing his portrait painted in a cubistic style, ordered it removed from the exhibition. At the beginning of the century, the formalists had announced the destruction of old cultural traditions, (see the epigraph), and they could not help but feel something akin to an inferiority complex vis-avis the War Ministry, which had been destroying far longer, and much more efficiently and effectively. The prophets of the new style could not foresee that among the functions of the Ministry of Defense would be the defense of old traditions.

A resolution of the Party's Central Committee in 1925 stated that "...if the proletariat now possesses infallible criteria for the socio-political content of any literary work, we still do not have such definite answers to all questions relating to artistic form". As we can see, in 1923 the generals had already found these answers. We have not specifically studied the artistic tastes of military in different countries, but we suspect that they do not differ much. At any rate, the Soviet military command possessed definitive ideal: they aspired to a life of luxury and human comforts, be

М.Авилов: На Мамонтова, 1949
M. Avilov: Against Mamontov, 1949

С.Сварог: Товарищи К.Ворошилов и М.Горький в тире ЦДКА,1933
S. Svarog: K. Voroshilov and M. Gorky in the shooting-range, 1933

Ю.Пахадаев На Севере дальнем, 1973
J. Pakhadajev In the far North, 1973

Ю.Овечкин: Тревога (Ракетчики), 1969
J. Ovetchkin: Alarm, 1969

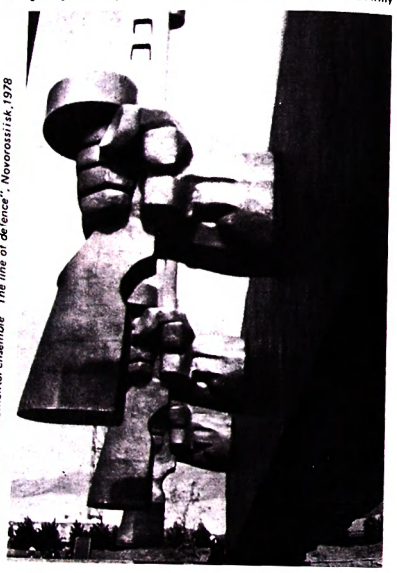
пролетариата ума теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у нас еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы". Как мы видим, у генералов уже в 23-ем году были такие ответы. Мы не занимались специально изучением вкусов военных в разных странах. Думаем, что они не очень разнятся. Во всяком случае, советские военноначальники отличались вполне определенными идеалами: стремлением к роскошной жизни и комфорту, реквизированному или экспроприированному (термины из революционного жаргона) у старой русской аристократии. Начальники всех родов войск думали править долго и советские художники взялись создавать галереи фамильных портретов основателей новых бюрократических династий. В интимных, парадных и многофигурных портретах изображались не только сами генералы, но и их жены: "Конный переход жен начсостава" (имеются в виду жены армейских начальников) или "Шлюпочный поход жен командиров Черноморского флота", а иногда и их любовницы: "Встреча слушателей Военно-Воздушной академии с артистами Театра им. Станиславского", где роскошно декольтированные красавицы перемешаны с блестящими молодыми офицерами. Апофеозом военного аристократизма в советской живописи явилась, открытая за три месяца до вторжения немцев в Россию, выставка "Советские художники ко дню 60-летия К.Е.Ворошилова", на которой участвовали 219 художников. Ворошилов прославлялся в разных техниках: живописи, графике, скульптуре, фарфоре и даже о изделиях из папье маше.

Но в 1923 году военная теме только приоткрыла свои неисчерпаемые возможности. В этом году Реввоенсовет издал приказ, по которому все художественные работы для армии, сделанные профессионалами, целиком оплачиваются военным ведомством. Новый рынок сбыта работ воодушевил многих художников, но пробиться к кормушке было не так просто. Хотя выставки к юбилеям Красной Армии устраивались каждое пятилетие, отбор авторов был строго ограничен, как ограничены были деньги военного министерства на покупку произведений искусства. Первооткрыватели, организаторы первых военных выставок старались не допустить посторонних, и надо было иметь личные связи, чтобы добиться заказа, доказать свое мастерство в изображении военных сюжетов. Особенно повезло выпускникам батального класса дореволюционной Академии Художеств. Обучение тем сводилось, главным образом, к рисованию лошадей – основной эстетической единице царской армии. Лошади сыграли свою историческую роль и в годы Гражданской войны. Известные каждому советскому ребенку 1-ая Конная Армия и ее руководитель Буденный стали на долгие годы героями картин советских баталистов. На этом особенно отличился художник Митрофан Греков. Он лично познакомился с Ворошиловым и Буденным еще в 20-м году и поэтому мог демонстровать независимо. Греков писал картины, изображающие военные действия Красной Армии на юге России, где провал все 20-е годы. Пожалуй, именно Греков создал каноническую эстетику батальной живописи ее сталинско-ворошиловского периода. Особенно характерна композиция его картин: красные (т.е. хорошие, коммунисты) наступают с правого верхнего угла картины, а белые (враги) отступают в нижний левый угол. Такой прием можно назвать "картографическим", ведь, глядя на географическую карту, мы видим, как справа (с востока) Россия движется налево (на запад). В картинах, изображающих передышки между боями, герои устремляют мечтательные взоры направо – утомленные завоеватели, вспоминающие о родном доме.

Через два года после постановления ЦК партии о слиянии всех художественных группировок в один Союз Советских художников, Греков умер (34г). Его смерть была отмечена в приказе Наркома обороны "Об увековечении памяти великого баталиста". Этим же приказом основывалась Студия военных художников им. Грекова, единственная за сего времени независимая от Союза Художников организация. Начинающий художник, признанный специальной

they requisitioned or, in the revolutionary jargon, expropriated from the old Russian aristocracy. The soldiers' leaders intended to reign for a long time, and Soviet artists undertook to create a gallery of family portraits of the founders of these new bureaucratic dynasties. Not only the generals, but their wives were depicted in intimate, official and many-figured paintings, for example: "The Cavalry Crossing of the Wives of the Commanding Staff", (i.e. the Army commanders' wives), or "The Maritime Advance of the Wives of the Black Sea Flotilla Commanders". On occasion the generals' mistresses were even depicted, as in "The Meeting of Air Force Academy Students, with the Artists of the Stanislavsky Theater", where luxurious, decollete beauties mingle with shining young officers. The epotheosis of military aristocratism in Soviet painting came with the exhibition, "Soviet Artists on the 60th Birthday of K.E.Voroshilov". It opened three months before the Germans attacked Russia, and 219 artists participated. Voroshilov was celebrated in various media: painting, graphics, sculpture, porcelain and even in papier-mâché.

The military theme had just opened the door to its inexhaustible possibilities in 1923. That same year the RVS issued an order stating that henceforth, all artistic works created for the army by professionals would be paid for in full by the War Department. The new sellers' market for art heartened many artists, but it was not all that easy to obtain access to the feeding-trough. Although exhibitions for the anniversaries of the Red Army



В.Цигаль и др.: Памятник-ансамбль "Линия обороны": Новороссийск, 1978
V. Tsigal and others: Monumental ensemble "The line of defence": Novorossisk, 1978

В.Нариманбеков: Истребители, 1975
V. Narimanbekov: Fighter pilots, 1975.

А.Оя: Памятник воинам
A.Oya: Monument to the warriors

Ю.Циркунов: Тревожная группа, 1972
Y. Tsirkunov: Battle alarm.

военно-художественной комиссией достаточно способным, принимается в студию "художником-копиистом" в нижнем чине. Проведя в этом качестве определенный срок и нарисовав самостоятельно картину на военную тему, он получает диплом "художника-баталиста", армейское звание и соответствующую званию зарплату. В посвященную войну создаются особые должности для художников – Главный художник (или скульптор) Центрального Дома Армии и Флота. Штатный художник Политуправления Военно-морского флота и т.д. За хорошую художественную продукцию художники повышаются в чине и награждаются орденами.

В 1966г Совет Министров СССР учредил медаль им. Грекова. Комплект из одной золотой и трех серебряных медалей присуждается ежегодно совместно чиновниками трех ведомств: Министерства культуры, Союза художников и Главного Политуправления армии за "создание лучших произведений на военно-патриотическую тему".

Надо отметить, что за последние 20 лет положение советских художников изменилось. Последние широкие натуры партийного аппарата, занимавшиеся всем, от сельского хозяйства до искусства исключительно, сошли со сцены. Их заменили профессиональные бюрократы, строго соблюдающие правило о невмешательстве в дела других ведомств. И военное министерство перестало оказывать былое влияние, оставив себе несколько вотчин, главная из которых – студия Грекова. Изменилась и эстетика военных картин. Кони потеряли свою былую актуальность в связи с развитием военной техники. Вместо сияющих лиц вождей мы видим нечеловечески суровые физиономии воинов, тела которых (вероятно тоже как следствие технического прогресса) напоминают монументальных механических роботов.

Эволюцию военного искусства можно было увидеть максимально полно на московской выставке к 40-летию студии Грекова, где было показано свыше тысячи работ. Фасад главного выставочного зала России был украшен огромным изображением перекрещенных кисти и штыка. Советская пресса писала, что выдающиеся успехи военного искусства в прошлом служат надежной гарантией его будущего развития.

Воинизированная богема продолжает свою работу.

В. КОМАР, А. МЕЛАМИД

Использованная литература:
"Борьба за реализм в искусстве 20-х годов" Изд. Советский Художник, М, 1962
"Выставки советского изобразительного искусства" Тт 1-4, Изд. Сов. Худ., М
"АХРР", Изд. Изобразительное искусство, М, 1973
Павел Радимов "О родном и близком", Изд. Московский рабочий, М, 1973
"Центральный музей вооруженных сил СССР" Изд. Сов. Худ., М, 1967
Г.Кучеренко "Эстафета традиций" Изд. Изобразительное искусство, М, 1975
"Мастера советского изобразительного искусства", Гос. изд. Искусство, М, 1951
"Культурная жизнь в СССР" Изд. Наука, М, т.1 – 1975, т.2 – 1976
Юрий Анненков "Дневник моих встреч" тт. 1–2, Изд. Международное литературное содружество, 1966, Н-Й
Е.А.Кацман "Как создавался АХРР", Изд. АХРР, М, 1925
Справочник по законодательству для судебно-прокурорских работников" т.1, Изд. ГИзЮЛ, М, 1949
"Советское искусство за 15 лет", М.-Л., 1933
Вестник профсоюза работников искусств" Изд. РАБИС, М, 1923

were held every five years, the selection of artists was severely limited, as were the War Ministry's funds for the purchase of works of art. The first 'explorers' – organizers of the first military exhibitions, – tried to limit access to outsiders and one had to have personal connections to obtain a commission, to prove one's mastery in the depiction of military themes. Graduates of the battalion class of the pre-Revolutionary Academy of Arts were especially lucky. Their education was by and large limited to drawing horses – the fundamental aesthetic unit of the Tsarist army. Horses played an historical role in the Civil War years as well' The First Cavalry Army and its leader, Budennyi, well known to every Soviet child, were the heroes of Soviet battle artists' paintings for many years. Mitrofan Grekov was particularly distinguished in this field. He met Voroshilov and Budennyi in 1920, and from that time on could act independently. It was Grekov who established the aesthetic canon of battle painting for the Stalin-Voroshilov period. The composition of his paintings is particularly characteristic: the Reds (i.e., the good guys, the Communists) advance from the upper right hand corner of the painting, and the Whites (the enemy) retreat into the lower left corner. This device can be called 'cartographic': looking at a map we see Russia moving from the right (the East) to the left (the West). In paintings picturing respite and repose between battles, the heroes direct their dreamy gazes to the right – weary warriors, recalling home sweet home.

Grekov died in 1934, two years after the Party Central Committee merged all groupings of artists into one Union of Soviet Artists. His death was marked by an order from the People's Commissariat of Defense to "immortalize the memory of the great battle painter". By this order the Grekov Studio of Military Artists was created. To this very day it remains the only organization of artists independent of the Union of Soviet Artists. A young artist, considered by a special military-artistic committee to be sufficiently gifted, is accepted into the studio as an 'artist-copiest' at a low rank. When he has spent the required period of time in this capacity and has independently executed a painting on a military theme, he receives a diploma as a 'battle-artist', officer's rank and the corresponding salary. During the last war, special appointments were created for artists, for example: Head Artist (or Sculptor) of the Central Army Office, or Staff Artists of the Political Administration of the Army-Navy Flotilla. For good artistic production artists receive promotions in rank and are awarded medals.

In 1966 the Council of Ministers of the USSR instituted a Grekov Medal. A series of one gold, and three silver medals is awarded annually to artists for 'the creation of the best works on a military-patriotic theme', by the decision of bureaucrats of three departement: The Ministry of Culture, the Union of Artists, and the Head Political-Administration of the Army.

It must be noted that the position of Soviet artists has changed over the last 20 years. The last broad-minded members of the Party apparatus who took an interest in everything from agriculture to art have departed the scene. Professional bureaucrats have replaced them, and they strictly observe the rule of non-intervention in the affairs of other departments. The War Ministry likewise no longer possesses the influence it once did, but it has retained a few legacies, the most important of which is the Grekov Studio. The aesthetics of military paintings have changed as well. Horses have lost their previous topicality in line with the development of military technology. Instead of the shining faces of leaders, we see the inhumanly stern physiognomy of warriors whose bodies (most likely also as a result of technological progress) resemble monumental mechanical robots.

The evolution of military art was shown in full at the Moscow exhibit honoring the 40th anniversary of the Grekov Studio. Over 1000 works were exhibited. The facade of Russia's main exhibition hall was hung with a huge picture of paint brushes crossed with bayonets. The Soviet press wrote that the outstanding success of military art in the past serves as a hopeful guarantee of its future development.

Militarized bohemia continues its work.

V. KOMAR, A. MELAMID
Translated by Jamey Gambrell

JOSEPH BEUYS: ART AND POLITICS
ДЖОЗЕФ БОЙС: ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА

Имя Джозефа БОЙСА стало особенно широко известно в Америке после его ретроспективной выставки в музее Гуггенхейм. Ни одна дискуссия на тему о современном искусстве не проходила без упоминания его имени, вызывавшего неизменные споры. Бойса называли шаманом, пророком, шарлатаном, обманщиком, гением, новатором, плагиатором. Что же в действительности представляют из себя художественные и социальные концепции, им декларируемые?

Художник охотно согласился на встречу с представителями журнала "А·Я" Вахтангом БАХЧАНЯНОМ и Анатолием УРОМ, которая состоялась в галерее Рональда Фельдмана

After his retrospective exhibition in Gugenheim museum, the name of Josef BEUYS became widely known in America. Most newspapers and art magazines published articles about his work and personality. Not a discussion on modern art took place without mentioning his name, which provoked inevitable altercation. Beuys was labelled the shaman, the prophet, the charlatan, the crook, the genius, the innovator, the plagiarist. What in reality are J. Beuys's artistic and social concepts, which he so loudly declares?

The artist willingly agreed to talk to our interviewers V. BAKCHANYAN and A. UR. The interview was given in Ronald Feldman's gallery.

А-Я: Русское искусство долгий период было отрезано от западной информации, касающейся событий в современном искусстве, оно находилось в полной изоляции от общего течения современного искусства и из-за этого являлось достаточно провинциальным. Поэтому интервью с вами мы находим существенным контактом между современным русским и западным искусством, важным шагом на пути обмена информацией.

Наш первый вопрос: мы родом из страны, в которой искусство и политика в годы, следовавшие сразу за революцией 1917 г., оказались тесно переплетенными. Идеалистически настроенные художники русского авангарда того времени захватили власть в художественных учреждениях, в музеях, в художественных школах. Они видели первоочередную задачу искусства в изменении цивилизации, в переделке заново всех слоев культуры для того, чтобы возвести это до уровня их идеалистических социальных идей, связанных с их новаторскими художественными поисками. Их новая позиция в обществе имела два слабых места: одно — как только художники захватили власть, они оказались в положении диктаторов, они создали художественную бюрократию, которая их же и поглотила в конце концов, другое — художники оказались в положении, в котором их художественные открытия начали употребляться политическими функционерами для укрепления их (функционеров) собственной власти, таким образом искусство было низведено до уровня обыкновенного политического использования, практически, до уровня политической пропаганды.

Не думаете ли вы, что это может произойти и с вашим искусством?

БОЙС: Как бы вы могли себе представить, что мое искусство может быть использовано в целях политической пропаганды, и для чего? Сама идея пропаганды через искусство звучит странно для меня.

Можно ее перефразировать так: скульптуры, объекты искусства, работы, организующие пространство, и художественные акции могут иметь политический смысл, мне кажется, они представляют из себя сложное явление, которое имеет отношение к вопросу "социальной основы" (Social body) и к вопросу каждого человеческого существа, живущего в мире. С этой точки зрения было бы интересно увидеть влияние, которое имеют эти идеи, и это мне кажется чем-то совсем другим, чем политическая пропаганда. Это нечто вроде многообещающей возможности для всех обсуждать проблемы, критиковать какие-то вещи и даже отвергать их, может быть. В общем, это просто какой-то вид приглашения присоединиться к тому, что я делаю.

Каждый абсолютно свободен, и мое искусство не принадлежит ни к какой политической системе, существующей в наше время, оно не имеет ничего общего, например, с политической системой Западной Германии. Возможно, это и есть ответ на вопрос.

А-Я: Разрешите нам пояснить наше мнение. Это не наша лично позиция, но многие русские художники ее разделяют. Малевич, Лисицкий и Родченко создавали свои работы по своим художественным идеям. Они не пытались использовать свое искусство для каких-либо политических целей. Они просто работали, были только художниками. Однако политическая ситуация в России создала условия, при которых политические функционеры воспользовались конструктивизмом, футуризмом, супрематизмом для удовлетворения своих политических нужд. Плакаты могут быть хорошим примером. Так авангард был превращен из совершенно нового явления в искусстве в предтечу коммунизма.

A-YA: I'd like to start by saying that, unfortunately, for a long time Russian artists were un-informed of the events of modern art and, furthermore, of modern art ideas. They were completely isolated from the mainstream of modern art, and, therefore, tended to be rather provincial. Thus we regard this interview as an important contact between modern Russian and Western art, and a landmark in the flow of information between them.

Our first question: we come from a country where art and politics became very tightly interwoven in the years following the 1917 revolution. Idealistically-minded artists of the Russian avant-garde took over offices in museums, art schools and institutions. They saw the primary task of art as remaking civilization, as re-modelling all levels of culture in order to elevate it to the height of their idealistic social concepts, related to their innovative artistic search. Their new position in society had two weak spots:

Firstly, as soon as the artists seized power, they found themselves in the position of dictators, and caused the formation of an artistic bureaucracy which eventually devoured them, and secondly — they found themselves in a position in which their artistic achievements started to be used by political functionaries for the purpose of strengthening their own political power, thus being lowered to the level of basic political needs, practically to political propaganda.

Don't you think that the same could happen to your art?

BEUYS: How could you imagine the possibility of my art being used as a kind of political propaganda, and what for, what for..?

The idea of making propaganda by means of art sounds curious to me. But I must, perhaps, make a metamorphosis of this idea: sculpture, objects, environment and actions can have a political meaning. It seems to me that they have a kind of compounded existence, which is related to the questions of social body, and the questions of every human being living in the world. It would be of interest to have a kind of impact coming from these things, but this seems to me to be something other than political propaganda. It's a great proposition where everybody has the possibility to criticize or to discuss things, and even to reject them, so what I try to do is only a kind of offering. Everybody is completely free. My art belongs in no way to any political system existing now, so it has nothing to do with, for instance, the political structure existing in West Germany. Perhaps this is the answer to this question.

A-YA: Let us explain our position. It's not our own position, because a lot of Russian artists share a similar point of view. Malevich, Lissitsky or Rodchenko created their works according to their own artistic ideas. They didn't try to use their art for any political purposes. They were just working, and were exclusively artists. However, the political situation in Russia at their time created the possibility for political officials to use constructivism, or futurism, or suprematism for their political needs. Posters are a good example. Thus the avant-garde was not presented as an entirely new development, but as a harbinger of communism.

BEUYS: Right, but this is a problem of the Russian Revolution, in which a lot of people were involved. Mayakovsky, for instance, had much better ideas of communism than the officials themselves. It was clear to him that art should be used as a kind of sign of the revolution, and that was a very honest and pure thing. It was only arterwards, after his death, when the whole breakdown took place, that the misuse and even destruction of art happened, you know, of art which had a special idea of human revolution which is everybody's,— and the sign was destroyed in the first place. For Malevich and Mayakovsky, it was an adequate ideal. Mayakovsky was

БОЙС: Правильно, но это проблема русской революции, в которой принимали участие многие. Идеи коммунизма Маяковского были гораздо лучше идей большевиков. Ему было ясно, что искусство должно служить знаком революции, а это была очень частная и чистая идея. После его смерти, когда слом произошел, тогда началось неправильное использование и разрушение искусства, искусства, которое имело идею революции как революции для каждого. И знак революции был уничтожен в первую очередь.

Это был адекватный идеал социализма и для Малевича, и для Маяковского. Маяковский был участником пропагандной деятельности, был ее активным участником, но было ясно, что у него другой идеал революции. Так что разрушение искусства произошло прямо в глубине существования Маяковского.

А-Я: Наш русский опыт показывает, что флиртовать с политикой для художника опасно. Вы же, однако, расширили вашу политическую деятельность, выставив свою кандидатуру в Бундестаг, организовав новую политическую партию, совершая это с определенной настойчивостью. Это все, кажется нам, лежит вне поля деятельности художника, даже вне поля деятельности так называемого политического художника. Не боитесь ли вы, что политик вытеснит с вас художника? Не производит ли ваша выставка в Гуггенхайме впечатления следов оставшихся от вашей прошлой деятельности? Не говорит ли это о признаках превращения искусства в атавизм?

БОЙС: Очень много вопросов подряд. Мне трудно отвечать, нужно их разделить.

А-Я: Говоря о вашей политической деятельности, не боитесь ли вы, что художник в вас покорится политику?

БОЙС: Нет, потому что это не имеет ничего общего с политикой.

То что я делаю, принадлежит нашему времени и соответствует ему.

Нужно превозмочь политику, все, что относится к социальному порядку и к каждому существующему индивидууму, превратить это в какои-то вид самоактивности, самоорганизации. Так что это вопрос любомы. В Германии этот вопрос известен под названием "Gestalt", это явление имеет социальную природу и не связано с понятием искусства. Этот вопрос противоположен по своей направленности идее так называемого современного искусства.

Я считаю, что современное искусство пришло к своему концу и что настало время антропологического искусства. Антропологическое искусство имеет возможность трансформировать мир, иными словами, создать новую дисциплину искусства, я называю ее социальной скульптурой, или социальным искусством, или антропологическим пониманием искусства. Это новая дисциплина. Но я не против таких вещей как живопись и скульптура, хотя я хочу заметить, что существует вероятность, что явления живописи и скульптуры уже демонстрируют ориентировку в этом направлении, так что нужно это понимать и не смешивать со старым представлением о политике.

Мое стремление — создать новую дисциплину в искусстве, которая еще не существовала. Я пытаюсь говорить о моей идее социальной скульптуры или об отношении моих работ к социальному порядку, к каждому живому существу. Я стараюсь преодолеть заговор государства и денег — он означает для меня политику.

Так что я утверждаю новую стадию в культуре будущего. Потому что будущее — это культура. Потому что идея свободы первичная и подлинная, она наиболее логический путь следования от корней лежащих в человеческой восприимчивости. Эти формы конституционного значения приведут к иной экономической системе.

Так что я отношусь к силе социального порядка серьезно: Найти систему братства и солидарности в любом экономическом процессе. Экология социального порядка находится на более высоком уровне, чем экология, лежащая на биосферическом уровне, но они могут взаимодействовать, и эта субстанция, это социальное взаимоотношение, частично невидимое в начальном периоде, — это то, что я думаю является материалом скульптуры.

Вот что я спрашиваю у людей: не захотите ли вы сотрудничать с другими в этой коммуникативной общей системе? Чтобы восстать и превозмочь отinvolved in a kind of propaganda activity. He had a motoric involvement, you know. But it was really clear that he saw another ideal of revolution. It was his own ideal. So destruction took place in the middle of heart of Mayakovsky's existence.

В. Бахчанян, Д. Бойс, А. Ур
B. Bakhchanyan, D. Beuys, A. Ur.

A-YA: Our Russian experience shows that to flirt with politics is dangerous for an artist.

With fixed intentions, you widened your political activity, running for a seat in the Bundestag, organizing a new political party. All this seems to me beyond the artist's goal. It is even beyond the so- called political artist's activity.

Are you aware of this and, if so, aren't you afraid that the artist is being conquered by the politician? It seems that your show at the Guggenheim is reliclike remains of your past actions, doesn't it? Does it that art has became an atavism?

BEUYS: Too many questions in a row, it is difficult for me to answer. Make a kind of distinction.

A-YA: Talking about your political activities. Aren't you afraid that the artist who's inside you is being conquered by the politician?

BEUYS: No, because I have nothing to do with politics. What I try to do and what I sincerely do, belongs to, and fits in, this time. To overcome politics, to make everything relate to the social order and to every individual, – a kind of self-organization–. So it is a question of form. It's a question which one calls "Gestalt" in Germany. Yes, it is the figuration of the social body. So, in a way, it has nothing to do with art in its position and understanding. It runs totally in the opposite direction.

It runs completely counter to the idea of so-called modern art. I find that modern art is at its end, and the time of anthropological art starts now. And this time of anthropological art has a chance to transform the world, that is, to invent another discipline of art. And this is called social sculpture, or social art, or anthropological understanding of art. This is a new discipline, but I'm not against painting, sculpture and things like that. I want to mention that there is a possibility that the phenomena of painting and sculpture show some movement in this direction, but it must not be mixed with the old understanding of politics. I only care to invent a new discipline in art. A discipline that never existed before. I try to speak of my idea of social sculpture, or my works being related to the social body, to a living being – what I try to overcome is the conspiracy system of money and state – this to me means politics. So I establish a new step in the culture of future.

Because future is culture. Because the idea of freedom is the first and genuine idea. And it is a more logical way for every next step to be achieved from the grass roots of human sensibilities, – from the basis, one could say–. Forms of constitutional value would lead to another economic system.

Find a system of brotherhood and solidarity in every economic process. Ecology of the social body is dn a higher level than the question of economy lying on the biospheric level. But, of course, it can cooperate. And this substance, this social interrelationship, partially invisible in the first stage, is what I call sculpture material. It is what I ask people: if they could be interested in working in this time-sharing and in this communication system. To riot against, and overcome, the old alienation, you know. In this short statement I tried to give the impression of what I think of the idea of art.

A-YA: Maybe your activity as a political artist is a manifestation of the fact that art itself become an atavism.

BEUYS: Well. . .

чуждённость. В этом коротком заявлении я хотел выразить и объяснить мою идею искусства.

А-Я: *Может быть, ваша деятельность как политического художника является манифестом, что само искусство превращается в атавизм.*

БОЙС: Да . . Да. . .

А-Я: Также для нас ваша выставка в Гуггенхайме выглядит просто как следы вашей прошлой деятельности. Разве это не так?

БОЙС: Да, это так. Это документы и результаты моей прошлой деятельности. А как еще может быть?

А-Я: Вы могли бы выставить новые работы.

БОЙС: Это все принадлежит моей работе, что вы видели в Гуггенхайме. А вот что вы думаете об атавизме, мне не совсем понятно. Вы имеете в виду, что современное искусство – в моем представлении – атавизм? Это вы хотите спросить?

А-Я. Давайте скажем это таким образом: в действительности, ваши идеи идут впереди так называемого современного искусства.

БОЙС: Да, конечно, в этом отношении это идет дальше, выходит из рамок художественной системы. Современное искусство для меня – какой-то вид сурмузейного понимания искусства, "Nicht"–существующее, но существующее как социальный организм и не существующее в социальном организме. Оно производит впечатление игрища изолированных невежд, какой-то вид фальсифицированного понимания искусства. В этом взаимоотношении между несуществованием, положением вне мира и башней из слоновой кости, в этой связи можно определить современное искусство как вид атавизма.

Я признаю, я чувствую – это атавизм!

Я не выступаю против живописи, скульптуры, театра, поэзии и тому подобного, это все является традиционным подтверждением наличия способностей у людей.

Но я уверен, что социальная скульптура и антропологическое измерение должны быть созданы, чтобы дать личности, обладающей способностями, более прочные основы, более глубокие корни в социальном организме, больше единства и жизненной силы. Эта социальная скульптура, как я ее называю, имеет прямое отношение к улучшению человеческих условий, для всех людей, которые трудились задолго до ее появления.

А-Я: Вы заявили, что боретесь с властью денег. Вы говорите, что вы за изменение структуры общества, что вы хотите создать новое свободное общество. Давайте обсудим роль денег в искусстве. Вы организовываете свои выставки в традиционных заведениях, таких как музеи и галереи, вы имеете дело с людьми, ориентирующимися на деньги, такими как кураторы музеев, торговцы искусством, коллекционеры. Не кажется ли вам, что система, в которой вы функционируете, может изменить вас в соответствии со своими требованиями скорее, чем вы сможете изменить ее?

Они используют вас как экстравагантный пример истинно свободного художника, чтобы начать эксплуатировать созданную вами ауру для своей выгоды.

БОЙС: Это невозможно, потому что все зависит от свободного выбора участника. Моя хорошо известная цель – бороться против государства и денег, и нет возможности использовать мое искусство неправильно. Я должен использовать любое учреждение, хотя у меня нет права злоупотреблять людьми. Идея трансформации общества – необходимость для каждого человека. Я думаю, что устаревшие понятия классовой борьбы и современный марксизм разрушают человечность. Вот я и пытаюсь найти союзников даже в установившихся учреждениях. Этот город – он тоже принадлежит к "установившимся" учреждениям И вы сидите на "установившемся" стуле как продукте капиталистического понимания экономики. Если вы на улицу пойдете – будете использовать государственную собственность. Так что ни у кого нет другой возможности кроме как использовать установившиеся учреждения. И покуда капитализм существует на Западе и на Востоке, нет у вас другого выбора, кроме как пользоваться этими учреждениями. Но тем настоятельнее наблюдается отсутствие производительности, в

A-YA: Also, for us, your exhibition at the Guggenheim presented relic-like remains of your former activity. Isn't it so?

BEUYS: Yes, it's true. There are documents and results. How could it be otherwise?

A-YA: You could have put forward a new body of work.

BEUYS: It belongs to my body of work–what you say at Guggenheim – but how one sees the idea of atavism, I don't understand. You mean, whether I think that modern art is atavism?

A-YA: Let's put it this way: in fact, your ideas are going beyond so-called modern art.

BEUYS: Yes, sure. And in this respect it goes further, out of the art system frame. Modern art is for me a kind of bourgeois understanding of art, "nicht"-existent as a social body, and also "nicht"-existent in the social body. It appears as a playground for isolated ignoramuses, and also as some kind of forged understanding of art. In this relationship between "nicht"-existence, – out of this world, and ivory tower; in this respect, one could describe modern art as a kind of atavism.

I confess, I feel this is atavism, I am not speaking against painting, sculpture, theatre, poetry, and things

like that, which are traditional designations of special abilities of people. No, that must be clear. I think that social sculpture in the anthropological dimension has to be invented. Give a person who is able and has the genius to bring out his imagination a better foundation, deeper roots in the social body, more unity, more vitality and ideas, and vision, and insight in the root constellation. This social sculpture, as I call it, cares for better conditions for people who had worked before this discipline existed, putting them in contact with the anthropological dimension. This again tries to make a resurrection out of dead body. And, certainly, in no way tries it to destroy the older tradition, older thinking.

A-YA: You made a statement that you fight against money power. You say, you are for changing the structure of society. You say, you want to create a new society – a free one. Let's talk about money power in art. You organize your shows at traditionally established institutions, such as museums or galleries. You deal with money-minded people, such as museum curators or art dealers, collectors. Don't you feel that the system in which you are functioning might change you according to its own standards rather than you change it? They will use you as an extravagant example of a truly free artist just to exploit your aura and use it for their own profit.

BEUYS: This is impossible, because all such things stand in relationship to the free will of the person involved. It is my outspoken goal to struggle against state and money, and there is never a possibility to misuse this thing. No, how can you. . ? I must use every institution, but I have no right to misuse persons. Because the idea of the transformation of society is a necessity for every living being. Old-fashioned class struggle theory and modern Marxism destroy humanity. So I can find cooperators even in the established institutions. And you are sitting in the "established" chair, in the product of capitalist understanding of economy. If you go in to the street, you use state property. So no one has any other choice but to use the given institutions. And as long as a capitalist system which takes on different aspects exists in the West and in the East, you have no other possibility but to use the given institutions. But the more we see the scarcity of production mankind needs, the more we should create radically different types of production. I try to do it. Everybody can follow the traces or tracks of my achievements, get interested in my achievements and those of my friends . . . or new initiatives existing in

которой нуждается человечество, тем более становится необходимым создание радикально новой структуры. Я пытаюсь это делать. Любой может пойти по моим следам, по следам моих произведений, заинтересоваться тем, что делаю я и мои друзья. Чем больше будет сторочников, тем меньше вероятность искажения идеи и ее первоначального использования.

А-Я: Вы неоднократно говорили, что ваше искусство обращается ко всем, что вы не хотите шокировать публику, что вы пробуждаете новую созидательность в каждом человеке. С другой стороны, ваше искусство очень эзотерично, очень элитарно, оно не многим нравится. Есть определенное противоречие в вашей теории и практике. На самом же деле ваше искусство обращается к художникам. Ваше искусство может изменить некоторых художников, показать им цену артистической свободы. Однако. . .

БОЙС: Подождите, здесь не должно быть недопонимания. Некоторые люди иногда делают заявления, которые противоречат их внутренним убеждениям. Я считаю, что искусство может быть только элитарно, так как все должны быть элитарны. Плохая сторона этого заключается в том, что считают, будто только некоторые люди обладают возможностью

West Germany and other countries. The more people support this thing – the less it can be misused and distorted.

A-YA: You say that your art addresses everybody, that you don't intend to shock the public, that you are awakening creativity in everybody. On the other hand, your art is very esoteric, very elitist, it doesn't appeal to everyone. There is a certain contradiction between your theory and practice. Actually your art is meant for artists. Your art can change some artists, show them the value of artistic freedom. However. . .

BEUYS: Let's stop. There should be no misunderstanding. Some people sometimes make some statements that contradict all their insights. Art can only be elitist, because everybody should be elitist. The wrong idea of elitism is that only a few people think they have the possibility to get highly developed abilities, and the majority stay in slavery. But everyone can be elitist. This puts you in a very democratic field. And, perhaps, the idea of democracy in relation to the question of freedom and creativity in their labor works out. So that must be made clear. But this is a distorted idea coming from Marxist ideologists. So this is already distorted in itself. And it seems to me to be the phenomenon of the illness of the time. But people are able to ask questions in such a constellation, that it can only show the highest art existing now – social meaning, which is the highest

достичь элитарного уровня, обладают высокоразвитыми способностями, а большинство должно оставаться у первых в подчинении. Но каждый может стать элитой. Тогда мы будем находиться в самой демократической сфере, и тогда же возникнет идея демократии в отношении к вопросу освобождения и созидательности в труде. Так что это должно быть разъяснено. Это искаженная идея, и идет она от идеологов марксизма. Итак, она искажена с самого начала. Мне кажется, что это явление – признак болезни нашего времени. А люди все еще в состоянии задавать вопросы во всей совокупности и могут также демонстрировать высочайшее искусство в понимании социального смысла вещей – высочайшее качество в этом вопросе, существующее в мире. Ответы же содержат много секретов, секретов духовных. Новое искусство как изобретение новой машины: чтобы создавать и работать, используя эти секреты, нужны вдохновение, вдохновение и интуиция, и чаще они, чем другие формы логического мышления, которые являются самым легким путем. Люди смотрят телевизор, видят рекламы, которые манипулируют ими, да, это понять просто. Но искусство как искусство имеет значение и очень высокие задачи. Так как есть мистицизм, но не мистификация. Есть очень высокая духовность и есть нужда в новой религии, в интересе людей к жизни, в достоинстве, в духовном достоинстве, в духовности мира.

Найти путь соединения духовности мира с духовностью людей – вот что задача искусства. И каждый свободен добиваться этого любым путем. Мои работы – это начало, но эту духовность можно найти в человеческом труде, даже в ежедневном труде, в каждом существующем человеке. Эту духовность можно развить за работой в любой деятельности. Такова эта идея.

А-Я: Все-таки в вашем заявлении, которое вы только что сделали, есть противоречие. Практически нам кажется, что ваше искусство в основном все-таки обращается к художникам, может повлиять на самих художников, однако между массовым зрителем и вами нет связей. То же ссамое часто происходит с новыми формами искусства в России. Публика там зачастую реагирует отрицательно, даже агрессивно. Иногда реакция публики более консервативна, чем реакция цензуры или чиновников.

БОЙС: Да, конечно, это может быть.

quality of the question existing in the world–. Answers still contain a lot of secrets, spiritual secrets. So this art is a kind of experience to invent new machinery. To create and to work with such secrets in the world means inspiration, you know. Yes, inspiration and intuition mostly, rather than forms of ordered logical thinking, which is the easy way.

People watch TV, they see advertisements which try to manipulate them, yes, that is easy to understand. But art as art has meaning, it has very high goals. So there is mysticism, but not mystification. It's a very high spirituality and it also feels new demand for another religion, interest of people in life, dignity, in spiritual dignity, in the spirituality of the world.

To find a way of connecting the spirituality of the world with that of the human beings – that must be the aim of art. And every person is free to do as he wants, you know. My forms are the beginning. And this beginning shows some elements of integration, even with understanding of the modern art, of the idea of the modern art. It stands on the borderline, but it tries to elaborate energies, to go over, to transgress, you know. But I also try to make a kind of constellation within my forms, this stimulates transgression over the border and leads to very practical questions existing in the world, practical, not illusion, or so-called transcendency in a bourgeois point of view, tendency to go away from the problems, some kind of false spirituality. This spirituality one can develop at one's working place, you know. This is the idea.

A-YA: But there is a contradiction in your statement. In fact, we think your art still addresses itself to artists and can influence them. There is still no connection between you and the mass audience, and the same frequently happens with new art forms in Russia, where the public often reacts negatively, even offensively. Occasionally, the public's response is even more conservative than that of censors and officials.

BEUYS: Sure . . .

A-YA: We are talking about communication between you and the mass viewer.

BEUYS: Sure. I try to make this communication as serious as possible. But you must not agree with the manipulated mass, be it in the West or in the East.

It is a difficult work to do. But this is what I try to do – to confront those people, sometimes the majority of

А-Я: Мы говорим об общении между вами и массовыми зрителями.

БОЙС: О, и за самый серьезный контекст. Но с массой, которой манипулируют и на Востоке и на Западе, согласиться нельзя. Это трудная работа, так как приходится противостоять многим людям, даже большинству людей.

Много художников пытаются изменить мою систему искусства, они — мои враги. Много писателей и идеологов, поддерживающих так называемое современное искусство, борются против меня. (Бойс держит в руке номер журнала "Artforum" со статьей о его искусстве. Он бросает его на стол.) Журнал "Artforum" называет мою философию искусства чем-то очень скверным, грязным. Я им кажусь дерьмом. Это меня не беспокоит. Новые принципы находят отклик скорее у простых людей со здравым смыслом, чем у людей с искаженный запутанной теоретической базой, с помощью которой они поддерживают свою позицию и занимают свое привилегированное положение. Это не так просто.

А-Я: Так как вы имели определенные связи с Россией в вашем прошлом, и это повлияло на вашу дальнейшую творческую жизнь, не возникло ли бы у вас желания организовать вашу выставку в Москве, несмотря, скажем, на консервативное отношение широкой русской публики к новому искусству.

БОЙС: С готовностью. Я хотел бы. Кажется только, что в наше время слишком трудно встретиться с политическими деятелями на Западе. Я действительно хотел бы встретиться с Брежневым и пощекотать его под подбородком.

Если люди думали бы серьезно и радикально, они увидели бы, что есть возможности не только для борьбы за мир, но и за дух. Они бы легко нашли возможности работать как братья вместе: русские, поляки, чехи присоединились бы к скандинавам, голландцам, американцам. Это не так трудно сделать, но люди устали. Люди не хотят демонстрировать свой вольный дух.

А-Я: Еще один вопрос. Вас часто сравнивают с Марселем Дюшаном и ваши работы с его "Ready-mades". Какова ваша реакция на это?

БОЙС: "Ready-mades" — это только "Ready-mades". От того, что вы ставите его в музей, писсуар не перестает быть писсуаром, и он даже не был сделан Марселем Дюшаном. И ванна, которая была показана на моей выставке в музее, не была сделана художником. Но я выражу это очень ясно: это было сделано множеством людей, которые служат обществу своей работой, жертвенной работой. Продукты их труда никогда не будут искусством музеев, но останутся искусством людей. Так что, как результат — это искусство. И оно вышло действительно из другого рабочего места. Начать хотя бы с того, что ванна — это просто ванна, писсуар — это писсуар и ничто другое, но их самостоятельное значение ничуть не меньше, чем значение того, что хотел сделать Дюшан. Он создал сложную фальсификационную систему из этого, я исправляю ее и веду ее к истине.

Проблема созидания заключена в необходимости каждого получить большее удовлетворение от работы и трудиться, ощущая себя на вершине рабочего положения, чтобы осуществить эту экономическую идею. Таким образом, мы подошли к точке зрения, где экономика — суть искусства. Современное искусство не может утолить жажду будущего. Экономика — идея искусства, и искусство трансформирует экономику, а капитал означает искусство. Таким образом, искусство является капиталом и ничем другим.

Капиталом является духовное начало, ничто другое. Этот капитал не имеет ничего общего с деньгами, так что забудьте о деньгах.

А-Я: Вы может быть заметили, что первый выпуск журнала посвящен, в основном, художникам, живущим в России. Ваше интервью представит для них значительный интерес.

БОЙС: Разрешите мне написать приветствие для них, что я люблю весь русский народ.

Запись с пленки, перевод с английского и редакция: Алик Батчан, Дези Кудиш, Ричард Пот.
Фото Кенди Дюнбар.

the people.

A lot of artists are trying to deform my system of art, and these are my enemies. A lot of writers and ideologists carrying the idea of modern art are struggling against me. One must hate people like that . . . Look! — Beuys holds a recent issue of "Artforum" magazine, containing a major article on his art. He throws it on the desk —

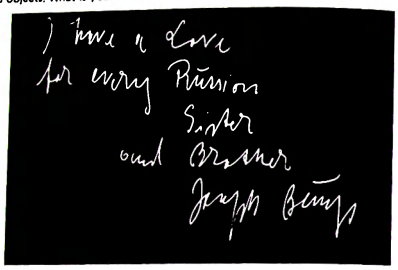
In "Artforum" they call my understanding of art bad, dirty. I appear shitty to them. But it doesn't bother me. The new principle stands on another position. It already finds more acclamation from simple people with common sense than from people who have distorted, complicated, theoretically structured minds. They maintain their function, which provides them with their privileged position. This is not so simple, you know.

A-YA: As you had a specific link with Russia in your past and this influenced all your later creative life, hasn't the idea of putting on a show in Moscow occurred to you, despite the conservative attitude of the Russian general public towards advanced contemporary art?

BEUYS: Sure. I'd like to do it. Perhaps in our time it takes too long to see the politicians in the West. I really would like to speak with Brezhnev and tickle him under his chin.

If people start to think seriously and radically on the possibilities which are available not for peace only but really for the right struggle for spirit, they would find very easily the possibilities to work as brothers together: Russians, Czechs joining Scandinavian people, people from the Netherlands, American people. It is not so difficult to do, but people are tired, you know. People do not show this kind of open spirit.

A-YA: One more question. You have often been compared with Marcel Duchamp, and your works with his ready-made objects. What is your reaction?



BEUYS: Ready-made is ready-made. You bring it to the museum, but a pissoir stays a pissoir, and wasn't made by Marcel Duchamp. And a bathtub as shown in the museum was not made by me . But I state it very clearly: it is made by a lot of people who serve the world by sacrifice. It will never be art in museums, but it stays art of the people. So as a result it's art. At the beginning a bathtub is a bathtub, a pissoir a pissoir, and their value is not lower than a statement by Duchamp. He created a complicated falsification system. I correct it and lead it to the truth. The problem of creativity lies in everybody's need to get better consolation, with work and labor as top working places, to fulfill the idea of economy. So now we come to the point, and economy is the point of art. Modern art doesn't feed the necessities of the future. Economy is the idea of art, and art transforms economy, and capital means art. So art is capital and nothing else. The capital consists of nothing else, but spirit. It has nothing to do with money, so leave money out. Marx did not even try to believe in it.

A-YA: You might have noticed that this issue is mostly about artists who live in Russia. So your interview is going to be of much interest and very significant to them.

BEUYS: Let me greet them by saying that I love all Russian people.

Transcribed, translated into Russian and edited by Alex Batchan, Dezy Kudish, Richard Poth.
Photographs by Candy Dunbar.

MALEVICH IN DALLAS: JOURNEY INTO NON-OBJECTIVITY
МАЛЕВИЧ В ДАЛЛАСЕ: ПУТЕШЕСТВИЕ В БЕСПРЕДМЕТНОЕ

Недавно состоявшаяся в далласском музее изящных искусств выставка графических работ Малевича и других представителей русского авангарда "Путешествие в беспредметность" продемонстрировала перед американской публикой не только высокое качество и разнообразие русского графика в частности. Коллекция графических работ — наиболее полная из собранных в настоящее время. Экспозиция в Далласе — концентрируется на творчестве Малевича в наиболее продуктивный его период (1913-1920) — от первых "примитивных" литографических иллюстраций 13-го года и его супрематических дизайнов, исполненных в Витебске в 1920 году, вплоть до обложек к изданию стихов Григория Петникова 30-го года.

Это изобилие футуристических публикаций 12-го и 13-го годов свидетельствует о тесноте своей связи между поэтами и художниками русского авангарда. Одна лишь книга, "Игра в аду", привлекла не менее пяти выдающихся представителей авангарда: от соавторов текста Алексея Крученых и Велимира Хлебникова до художников тех ее изданий (1913, 1914, 1919) — Натальи Гончаровой, Малевича и Ольги Розановой. Оригиналы первых двух изданий экспонировались в Далласе. Для достижения эффекта "примитива", а также из соображений эстетических и материальных, эти "малые" публикации поэзии русского футуризма печатались на дешевой, иногда даже на обоичной бумаге.

Поражают в этих иллюстрациях Малевича их "демонические" очертания, что, как указывает в своем предисловии к каталогу Джон Э. Боулт, свойственно не только упрощенным формам графики Гончаровой, но находится вообще в традиции русского лубка. Влияние лубка также чувствуется в серии пропагандистских патриотических плакатов, выполненных Малевичем во время первой мировой войны (часто с текстами В. Маяковского).

Особенно близкое отношение к супрематической живописи Малевича имеет книга "Супрематизм. 34 рисунка", составленная и изданная Малевичем в Витебске (1920), возможно, с полиграфической помощью Лисицкого. Изданные спустя пять лет после провозглашения супрематизма, эти удивительно исполненные печатные композиции придают уже сложившейся художественной форме еще одно — графическое измерение, сила которого в напряжении локальных двухмерных цветовых поверхностей, заключенных в простые геометрические формы. Лишенные цветового динамизма живописи, эти черно-белые графические работы тем не менее производят то же впечатление, что и цветовые композиции на холсте, как бы ставя под сомнение роль цвета в супрематической живописной практике.

Мэтью ФРОСТ

Перевод К. Кузьминского.

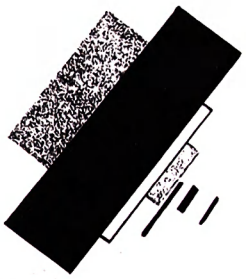
The exhibition of the graphic works of Kazimir Malevich and other members of the Russian avant-garde, "Journey into Non-Objectivity", held at the Dallas Museum of Fine Arts, brings to the attention of the American viewing public the quality and range of the artistic production embraced by the Russian avant-garde, in general, and graphically demonstrates the multi-media virtuosity of Malevich, in particular. Far from merely complementing Malevich's compositions on canvas, this exhibition — the most extensive collection of Malevich's graphic works ever shown — focuses on Malevich's graphic activities throughout the most productive stage of his artistic career, (1913-1920), from the first "primitive" book illustrations of 1913 through his Suprematist designs executed in Vitebsk in 1920.

The plethora of Russian Futurist publications in the years 1912 and 1913 testify to the close collaboration between artists and poets characteristic of the emerging Russian avant-garde. One such enterprise, "A Game in Hell", involved the participation of no less than five prominent Russian artists and poets. Alexei Kruchenykh and Velimir Khlebnikov co-wrote the text, and the resultant three editions (1913, 1914, 1919) were illustrated by Natalia Goncharova, Malevich and Olga Rozanova respectively. Original examples of the first two editions were on display at the Dallas exhibition. These "little" publications of illustrated Futurist poetry were, for a mixture of economic and aesthetic reasons, cheaply produced, sometimes on the back of wallpaper, to render the desired "primitive effect".

Malevich's illustrations for "A Game in Hell" are striking for the demonic nature of the figuration, which, as John E. Bowlt points out, in his informative introduction to the accompanying exhibition catalogue, are related not only to the simplification of form in Goncharova's works, but also to the tradition of the Russian popular broadsheet — the 'lubok'. The influence of the lubok is also present in the propaganda broadsheets, patriotically executed by Malevich, often with accompanying text by Maiakovsky, during the First World War.

Of greater artistic relevance to Malevich's oeuvre was the presentation of the entire contents of "Suprematism 34 drawings" produced by Malevich in Vitebsk in 1920, with the possible typographical assistance of El Lissitzky. Produced five years after the formulation of Suprematism, these marvellously uncomplicated printed works represent another graphic dimension of an art form that derived its power principally from the tension of strong two-dimensional color areas encased in simple geometric forms. Stripped of their color-dynamism the purely black and white graphic works still manage to create a surface energy comparable to their more colorful counterparts on canvas, and thereby call into question the whole role of color in Suprematist painting practice.

Matthew FROST



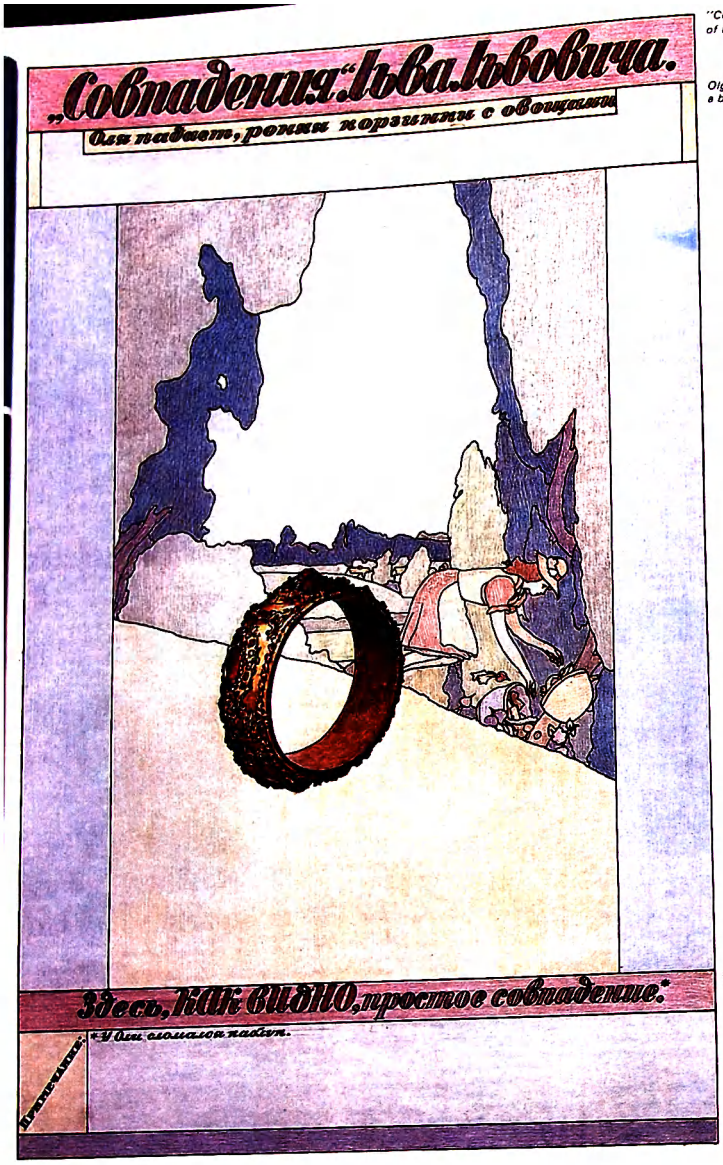
ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ МОЖНО, ПОСЛАВ ЧЕК НА АДРЕС РЕДАКЦИИ ИЛИ ПО АДРЕСАМ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА (стр.2).
ЦЕНА ПОДПИСКИ — 70 фр. (2 номера)
ЦЕНА ОДНОГО НОМЕРА—40 фр.

SUBSCRIPTION MAY BE OBTAINED BY WRITING TO THE ADDRESS BELOW, OR THROUGH AGENTS (page 2).
SUBSCRIPTIONS: 70 FF (2 issues)
SINGLE COPIES: 40 FF

Address: I.Chelkovski
Chapelle de la Villedieu
78310 Elancourt, France

Критик об искусстве
В. Пацюков. Проект—миф—концепт . . . 3
Мастерская
Вагрич Бахчанян . . . 12
Илья Кабаков . . . 17
Эдуард Гороховский . . . 23
Олег Васильев . . . 26
Александр Косолапов . . . 32
Наследие
Павел Филонов. Автобиография . . . 35
Галерея . . . 41
История
В. Комар, А. Меламид. Роль военного ведомства в советском искусстве . . . 50
Интервью
Джозеф Бойс: Искусство и политика . . . 54
Выставки
Малевич в Далласе . . . 59

Art-critic about art and artists
V. Patsyukov. Project-myth-concept . . . 3
Atelier
Vagrich Backhchanyan . . . 12
Ilya Kabakov . . . 17
Edvard Gorokhovsky . . . 23
Oleg Vassilyev . . . 26
Alexander Kosolapov . . . 32
Heritage
Pavel Filonov. Autobiography . . . 35
Gallery . . . 41
History
V. Komar, A. Melamid. The role of the War Ministry in Soviet Art . . . 50
Interview
Joseph Beuys: Art and politics . . . 54
Exhibition
Malevich in Dallas . . . 59



"Coincidences" of Lev Lvovitch

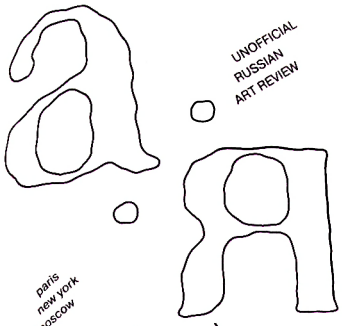
Olga falls down dropping a basket-full of vegetables

this, obviously, is a simple coincidence

a foot note: One of Olga's shoes heels is broken.

И.Кабаков:
Из альбома
"Совпадения"
Льва Львовича

I. Kabakov:
from the album
"Coincidences"
of Lev Lvovitch



(a-ya)

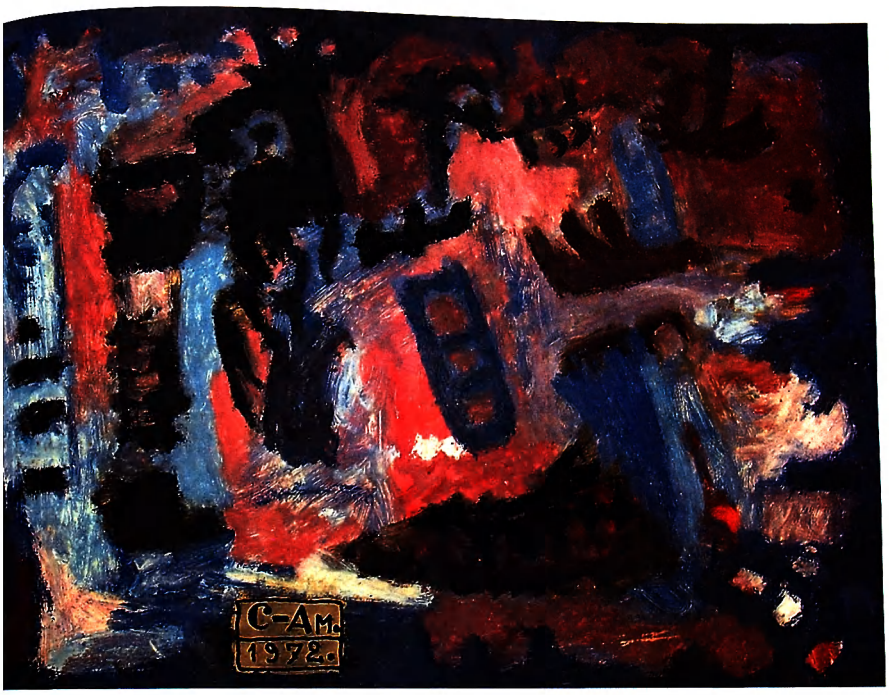
№3

а·я

UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVUE

paris
new york
moscow

(A-YA)



Ф.Семенов-Амурский (1902-1980)
Композиция, 1972
картон, масло
19 x 26,5

F.Semenov-Amursky (1902-1980)
Composition, 1972
oil on carboard
19 x 26,5

3

ISSN 0241-8185

а-я (A-YA) n°3

© A-Я 1981

Редакторы журнала Алексей Алексеев
Александр Косолапов
Игорь Шелковский

Редакционная коллегия:

Ирина Баскина (Париж)
Джеймс Гамбрэлл (Нью-Йорк)
Игорь Голомшток (Лондон)
Борис Гройс (Москва)
Сергей Есаян (Париж)
Маргарита Тупицына-Мастеркова (Вашингтон)

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов находящихся в СССР печатаются без их ведома.

Editors: Alexei Alexeev
Alexander Kosolapov
Igor Shelkovski

English-language Editor: Jamey Gambrell

Editorial staff:

Irina Baskina (Paris)
Jamey Gambrell (New York)
Igor Golomstock (London)
Boris Groys (Moscow)
Sergei Essaian (Paris)
Margerita Tupitsyn-Masterkova (Washington)

Representatives:

USA	Alexander Kosolapov 504 E 81 Str. Apt. 5 J New York N. Y. 10028
Italia	Michail Kulakov Via Luca della Robbia 80 00153 Rome
Switzerland	E. Mühlebach P. O. Box67 CH- 1822 Chernex Tel. (021) 612897
Japan	EST - OUEST Galerie d'Art Imperial Hiroo 4-11-35 Minamiazabu Minato-ku, Tokyo Tel. (03) 449 78 28
Israel	Michael Grobman 28 Ephraim Str. Bak'a, Jeruzalem Tel. 712 493
England	Igor Golomstock 61 Aston Str. Oxford OX 4 1EW
Austria	Vadim Kosmatchev Fuhrmenngesse 12/4 Wien 1080

Address of the Editor: Igor Chelkovski
Chapelle de la Villedieu
78310 Elancourt, France
Tel. (3) 050-9376

Editorial staff thanks:

HUB. HOCH DÜSSELDORF DRUCKEREI UND VERLAG,

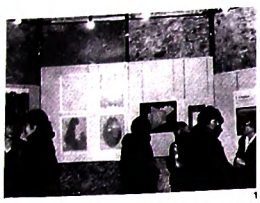
FISCHER & SCHMIDT REPROTECHNIK,

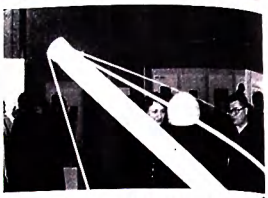
VERLAG MEILENER ANZEIGER

for free execution of the photo cliche for reproductions on the page 15, 18, 19, 22.

С творчеством 50 художников можно познакомиться зрителю на выставке "Новые тенденции в неофициальном русском искусстве 1970-1980", открывшейся в г. Элинкур Франция (фото 1-4). Та же выставка с добавлением новых работ, была показана в Музее неофициального советского искусства в г. Джерси-Сити, США (фото 5-8).

At the exhibition "New tendencies in Unofficial Russian Art 1970-1980", one could see the works of 50 artists. The exhibition held first in Elancourt, France (photos 1 to 4) and then in Jersey City, USA, showing there some more works, ir. the Museum of Soviet unofficial Art (photos 5 to 8).


1


2

3

4

5

6

Б. ГРОЙС

ЗРИТЕЛЬ И ХУДОЖНИК

Слово "Дух" (подобно слову "бытие") – одно из самых неприкаянных в современном русском языке. Оно выступает замещением слов "религиозное", "нравственное", "возвышенное" и даже слова "культура". Постижение и выражение духовного средствами живописи провозглашается насущной целью, и самой только заявки того или иного художника на некую духовную значительность своего творчества достаточно для патента на всеобщее уважение. Однако сомнительное положение, которое само слово "дух" как уже говорилось, занимает в последнее время в языке, заставляет в первую очередь задать вопрос: что скрывается за расхожим термином "духовное"? Рискнем ответить – надежное и общеобязательное. Но отчего же надежное и общеобязательное стало целью?

Быстрая и блестящая эволюция изобразительного искусства (подавшая во многом пример другим искусствам) с конца XIX века до наших дней не может скрыть как от ее творцов, так и от стороннего наблюдателя того факта, что положение художника в настоящее время поколеблено, и что сама профессия художника глубоко скомпрометирована. Появление и развитие новаторских течений в живописи и пластике изменило облик мира, в котором мы живем. Изобразительное искусство постоянно формирует наш визуальный опыт и заставляет нас видеть вещи такими, какими они изображаются на картинах, рекламе и т.д. И все же, не продолжаем ли и мы, люди 70-х годов XX века, говорить слово avant-garde, имея в виду весь новаторский опыт века? Почти век тому назад – и все же авангард. И не надо обольщаться: авангард повсюду авангард. На Западе, как и на Востоке. То, что делает авангард avant-garde'ом, т.е. постоянно воюющим на переднем крае началом, может быть выражено в двух упреках, которым он открыт – упреку в непонятности и упреку в отсутствии единого критерия мастерства. Эти претензии порождают двойную неустойчивость и незащищенность современного художника – как человека и как профессионала.

Изобразительное искусство перестало изображать. Если раньше художник и зритель заключали дружеский союз и завязывали диалог на почве единообразно понимаемой предметности, то ныне язык для такого диалога и возможность для такого союза скорее отсутствуют. Единство концептуально оформленного предмета давало некогда простор индивидуальным интерпретациям. Устойчивость и определенность пространственно-временных отношений между вещами чувственного мира и общая осведомленность об этих отношениях художника и зрителя создавали основу для их бесконечного варьирования, соответствовавшего бесконечному разнообразию индивидуальных характеров и установок. Каждая индивидуальная вариация, каждое индивидуальное высказывание в пределах живописной речи, понимались достаточно отчетливо по правилам предметного языка. Живописное полотно было всегда чем-то, картиной чего-то, т.е. указывало на содержание за пределами самого себя, на свой умопостигаемый денотат и, следовательно, могло стать и становилось к этому вовне-себя, содержанию в специфическое изобразительное отношение, выражающее позицию художника и делающее содержательность полотна (а не только содержание) доступной пониманию.

Единству предметного языка живописи соответствовали некогда и единые критерии живописного мастерства. Способность художника к подражанию, точность и гармоничность передачи предмета свидетельствовали о серьезности и зрелости его отношения к своей задаче. Доверие, вызываемое подкупающей точностью и ясностью изображения, уничтожало преграду между зрителем и картиной. С другой стороны, слабое мастерство художника отвращало зрителя от работы и, не давая ему, вследствие понятного раздражения, сосредоточиться на ней, выполняло роль гигиеническую, т.е. спасало зрителя от недостойных его души впечатлений.

С некоторых пор, однако, в положении вещей произошла резкая перемена. Художники устали от описательства и позерства. Частные обстоятельства характера и обстановки потеряли в их глазах цену. Упорное стремление к верной передаче реальности привело некоторых из них к потребности констати-

B. GROYS

THE OBSERVER AND ARTIST

The word "Spirit," like the word "being" is one of the most elusive words in the contemporary Russian language. It acts as a substitute for the words "religious," "moral," and "lofty," and even the word "culture". The achievement and expression of the spiritual by means of painting has been proclaimed a vital goal. It only takes one claim of this or that artist to any sort of spiritual significance in his work for him to receive universal respect. However, as was said, the dubious position which the very word "Spirit" currently occupies in the Russian language forces us first to ask the question: what is concealed beyond the diffuse term "spiritual"? We will risk answering this question: it is the hopeful and the obligatory/necessary. But how did the hopeful and the obligatory become a goal?

The rapid and brilliant evolution of the visual arts (which followed the example of other arts in many ways) from the end of the 19th century till our time cannot conceal either from its creators or from bystanders the fact that the position of the artist is, presently, unstable, and that the very profession of the artist has been severely compromised. The appearance and development of innovative trends in painting and in the plastic arts has changed the face of the world in which we live. Visual art is constantly forming our visual experience and forces us to see things the way they are depicted in pictures, advertisements, and so on. But still, are not we, the people of the 70's, of the 20th century, continuing to use the word "avant-garde" to mean the entire innovative artistic experience of this century? It was almost a century ago that it began, yet it is still avant-garde. And we do not have to flatter ourselves: avant-garde is avant-garde everywhere, in the West as well as in the East. What makes the avant-garde the avant-garde, that is a beginning that is constantly battling at the forefront, may be expressed by two reproaches to which the avant-garde is vulnerable: the reproach that it is not understandable, and the reproach that a unified criterion of craftmanship is lacking. These claims agains the avant-garde make the contemporary artist twice as unstable and vulnerable, both as a person and a professional.

Visual art has ceased to depict. If before the artist and the viewer a friendly alliance and began a dialogue on the basis of a universally comprehensible object-ness, then nowadays the language for such a dialogue and the possibility for such an alliance is lacking. The unity of a conceptually formulated object at one time allowed room for interpretations. The stability and certainty of spatio-temporal relations among things in the sensorial world and the artist's and viewer's common understanding of these relationships created a basis for their endless variation, corresponding to the eternal diversity of individual natures and settings. Every individual variation and every individual utterance within the bounds of the language of painting has been understood rather distinctly according to the rules of an object language. The painting was always about something; it was always a picture of something, that is, it pointed to a content beyond the limitations to its own denotative comprehensibility. Consequently, it could stand, and was standing, in a specific visual relation to that which was outside itself, expressing the position of the artist, and making the painting's ability to have content (and not just the content) accessible to understanding.

At on time the unified criteria of painterly skill corresponded to the unity of the object language of painting. The artist's ability to imitate the exactness and harmony of the representation of the object was witness to his seriousness, and the maturity of his attitude towards his task. The faith which was brought about by the enticing exactness and clearness of the depiction washed away the borders between viewer and picture. By the same token, the artist's poor craftsmanship distracted the viewer from the work, and as a result of an understandable irritation, did not allow him to concentrate on the work, and thus fulfilled a hygenic role, i.e., it saved the viewer from impressions that were not worthy of his soul.

However, recently the state of affairs has changed drastically. Artists have gotten tired of describing and playing the role of the poseur. The particular circumstances of nature and condition have lost value in their eyes. A stubborn striving towards a faithful representation of reality led some of them to a need to state the truth of the real world as a whole, not limiting themsel-

ровать истину реального в целом, не ограничиваясь рамками собственной индивидуальности и конкретного сюжета. Естественно, что такая задача не могла быть [illegible] в терминах ранее принятого предметного [illegible], так как именно об этом языке, как о целом, и предстояло высказаться. Иные средства живописной речи стали необходимы. Где же искать их? Ничто в жизни Европы ни тогда, ни сейчас не давало и не дает ответа на этот вопрос. Многочисленные экскурсы теоретиков авангарда в технологию, кибернетику и тому подобное, не могут, несомненно, вызвать ничего, кроме улыбки, и улыбки превратились. Отношения между вещами остались в основном неизменными за последние несколько веков. Ничего подобного [illegible] нет ни сти и Возрождению не произошло. У нас вого языка для вещей мира, с которого можно бы ло бы оглянуться на язык старый, пет ни нового неба, ни новой земли. Чуда не случилось, праздник Преображения отсрочен.

Но нет — некто услал, что Преображение уже свершилось. Сама живопись есть чудесное преображение. Само изобразительное искусство изображая — преображает. Новым языком, языком Преображения, стал язык самого искусства. Одним прыжком через Ничто художник из копииста превратился в демиурга. Мы встречаем здесь событие столь же однократное, сколь и предвечное. Живопись в такой же мере совершила преображение, в какой было им изначально. Это извечно однократное событие преображения есть фундаментальное событие, делающее событийным, историчным каждый предшествующий и последующий ему феномен изобразительного искусства. Из сферы денотации (из сферы изображения, выражения, отражения и т.д.) проры изображения, изведение искусства перемещается в историческое, превращаясь из пространственного данного объекта — в событие, в жест. Будучи замкнутым в ограниченное пространство и как бы со всех сторон обозримым, objet d'art тем не менее в подлинном своем бытии разомкнут в прошлое и будущее. Живописное полотно (скульптура и т.д.) ныне существуют и предстают зрителю не в пространстве, но во времени. И понимание их возможно только через понимание их временной структуры. Обратимся, однако, для начала к возможностям иного понимания, вне времени и истории.

Рассмотрим две таких возможности, исчерпывающие поле возможностей в целом.

Искусство, обратившееся к собственному языку как языку преображения, с высокомерием отвергло то, что некогда служило основой для понимания его публикой: единство и законосообразность вещного мира. Искусство стало публике не понятно, т.е. зритель оказался не в состоянии поместить произведение искусства, им созерцаемое, в единый смысловой контекст. Ответом на это непонимание чаще всего служил призыв "учиться понимать искусство". Призыв этот имел и имеет основу — как в общем умонастроении публики, так и у художников. Полагая, по-прежнему, целью искусства изобразительность, публика, следующая призыву "учиться понимать", устремляется за неким шифром, неким словарем живописных приемов, долженствующим сделать ясным некое содержание, которое художник, пользуясь тем же словарем, некогда художественно зашифровал и превратил в этот вот, с ужасом наблюдаемый зрителем сумбур цвета и форм. Акт понимания, скажем, живописного полотна, выглядит здесь как обратный перевод на язык "нормальный", и зрителю и художнику уже понятный, — с языка "ненормального", специфически живописного, известного только художнику, в от зрителя требующего изрядных умственных усидий для его усвоения.

По отношению к такой интерпретации способности понимать современное искусство складывается двойное отношение доверия и озлобления. Доверие вызывается почти автомтической для современного человека ассоциацией эзотерического языка художественного авангарда с эзотерическим математическим языком авангардной науки. Язык науки говорит о тех же вещах, что и язык повседневности, но позволяет сказать о них нечто такое, выражение чего языку повседневности недоступно.

Нечего и говорить, что зрителя художественных выставок в этом отношении ждет глубочайшее разочарование. Несмотря на все его усилия и все заверения "понимающей элиты", что вот-вот, еще немного — и ему все станет ясно, — горизонт зрителя, чем далее, тем более заволакивается туманом. Откровение расшифрованности не наступает, и он начинает задавать себе вопрос: а не лучше ли обратиться к искусству прошлых эпох, которое ведь и

ves to the framework of their own individuality in their concrete subject. Naturally, such a task could be accomplished in terms of the previously accepted object language. since it is precisely that language as the whole, that had to be expressed. [illegible] sary to have a means of speech. But where could it be found? Nothing in the life of Europe, either in the past or today, has provided nor will provide an answer to this question. The numerous excursions that theoreticians of the avant-garde have made into the theory of relativity, cybernetics, and so forth, doubtless can only provoke anything but a smile, and a smile of irritation at that. The relationships among things have basically remained unchanged for the last several centuries. Nothing similar to the collapse of ancient civilizations and even their Renaissance has taken place. We do not have a new language for the things of the world, from whose vantage point we could look back at the old language. There is no new sky nor new earth. No miracle has occurred. The Feastday of the Transfigurat on is over.

But hark! Someone has seen that the Transfiguration has already been accomplished. Painting itself is a miraculous transfiguration. In depicting, visual art transfigures. The language of art itself has become the new language, the language of the Transfiguration. With one leap over Nothingness, the artist has been transformed from a copyist to a demiurge. We are witnessing events that are as fleeting as they are everlasting. Painting has accomplished a transfiguration to the same extent that it did in the very beginning. This age-long fleeting event of transfiguration is a fundamental event, which makes every phenomenon in the visual arts which precedes and follows it relative and historical. From the sphere of denotation (from the sphere of depiction, expression, reflection, and so forth) a work of art shifts to the historical, and changes into a spatially given object, into an event, a gesture. The objet d'art, being locked into a limited space, so to say, and seeable from all sides, nevertheless, in its original being, unlocks into the past and future. Painting and sculpture exist today and confront the future not in space, but in time. And an understanding of them is possible only through an understanding of their temporal structure. But for the origin, let us turn to the possibilities of another, understanding outside time and history.

Let us take a look at two such possibilities which cover the range of all possibilities. Art, in reflection upon its own language as the language of transfiguration, has arrogantly repudiated what once served as a basis for the public's understanding of it: unity and conformity with the material world. Art has become incomprehensible to the public; that is, the viewer has become incapable of placing works of art which he contemplates into one meaningful context. The reply to this incomprehension most often was a call to "learn to understand art".

This call had, and still has, a basis in both the public's and the artists' general mindset. In supposing, as before, that the goal of art is to depict, the public, heeding the call "to learn to understand" aspires to some key, to some dictionary of painting terms which is intended to make clear some sort of content, which the artist, who is using the same dictionary artistically encoded and turned into this muddle of color and forms regarded with such horror by the viewer. The action of understanding, say, a painting, appears here as a reverse translation into a "normal" language, understood by both the viewer and the artist, from an "abnormal" language, specifically painterly, known only to the artist, and which requires extraordinary mental efforts on the part of the viewer to master it.

The double relation of trust and animosity is formed in relation to such an interpretation of the ability to understand contemporary art. For the modern man, trust is achieved by the almost automatic association of the esoteric language of the artistic avant-garde with the esoteric mathematical language of the scientific avant-garde. The language of science talks about the same things that the language of everyday life does, yet it allows us to speak about something which everyday language cannot express. There is no question that the viewer of art exhibits is in for a very big disappointment in this regard. In spite of all his efforts and all the assertions by the "understanding" elite that with just a little bit more effort, everything will become clear to him, the viewer's horizon becomes more clouded the farther he goes. The revelation of deciphering does not occur, and the viewer begins to ask himself the question: wouldn't it be better to go back to the art of past ages, which after all, even today is considered first-class by everyone, and just throw up his hands at work that is too hard for him? And a long-restrained irritation surfaces along with this thought. Why is it that in science there are criteria as to what is scientific and what is not, but there

по оно пору всеми почитается как первоклассное, и нахнуть рукой на непосильный труд? И вместе с этой мыслью выходит на свет долго сдерживавшееся раздражение. Почему наука едина и ученые легко понимают друг друга, а художник и критик все время между собой грызутся? Почему в науке есть критерии того, что научно, а что нет, — а где эти критерии в искусстве? Как отличить художника от шарлатана? Не происходит ли вся эта путаница на холстах и в пластике от неясности в головах самих художников и от их профессиональной неумелости?

Обратный перевод невозможен, потому что прямой перевод плохо сделан — вот зрительский итог выполнения программы "по овладению языком искусства".

Доведение этого итога небезразлично и для художников, которые выступают ведь не только как творцы, но и как зрители. Зрители своих картин и чужих. Подобно презираемому зрителю с улицы, художники стремятся утвердить художественное творчество не только субъективно, как душевную потребность, но и объективно — как ценность. И само собой очевидно, как мало в этом могут помочь экзальтация и пафос непонятности.

Художник сведен ими к манере. Он узнаваем, но не понимаем. Мы также узнаем легко без подписи работы талантливых Н. и Н.Н., как узнаем их при встрече на улице без предъявления паспорта. Мы раскланиваемся с ними, перекидываемся несколькими фразами о погоде, о знакомых и идем дальше. А потом говорим другим знакомым: "А он мило выглядит", "А он изменился", "А он что-то не в форме". И так же, увидев на выставке знакомую манеру, мы говорим: "На этот раз мило получилось", "Что-то в нем изменилось", "Довольно неудачно для Н. и Н.Н.", — и осмотр закончен. Не искусство видеть, но искусство запоминать. Запоминать, как выглядят Н. и Н.Н. и как выглядят их работы. Грустное искусство. Зритель, незаметно для себя, становится Штирлицем во вражеском стане живописных приемов. Лишенные значения и оправдания, они все время множатся, предрекая ему все новые опасности и ставя перед новыми испытаниями его выдержку и благожелательность. А по другую сторону фронта мучится avant-garde, изобретая все новые и новые трюки для привлечения внимания уставшего неприятеля. Никто, как сам художник, не видит яснее основательности своего существования как переводчика реального на никому (в том числе и ему самому) непонятный язык. Никто как художник не познает так отчетливо жестокость своей заброшенности в определенную манеру, свое единственное достояние. Никто, как художник, не знает с очевидностью, каков его путь.

И тут-то пророки духовности и берут слово. Оказывается, новое искусство говорит нам совсем не о том, о чем говорило старое. Старое искусство изображало материальное, земное, — а новое искусство изображает духовное, небесное. Не надо искать на полотнах, изготовленных нашими современниками, зашифрованных отношений между вещами мира, а также ничего психологического, но пластическое воплощение духовности. Духовность же есть нечто иное, чем мир, и требует, естественно, иного языка. Слово, которое говорит художник, поистине ново. Зритель не понимает его не потому, что он непонятлив, т.е. не потому, что не владеет языком, но потому, что не владеет содержанием. Зритель духовно не возвышен. Отчасти этим же страдает и сам художник. Задача состоит в том, чтобы, преодолев мирские соблазны — соблазн живописности и интеллигентности,—художник вышел к духовности. А уже дошедший до нее своим путем зритель его поймет.

Постижение духовности средствами живописи, т.е. искусства изобразительного, не может, по-видимому, состоять ни в чем ином, как в нахождении соответствий между реальностями, т.е. теми единицами, на которые разложим духовный опыт, и элементами живописи — формой и цветом. И вот мы присутствуем при величественных раскопках всех возможных обломков всех метафизических систем прошлого и их водружении на всеобщее обозрение. Этот психологический порыв не случаен и не может быть объяснен лишь пассеистской настроенностью его носителей.

Как уже говорилось ранее, ничего нового в мире не произошло, и никакого нового откровения — откровения чувствам, а не мысли (и при том общего художнику и зрителю), — не явлено. Поэтому, для того, чтобы соответствия между "духовным" и видимым на полотне были узнаны и поняты, они должны быть всеобщими и устойчивыми, в некотором смысле, наличествующими везде и всегда, а ныне

1

2

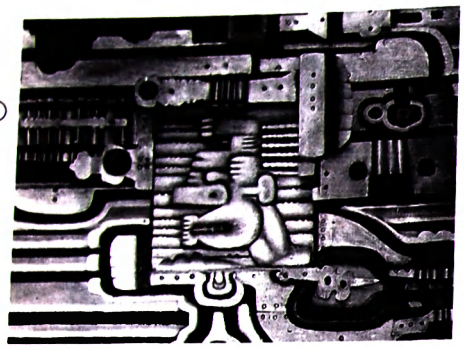
1,2. Ф. Семенов-Амурский:
Из серии „Типажи", 1978-1979
бумага, темпера, тушь
30 x 30

1,2. F.Semenov-Amursky:
From the series "Types", 1978-1979
ink and tempera on paper
30 x 30

лишь открытыми художниками. Своеобразие манер должно быть отвергнуто и место эстетствующей оригинальности надлежит занять строгой дисциплине.

Гениальные заклинания Кандинского, Малевича и Мондриана породили толпы однообразных подражаний, но оказались бездейственными — показались неосновательными. Зритель воспринял их творения только на профаническом уровне и глубинный их смысл остался для него скрыт. Из чего заключили, что не дерзания одиночек, но опыт, основанный на традиции, может выявить те компоненты, из которых слагается духовное в искусстве и которые должны быть очищены от жанрово-психологических примесей и дины такими, как они есть, чтобы творчество художника избавилось от проклятия обособленной своеобразности и приобрело всеобщий смысл и значение — его же и врета вдовы не одолеют.

Нам ясен неогностический характер приведенных



В. Янкилевский: Триптих № 4 „Существо во вселенной", 1964 фрагмент правой части смешанная техника

V. Jenkilevsky: A creature in the Universe, triptych No. 4, 1964 fragment of the right side mixed media

выше рассуждений. Снова нас призывают к разделению мире на элементы низшие, высшие и средние. Снова дух шарлатанской магии и унылого сектантства выдается за тайнознание. Творческое начало душится сомнительными выкладками и компиляциями. Для невидимого знания нет видимого выражения. Понятия и категории метафизических систем не имеют общеобязательного эквивалента в виде комбинаций фигуративных элементов, треугольников, икосаэдров и т.д., а также цветовых пятен любого оттенка. Элементы же иконописи и других изобразительных систем прошлого не могут выглядеть на полотнах наших современников иначе, нежели атрибутами моды. Иконопись являлась выражением не духовности, а религиозности, что предполагает исторически и явно зафиксированную связь между обличением вещей невидимых и их облеканием в одежды земного, а не гностически понятого опыта. Эта связь устанавливалась в форме канона и возвращением к ней может быть только вхождение в канон с принятием на себя полной ответственности за церковный мир во всем его объеме, а не обыгрывание канона и не спекуляция на нем с претензией на современное звучание.

В основе затем изображать невидимое и духовное лежит тот же произвол и та же экзальтированная субъективность художника, но только помноженные на высокомерие и сектантскую непримиримость. Зритель, хорош он или дурен, просвещен духовно или нет, увы, не сопрягал в процессе своего духовного становления внутренние очевидности своего духовного опыта с комбинациями цвета и форм, а потому и не может их опознать на живописном полотне и неизбежно смотрит на них, как на навязанные извне. Его восприятие произведения "духовного" искусства делается профаническим неизбежно. И не в силу бездуховности, достойной презрения, а вследствие конвенциональности, случайности связи, устанавливаемой художником между видимым и мыслимым содержанием его работ.

Итак, мы рассмотрели две возможные интерпретации смысла и значения современного искусства. Обе они, по существу, исходят из предположения о том, что искусство авангарда осталось искусством изобразительным, описывающим некую вне него лежащую реальность. Первая интерпретация предло-

are no such criteria in art? How can we distinguish an artist from a charlatan? Doesn't all this confusion in paintings and in the plastic arts proceed from a sequence in the heads of the artists themselves, and from their professional incompetence?

A reverse translation is not possible, because the direct translation was poorly done: this is the result of the viewer following the program of "acquiring the language of art".

Artists are not indifferent to this result, artists who are acting not only as creators, but as viewers, viewers of their own paintings and those of others. Like a scornful onlooker off the street, artists strive to affirm artistic creativity not only subjectively, as a spiritual need, but objectively, as a value. And it is clear how little exaltations and the pathos of incomprehensibility can help.

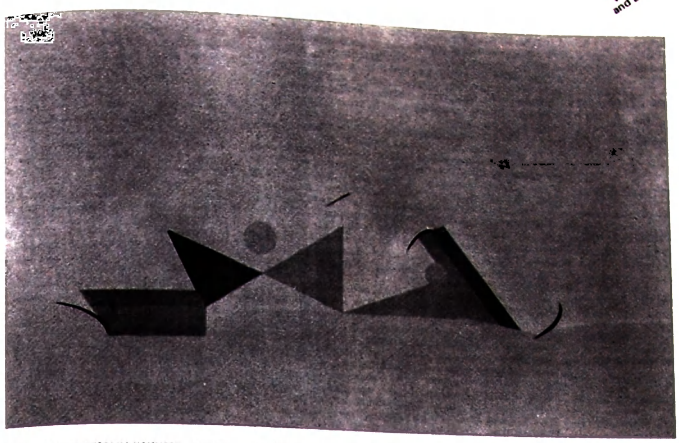
The artist is reduced by these things to a manner. He is recognizable, but not understandable. We easily recognize them if we met them on the street, without them having to present their passports. We greet each other, exchange a few words about the weather, about mutual acquaintances, and continue on our way. Then we tell our other friends: "Oh, he was looking good." or "Oh, hasn't he changed!" or "Somehow, he wasn't his usual self." And in the same way, when we see a familiar style at an exhibit, we say "That came out nice that time." or "Someting has changed here" or "That isn't very good for X or Y" and that's the end of our viewing. This is not really seeing art, but the art of recognizing X or Y, and what their works look like. It's a sad art. The spectator, without even noticing it himself, becomes a spy in the enemy camp of painting techniques. Deprived of meaning and justification, these styles are constantly proliferating, creating for the observer all sorts of new dangers, and putting his endurance and goodwill to new tests. And on the other side of the front, the avant-garde is suffering inventing all sorts of new tricks to attract the attention of the tired enemy. The artist, more than anyone, knows very distinctly how cruel is his relegation to a certain manner, the only thing he can call his own. No one more than the artist knows what sort of path is his.

And here the prophets of spirituality take the stand. It seems that the new art speaks to us about something quite unlike what the old art has to say. The old art depicted the material, the earthly, but the new art depicts the spiritual, the otherwordly. We do not have to search the paintings made by our contemporaries for encoded relations between things in the world, and also we should not look for anything psychological, but rather for a plastic incarnation of spirituality. Spirituality is, after all, something other than the world, and naturally requires another language. The word which the artist speaks is truly new. The observer does not understand him, not because he is not understandable, that is, not because he doesn't have a command of the language, but rather because he has not mastered the contents. The viewer is not uplifted spiritually. And the artist himself suffers from this, too, to some extent. The artist's task consists of overcoming the temptations of the world (temptations of painterliness and intelligence) and of turning to spirituality. And the viwer who has made his own way to spirituality will understand the artist.

The attainment of spirituality by means of painting, that is, through the visual artist, apparently cannot consist in anything but finding correspondence between realities, i.e. the units upon which spiritual experience rests — and the elements of the painting, form and color. And thus we are witnessing a majestic excavation of all the possible ruins of all past metaphysical systems, and the framing of these ruins for general review. This psychological outburst is not accidental and cannot only be explained by the nostalgic mood of those who experience it.

As has been said before, nothing new has occurred in the world, and no new emotional relevations have manifested themselves. Therefore, in order for the correspondence between the "spiritual" and visible in the painting to be recognized and understood, they must be universal and constant, in some sense, and must be present everywhere at all times, though they are only just now being discovered by the artists. Uniqueness of manner ought to be repudiated, and strict discipline ought to take the place of aestheticizing originality.

The ingenious exorcisms of loners like Kandinsky, Malevich and Mondrian have given birth to masses of monotonous imitations, but these have turned out to be ineffective and groundless. The onlooker perceived their creations only on a profane level and their deep meaning remained hidden to him. Therefore, it was concluded that it was not the audacity of the loners, but experience founded on tradition that could reveal those components which make up the spiritual in art, and which



Э. Штейнберг:
Композиция, 1975
холст, масло
100 x 150

E. Shteinberg:
Composition, 1975
oil on canvas
100 x 150

лагает, что по сравнению со старым искусством, но-
вое искусство изменило язык изображения, оставив
изображаемую реальность той же. Вторая же — ви-
дит новизну в перемене реальности, подлежащей
изображению, скорее, чем в перемене языка — из-
менно тех же комбинаций цвете и форм. Первая ин-
терпретация основана на культе эгоистической ма-
нерности, вторая — на воле к власти. И та и другая
делают существование и творчество современного
художника безосновательными.

И все же, несмотря на предполагаемую безоснова-
тельность, несомненно, что искусство авангарда
имеет успех и что имеется зрительская элита, ко-
торая его понимает. То, что она действительно пони-
мает его, заслуживает полного доверия, ибо нет ни-
каких оснований для нее обращаться к любому ис-
кусству иначе, как из потребности в нем.

Понимание подобного рода не есть и иллюзия мо-
ды, ибо к элите принадлежат люди, которые созда-
ют моду, а не следуют ей.

Каким же знанием обладают те, кто к элите при-
надлежит? Отнюдь не тайнознанием эзотерического
языка и не проникновением в надзвездные сферы
духовного. Элита понимающих искусство скорее
напоминает ту часть зрительного зала, следящего за
развитием сюжета 12-й серии многосерийного
фильма, которая видела первые одиннадцать серий.
Хотя новички способны замереть от ужаса при виде
злодея, целящегося в жертву, или расчувствоваться
от слез героини, — общий смысл происходящего
остается им непонятен и общий итог зрелища для
них – разочарование и раздражение, несмотря на
кое-какие эмоциональные встряски. Умудренный
первыми 11-ю сериями зритель холоднее, трезвее,
но понимает обстановку тонко, конец предчувству-
ет заранее, и остается доволен, как исполнением
общинного, так и неожиданностью, которую только
он и может понять, поскольку только для него при-
сутствует знакомое. Происходит же так оттого, что
следующая серия фильма обнаруживает то, что как
загадка скрывалось в предыдущей.

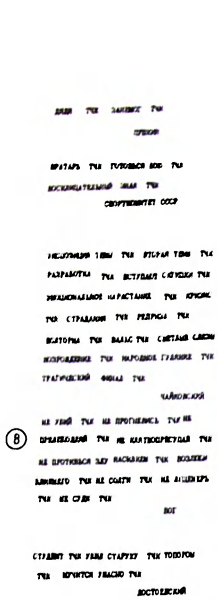
Искусство, которое поняло себя не как изображе-
ние, а как преображение, и сказало нечто о мире в
целом, как о своем собственном языке, более не
может говорить ни о чем, кроме как о самом себе
и тем самым становится историческим и понимае-
мым во времени. И бесплодно и бесполезно пытать-
ся вернуть его в прежнее состояние, ибо оно уже не
видит и в прежнем своем облике ничего, кроме соб-
ственного языка, но отошедшего в прошлое и лишь
постольку достойного рассмотрения в будущем.
Мир вещественных, вне самого искусства данных,
отношений, просто рухнул и обратился в ничто, как
только искусство осознало себя как целостный
язык и сделало себя, как язык, предметом внима-
ния. Поэтому обратиться к манере, называемой ре-
листической, означает просто вернуться к одной ма-
нере из многих, не имеющей оправдания большего,
нежели у любой другой манеры, т.е. в изобразитель-
ном отношении столь же безосновательной.

ought to be cleansed of psychological genre admixtures
and presented as they are, so that the artist's work can
be rid of the curse of isolated peculiarity and acquire a
universal sense and meaning. In this way "the gates of
hell shall not prevail against it".

We are aware of the neo-gnostic nature of the judg-
ements made above. Once again, we are being called to
divide the world into lower, higher and middle elements.
Once again, the spirit of the charlatan's magic and dis-
mal (?) sectarianism is passing itself off as secret know-
ledge. The creative origin is being smothered by doubt-
ful calculations and compilations. For invisible know-
ledge, there is no visible expression. The concepts and
categories of metaphysical systems do not have a neces-
sary equivalent in the form of combinations of figura-
tive elements, triangles, and so on, nor do blots of color
(of any shade). The elements of icon-painting and other
visual systems of the past can only seem like fashion
accessories in the paintings of our contemporaries. Icon-
painting is not the expression of spirituality, but of re-
ligiosity, which presupposes (historically and clearly)
a fixed connection between the revealing of invisible
things and their clothing in earthly attire, and not a
gnostic concept of experience. This connection is esta-
blished in the form of a canon, and returning to it can
only be an entering into a canon with the acceptance of
full responsibility for the church world in all its dimen-
sions, and not an outsmarting of the canon nor a gam-
bling with it, with pretentions to sounding modern.

At the basis of the undertaking of depicting the invi-
sible and the spiritual is the same arbitrariness and the
same exalted subjectivity of the artist, only elevated to
arrogance and sectarian intolerance. The viewer,
whether he be good or bad, spiritually enlightened or
not, alas, has not, in the process of his spiritual
awakening, linked the internal evidence of his spiritual
experience with combinations of color and form.
For that reason, he cannot recognize them in the paint-
ing and inevitably sees them as thrust on him from out-
side. His perception of a work of "spiritual" art is ine-
vitably made profane. And not by virtue of a lack of
spirituality deserving scorn, but as a consequence of
convention, the accident of connections established by
the artist between the visible and the intellectual con-
tent of his works.

Thus, we have looked at two possible interpretations
of the importance and meaning of contemporary art.
Both of them essentially proceed from the assumption
that the art of the avant-garde has remained a represen-
tative art, describing a reality outside itself. The first
interpretation holds that the new art, by comparison
with the old art, changed the language of representation,
leaving the reality depicted untouched. The second in-
terpretation believes the novelty to be in the transfor-
mation of reality rather than language — the age-old
combinations of color and form. The first interpretation
is based on a cult of egotistic manneredness, the second
on the will for power. And both of them make the exis-
tence and the work of the contemporary artist ground-
less.



ДЕДЯ ТУК ЗАЙЧИК ТУК

ОТКРОЙ

БРАТАРЬ ТУК ПУЛОВЕРЫ ВОВ ТУК

ВОСЬМИСТЕПЕННЫЙ ЗНАК ТУК

СОВСТРОЙКОМИТЕТ СССР

ЛЕКЦИЯ ТЕТЯ ТУК ВТОРАЯ ТЕТЯ ТУК

РАЗРАБОТКА ТУК ВСТУПАЛ СЛУЖБА ТУК

ЭКЗАМЕНАЦИОННОЕ НАСТАНИЕ ТУК КУКУШ.

ТУК СТРАДАНИЯ ТУК РЕДРЕСА ТУК

ВАЛЬТОРНЫ ТУК ВАЛЬС ТУК СВЕТЛЫЙ СВЕТИ

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТУК НАРОДНОЕ ГУЛЯНИЕ ТУК

ТРАГИЧЕСКИЙ ФИНАЛ ТУК

ЧАЙКОВСКИЙ

НЕ УЙДЕ ТУК НЕ ПРОГОВОРИТЬ ТУК НЕ

(B) ПРИВЫКШИЙ ТУК НЕ КАТЕГОРИЧЕСКАЯ ТУК

НЕ ПРОТИВНЫЙ ЗДУ НАСКАЖЕН ТУК ВОЛЬНЫЙ

ВЕЧНОГО ТУК НЕ СОЙТИ ТУК НЕ ВЫДЕРЖАТЬ

ТУК НЕ СУДЯ ТУК

ВОТ

СТУДЕНТ ТУК УЖАС СТАРУХУ ТУК ТОПОРОМ

ТУК ИРОНИЯ УБИЛО ТУК

ДОСТОЕВСКИЙ

UNCLE STOP FELL ILL

PUSHKIN

GOALKEEPER STOP PREPARE

FOR THE FIGHT STOP EXCLA-

MATION MARK STOP

SPORTSCOMMITTEE OF THE

USSR

EXPOSITION OF THEME STOP

SECOND THEME STOP DEVELOP-

MENT STOP ENTER VIOLINS

STOP EMOTIONAL RUMOR STOP

CRISIS STOP SUFFERING STOP

REPRISE STOP FRENCH HORN

STOP WALDS STOP SUBLIME

TEARS STOP REVIVAL STOP

THE PEOPLE MAKE MERRY STOP

TRAGIC FINALE STOP

CHAIKOVSKY

THOU DON'T KILL POINT

DON'T FLY INTO RAGE POINT

DON'T COMMIT ADULTERY POINT

DON'T BREAK AN OATH POINT

DON'T RESIST THE EVIL BY

VIOLENCE POINT

LOVE THY NEIGHBOUR POINT

DON'T LIE POINT

DON'T PLAY THE HYPOCRITE

POINT DON'T JUDGE POINT

GOD

STUDENT STOP MURDERED OLD

WOMAN STOP WITH AN AXE

STOP SUFFERS TERRIBLY STOP

DOSTOEVSKY

Д. Пригов:
Телеграммы, 1980

D. Prigov:
Telegrams, 1980

Роль прошлого искусства здесь та же, что и роль Ветхого завета в контексте Нового, лишь как завет понимается, с одной стороны Нового, лишь как ведущий к Новому, т.е. как этап, а не как закон. Но он не может быть отменен, ибо тогда Новый завет лишился бы предмета свидетельствования. В этом суть былого спора с гностиками. В этом суть и спора с неогностицизмом.

То, что говорит искусство значит лишь постольку, поскольку оно говорит о самом себе, как о сущностных измерении человеческого бытия в мире и одной из фундаментальных возможностей человеческого существования. В этом определении скрыта необходимость постоянного обновления искусства. Необходимость, вытекающая из того, что искусство будучи языком, хочет говорить о себе. Следовательно, оно должно говорить вне своего языка. Обращенность искусства на себя не есть поэтому возрождение лозунга l'art pour l'art, – искусство ради искусства, но, напротив, требование от искусств выхождения за свои пределы.

Соотнесение языка и его содержания происходит в молчании. Задача искусства в том, чтобы молчание нарушить. Искусство имеет целью сказать о себе. Это означает, что оно должно оглянуться на себя и, умертвив себя оглядкой, возродиться в новом языке. Новый язык, на котором искусство говорит о себе, парадоксален, т.к. говорит о том, что, благодаря его появлению, уже ушло в прошлое. Вследствие своей парадоксальности он непонятен. Однако, вследствие общности художнику и зрителю того прошлого, о котором он говорит, он понимаем: он понимается и, будучи понят, теряет свою власть говорить и сам становится предметом суждения.

Всякое художественное направление и всякая законченная художественная манера обладают выработанным языком художественных приемов, противополагающим то, что может и должно быть показано, тому, что остается за рамой. Этим художественное направление утверждает свою конечность, неполноту своего знания о самом себе.

Однако, будучи по природе своей тотальным языком, и сознавая себя таковым, художественный метод утверждает также свой демонизм, ибо демонизм есть, по существу своему, сочетание неограниченной власти с ограниченностью, неполнотой знания. Художественный метод есть то, благодаря чему нечто возникает и нечто аннигилирует бесследно. Полагая себя как систему запретов и разрешении, он утверждает себя как господствующую над миром демоническую волю.

И здесь безразлично, демонизм ли это одиночки, его сомнительных откровений, или посредственности, утверждаемой как нечто общепонятное и исчерпывающее. И апеллируют ли здесь к тайникам духовности, или к якобы всем известной реальности того, чего давно уже нет. И не в погоне за новизной совершается обновление. Поскольку тот, кто ищет нового, ищет его в отличие от старого, т.е. от все того же набора сложившихся приемов. Превмственность, а не эпигонство – удел ищущих того, что всегда подразумевается и имеется в виду, и о чем всем известно настолько, что о нем не говорят. О настолько лежащем на поверхности, что оно никогда не бывает сказано – т.е. того, что есть сам язык, а не то разнообразное и частное, что на нем говорится.

То, что всегда подразумевается в искусстве, но никогда не говорится, есть отношение выявленного к тому, что "есть на самом деле". Эти отношения становятся предметом обсуждения в метаискусстве – в критических статьях, но оно может быть в них только прокомментировано, но не раскрыто. Это отношение между выраженным и "имеющимся на самом деле" понимается обычно как отношение изобразительности, как некий экран, стоящий между зрителем и реальностью, изображаемой на этом экране, но тем самым и скрытой им.

Если избегнуть метафизических соблазнов, становится ясно, однако, что "имеющееся на самом деле" является не более и не менее как языком искусства самим по себе, взятым как целое, как разрешение и как запрет. "Имеющееся на самом деле" не за экраном, а в прошлом – луч прожектора за спиной художника и зрителя. Подпинный порыв художника есть прорыв экрана, поворот к своему прошлому, лицом к свету, уничтожение отношения изобразительности посредством истинного усмотрения "имеющегося на самом деле". Этот прорыв, как уже говорилось, событиен и историчен, поскольку вследствие совершенного прорыва само "имеющееся на самом деле" трансформируется, вновь отходя в прошлое, – и, тем самым, – за экран, в будущее. образуя новое изобразительное отношение. Будучи

And yet, in spite of this groundlessness, there is no question that the art of the avant-garde has been successful, and has a set of elite viewers who understand and love it. We can fully believe that this elite actually does understand the avant-garde, because it has no reason, other than need, to turn to any art.

What sort of knowledge do those who belong to the elite possess? It is hardly the secret knowledge of an esoteric language, nor access to the sphere of the spiritual beyond the stars. The elite of those who understand art reminds us rather of people in a movie theater who follow the plot development of the twelfth part of a film series, after having seen the first eleven parts. Although newcomers are capable of being scared to death when they see the villain homing in on his victim, or capable of identifying with the heroine's tears, the general sense of what is happening remains incomprehensible to them. The whole spectacle is disappointing and irritating, despite any emotional shocks they experienced. The enlightened viewer who has seen the first eleven episodes is colder and more sober, but he has a more subtle understanding of the situation. He senses what the ending will be beforehand, and is satisfied both by the fulfillment of what was promised and by the unexpectedness which only he can understand, because only for him is the familiar present. This is because what the last episode of the film reveals is what was concealed like a mystery in the previous episode.

Art which has understood itself not as depiction, but as transfiguration, and has said something about the world as a whole, as well as about its own language, can no longer talk about anything else but itself. Thus, it becomes historical and understandable within time. It is useless to try to return it to its former condition, because it no longer sees in its former appearance anything but its own language – receding into the past and only worthy of looking at in the future. The world of material things, of given relations outside of art, simply collapsed and turned into nothingness, just as soon as art realized itself to be complete language and made itself, as a language, into an object of understanding. Therefore, to turn to a style termed realistic means simply to return to one of many styles, one which has no greater justification than any other.

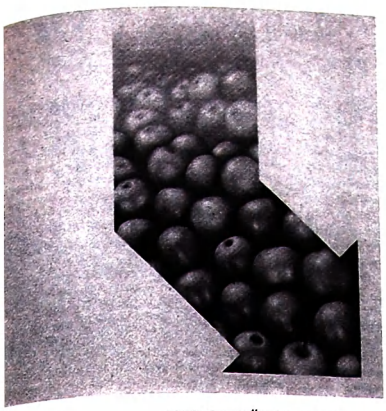
The role of the art of the past is the same here as that of the Old Testament in the context of the New Testament. With the appearance of the New Testament, the Old Testament is understood only as having led up towards the New; i.e., it is understood as a stage, and not as law. But the Old cannot be abolished, for then the New Testament would be deprived of its subject of narration. This is the essence of the ancient quarrel with the gnostics. And this, too, is the essence of the quarrel with neo-gnosticism.

What art says has meaning only in that it speaks about itself as an essential dimension of humankind's being in the world, and one of the basic possibilities of humankind's existence. This definition conceals the necessity of constantly renewing art. This necessity arises from the fact that art, since it is a language, wants to speak about itself. Consequently, art should speak beyond its own language. Art's reference to itself is not, therefore, a return to the slogan "art for art's sake," but on the contrary, a demand that art surpass its limits.

The correlation of language and its content occurs in silence. The task of art is to disturb silence. Art's goal is to speak about itself. That means that it should turn back to look at itself, and after stifling itself with this backward glance, should be born again in a new language. The new language in which art speaks about itself is paradoxical, since it speaks about that which has already passed by because the language has appeared. As a result of its paradoxicalness, it is not understandable. However, because the artist and the viewer share a common past of which art speaks, art is understandable. It is understood, and, being understood, it loses its power to speak, becoming an object of judgment.

Every artistic movement or style which has been perfected possesses a language of artistic devices opposing that which can be shown to that which remains beyond the frame. In this way an art movement confirms its finiteness and the incompleteness of its knowledge about itself. However, by nature a total language, an artistic method also confirms its demonism, since demonism is, in essence, a combination of unlimited power with limitation, an incomplete knowledge. Artistic method is that which causes something to arise or be annihilated without a trace. In supposing itself to be a system of prohibition and licence, an artistic method affirms itself as a demonic will reigning over the world.

And here it does not matter whether it is the demonism of a loner or of his dubious revelations, or mediocrity approved as something understandable and comprehensible to everyone. And are the secrets of spiritua-



З. Зеленин: Яблоки, 1980 холст, масло 50 x 50

Z. Zelenin: Apples, 1980 oil on canvas 50 x 50

постижением "имеющегося на самом деле" как собственного языка искусства, историчная акция художника может состоять либо в выявлении устойчивых элементов, составляющих основу художественного языка (Сезанн, Филонов), либо в обнаружении пределов возможного в нем художественного опыта (Дюшан, Малевич, Клее).

Каждый выход за пределы языка искусства порождает историю и как будущее, так и прошлое. Как будущее, поскольку он создает новое изобразительное отношение и, следовательно, новый язык искусства. Как прошлое, поскольку он утверждает своим видением "имеющееся на самом деле" как выраженное так, а не иначе. Следовательно, этот выход к "имеющемуся на самом деле" не может быть оценен или подвергнут критике, но может быть лишь исторически принят или отвергнут. В этом утверждении содержится, по существу, ответ на следующий возможный вопрос: "Существует ли вневременное, абсолютное значение произведения искусства?" Такое значение произведение искусства приобретает, если осуществляет выход к "имеющемуся на самом деле" и входит составной частью в общую историческую память всех, кто к искусству обращается. Будучи такой составной частью памяти, оно не подвержено критике и стоит выше всех возможных оценок, поскольку служит источником и критики и оценок, впервые обнаруживая тот язык, на котором эти оценки вообще становятся возможными. Совокупность упомянутых художественных произведений образует сферу отчетливого видения, тривиальных ссылок, и ясной сообщаемости – т.е. подлинную сферу Духа. Мы говорим: "как у Вермеера", или "не как у Вермеера", "в одном ряду с Вермеером". Нам ясно, что говорится, без объяснений. Более того, подобные замечания и составляют в конечном счете, основу для всяких объяснений.

Эта сфера ясности отделена границей исторической памяти от сферы темноты и забвения, откуда слышится иногда зубовный скрежет неизвестных художников. Граница памяти, граница между ясностью и темнотой есть в подлинном смысле фронтир – место для обманчивой повседневности салунов и ковбойских авантюр. Это области, посещенные некогда Улиссом, где водятся чудовища, спепленные из памяти и забвения: бестелесные сирены, безмозглые циклопы и пернатые гады. Это области, в которых протекает культурная жизнь.

Остается спросить одно: как же подняться над мраком к ясности? Не эксцентричной оригинальностью, и уж, конечно, не вливанием нового вина в старые мехи. Путеводной нитью здесь может служить лишь очевидность подлинного постижения, даваемого художнику. Хотя, быть может, со стороны эти нити кажутся лишь приводящими в действие марионеток. Многие слышат зов Духа. Их кривляние, однако, едва ли трагично. Мы смотрим на него без злорадства, но и без сожаления. Ибо много званых, да мало избранных. А для памяти Духа (той "вечной памяти", о которой просят христиане на похоронах) выбор человека мало значит, но избранность определяет все.

lity being appealed to here, or a reality supposedly known to everyone, which is no longer? It is not in the pursuit of novelty that renewal is brought about, insofar as the person who searches for something new, searches for it as distinct from the old, i.e., from the same set of itemized devices. Continuity, and not imitation, is the lot of those who are searching for what is always implied and meant, and which is known to everyone to such an extent that it is not talked about. What is so obviously on the surface is almost never said, i.e., that which is language itself, and not the various and particular, which is actually spoken.

What is always implied in art, but is never expressed, is the relationship of what is revealed to that which "really is". These relations become an object of discussion, meta-art – in critical articles – but can only be commented on not revealed. The relations between the expressed and "what really is" is usually understood as a relation of depiction like a screen between the viewer and reality, on which reality is depicted and simultaneously concealed.

If we avoid metaphysical temptations, it becomes clear however, that "that which really is" is no more and no less than the language of art itself, taken as a whole, as licence and as prohibition. "That which really is" is not on the screen, but in the past: it is the light of the projector behind the artist and the viewer. The artist's true break-through is a breaking-through the screen; a turning to his past, facing the light. It is the destruction of the relationship of depiction by means of a true perception of "what really is". This breaking-through as has already been said, is historical, since as a result, "what truly is" is transformed, once again going back into the past, and beyond the screen into the future, forming a new depictive relationship. Being an attainment of "that which really is" and of art's own language, the historical action of the artist may constitute either a manifestation of stable elements forming the basis for an artistic language (Cezanne, Filonov) or the discovery of the possible limits of artistic experience (Duchamp, Malevich, Klee).

Each movement beyond the limits of art's language begets history, as the future and the past. Such a movement begets the future since it creates a new representational relation, and subsequently, a new language. It begets the past, because it affirms "that which truly is" as having been expressed one way, and not another. Consequently, this emergence towards "that which really is" cannot be evaluated or subjected to criticism, but can only be historically accepted or repudiated. This assertion esentially contains the answer to the following question: does a work of art have a timeless, absolute meaning? A work of art acquires such a meaning if it brings about an emergence to "that which truly is," and and becomes a component of the overall historical memory of all those who relate to art. As such a component of memory, it is not subject to criticism and stands above all possible evaluations: it serves as a source of both criticism and evaluation, being the first to reveal the language in which these evaluations even become possible. The totality of the above-mentioned art works form a sphere of distinct vision, trivial references, and clear impartation, that is, the authentic sphere of the Spirit. We say: "like Vermeer" or "unlike Vermeer" or "on the same level as Vermeer." It is clear to us what is being said without any explanations. Moreover, such remarks form, in the last analysis, the basis for any sort of explanations.

This sphere of clarity is separated by the borderline of historical memory from the sphere of darkness and oblivion, from whence unknown artists can sometimes be heard gnashing their teeth. The borderline of memory, the border between clarity and darkness is in a real sense a frontier – a place for the deceptive everyday life of saloons and cowboy adventures. These regions, once visited by Ulysses, are inhabited by monsters sculpted from memory and oblivion: the incorporeal sirens, the brainless Cyclops, and the feathered reptiles. It is in this region that cultural life flourishes.

Only one thing remains to be asked: how can we rise above the darkness to clarity? Not by eccentric originality, and not, of course, by pouring new wine into old wineskins. Only evidence of genuine attainment given to the artist can serve as a guiding thread here. From the side these threads may often seem only to be putting marionettes into action. Many hear the call of the Spirit. Their affectation, however, is hardly tragic. We look at it without gloating, but without regret either. For many are called but few are chosen. And for the memory of the Spirit (that "eternal memory" which Christians request at their funerals) man's choice means little, but his chosenness determines all.

Translated by Catherine A. Fitzpatrick

toadstools
мухоморы

Наш старый приятель Гибкое, поборник свежих концепций, послал к нам "Мухоморов". И в тот же вечер на стенах нашего подъезда мы обнаружили непретенциозные картинки, похожие на те, которые мы видим теперь в Нью-Йоркском метро. "Мухоморы" показались нам похожими на гикающую толпу новобранцев, ворвавшихся в баню. Они извлекли из чемодана кипу кривых и косых книг, среди которых были прошитые, прорезанные, прокусанные, раскладывающиеся в бумажного человека, а также опиленные квадратные пластинки, многоскладные блокноты и фотоальбомы, подшитые дела, вывески, манифесты и куча всяких случайных вещей. Было очевидно, что на следующий день они могут прийти с другим таким же чемоданом, содержимое которого в творческом запале они могут произвести за одну ночь.

Мухоморы это: Свен Гундлах, Сережа и Володя Мироненко, Константин Звездочетов и Алексей Каменский, иногда в состав их команды входят и другие участники. По возрасту все они относятся к самому младшему поколению московских художников. Их творческий жанр по своей стилистике близок к агитбригадам, но без политпропаганды: симбиоз изобразительного искусства и всех прочих видов. Кроме книг, плакатов, объектов, картин, графити они делают перформансы в помещениях и на природе. Одной из самых ранних их акций, по их рассказам, был поход в толстовках в Ясную Поляну, где акция была приостановлена милицией.

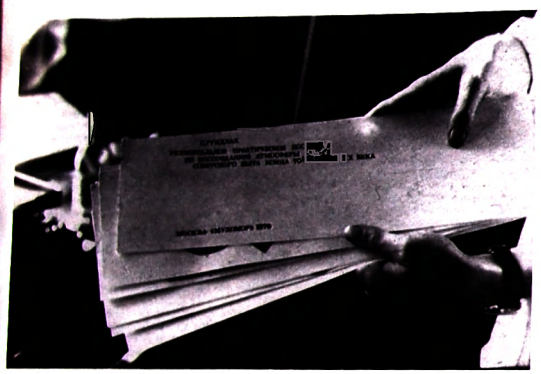
На наш взгляд мухомориная книжная продукция является особенно удачной и выразительной, так как в этом жанре они наиболее быстро, непосредственно и адекватно выражают свои молниеносные идеи. Больше всего нас порадовало изобилие изобретательных приемов и легкость, с которой они манипулировали художественным языком. Как правило, их книги-объекты сделаны в одном экземпляре.

Our old friend Gribkov, champion of the latest conceptual works, sent the "Toadstools", a group of young artists, to see us. That very same night on the walls of our Moscow hallway we saw scribbled pictures resembling the ones that overfill the New York subway. The Toadstools behaved like a boisterous crowd of recruits bursting into a bath house. Out of a suitcase they removed a stack of crooked and lopsided books, some of which were cut in pieces, bitten through, and folded into paper dolls. There were also sawed-off, metal squares, notebooks folded into small sections, photo albums, labels, signboards, manifestoes and a pile of accidental things... It was clear that they were capable of coming the next day with another such suitcase full of books that they had constructed within a few hours.

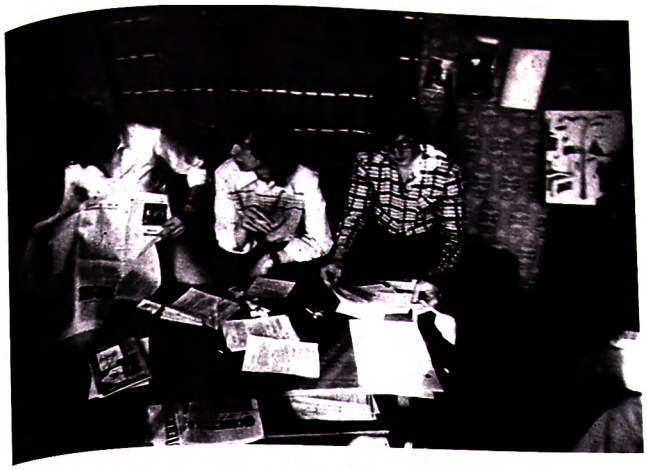
The Toadstools are: Sven Gundlakh, Sergei and Vladimir Mironenko, Konstantin Zvezdochetov, and Alexei Kamensky... sometimes their team includes more people. They belong to the youngest generation of Moscow artists. The style of their work is close to that of agitprop performances, but without any political affiliations. Their work is a synthesis of various art forms. They make books, posters, objects, pictures, graffiti, and give performances in artists' studios and out of doors. In one of their first productions they dressed up like Tolstoy, marched out to his estate, "Yasnaia Poliana" and were interrupted by the police.

We think that the Toadstools' printed work is their most successful and expressive because this medium gives them the opportunity to manifest their lightning-quick ideas more swiftly, directly and adequately. Most of all we enjoy the abundance of their inventiveness and their ease with artistic language. As a rule they make their books-objects in one edition and many of their pseudo-mythological tales are written by hand with a brush or marker.

Compared to other Russian artists, the Toadstools are more independent and emancipated



"Practical Universal appliance for reproducing the atmosphere of the soviet way of life of the late 70-ese of the XX c."



in the studio
мастерская

Dear Friends,

For heavensake don't think that we are fools or rascals. We fool around, but generally speaking we are decent young people. For instance I, for one, love Lermontov's poetry, and Serezha cries himself to sleep nights over unrequited love. Sven is just a married man and undoubtedly loves children. Vovik loves animals and writes good poetry, and Alexei is a nice guy. We hate fascism, imperialism, neocolonialism, racial injustice and sexual perversions.

With best Komsomol regards,
The Toadstools

Дорогие друзья!

Только, ради Бога, не подумайте, что мы дураки или подонки. Мы шутим, но вообще мы приличные молодые люди. Я, например, очень люблю стихи Лермонтова, а Сережа очень часто по ночам плачет в подушку от несчастной любви, Свен просто женатый человек и наверное любит детей, Вовик любит животных и пишет хорошие стихи, Алексис – хороший парень. Мы ненавидим фашизм, империализм, неоколониализм, расовую несправедливость и половые извращения.

Ском. приветом "Мухоморы"

земпляре, многие чисто литературные псевдомифологические рассказы написаны от руки кистью или фломастером.

По сравнению с другими художниками, как нам кажется, "Мухоморы" наиболее независимые и раскрепощенные, поскольку выросли во времена относительной либерализации и общественного скептицизма. Социальная среда всегда была чужда, антипатична или враждебна русским художникам послевоенного периода. Они же к ней относятся уже без страха или ненависти, а небрежно и даже нахально используют ее темы в искусстве. В отличие от других московских художников, работающих в группах, использующих социальные элементы либо с антипозиций, либо целесообразно сатирически, часто с недостаточным художественным чутьем, "Мухоморы" беззлобно и даже бессознательно, но весьма ловко и художественно жонглируют с детства навязшими у всех на зубах политическими символами. В их работах, в частности в книгах, произошло интуитивное совпадение с самыми типичными тенденциями западного так называемого авангардного течения сейчас. На смену стерильному концептуализму и бурной эпохе перформансов и видео приходит "художественный балаган", без тенденциозности, эстетизма и многозначительности. Экспозиции в наиболее актуальных некоммерческих галереях Нью-Йорка типа PSI, 221 Mott, A,S, устроены в стиле "New Wave", новой волны в современной культуре. Способ работы "Мухоморов" – быстрая реализация творческого энергетизма, без особой заботы о качестве, с непредвзятой легкостью и естественностью. Часто их энергия опережает идеи, что, нам кажется, одной из основных черт русского характера вообще, особенно показательно проявившейся в эпоху русского авангарда. Для них не столь важна каждая отдельная акция, главное – непрерывный поток и активная среда.

При "Раскопках" (1979) в жаркий летний день на подмосковном пустыре многочисленная группа зрителей более часа усиленно рыла ямы под звуки мегафонов в огороженной зоне пока, наконец, не был обнаружен земляной погреб, в котором уже задыхался Свен. Зарытый еще утром, он вел свой подземный дневник в темноте и тишине, прерываемой случайным напарником – мухой. Исповедь

because they grew up in a time of liberalization and public scepticism. The social environment was always alien and perhaps even hostile to most Russian artists of the post-WW II period. The Toadstools however, live in society without fear or hatred. They use society's propaganda carefreely and naively. Unlike other Russian artists working in groups in the same social genre, but in a position of reaction, the Toadstools manipulate these tiresome social symbols with artistic skill. In their work, particularly their books, they coincide intuitively with the most contemporary western art trends. This type of artistic buffoonery, free of tendentiousness and estheticism, is beginning to replace sterile conceptualism and the proliferation of performance and video. The installations in New York's most topical non-profit galleries (P.S.I., A's, 221 Mott) are mostly in the style of the "New Wave".

The strength of the Toadstools' work lies in their abundant creative energy, their carelessness in terms of esthetic quality, and in their spontaneity. That their energy frequently exceeds their

ideas is characteristic of the Russian temperament, particularly of the avant-gard period. The actual event is not as important to them as the continuous flux of the active environment.

We remember "The Excavation" which took place on a hot summer day in 1979 not far from

задыхающегося обрывалась полупонятными каракулями. Это была смесь буффонады с максимализмом и в какой-то степени жертвенностью, свойственным юношескому возрасту. В шоке от воздуха и света Свен бросился бежать, что было для них самих непредвиденной реакцией. Почти всегда их работы сопровождаются цепью непредсказуемых и случайных событий.

В разнообразных акциях они не боятся смешения любых приемов вплоть до театральности. Иногда бесконтрольность энергии авторов становится причиной "топорных поделок во вкусе ТЮЗа", как например, довольно примитивная акция расстрела с картинным выносом тела из кустов (1979).

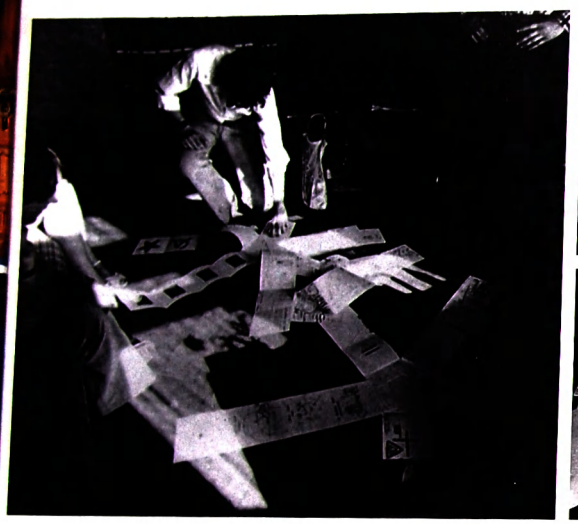
Читаем письмо Игоря Макаревича (20.XI.79), тонкости наблюдения которого мы доверяем: ". . . Акция "Метро" была похвально простой – с 6 утра до часа ночи Мухоморы ездили по метро, перед тем составив довольно подробный временной график пребывания на разных станциях, который, к сожалению, был очень небрежно распространен. Столь простая затея обернулась серьезным испытанием, довольно быстро ими стала владеть мания преследования. Они добросовестно провели 19 часов под землей, испытывая порой чувства гнета и тревоги, ведя при этом, по своему обыкновению, дневниковые записи".

По своему темпераменту "Мухоморы" спонтанны, непосредственны и склонны к игровым формам. Психологическое напряжение в художественной среде Москвы не плодотворно для такого рода характеров. Из-за боязни показаться недостаточно глубокомысленными, а тем более несерьезными многие стремятся в работах и повседневной жизни жонглировать претенциозными эзотерическими терминами.

Почти все нам известные русские критики,

Moscow. To the sound of a megaphone numerous groups of visitors dug holes in the appointed area. They finally reached an earthen cellar in which Sven Gundlakh had already begun to suffocate. He had been buried in the morning and had been continuously writing an underground diary in silence, interrupted from time to time only by a fly which chanced to be buried with him. His confessional diary ended with half-intelligible scrawls as he began to lose consciousness. It was a mixture of the buffoonery and maximalism peculiar to youth. Shocked by the air and light Sven started to run. It was a reaction which surprised everyone. Chains of unpredictable and accidental events almost always accompany the Toadstools. work. As they are not afraid to mix different methods of theatrical performances, their limitless energy sometimes explains the primitive taste of their works. An example of this would be their naive creation of a funeral march called "The Execution".

Here is a description of one of their performances from a letter of Igor Makarevich (11.20.79), whose subtle observations we trust. The performance "Subway" was simple and praiseworthy:



from 6 a.m. to 1 a.m. the Toadstoods rode the subway. They prepared the schedule of their arrival in different stations in advance, but unfortunately distributed it very carelessly. This simple venture turned into a serious trial of nerves. They became obsessed with a persecution complex. However, they conscientiously spen 19 hours underground, sometimes feeling anxious and oppressed, but making diary entries all the time, as is their way.

The temperament of this group is very spontaneous and playful. However the psychological tension in Moscow artistic circles is not very suitable for such individuals. In order to avoid seeming unsophistocated or 'unspiritual' artists and critics alike compensate by using pretentious,

пишущие о неофициальном искусстве, страдают в той или иной мере этим недомоганием, обвиняя невоспринимаемые ими виды творчества в недостатке духовности.

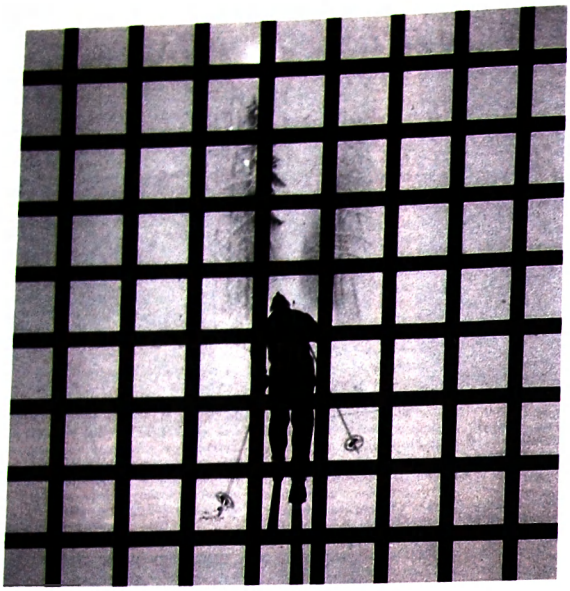
Наша съемка работ "Мухоморов" случайно совпала с днем рождения Свена, которому в этот день исполнилось 20 лет. Они превратили рабочий момент съемки в зрелище, которое доставило удовольствие соучастникам и зрителям. Мы не видели их уже два года, не знаем, что происходит с ними в буднях художественной жизни Москвы: повлияли ли на них отрицательно социальная и психологическая среда, или только способствовали их становлению.

Р. и В. ГЕРЛОВИНЫ

'esoteric' vocabulary. Almost all Moscow critics we know who write about unofficial art suffer from this malady, and constantly accuse what they themselves do not understand of lacking spirituality.

Our photographs of the Toadstools were taken on Sven's 20th birthday. They turned the boring task of photographing into a spectacle that all the participants and spectators enjoyed very much. We have not seen them for two years and do not know what is happening to them in the everyday humdrum of Moscow's art life. We do not knov whether or not the social and psychological environment has hindered or encouraged them.

R. and V. GERLOVIN



Э. Булатов:
Лыжник, 1971-1974
холст, масло
180 x 180

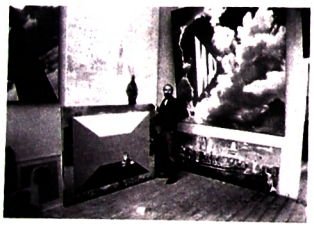
E. Bulatov:
Skier, 1971 · 1974
oil on canvas
180 x 180

Э. Штейнберга земля и небо располагаются в одной плоскости и представляют собой две различные зоны, отложенные на единой вертикальной шкале измерения, то в картинах Э. Булатова земля как-то удивительно наглядно отрывается от неба, плоскость ее ложится горизонтально и в образовавшемся просвете между небом и землею появляется даль горизонта. Возникает новое решение, где определяющую роль начинает играть именно эта, оторвавшаяся от верхней зоны небесной зона земная. Даже в такой композиции как "Иду", полностью визуально соотнесенной с небом, внутренне художник исходит из земного пространства, подчеркивая свою связь с ним словом "Иду". Именно на этой горизонтальной плоскости, открытой произведением "Горизонт", строятся композиции Э. Булатова. Художник настойчиво и постоянно говорит о горизонте, видя в нем один из пунктов отсчета при пространственной организации изображения и личной жизненной ориентации в мире.

В композициях Э. Штейнберга, особенно созданных в середине 60-х годов, линия, отделяющая небо от земли, тоже существует, но основная смысловая функция ее состоит в том, что она служит границей, разделяющей две сферы, небесную и земную, и положение предметов в общей иерархии мироздания зависит от того, насколько выше или ниже этой линии они расположены. В картинах Э.Булатова линия горизонта — это не граница, отделяющая небо от земли — скорее это место их зрительного объединения. И поскольку именно на горизонте лежит точка схода перспектив-

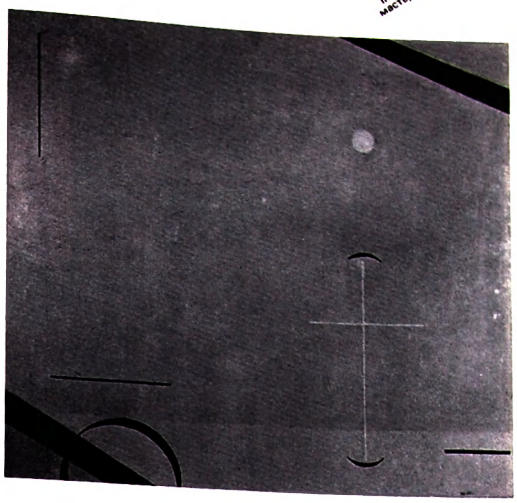
universal. In Shteinberg's works the earth and sky are on one plane and present two distinct zones deposited on a single vertical scale of dimension. However, in Bulatov's paintings the earth somehow surprisingly graphically breaks away from the sky, its plane lies horizontally and in the opening between the sky and earth the horizon appears in the distance. A new solution arises in which this earthly zone, torn away from the upper heavenly zone, begins to play a definitive role. Even in a work like "I am going", which visually fully corresponds to the sky, the artist internally proceeds from terrestrial space, underscoring his ties to it with the words "I am going." Bulatov's approach to composition is based on this horizontal plane. He constantly speaks of the horizon, which he sees as a place to get your bearings in a spatial organization of images, as well as in life.

In Shteinberg's compositions, particularly those done in the mid 60's, there is also a line demar-



Э. Булатов родился в 1933 г. в Свердловске. Живет и работает в Москве.

E.Bulatov was born in 1933 in Sverdlovsk. He lives and works in Moscow.



Э. Штейнберг: Композиция, 1974 холст, масло

E. Shteinberg: Composition, 1974 oil on canvas

...ых линий, горизонт приобретает огромное, ...е только оптическое, но и смысловое значе... Он становится линией зрительного притя... чем-то вроде одного из полюсов маг... ...ного поля, в котором размещено изобра... ...ение. У Штейнберга этот полюс находится в ...верхнем срезе композиции и символизирует ...высь", у Булатова он расположен внутри ее ...и символизирует "даль". Зрительное и смы... ...ловое пространство композиции Штейнберга ...заключено между верхним и нижним краем ...– в картине Булатова оно располагается ...между передним планом и горизонтом (как ...в случае с "Лыжником"). Поверхность земли, ...очерченная линией горизонта, обладает для ...Булатова такой же притягательностью, какой ...обладает небо для Штейнберга. Штейнберг ...смотрит на небо как в священную книгу, где ...начертана воля Божества и предсказаны ...судьбы человеческие.

Для Булатова земля становится родом ...экрана, отражающего жизнь неба. Пейзаж в ...его картинах в сущности также сконструиро... ...ван, также собран из отдельных элементов, ...как в композициях Штейнберга. Разница лишь ...в том, что Штейнберг собирал его на реальной ...плоскости холста, а Булатов – на иллюзорной ...плоскости картины. У Штейнберга в соответ... ...ствии с его умозрительным характером изо... ...браженное представлено как бы в виде плани... ...метрического чертежа; в картинах Булатова, ...в соответствии с его установкой на визуальное ...восприятие, – в аксонометрической проекции.

В композициях Э. Штейнберга всегда есть ...три зоны, символически обозначающие зем... ...лю, церковь и небо. Эти зоны могут быть ...представлены, могут лишь подразумеваться, ...но потенциально они всегда присутствуют. ...Именно эти ярусы составляют двухмерный ...каркас произведения, и всякое движение ...внутри композиции мыслится лишь в преде... ...лах этой структуры, т.е. в двух измерениях: ...сверх-вниз, вправо-влево. По этим двум ...осям – как по осям креста – одновременно ...и композиционным и ценностным, определя... ...ется место любой вещи в мире.

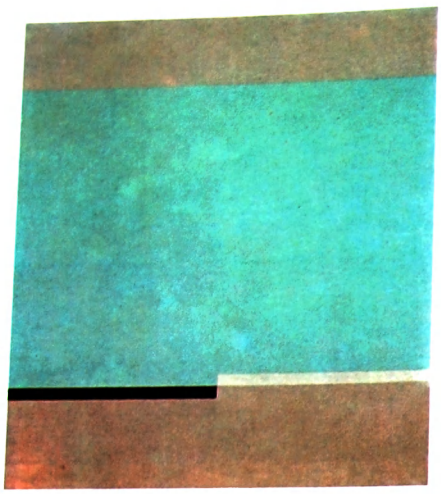
В картине Э. Булатова тоже существует своя ...шкала пространственных ценностей, но она ...определяется передвижением в третьем изме... ...рении, вперед и в глубину. Место героя в пер... ...спективно организованном мире, его способ... ...ность существовать и жить в диктатуре этого ...мира – главная проблема, которую ставит и ...стремится разрешить композиция Булатова.

В холстах Э. Штейнберга любой предмет, ...даже вознесенный над всем, пространственно ...не одинок, он находится в том же измерении, ...что и все остальное, в той же двухмерной про... ...странственной безмерности. Персонаж картин ...Э. Булатова, напротив, пространственно всег... ...да одинок, он в ином измерении, в иной, не... ...жели весь остальной мир, пространственной ...реальности. В этом драматизм композицион... ...ной ситуации картин Э. Булатова. Картина ...Э. Штейнберга, даже самая драматичная по ...сюжету, – не драма, а праздник. Напротив, ...картина Булатова, даже самая спокойная и ...светлая по сюжету, как например "Добро по... ...жаловать," – всегда драматична. Включенность ...героев Э. Булатова в мир свидетельствует о ...несовместимости этого мира и героя, в этом ...мире герой подвержен неумолимости про... ...странственных (социальных) законов. Мир ...картины Э. Булатова – это мир, построенный ...от зрителя, где все существует за передней

cating the earth from the sky, but its primary significative function lies in the fact that it serves as a border, dividing two spheres, the heavenly and the terrestrial, and the placement of objects in the general hierarchy of world order depends on how much higher or lower than the line they are located. In Bulatov's paintings the line of the horizon is not a border separating heaven from earth – it is rather the place where they visually unite. And since the disappearing point of perspective lies on the horizon, the horizon acquires far-reaching visual and significative importance. It becomes the line of visual attraction, something like a magnetic field in which the image is placed. In Shteinberg this pole is in the upper portion of the composition and symbolizes "the summit"; in Bulatov it is in the interior and symbolizes "distance". The visual and significative space of Shteinberg's composition is to be found between the upper and lower edges – in Bulatov's paintings it lies between the foreground and the horizon (as, for example, in the painting "Skier"). The surface of the earth, outlined by the line of the horizon possesses the same powers of attraction for Bulatov that the sky possesses for Shteinberg. Shteinberg looks at the sky as he would look at a sacred book in which God's will and numan fates have been inscribed.

For Bulatov the earth becomes a sort of screen which reflects the life of the heavens. His landscapes are essentially put together from different elements just as are Shteinberg's compositions. The difference is that Shteinberg constructs his paintings on the real plane of the canvas, whereas Bulatov composes his on the illusory plane of the painting. In keeping with Shteinberg's meditative nature, what is depicted is presented as if it were a planimetric sketch; in accordance with Bulatov's insistence on visual perception it appears as an axonometric projection.

In Shteinberg's compositions there are always three zones which symbolically represent the earth, the Church and the heavens. These zones



Э. Штейнберг. Композиция. 1975 холст, масло 100 x 90

E. Shteinberg: Composition, 1976 oil on canvas 100 x 90

плоскостью картины, которая мыслится прозрачной. Поэтому изображенное уходит из реального пространства, в котором существует художник и зритель. Здесь художник, создавая вещи иллюзорные, помещая их в иллюзорное пространство, внутренне отчуждает их и тем самым от них освобождается. Перспектива, дистанция построения его картины приобретает значение фактора не только формального, но и психологического. Реализуя на полотне свои замыслы, художник как бы отбрасывает их за пределы пространства реального.

Мир произведений Э. Штейнберга построен на предстоящего, на эманацию внутреннего пространства во внешнюю среду. В картине все материализовано, начиная с самой изобразительной плоскости и кончая пространством и светом – здесь все в одинаковой мере обладает эффектом присутствия. Мастер, создавая изображение, не отчуждает его, он творит еще одну вещь – образ, наполняющий его собственное жизненное пространство. Постоянно указывая на связь с высшим началом, Штейнберг утверждает единую пространственную временную реальность, не имеющую ни начала, ни конца: у Бога нет времени, – любит повторять он.

У Булатова все определяется настоящим и композиция картины освобождает место для героя в настоящем времени как соучастника нашей жизни в наше конкретное время. Здесь герою просторно, но одиноко, нет ни божественного покровительства, ни руководства. Этот мир полностью подготовлен для того, чтобы человек мог в нем существовать самостоятельно. Нами созданный мир пока еще совсем новый – и непривычен и необжит. Он страшит и пугает, и поэтому так важно этот мир по возможности освоить, "приручить" и, доверившись ему, остаться в нем, чтобы исполнить свой долг.

В.ПАЦЮКОВ

may either be shown, or only intimated, but they always exist at least potentially. These tiers comprise the two-dimensional carcass of the work and every movement within the composition is conceived of only within the limits of this structure, i.e. in two dimensions: up-down, left-right. On these two axes, as on the axes of a cross, which simultaneously convey both cornpositional and moral value, the place of any object in the world can be defined.

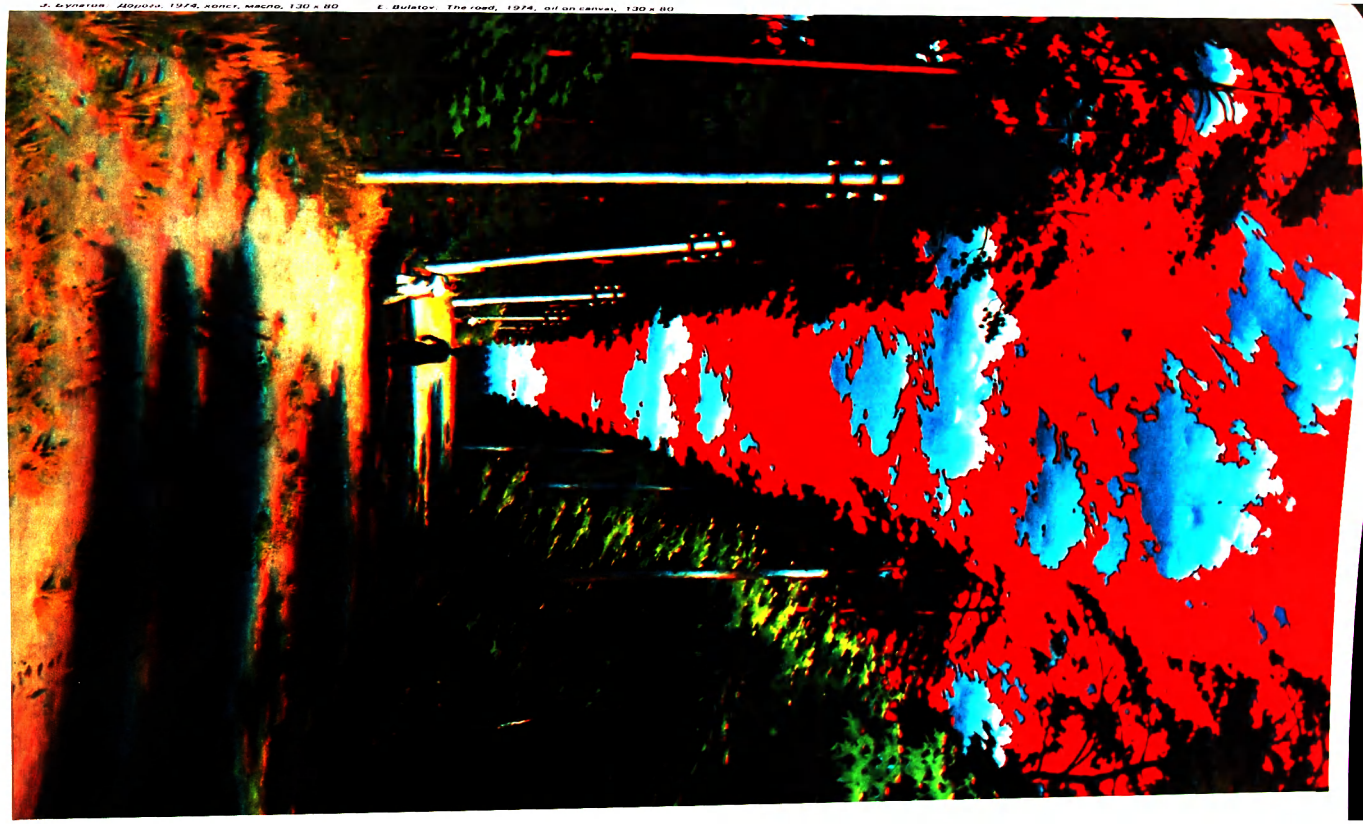
Bulatov's paintings also have their own scale of spatial values but it is defined by movement into the third dimension – forward and into depth. The place of the protagonist in a perspectivally organized world and his ability to exist and live under the dictatorship of that world is the major problematic which Bulatov's composition attempts to resolve.

Any object on Shteinberg's canvases, even when it is elevated above everything else, is not spatially alone; it exists in the same two-dimensional spatial immensity. The characters in Bulatov's paintings on the other hand are always spatially isolated; they exist in a dimension, a spatial reality which is other than that of the rest of the world. This is the dramatism of the compositional situation in Bulatov's paintings. Even the most dramatic of Shteinberg's paintings isn't really dramatic, but rather, festive. And even the most peaceful and lighthearted of Bulatov's paintings is always dramatic (for example, "Welcome"). The inclusion of Bulatov's characters in the world testifies to the incompatibility of the world and the character; the protagonists are subject to the implacability of spatial (social) laws. The world of Bulatov's painting is one in which everything exists beyond the foreground plane of the painting, which is conceived of as transparent. Therefore the image moves out of the real space in which the artist and the viewer exist. Here the artist creates illusory objects, placing them in an illusory expanse, and internally alienates them, thus freeing himself of them. Both perspective and the structured distance of his paintings acquire a formal as well as psychological meaning. By realizing his ideas on canvas the artist in effect casts them out beyond the boundaries of real space. Shteinberg's world is built on the impending, on the emanation of an inner space into an external environment. Everything in the painting is concrete, from the image plane itself to space and light, here everything equally possesses the effect of presence. In creating the painting, the artist does not alienate it, rather he creates something else – the image, which fills his own living space. Shteinberg continuously reminds us of our ties with a higher beginning, and affirms a unified spatio-temporal reality that has no beginnig or end: he loves to reiterate – God has no time.

In Bulatov everything is defined by the present and the paintings's composition allows the protagonist to be in the present as a participant in our life, in our specific time. The protagonist here has space to move in, but he is alone – there is no divine protection or leadership. This world is set up so as to allow man to exist independently. The world we have created is still new – it is unfamiliar and uninhabitable. It terrifies us, and for that reason it is important to master it as much as possible; to 'domesticate' it, and, trusting it, to remain in it in order to fulfill our obligation.

V. PATSYUKOV

Translated by Jamey Gambrell



Э. Булатов. Дорога, 1974, холст, масло, 130 x 80 E. Bulatov. The road, 1974, oil on canvas, 130 x 80

mikhail roginsky
михаил рогинский

Фото В. М. Тиль
Photo by V. M. Til.

Родился в 1931 г. в Москве. В1951 г. окончил Московское художественное училище пам. 1905 года. Работал художником в театре.
В 1978 г. эмигрировал, в настоящее время живет и работает в Париже.
Публикуемый текст является записью беседы с художником на магнитофонную ленту.

Born in 1931 in Moscow. In 1951 he graduated from The Moscow Art scool named after 1905.
Worked as a stage designer. In 1978 he emigrated from the URSS. Resides in Paris.
The text published below is a recorded interview with the artist.

Расскажи, пожалуйста, о работах, которые ты сейчас показал. Когда ты их делал и, если так можно спросить, почему? Расскажи немного о себе.

Эти работы были сделаны с 1961 по 1966 год.

Насчет "почему" – это сложнее. Во-первых, двадцать лет – это срок, многое забылось, во-вторых, были причины, так сказать, психологического порядка, которые сложны и, думаю, мало интересны. Поэтому проще рассказать о вещах, которые влияли на меня, которые запомнились.

После окончания художественного училища в 1951 году, три года был в армии, потом шесть лет работал художником в маленьких провинциальных театрах. Время от времени ходил "на этюды", но больше для порядка, чем от настоящей потребности. Театр в то время интересовал меня больше, чем живопись. Как-то не видел смысла в том, чтобы "списать" еще один пейзаж или натюрморт, которые, тем более, были уже написаны до меня и очень хорошо.

В каком-то сборнике прочел статью молодого Маяковского, кажется, 1913 года, обзор выставок того времени. Там он клеймил "списывателей" и ставил им в пример Матисса и Пикассо. Потом стал попадаться на глаза журнал "Польша". В то время это был интересный журнал и там часто печатали статьи о живописи. Например, там была статья с репродукциями об очень хорошем художнике Андрее Врублевском.

В 1959 году я впервые увидел работы американских художников 30-40-ых годов на их национальной выставке в Сокольниках. На меня тогда произвели впечатление их реалисты – Хоппер, Шаан, Сойер. Я впервые увидел живопись как отображение и продолжение жизни. Там как-то и в голову не приходило смотреть как это написано и нарисовано. Мне это очень понравилось. Это освобождало от страха, усвоенного еще с училища, что живопись – это нечто искусственное, где решают-

Tell me about the work you just showed me. When did you do these pieces and, if I can put it this way, why? Tell me a bit about yourself.

These works were done between 1961 and 1966. As to "why", well that's more complicated. For one, it was twenty years ago and I've forgotten alot. Secondly, there were many reasons of a psychological nature which are complex and, I think, not very interesting. So it's easier to talk about the things that influenced me, that have stayed in the memory.

After I finished art school in 1951 I was in the army for three years, and then for six years I worked as an artist in small provincial theaters. From time to time I did "nature studies", but more for appearance' sake than out of any real need. I was more interested in theater than in painting at the time. Somehow I didn't see much sense in 'copying' yet another landscape or still life, all the more because they had already been painted quite well before me.

In some anthology I read an article – a summary of contemporary exhibitions, by the young Mayakovsky, I believe it was from 1913. He ridiculed "copiers" and held Matisse and Picasso up to them as examples. Then he started attacking the magazine "Poland". It was an interesting magazine at the time and frequently published articles on painting. For instance they did an article, with reproductions of a very interesting artist named Andrei Vrublevsky.

In 1959 I saw the work of American artists of the 30s and 40s for the first time, at their national exhibit in Sokolniki. The American realists made a strong impression on me then – Hopper, Shawn and Soyer. For the first time I saw painting as a representation and continuation of life. For some reason it didn't occur to you to look at how these artists painted and drew. I really liked this. It freed me from the fear, which I'd acquired in art school that painting is something artificial which solves the great problems of form and color. Instead of this I saw a passion for the object, the desire to depict. It was new for me,

мус 123, 1965
ст, масло
x 65,5

Primus-stove 123, 1965
oil on canvas
80,5 x 65,5

Кастрюля на табурете, 1964
холст, масло
70 x 60

Sauce-pan on a stool, 1964
oil on canvas
70 x 60

еликие проблемы формы и колорита.Вмес-
этого я увидел жажду к предмету, желание
ображать. Это было ново и неожиданно.
отом, в 61 году, я увидел работы худож-
ка Бориса Турецкого. Это были абстракт-
е, главным образом, черно-белые работы.
о в то время занимало пространство как
облема, как вывод. Это были очень простые,
ень рабочие вещи. Там не было никакого
ремления сделать "картину". Я увидел там
аботу художника, сведенную к совсем про-
ой задаче, но к задаче, которая была ему
ень важна и интересна. Это отличалось от

and unexpected.

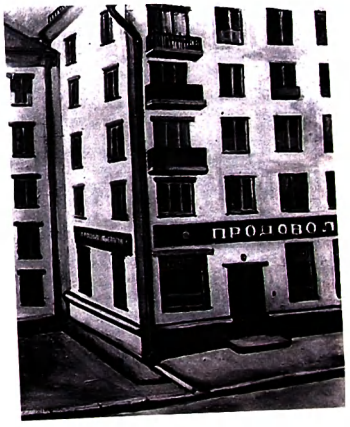
Then, in 1961, I saw the work of the artist Boris Turetsky. They were abstractions black and white for the most part. He was primarily concerned with space at the time, space as a problem, a conclusion. They were very simple, hard-working pieces. There was absolutely no striving to make a 'painting'. In these works I saw the work of an artist reduced to a very simple task, but one that was interesting and important to this artist. This was much different from everything I saw in Moscow at the time. It was simple, and sincere. There was no mysticism, no literature. For the

ички, 1965
ст, масло
,5 x 100

Matches, 1965
oil on canvas
80,5 x 100

Продмаг, 1962
холст, масло
80 x 65

Provision stokes, 1962
oil on canvas
80 x 65



Большой примус, 1965
холст, масло
151 x 126

Big primus stove, 1965
oil on canvas
151 x 126

всего, что я видел в то время в Москве.

Это было просто и искренно. Там не было никакой мистики, литературы. Я впервые увидел тогда и понял, что значит пластическое восприятие. Видно было, что человеку нужно определить себя.

Я думаю, что мои первые работы были сделаны благодаря тому, что я увидел у него. Но мои работы не были абстрактными. Я вернулся в Москву после девяти лет отсутствия. Я приехал из провинции с сильной жаждой впечатлений, в Москве мне нравилось буквально все: трамваи, автомобили, дома — все то, что я считал признаком цивилизации, современной жизни. Мне было интересно то, что я видел вокруг меня. Я ходил по улицам, писал городские пейзажи, рисовал по памяти, по зарисовкам дома — обыкновенные советское коробки, заборы, бараки, палатки "Пиво-Воды", железную дорогу. Потом стал писать натюрморты — кастрюли на газовой плите, кухонный стол. Пробовал писать фигуры — людей в метро, на эскалаторе, в трамвае. Я обращал внимание на простое, банальное, каждодневное. Я думаю, что банальность предмета, то, что он не входил в набор того, что принято изображать на картине, освобождало и позволяло выразить самого себя. Кроме того, простой предмет более конструктивен, более узнаваем. Он мне нравился еще и потому, что в моем представлении больше выражал действительность, а это мне и было важно.

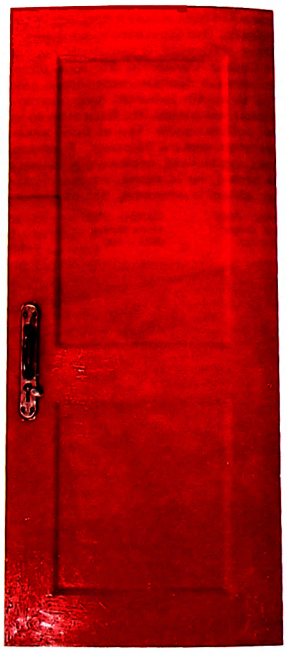
С какого-то момента я начал вводить в работы цифры и буквы. Мне хотелось, чтобы то, что я делаю, не было похоже на картину, чтобы не было патологии живописи, искусства. Рядом с цифрой предмет приближался к хорошо узнаваемому знаку. Мне хотелось, чтобы было похоже на уличный рисованный плакат. Мне нравились рисованные плакаты на кинотеатрах. Я очень завидовал в то время железнодорожным плакатам, написанным через трафарет по железу. Ведь это удивительная живопись, может, с традицией, идущей от

first time I saw, and understood, the meaning of plastic consciousness. You could see that people need to define themselves.

I think my first works were done because of what I saw in Turetsky. But my work wasn't abstract. I returned to Moscow after being away nine years. I arrived from the provinces with a great hunger for impressions; I loved everything in Moscow: the streetcars, automobiles, houses — everything I thought of as a sign of civilization, of contemporary life. I was interested in everything around me. I walked around alot. painted cityscapes, drew from memory, from sketches. I drew houses — ordinary Soviet boxes, fences, barracks, "Beer & Water" stands, the railroad. Then I started painting still lifes — pots and pans on a gas stove, a kitchen table. I tried drawing figures — people in the subway, on the escalator, in streetcars. I paid attention to the simple, the banal, the everyday. I think that the banality of objects, that which is not usually acceptable in a painting, freed me and allowed me to express myself. Not only that, but a simple object is much more constructed, more recognizable.

I also liked simple objects because I thought they truly expressed reality, and that was important to me.

At some point I began bringing numbers and letters into my paintings. I didn't want my works to look like paintings, I didn't want any of the pathology of painting, of art. An object came



Красная дверь, 1965
смешанная техника
178 x 80

The red door, 1965
mixed media
178 x 80

старой русской вывески. Если б тогда собрать все эти плакаты (а потом их сменили), то получилась бы изумительная коллекция.

Удалось ли тебе в то время выставить свои работы?

Да, однажды. Это было в декабре 1964 года. Вместе с еще тремя художниками — Черныш-евым, Перченковым и Паниным. Это было в "Клубе любителей живописи", где-то на Проспекте Мира. Выставка просуществовала четыре часа и была закрыта по чьему-то распоряжению. Так что ее посмотрело очень немного людей. Выставка получилась, мне кажется, довольно интересной, необычной, хотя бы по противоположности стилей. С одной стороны, Перченков (покойный) и Панин — освоение классики, свет, цвет, итальянцы. С другой стоороны — Миша Чернышев — коллажи из цветной бумаги: самолеты, танки, тоже цвет, и я — холстов сорок, довольно больших. Там я впервые услышал от Сапгира, что то, что я делаю — русский поп-арт. (Я бы сказал, что скорее советский).

Выставка мне много дала. Я увидел все свои работы вместе на стене. После выставки я стал писать примусы, большие, много больше натуральной величины и ярче, чем прежде, динамичнее. Примус — предмет и банальный, и очень богатый. Во-первых, очень интересная конструкция, прямо скульптура. Кроме того, медь, блестит. И в-третьих, тут кухня, огонь. За примусами потянулись спички, тоже увеличенные. Почти одновременно я делал стенки и двери — планшеты с прикрепленными к ним настоящими розетками и выключателями, дверными ручками. Это было в 65-м году. После стенок и дверей были еще кафельные полы.

Показывал ли ты эти работы в то время?

Показывал я тогда часто. Мне важно было не только делать работы, но, так сказать, общаться с их помощью. Я все время думал о выставке. Потому что эти работы без зрителя — бессмыслица. Это все равно, как играть пьесу без публики. Поэтому я показывал часто, главным образом, своим друзьям. Иногда бывали незнакомые люди. Как правило, это находило сочувствие, но выставки сделать не удалось. В 66-м году у меня побывали физики из клуба Курчатова. Они там делали выставки, например, Филонова, Целкова. Я им показал тогда, наверно, сотни полторы холстов и планшетов. Но им не понравилось. Они говорили, что это "в лоб", что это не написано, а нарисовано краской. Я им сказал: "Но ведь вы же выставили Целкова?" И один из них ответил: "Целков — художник".

На меня тогда это очень сильно подействовало. Я впервые подумал, что обречен танцевать перед самим собой. Все, что я видел в мастерских левых московских художников, на выставках — все было совсем другим. Появились собиратели, коллекционеры, — я был вне. И дело не только в стиле, а в самом отношении к искусству. По-видимому, "каждому овощу свое время". И я бы еще добавил - "свое место".

Я тогда прочел Платонова. Меня поразила его отдаленность от того, что его тогда окружало, его идеализм, пребывание в абстрактном мире и его печаль. Я это называю "литературой" и могу сказать сегодня, что не люблю все это. Я и тогда это не любил, но мне казалось, что все дело в том, чтобы жертвовать, чтобы служить. Поворот у меня проходил

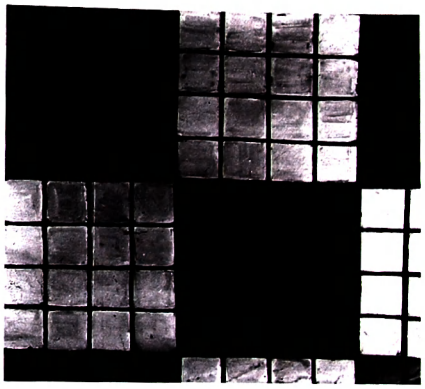
closer to being a clearly recognizable sign when placed next to a number. I wanted the painting to look like a street poster. I liked the posters drawn for movie theaters. At the time I was really jealous of the railroad posters which were painted on metal with a stencil. It was incredible painting which came from a tradition developing out of old Russian signs. If someone had gathered all these posters together (they were replaced later on) it would have been an outstanding collection.

Were you able to exhibit any of your work at the time?

Yes, once. It was in December, 1964. I exhibited with three other artists — Chernyshev, Pechenkov, and Panin. It was in the "Painting Amateurs Club" somewhere on Mir Prospect. The exhibit lasted four hours and was closed by someone's order. So very few people saw it. It was a fairly interesting exhibit as I remember, unusual, at least in the contrast of styles. On the one hand were (the late) Pechenkov and Panin — working with assimilating the classics — light, color, the Italians. On the other — Misha Chernyshev showed collages of colored paper: airplanes, tanks, and I showed about 40 fairly large canvases. There, for the first time, I heard (from Sapgir) that what I was doing — was Russian Pop Art (would would say it was Soviet Pop Art). That exhibit did alot for me. I saw all my paintings hung together on a wall. After the exhibit I started painting kerosene burners. Big ones, much bigger than their actual size, and brighter, more dynamic than previously. A burner is a banal, but very rich object. First of all, it is a very interesting construction — really a sculpture. And it's copper — it shines. And thirdly, there's the kitchen, and the flame.

Matches, also much enlarged, came after the burners. I was doing walls and doors at almost the same time — with real electrical outlets and plugs attached to them, and real door handles. This was in 1965. After the walls and doors I did tiles, tiled floors.

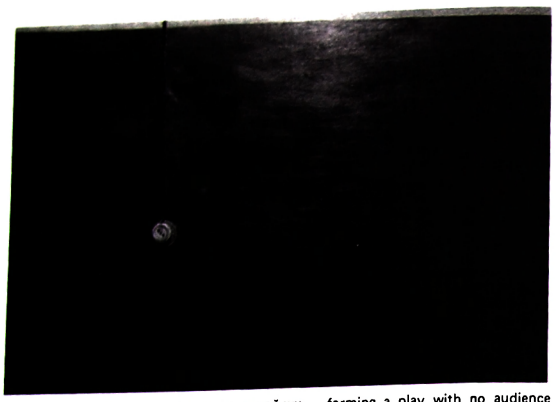
Did you show your works to anyone at the time?



Кафель, 1965
холст, масло
70 x 90

Tiled wall, 1965
oil on canvas
70 x 90

I showed them fairly often. It was important to me not only to do the works, but, so to say, to socialize with their help. I thought about doing an exhibit all the time. Without a viewer these works were meaningless. It was the same as per-



Красная стенка, 1965
смешанная техника
120 x 170

The red wall, 1965
mixed media
120 x 170

дил медленно. Вначале я увлекся русской живописью 18-го века. Мне нравилась там именно жертвенность, было видно, что это делали крепостные. Потом старая живопись – Брейгель, Босх, Рембрандт, голландцы. В это время я познакомился с художниками Измайловым, Есаяном, Космачевым и был под их большим влиянием.

Так прошло десять лет. Лишь перед самым отъездом на Запад я стал возвращаться к самому себе, к работам 60-х годов. Я стал писать консервные банки, то есть опять предметы сегодняшние и "некрасивые". Для меня всегда важно только то, что сегодня. И мне вообще это кажется главным – жить сегодня. А что касается работы, то работаю я много. Мне кажется, больше, чем когда бы то ни было, даже больше, чем в 65-ом году. Я думаю, что наконец сейчас я имею возможность делать то, что мне нужно, что мне свойственно.

Москва, 1965
холст, масло
100 x 70

Moscow gas, 1965
oil on canvas
100 x 70

forming a play with no audience present. For that reason I showed them frequently, mostly to my friends. Occasionally there would be people I didn't know. Usually my work met with sympathy, but I wasn't able tto organize an exhibit. In 1966 physicists from the Kurchatov club visited me. They had done exhibits there, of Filonov and Tselkov, for example. I must have showed them a hundred and fifty pieces – canvases and boards. They didn't like them. They said it was too straightforward – that it wasn't painted, but drawn with paints. I said "But you exhibited Tselkov", and one of them answered "Tselkov is an artist."

This affected me very strongly at the time. For the first time I started thinking that I was doomed to dance for myself alone. Everything that I saw in the studios and at the exhibits of avant-garde Moscow artists was completely different. Collectors began cropping up – I was left out. And it wasn't only a matter of style, but of a basic relationship to art. Apparently it was a matter of "for everything there is a season," And, I would add – a place.

I read Platonov at the time. I was struck by his alienation from what surrounded him, by his idealism, his existence in an abstract world, and his sadness. I call this 'literature' and can say now that I don't like it. I didn't like it at the time either, but it seemed that the whole point was to sacrifice, to serve. The turning point for me came about very slowly.

First I got interested in 18th century Russian painting. I liked the element of sacrifice – you could tell that serfs were painting. Then I got involved in old painting – Bruegel, Bosch, Rembrandt, the Dutch master. At this point I met the artists Izmailov, Esayan and Kosmachevich, and was very heavily influenced by them.

Ten years passed under that influence. It was only just before emigrating that I began to return to myself, to the works of the 60's. I started painting cans of food, that is 'ugly' contemporary objects. Only what exists today is important for me. And over all I think it's important to live in the present. As for my work, well I work alot. I think I'm working more now than I was even in 1965. I think that finally now I have the opportunity to do what I need to, what is natural to me.

Translated by Jamey Gambrell

yakov vinkovetsky
яков виньковецкий

...1938 г. в Ленинграде. В 1960 г. окончил Горный институт. С 1957 г. занимается живописью, выставляется с 1967 г. В 1975 г. эмигрировал в США. Выставки: Ленинград (1967-68, 1974), Москва (1974-75); в 1975-81 гг. выставлялся во многих городах США, а также в Австрии, Германии, Италии, Англии, Франции, Японии и Израиле. С 1978 г. живет и работает в Хьюстоне, штат Техас.

Born in 1938 in Leningrad. Graduated from the Leningrad Mining Institute in 1960. Active in painting since 1957, work exhibited since 1967. In 1975 immigrated to the United States. Exhibitions: Leningrad (1967-68, 1974), Moscow (1974-1975). From 1975 (1981 Vinkovetsky's work was shown in many cities of the United States, as well as in Austria, Germany, Italy, England, France, Japan and Israel. The artist has lived and worked in Houston, Texas since 1978.

THE "POLLOCK" PAINTERLY PROCESS

ition
d

Beginning with the Impressionists, painting has experienced many tempestous, successive changes over the past century. This was the epoch of analytical development. In changing its idols, its objects of depiction, its materials and techniques, the art of painting moved towards an understanding of what constituted its real essence, what distinguished it from the other arts. At a certain point of this movement, painting became abstract, removing "literary" elements or any elements that had a directly depictive function. At this juncture, the primary significance of the inner harmony of the painterly elements and their combinations became distinctly clear – they proved to have extraordinary expressive value and, consequently, to possess their own content, independent of external objects.

Expressionism

contribution

Abstract Expressionism was the culmination to this epoch (Pop-Art and other subsequent movements apparently represent a completely different trend – away from painting as such); and Jackson Pollock, the great American artist of the 1940s and 1950s, was the man who started it. One of main reasons why I have undertaken this analysis is that I feel obliged to pay a tribute to Pollock. My conviction is that his real contribution goes way beyond the generally known fact that he happened to be the founder of one of the many different movements in painting. What, actually, had Pollock done? What was his gift to us?

's spontaneity

From a specifically historical viewpoint, Pollock's painting was a reaction against the psychological literariness of Surrealism and the calculated rationality of Geometric Abstraction. As we examine his early (figurative) paintings, we can see that his temperament strove to overcome the harshness, fragility and, inescapably, forced quality of the painterly elements put on by the artist's hand – the sketched or depicted line can never be as free, as plastic, as aerial as the growing branch of a tree. We can see that Pollock accelerated his movements trying to achieve maximum spontaneity – and, at last, began to throw, spatter and pour the paints on to the canvas. A new world of painting was discovered. (I first became acquainted with this world in 1958, two years after the Pollock's death, and

Я. Виньковецкий. Фото А. Когана

Y. Vinkovetsky. Photos by A. Kogan

"ПОЛЛОКОВСКИЙ" ЖИВОПИСНЫЙ ПРОЦЕСС

...е живописи

В течение столетия, начиная с импрессионистов, живопись испытала множество бурных, сменявших друг друга преобразований. Это была эпоха аналитического развития. Сменяя кумиров, объекты изображения, материалы, живопись изо всех сил старалась осознать, в чем состоит ее собственная сущность, отличающая ее от других искусств. На этом пути она стала абстрактной, устранив из себя "литературные", непосредственно изобразительные элементы. Тогда стало подчеркнутоясно первостепенное значение внутренней гармонии живописных элементов и их сочетаний; оказалось, что они и сами несут огромную выразительность и, следовательно, обладают самостоятельным содержанием, независимым от внешних предметов.

...чный ...онизм

...ллока

Завершением этой эпохи явился абстрактный экспрессионизм (появившиеся позже поп-арт и другие течения представляют совсем другое направление –– в сторону от живописи), зачинателем которого был крупнейший американский художник сороковых-пятидесятых годов Джексон Поллок. Одна из причин, почему я взялся за этот анализ –– долг признательности Поллоку. Я убежден, что его подлинный вклад выходит далеко за пределы того общеизвестного факта, что он был основателем и одним из участников одного из многих направлений в живописи. Что же в действительности сделал Поллок, что он подарил нам?

...ность ...е

В определенном (историческом) отношении живопись Поллока была реакцией на психологическую литературность сюрреализма и вычисленную рациональность геометрической абстракции. Всматриваясь в его ранние (предметные) картины, можно увидеть, как его темперамент стремился к преодолению жесткости, ломкости, неизбежной надуманности живописных элементов, нанесенных рукой художника –– начерченная, нарисованная линия никогда не может стать столь же свободной, пластичной, летящей, растущей, как ветвь дерева. Видно, как Поллок ускорял свое движение, стремясь к предельной спонтанности –– и наконец, внезапно пришел к набрасыванию, набрызгиванию, разливанию красок на холст. Открылся новый, невиданный мир живописи (познакомившись впервые с этим миром –– это было в 1958 году, через два года после смерти Поллока –– я был навсегда покорен его красотой).

Спонтанность материала

Контроль случайностей

Отбор

Новая техника Поллока потребовала сиять холст с мольберта и положить его на пол. Горизонтально лежащий холст, в свою очередь, позволил применить жидкие краски в больших количествах, в том числе множество новых промышленных красок с бесконечно разнообразными свойствами. Краски текут, сливаются, проникают одна в другую, изменяются на глазах. Опыт дает возможность художнику в большой мере определять и контролировать эти процессы –– но всегда остается элемент неожиданности, непредсказуемости. Решающим действием художника остается отбор возникающих живописных элементов –– он решает, что останется в картина, а что исчезнет, будет изменено или заменено другим.

Активность материала

Живописный материал становится активным участником процесса. Он сопротивляется, да ––но и помогает, и вносит от себя незапланированное, новое. Картина в процессе живопи-

since then I have been won over by it.)

The material's spontaneity

Pollock's new technique required that one *take* the canvas from the *easel* and lay it on the floor. In turn, the horizontal canvas now allowed for liquid paints to be *applied* in large quantities (including a variety of new industrial paints with their infinitely diverse properties). The paints flowed, fused, penetrated each other, changed as you watched. Experience enables the artist to determine and control these processes in no small degree, but the element of spontaneity, of not knowing how it's going to turn out, is always present. The artist's decisive actions are his selections of the painterly elements. He decides what will and what will not remain in the picture, he decides whether something will be changed or replaced with something else.

Controlling fortuity

Active material

The painterly material becomes an active participant in the process. Certainly, it resists, but it also helps by contributing unplanned, new elements. In the process of painting the picture becomes unpredictably independent. The picture behaves and misbehaves as a living creature awoken to life by the artist, it is a new Galatea. The painting seems to turn into a partner with its own actions and caprices.

Dialog between the artist and the painting

There ensues a dialog with the picture that has become a partner. If it's merely an argument, an attempt by one side to overcome the other, no good result will be achieved. But when the dialog is smooth and serious, it often becomes fascinating, and sometimes brings the occasional burst of real joy and accomplishment. It is this interaction with the painting as a free and almost equal being that makes the painterly process so exciting and psychologically valuable.

Dialog between the painting and the viewer

Just as the artist selects from many possible painterly elements at each stage of the creation process, so the viewer communicates with the finished work via a process of selection. At any one moment, the viewer can select specific (but varying) combinations of painterly elements as

dominant or central ones, so that everything else plays the role of environment, background, periphery. The painting answers the viewer's unsolicited questions by suggesting different selections of various aspects and strata of content.

Selection model

The selection process is a suitable logical model for our purposes, because any creative process can be represented as a series of elementary choices. For example, when we admire something — be it a landscape, a flower, a person — we always single it out of its environment by a "mental frame", which represents the simplest kind of selection.

The "Pollock" and "classical" processes

The selection model enables us to distinguish one of the important characteristics of the "Pollock" painterly process from the traditional "classical", hand method. Essentially, the process remains the same — the artist controls the appearance of the painterly elements and makes the selection from their variety. But the elements to be selected in these two kinds of painterly processes are of different levels of complexity. In the "classical" process they are relatively small and simple, e.g. single strokes or lines. In the "Pollock" process the selection occurs not on the basis of individual strokes of paint or lines, but on the basis of whole complex surfaces, painterly masses and groups of lines — large blocks of painting. This makes the painterly process extraordinarily intense and emotionally saturated

The two speeds

Apart from the visible, concrete changes in the picture, the painterly process includes an inner process of change in the way the artist conceives the painting he is working on. Generally, the respective speeds of these changes do not coincide

The "classical" process

There is a significant difference between the "outer" and "inner" speeds in the "classical" painting. The outer slowness of the process urges on the artist's imagination thus increasing the inner speed more and more far outstripping the concrete change in the picture. This contrast is important — the tension that arises provides the

си становится неожиданно самостоятельной. Она как живое существо, пробуждаемое к жизни художником — новая Галатея. Картина как бы превращается в партнера, со своим собственным поведением, со своими прихотями.

Диалог художник-картина

С картиной-партнером ведется диалог. Если это просто спор, взаимное преодоление — ничего хорошего не выйдет. Диалог — завораживает, когда он содержателен и серьезен, и иногда приносит вспышку подлинного счастья и свершения. Именно это взаимодействие с картиной как со свободным, почти равноправным существом и делает живописный процесс столь захватывающим и психологически ценным.

Диалог картина-зритель

Подобно тому, как художник на каждой стадии живописного процесса производит выбор из множества возможных элементов, общение зрителя с завершенной картиной также осуществляется через процесс отбора. В каждый момент зритель выбирает определенные (меняющиеся) сочетания живописных элементов как доминирующие, центральные, так что все остальное играет роль окружения, фона, периферии. Картина отвечает на невысказанные вопросы зрителя, предлагая ему различные выборы, аспекты, различные содержательные пласты.

Модель отбора

Процесс отбора представляет удобную для нас логическую модель, потому что любой творческий процесс может быть представлен как серия элементарных выборов. Например, когда мы любуемся чем-нибудь — пейзажем, цветком, человеком — мы как бы выделяем его из окружающего "мысленной рамкой"; это простейший вид отбора.

"Поллоковский" и "классический" процессы

Модель отбора дает возможность определить одно из важных отличий "поллоковского" живописного процесса от обычного, ручного, "классического". В сущности, процесс остается все тем же: художник управляет возникно-

вением живописных элементов и производит отбор. Но элементы эти — разных порядков сложности. В "классическом" процессе они относительно маленькие и простые. В "поллоковском" процессе выбор идет не между отдельными мазками или линиями, а между целыми сложными поверхностями, массами, группами линий — между крупными живописными блоками. Это делает живописный процесс необычайно интенсивным и эмоционально насыщенным.

Две скорости процесса

Живописный процесс, помимо "внешнего", реального изменения картины, включает и внутренний процесс изменения облика картины в сознании художника. Скорости этих изменений, в общем случае, не совпадают.

"Классический" процесс

В "обычной" живописи существует огромная разница между внешней и внутренней скоростями. Внешняя медленность процесса еще больше подстегивает воображение художника, и внутренняя скорость все возрастает, далеко обгоняя реальное изменение картины. Этот контраст очень важен: возникающая напряженность представляет собой эмоциональный материал живописного процесса, во многом определяющий и окончательный облик картины.

"Поллоковский" процесс

В "поллоковском" процессе ситуация совершенно иная: внешняя скорость столь велика, что приближается к внутренней. Иногда художник даже следует за картиной, непредвиденные изменения которой вызывают к жизни новые, незапланированные его действия. Тем самым, уменьшается или сходит на нет роль "межскоростной" напряженности, столь существенная в "классическом" процессе. Но взамен появляется новый творческий фактор — спонтанность художника, возможность немедленного и незатрудненного, "жестового" выражения любого непосредственного порыва.

Новый тип процесса

Освободив спонтанность художника и спонтанность материала, Поллок создал новый

emotional material for the painterly process, which, to some extent, determines the final appearance of the painting and details of its technical style.

The "Pollock" process

The situation is quite different in the "Pollock" painterly process. The outer speed is so great that it approaches the inner one. Sometimes the artist follows the picture — its unforeseen changes stimulate him to take new, unplanned actions. This, therefore, reduces or nullifies the role of the "inter-speed" tension, so important to the "classical" process. But a new creative factor arises instead — the artist's spontaneity, the possibility of expressing any immediate impulse by a direct and free "gesture".

A new type of painterly process

By liberating the artist's spontaneity and the spontaneity of the material, Pollock created a new type of painterly process. The dialogic interaction between the artist and the painting was sharply intensified and became immediately manifest. It now became possible to use new materials with new and diverse properties. The way in which painterly elements were being selected in the course of the painterly process has been changed. The inner intensity of the process, and the speed in which the picture changed has now been increased.

The spectrum of transitions

The barrier between the "Pollock" and "classical" painterly processes is not absolute. It is possible to get a whole spectrum of transitions between the two kinds of processes by varying the degree of the artist's control over the changes affecting the picture. In this way, the traditional process in which the artist's control plays a dominant role, can be regarded as a particular case, one of the entire range of possible variants. Each of these variants would combine the "classical" and "Pollock" characteristics of the painterly process in different proportions, and, consequently, each variant would be characterized by its own means of expression, its own style distinguishing it from other possible variants. Hence the clear inference that the development of the techniques of Abstract Expressionism enriched the art of painting with a potentially inexhaustible diversity of expressive media.

MY PAINTING

The well

The natural beginning, the starting point for the painterly process is the well. The unsuccessful painting will merely remain a spot on the surface of the well, without affecting it in any substantial way. The genuine painting can become a mirror or a window. A mirror — if just self-expression was the artist's main concern: the viewer will sense this, and will seek his own image and likeness in the picture. A window — if the picture aspires to reveal something else that should be beyond the well. The mirror casts the viewer back into himself. The window promises liberation. Of course, any concrete painting combines both elements in various proportions. However, it would be wrong to imply that the more there is of one, the less there is of the other. The extremes come together. I would like my own painting to be primarily a window, and I know that this effect can only be attained through maximum self-expression.

The mirror

The window

Interrelationship

The light

The concepts of non-objectivity and abstraction used to be identical to me. But recently I discovered that my non-objective works ceased to be completely abstract. The abstract painting not only does not contain depictions of concrete objects; it also does not "present" the viewer with anything outside itself — the game or harmony of forms, of colors and of textures. However, my paintings have assumed a specific, explicit theme: light has become this theme.

The pictures I paint aspire to be windows into the spaces of light.

A witness to light

Everything we can see is either sources of light of objects reflecting light (e.g., painterly elements on the picture's surface). The physical light itself is invisible. In painting, light can be either denoted or represented symbolically. In figurative painting,

тип живописного процесса — резко усилился и стал непосредственно осязаемым диалогический характер взаимодействия между художником и картиной, появилась возможность использования новых материалов с разнообразными свойствами, изменился характер отборе возникающих живописных элементов, возросли внутренняя интенсивность процесса и скорость изменения картины.

Спектр переходов

Между "поллоковским" и "классическим" процессами не существует непреодолимого барьера — можно получить полный спектр переходов между ними, варьируя степень контроля художником происходящих с картиной изменений. Таким образом, обычный, "классический" процесс, в котором контроль художнике играет доминирующую роль, может быть рассмотрен как честный случай, один из множестве возможных вариантов. Каждый из этих вариантов живописного процесса, сочетающий в различных пропорциях "классические" и "поллоковские" черты, обладает собственными средствами выражения, отличающими его от других видов процесса. Отсюда ясно, что развитие техники абстрактного экспрессионизма обогатило живопись потенциально неисчерпаемым разнообразием выразительных средств.

МОЯ ЖИВОПИСЬ

Стена

Естественное начало, исходный пункт живописного процесса — стена. Неудачная картина останется лишь пятном на поверхности стены, не меняющим ее по существу. Подлинная картина может стать зеркалом или окном. Зеркалом — если главным для художника было самовыражение: зритель ощутит это, и также будет искать в картине свои образ и подобие.

Зеркало

Окно

Окном — если картина хочет открыть взгляду нечто и н о е, находящееся "за" стеной. Зеркало отбрасывает зрителя в себя самого;

Соотношения

окно обещает освобождение. В любой реальной картине обе элемента, конечно, сочетаются в различных пропорциях; но неверно было бы думать, что чем больше одного — тем меньше другого. Пределы сходятся. Мне хочется, чтобы моя картина стала окном по преимуществу — достигнуть этого можно лишь через предельное самовыражение.

Свет

Понятия беспредметности и абстрактности раньше были для меня тождественными; но не так давно обнаружилось, что мои беспредметные работы перестали быть полностью абстрактными. Абстрактная картине не только не содержит изображений каких-либо конкретных предметов, она также не "представляет" зрителю ничего, кроме себя самой — игры/гармонии форм, цвета, фактуры. Мои же картины обрели явно выраженную, определенную тему; темой этой стал с в е т.

Картины, которые я пишу, хотят быть окнами в пространстве света.

Свидетельство о свете

Все, что мы видим — либо источники света, либо отражающие свет предметы (например, нанесенные красками живописные элементы). Физический свет сам по себе невидим. В живописи он может быть лишь обозначен или отображен символически. В предметной живописи различные цвета понимаются как характеристики изображаемых предметов, в абстрактной — как характеристики самих живописных масс, поверхностей и линий. В своих работах я хочу добиться того, чтобы цвет был интерпретирован как свет, стал свидетельством о свете.

Пределы

Все цвета получаются в результате поглощений/отражений резных участков спектра и заключены между пределами черного и белого. Черное выражает полное отсутствие отраженного света; белое — однородная смесь всех цветов, выражающая существование и присутствие света как такового.

various colors are conceived as the characteristics of the objects being depicted; in abstract painting as the characteristics of the painterly masses themselves, of surfaces and lines. In my works I wish that color be interpreted as light, that the color would become a witness to light.

The limits

All colors arise as a result of absorptions or reflections of certain parts of the spectrum, and they are all confined within the limits of black and white. Black expresses the complete absence of reflected light, white is the uniform integration of all colors that expresses the existence and presence of the light as such.

Color

In each of its various manifestations, the multicolored reality combines and varies in different proportions both kinds of interaction with light – absorption and reflection.

Black

Black is ambiguous. It apparently would like to convince us that there is no light at all, that only black exists – vacuum, non-light, Nothingness. However, in a painting, when contrasted with color, black represents a self-sufficient, absolutely egoistic materiality. It has to testify that light, indeed, arrived, but was completely absorbed by black, was captured and appropriated.

White

White represents a pure, absolutely altruistic essence. In its interacting with color it expresses an active non-materiality, spirituality-love. By its presence, white testifies to the fact that the impeccable, integral, complete spectrum of light has arrived, and has been surrendered completely, reflected in space by white.

The ideal

My dream is to understand, to interpret and reveal in my paintings the interrelations of color, black and white as the form-creating manifestations of the omni-present, all-penetrating light. Creating a painting reproduces, in a micro-cosmic dimension, the all-exceeding process of illumination and animation of the material, natural principle.

The Pollock's worlds

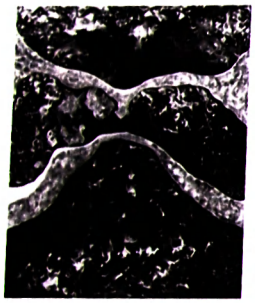
The general, essential character of natural processes in the material world is expressed most effectively via Pollock's tachist technique. This technique was created in the course of the evolution of painting towards an increasingly abstract condition, towards a state of separation from the other arts and from the objects of external world. But it transpired unexpectedly that this technique possessed a great depictive potential. Obviously, Pollock's painterly masses do not represent any distinct, recognizable objects, but they do evoke strong associations with the natural processes themselves in the cosmos, Earth's interior and biosphere. Both the living and inorganic components of nature seem to be boiling, fusing, interweaving, growing, bubbling, melting, petrifying in these paintings, as if summoning the creative, formative principle from without.

Material

Of course, Pollock's worlds do themselves possess great esthetic value – their ins and outs,

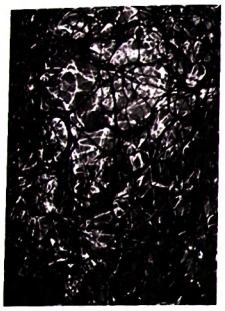
Если бы я был художник, я бы изобрел особенного рода пейзаж. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его; вот какие пейзажи надо писать!..

Слова Гоголя П. В. Анненкову, из книги: *П. В. Анненков, Гоголь в Риме летом 1841 года.*



Композиция № 7, 1977
холст, акрилик, масло
60 x 50

Composition No. 7, 1977
acrylic & oil on canvas
60 x 50



Композиция № 3, 1977
холст, акрилик, масло
120 x 90

Composition No. 3, 1977
acrylic & oil on canvas
120 x 90

Цвет

Многоцветная реальность в каждом из своих множественных проявлений совмещает, варьирует в различных пропорциях оба типа взаимодействия со светом – поглощение и отражение.

Черное

Черное двусмысленно. Ему хотелось бы убедить нас, что света нет и не было, что существует только оно само – пустота, не-свет, Ничто. Но в картине, будучи противопоставлено цвету, черное представляет самодовлеющую, предельно эгоистическую материальность. Черное свидетельствует вынужденно, что свет был и пришел, но он был им полностью поглощен, захвачен, присвоен.

Белое

Белое – чистая, предельно альтруистическая сущность. Во взаимодействии с цветом оно выражает активную не-материальность, духовность/любовь. Белое свидетельствует о том, что свет – безущербный, полноспектральный, цельный – был и пришел, и был им без остатка отдан, отражен в пространство.

Идеал

Моя мечта – понять, интерпретировать и показать взаимоотношения между цветом, черным и белым как формообразующие проявления вездесущего, всепроникающего света. Создание картины повторяет в микрокосмическом измерении обладающий абсолютной ценностью процесс просветления, одухотворения материального, природного начала.

"Поллоковские" миры

Наиболее обобщенная, процессуальная сущность природного начала эффективно выражается при посредстве ташистской поллоковской техники. Эта техника была в свое время создана в ходе эволюции живописи к все большей абстрактности, к обособлению от других искусств и от предметов внешнего мира – но неожиданно оказалось, что она обладает огромной изобразительной потенцией. "Поллоковские" живописные массы не представляют, конечно, никаких различимых предметов, но с тем большей силой они вызывают ассоциации с природными процессами – космическими, геологическими, биологическими. Кажется, что сама живая и неживая природа кипит, переливается, переплетается, растет, пузырится, плавится и каменеет в этих картинах, как бы призывая извне творящее формообразующее начало.

Материал

Поллоковские миры, конечно, и сами по себе обладают большой эстетической ценностью; в их закоулках и переплетениях, в их мощном воздействии нам открывается немало нового о природе и о нас самих. Но эти

their interweavings, their powerful influence disclose for us many new things about the nature and ourselves. But these worlds can also be regarded as the material serving as a departure-point for a new creative process, as unique building blocks out of which something essentially different can be built. That is what I am trying to do in combining the "Pollock" and "classical" painterly processes in my painting.

Transitional process

I begin each painting by creating "Pollock" painterly masses via tachist technique of Abstract Expressionism, and finish it up by the most minute "manual" working out of detail. Creating a painting in this way is a transition from a purely "Pollock" process to a purely "classical" one, a transition implemented via gradual intensification of the artist's control over the arising painterly elements.

The process of crystallization

This transitional process is remindful above all of the formation of a crystalline structure obtained from a magmatic melt or from a chemical solution. The "embryos" which emerge at the beginning and which are distributed more or less by chance, become the centers around which the growth of the crystals occurs. Various groups of growing crystals are differently oriented, and they vie for their existence with each other because the room is limited. The element of fortuity which plays a dominant role during the first stages, soon gives way to the determinism of the crystal lattices.

The crystallization of the painting

Exactly the same happens with the mysterious process of crystallization of the painting – I think this is the most descriptive term for what takes place. At first, the "Pollock" painterly mass takes form which contains many different possibilities for the further development. At this point, nothing is certain about the individual details – which of them is destined to germinate and grow strong, which of them is going to disappear completely or remain in the background. Even the general architecture of the future painting is not always discernible beforehand.

Subsequently, however, individual details begin to manifest themselves as the process of selection goes on, and these give rise to others. It seems that the painting itself demands that certain detailes in the painting be changed and included in the emergent harmony. After any particular change has been made, there follows an almost logical process of change/adaptation in all the other similar elements, and this process occurs with increasing urgency of each successive step – but in fact, this process is absolutely extra-logical, and that's why, I believe, it often provides such enjoyment.

Changes occur in circles. In the course of the "crystallization", some elements come forth out of semi-existence; their outlines grow sharper, they assume forms, they combine with other similar elements and stand out in relief by the very fact of their precise and expressive quality.

If I were an artist, I would invent a particular kind of landscape. I would join up one tree with another, I'd entangle the branches, I'd throw out light where you'd least expect. That's the kind of landscapes that ought to be painted...

Nikolai Gogol to Pavel Annenkov, from *Gogol v Rime letom 1841 goda*, by Pavel Annenkov.

Композиция № 6, 1977
холст, акрилик, масло
60 x 50

Composition No.6, 1977
acrylic & oil on canvas
60 x 50

Композиция № 10, 1978
холст, акрилик, масло
112,5 x 97,5

Composition No.10,1978
acrylic & oil on canvas
112,5 x 97,5

миры могут быть взяты также и как исходный пункт нового созидательного процесса, как уникальные строительные блоки, из которых может быть построено нечто качественно иное. Это и пытаюсь я сделать, сочетая в своей живописи "поллоковский" и "классический" процессы.

Переходный процесс

Я начинаю каждую картину созданием "поллоковских" живописных масс посредством ташистской техники абстрактного экспрессионизма, и завершаю самой кропотливой "ручной" проработкой деталей. Создание картины, таким образом, представляет собой переход от чисто "поллоковского" процесса к чисто "классическому", осуществляемый через постепенное усиление контроля художником возникающих живописных элементов.

Процесс кристализации

Этот переходный процесс более всего напоминает формирование кристаллической структуры из расплава или раствора. Возникающие вначале, более или менее случайно распределенные "зародыши" становятся центрами, вокруг которых происходит рост кристаллов. Различно ориентированные группы возникающих кристаллов соперничают друг с другом за "выживание" и пространство для роста. Случайность, играющая преобладающую роль на первых стадиях, затем все более уступает свое место детерминизму кристаллических решеток.

Кристализация картины

В точности так же происходит и таинственный процесс кристаллизации картины –– трудно назвать его иначе. Вначале возникает "поллоковская" масса, в ней множество возможностей развития. Еще ничего не известно об отдельных деталях –– какой из них суждено прорасти и окрепнуть, а какая исчезнет совсем или останется на заднем плане. Не всегда видна заранее и общая архитектура будущей картины.

Но затем, в процессе отбора, начинают выявляться отдельные детали, и влекут за собой другие. Картина требует изменить определенное место, включить его в возникающую гармонию. За внесенным изменением следует, с возрастающей необходимостью каждого последующего шага, почти логический процесс изменения/приспособления всех других элементов того же типа; на самом деле, этот процесс абсолютно внелогический –– видимо, именно поэтому он часто доставляет острое наслаждение.

Изменения идут кругами, «Кристализую-

The painting begins to stratify spatially. There appears a space between the foreground and background, then it gradually becomes more and more apparent, takes on structure, eno is filled with light.

Foreground

A kind of an architectural, window-frame design arises in the foreground of the picture. This frame divides the space of the light from the space where the viewer is. These constructions attract the eye and direct the visual movement – up, down, along the convergent and divergent trajectories. At first, the components of these structures are like the branches of the trees, and then they might become increasingly flexible or hard. They grow dark and gradually become black – an immediate symbol of the absence of light on the viewer's side. Thereby light stands out imperiously from the depth of the painting and begins to radiate and attract.

. This is how the leit-motif or the main theme arises. The painting is like a fugue with its outer, emphatic, exfoliated foreground line, and the contrapuntal background. It seems to the viewer that the meaningful volume of organized space is contained somewhere in between the foreground and background, or, thanks to the light – even beyond or behind them. And that is where one wishes to enter.

The space of light "sounds" with the music being played by the painting. The foreground, being constructed of the integrated convergent, divergent and interweaving lines, contains numerous individual melodic themes which are united by the general rhythm of the movement. The background, consisting of the large, interpenetrating color masses, creates the fundamental tonality. Lines that look the same in the foreground "sound" differently when they are placed on different backgrounds.

Harmonization of the painting

The next stage after the crystallization of the painting and the formation of its basic structure is harmonization – the exposure nf its light perspective, the coordination of its themes and the elaboration of details.

Shadings

The constructive lines and forms of the foreground are under; lined in thin white lines. These white shadings, stemming from the Byzantine and Russian icons (probelà), depict and at the same time denote or symbolize light. They imbue the structure of the foreground with a cohesion and powerfully "extract" it from the background, bringing it right up to the viewer. A vividly expressed sense of depth, a three-dimensionality of the visual space in the painting, is created by the explicit division of the foreground and background.

Three – dimensionality

Contrast

The contact of the vivid, white lines with the dark structural elements creates a maximum contrast. This sets a scale which establishes the tonal interrelations of the color masses in the picture. The white shadings, as it were, reveal, kindle, light up even the darkest color tones and make them active participants in the entire composition.

The final tuning

The light shading lines are what is visible first and foremost. They sing "first voice", the main theme. The quality of line is most important here, since the slightest inaccuracy introduces a false resonance. Bringing a picture to its completion is rather like tuning a musical instrument – some lines have to be "stretched", some other lines slackened, and each change requires a series of precise elaborations throughout the entire pictorial space. The changes gradually become more and more minute, ever slower, while the inner process aspires towards the culmination.

The completion

This gradual, elaborate process notwithstanding, the completion seems to be abrupt every time. It would seem that several more days of work were required – but, suddenly, it becomes clear that nothing more needs to be done. The painting has been completed.

Leningrad - Houston, 1962 - 1980

щился детали возникают из полубытия, отчеканиваются, обретают форму, соединяются, и выступают на первый план самим фактом своей отчетливой выраженности. Картина начинает пространственно расслаиваться; возникает и структурируется пространство, заключенное между передним и задним планами, это пространство постепенно заполняется светом.

Передний план

На переднем плане лица картины возникает как бы архитектурный оконный переплет, отделяющий пространство света от пространства, в котором находится зритель. Эти конструкции влекут и управляют движением взгляда — вниз, вверх, по замкнутым и расходящимся траекториям. Вначале они как ветви, а затем могут становиться все более гибко-жесткими; они темнеют и постепенно становятся черными, непосредственно символизируя отсутствие света со стороны зрителя. Тем самым свет властно выделяется из глубины картины, и начинает излучаться и притягивать.

Музыка

Так возникает лейтмотив, главная тема. Картина — как фуга, с внешней, выделенной, отслоенной передней линией и контрапунктирующим задним планом; значимый объем организованного пространства заключен где-то между ними, в благодаря свету —главным образом за ними, куда хочется войти.

Пространство света звучит музыкой, которую играет картина. Передний план, построенный из соединяющихся, расходящихся, переплетающихся линий, содержит множество мелодических тем, объединенных общей ритмикой движения. Задний план, построенный из крупных, переходящих одна в другую цветовых масс, создает основную тональность. Сходные линии переднего плана звучат по-разному, появляясь на различном фоне.

Гармонизация

За кристаллизацией картины, формированием ее основной структуры, следует этап гармонизации — выявления световой перспективы, согласования тем, отработки деталей.

Пробела

Архитектурные линии-формы переднего плана подчеркиваются тонкими белыми линиями. Это — пробела, пришедшие из византийско-русской иконы, в которой они изображают и вместе с тем обозначают, символизируют свет. Пробела — это своего рода "анти-тени". Они придают целостность структуре переднего плана и как бы вырывают ее из фона, приближая вплотную к зрителю. За счет окончательного разделения планов создается ярко выраженная глубина, трехмерность пространства картины.

Трехмерность

Контраст

Контакт ярко-белых линий с черными структурными элементами создает максимальный контраст, задает шкалу, в пределах которой устанавливаются тоновые соотношения цветовых масс картины. Пробела как бы проявляют, зажигают, заставляют светиться даже самые темные цветовые тона, делая их активными участниками общей композиции.

Окончательная настройка

Пробельные линии видны прежде всего, они играют "первый голос", основную тему. В них особенно важно качество линии —малейшая неточность вносит фальшивое звучание. Завершение картины более всего напоминает настройку музыкального инструмента: одни линии необходимо "натянуть", другие ослабить; каждое изменение требует серии уточнений на всем пространстве картины. Внешние изменения становятся все более кропотливыми и медленными, внутренний процесс стремительно идет к своему завершению.

Картина закончена

Все равно, окончание процесса всегда бывает неожиданным. Казалось, требуется еще несколько дней работы — но в какой-то момент внезапно становится ясно, что делать больше ничего не надо. Картина закончена.

Ленинград - Хьюстон, 1962 - 1980

igor makarevich
игорь макаревич

В большинстве работ И. Макаревича так или иначе использован фотографический материал как средство формообразования. Если, например, в работе "Изменение" фотоснимок (слайд) является конечным результатом работы художника – собственно художественным объектом, то в других произведениях (Триптих, "Инструменты") фотография читается как первообраз, с которого снята средствами живописного искусства интерпретационная копия и уже она представляет художественный объект. Или может быть и обратным прием, то есть прежде пишется живописная серия (например, "Натюрморты"), и затем уже с этой живописи делаются слайды. В последнем случае происходит как бы процесс "преображения": копия оживляется, возвращаясь в родную стихию переживаемого материала. Таким образом, на первый взгляд можно определить, что И. Макаревич работает в двух направлениях современного искусства, а именно – концептуальная фотография и гиперреализм.

Интересно отметить то внимание, с которым художник относится к форме и цвету в своих работах, т.е. к плану выражения. И это в какой-то мере симптоматично. Действительно, демонстрация гиперреализма как метода исторически состоялась (здесь имеется в виду полная тождественность материала и "натуры" в первых, правильнее сказать – в первой гиперреальной работе, когда план содержания был осмыслен как принцип построения текста). Предлагая же индивидуальный цветовой вариант (тем самым открывая парадигму вариантов) в работе "Инструменты" художник порывает с классическим концептуализмом и сосредотачивает внимание зрителя на эстетизации материала. Ту же направленность можно видеть и в работе "Изменение". Здесь она проявляется как в цветовом решении, так и более глубоко – в произвольности сюжета (хотя очевидно, что эта чисто структурная "произвольность" задана художником как эстетическое осмысление экзистенциального переживания). Манифестация непосредственного участия автора как "материала" и наличие черно-белого варианта этой работы позволяет нам рассматривать ее в плане произведений body art, но при этом обнаруживается невозможная для концептуального body art интерпретационная парадигма, т.е. начало и конец ряда трансформаций: постепенно возникающее и растворяющееся лицо автора. В то же время черно-белый вариант работы "Изменение" лишен этой парадигмы: автор отсылает зрителя к предварительной безусловности текста, к "героическому" периоду концептуализма, когда проблема восприятия была настоящим и единственным его предметом. Видовая пограничность работы "Изменение", а следовательно, ее актуальный характер, особенно ясно проявляется в том варианте работы, где, наряду со слайдами, изображающими возникновение и – через появление маски – дематериализация лица, демонстрируется еще один слайд, изображающий автора в рабочий момент съемки вне сюжета самой работы. Акцентированное значение этого слайда берет на

All the works produced by I. Makarevich exploit, in one way or another photographie material as a vehicle for creating form. Thus, while the work "Mutation" has a photograph as the end result of the artist's endeavor – strictly speaking, in "The Tools" a photograph is interpreted as the protoplast from which an interpretative replica has been made by painting and it now represents an object of art. A reverse method may be employed as well, that is to say a series of paintings is done first ("Still Life" for example) and only then slides are made from these paintings. In the latter case, there transpires a process of "transfiguration" as it were: the replica comes to life, experiencing a comeback of the original elements of the material at hand. Thus, a value judgement can be made at first glance that I. Makarevich's performance involves two trends of contemporary art, namely – conceptual photography and hyper-realism.

It is interesting to note the attention which the artist pays to form and color in his works, i.e. to the medium of expression. This is symptomatic

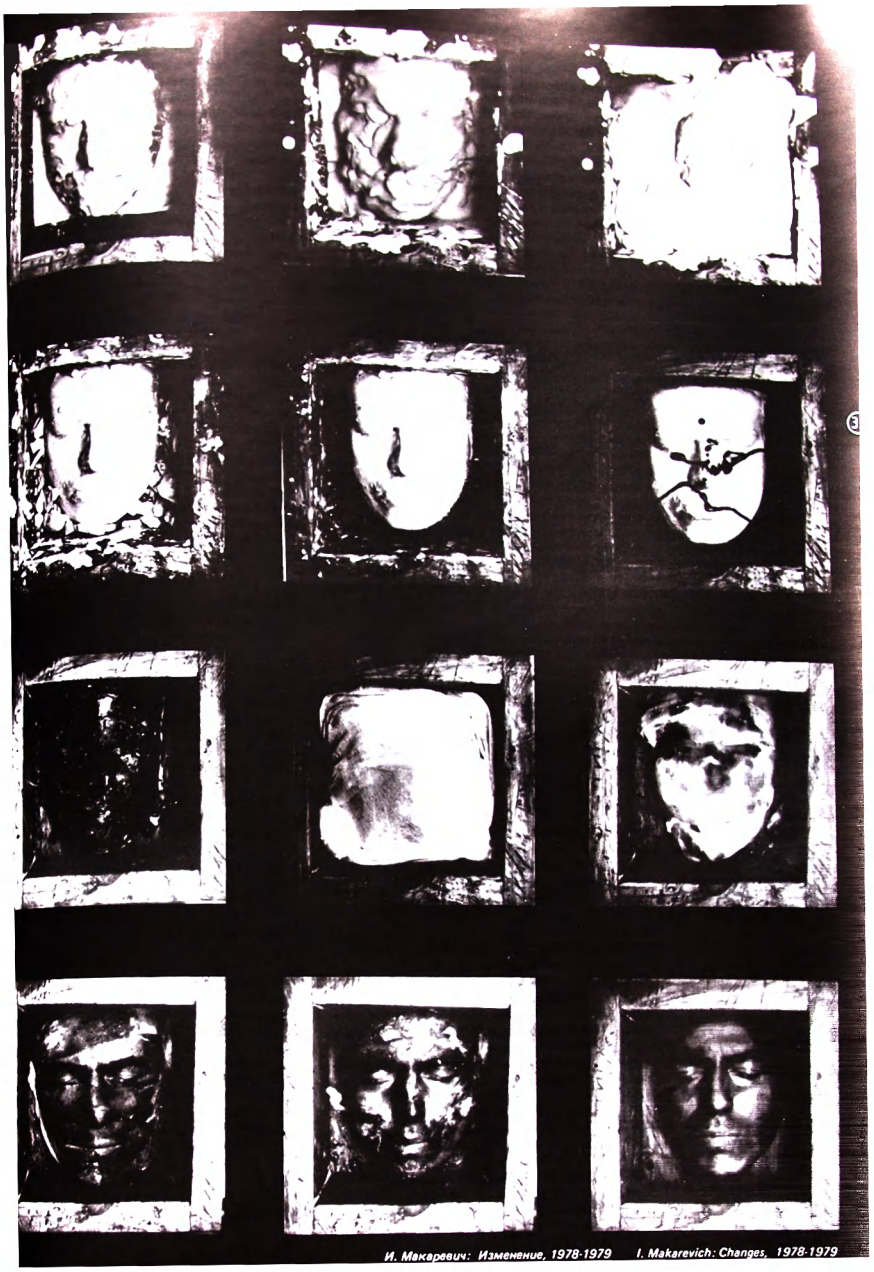
Родился в 1943 г. Живет и работает в Москве.

Born in 1943. He lives and works in Moscow.

1-3. Процесс снятия маски.

1-3. Process of taking a mask.

32

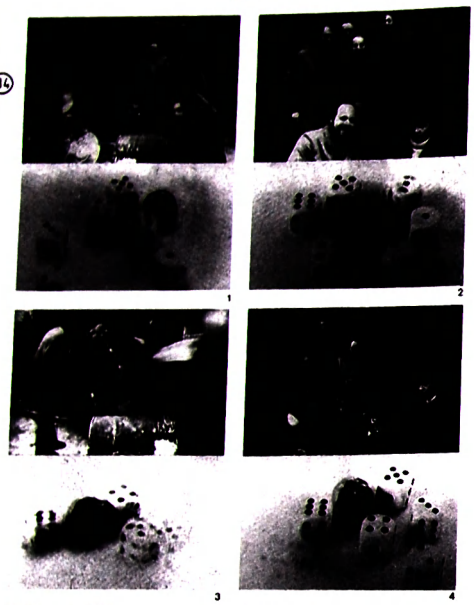


И. Макаревич: Изменение, 1978-1979 *I. Makarevich: Changes, 1978-1979*

себя функцию видового определителя и этот вариант работы представлен уже в плане произведения performance.

Такая многовариантность характерна для работ И. Макаревича и вызывает особый интерес. С одной стороны мы видим в его работах определенный маньеризм, что свойственно пост-концептуализму. И в то же время очевидно, что все работы проецированы на современной границе языка, которая психологизируется художником на новом уровне стилистико-семантического понимания художественной образности.

В тематическом отношении почти все представленные работы составляют один ряд. Различным образом и в различном материале художник изображает атрибуты "этой" сто-



Выбор цели, 1977
Selection of the Target, 1977

роны смерти: могильные плиты, инструменты для вскрытия, гробы и т.п.

Процесс снятия маски с автора не только тактильно изолирует его от внешнего мира, но и вводит в мистериальное состояние умирания. Пребывания в этой пограничной ситуации позволяет развернуться его основному экзистенциальному переживанию — прижизненной дематериализации.

Экстремальная тотальность переживания смерти — на разных социальных и психологических уровнях — осознается не как случайное и далекое, а как "здесь и теперь" единственная реальность бытия и как нескрываемая, крайне обостренная, а, следовательно, имеющая тенденцию к самоуничтожению жажда мира иного.

А. МОНАСТЫРСКИЙ

to an extent. Indeed, hyper-realism as a method was historically demonstrated (what is meant here is the complete identification of material and "nature" in the the very first hyper-realistic work when the subject-matter was understood as a principle of arranging a text). Yet, by offering an individual color interpretation (and thereby revealing the paradigm of interpretations) in his work "The Tools", the artist breaks with classic conceptualism and focuses the onlooker's attention on aestheticizing the material. The same trend may be observed in the work "Mutation". Here, it is revealed both in color composition and — more profoundly — in the arbitrariness of the subject (even though it is obvious that this purely structural "arbitrariness" has been set by the artist as an aesthetic rendering of existentiallst experience). The manifestation of the artist's immediate involvement as "material" and the black and white version of this particular piece enable us to treat it as a work of body art, revealing at the same time that the interpretative paradigm, i.e. the beginning and the end of a number of transformations: the author's face gradually appearing and dissolving, is well-nigh impossible in terms of conceptual body art.

At the same time, the black and white version of "Mutation" lacks this paradigm: the authorrefers the onlooker and the preconceptualization of the text to the "heroic" period of conceptualism when the problem of perception was its only real subject. The difference of form in the work "Mutation" and, consequently, its relevance stand out particularly vividly in that interpretation of this piece where — parallel with the slides which show the appearence and, through the emerging mask, the dematerialization of the face — one more slide is projected depicting the author at work during the photograph-taking, outside the subject of the piece itself. The accentuated significance of this particular slide takes on the function of being a determinant of genre and it is this interpretation of the work that is presented as performance.

Such multiplicity is characteristic of I. Makarevich's works and arouses special interest. On the one hand we see in his works a certain mannerism, which is inherent in postconceptualism. Yet, it is clear at the same time that all the works are projected on the plane of contemporary language boundaries which are psychologized by the artist in a new dimension of the stylistic and semantic conception of artistic imagery.

Subjectwise, nearly all the works presented comprise one series. Using various modes and different material, the artist portrays the attributes of "this" side of death: tombstones, dissecting instruments, coffins, etc.

The process of removing the mask from the author not only isolates him tactilely from the outside world, but also puts him in a mysterious state of dying. A sojourn in this kind of a borderline situation enables his essential existentialist experience — dematerialization in his lifetime — to be expanded.

The ultimate totality of experiencing death — at a variety of social and psychological levels — is realized not as something fortuitous and remote, but as the only "here and now" reality of existence and as an undisguised, extremely heightened, and, consequently self-destructive oriented yearning for the other world.

A. MONASTYRSKY

mikhail kulakov
михаил кулаков

Несколько слов о трех видах перспектив, сыгравших в моей творческой биографии определенную роль. В юности мы изучаем линейную перспективу, основы которой прослеживаются в греческом мышлении о космосе как о порядке внешнего пространства. В помпейских фресках намечается принцип "окна", когда часть стены расписывается иллюзорно, чтобы продлить (расширить) замкнутое пространство дома во вне. Принцип "окна" будет доведен до совершенства мастерами Возрождения, но психологический настрой будет совершенно иным – отчуждение внутреннего пространства бытия от внешнего. Впервые принципы линейной перспективы использовал в своих картинах Паоло Учелло, они зафиксированы в трактатах о живописи Леонардо да Винчи. В линейной перспективе художник-зритель является постоянным созерцателем в отличие от его роли в среде обратной перспективы, где мастер-зритель активный участник действия, изображенного на иконно-картинной плоскости. Обратная перспектива формируется в византийской иконописи, хотя ее основы прослеживаются в более древних слоях искусства, например, в наскальных рисунках эпохи неолита. Очень близко к этому мышление ребенка, реализованное в рисунках. Все объекты, фиксируемые маленьким творцом (солнце, цветы, дом, папа, велосипед, самолет, закат на Адриатическом море), располагаются по всем сторонам периметра картинной плоскости, хотя с точки зрения "здравого смысла" только сумасшедший может нарисовать людей, идущих вверх ногами или дерево, растущее ветвями вниз. Центр картинной плоскости остается пустым, ибо он подразумевается как центр окружности, где находится автор, окидывающий окрест веселым взором.

Подобная психологическая активность стала сущностью иконописного искусства. Пространство, в котором нарисовано действо, мистерия страстей Господних, как бы разворачивается плоскостями изображаемых предметов-событий в виде полукруга. Зритель находится вне этого полукруга физически, но вера в изображаемое событие-мистерию позволяет вывести стенки полукруга-полусферы вовне и "окружить" зрителя средой пространства, изображенного в плоскости иконы. Внешнее пространство зрителя соединяется с внутренним мистериальным, зритель становится участником и по вере принимает активное участие в изображаемых событиях.

Итак, два совершенно противоположных состояния – соборное, активное в обратной перспективе и пассивно-созерцательное в линейной, как символы двух основных сил феноменального бытия, на которых зиждутся законы притяжения и отталкивания. Следуя терминологии восточного мышления можно было бы взаимно отрицающие концепции перспектив выразить как следствие взаимодействия мужского духовного начала ЯН и женского ИНЬ.

На востоке существует иное представление о пространстве, базирующееся на учении о

A few words about three types of perspective that have played a particular role in my work. In our youth we study linear perspective based on Greek thought about the universe as the ordering of external space. The Pompeian frescoes employed the principle of the 'window' – part of the wall was painted so as to create the illusion of continuing the closed space of the house into the outside. The 'window' principle was perfected by the Renaissance masters, but the psychological atmosphere was altogether different – resulting in the alienation of the inner space of existence from the external. Paolo Ucello was the first to use the principles of linear perspective in his paintings, and they were elaborated and perfected in Leonardo Da Vinci's treatises on painting. In linear perspective the artist-viewer is a contemplative on-looker, in contrast to his role in reverse perspective, where the master-viewer is an active participant in the events depicted on the icon-picture plane. Reverse perspective was formulated in Byzantine icon painting, though its origins can be traced back to much older periods of art, for example the cave paintings of the Neolithic period. It is very close to the drawing of children. All of the objects depicted by the little artist (sun, flowers, house, father, bicycle, airplane, a sunset over the Adriatic) are distributed on all sides of the picture plane's perimeter, though from the point of view of 'common sense,' only a madman could draw people walking with their legs up in the air, or trees whose branches grow downwards. The center of the picture plane remains empty, for it is considered the center of the environment, the place from which the artist casts his happy gaze about.

A similar psychological activeness became the essence of icon painting. The space in which the action is drawn is the mystery of the Lord's passions, and, in effect, unfolds the planes of objects and events, fanning them out in a half-circle. The viewer is physically outside this half-circle, but his or her belief in the event (mystery represented allows the walls of the half-circle) half-sphere to be drawn out and around, 'surrounding' the viewer with the space depicted on the icon's surface. The external space of the viewer joins with the inner space of the mystery; the viewer becomes a participant and, through faith, takes an active part in the events depicted.

And thus we have two opposing situations as symbols of the two basic powers of phenomenological existence, upon which the laws of attraction and repulsion are predicated: the collective-active in reverse perspective, and the passive-contemplative in linear perspective. Employing the terminology of Eastern thought, it would be possible to express these mutually negating conceptions of perspective as the result of the interaction of the original male principle *yang* and the female principle *yin*.

In the East there exists a different concept of space, based on the teachings about *Dharma*. The white plane of the painting is a field of indivisible potential. In localized areas of this field image-depictions arise which are the visible traces of the upper layer of *Darma* (or Kkharma), the smallest through which the lower layer of reality shines. Darma is understood very widely

Родился в 1933 г. в Москве. Учился в средней художественной школе. С 1967 г. выставлялся на выставках неофициального искусства. В 1976 г. эмигрировал. Живет и работает в Риме. Участник многих выставок в Европе и Америке.

Born in 1933 in Moscow. Studied at the Moscow Art School. He emigrated in 1976 and now lives and works in Rome. Participant in many exhibition in Europe and America.

ДХАРМАХ. Белая плоскость картины представляется полем неделимой потенции, в локальных участках которого возникают образы-изображения, видимые следы верхнего среза ДАРМЫ (или ДХАРМЫ), самого малого, сквозь которое просвечивает нижний слои реальности. Понятие ДАРМЫ широко, это и конкретно малая частица, и философски абстрактное понятие универсума. Можно представить ДАРМУ в виде айсберга: надводная часть — конкретный образ жизни, остальные 9/10 подводной части — та неделимая потенция реальности, существующая до рождения феномена. Западное пространство всегда заполнено и напряжено, как поле сражения противоположных сил, восточное — разряжено визуально, но напряжено не менее, хотя силы натяжения невидимы. Отсюда повышенный интерес мастеров востока к асимметричной композиции, тогда как греческому мышлению присуща привязанность к симметрии.

(36) Если линейная перспектива была слепком, планом-концепцией, выражающей представление о внешнем космосе, то в обратной перспективе сконцентрировалось представление о внутреннем пространстве души. В молитвенном экстазе или медитации грани внешнего и внутреннего пространства стираются, исчезают. Это и есть состояние, образно выраженное словами Иисуса: и двое станут один. Возможна ли такая фиксация в творческом акте? Возможна, если зритель стоит на таком же уровне веры и культуры, как мастер, ибо от зрителя зависит "дорисовать" образы, зафиксированные в произведении. Уровень русской культуры 15-16 веков был таков, что крестьянин из-под Новгорода или Москвы прекрасно понимал все, что изображено на иконах и фресках, и мог объяснить события-жития, не впадая в богословские тонкости. Еще в 19 веке настольными книгами в тосканской деревне были Библия и "Божественная комедия".

На протяжении многих лет меня интересует драма, разворачивающаяся в пространстве картинной плоскости, драма между спонтанными стихиями природы и волеизъявлением творца. Потенции материалов в процессе творчества сталкиваются с целенаправленностью воли творца, желающего подчинить стихии. Здесь опять прослеживаются два совершенно противоположных взгляда на природу: западный, в котором мы чувствуем неистребимое желание покорить полностью силы, энергии, и восточный, заключающийся в умелом направлении потенций без видимых усилий. Японской эстетике свойственно не покорение элементов природы, а выявление красоты природы без предвзятого насилия.

Умелое руководство потенциями возможно лишь при условии прекрасного знакомства с энергиями, а это достигается познаниями в медитации. Например, Хартунг свой жест проектировал, сначала делал эскиз жеста, его композицию в малом формате, затем реализовывал его на холсте. ЗЕН-художник создает проект жеста не в эскизе, а внутри своего душевно-духовного пространства. Здесь прослеживаются процессы: первый — отделение сознания от собственного "Я" и "прилепление" к изучаемому объекту (тростник, луна, цветок вишни или персика, гора, фигура); второй — "возвращение" сознания в себя и проектирование жеста для изображения сущ-

— concretely, it is a little particle, and philosophically it is an abstract concept of the universal. *Darma* can be imagined as a concrete image of life, and the above water is a concrete image of life, and the remaining 9/10 underwater is that indivisible potential of reality which exists before the birth of phenomena. Western space is always full and tense, a battle field of opposing powers. Eastern space is visually less tense, but not actually less tense — the powers creating tension are invisible. This explains the Eastern masters great interest in asymmetrical composition, whereas the Greeks were attached to symmetry.

If linear perspective was a mold, a plan or outline which expressed a certain conception of external space, then reverse perspective focused a concept of the inner space of the soul. In the ecstasy of prayer or meditation the borderline between external and internal space is erased — it simply disappears. This is the very state of being which Christ visually described with the words: and two will become one. Is the creation of such a state possible in the creative act? It is possible, if the viewer possesses the same degree of faith and culture as the artist, for it is up to the viewer to 'finish drawing' the image the artist fixes in the work. The level of Russian culture of the 15th and 16th centuries was such that the peasant from Novgorod or Moscow understood perfectly what was depicted on icons and frescoes and could explain events and hagiographies without recourse to theological subtleties. As late as the 19th century the Bible and *The Divine Comedy* were reference books in the Tuscan countryside.

For many years I have been interested in the drama which unfolds in the space of the picture plane, the drama occurring between the spontaneous elements of nature and the artist's manifestations of will. The potential of materials in the creative process confronts the directedness of the creator's will, which wants to conquer the elements. Here again we can trace back two com-

San Vito di Narni No. 2, 1977
oil on canvas
100 x 100

San Vito di Narni № 2, 1977
холст, масло
100 x 100

ности познанного. Далее следует процесс реализации.

По существу я описываю ситуацию медитации, состоящую из пары – тезы-антитезы – состояний: концентрация сознания и медитация (натягивание тетивы лука и спускание стрелы в цель). Результатом медитации является появление на свет Божий произведения искусства, столь же реального и значимого в общем акте творения. Гармония берется через борьбу (учение Гераклита о луке и лире). Царство Божие достигается усилиями.

Vito di Narni № 1, 1977
ст, масло
)х 100

Vito di Narni No. 1. 1977
on canvas
)x 100

Жест американского художника Поллока более спонтанен, чем у Хартунга, но не столь сконцентрирован, пространство Поллока напоминает текстильное поле ткани, некоторые сравнивают его с видом земли, открывающимся из окна самолета. Скорее в этом случае мы имеем дело с пространством физических усилий, с запахом человеческого пота. Жест Поллока понимается как бунт против канонов фигуративного искусства, он не медитативен. Напрашивается аналогия с итальянским Ренессансом, по определению одного критика, как бунтом плоти против духа. Медитативный жест японского художника Сессю удивительно точен и УНИКАЛЕН, он творит только ЭТО дерево и только ЭТУ гору, только ЭТИМ жестом.

Отбор жеста происходит в процессе медитации, а не в процессе исполнения. Это в идеале. В действительности, невозможно достичь чистоты медитации, чтоб уникальность жеста явилась следствием духовной эманации. На практике жест-образ ищется многократным повторением в процессе работы над произведением. Таким образом, деятельность артиста рассматривается как постоянный поиск уникального и единственного жеста, с помощью которого завершается рождение образа.

Чрезмерное насилие над стихиями природы приводит к "засушиванию" образа-пространства, предоставление полной свободы – к скучному и инертному расползанию красочного слоя по поверхности холста. Как в сказке: пойдешь налево – жизнь потеряешь, пойдешь направо – смерть обретешь. Чувство меры есть связующее звено двух противоположных тенденций творческого процесса.

pletely opposed views of nature: the Western view, in which we feel an ineradicable desire to subjugate with force, energy, and the Eastern view, which consists of a skillful directing of this potential without visible effort. Characteristically, Japanese esthetics do not attempt to subjugate the elements of nature, but exhibit the beauty of nature without preconceived force.

Skillful handling of these potentials is possible only under conditions of a true knowledge of the energies, and this can be achieved only through the knowledge attained in meditation. Hartung, for example, projected a gesture, then made a sketch of it and its composition, in small format, and then executed it on canvas. The Zen artist creates the project of a gesture not in a sketch, but within his own spiritual space. Here the processes can be traced: the first is the separation of consciousness from one's own 'ego' and its 'attachment' to the object under study (a reed, the moon, a cherry blossom, a mountain or figure); the second is the 'return' of consciousness to the self and the projection of the gesture for the depiction of the knowledge that has been acquired. Then follows the process of realization.

In essence I am describing the situation of meditation, which consists of paired states of being – theses/antitheses: the concentration of consciousness and meditation (the drawing of the archer's bow and the release of the arrow to its target). The result of this meditation is the appearance upon this earth of the divine work of art, which is so real and meaningful in the general act of creation. Harmony is achieved through struggle – Heraclitus' teaching on the bow and the lyre. God's kingdom is attained through effort.

The gesture of the American artist Pollock is more spontaneous than that of Hartung, but not as concentrated. Pollock's space resembles a textile field – some compare it with the view of earth from an airplane. It is more likely that in this case we are dealing with the space of physical effort, with the smell of human sweat. Pollock's gesture is understood as a revolt against the canons of figurative art – it is not meditative. Here an analogy with the Italian Renaissance arises – one critic has defined it as the revolt of flesh against spirit. The meditative gesture of the Japanese artist Sessiu is surprisingly exact and *unique*. He creates only *this* particular tree, only *this* mountain, with only *this* particular gesture.

The choice of the gesture occurs in the process of meditation, and not in the process of realization. This, of course, is the ideal situation. In reality, it is impossible to attain purity of meditation, such that the uniqueness of the gesture is in fact a result of spiritual emanations. In practice the gesture/image is sought after in frequent repetition during the process of the work. Thus the activity of the artist is seen as a continuous search for the unique and sole gesture, with whose help the birth of the image is brought about.

Excessive force exercised against the elements of nature leads to a "drying up" of the image/space. The granting of full freedom leads to the boring, inert crawl of the paint across the canvas surface. It is just as in the fairy tale: if you go to the left you lose your life; if you go to the right, you receive death.

A feeling for measure is the link between two opposing tendencies in the creative process.

Translated by Jamey Gambrell

francisco infante
франциско инфантэ

Искусство – не имы всегда можно поскользнуться. Снег – всегда белый. Хотя снег недолго остается белым и скоро принимает охристые тоне грязи или серый цвет городской пыли, в искусство – тускло серость официальных заказов и доктрин. Но все же допустим, что на искусстве можно поскользнуться, в снег – белый. В Москве именно из этих двух очевидностей Ф. Инфантэ сумел извлечь существенное. С картоном, который он покрасил и положил на покрытую снегом землю – картонок было не меньше пятнадцати, – он сказал много и об искусстве, и об истории искусства, и о политике, и об отношении общества к искусству и еще многое другое. Ибо работе эта – *"Посвящение"* – прежде всего есть мысль и мысль продумывая. Попытаемся же вместо того, чтобы обменным путем проникнуть в субъективность творца, просто проследить путь зрителя.

ПРАКТИКА ПОСВЯЩЕНИЯ

Заглавие уже само по себе понуждает зрителя к размышлению. Сразу же бросается в глаза, что посвящение может быть и ироническим. День уважения как определенная категория существует не только в искусстве. Это также категория политического общества и особенно при тоталитарных режимах. Тогда это уже ритуальная, принудительная "день уважения". Обвешенный орденами покойник имеет право не тремоло у живых орденоносцев. Политическое общество стряхует себя прошлым. Оно себя успокаивает, ссылаясь на имена. Оно себя увековечивает, взывая к ним. Но для художника было бы самоубийственным, если б он играл в эту игру до конца: он создает свои приемы не для того, чтобы повторять уже сделанное. Воспроизводя уже произведенное, он рискует власть в небытие. Это название я воспринимаю с печальной иронией как обычай о котором вспоминают, но ритуал которого отклоняют: оставьте мертвым хоронить мертвых, а я, живой, смогу найти иной смысл в "посвящении".

Действительно, ведь для художника, творца – это как бы найти преемственность. А преемственность – это жизнь. Это нахождение своего места в долгой цепи жизни. Своего собственного места. Считать себя независимым благодаря, а не несмотря на долг перед другими. Воспроизвести Малевича сегодня для художника, родившегося в Саратове было то же, что для Иацинте Риго в 1730 году представить двойной портрет Ле Брена и Миньяра. Художник короля изображает бывших художников короля. Он как бы утверждает их как своих предшественников: вокруг них палитра, кисти, картоны, эскизы. Но вне поля зрения, вне рамы речь идет и о нем самом. Он утверждает самого себя, он себя не навязывает, но намекает, что легко мог бы занять место одного из художников. Разработка сюжета свидетельствует о высокой квалификации: суметь вписаться подле них, утвердить себя как личность, укорениться в славной преемственности. Так же и воздание должного Малевичу будет давать в некотором роде право от него рекомендоваться.

Я сказал: двойной портрет. Как раз, здесь и нет портрета. Инфантэ не изображает Малевича. Ни его лица, ни его фигуры, но его *фигуры*. Элементы и фигуры его конструкций. Если "день уважения" является отклонением, то теперь это отклонение получает смысл: почитается не человек, но творчество, не лицо, но произведение, не нос или монка ука, но квадрат, прямоугольник и их взаимоотношения. Именно, показать нос традиции посвящения, не идущей дальше глупо-поверхностных декораций биографии, но углубиться в подлинные тайны первоначальных элементов. Показать нос и времени также. Ибо должное воздается не эфемерному, не бренной оболочке, подверженной морщинам, складкам, старению, путь ведет к не осязаемому атому творчестве Малевича и скрепляет его навечно: белое, квадрат.

Следует рассмотреть, наконец, кому отдается день уважения. Идет ли она в сторону сильных мира сего, к власть имущим, или нет. Малевич – один из тех проклятых, которые не нашли себя места в пантеоне своего отечества. Один из тех, кто не заслужили "день уважения". Их хоронят не в мавзолеях, а в запасниках музеев. Да не будет никто свидетелем революции, если это революция современной живописи. Удержать, приостановить сдвиг. Малевич с этой точки зрения имел один недостаток: он заставлял думать.

И даже два. Он наперед сводит на нет большую часть так называемого абстрактного искусства. Приблизительно в 1915 году он создает свой *"Черный квадрат на белом фоне"*. Все сделанное потом другими будет лишь жалкими повторениями, стыдливыми разработками, бледными замствованиями по отношению к радикальному прозрению. Радикальному и бесповоротному по форме и по цвету, что вскоре обострится еще больше в *"Белом квадрате на белом фоне"*. И в самом деле, в что произойдет в этом, и именно в этом беспредметном изправлении, до Ротко, до появления его свободного и драматичного цвета в 1947 году? Ничего, до безнадежности ничего. (Отметим, походя, для любопытства и русское происхождение Ротко и название картины, редкое во всем его творчестве, но здесь совпадающее – *"Посвящение Матиссу"*). Следовательно, если Малевич имеет второй недостаток, то это слишком быстрое и сильное движение в глубину вещей, дисквалифицирующее легковесных эпигонов. Воздать ему должное, как Ротко Матиссу – это больше, чем самопроеозглашение, это аскетическое послушничество, путь, который преодолеет лишь самые требовательные.

Art is always slippery. Snow is always white. But snow doesn't remain immaculate for long: it quickly takes on the ochre hue of mud or the grey of urban soot, just as some art acquires the drab grey of orders and official doctrines. But let us admit nonetheless: art is slippery, snow is white. One day in Moscow, Francisco Infante was able to extract the essential from this double fact. He painted pieces of cardboard (at least fifteen), laid them down on the snowy ground, and in so doing said a lot about art, art history, art politics, society and art, and many other things as well. For this *Homage* was, above all, thought – and thought out. Rather than fraudulously penetrate the artist's subjectivity, let us endeavor to simply sketch out a path for the spectator.

THE PRACTICE OF THE HOMAGE

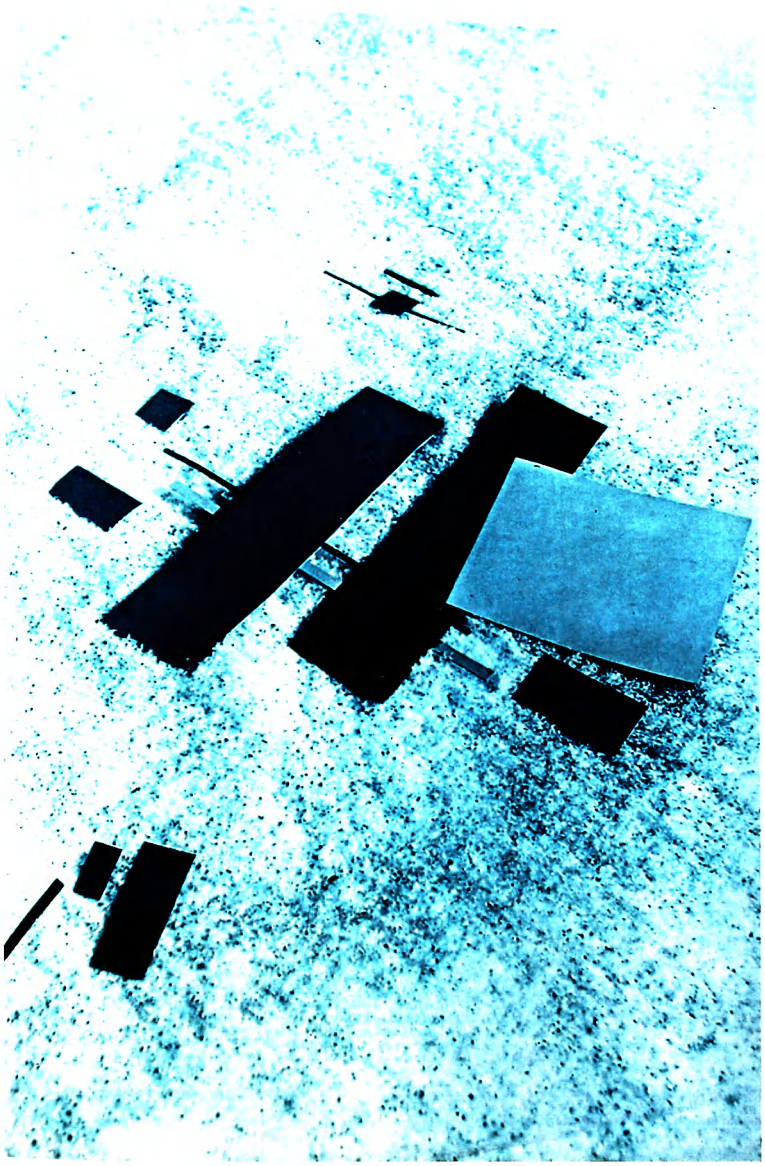
The title itself is conducive to thought. It announces – at least at first glance, for it is, of course, ironic – a certain respect. Respect, and a debt: the homage is a well-known category, and not only in art. It is a category in political society as well, particularly under totalitarian regimes. Homage is then ritualized, obligatory. The corpse decorated with honors has a right to the tremolo of the decorated living. Political society insures itself with precursors in the past. Society comforts itself, clings to names, perpetuates itself, and invokes these names. If the artist were to play this game to the hilt it would mean suicide; the artist does not forge a path in order to perpetuate someone else, he doesn't invent his style to recount those that preceded him.

By re-producing what has already been done, he would risk falling into the abyss. I understand this title as a painful irony, a custom that is remembered, but a rite that one turns from; let the dead bury the dead – and I, one of the living, I find another meaning to the homage. More or less. Because, for the painter, the creator, the sculptor, lineage is also important. Lineage is life. It's recognizing one's place in a long chain of life. One's *own* place. To take on oneself as subject, autonomous because (and not in spite) of the fact that you have a debt to others. Thus, for a painter born in Saratov to paint Malevich today would be a bit like Hiacynthe Rigaud in 1739, when he proposed the dual portrait of *Le Brun et Mignard*. A King's painter represents former Kings' painters. He sanctions his precedessors as such: around them he represents the palette, canvases, sketches, brushes. But outside the frame, it is he who is, in fact, the painter in question. He sanctions himself: he does not, of course, force anyone to accept him, but he slips into dependence on others, he suggests that he could easily assume their place. In the course of his wandering as a subject, a qualifying ordeal takes place: to succeed in inscribing oneself in this lineage, bit by bit, is to earn one's own identity, a firm identity, anchored in this glorious lineage. Thus, to pay homage to Malevich is a way of authorizing oneself to be authorized by him.

I said: double portrait. Here, in fact, there is no portrait. Infante doesn't photograph Malevich. He doesn't photograph his face, but his figures. The elementary, ordinary figures of Malevich's constructivism. If the homage is a turning away, it now acquires a meaning: homage is paid not to the man, but to the work: not to the features of the face, but to the production; not to the nose or the forehead, but to the square and the rectangle and their arrangements. Thumbing one's nose at the tradition of the homage so that it won't tend to the superficial, to the idiotically biographical, to decorative adornment, but will delve in the most profound, the most secret – the elementary figure. A thumb of the nose at time as well. For the homage is not intended for the ephemeral, for this body inclined to breaks, wrinkles, ageing, this thought and these feelings devoted to evolution, to variations, to dulling perhaps: it is intended for the intangible atom of Malevich's creation, for that which sets the seal for all eternity. The color white, the square.

We have to determine, finally, to whom the homage is directed. Whether or not it is on the side of power, on the side of the powerful. Malevich is one of those damned souls who has no place in the pantheon of his homeland. One of those who is not worthy of an homage. They aren't buried in mausoleums, but in the warehouses of museums. Let no one think about the revolution if it's a revolution in contemporary painting. In short, from this point of view, Malevich had one fault: he made people think. Or perhaps he had two faults. Because, far in advance, he annihilated the greater part of abstract art. In 1915 he finished painting a black square on a white background. All other paintings done later could only be pale copies, prudish excavations, insipid appropriations – faced with this radical intuition. Radical and decisive about form and non-color in a way which would soon be brought to a head in *White Square on White Background*. But what would really happen along this, and only this, non-figurative line, before Rothko, before the advent of Rothko's free and dramatic color in 19477 Nothing. To the point of desperation, nothing. (In passing, let us note the anecdotal – both Rothko's Russian origin, and the title, rare among his works, but pertinent here, of *Homage to Matisse*). Thus, if Malevich had a second fault, it is to have gone swiftly and energetically to the heart of things. To have disqualified the frivolous epigones. To pay him homage, as Rothko did Matisse, is more than to simply advertise oneself; it is to enter an ascetic dependence, one that only the most demanding artists can allow themselves.

Ф. Инфантэ: Посвящение Малевичу, 1980). снег, картон, краска
F. Infante: Homage à Malevich, 1980). snow, cardboard, paint



㊴

in the studio
мастерская

ОПИСАНИЕ ЗАДАЧИ

Ф. Инфанте сделал удачную работу. Все [illegible] видны Малевича. Точно вырезанные формы, все такие похожие и такие различные. Рассчитанное положение, где прямой угол очевиден, но не явление, где легкое смещение постепенно выходит на первый план. Количество составных элементов близков к *"Супрематическим композициям"* 1920 года, с их 15-ю или 20-ю формами. В этом умножении нет ничего противоречащего тенденциям художника из Киева, даже если его академический образ часто сводится лишь к единственному элементу — черному квадрату на белом фоне. Ученик не предал учителя, он даже его не интерпретировал.

Значит, преданный? Однако я испытываю некоторое смущение. Я думаю о *"Кресте, круге и квадрате"*. Я думаю об этом многозначном генезисе, где три основополагающих элемента предвещают всю живопись — и никак не меньше *(1)*. Малевич не человек одной формы; он утверждает их целых три: квадрат, круг, крест. Здесь же нет ни круга, ни креста. Процитирован лишь квадрат. Как основная фигура. Удлинившись он превращается в прямоугольник и утоньшаясь дальше — в линию. Короче, мы видим не снегу лишь квадрат и его производные, включая трапеции.

Даже если выбор Инфанте есть отбор основных элементов и формулировка не включает всего Малевича — он удивительно близок к учителю. Это ново, оригинально для "посвящения". В обычный ритуал пластического "посвящения" новый творец вкладывает себя столько же, в иногда и больше, чем кого намеревался почтить.

ЭФЕМЕРНОЕ — ВЕЧНОЕ

Кроме того — не снегу. Инфанте не копирует, он притворяется, что копирует. Никогда Малевич (провокать бы?) не оказал на снегу. Инфанте преображает окружающую среду, это его принцип *(2)*. В конце концов, несомненно, что и какая-нибудь глупая картина маслом будучи приставлена к стене, тоже ее преображает. Мы можем скажать, что Малевич на открытом воздухе — это уже больше не Малевич, он предназначен быть в замкнутом помещении. Но Малевич на открытом воздухе — это высвобождение его чисто революционной силы. Вне музеев, вне заповников, вне институтов, вне тюрьмы. Настоящее название должно быть — *"Малевич на свободе"*. Художник, его творчество, его вдохновение принадлежат всем. В ритме с шагом, в контенте с землей, не полагая ничего, кроме естественной ходьбы, беспечной прогулки, — и вдруг внезапно, на снегу — резкая декларация.

Я спотыкаюсь на ней. Это не земле. Разрыв с обязательностью вертикальной развески, чтение по горизонтели. В самом деле, Малевич беспокоит, провоцирует. Сегодня — через голос Инфанте. Вчера — сам: вспомним выставку *"0–10"* в Москве, в декабре 1915 года. Даже авангард не признал эту аскезу за форму своих собственных притязаний. Не принял *"Черный квадрат"*, повешенный в углу, с опорой не две стены. И то, что интеллигенция принимала в театральных декорациях — тот же круг, предназначавшийся для опары Кручениха *"Победа над солнцем"*, она не пожелала видеть на выставочных стенах. В чем была провокация? Меньше в самой декларации, чем в условиях провоззлашения. В чем провокация у Инфанта? Отчести в декларации, несомненно, но, в конце концов, уже было шестьдесят лет привыкания. Значит, больше в условиях провоззлашения. Иные матерналы. Другие места. Различное предназначение.

И это искажение традиции имеет смысл. Оно стремится дать произведению специфическую черту: эфемерность. Все как бы намечено пунктиром: снег растает (надо надеяться на оттепель), картон покоробится. Конечно, фотография, или другие способы искусственного увековечения, сделают его достоянием человеческой памяти. Оно останется в ее сокровищице. Но эта последующая консервация, для которой всякий комментарий, в том числе и эта статья, приносит свой камень, нужна будет только для того, чтобы прославлять, не без некоторого парадокса, его уникальный, эфемерный характер. Это было. Это было один день. Один день или считанные дни дани, отданной Малевичу.

Историки искусства всегда смогут найти период, тенденцию, направление, куда можно поместить подобного роде произведение: в 70-е годы, даже несколько оньше, начало развиваться анти-искусство, искусство эфемерное, следы мела в каменной пустыне, одеело, плавающее в толще воды, капли влаги, рисующие странные очертания на грунте. Пусть зритель одного времени наслаждается, ничего не присваивая себе. Пусть зритель другого времени держит это в своей памяти, не имея возможности взять в руки. Эти произведения столь хрупкие, что исключают обладание. Вот Малевич (поддельный), которого мы никогда не сможем купить.

Инфанте — значит ребенок, и мы хорошо поиграли. В классы, как он нам предложил. Действительно, можно позабавиться в ранние годы нашей жизни, соединив простейшие формы, разбросав их по земле, придав им вид определенной композиции. Это будет развлечением в полдень, назавтра забытым. Но может искусство и есть удовольствие дня, отлетающее к сумеркам. Но также и сокровище, приобретенное навсегда. Как это действие на снегу — удивительное и тысстрочное, событив не раз и навсегда, событие, обещающее широкий резонанс.

Мишель КОСТАНТИНИ
перевод с французского

1. См. "Изобразительная декларация". Методологические заметки о Малевиче в журнале DEGRES (Брюссель) № 22, лето 1980 г., стр. 16
2. См. Франциско Инфантэ, А-Я № 1, 1979, стр. 38-41.

DESCRIPTION OF THE FORMULATION

Infante has done things quite well: you might think it's really Malevich. The forms are rigorously cut out, all similar and all different. Calculated placement, where the right angle is clear, though discreet, where the slight disjunction manages to assert itself. The number of pieces, carefully chosen too, close to the *Suprematist Compositions* of 1920, with their fifteen or twenty forms. This multiplication thus does not contradict the tendencies of the painter from Kiev, even if his academic image often reduces him to a single element: a black square on a white background. The disciple has not betrayed the master, he has not [illegible] interpreted him.

Is he faithful then? Somehow, I feel a certain embarassment. I think of *Cross, Circle and Square*, for example. I'm thinking of this multiple genesis *(1)* where three basic elements reveal the entire painting — and nothing less. Malevich is not a man of a single form — he admits three basic forms: the square, the circle, and the cross. In Infante, there is no circle, no cross. Only the square has the right to be quoted. The square as the basic figure, is comprehensible. And, by extension, the rectangle. And, by further extension, the line. In short, all we see on this snow is the square and its progeny, including trapezoids.

Even if Infante's choice is a selection of Malevich's basic elements, even if the formulation doesn't take up all of Malevich, he is surprisingly close to the master. This is new, and original for an homage. In the ritual of the plastic homage the new creator usually puts as much in, often more of himself than of the one whom he intends to honor.

THE EPHEMERAL, FOREVER

And on the snow too. Infante doesn't copy, he pretends to copy. Malevich never painted on snow. Infante transforms the environment, as is his habit *(2)*. Undoubtedly, in the end, a stupid painting on canvas transforms the environment as well, once it is hung on a wall. We can say that Malevich outside is no longer Malevich — he has had a history of being within walls. But Malevich outside. In the open air, it is the surging of his pure revolutionary force, outside of the museums, outside of the institution, outside of the prison. The title really should be *Malevich Outside*. For all who wanted to expel him from their consciousness, and for those who want to let him sing in the streets or in the countryside. The painter, with his creative, inspired forms, belongs to everyone. In the most natural step, a casual, nonchalant walk, and suddenly, an improvisation, with no warning — a brutal declaration on the snow.

I stumble on it. It's on the ground. It certainly is a rupture with the obligatory vertical of installations: a horizontal reading. Malevich definitely upsets and provokes us. Today it is through Infante's voice; yesterday it was through his own. Recall the exhibition "0-10" in Moscow, December 1915. Even the avant-garde did not recognize its own demands in this asceticism of form. It didn't accept the *Black Square* hung in a corner, leaning against two walls. And what the intelligentsia could accept in stage design, the circle destined for Kruchenykh's *Victory Over the Sun*, it didn't want to see in exhibition halls. Wherein lay the provocation? Less in the task, than in the conditions of the task. Where is the provocation in Infante? It lies somewhat in the statement of the task, of course, but we've had sixty years to get used to it. Thus it is primarily in the conditions of the statement. The different materials, locations, other destinations.

And this alteration of a heritage has a meaning. Everything conspires to give it a very specific character: the ephemeral. Here is a work with an itinerary: the snow will melt (we must hope for the thaw, after all), the cardboard will warp and blister. Of course, the photograph — or other, artificial means of conservation — will permit us to store it into the definitive patrimony of humanity and its memory. This memorial can enter into the memory. But the building of this preservation — to which all commentary, including this article, contribute their stone — only serves to celebrate, not without a certain paradox, the unique, ephemeral character of the work. It was. It was one day. *The* day, the numbered days of the homage to Malevich.

Art historians will always be able to find a period, a tendency, or a movement wherein to place these sorts of initiatives, and it is true that the '70s saw the development of an ephemeral non-art: traces of chalk in the desert, a cover which floats at the bottom of the water, drops which draw strange configurations on the ground. Let the viewer of one time appreciate it, without appropriating it. Let the viewer of another time remember it, without being able to grasp it. Works as fragile as this have the merit of eluding possession. Here we have a (fake) Malevich which, at least, we can never purchase.

Infante, infant, and we've had a good time playing at the hopscotch he offered us. It's true that early in life we can amuse ourselves by assembling simple forms and spreading them out on the ground, arranging them in a way similar to some known composition. It's true, and it would only be an afternoon diversion, forgotten the next day. Perhaps art is only that, the pleasure of the day, disappearing with the twilight. But it's also a treasure acquired forever. The same can be said of this act on the snow: surprising and elusive, a one-time intervention, but an intervention for all time, promising rich resonances.

Michel COSTANTINI
Translated from the French by
Jamey Gambrell

1. See, "L'énoncé pictural. Notes méthodologiques sur Malévitch", in Degrés *(Brussels), no. 22, Summer 1980, p. 16*
2. See, "Francisco Infante", in A-YA, *no. 1, 1979, p. 38-41.*

THE MALEVICH COMPLEX
КОМПЛЕКС МАЛЕВИЧА

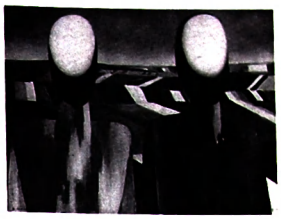
In the middle of the sixties, at a time when the impenetrable curtain surrounding avant-garde art in the U.S.S.R. was beginning to lift a little, rumours were first heard in Moscow art-critical circles about the last works of Malevich. It was said that at the end of his life Malevich ahad moved away from Suprematism and begun to paint realistically. In the seventies these last works were first shown at exhibitions in other countries *(1)*. Many of these paintings and drawings depict strange figures against a background of real — if somewhat stylised — Russian fields and villages. Shown either as frozen m one pose or running someh were, dressed in peasant clothes or soldiers' blouses, these figures have every characteristic to indicate their membership of the human race and a particular class except that they have no faces. Instead of faces there are sinister splodges of white, black or red paint. Like distant visitors from other worlds, these transparent phantoms have materialised out of emptiness and acquired life. Strange, still are the datings of these drawings and paintings. Although they were evidently composed at the very end of the twenties and beginning of the thirities, the dates, written in the painter's own hand, read 1903, 1910, 1914, 1917. . .

Why did Malevich resort to such mystification? Although only 48 years separate us from the life of this genius, we know little more about his last period than about Andrey Rublev: the main body of his works, his late treatises, his diary entries, and correspondence, are still locked away in inaccessible archives and museum storerooms. To form some hypothesis about his last works, we must fly, using Thomas Carlysle's image, with facts for one wing and fantasy for the other.

We do have some facts however. Before the Revolution Malevich belonged to the furthest left wing of the avant-garde. Compared with his "philosophy" even the Futurists' demands "to throw Pushkin overboard from the steamer of contemporaneity" sound relatively peaceable. "My philosophy is the destruction of old towns and villages every fifty years; the exiling of Nature from objects of Art; the elimination of love and sincerity in art. . ." *(2)*

Malevich's "Black Square" was far ahead of its time and became the formula of a new art. In view of this, it's hardly surprising that Malevich understood the Russian social and political revolution as a logical consequence of the aesthetic revolution he himself had carried out in Art: he considered that "Cubism and Futurism were the revolutionary currents in Art that anticipated the economic and political revolutions of 1917." *(3)* After the Revolution Malevich entered into the life of the young Soviet Republic, became director of the Leningrad Institute of Artistic Culture and took up a responsible position in the artistic administration of the country.

Nevertheless, the artist's conflict with the practical spirit of the Revolution was inevitable. The kingdom of spiritual freedom he had created, with its pull "beyond the ring of the horizon", "beyond the limits of earthly gravity", "beyond zero form", had to be exchanged for the humdrumness of social necessity. In the person of the new State, the revolution now presented the artist with practical tasks: firstly, the creation, by means of art, of things "useful to the class and society"; secondly, the propagation of its ideology with the aim of the education of the working masses. The breath of revolution was pumped out of the country and the revolutionary avant-garde began to stifle. Suprematism, which had begun in 1914 with Malevich's "Black Square", reached its conclusion with the chaste white canvases exhibited by the group directed



Двое, 1928-1932
холст, масло
53 x 70

The two, 1928-1932
oil on canvas
53 x 70

Три фигуры, 1930
холст, масло
47 x 70

Three figures, 1930
oil on canvas
47 x 63

Гвето в начале 60-х годов, когда непроницаемая завеса запрета, окружавшая в СССР искусство авангарда, начала чуть-чуть приподниматься, в искусствоведческих кругах Москвы поползли слухи о последних работах Малевича. Говорили, что в конце жизни Малевич отошел от супрематизма и начал писать реалистические картины. В 70-х годах эти его последние работы начали появляться на зарубежных выставках *(1)*. На многих из этих картин и рисунков изображены странные фигуры на фоне реальных, хотя и данных несколько условно, русских полей и деревень. Неподвижно застывшие или, наоборот, бегущие куда-то, они одеты в крестьянские одежды и солдатские гимнастерки, у них есть все, что определяет их принадлежность к человеческому роду и определенному классу, но у них нет лиц. Вместо них — глухие пятна белой, черной и красной краски. Как будто какие-то зловещие пришельцы из иных миров, призрачные фантомы материализовались из пустоты и обрели жизнь в этих картинах Малевича. Но еще более странными выглядят их датировки: на этих картинах и рисунках, созданных в самом конце 20-х — начале 30-х годов, собственной рукой автора проставлены даты — годы 1903, 1910, 1911, 1917. . .

Что же заставило Малевича прибегнуть к такой мистификации? 46 лет отделяют нас от жизни этого гения, однако о его последнем периоде мы знаем немногим больше, чем об Андрее Рублеве: основной корпус его работ, его поздние трактаты, дневниковые записи, переписка — все это еще хранится в трудно доступных музейных запасниках и архивах. И разгадывая гипотезу о феномене его позднего творчества, мы, по выражению Томаса Карлейля, можем "лететь лишь на одном крыле фактов, и на другом — фантазии". Но кое-какие факты все же имеются.

До революции Малевич принадлежал к самому крайне-левому крылу авангарда. По сравнению с его "философией" даже требования футуристов "сбросить Пушкина с парохода современности" звучат вполне мирно: "Моя философия: уничтожение старых городов и сел через каждые 50 лет. Изгнание природы из предметов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве, но не как умерщвление живого родника человека" *(2)*.

Его "Черный квадрат" обогнал свое время и стал формулой для нового искусства. И поэтому не удивительно, что социальный переворот в России Малевич воспринял как логическое следствие той эстетической революции, которую он сам произвел в искусстве: он считал, что "Кубизм и футуризм были революционными течениями в искусстве, предвосхитившими революцию в экономике и политике 1917 года" *(3)*. После революции Малевич включается в жизнь молодой Советской Республики, становится директором ленинградского Института художественной культуры, занимает ответственные посты в художественной администрации страны.

Однако конфликт художника с практическим духом революции был неизбежен. Из созданного им царства духовной свободы с ее тягой к "выходу за кольцо горизонта", "за пределы земного тяготения", "за нуль форм", он оказывается в буднях социальной необходимости. Революция в лице нового государства ставит перед художником практические задачи: сначала — создание средствами искусства "полезных классу и обществу" вещей, потом — пропаганду своей идеологии с целью воспитания трудящихся масс. Воздух революции выкачивается из страны и в безвоздушной атмосфере задыхается революционный авангард. Супрематизм, открывшийся в 1914 году "Черным квадратом" Малевича, завершается девственно белыми холстами, выставленными руководимой им группой УНОВИС ("Утверждение нового в искусстве") на петроградской выставке "Художников всех направлений" в мае 1923 года.

Очевидно, уже в это время Малевич пережи-

Фигура с крестами
Figure with crossed

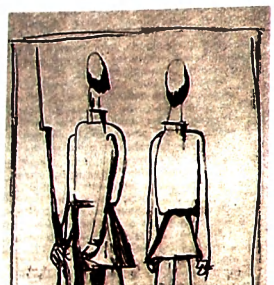
by Malevich. UNOVIS (Assertion of the New in Art), at the Petrograd exhibition "Artists of all Tendencies" in May 1923.

Clearly, even then, Malevich was going through a shift of position, conditioned by his new attitude toward the Revolution. In his "Letter to Dutch Artists" of Feb. 12, 1922 he wrote: "No more than other beings in the universe do we know a goal or practical considerations or any other expediency. Nor did our planet in its age-old creative excitement know whether moutains and seas would be expedient. And if it had constructed everything out of considerations of expediency for Man, then, believe me, comrades, Men would have developed no Culture."*(4)*

This appeal to Culture comes most unexpectedly from a men who not long before had declared that "one should have more regret over a screw that has come out of its thread than over the destruction of the Church of Vasily the Blessed." *(5)* Evidently, he had begun to feel that the theories of the avant-garde, his own ideas – above all the idea of the destruction of past culture – had begun, in the climate of the successful Revolution to turn into something deeply inimical and dangerous to him; that the time idealized by the event-garde, the time that would lead unswervingly towards social progress, had turned into Chronos eating not only his grandchildren and great-grandchildren, but even his own children. This inner position, that arose not from speculative arguments but from a profound sense of the essence of his personal creativity, made Malevich's position in Russia more and more hopeless.

In 1927 some high-up sympathiser of Malevich's – at that time there still were some – arranged for him to travel to Germany to set up his exhibition. The exhibition took place that year in Berlin. Evidently people gave Malevich advice, dropped hints that he shouldn't return – as the majority of his colleagues in Left Art – Larionov, Goncharova, Kandinsky, Pevsner, Gabo, Chagall and many others – had not returned. But, after travelling round Germany a little, Malevich went back: the creative roots binding this revolutionary of the soul to the Country of the Victorious Revolution were too deep. However, though returning himself, Malevich arranged for all his works that had been exhibited in Berlin – about 70 paintings – to remain in Germany. He also left with his German friends the best part of his archive – theoretical treatises and notes. He did this quite consciously, so as – in the words of the German writer Hans Richter who knew him in Berlin and was one of the trustees of the collection he left in Germany – "to save them from destruction and allow them, with time, to enter cultural circulation." Malevich had good reason to act in this way: in 1930 he was to be arrested as a German spy and have all his property confiscated. Thanks to the efforts of his friends however he was soon to be set free and have his works returned – those were still relatively "vegetarian" times.

It was around this time that Malevich turned to figurative work and began what could be called his "peasant cycle". The peasant theme was particularly close to the heart of the artist whose childhood had been spent among the corn-producers of the Ukraine. It was with the portrayal of peasant scenes that his Cubist period of 1910-11 had begun. But now – at the end of the twenties and beginning of the thirties – the Russian peasantry was living through its most terrible period, one that has gone down in history under the name "Collectivisation". How directly and consciously was Malevich now expressing the tragedy of the peasantry? Not possessing all the material, not knowing the dates, it's extremely difficult to give an answer to this question. In Malevich's large paintings the bright, faceless figures of the peasants evoke simply a sensation of some sinister, infernal, estrangement from life. In the drawings and sketches, however, Malevich's attitude towards what was happening comes through more clearly: there are drawings of a peasant woman in the pose of the crucifixion, *(6)* a peasant woman among graves and crosses *(7)*, a peasant beside a fresh grave and, beneath the drawing, in Malevich's hand, the title, "A new coffin" *(8)*, and finally – three figures of different



„Арестованный. Власть и человек".
The iscription read: An arrested; the Man and the Power.

вает внутренний сдвиг, обусловленный его новым отношением к революции. Так, в "Письме к голландским художникам" от 12.2.1922 года он пишет: "Мы не знаем цели, мы не знаем также и практических соображений и другой целесообразности, как не знают ее все существа вселенной. Точно так же и наша планета в своем вековом творческом возбуждении не знала, будут ли целесообразны горы и моря, и если бы она строила все из целесообразности к человеку, то поверьте, товарищи, у человека не было бы никакой культуры" *(4)*. Такая апелляция к культуре звучит весьма неожиданно у человека, еще недавно декларировавшего, что "следует больше жалеть о сошедшем с нарезки винте, чем о разрушении храма Василия Блаженного" *(5)*. Очевидно, он начинает ощущать, что теория авангарда, его собственные идеи (прежде всего идея разрушения предшествующей культуры) в климате победившей революции превращаются в нечто ему глубоко враждебное, опасное, что обожествленное авангардом время, неуклонно движущееся к социальному прогрессу, оборачивается Кроносом, пожирающим не только внуков и правнуков, но и собственных детей. Такая внутренняя позиция вытекала не из умозрительных рассуждений, а из глубинного ощущения сути собственного творчества и делала положение Малевича в Советской России все более безнадежным.

В 1927 году кто-то из сочувствующих Малевичу высокопоставленных товарищей (тогда таковые еще имелись) устроил ему поездку в Германию для устройства его выставки. В том же году эта выставка состоялась в Берлине. Очевидно, Малевичу посоветовали, намекнули – не возвращаться, как не возвратилось большинство его коллег по левому искусству: Ларионов и Гончарова, Кандинский, Певзнер, Гебо, Шагал и многие другие. Но, побродив немного по Германии, Малевич вернулся: слишком глубокие творческие корни связывали этого революционера духа со стреной победившей революции. Однако, возвращаясь на родину, Малевич сделал так, что все его работы, экспонировавшиеся на берлинской выставке (около 70-ти картин), остались в Германии. Там же, у своих немецких друзей, он оставил и большую часть своего архива – теоретические трактаты и заметки. Сделал он это сознательно, чтобы, как пишет знавший художника по Берлину и один из опекунов его оставленного в Германии наследства немецкий писатель Ганс Рихтер, "спасти их от уничтожения и чтобы со сременем они вошли в культурное обращение". Малевич имел все основания распорядиться таким образом: в 1930 году он был арестован как немецкий шпион и его имущество было конфисковано. Правда, стараниями его друзей он скоро был отпущен на свободу и его работы вернулись к нему – тогда времена были еще сравнительно вегетарианскими.

Где-то около этого времени Малевич обращается к фигуративизму и начинает создавать что-то вроде "крестьянской серии". Крестьянская тема была особенно близка художнику, детство которого прошло среди хлеборобов Украины. С изображения крестьянских сцен начинался его кубистический период 1910-11 годов. Но теперь – в конце 20-х – начале 30-х годов – крестьянство в России переживало свой самый страшный период, вошедший в историю под термином "коллективизации". Насколько прямо и сознательно выражал здесь Малевич эту крестьянскую трагедию? Не обладая полнотой материала, не зная датировок, ответить на этот вопрос чрезвычайно трудно. В больших картинах Малевича яркие и безликие фигуры крестьян вызывают лишь абстрактное ощущение какой-то зловещей, инфернальной отрешенности от жизни. Однако в рисунках и рабочих набросках его отношение к происходящему выступает с большей определенностью: рисунок крестьянки в позе распятия *(6)*; крестьянки среди могил и крестов *(7)*; крестьянин с лопатой у свежей могилы и надпись под рисунком рукой Малевича – "Новый гроб" *(8)*; наконец, три

...ures, one of whom, instead of a face, has a ...mmer and sickle, the second of whom has a ...cross, and the third a coffin *(9)*. Such pictures ...e were dangerous even at that date. Isn't ...what inspired Malevich to furnish these works ...with false ... ascribing them to the early, pre-revolutionary period of his career? However the same false dates appear on other works of the same period, quite inoffensive portraits and little scenes executed in an early Impressionist manner... It's as though Malevich considered these works to be dangerous not so much for their subject matter as for their actual form.

For Malevich, as for many of the avant-garde artists who had seen the cataclysm of 1917 primarily as a "revolution of the soul", new forms in Art were indissolubly linked with a revolutionary Weltanschauung; old forms, that is, every kind of representational art, were seen as fetters hindering Man's forward movement, as a crime against humanity, as counter-revolution:

"To reproduce beloved objects and corners of nature is the same as for a thief to go into raptures about the fetters on his legs." *(10)*

"Imitative art must be destroyed like the army of Imperialism" *(11)*. The well-known conflict between Malevich and Chagall is the best example of the avant-garde's identification of form with content. *(12)*

In 1918 Marc Chagall was appointed director of the Art School at Vitebsk. Amongst others, he soon invited Malevich to work there. Malevich arrived in Vitebsk and saw his director's blue horses and green cows. For Malevich there could be no doubt: he at once declared Chagall's works incongruous with the spirit of the Revolution" had him dismissed from his post and appointed himself in his place as "guardian of the new Art". All this wasn't a matter of ambitions, but of Malevich's sincere conviction as to the "counter-revolutionariness" of Chagall's figurativism.

And then, a decade later, Malevich himself turned to figurative art. For Malevich artistic form was a sign of the artist's Weltanschauung; he clearly saw his own departure from pure abstraction as an obvious revelation of his inner change

...ковавшие фигуры, вместо лиц у которых: ...у первой – серп и молот, у втором – крест и ...у третьей – гроб *(9)*. Такие изображения да... их по тем временам были опасны. Не это ли побуждало Малевича снабжать эти работы ложными датировками, относя их к раннему, ...ше дореволюционному, периоду своего твор...чества? Однако те же даты он ставит и на соз...даваемые в то же время вполне безобидные портреты и сценки, сделанные в ранней им...прессионистической манере... Как будто ка...залось Малевичу, что опасность угрожала ему не со стороны сюжетного содержания, а со стороны самой формы этих работ.

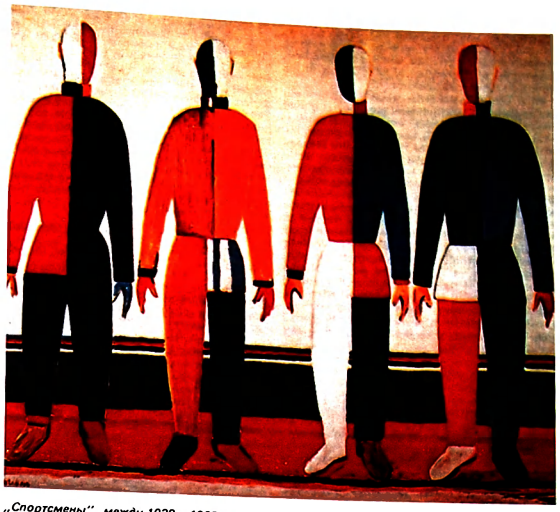
Как и у многих авангардистов, воспринявших катаклизм 1917 года прежде всего как "революцию духа", в сознании Малевича новые формы искусства прочно слились с революционным мировоззрением, а старые, т.е. ...ского рода изобразительность, воспринимались им как оковы, мешающие поступательному движению вперед, как преступление перед человечеством, как контрреволюция:

"Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги" *(10)*;

"Имитативное искусство должно быть уничтожено как армия империализма" *(12)*.

Известный конфликт Малевича с Шагалом служит лучшей иллюстрацией такого авангардистского отождествления формы и содержания *(12)*.

В 1918 году Марк Шагал был назначен директором Витебской художественной школы. Вскоре для работы в ней он среди прочих пригласил и Малевича. Малевич приехал в Витебск и увидел синих лошадей и зеленых коров своего директора. Сомнений для Малевича не существовало: он тут же объявил работы Шагала "несоответствующими духу революции", сместил его с занимаемого поста, а себя как "стража нового искусства" назначил на его место. Дело здесь было не в амбициях, а в искреннем убеждении Малевича в "контрреволюционности" фигуративизма Шагала.



„Спортсмены", между 1928 и 1932 гг.
холст, масло
142 x 164

"Sportsmen", between 1928 - 1932
oil on canvas
142 x 164

of attitude towards revolutionary ideology. Might not this departure – thought Malevich – be interpreted the same way by others? Evidently he was afraid of saying too much, of seeing away, by the very form of his works, his new attitude towards the Revolution. And so Malevich confused things, covered his traces, put spurious dates on his new works...

All this sounds like a sinister paradox, for this was a time when the Country of the Victorious Revolution was going through a complete reassessment of values: the Right was becoming the Left, the revolutionary avant-garde was being declared "bourgeois formalism", and what not long before had been "bourgeois" realism or figurativism was becoming the revolutionary, official, and obligatory form of Art. A turning towards these forms then could only have been interpreted as declaration of solidarity with the country's new artistic politics.*[13]*

What then was the artist afraid of and how can we explain this psychological paradox? It should be called the "Malevich complex", a designation of the inner split between the artist's unmediated experiencing of the world (his Weltempfingung) and his rational outlook on the world (his Weltanschauung), a split that was characteristic not only of Malevich but of many other of the greatest masters of the Soviet revolutionary avant-garde of the twenties. The works of these artists – artists who were fanatically devoted to the ideas of the Revolution but followed inner intuitions in their immediate creativity – reflect, in their very structure, not so much the optimistic aspirations of the time as an apocalyptic disintegration of the world, an inner discord and the helplessness of Man in the face of advancing dehumanising powers. Pavel Filonov, for example, perhaps the painter who most clearly expressed this disintegration, obstinately believed – and gave theoretical grounds for this in his treatises – that his system of painting was proletarian, that his novels and stories [illegible] dialectic, materialistic, etc. The novels and stories of Andrei Platonov, Sergei Eisenstein's "General Line" and "Ivan the Terrible, Part 2" were created out of the same ambivalences.

Although he had undergone radical changes in his rational outlook on the world, [illegible] this Weltanschauung), Malevich remained true to the way of experiencing the world (his Weltempfingung) that had given birth to Suprematism – which for him was not only an artistic system but also a way of interpreting the world, a way of being in the world. It may be that, some day, researchers in art history will find direct stylistic links between his Suprematist period and his last works, which they will call Post-Suprematist. On his death-bed, knowing that the end was near, Malevich designed his own coffin according to the laws of colour and modelling of the system he had himself created. At this time Socialist Realism was declared the main line of Soviet art, the Stalinist Terror was gathering strength, and it was only posthumously that Malevich was able to allow himself such a gesture of loyalty to his old ideas. Those who followed Malevich's Suprematist coffin through the streets of Leningrad on the overcast 15th of May, 1935, were paying their last respects not only to the great father of the avant-garde, but really to the whole of Russian twentieth-century Revolutionary Art.

Igor GOLOMSTOCK

Translated by Robert Chandler

1. At the exhibitions "Suprematism" in the Paris gallery Jean Chauvelin in October-December 1977; "Malevich" in the Paris Georges Pompidou Centre in March-May 1978; "Paris-Moscow" in the same place in Summer 1979, and others.

2. "The paths of development of Russian Art during the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries", Moscow, 1972, p. 155.

3. K. Malevich, On new systems in Art, quoted from "Essays on Art" (ed. Troels Andersen), vol. 1, London 1969, p. 94.

4. K. Malevich, A letter to Dutch Artists, quoted from "Essays...", p. 187.

5. K. Malevich, About the Museum, quoted from "Essays...", p. 71.

6. "Malevich", Georges Pompidou Centre, Paris, 1978, n 160.

7. "Suprematism", Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1977, NN 14 & 15.

8. "Malevich", N 86.

9. Ibid N 161.

10. K. Malevich, From Cubism to Suprematism, Moscow, 1916, p. 1.

11. K. Malevich, 'On the question of Representational Art' quoted from "Essays...", p. 178.

12. Camilla Gray, The Russian Experiment in Art, London 1962, p. 240.

13. At the Pompidou Centre Exhibition "Paris-Moscow", organized jointly in 1979, it was Malevich's last works that began the section of official Soviet realism in the thirties.

И вот теперь, спустя десятилетие, Малевич сам обращается к фигуративизму. Художественная форма для Малевича была знаком мировоззрения, и свой собственный отход от чистой абстракции, очевидно, воспринимался им как зримое проявление изменения его внутреннего отношения к революционной идеологии. Не так ли (с субъективной точки зрения самого Малевича) такой отход мог быть воспринят и другими? Очевидно, он боялся проговориться, сказать слишком много и самой формой своих работ выдать свое новое отношение к революции. И Малевич прячет концы, заметает следы, ставит на своих новых работах ложные датировки...

Все это звучит как зловещий парадокс, но все это происходит в то время, когда Страна Победившей Революции переживает процесс кардинальной переоценки ценностей: правое становится левым, революционное контрреволюционным, искусство революционного авангарда объявляется "буржуазным формализмом", а недавно еще "буржуазный" реализм или фигуративизм обретает статус искусства революционного, официального и общеобязательного. Обращение к подобным формам могло быть воспринято тогда лишь как проявление лояльности к новой художественной политике властей *(13)*.

Чего же боялся художник и чем можно объяснить этот психологический парадокс? Его стоило бы назвать "комплексом Малевич" в качестве обозначения того внутреннего разрыва между художественным мироощущением и рациональным мировоззрением, который был присущ не только Малевичу, но и многим крупнейшим мастерам советского революционного авангарда 20-х годов. Так многие эти мастера, фанатически преданные идеям революции, однако в своем непосредственном творчестве следующие за внутренним чутьем, интуицией художника, в самой структуре своих работ отразили не столько оптимистические чаяния времени, сколько апокалиптический распад мира, внутренний разлад и беззащитность человека перед лицом надвигающихся дегуманизированных сил. Так, Павел Филонов – может быть, ярчайший выразитель этого распада в русской живописи – упрямо считал (и теоретически обосновывал в своих трактатах) свою живописную систему пролетарской, диалектической, материалистической и т.д., так писал Андрей Платонов, так создавал свою "Генеральную линию" и вторую часть "Грозного" Сергей Эйзенштейн.

Претерпев радикальные сдвиги в мировоззрении, Малевич остался верен своему мироощущению, из которого родился супрематизм, бывший для него не только художественной системой, но и способом восприятия мира, способом своего бытия в нем. Возможно, когда-нибудь ученые искусствоведы, скрупулезно проанализировав творчество Малевича в целом, найдут прямые стилистические связи между его супрематизмом и поздними работами, которые они назовут постсупрематизмом. Уже будучи смертельно больным, чувствуя приближение конца, Малевич спроектировал свой собственный гроб по цветовым и пластическим законам созданной им системы. К этому моменту социалистический реализм был объявлен магистральной линией советского искусства, уже начинал набирать силу сталинский террор, и Малевич мог позволить себе такой жест верности старым идеям лишь посмертно. И в пасмурный денек 15 мая 1935 года люди, идущие по улицам Ленинграда за супрематическим гробом Малевича, отдавали последний долг не только крупнейшему родоначальнику авангарда, но, по сути, и всему русскому революционному искусству XX века.

Игорь ГОЛОМШТОК

1. На выставках "Супрематизм" в парижской галерее "Chauvelin" в октябре-декабре 1977 г., "Малевич" в парижском центре Жоржа Помпиду в марте-мае 1978, "Париж-Москва" там же летом 1979 и др.

2. "Пути развития русского искусства конца XIX–нач. XX вв.", Москва, 1972, стр. 155.

3. К. Малевич. О новых системах в искусстве. Цит. по "Essays on art" (ed. Troels Andersen), v. 1, London 1969, стр. 94

4. К. Малевич. Письмо к голландским художникам. Цит. по "Essays...", стр. 187.

5. К. Малевич. О музее. Цит. по "Essays...", стр. 71

6. "Malevitch". Centre Georges Pompidou. Paris, 1978. № 160.

7. "Suprematism". Galerie Jean Chauvelin. Paris, 1977. №№ 14 и 15

8. "Malevitch". ... № 86

9. Ibid.. № 161.

10. К. Малевич. От кубизма к супрематизму. Москва, 1916, стр. 1.

11. К. Малевич. В вопросу изобразительного искусства. Цит. по "Essays...", стр. 178.

12. Camilla Grav. The Russian Experiment in Art, London 1962, стр. 240.

13. На выставке "Париж–Москва", организованной в 1979 году в парижском центре Помпиду, последние работы Малевича открывали раздел советского официального реализма 30-х годов.

K. MALEVICH : to the innovators of the whole world
К. МАЛЕВИЧ : новаторам всего мира

Статья „Новаторам всего мира" была написана в 1919 году для сборника „Интернационал искусств", который был набран, но так и не вышел в свет. Среди материалов неизданного сборника предполагались статьи В. Татлина („Инициативная единица в творчестве коллектива"), С. Дымшиц-Толстой („Интуиция — основа свободного творчества"), В. Хлебникова („Колесо рождений. Голова Вселенной. Время в пространстве"), статьи В. Ермолаевой, М. Матюшина и Вяч. Иванова.

В переводе на французский текст будет напечатан в готовящейся к изданию книге: *K.S.Malevitch, INEDITS I. La Lumière et la Couleur* (textes de 1918–1926) traduit par J. Cl. Marcadé et Sylviane Siger. Lausanne, L'Age d'Homme.

На русском и английском языках статья публикуется впервые.

The article "To the Innovators of the World" was written in 1919 for the collection "The Internationale of Art" which had been typeset, but was never published. Among the other, articles in this collection were those of Tatlin ("The Unity of Initiative in the Creative Process of the Collective"); Sofia Dymshits-Tolstaia ("Intuition is the Foundation of Free Creation"); Khlebnikov ("The Wheel of Births. Time in Space"); end articles by Vera Ermolaeva, Mikhail Matiushin and Viacheslav Ivanov.

This text will be published in French in the anthology *K.S. Malevich, INEDITS I. La Lumière et la couleur* (textes de 1918 à 1926) translated J.Cl. Marcadé and Sylviane Siger. Published, and with a preface by J.Cl. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme.

This text is published here for the first time in Russian and in English.

Innovator's of the whole world / the new pole of the revolutionary axis turns our heavy Globe with the strength of fire. Millions of wores rush like bristles, cutting through the world's diameter. An extraordinary crater has opened its throat. The belly of fire has melted the centures' crowns. We melt the avalanche of the mountain ranges, we pour and forge our own image.

Its face arises from the ploughed up bowels of the resilient ranges, the spinal chord slips parabolically rending space.

The running cavs strike its breast. the attack. the alarm of the cemetery, the voice trumpets the throat of uprising.

The fingers strike the ringing parts of the world and like mirrors the oceans reflect its face for those who hang in the unknown abysses of space.

The vat of its new soul is filled with miracles, in which unusual dreams of revolutionary prototypes are transformed into the real face of modernity.

Innovators of the world, quickly put on you many-wheeled locomotive shoes and hurry, intoxicated with fire, to us. Carry bits of its face and power.

We await you at the furnaces, the boilers simmer its wisdom, ready to overturn into the chalice of the skull.

The darkness has risen and the refined, laquer-smeared sun of culture has been extinguished, and all Art, grown soft with pampering, has been smushed like crystal under the steel tread of modernity's feet.

The world of new calculations has awoken in the darkness and a ball game with 19 centuries has begun on the square. The 19 balls of culture have been smashed by the twentieth century, forming the first date of the New Century's calendar.

The book of the millenia has been burned and the ashes erased. Loaded to fire into the deep, I await the trigger, the last shot of the 19th century.

In honor of your arrival a bonfire will be burned of the exquisite pantles spinkled with the wisdom of the oldest books.

Fireworks will inform the worlds of spinning planets.

And with you we'll begin a game in space with the football of the spheres.

Innovators of the world's countries, run, for tomorrow you shall not recognize us. With the spheres of the centuries we throw the first sphere carrying the secret of the darkness, of new calculations.

Russia. International bureau, "The Internatinale of Arts"

Новаторы всего мира — новый полюс революционной оси вращает тяжелою огня тяжеловесный наш Шар.

Миллионы проводов, как щетины, устремляются, просекая диаметр мира.

Необычайный кратер раскрыл горло. Живот огня расплавил в нем короны веков. Мы плавим лавину, хребтов горы, льем и куем образ свой.

Восстает его лицо из взрытых недр упругих хребтов, параболический мозг спины скользит, разрывая пространство.

Грудь его бьют бегущие дни атаку, тревожа кладбища, голос трубит горло восстания.

Пальцы рук бьют звенящие части света, в океаны как зеркала отражают лик его тем, кто висит в неведомых безднах пространств.

Чан его новой души переполнен чудом, в котором необычные сны революционных прообразов превращаются в реальный вид современности.

Новаторы мира, обуйте скорее ноги многоколесными паровозами и мчитесь наполненные огнем к нам. Несите частицы его лика и мощи.

Мы ждем вас у горнов, котлы кипят его мудрости, готовы опрокинуться в чашу черепа.

Тьме восстала и потухло утонченное, лаком культуры вымазанное солнце и все изнеженное холей Искусство, как хрусталь треснул при прикосновении стальной поступи ног современности.

Во тьме проснулся мир новых исчислений, на площади началась игра мячей 19 веков. 19 мячей культуры расшиблены XX веком, образовав первое число календаря Нового Века.

Книге тысячелетий сожжена и пепел стерт. Заряжен в пучину, я жду ударника, последний выстрел 19-го века.

В честь вашего приезда будет сожжен костер из утонченных мантий пересыпанный мудростью старейших книг.

Фейерверк оповестит миры вертящихся планет.

И с вами футбол шаров начнем игру в пространстве.

Новаторы мировых стран, бегите, ибо завтра не узнаете нас. Мы с шарами веков бросаем первый шар, несущий тайну тьмы, новых исчислений.

Россия. Международное бюро "Интернационал искусств".

ТЕЗИСЫ К СТАТЬЕ

1. Точным началом всего была бесконечность, а бесконечностью было "Я" и оно есть сейчас и будет всегда. В нем Мудрость вселенной, ибо она была в нем и есть. Вселенная — творчество бесконечности, творчество — движения Мысли, мысль — семья реальной системы. Система — Искусство. Искусство — Мастерство, которым реализуется творческая Идея.

2. Возникла мысль познать существующее, познать то, что Великий Интуитивный Разум Вселенного "Я" сотворил. Это познание необходимо Разуму чтобы интуитивное сверхразумное утверждение до конца реализовать в сознании. Так как только после осознания и реализации мы можем двинуться в бесконечное и обозначить движение нашего существа. Познание происходит через ряд способов, и в ряду способов проникновения был способ изображения. Отсюда произошло то, что называется Изобразительным Искусством.

3. Изобразительное искусство с одной стороны было способом научного проникновения познания существующего — Творчеств природы. С другой стороны — было способом украшения вещи. Желание или инстинкт украшения вещи остался от той же великой и мудрой природы, которая украсила цветистыми перьями птиц, убрала листьями деревья, и каждый листик вырезала в особый орнамент. Но так как самому из прекрасных творений творчеств — человеку понадобилось изобресть новые технологические жизни, как вещи, поезде, дома и т.д., то искусство украшения получило свое новое великое назначение украшать творческие формы, и стремиться к картинности мировой симметрии вещей, как форм. Следовательно Изобразительное Искусство можно разделить на три начала: научно-познавательное, украшающее и творческое изображение форм нового скелета преображающегося мира, как продление бесконечности идеи, т.е. точного начала, в сути которой лежит картина мира и у которого есть средство — искусство, и потому оно должно быть великим, ибо оно средство, от которого зависит каждая деталь картины. Природа разновкусна и много вкусов имеет человек, но перед искусством все вкусы как природы и человека равны.

4. Человечество есть та кисть, резец и молот которые вечно строят

1. Последняя фотография К. Малевича, сделанная не его квартире в Ленинграде.

2. Супрематический гроб, выполненный Н. Суетиным.

3. Жена К. Малевича, Наталия Алексеевна, у его могилы в Немчиновке под Москвой (могила не сохранилась). Надпись на дереве: „Здесь похоронена урна с прахом великого художника К. Малевича. 1878-1935".

1. Last photograph of K. Malevitch taken in his apartement in Leningrad.

2. Suprematist coffin executed by N. Sujetin.

3. Malevitch's wife, Natalia Andreevna at his tomb in the village of Nemtchinovka near Moscow (the tomb has not been preserved). The inscription on the wood reads: «Here is buried a funerary urn of K. Malevitch, the Great Artist. 1878-1935».

...ew things, trains, houses, etc., the art of decoration received its new ...great appointment: to decorate creative forms, and to strive for the pictur...sque...ness of the world symmetry of things, as forms. Therefore, Visual Art can be divided into three principles: that of the scientific-knowing: the ...orative; and the creative depiction of the forms of the transform... ...ne ...ne precise principle in whose essence lies the picture of the world and who has a means – art – and which for this reason should be great, for it is a ...ments on which each detail of the picture depends. Nature's taste ...ames and man has many tastes, but before art the taste of nature and man are equal.

4. Mankind is that brush, the chisel and the hammer which eternally build the world picture. But there has not yet been an art which showed that picture on its screen and man could see the total sum of all his labor in the world picture. I designate that screen. This screen should be the act of representation. But in order to seize by the act of representation of the World Creation of pictoriality, it is paramount to invent signs which could be the conductors of the living world's state of being. For this it is imperative to know its dynamic pan-movement as the main axis on which all its forms turn, and then space and time. At present, Futurism in fact contains this idea of pan-movement in its visual signs, as if foreseeing this necessity; Futurism's signs give a principle to the act of representation of the development in world receptivity and to the vision of all the elements in the world representation. If we can imagine any given thing not only as we see it, but as we know it, then obviously it is possible to imagine all of the movements of American factories as well, for the thing's elements are common world-wide and, therefore it is necessary to obtain the signs characteristic of their elements. And in the Art of Futurism, which is now banished by reaction, this world landscape has in fact begun its great development. (And may the reaction know that Futurism's ideal is Van Gogh who is currently revered and who, through interpreted things brought the idea of World-wide Pan-movement, of the dynamic state of being and didn't pass on any bourgeois idea. But, neither the venerable connoisseurs of Art, nor the crowd of the intelligentsia saw, and do not see, this and they only accept him in so far as they grasp the object, i.e. the empty covering. But the covering makes more sense than the suitcase itself, you have to penetrate the suitcase, and that's work, and so they swear and leave).

5. Work which doesn't have a single existing form in its body, which consists of elements of nature, and forms in itself the hull of the newly created, may be considered the very highest and purest artistic construction.

6. Any depiction of aspects of nature of objects of human creation can be interesting for zoology, botany and the other sciences as visual aids. But they cannot serve as decoration even if transformed, since they would bring in as fake, a falsification of the living, they would give a distorted dead form. But not a living one.

7. The artist, like all of humanity, aspires to the picture. But the people are not an artist and the difference between the two is that the people aspire to a living picture, to the precise principle – and the artist to a dead picture. The people saw the Gods as alive in their consciousness, but the artist transforms from living to dead, leaving the living in consciousness. Only architecture is a living art, with the exception of decorative classical fitures and other things of nature in it. These places can be called dead. All panneaux of objects, i.e. those painted from objects and natural building occurs on the level of an artistic unity of aim and only the surface of the wall is not included as a form of artistic composition, and so it is painted or covered over with wallpaper as an empty architectural part of the building. And if the wall as a surface were to be introduced into the composition, then all panneaux and murals would be absurd. But if the wall demands to be transformed into coloring, then it can be painted only with a plane, as an element deriving from the wall's essence. Any other depiction of volume would be the destruction and violation of the wall.

8. Everything that aspires to the enlargement of the creative idea, without returning to existing imitation, to realization, to the composition of the existing and to estheticization, possesses the idea of the precise principle.

9. Nature is alwaysbeautiful with the life of its creation, and creation has one unified goal, which is to create a picture and every being in nature is endowed with this great concern and strive eternally to feather itself with color, with drawing, and to create forms. To this end nature has sown a million seeds and each of them has taken its own form. And has dressed its picture with clothes and begun to develop its own symmetry and taste. This symmetry is alive and eternally moving, and so there is no single moment when it stops. Man declared himself the wisest of the family and what he does is the highest principle in nature. Having absorbed all the wisdom of of the living (there is no dead), man should made his creation living in his works and transform it into new models, having extracted all the strength of the existing from them.

Thus develops the principles of seeds in infinity, assuming new shapes as it penetrates the new awareness which forms its contemporary time. The artist is privileged, special attention is paid to him, there is a special relationship to him, the seeds of beauty are seen in him and he is the brush of the world picture. He reveals beauty, and nature speaks of its beauty through his lips and his brush; both the respect and the particular attention of the People toward him is the instinct of nature, as the goal of seeing the world pictorially red/beautiful in the artist. And everything that surrounds me and myself, for I indefatigably strive to make myself red/beautiful on the outside as well as on the inside (although people

...ировую картину. Но нет еще такого искусства, которое на своем ...ании показало ее и человек смог бы увидеть общую сумму всего ...своего труда в мировой картине. Я намечаю этот экран. Экраном этим должно быть представление. Но чтобы охватить представле...ние Мирового Творчества картинности, необходимо изобрести ...знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого ...мира. Для этого необходимо познать его динамическое вседвиже...ние, как главную ось, по которой вращаются все его формы, потом ...пространство и время. Сейчас, как бы предвидя эту потребность, ...футуризм в своих изобразительных знаках как раз имеет идею все...движения, а в его формах выражается сила динамизма вещи, про...странство и время; его знаки дают начало нашему представлению ...развития в мирской восприимчивости и виденью всех элементов в ...мировом представлении. Если мы можем себе представить какую-...либо вещь не только того, что мы видим, но и того, что мы знаем, ...то очевидно возможно представить себе и все движение американ...ских фабрик, ибо элементы ее общемировые и, следовательно, не...обходимо добыть знаки, свойственные их элементам. И в ныне из...гоняемом реакцией Искусстве Футуризме этот мировой пейзаж как ...раз начинает свое большое развитие. (Да будет известно реакции, ...что идеал футуризма лежит в ныне почитаемом Ван-Гоге, который ...через трактуемые вещи проводил идею Мирового Вседвижения, ди...намического состояния и никакой буржуазной мысли не проводил. ...Но ни маститые знатоки Искусств, ни толпа интеллигенции этого ...не видели и не видит и принимает его постольку, поскольку увели...вает предмет, т.е. пустой чехол. Но чехол понятнее самого чемодана, ...в чемодан необходимо проникнуть, а это труд, в поэтому выругался ...и ушел).

5. Самой высшей и чистой художественной постройкой можно ...считать то произведение, которое в своем теле не имеет ни одной ...формы существующего, состоит из элементов природы и образует ...собою остов вновь возникающего.

6. Всякие изображения видов природы или предметов человечес...кого творчества могут быть интересными для зоологии, ботаники и ...других наук, как наглядные пособия. Но не могут служить украше...нием даже в преображенном виде, т.к. будут вносить подделку, ...фальсификацию живого, дадут искаженную мертвую форму. Но не ...живую.

7. Художник, как и все человечество, стремится к картине. Но на...род не художник и разница между ними та, что народ стремится к ...живой картине, к точному началу – художник к мертвой. Народ ...видел Богов живыми в своем сознании, но художник передал их в ...картине мертвыми и все остальное из живого превращает в мертвое ...оставляя живое в сознании. Только архитектура живое искусство, ...за исключением в ней всех украшений классических фигур и дру...гих вещей природы. Эти места можно назвать мертвыми. К мертво...му месту относятся и все панно предметного характера, т.е. напи...санные с предмета и природы. Вся постройка архитектурного зда...ния происходит в художественно-целесообразном плане, только ...плоскость стены не входит как форма художественной компози...ции, потому она как архитектурная часть здания или закрашивает...ся или заклеивается обоями как пустое место. А если бы стену как ...плоскость ввести в композицию то всякие панно и росписи были ...бы нетерпимы. Но если стена требует чтобы ее превратить в окраску, ...то окрашивать ее можно только плоскостью, как элементом выте...кающим из ее сути. Всякое другое объемное изображение будет на...рушением и уничтожением стены.

8. Все, что стремится к увеличению творческой идеи, не возвра...щаясь к существующему подражанию, претворению, композиции ...существующего и эстетизации, имеет идею точного начала.

9. Природа всегда прекрасна жизнью своего творчества, а творче...ство имеет одну единую цель – создать картину и всякое в ней ...существо наделено этой великой заботой и оно стремится вечно ...оперить себя цветом, рисунком и создать формы. Природа бросила ...миллиарды семян этой цели, и они приняли каждое свою форму. И ...одела свою картину одеждой и стала развивать свою симметрию и ...вкус. Эта симметрия живая и вечно движущаяся, в потому нет ни ...единого момента, чтобы она остановилась. Самым мудрейшим из ...семьи объявил себя человек, и то что он делает является высшим в ...природе началом. В своих произведениях поглотивший всю муд...рость живого (мертвого нет) должен дать свое творчество живым и ...преобразовать в новые образцы выбрав из них всю силу существую...щего.

Так развивается начало семени в бесконечном, принимая новые формы по мере своего внедрения в новую осознанность что обра...зует современное ей время.

Художник имеет привилегию, на него обращают особое внимание, ему особое отношение, в нем видят семя красоты и он является ки...стью мировой картины. Он открывает красоту и через его уста и ...кисть говорит природа о своей красоте; и почет и особое отноше...ние к нему Народа есть инстинкт природы, как цель видеть в нем ...мир картинно красным. И все что окружает меня и самого себя ибо ...я неустанно стремлюсь к тому, чтобы себя сделать красным, как из...вне, как и внутри (хотя о последнем меньше заботятся. Оно не вся...кому видно).

Но если сама природа говорит через уста, кисть, резец и молот о ...своей красоте, то это не значит, что необходимо писать, изображать ...ее, ибо тогда никогда ее форма не сдвинулась бы и не преобразо...валась бы, и само повторение было бы мертвым отображением ее ...лица миллионных живых семян, которые видоизменяются и прини-

Iegaxies
наследие

worry less about the latter. It is not visible to just anyone.)

But if nature itself speaks about its beauty through the lips, the brush, the chisel and the hammer, this doesn't mean that its necessary to paint, to depict nature, for then its form would never move and would not transform itself, and the repetition itself would be a dead reflection of its face of a million living seeds which change form and acquire a new beauty. And in order to move in Nature, for we cannot move outside of it – we must manifest new and newer living forms, and must not depict any pictures on canvas, and if the picture is depicted, then it is a dead project which must be brought to life with steam or electricity, like a machine.

All art exhibitions should be exhibits of projects for the transformation of the world picture. City, church, and palace are the new, living form of world affairs, the art of technology is the true framework of world transformation and education.

Man travels only on a living road, for he is alive and everything is alive, and what he makes should be alive, and the decaying corpse is also alive, but the only fatal thing for us is that we have lost the thread of communication with it. Throughout the centuries we have invented means of communication with each other and gradually we replace them with new ones: the world, the telephone, telegraph, radio and many others. But a huge abyss lies before us. It is to find a way such that at the moment of death we will be prepared to establish contact with the new life, then death will be defeated. Many lethal forms exist for us and we untiringly infiltrate them. But man still has a lot of work cut out for him on his own organism, in order to bring it to the same state of perfection as the machine, the steam locomotive, which can be taken apart and all the insides removed, replaced with new ones and the steam engine will revive. Then, and only then, we will be able to die when we ourselves want to. But that's another matter, I want to say about the picture and the work of the artist, that the true artist is an eternal worker, ordering and bringing nature's creation into new symmetries. Nature created plants, the forest, flowers and stones, etc. All of that lies there, grows, but man moves them further. He rearranges the forests in another form and order: fence, house, banks, boats, sand; he takes clay from its strata and puts it in presses and makes bricks and builds a new, unusual form, and brings to nature, a new, heretofore unknown detail of the general world picture that is in nature. All elements and bodies acquire another form and the world picture becomes new once again. The Globe of the World has changed its clothing of the picture and not only once has changed the skeleton of its living creations and they are changing now. This is why the artist's picture should always be unified, and should never decorate or repeat nature, since in him, in the artist there is a great responsibility for the world picture.

Just as the birds in nature are colored in the distance of the mountains, in blue, so locomotive, steamships, automobiles and airplanes are colored,

but this coloring, as well as their form must be given to them by artists, and it only remains for god Technician to breathe the living spirit into them. This is the new contemporary artist of the world picture. And when the anvil forehead is transformed into a palette, then the triumph of the new shall come and humanity will achieve its true nature – the picture – and humanity's new slogan will be "the picture."

10. In order to achieve a quick change of the world picture and so as not to stagnate in one and the same rut of taste, the wisdom of the state and of the high culture of its consciousness are indispensable so that the state will not shy or start at the sight of unseen forms. The innovator-inventor is the state's living axis, the innovator-inventor will never put on the costume of the ancient Greeks, Romans and Assyrians – this is the property of museums and our cemetery-stage of a theater and the architectural projects of our flea-market architects. Their architecture – Kazan Station in Moscow, the Museum of Fine Arts (Alexander III) and many others are reminiscent of Ramses II talking on the telephone. If the state recognizes this ridiculousness it should leave the road open for the living and even trust it when it is incomprehensible. And at the present moment, when the Russian Soviet State stands on the brink of the victory of world revolution, it should prepare a new slogan in its center, a picture for its state. Only it should not be in the Assyrian, Greek, or Roman style.

The colorful birds in a virgin Ceylonese forest are magnificent, but airplanes in the virgin expanse of modernity are no worse.

11. We recognize a "certain something" and we strive to penetrate it and to transform it into "something." The penetration itself requires utilitarian inventions and they transform "a certain something" into a definite plane of modernity. Thus the world picture changes, and is not to stop, because of this previous cultural conquests and depictions logically fall aside and the culture of the old many seem to be unnecessary and to burden the mind with museum baggage by comparison with the new knowledge.

In accordance with new recognitions we will have to adapt ourselves to a new reorganization and perhaps the air will disappear and our lungs will have to become like the automobile which breathes gasoline. Therefore in the depths of realization the artist must be like the creator of the new, living, utilitarian form, like the guiding principle of the artistic form.

12. In ancient times artists transformed nature into an esthetic, idealized form and every such form was utilitarian, decorated buildings, the temples, palaces, etc. Man thought that created utilitarian form was not beautiful enough and he decorated it with depictions of nature that he adapted to the form in a primitive, idealized manner.

And all the Greek statues which are now in museums seem torn from the utilitarian context of their present, and are like everyday dishes stored in a chest.

And our generation of artist looks and studies art in them and having

мают новую красоту. И чтобы идти в Природе, ибо помимо ее мы не можем идти – должны выделять новые и новые формы живые, и никакой картины не холсте не должны изображать, а если она изображена то является мертвым проектом, который нужно оживить как машину паром, электричеством.

Все художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины. Город, храм, дворец являются живой новой формой мирового дела; искусство техники – истинный остов мирового преобразования и образования.

Человек идет только по живому пути, ибо он жив и все живо, и то, что делает, должно быть живым, и труп разлагающийся тоже жив, но смертен для нас только тем, что мы потеряли нить с ним сообщения. Мы изобрели в веках способы сообщения друг с другом и постепенно их изменяем не новые: слово, телефон, телеграф, радио и масса других. Но перед нами лежит огромная пропасть. Это найти способ, чтобы в момент смерти быть готовым установить с новой жизнью связь, тогда будет побеждена смерть. Много для нас существует смертельных видов и мы неустанно проникаем в них. Но человеку много еще предстоит работы над своим организмом, чтобы довести его до совершенства такого как довел машину паровоз, который можно разобрать и вынуть все внутренности, заменить новыми и паровоз оживет. Тогда только мы сможем умереть, когда пожелаем сами. Но это другой вопрос, я же хочу сказать о картине и о работе художника, что истинный художник является вечным работником упорядочения и введения в новые симметрии творчества природы. Природа создала растения, лес, цветы, камни и т.д. Все это лежит, растет, но человек движет их дальше. Леса складывает в иную форму и порядок: забор, дом, банки, лодки, песок, глина из слоев укладывается в прессы и делает кирпич и строит новую необыкновенную форму, и вносит в природу новую, доселе небывалую деталь общей мировой картины что есть в природе. Все элементы и тела приобретают другой вид и мировая картина становится новой уже не раз. Шар Мира изменил свою одежду картины и уже не раз изменились скелеты его живых созданий и они изменяются сейчас. Вот почему картина художника должна быть всегда единая, и никогда не должна украшать или повторять природу, т.к. в нем, художнике, есть большая ответственность за картину мира.

Как птицы в природе окрашены в дали гор, в синий цвет, так и паровозы, пароходы и автомобили, аэропланы окрашены, но эту окраску как и форму им должны дать художники, и только богу Технику остается вдохнуть живой дух. Вот новый современный художник мировой картины. И когда лоб наковальни превратится в палитру, тогда наступит торжество новое и человечество придет к истинной своей природе – картина и лозунгом его новым будет "картина".

10. Чтобы достигнуть быстрой смены мировой картины, и чтобы не застаиваться на одном и том же омуте вкуса, необходима мудрость государств и высокой культуры его сознания, чтобы оно не шарахалось в сторону от невиданной формы. Новатор изобретатель является для государства его живой осью, новатор-изобретатель никогда не оденет костюм старых греков, римлян и ассирийцев – это принадлежность наших кладбищенских подмостков театра и архитектурных проектов наших старьевшиков-архитекторов. Их архитектура – Казанский вокзал в Москве, Музей изящных искусств (Александра III) и много других напоминают Рамзеса II, говорящего по телефону. Если государство осознает эту нелепость, то оно должно дать живому дорогу и даже доверить ему тогда когда оно не будет понятно.

И в данный момент когда Российское Советское Государство стоит не грани мировой революционной победы, в центре своем должно готовить новый лозунг, картину своему государству. Но только не ассирийского, греческого или римского стиля.

Прекрасны цветные птицы в цейлонском девственном лесу, но не хуже их аэропланы в девственном пространстве современности.

11. Нами осознается "нечто" и мы стремимся проникнуть в него и превратить его в "что". Само проникновение требует утилитарных изобретений и они собою превращают "нечто" в определенную плоскость современности. Таким образом мировая картина меняется, и не может останавливаться, в силу чего законно отпадают все предыдущие культурные завоевания и изображения, и самая культура старого может быть по сравнению с новым познанием, явится ненужной и обременяющей мозг багажом музейности.

Согласно новым опознаниям, мы должны будет приспособлять себя к новой переорганизации, и может быть воздух отпадет и нашим легким необходимо будет уподобиться автомобилю, дышащему бензином. Поэтому в глубине сознании должен быть художник, как творец новой живой утилитарной формы, как руководящее начало художественного вида.

12. В древности художники природу превращали в эстетическую идеализированную форму и всякая такая форма была утилитарна, украшала здание, храм, дворцы и т.д. Человек находил, что созданная утилитарная форма недостаточно красива и он украшал ее изображением природы, что приспособлял к форме в примитивном идеальном виде.

И все греческие статуи находящиеся ныне в музеях, представляются вырванными из той утилитарной обстановки им современного творчества, уподобляются обеденной посуде, которая лежит в сундуке.

И наше поколение художников смотрит и изучает в них искусство и научившись им же исполняют современного натурщика. Но дело

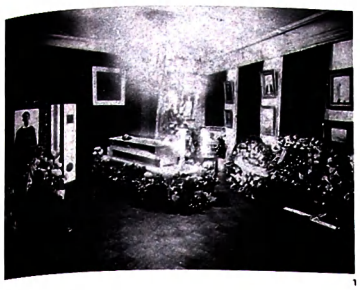
...ned them executes the contemporary model. But the thing is that this ...ar art is as alien to our present as our tailor sewing a smoking jacket ...r Christ. For that great art in itself leads form to the state it was in 4000 years ago. Previously, art brought marble to the divine beauty of Venus, the imaginary goddess, and her image was culled from contemporary woman. And she became the goddess of celebration.

But artists, sculptors, painters, and especially architects, want, at all costs, to adapt this art and its image to the contemporary period, and at all costs want to hoist Venus up on the depots of our iron-concrete electric time, wanting the inhabitants of the depots and factories to celebrate before Venus as their ancestors, the contemporaries of Phidias once do.

13. The present has its own tailors and they are sewing her a contemporary dress and no one will ever succeed in attiring her in the old corest of the esthetic past; only the architects — the faithful pages of Quenn Venus — attempt to cover the rafters of modernity with her train.

14. A governmental catastrophe takes place for only one section of citizens, but for the other there is the triumph of a new state principle. Therefore there is no actual catastrophe as such, but there is a shift, a step, and a step which is frequently sudden, and this suddeness crushes the unprepared, and in such a catastrophe the state which shut itself up in the labyrinths of the state brain and didn't come out for air, is guilty. The same sort of catastrophes occur in art as well. Some artist lock themselves up in cages of all governmental eras possible, and if in all centuries and from each century the state brings each one out a robe into modernity and in our contemporary art a great constituent assembly has formed with the representatives of all Persian shahs, dead and living. And a catastrophe awaits the assembly, for the new state has no need of a taste for the old.

Translated by Jamey Gambrell



1

3

2

4

1. Гроб с телом К. Малевича в помещении Союза художников в Ленинграде.
2. Ближайшие ученики в почетном карауле.
3, 4. Траурная процессия на улицах Ленинграда. Май 1935 г.

1. Coffin with the body of K. Malevich placed in the hall of the Artists Union in Leningrad.
2. Close pupils on guard of honour.
3, 4. Funeral in the street of Leningrad. Mai 1935.

все в том, что это великое искусство в нашей современности является чудным как искусство нашего портного сшившего смокинг Христу. Ибо то великое искусство само по себе приводит форму в то состояние, которое было 4000 лет назад.

Раньше искусство привело мрамор к божественной красоте Венеры, воображаемой богини и образ ее был выведен из современной тому времени женщины. И она стала богинею торжества.

Но художники, скульпторы, живописцы, а в особенности архитекторы, во что бы то ни стало это искусство и его образ хотят приспособить к современной эпохе и во что бы то ни стало хотят водрузить Венеру в депо нашего железобетонного электрического времени, желая чтобы жители депо и фабрик также торжествовали перед Венерой, как некогда потомки и современники Фидия.

13. Современность имеет своих портных и они ей шьют современное платье и никогда не удастся ее одеть в старый корсет эстетического прошлого; только архитекторы — верные пажи королевы Венеры стараются ее шлейфами покрыть стропила современности.

14. Государственная катастрофа бывает только для одной части граждан, но для другой есть торжество нового государственного начала. Поэтому катастрофы как таковой нет, а есть сдвиг, шаг и шаг зачастую внезапный и эта внезапность давит неподготовленных и в такой катастрофе виновно государство, которое замкнулось в лабиринтах государственного мозга и не выходило на воздух. Такие же катастрофы происходят и в искусстве. Честь художников запирается по клеткам всевозможных государственных времен, и если во всех веках и из каждого века государства выносят по халату в современность и в нашем современном искусстве образовалась великая учредилка с представителями всех умерших и живых шахов персидских. И ее ждет катастрофа, ибо новому государству вкус старого не нужен.

gallery
галерея

FEDOR SEMENOV-AMURSKY
ФЕДОР СЕМЕНОВ-АМУРСКИЙ

Родился в 1902 году в Благовещенске на Амуре. В 20-ые годы учился во ВХУТЕМАСе (впоследствии ВХУТЕИНе). Член Союза художников со дня его основания. В 1946 г. был переведен из членов в кандидаты (за „формализм"). В 1967 г. состоялась первая персональная выставка в Институте физпроблем (П. Л. Капицы). В 1976 г. – выставка ЦДРИ. Умер в Москве в 1980 г.

Born in 1902 in Blagoveshensk-on-the Amur. In 20-ies he studied at VHUTEMAS (The Highest Artistic and Theatrical Workshops). Member of the Union of Artists from the day of its foundation. In 1946 was temporarily demoted from "Member of the Union" to "Candidate for Membership" because of his "formalism". His first exibition was organized in 1967 in The P.L.Kapitsa's Institute. In 1976 his works were also shown in the Central House of Arts. He died in 1980 in Moscow.

50

Профиль молодой женщины, 1968
темпера, тушь, картон
27,5 x 19

Profile of a young woman, 1968
ink and tempera on paper
27,5 x 19

KATERINA ARNOLD
КАТЕРИНА АРНОЛЬД

gallery
галерея

Родилась в Москве в 1947 г. В 1977 г. эмигрировала в Израиль.

Born in 1947 in Moscou. In 1977 she immigrated to Israel

ПЕРФОРМАНС „ДИАХРОНИЧЕСКАЯ КОНСЕРВАЦИЯ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА" 1980. ИЕРУСАЛИМ.

Уничтожение художником своих или чужих работ давно стало чисто формальным жестом. Напротив, данная работа является попыткой физического и духовного сохранения произведений искусства путем временного исключения их из контекста истории искусств. Нечто подобное произошло с искусством Древней Греции, вновь „открытым" художниками Возрождения.

из статьи С. Шаргодского.

1. Аэрофотосъемка местности 2-8. Процесс закапывания произведений искусства (7 картин -рельефов).

PERFORMANCE "DIACRONIC PRESERVATION OF THE OBJECT OF ART"
IERUSALEM, 1980

It has long since became a purely formal gesture when the artist obliterates his or some one's works of art.
This work on the contrary is an attempt to phisically and spiritualy preserve the works of art by excluding them temporarily from the context of the history of art. Something similar happened with the Ancient Greek Art rediscovered by the Renaissance artists.

from the article by
S. Shargorodsky.

1.Air photography of the locality. 2-8.Process of burying objets of art (7 relief).

1

2

3

4

5

6

7

8

gallery
галерея

VLADIMIR YANKILEVSKY
ВЛАДИМИР ЯНКИЛЕВСКИЙ

Родился в 1938 г. в Москве. Окончил Полиграфический институт. Участник многочисленных выставок неофициального искусства. В 1978 г. - совместная выставка с Э. Штейнбергом в Горкоме графиков. Живет и работает в Москве.

Born in 1938 in Moscow. Graduated from the Moscow Polygraphic Institute. He participated in many exhibitions of unofficial art. In 1978 together with E. Shteinberg he was exhibited in the City Committee of Graphic Arts. Works and resides in Moscow.

1-3. Адам и Ева. 1980. пентаптих, фрагменты. 195 x 1150

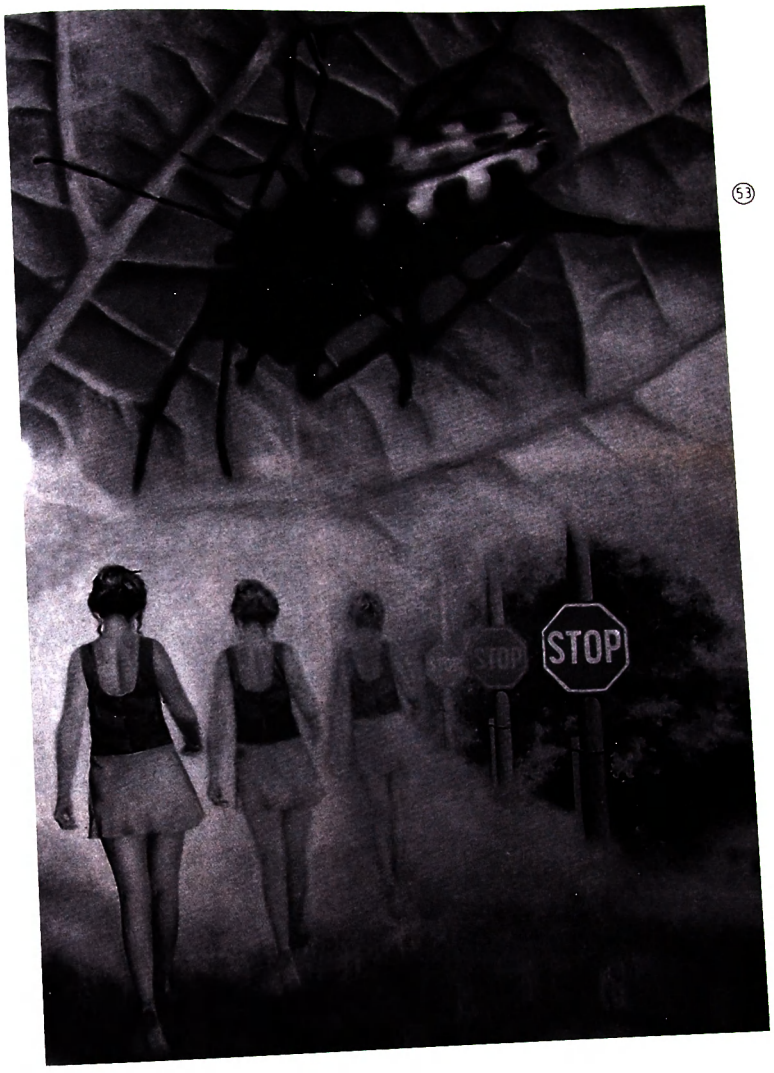
1-3. Adam and Eve. 1980. pentaptych, fragment. 195 x 1150

gallery
галерея

EDWARD ZELENIN
ЭДУАРД ЗЕЛЕНИН

родился в 1938 г. в Новосибирске. Учился в художественном учи-
ище в Свердловске, затем в Ленинграде. Принимал участие во мно-
их выставках неофициального искусства в Москве и за рубежом. С
1975 г. живет и работает в Париже.

Born in 1938 in Novosibirsk. Studied art first in the Art school in Sverd
lovsk, then in Leningrad. He took part in certain exhibitions of unofficial
art in Moscow and abroad. He lives and works in Paris since 1975.



STOP, 1973
холст, масло
145 x 100

STOP, 1973
oil on canvas
145 x 100

gallery
галерея

VADIM SIDUR
ВАДИМ СИДУР

Родился в 1924 г. Живет и работает в Москве.

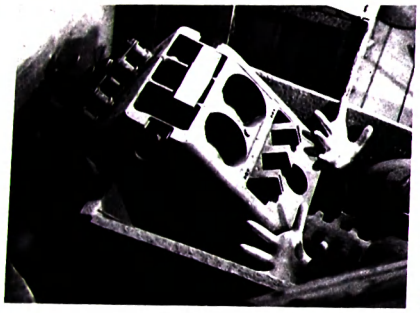
Born in 1924. He lives and works in Moscow.

1

2

3

4



5

6

7

1. Вадим Сидур около будущей скульптуры. Лето 1978г.

2. Гроб-мужчина, из цикла „Гроб-Арт", 1974
металл, дерево
75 x 75 x 61

3. Похищение Европы, 1974
фрагмент
металл, пластмасса
83 x 85 x 24

4. Маленький Пророк, из цикла „Железные Пророки". 1971
металл
130 x 56 x 39

5. Гроб-женщина, из цикла „Гроб-Арт", 1975
металл, дерево
51 x 210 x 75

6. Сусанна и старцы, 1978
фрагмент
металл, пластмасса
58 x 65 x 39

7. Большой Пророк, из цикла „Железные Пророки", 1973
металл
170 x 75 x 55

1. Vadim Sidur near a would-be sculpture. Summer 1978.

2. Male-coffin, from the cycle "Coffin-Art", 1974
metal, wood
75 x 75 x 61

3. The ravishment of Europe, 1974
detail
plastics, metal
83 x 85 x 24

4. Little Prophet, from the cycle "Iron Prophets", 1971
metal
130 x 56 x 39

5. Female-coffin, from the cycle "Coffin-Art", 1975
metal, wood
51 x 210 x 75

6. Susannah and old men, 1978
fragment
metal, plastics
58 x 65 x 39

7. Big Prophet, from the cycle "Iron Prophets", 1973
metal
170 x 75 x 55

JEAN BROWN AND HER COLLECTION
КОЛЛЕКЦИЯ ДЖИН БРАУН

Тирингамская коллекция и архив Джин Браун (штат Массачусетс, США), посвященные Дада, Сюрреализму и в настоящее время главным образом Флаксусу субсидируются частным фондом и являются центром по изучению этих направлений, а также других современных явлений в интернациональном искусстве, наиболее некоммерческих и независимых, благодаря своему умышленно "эфемерному" характеру. В какой-то степени коллекционирование можно рассматривать как вид искусства, когда автор не создает в обычном смысле слова новые произведения, а селекционирует их. Подобный естественный и одновременно искусственный процесс напоминает способ использования реди-мейд (готовых объектов) в Дада. Из "готовых" для нее объектов Джин Браун создает свою систему, новое порождение взаимосвязей, способствующее выживанию и распространению наиболее витальных течений и индивидуальностей. Так она строит свою новую модель современного искусства, многозначную и полифоническую, что само по себе уже художественное произведение, наполненное голосами наиболее неординарных художников. Многие имена помечены в "карте" ее дома.

Джин и Леонард Браун (ее муж) начали свою деятельность около 25 лет тому назад. Коллекция Дада и Сюрреализма (включая коллекцию Леонарда Брауна) включает подлинные произведения, архивы, периодику, фотографии, воспоминания. Наиболее уникальное и изощренное собрание – это коллекция и архив Флаксуса, хеппенингов, летризма, конкретной поэзии и мейл-арта. Джин, радикальная женщина нашего времени, как-то сказала: "Трудно поверить, что нас только двое таких дураков в мире: я да еще один дантист в Штутгарте (имеется в виду архив Дада и Флаксуса Ханса Зома).

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ФЛАКСУСА, НАПИСАННАЯ БЕНОМ ВОТЬЕ:

1960 В тумане Парижа Филлоу мочится на ботинки Джорджа Мачьюнаса, они знакомятся
1963 Востель съедает по ошибке салат Джорджа Мачюнаса, они знакомятся
1964 Малевич читает о Мачьюнасе в "Правде", они знакомятся
1964 Марсель Дюшан находит все свои произведения разрезанными пополам Мачьюнасом, они знакомятся
1978 Св. Петр и Господь Бог решают дать концерт Флаксуса на небесах и призывают Мачьюнаса, – они знакомятся
P.S. Можете добавить и другие встречи. (Из Флакс-газеты, посвященной смерти Мачьюнаса)

Флаксус – левое экспериментальное течение в искусстве шестидесятых годов в Европе и Америке, которое председатель и теоретик его Джордж Мачьюнас так определил: "Это не объединение, а скорее способ жизни, способ создавать вещи совершенно непосредственно". Джордж (Юргис) Мачьюнас (1931-1978) родился в Каунасе, его мать – русская балерина, отец, литовец, эмигрировал в США в 1948 году. Он чрезвычайно интересовался всем русским: историей, искусством, музыкой, и всегда связывал идеи Флаксуса с ЛЕФом. Как теоретик, он выступал против нефункциональности в искусстве и культурного империализма. Его предприимчивую, но совершенно некоммерческую энергию и постоянные экстравагантные выходки, которые далеко не все окружающие спокойно переносили. Джин Браун воспринимала как блистательный спонтанный перформанс всей его жизни.

Движение Флаксуса объединяли идеи анонимности в искусстве, антииндивидуализма и антиистэблишмента. В отличие от Дада, группы с определенными участниками, Флаксус (в переводе на русский течение) с непостоянным числом авторов, среди которых были: Бен (Вотье),

The Tyringham Institute, founded by Jean Brown (Massachusetts, USA) is a private foundation and study center for the history of Dada, Surrealism, Fluxus and other movements in contemporary international art, which are, by nature, independent and ephemeral. The process of collecting is in itself an art discipline, the collecter selects rather than creates the new pieces. This natural and at the same time artificial process resembles the utilization of ready-made objects in Dada. The selector, Jean Brown, with different pieces made specifically for her, creates a new system which results in the survival and propagation of some art trends and individuals of great vitality. This is her polyphonic and polysemantic model of contemporary art, consisting of the voices of impressive vanguard artists. Many names are marked on the "map" of her house.

Jean and Leonard Brown (her husband) started collecting art nearly twenty-five years ago. The Leonard M. Brown Memorial Collection of Dada and Surrealism includes selected works of art, documents, periodicals, photographs, mementos. The most unique and unexpected resource for the study of contemporary international art is their collection and documentation of Fluxus, Happenings, Lettrism, Concrete Poetry and Mail Art. Jean Brown, a very special woman of our time says: "I can't believe that there are only two nuts in the world – me and one dentist in Stuttgart" (Hans Sohm has a large archive on Dada and Fluxus).

A SHORT HISTORY OF FLUXUS BY BEN

1960 In a fog in Paris Filliou pisses on George Maciunas's shoes, they meet.
1963 Vostell eats all George Maciunas' salad by mistake, they meet.
1964 Malevich reads about Maciunas in Pravda, they meet.
1964 Marcel Duchamp finds all his pieces cut in two by George Maciunas, they meet.
1978 St. Peter and God decide to give a Fluxus Concert in heaven and call Maciunas to them – they meet.
P.S. You can add new meetings.

Fluxus was the most radical and experimental art movement of the 60's in Europe and the USA. George Maciunas, the chairman and theorist of this movement defined it thus: "It is not a group, but more like a way of life, a way of creating things directly, very informal." George (Jurgis) Maciunas was born in 1931 in Kaunas, Lithuania, and died in 1978 in Boston. His mother was a Russian ballet dancer, his father was Lithuanian. They emigrated to the USA in 1948. George was extremely interested in all aspects of Russian culture and always connected Fluxus ideals with the LEF group. He rejected art as a product without function as well rejecting cultural imperialism. Jean Brown always understood George's enterprising energy and extravagant tricks as a brilliant spontaneous performance of his life.

This movement was united by belief in anti-individualism, anti-establishmentarianism, and the importance of anonymity in art. Unlike Dada, which was a tight group with a strict membership, Fluxus was a free movement with a constantly fluctuating membership. Some of its participents were: Ben (Vautier), George Brecht, Ken Friedman, Geff Hendriks, Dick Higgins, Joy Jones, Alison Knowles, Nam June Paik, Takako Saito, Chieko Shiomi, Bob Watts, Ay-o, Milan Knizak, Yoko Ono, Daniel Spoerri, La Monte Young, Henry Flynt and others. Allied to, or sometimes involved with Fluxus were Joseph Beuys, Wolf Vostell, Christo. Fluxus is an intellectual phenomenon and contains elements of oriental philosophy (it was not more coincidence that many Japanese and Korean artists were connected with it). Both John Cage and Marcel Duchamp were very influential.

Beginning in 1962 many international Flux Festivals took place in the USA and in Europe. They included almost all kinds of art disciplines, such as: musical pieces for Flux Orchestra

Джордж Брехт, Кен Фридман, Джефф Хендрикс, Дик Хиггинс, Джой Джонс, Элисон Ноулис, Нам Джун Пайк, Такако Сайто, Чиеко Шуоми, Боб Воттс, Ай-о, Милан Книжак, Йоко Оно, Даниель Споерри, Ля Монте Янг. Генри Флинт и др. Одно время близки к этому направлению были Джозеф Бойс, Вольф Востель, Христо. . . Флаксус – явление интеллектуального характера, с элементами восточной философии (не случайно к нему примыкали многие художники японского и корейского происхождения). Большое влияние на это направление оказали также Марсель Дюшан и Джон Кейдж.

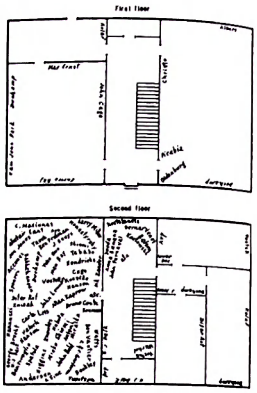
За период, начиная с 1962 года по Европе и США прошло множество Флакс-фестивалей, которые включали почти все возможные виды искусства. Это были концерты Флакс-оркестра (с использованием партитур, написанных животными, каплями дождя, музыки для губ, камней, шаров, с нотной сеткой с двумя координатами и т.п.); целые композиции перформансов типа флакс-обеда (с деревянным чаем, прозрачным кофе. . .), флакс-олимпиады (гонки на инвалидных креслах, бокс на гигантских перчатках), 14 флакс-экскурсий по Нью-Йорку (его аллеям, тупикам и

(music scored by animals, rain drops, music for lips, pebbles, balloons, with a musical notation grid of two coordinates); performance-compositions like Flux-Food Events (with wooden teas, transparent coffee etc.); Flux Sport Olympics (handicap races, giant glove boxing); 14 Flux Tours in New York City (in alleys, dead ends and basements); Street Cleaning Events in front of the Plaza Hotel; film screening; exhibitions of objects (like the Smile Machine, the 12 Bird Aeroplane Machine, Dancing Duck Call Machine etc.); Fluxkits – boxes designed by Maciunas that other artists filled (fluxkits done in multi-editions); different publications and periodicals and, in 1968 the organization of the first artist housing cooperatives in Soho, N.Y.C. George Maciunas wanted to buy an island for Fluxus, but was not able to realize this project.

Jean Brown's house is full of lively objects and documents of this underground's still little-known activities. She foresaw a great future for this elusive art, which is now only beginning to be recognized. George Maciunas designed a show place for her collection and built the carefully organized wall cabinets with numerous numbered drawers. Altogether her collection and the house itself represent a spectacular art space, the old 'Flux Box'

Римма Герловина, Джин Браун, Валерий Герловин. В руках у Джин Браун „Пушка" А. Монастырского.

Rimma Gerlovin, Jean Brown and Valery Gerlovin. Jean Brown hold in her hands "A Cannon" by A. Monastirsky.



План дома Джин Браун.
Top view of Jean Brown's house.

подвалам), мероприятие по очистке улиц перед шикарным отелем "Плаза"; различные киносъемки; видео; выставки объектов (типа Машины улыбки, Аэропланового агрегата на 12 птицах, Машины для зазывания танцующих уток. . .); тиражные выпуски наборов флакс-коробочек с дизайным Мачьюнаса, заполненных разными художниками; разнообразные печатные издания и, наконец, в 1968 году организация художественных кооперативов в Сохо, положившая начало знаменитому богемному району Нью-Йорка. У Мачьюнаса была идея купить для Флаксуса остров, которую он так и не успел осуществить.

Дом Джин Браун полон подлинных работ и документации этого полуподпольного движения. Она предвидела будущее этого иллюзорного искусства, которому только сейчас начали отдавать должное. Джордж Мачьюнас сам сделал дизайн ее коллекции, построил вдоль стен прочно и точно спроектированные шкафы с большим количеством пронумерованных ящиков. Все вместе: коллекция и сам дом предbeing her austerely geometric Shaker Seed house. The Shakers were ascetics who lived a strict communal life. Their simple and functional household designs have become very famous. Jean Brown greets her guests in this historical house with enormous dinners. One day she showed us a local newspaper article containing her recipes.

The flexibility of Jean's character and intuition continually stimulates her curiosity about new art activities. She says: "We are heralds of our time. I wouldn't like to live amid preserved art. I believe in now." Ludwig Gosewitz, an artist who makes horoscopes, wrote to her: "Your sun dominates Sagitarius at 27 degrees. This is the yellow field. The sun is in opposition to Pluto which indicates a deep understanding of time..." Jean corresponds widely with artists and art critics all over the world and she has a comprehensive collection of Mail Art.

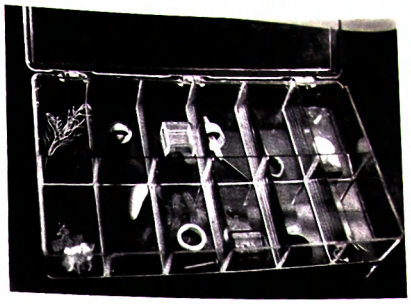
She told us that she always expected something intriguing from contemporary Russian art. Specially for "A-YA" she wrote: "It appears as if there are common characteristics which

are products of the conceptual mind, just as in nature there are geological faults which are visible in Asia and do not reappear until they surface in Nova Scotia. I suspected that art, although man-made, could manifest similar qualities. I realized this when I encountered the work of contemporary Russian artists who have much in common with Fluxus, though I know of no contacts between them."

Now we visit her fairly often and try to introduce more and more Russian artists to this house of plenty. There are already some Russian drawers. Sometimes she finds and shows us materials about our friends, for instance the publication of Igor Makarevich's photographs in an issue of the Centre Pompidou's "Cahiers" series.

Jean Brown is always besieged by requests to exhibit her collection, but she feels that it should remain in her house, accessible to those who come to visit. She is like an artist who suffers when separated from her work. Jean says that she wants to stay away from the competitiveness of the art world, which always leads to business deals, and thus, dependence. Her house is a harmonious contemplative environment, and she herself is like the perfect artist, only one who makes no art.

R. and V. GERLOVIN



Джордж Мачьюнас: Флакс-коробка (посвящена Джин Браун, из первых букв каждого предмета складывается ее имя).

George Maciunas: Fluxbox. The first letters of every object form the name Jean Brown.

представляют собой внушительное художественное пространство, заключенное в старинную флакс-коробку, строго геометрический дом шейкеров, американской аскетической секты, принявшей обет безбрачия и жившей по законам строго организованной коммуны. Эта секта также известна своим простым функциональным дизайном домашней утвари. В этом историческом доме Джин Браун принимает своих гостей, угощая их обильными обедами. Однажды она показала нам статью в местной газете с ее кулинарными рецептами.

Гибкость интересов Джин и ее интуиция постоянно стимулируют ее любопытство к новым явлениям в художественной жизни. "Мы вестники своего времени, я не хотела бы жить среди законсервированного искусства, я верю в "сейчас", – говорит она. Художник Людвиг Госевич, работающий в жанре составления гороскопов, написал ей: "Ваше Солнце доминирует над созвездием Стрельца на 27°. Это желтое поле... Солнце – в оппозиции к Плутону, который означает глубокое понимание времени. . ." Джин ведет обширную корреспонденцию с художниками и искусствоведами почти всех стран, у нее собрана большая коллекция мейл-арта. Она сказала нам, что всегда ждала от современного русского искусства чего-то интригующего. Специально для "А-Я" она написала: "Очевидно, что существуют общие явления в концептуальном мышлении, подобно геологическим пластам, пролегающим в Азии и всплывающим на поверхность только в Новой Шотландии (Канада). Я пришла к этой мысли, столкнувшись с работами современных русских художников, которые имеют много общего с Флаксусом. В то же время, как мне известно, между ними не было никакого контакта. . ."

Мы ездим в Массачусетс к Джин почти каждый сезон и стараемся представить в эту богатую коллекцию как можно больше русских художников. В ее шкафах уже существует несколько русских ящиков. Часто сама Джин находит и показывает нам интересные материалы о наших соотечественниках, как например, в случае обширной публикации, посвященной Игорю Макаревичу (..Cahiers.. центра Жоржа Помпиду).

Джин Браун часто осаждают с просьбами устроить выставку ее коллекции, но она считает, что все должно оставаться на своем месте и быть доступным для тех, кто посещает ее дом. Она похожа на автора, который не в силах расстаться со своими работами. Джин говорит, что хочет остаться в стороне от соревнования в искусстве, которое всегда ведет к коммерции и зависимости. Ее дом – это гармоничная созерцательная среда, сама Джин подобна совершенному художнику.

Р. и В. ГЕРЛОВИНЫ

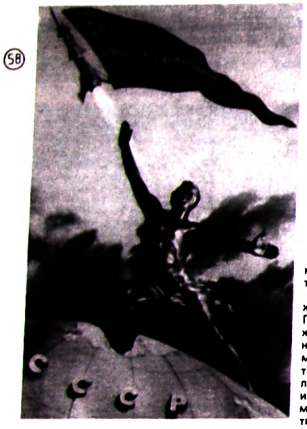
Нам Джун Пайк: Флакс-самолет, 1978. Этот объект известного художника, работающего с видео, посвящен умирающему от рака Мачьюнасу. "Ты вернешься, как Красная Армия в Сталинград", – сказал он Джорджу. "...К тому же она никогда его и не покидала",– ответил Мачьюнас.

Nam June Paik: Fluxplane, 1978. This work of the famous video artist was dedicated to George Maciunas, who was dying from cancer. Nam June Paik said that George will return to them as the Red Army returned to Stalingrad. "...And the Red Army never left Stalingrad,"—answered Maciunas.

Йоко Оно: Следы-печатки

Yoko Ono: Footrints.

THE ART OF SOCIALIST REALISM
ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА



В. Свешников: Слава Советскому человеку! фотомонтаж

V. Sveshnikov: Long life the Soviet man! photomontage

"What is socialist realism?" Andrei Sinyavsky once asked this question and attempted to answer it in an article of the same name. It is an art not of the existing, but of the obligatory, a depiction not of what is, but what ought to be. Since socialist realism depicts "what the world and man ought to be," that is, since socialist realism proceeds from an ideal image to which the real world is assimilated, Sinyavsky suggests calling it "socialist classicism." Every style has its cliche. But classicism, apparently, more than other styles, is susceptible to cliche, to a pedantic observance of definite norms and canons, and to a conservatism of form. Classicism is one of the most unchangeable styles. It provides and accepts innovation mainly at the moment of its inception, but after that it strives to faithfully follow established patterns, shunning formalist quests, experimentation and originality. *(1)*

Sinyavsky naturally links socialist realism with the communist ideology which gave birth to it and stands guard over it. A deeper connection between these two phenomena – communist ideology and esthetics – has been shown by the French historian and philosopher Alain Besançon in his book "Les Originas intellectuelles du léninisme." *(2)*

According to Besançon, the necessity of a particular socialist esthetics results from the nature of the new society, which is involved in an unrealizable task: filling the insuperable gap between real life and the impractical communist project. The offspring of the socialist revolution is not socialism, which is not feasible, but the Party which is animated by ideology, the function of which is to force the population to accept the fiction that socialism already exists. Ideological reality exists only as a language or as window dressing. It is made up of words and images. The Party can influence real life only through ideology. This leads to the complete estrangement of words from life, and to the creation of a wordy and esthetic stage scenery which stands alongside reality.

"It is not enough for citizens to accept or desire socialism; rather, they must agree with the idea that the law of evolution is correct, and that socialism already exists. In other words, communist education consists not of forcing citizens to want socialism, but of forcing them to SEE it. The Party expends its energy not so much on building socialism as making citizens accept the fiction that socialism is already functioning, that it is incarnated in reality."

Ideology is involved with this too: by means of language and art, ideology conjures up the magical suppression of the unsurmountable gap between reality and its communist interpretation. The goal of socialist esthetics is to imart a visible solidity to ideological reality, to make it perceptible. When in real life, the peasants are starving, films like "The Kuban Cossacks" create a picture of the happiness and abundance of country life. And this, too, is the goal of socialist realism: to provide a distinct image of ideological reality, of beloved rulers fulfilling the people's enthusiasm,

"Что таков социалистический реализм?" – как-то задал вопрос и постарался на него ответить в одноименной статье Андрей Синявский. Это искусство не сущего, а должного, изображение не того, что есть, а что должно быть. Поскольку социалистический реализм изображает, "каковым быть миру и человеку должно", т.е. исходит из идеального образа, которому он уподобляет реальную действительность, то Синявский предлагает называть его "социалистическим классицизмом". "Всякий стиль имеет свой штамп. Но классицизм по-видимому более других склонен к штампу, к педантичному соблюдению определенных норм и канонов и консервативности формы. Это один из самых устойчивых стилей. Новшества он приносит и понимает главным образом в момент своего возникновения, а в дальнейшем стремится верно следовать установленным образцам, чуждаясь формальных исканий, экспериментаторства, оригинальности". *(1)*

Синявский, естественно, связывает этот стиль с коммунистической идеологией, которая его породила и которая стоит на его страже. Более глубокую связь этих двух явлений – коммунистической идеологии и эстетики – показал французский историк и философ Ален Безансон в своей книге "Духовные истоки ленинизма". *(2)*

Согласно Безансону, необходимость особой социальной эстетики вытекает из природы нового общества, занятого неисполнимой задачей: заполнить непреодолимую пропасть между реальной жизнью и в принципе неосуществимым коммунистическим проектом. Дитя социалистической революции – не социализм, который неосуществим, а партия, одушевленная идеологией, функция которой заставить население принять фикцию, что социализм уже существует.

Идеологическая реальность существует лишь как язык или декорация. Она и сделана из слов и образов. Партия может воздействовать на реальную жизнь только через идеологию. Это приводит к полному отчуждению слова от жизни, к созданию наряду с реальностью словесной и эстетической декорации. "Недостаточно, чтобы граждане приняли социализм или его желали, нужно, чтобы они согласились с тем, что закон эволюции правилен и что социализм существует. Иначе говоря, коммунистическое воспитание состоит не в том, чтобы заставить граждан желать социализм, но чтобы заставить их его ВИДЕТЬ. Партия тратит свою энергию не столько на то, чтобы построить социализм, сколько на то, чтобы граждане приняли фикцию, что социализм уже функционирует, что он воплощен в действительность".

Этим и занимается идеология, которая посредством языка и искусства вызывает магическое подавление непреодолимой пропасти между реальностью и ее коммунистической интерпретацией. Цель социалистической эстетики в том, чтобы придать видимую плотность идеологической реальности, сделать ее чувственно воспринимаемой. Когда в реальной жизни крестьянство голодает, фильмы вроде "Кубанских казаков" являют картину деревенского счастья и изобилия. В этом и есть цель соц. реализма – дать выпуклый образ идеологической реальности: любимого руководства, исполненного энтузиазмом народа, колосящихся полеи и образцовых заводов.

Социалистический реализм мобилизует себе на службу репрезентативную технику, изобретенную в ходе веков, когда искусство было вынуждено соперничать с натурои. В прежнеи живописи соперничество с натурои означало использование репрезентативного стиля, цвета и перспективы для достижения более глубокой реальности, чем та, которая открывается взгляду не художника. . . Соц. реализм хочет быть зеркалом несуществующей реальности. В отличие от классического реализма, который может держаться на расстоянии от техники визуальной иллюзии, социалистический реализм от нее полностью зависит. Поскольку нужно утвердить ирреальность как единственную реальность, то нужно выдержать все трюки фотографического иллюзионизма. Полотна изготовляются наподобие панорам 19-го века с тем, чтобы создать у зрителя впечатление, что он ТАМ присутствует". *(3)*

И хотя зритель знает, что этого "ТАМ" не существует, принудительным порядком, в области фикции, социализм уже построен, он уже существует посредством идеологичес-

...d bountiful fields and model factories.

Socialist realism "mobilizes into its service the ... representative technique, invented down through the ages, from the time when art was forced to ... with nature. In the old painting, com... with na ure meant using the representative ... color, and perspective to achieve a deeper ... than that which was visible to the non... Socialist realism wants to be a mirror of ... reality. Unlike classic realism, which ... a distance from the technique of vi... socialist realism completely depends ... illusion, must be affirmed as the only ... Since irreality must sustain all the tricks of ... It is necessary to ... illusionism. Paintings are made to ... the panoramas of the 19th century, ... to create an impression for the viewer ... is present THERE." *(3)*

And even though the viewer knows that that ... does not exist, through coercion, in the ... fiction, socialism has already been built; ... exists through the means of ideological ... The Party can be credited for the discove... that coercion and magic, and terror and ide... make e wonderful combination. Magic faci... coercion, and coercion puts magic cere... on stage.

Thus, the obtrusive art of Soviet artists is not ... the expression of bad taste and lack of ta... like the ideology itself, which is senseless, ... as stupid. Socialist realism is a method ... persuasion, force and suppression of ... and freedom, to no less an extent than the ... The expression "art critics in plainclothes" ... accident. It is the art worker which the ... of language has impeccably dressed in ... not the Soviet cosmonaut or ..., whose ideological functions are already ... known.

"The omnipotence of the lie proves the plau... sibility of ideology. Therefore, the essence of ideology which has come to power is power itself. It is the form of this power, and this power has no content other than ideology. It does not even matter if no one believes in this ideology any more. Ideology is a sign, an emblem of power. It is not a question of accepting this ideology through a free choice of the spirit, or of entering into the intellectual operations of which it is made up. It is enough just to obey it. Ideology must be SPOKEN because language is a social institution."

In order to preserve power, the Party must preserve its immaterial soul: ideology and its visible form, which supplies socialist realism. "On the other hand, a police force is necessary to keep watch, so that no one tears down any posters or banners, and so that every goes to the elections. Socialist realism and the Party so totally symbolize one another – the esthetics acting through political means, and the Party acting through esthetic means – that they can never be divided," concludes Besançon.

Mikhail AKSYONOV-MEERSON

Translated from the Russian by Catherine A. Fitzpatrick

1. The Fantastic World of Abram Tertz, p. 434. (Trans. Fantastic Stories in English).

2. Alain Besançon, "Les Origines intellectuelles du léninisme", Paris, Calmann-Levy, 1977.

3. Ibid., p. 294.

...кой магии. Партии принадлежит то открытие, что принуждение и магия, террор и идеология ...ставляются замечательным образом. Магия ...ключает принуждение, а принуждение ставит ...на сцене магическую церемонию.

Поэтому навязчивое искусство советских художников не есть лишь выражение безвкусицы и бездарности подобно самой идеологии, которая безумна, но отнюдь не так глупа. Социалистический реализм есть метод политического убеждения, насилия и подавления духа и свободы не в меньшей мере, чем КГБ. Не случайно это выражение "искусствоведы в штатском". Гений языка безошибочно одел в "штатское" именно работника искусства, а не советского космонавта или спортсмена, идеологическая функция которых тоже достаточно известна.

"Всемогущество лжи доказывает правдоподобность идеологии. Поэтому сущность идеологии, пришедшей к власти, это сама власть. Она есть форма этой власти и эта власть не имеет иного содержания кроме идеологии. Пусть в идеологию больше никто не верит. Это не важно. Идеология есть знак, эмблема власти. Уже не идет речь о том, чтобы принимать эту идеологию свободным избранием духа, или входить в те интеллектуальные операции, которые ее составляют. Достаточно ее слушаться. Нужно ее ГОВОРИТЬ, ибо язык есть институт социальный".

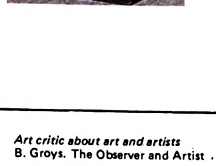
Чтобы сохранить власть, партия должна сохранить ее нематериальную душу – идеологию и ее видимый образ, который поставляет социалистический реализм. "С другой стороны необходима и полиция для слежки, чтобы никто не срывал плакаты и знамена и чтобы все ходили на выборы. . . Социалистический реализм и партия настолько совершенно символизируют друг друга – эстетика, действующая политическими средствами, ...эстетическими, – что они никогда не могут разделиться", – заключает Безансон.

Михаил АКСЕНОВ-МЕЕРСОН.

1. "Фантастический мир Абрама Терца", стр. 434.

2. Alain Besançon, "Las Origines intellectuelles du léninisme", Paris, Calmann-Lévy, 1977.

3. Безансон, там же, стр. 294.



ПОПРАВКА к №2.
В тексте В.Пацюкова „Проект-миф-концепт" не взяты в кавычки цитаты из статьи М. Бахтина „Рабле и Гоголь".

SUBSCRIPTIONS: 150 FF
SINGLE COPIES: 40 FF

Imp. M. Adam - 487.85.48

Критик об искусстве
Б. Гройс. Зритель и художник 3

Мастерская
Мухоморы (Р. и В. Герловины) 10
Эрик Булатов, Эдуард Штейнберг (В. Пацюков) 14
Михаил Рогинский 20
Яков Виньковецкий 25
Игорь Макаревич (А. Монастырский) . . 31
Михаил Кулаков. 35
Франциско Инфантэ (М. Костантини) . . . 38

Наследие
И. Голомшток. Комплекс Малевича. . . . 41

К. Малевич. Новатором всего мира 45

Галлерея 50

Коллекционеры
Р. и В. Герловины
Коллекция Джин Браун 55

Книги
М. Аксенов-Меерсон
Искусство социалистического реализма . 58

Art critic about art and artists
B. Groys. The Observer and Artist 3

In the studio
Toadstools by R. and V. Gerlovin. 10
Erik Bulatov, Edward Shteinberg by V. Patsyukov. 14
Mikhail Roginsky 20
Yakov Vinkovetsky. 25
Igor Makarevich by A. Monastyrsky 31
Mikhail Kulakov. 35
Francisco Infante by M. Kostantini. 38

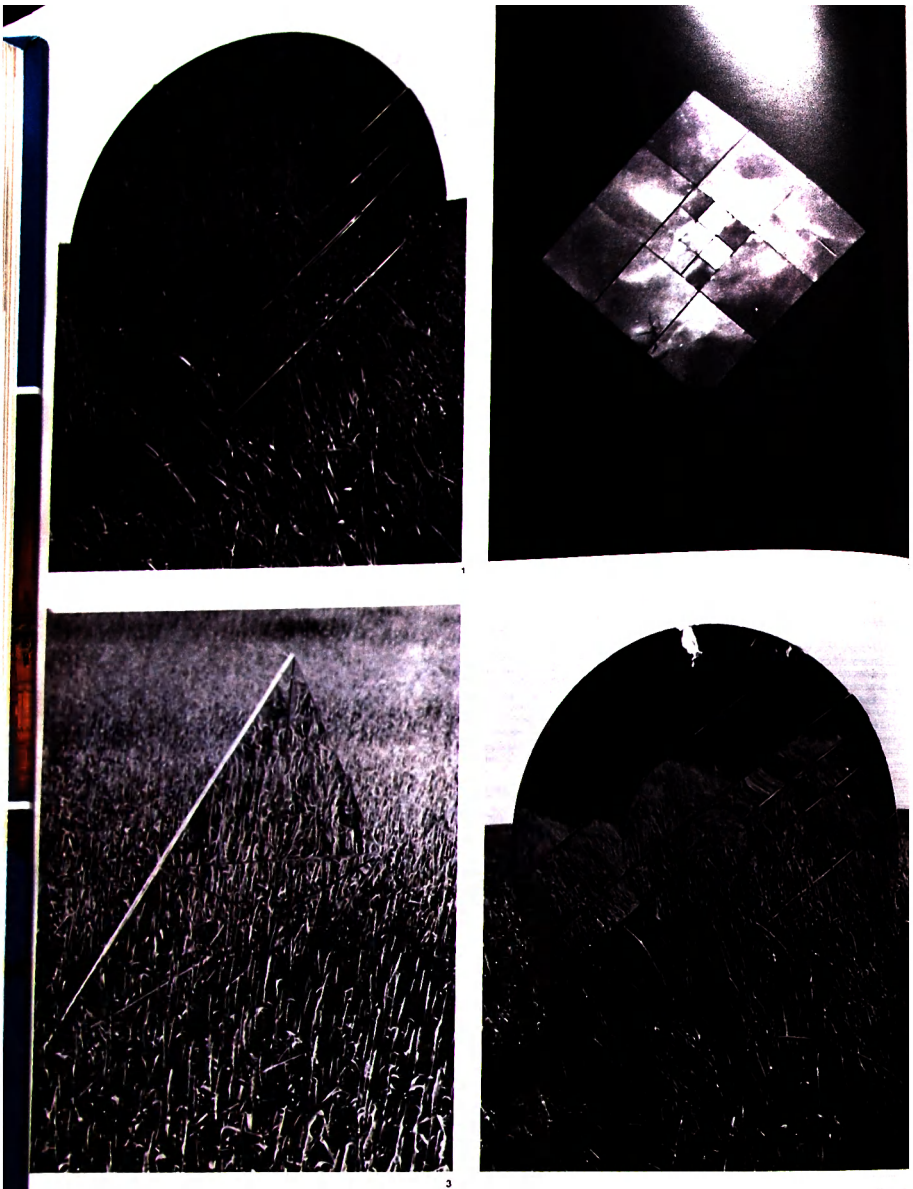
Legacies
I. Golomstock. The Malevich complex 41

K. Malevich. Aux novateur de tous le monde 45

Gallery 50

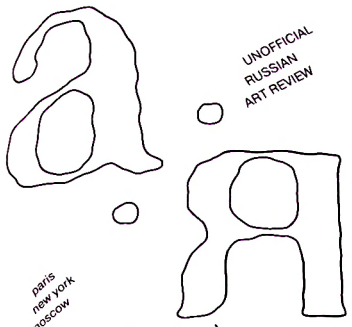
Collectors
R. and V. Gerlovin.
Jean Brown and her collection 55

Books
M. Aksenov-Meerson.
The art of social realism 58



Ф. Инфанта:
1. Кадр из игры "Ипостаси круга", № 5, 1979
2. Кадр из игры "Зимний квадрат", № 1, 1977
3. Кадр из игры "Жизнь треугольника", № 2, 1977
4. Кадр из игры "Ипостаси круга", №6, 1979

F. Infante:
1. Photograph from the game "Hypostasis of the Circle," No. 5, 1979
2. Photograph from the game "Winter Square," No. 1, 1977
3. Photograph from the game "The Life of a Triangle," No. 2, 1977
4. Photograph from the game "Hypostasis of the Circe," No. 6, 1979



UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVIEW

paris
new york
moscow

(a-ya)

№4

a·я

UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVIEW

4

paris
new York
moscow

(A-YA)

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL

Группа "Коллективные действия":
Лозунг, 1977
Collective Action Group:
Slogan, 1977

①

Г.Худяков: Пиджак, 1980
H.Khudyakov: Veste, 1980

CONTEMPORARY RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

Термин life art, пожалуй, наиболее точно определяет смысл перформанса. Основатель движения "Флаксус", Джордж Мачунас, в составленной им схеме развития авангардного искусства дал примерный перечень того, что предвосхитило возрождение перформанса в XX-м веке. В этом списке: и римская арена, и церковные процессии, и литургические действа, и средневековые ярмарки, и версальские

продолжение стр. 6

Performance is best characterized by the term "live art". The founder of Fluxus, George Maciunas, in his diagram of the development of avant-garde art, listed church processions, medieval fairs, Roman circuses, and Versailles super-multi-media spectacles among the forerunners of twentieth century performance' However, both in Russia and in the West, performance as an artistic medium originated in the early 1900's in

continued p. 6

а-я n°4
(a-ya)
© a-ya 1982

ISSN 0241-8185

The red letters in the back room of Franklin Furnace, the TriBeCa artists'book archive, spell out First Russian Vagabound Reading Room in USA. The Furnace looks like it has been hit by a postman's strike, or threatened by a book-burners' convention. Books dangle from a red ladder, Soviet posters are strewn all over the floor, and mystérious tickets offering a place in a food line appear like confetti from heaven. On the opening night of this show of Samizdat, or self-published artists' books by Russian artists and émigrés, the Russians staged a performance in which more books were tossed about (like manna to the Israelites), but due to the possessiveness of a capitalist society the free stuff has all long since disappeared.

This remarkable event was organized by two recent émigrés, Rimma and Valery Gerlovin. Of the 30 artists they chose, 14 are still in Soviet Union.
Obviously it isn't very healthy in the Soviet climate to come right out and say what you mean. The books hanging on the walls of the Furnace, or stacked on the floor, are usually bafflingly obscure, but their originality and exuberance are an object lesson in optimism. Most of these artist, however, are no more famous than any city cabdriver. The confusion they generate is marvellous, even when you haven't the slightest chance of interpreting.

Kay Larson, New York, March 29, 1982.

"Первая русская читальня-передвижка в США" – написано красными буквами в зале книжной галереи-архива в Трайбеке "Франклин Йериес". Галерея выглядит так, словно здесь только что прошла стачка почтовых работников или надвигается съезд поджигателей книг. На красной лестнице развешены различные книги, советские плакаты расстелены по полу и мистические карточки с номерами в очереди за продуктами рассыпаны как конфетти...
Это замечательное событие было организовано двумя недавно эмигрировавшими художниками – Риммой и Валерием Герловиными. Из 30 художников, выбранных ими, 14 все еще живут в Советском Союзе.
... На открытие выставки самиздата, т.е. самодельных книг художников, живущих в СССР или эмигрировавших, был поставлен перформанс, в котором книги были сброшены на головы зрителям как манна небесная израильтянам. Но в частнособственническом капиталистическом обществе разбросанные бесплатные книги моментально исчезли...
... Очевидно, что в советском климате высказывания художников в прямом политическом смысле будет выглядеть явлением довольно нездоровым. Поэтому развешанные по стенам и разложенные на полу книги, как правило, говорят на двусмысленном языке, но их оригинальность и изобилие представляют собой урок оптимизма...
... Большинство показанных художников известны в Нью-Йорке не более, чем водители такси, но смятение, которое они произвели, достойно восхищения, даже если вы испытываете большие затруднения в понимании смысла этих работ...

Из статьи Кей Ларсон журнал "Нью-Йорк", 29 марта 1982 года.

Editors:

Alexei Alexeiev
Alexander Kosolapov
Igor Shelkovsky

English-language Editor: Jamey Gambrell

Editorial staff:

Irina Baskina (Paris)
Jamey Gambrell (New York)
Igor Golomstock (London)
Boris Groys (München)
Sergei Essaian (Paris)
Margarita Tupitsyn Mesterkova (New York)

Address:

A Y A
Chapelle de la Villedieu
78310 Elancourt, France
Tel. (3) 060-93 76

Representatives:

USA

Alexander Kosolapov
504 E 81 Str. Apt. 5 J.
New York N.Y.: 10028

Italia

Mihail Kulakov
Via Luca della Robbia 80
00153 Roma

Japan

EST-OUEST Galeria d'art
Imperial Hiroo 4-11-35
Minamiazabu
Minato-ku. Tokyo
Tel. (03) 449 78 28

Switzerland

E. Muhlebach
P.O. Box 67
CH-1822 Chernex
Tel. (021) 612 897

Israel

Michael Grobman
20 Ephraim Str.
Bak'a, Jerusalem
Tel. 712 493

England

Igor Golomstock
61 Aston Str.
Oxford OX 4 1EW.

Austria

Vadim Kosmatchev
Gussenbauergasse 1/16
Wien 1090

Редакторы журнала:

Алексей Алексеев
Александр Косолапов
Игорь Шелковский

Редакционная коллегия:

Ирина Баскина (Париж)
Джейми Гамбрэлл (Нью-Йорк)
Игорь Голомшток (Лондон)
Борис Гройс (Мюнхен)
Сергей Есаян (Париж)
Маргарита Тупицына-Мастеркова (Нью-Йорк)

Мнения, выраженые в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов, находящихся в СССР печатаются без их ведома.

Завтра или позавчера?

Tomorrow or The Day Before Yesterday?

Igor GOLOMSTOCK
Игорь ГОЛОМШТОК

Translated by Robert Chandler

Родился в 1929 году. Закончил отделение истории и теории искусств МГУ. Работал научным сотрудником в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, во ВНИИТЭ, преподавал в Московском университете. Автор ряда монографий и статей по вопросам западного и русского искусства. С 1972 года живет в Англии.

Born in 1929. Graduated from the History and Theory of Art department of the Moscow University. Worked as a researcher in the Fine Arts Museum, named after A.S. Pushkin, in the Institute of the Industrial Design, lectured in the University. He published a number of monographs and many articles on both Russian and Western European Art. He has been residing in England since 1972.

In the world of art, the present day is succeeded, not by the following day, but by the previous day. So, at the beginning of this century, the Expressionists turned away from the values of Renaissance aesthetics towards those of the Middle Ages, while the Cubists went still further back, – to African idols and Aztec masks. After that came those whose aesthetic credo included not only "the realization of their tomorrow", but also a hatred of their "yesterday and today", a hatred that was implacable and merciless. These latter began to understand the historical process not merely as a movement in time but as a sphere of activity directed towards the attainment of Truth – whether aesthetic or social, material or spiritual, moral or religious. In their own understanding and in that of the critics they appear as an avant-garde leading their epoch in the direction of definitive progress. This understanding has continued, until very recently indeed, to be the main approach to the art of the 20-th century. (I believe that it is shared, even today, by the majority of authors writing on theoretical questions in the pages of A-YA). The history of art, laid out along the high-road of the movement of the avant-garde, becomes a kind of permanent revolution, sweeping away existing structures at every stage of its journey in order to create new ones; or it is seen as a hierarchic staircase leading towards the heavens of truth and its steps are not so much aesthetic values as an accumulation of innovative techniques; it is something like an Old Testament genealogy – Malevich begat Pollock, who begat Rauschenberg who begat... It hasn't yet been realized that the last avant-gardist in this genealogy was sterile – without a son.

At the end of the seventies many Western critics tried to make sense of the past decade as a whole and came to dispiriting conclusions. The most recent currents in avant-garde Western Art are those that appeared in the sixties: pop-art, op-art, conceptual art, colouristic painting, body-art, performance-art, hyperrealism, minimalism... What is it that the seventies have brought forth? If the sixties appear as a time of a many-faceted avant-garde – though many-facetedness and "avant-gerdeness" are concepts that do not easily mix – then what are the seventies?

If the firmament of the art of the sixties was lit by such stars of the first magnitude as Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Richard Hamilton or Kenneth Noland, then what figures from the seventies can we compare with them? Who were the avant-garde of the seventies?

The decade's last issue of the London weekly paper, "The Sunday Times" (30.12.79) featured an article entitled "Ten years that buried the avant-garde". Its author, art-critic Robert Hughes, made summings-up and drew conclusions that he was later to develop in his book, "The Shock of the New: a Century of Changes and its Art".

According to Hughes, the Great Twentieth-Century Dream of Progress has been exhausted, and the avant-garde that had been fed on its energy has crumbled into sand. A new epoch is beginning in art, an epoch no longer marked by an unwavering movement forward, an epoch that does not make a God out of Truth or an idol out of Tomorrow, and so – an epoch without an avant-garde.

The art of the last decade – at least in England, the country most accessible to the author of this article – would appear to confirm this kind of far-reaching theoretical conclusion. Art during this period has spread out in many directions and the vector of its movements has shifted in an indefinite direction. The radiant "Tomorrow" that once attracted the worshippers of All-Redeeming Progress like a magnet, has been covered by the dust of fallen ideologies, and the artist is now looking back to his "Yesterday" and "Day before Yesterday" and attempting to understand the path he has trodden. The last annual exhibition of English contemporary art at the Hayward Gallery could perfectly well have been entitled "Back to Abstractionism": it demonstrated – and this was the conscious intention of its organizer John Hoyland – that during England in the seventies, apart from what was then considered to be the avant-garde, a whole pleiade of brilliant abstract artists was working to

В искусстве случается так, что на смену вчерашнему дню приходит не завтрашний, а позавчерашний. Так экспрессионисты начала века от вчерашних ценностей эстетической системы Ренессанса повернулись к позавчерашним средневековым, а кубисты пошли еще дальше – вглубь веков, к негритянским идолам и ацтекским маскам. За ними приходят те, чье эстетическое кредо включало в себя не только "осознание своего "завтра", но и ненависть к своему "вчера и сегодня", ненависть неумолимую и беспощадную" (С. Третьяков. Откуда и куда? – "ЛЕФ" № 1, 1923, стр. 193). С ними исторический процесс из поля времени переводится в сферу деятельности, направленной на достижение истины – неважно какой: эстетической или социальной, материальной или духовной, нравственной или религиозной. В собственном сознании и в сознании критиков они выступают как авангард, ведущий свое время вперед по пути к окончательному прогрессу, и такое сознание в качестве подхода к искусству XX века сохранялось вплоть до последнего времени. (Мне кажется, что его придерживаются, сознательно или бессознательно, и сейчас большинство авторов, выступающих на страницах "А-Я" по теоретическим вопросам). История искусства, выстроенная по магистральной линии движения авангарда, превращается в своего рода "перманентную революцию", сметающую на каждом этапе созданные структуры ради воздвижения новых, мыслится как иерархическая лестница, к небесам истины, причем ступенями ее являются не эстетические ценности, а накапливаемые новаторские приемы, как подобие ветхозаветной генеалогии: Малевич породил Поллока, Поллок породил Раушенберга, Раушенберг породил... Пока не выяснилось, что последний авангардист в этой генеалогии оказался бесплодным: он никого не породил.

В конце 70-х годов многие западные критики пытаются осмыслить прошедшее десятилетие как целое и приходят к нерадостным умозаключениям. Действительно, последние авангардистские течения в западного искусства возникли еще в 60е годы: поп-арт, оп-арт, концепт, колористическая живопись, боди-арт, перформанс, гиперреализм, минимализм. А что породили 70-е годы? Если 60-е годы выступают еще в обличье многоликого авангарда (хотя многоликость и авангард – плохо сочетающиеся понятия), то что есть искусство 70-х годов? Если на небосводе искусства 60-х годов сияли такие звезды первой величины, как Роберт Раушенберг, Энди Уорхол, Ричард Гамильтон или Кеннет Нолянд, то что можем противопоставить мы им в 70-х? И кто шел в их авангарде?

Последний за истекшее десятилетие номер лондонского еженедельника "Санди Таймс" (30.12.1979) вышел со статьей под названием "Десять лет, которые погребли авангард". Автор ее – художественный критик Роберт Хьюз – подводит итоги и делает выводы, которые он впоследствии развивает в своей книге "Шок нового: столетие перемен и его искусство". С точки зрения Хьюза, Великая Мечта Двадцатого Столетия о Прогрессе в 70-е годы исчерпала себя, и питаемая ею энергия авангарда ушла в песок. Начинается новая эпоха в искусстве, уже не отмеченная прямолинейным движением вперед, эпоха, не обожествляющая Истину, не делающая кумира из завтрашнего дня и, следовательно, без авангарда.

Ползучая эмпирия художественной жизни последнего десятилетия (хотя бы в Англии, как более доступная автору данной статьи) как будто бы подтверждает подобного рода далеко идущие теоретические умозаключения. Искусство за этот период растекается по многим направлениям и вектор его движений смещается в неопределенном направлении. Лучезарное "завтра", притягивавшее, как магнитом, поклонников всесластительного прогресса, затягивается пылью рухнувших идеологий, и художник оглядывается на свое "вчера" и "позавчера", пытаясь осмыслить пройденный путь. Так последнюю ежегодную выставку английского современного искусства в Хейвуд-галери можно было бы с полным основанием назвать "назад к абстракционизму": она показала (и таково было сознательное намерение ее устроителя Джона Хойланда), что в 70-х годах в Англии в стороне от того, что считалось тогда авангардом, работала целая плеяда блестящих художников-абстракционистов, развивающих основы этого движения. Но еще более заметен поворот искусства к своему не "вчера", а к "позавчера", т.е.

prepare the foundations of this movement. Even more noticeable is the turn art is making not so much towards its "Yesterday" as to its "Day before Yesterday", that is to a representative or figurative style. If the proportion of non-representational art was approximately four to one among the 1 500 exhibits at the annual "Summer Exhibition" of the London Royal Academy ten years ago, today the situation is reversed. This may be natural at the average, or even the academic, level of artistic life – though it is less natural that in the sixties even members of the Academy's jury should have given in to the pressure of the avant-garde – but to same situation is occurring even at far more elitist levels. At London exhibitions of contemporary art today one sees fewer smooth slabs of marble and unworked stone blocks, fewer people hung on wires, fewer flashing video projections on the walls; their place is increasingly being taken by ordinary paintings that hang on walls and sculptures that stand on pedestals. Meanwhile, the names of the former idols of Pop-Art and Minimalism are being crowded out of the pages of the press and of catalogues by those of the representatives of the New Figurativism. David Hockney, Frenk Auerbach, Leon Kossov, Timothy Colefield and others are now among the most popular of English artists.

These new impulses change even the criteria of evaluation. Two recent individual exhibitions at the Tate Gallery showed the clear superiority of the painter Jasper Johns over the innovator Robert Rauschenberg – this at least is how the two exhibitions were judged by the English critics. And David Hockney could with full justification raise the following question on the pages of the "Observer": "Why is it that they have this idea of modern art as something basically puritanical, abstract, conceptual? We know now who were the true avant-garde in the early twentieth century because they have influenced the rest of the century. We do not know who the true avant-garde are in 1979. That will be clear in the year 2000." (The Observer 4.4.1979) Robert Hughes might answer that by the very nature of things we will not be able to understand that even in the year 2000.

There are evidently many reasons for the impoverishment of this living spring of the avant-garde that has watered the soil of Western art of the last century: to search for them in the areas of spirituality, economics or art-politics would be to step into the quick sand of theoretical speculation. It is simpler to explain this phenomenon on the basis of the very nature of the avant-garde. This title, itself taken from military terminology, means "the most advanced detachment" in the struggle for something and against something. From the moment of its origin the avant-garde was the opponent of academic art, museum art, commercial art, the opponent of every kind of tradition and parasitic cultural establishment. How was it democratic society was able to fight this opposition? Paradoxically, it fought it by supporting it. This support began as early as 1929 – the moment of the founding of the New York Museum of Contemporary Art, whose first director, Alfred Barr, developed a broad program of encouragement through purchase of absolutely every tendency in contemporary art – quite independently of any ideological intention, taking into account only the quality of the works themselves. Similar museums and organizations were later set up in other countries as well. As a result of this the Western avant-garde found itself being supported by the very social institutions that its own aesthetic nature obliged it to attack. It became part of the establishment itself, achieving tremendous commercial success, and becoming transformed – in the words of English critics – into the official unofficial art of contemporary society. But, deprived of the pathos of struggle, it was deprived equally of the source that had fed its energy.

However, the failure of the fundamental ideal of the avant-garde does not in the least mean the debacle of contemporary modernism – a debacle that has long since been proclaimed by anti-modernists of all parties, from the Third Reich to the Soviet Union. The new figurativism, that is now winning an increasingly strong position in the English artistic world, is in no way merely a step back into the past, but rather a widening of the frontiers of the present. Its representatives have absorbed many of the discoveries of the preceeding movements – pop-art, concept-art, hyper-realism, etc., – translating the innovations of the avant-garde into the langage of high art. For – and this has been partially said by Robert Hughes – the new generation of artists will no lon-

к изобразительному или фигуративному стилю. Если десять лет назад на ежегодной "Летней выставке" лондонской Королевской академии художеств примерно из 1,5 тысячи ее экспонатов процентов 80 приходилось на долю неизобразительных течений и только 20% на долю фигуративизма, то теперь эта пропорция изменилась на противоположную. На среднем, или академическом, уровне художественной жизни это, впрочем, естественно (хотя менее естественно то, что в 60-х годах напору авангарда поддались даже деятели из академического жюри), но то же самое происходит и на уровнях куда более элитарных. Сейчас на лондонских современных выставках все реже можно увидать гладкие плиты мрамора и необработанные каменные глыбы, людей, подвешенных на проволоках, и мелькающие по стенам лучи видеопроекторов; их место все более прочно начинают занимать обыкновенные картины, висящие на стенах, и стоящие на пьедесталах скульптуры, а имена бывших кумиров поп-арта и минимализма вытесняются со страниц прессы и каталогов выставок именами представителей нового фигуративизма: Дэвид Хокни, Франк Ауэрбах, Леон Коссов, Тимоти Коулфилд и др. входят в первый по популярности ряд английских художников. Новые импульсы меняют и критерии оценок. Так две персональные выставки в Тейт-галери показали явное преимущество живописца Яспера Джонса перед изобретателем Робертом Раушенбергом (так по крайней мере эти выставки были оценены английской критикой). И Дэвид Хокни на страницах газеты "Обсервер" мог с полным основанием поднять вопрос: "Почему считается, что идея современного искусства неизбежно должна базироваться на чем-то абстрактном, сухом, концептуальном? Сейчас, задним числом, мы уже знаем, кто были истинные авангардисты 20-х годов, потому что именно эти художники оказали влияние на все последующее искусство XX века. Но мы не знаем, что есть истинный авангард наших дней. Мы поймем это только к двухтысячному году" ("The Observer", 4.4.1979). Робарт Хьюз мог бы на это ответить, что и в 2000-м году понять этого мы не можем per se.

Существует, очевидно, много причин такого оскудения живого источника авангарда, орошавшего почву западного искусства последнего столетия, и искать их в области духа, экономики или художественной политики значило бы вступить в зыбкие пески теоретических умозрений. Проще объяснить эти явления, исходя из самой природы авангарда. Само его наименование, взятое в свое время из военной терминологии, означает "передовой отряд" в борьбе за что-то и против чего-то. С момента своего возникновения авангард выступал против искусства академического, музейного, коммерческого, против всякого рода традиции и паразитирующего на ней истеблишмента в области культуры. Каким способом демократическое общество могло бороться с такого рода оппозицией? Только одним: поддерживать ее. И такая поддержка началась уже в 1929 году – с момента основания Музея современного искусства в Нью Йорке, чей первый директор – Альфред Бар – разработал широкую программу поощрения путем закупок всех без исключения направлений современного искусства независимо от их идеологических интенций и исходя только из качества вещей. Впоследствии подобные музеи и организации были созданы и в других странах. В результате западный авангард оказался на содержании тех самых общественных институтов, против существования которых он должен был бы выступать по самой своей эстетической природе. Он сам вошел в истеблишмент, добился грандиозного коммерческого успеха и превратился, как называют его английские критики, в официальное неофициальное искусство современного общества. Но, лишившись пафоса борьбы, он лишился вместе с этим и источника, питающего его энергию.

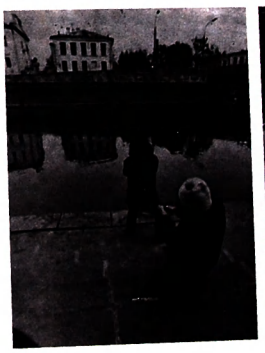
Тем не менее крах основной идеи авангарда вовсе не означает распада и конца современного модернизма, как уже давно провозглашают антимодернисты всех мастей – от Третьего Рейха до Советского Союза. Новый фигуративизм, завоевывающий сейчас все более прочное место в художественной жизни Англии, – это не ретроградный возврат к прошлому, а скорее расширение границ настоящего. Его представители впитывают многие открытия предшествующих течений – поп-арта, концепта, гиперреализма и т.д., переводя авангардистские новации на язык высокого искусства. Ибо, как пишет в частности Р. Хьюз, новое поколение художников уже не приемлет ту формулу, которую сто лет на-

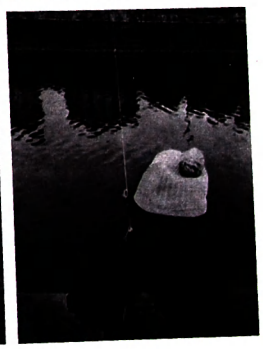
...ад выдвинул первый авангардист – Густав Курбе – и которая стала внутренним стимулом для всех его последователей: "Только мое искусство истинно. Я первый и единственный художник этого столетия. Все остальные – ученики и идиоты". И свой пессимистический анализ положения искусства за последнее десятилетие Р. Хьюз заканчивает вполне оптимистическим выводом: "Случилось так, что художники перестали сейчас карабкаться на ту вершину, с которой они могли бы представить себя публике по крайней мере как последнее воплощение современной истории... Как сказал один персонаж из "Алисы в стране чудес": "Все победили и каждый должен получить приз"... Вероятно, лучшее, что произошло в искусстве 70-х годов, это было открытие того, что один стиль или способ восприятия не может вытеснить другой; и избежав железных объятий исторического детерминизма, искусство может теперь стать тем, чем оно хочет быть".

ger accept the formula put forward a hundred years ago by the first avant-gardist, Gustave Courbet, a formula that has become the inner stimulus of all his followers: "Only my art is true. I am the first and only artist of this century. The others are all students and idiots." And Robert Hughes concludes his pessimistic analysis of the state of art in the last decade with the wholly optimistic conclusion:

"What has happened is that artists are no longer trying to climb up to a height from which they car present themselves to the public as – at the very least – the most hearty embodiment of contemporary history... As someone said in "Alice in Wonderland": 'Everybody has won, and all must have prizes'.

Probably, the best thing that has happened in the art of the seventies is the discovery that one particular style or way of perception cannont exclude others; and so, avoiding the iron embrace of historical determinism, art is now free to become that which it wishes to be.



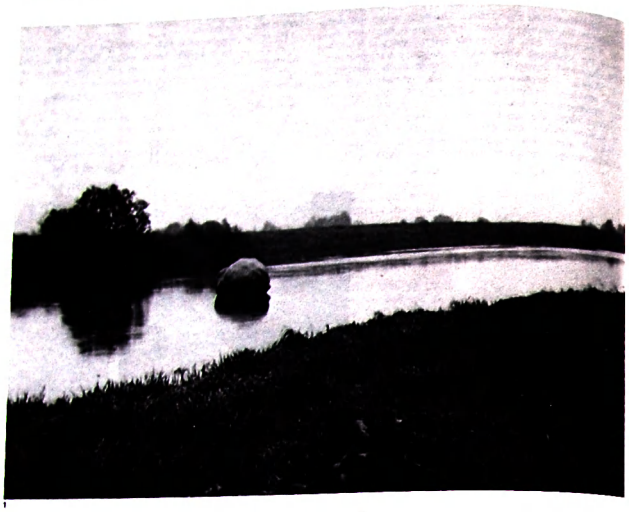


Группа "Гнездо": Перформанс, 1977

The Nest: Performance, 1977

5

PERFORMANCES IN MOSCOW
МОСКОВСКИЕ ПЕРФОРМАНСЫ



1

см. стр. 1

see p.1

2

1,2. Группа "Коллективные действия": Шары, 1977

1,2. Collective Action Group: Balloons, 1977

3

4

3,4. Группа "Движение": Смещение времени, 1971

3,4. Group "Movement": Shifting of time, 1971

многожанровые зрелища (с использованием всех доступных пластических форм) и т.п. Однако, как в России, так и на Западе, перформанс – как самостоятельный художественный метод – возник только в начале XX-го века, и первыми его шагами – оказались акции футуристов. В 1912-13 годах художники и поэты, такие как Давид Бурлюк, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и Алексей Крученых, одетые в несусветные костюмы, с раскрашенными лицами, бродили по улицам Москвы и Санкт-Петербурга. В поисках живого контакта с публикой футуристы совершили турне по семнадцати городам России. Возвратившись, – они сделали фильм "Драма в кабаре № 13", содержанием которого стали события их ежедневной жизни. Другим, не менее характерным событием футуристической хроники – были похороны Синяковой в 1918 году, когда сестры Оксана и Мария раскрасили тело своей матери и пронесли его в сторону кладбища через весь Харьков.

Идея проникновения искусства в жизнь или жизни в искусство была впоследствии развита в постановках Мейерхольда, в театре "Синяя блуза", а также в театре Николая Евреинова. Все три театра создавали представления, в которых дистанция между публикой и исполнителями сходила на нет. Постановки нередко осуществлялись на улицах. Театральные костюмы утрачивали традиционный смысл, становясь прототипами ежедневной одежды. Когда же (в 30-х годах) русский авангард приблизился к своему закату, – отдельные атрибуты перформансов все еще давали себя знать в таких типично советских действах ритуального плана, как политические митинги и праздничные демонстрации, перенасыщенные лозунгами, портретами вождей и оглушительной музыкой.

Послевоенные русские эксперименты в перформанс начинают датироваться только с конца 60-х годов, когда Лев Нусберг и его группа "Движение" осуществили несколько хеппининнгов, названных "кинетическими играми". В них – основной целью авторов было: а) создать искусственную среду; б) стать частью этой среды посредством художественного акта. Среди подобных игр можно упомянуть "Смещение времен", Крым, 1971 г.; "Лесные

the work of the Futurists. In 1912 and 1913, artists and poets such as David Burliuk, Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, and Alexei Kruchenykh appeared in the streets of Moscow and St. Petersburg in outrageous costumes, their faces painted. Seeking live contact with the public, the Futurists would go on a tour of seventeen cities and, on their return, would make *Drama in Cabaret No. 13*, a movie about the events of their everyday lives. Another futurist event of the period was the funeral of Madame Syniakova in 1918, whose daughters (artists Maria and Oksana painted the dead body and carried it through the streets of Kharkov to the cemetery.

The idea of transforming art into life or life into art was developed further in performances staged by Meierhold's theater, the Blue Blouse group, and Nikolai Evreinov's Free Comedy theater. All three created performances in which the gap between audience and performer gradually disappeared. These performances were often given in the street, and costumes lost their traditional significance to become prototypes of street clothes. When the development of the Russian avant-garde came to a halt in the 1930s, some features of performance remained recognizable in such typically Soviet 'rituals' as those orgies of slogans, heads of great leaders, and ear-splitting music that were political gatherings and holiday processions.

Performance won full acceptance and attained independence as an art form only in the second half of the twentieth century. Post-war Russian experiments in this genre date to the late 1960s, when Lev Nussberg and the Movement group staged several of what he called 'kinetic games,' whose basic goal was for the artists to achieve an artificial environment and become a part of it through performing. These 'games' included *Aliens of the Forest* (1971, in Moscow), *Shifting of Time* (1971, Crimea), and *Autumn's Mirror Game* (1972, In Moscow and Suzdal). All three, with their dynamism and sensuality, with their strikingly inventive costumes and props, harked back to the Futurist performances.

The mid seventies saw a vigorous growth in performance, which, together with other avant-garde trends, brought new meaning to Russia's cultural life. As a major force behind collaboration among artists and a stimulus of relationships between artists and spectators, performance became vitally important to the isolated

принципы", Москва, 1971 год, и "Осенний эрзацный сон", разыгранный в Чертаново и, частично, в Суздале в 1972 г. Все три хеппининга восходят к футуристическим действам с их динамикой, экспрессивностью и изобретательностью по части костюмов и прочего реквизита.

Середина 70-х годов обозначилась активизацией в жанре перформанса, и наряду с другими авангардными тенденциями это внесло новый оттенок в духовную культурную жизнь. Будучи своего рода импульсом, побуждающим художников к сотрудничеству, а также — стимулятором контакта между художником и зрителем, перформанс стал крайне важным фактором в масштабе социальной и художественной проблематики середины 70-х годов.

ГРУППА КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Эта группа, состоящая из четырех участников, включает в себя Никиту Алексеева, Георгия Кизевальтера, Андрея Монастырского и Николая Панитков. С момента основания (1975 год) по сегодняшний день — акции группы вовлекали и продолжают вовлекать самых разнообразных московских друзей, художников и просто друзей — в свои эзотерические перформансы — не только в качестве зрителей, но и в качестве участников. Манифест

группы определяет общие принципы ее деятельности: "Наша деятельность есть духовная практика, а не искусство в смысле эстрады или салона. Каждое наше действие есть ритуал, цель которого с помощью его архетипичной, грубой, примитивной символики создать среду единогласия участников. Если о наших вещах и можно говорить, как об искусстве — то лишь как об искусстве создания фона или камертона для направления сознания за пределы интеллекта. Все наши вещи делаются на природе и могут быть адекватно пережиты эстетически только в случае непосредственного в них участия".

В любом из перформансов группы, как правило, наличествуют три категории участников: автор, соавтор и исполнители. Иногда последняя категория включает в себя и две первых. Центральная идея каждой акции принадлежит автору, и соавторы должны быть согласны с его концептом в общих чертах.

"Третий вариант", осуществленный недалеко от Москвы в мае 1978 года, дает представление о некоторых структурных элементах, играющих фундаментальную роль в целом ряде перформансов. Двадцать зрителей собрались на поле, окруженном лесом. С правой стороны, из леса, показался участник, одетый в фиолетовое. Пройдя через поле он ложится в заранее приготовленную яму. По истечении трех минут так называемого "пустого действия" — второй участник, одетый в тот же костюм, поднимается из другого углубления, выкопанного на расстоянии тридцати метров от первого. На месте головы у него — оранжевый шар. Проткнув шар палкой, он вздымает над собой облако белой пыли, — после чего, "обезглавленный", — возвращается назад, в свою яму. Одновременно с исчезновением второго

life of the Russian artist and public in the decade of the seventies.

THE COLLECTIVE ACTION GROUP

This four-member group includes Nikita Alexeev, Georgii Kizevalter, Andrei Monastyrsky, and Nikolai Panitkov. Since the group's foundation in 1975, its members have involved Moscow poets, artists, and their friends in their esoteric performances both as spectators and participants. The group's Manifesto defines the general concept of all its activities: "Our activities are spiritual practice, but not art in any commercial sense. Each of our actions is a ritual with a purpose, namely to create an atmosphere of unanimity among the participants. Unanimity is achieved with the aid of the archetypal primitive symbols of ritual. If it is indeed possible to consider our work as art, then only as a 'tuning fork' for directing the consciousness outside the boundaries of intellect. All our performances take place in nature and can only be adequately appreciated esthetically by direct participation. In each of the group's performances there are three categories of participants, author, co-author, and performers; the third category subsumes the first two. The concept of each happening belongs to the author, and the co-authors must entirely accept that concept.

The Third Variant, staged near Moscow on May 1978, illustrates well some of the structural elements the group introduced in its performances. Twenty viewers were seated in a field close to a forest. From the right-hand side of the forest appeared a participant dressed in a violet costume. He walked through the field and lay down in a ditch. After three minutes of so-called 'empty action', a second participant, in a similar costume, stood up from a second ditch, which had been dug thirty meters from the first. He had an orange balloon where his head should have been. He pierced it with a stick, and the explosion released a cloud of white dust. "Headless," he then went back into the ditch. Simultaneously with the last movement of the second participant, the first, already back in street clothes got up from his ditch and went into the woods. The "empty action" of the "headless" participant (lying in the ditch) lasted until the audience left the field, which they all did after a half an hour.

In *The Third Variant* the group's attraction to existentialism is apparent albeit not without some Oriental accents adopted by avant-garde art thanks to John Cage. The performance symbolizes a sort of transcendental 'journey' or marginal situation. It is based on such structural elements as 'empty action,' i.e. the time extending beyond the demonstration itself, and 'splitting,' which is achieved by two participants playing the same role.

To Kizevalter, 1980 is among the recent performances by this same group. The idea originated when Kizevalter left Moscow for a long trip to Yakutia (in Siberia) and thus the performance became a sort of link between the group's members. In the winter of 1980 Kizevalter received, in Yakutia, a package with a readymade banner and a letter (this part of the performance relates it to mail art). The letter said to take the banner to a field surrounded by a forest, and that it was to be a desolate place. There was a slogan on the surface of the banner, covered with a black cloth. The instructions told Kizevalter to hang the banner up between two trees and keep it covered at all cost. Then he was to take hold of the strings attached at either end and go into the field as far as the strings would allow. After proceeding about seventy meters from the banner, he was to face it and pull the strings to reveal the slogan. Obviously, from that distance he could not make out the writing. So, according to the instructions, the only thing left to do was to take a picture of the panorama and... to go his way without, under any circumstances, going up to the slogan to read it. The bitter psychological struggle with oneself which appeares to be inescapable in such a situation was recaptured by Monastyrsky: "What's the meaning of all this? I've worked damn hard putting up this damn slogan and now they're asking me not to read it. Here I am, in Yakutia. I've been here for three years, like in jail, and now along comes a chance to have some fun, to get hold of some news. But they're asking me not to read it. What the hell's going on?" On the other hand Kizevalter could decide that even if he read the text, no one would find out about it. Monastyrsky continues: "It is better not to read the slogan because whatever might be written on it will be garbage compared to the value of the decision not to read it and to overcome idle curiosity". Monastyrsky's point appears justified when we read the actual text: "In winter, on the edge of a field, where he could not make out a thing, Kizevalter hung up a white, 10 x 1 meter sheet with a caption in red letters." Although according to Monastyrsky the concept of the performance might thus have remained

1,2. Группе "Коллективные действия": К Кизевальтеру, 1980

1,2. Collective Action Group: To Kizevalter, 1980

участника – первый, уже успевший переодеться в обычную одежду, встает во весь рост и направляется к лесу. "Пустое действие" оставшегося на поле партнера (лежание в яме) длится до той поры, пока публика не покидает место действия, что, собственно, и происходит в пределе» получаса.

В "Третьем варианте" тяготение к экзистенциализму – налицо (хотя и не без отдельных ориентальных акцентов, адаптированных авангардным искусством благодаря Джону Кейджу). В данном случае – перформанс символизирует нечто вроде трансцендентального "путешествия" или пребывания в "пограничной" ситуации. Последнее – базируется на таком формообразующем элементе, как "пустое действие", то бишь – время, продолжающееся за пределами демонстрационной среды. Другим структурным элементом является "раздвоение", в которое вовлечены исполнители, играющие одну и ту же роль.

"К Кизевальтеру", 1980, один из недавних перформансов группы. Концепт возник в тот период, когда Кизевальтер находился в длительном путешествии (в Якутии) и, таким образом, акция стала своего рода соединительным звеном между участниками группы.

Итак, зимой 1980 года Кизевальтер получает в Якутии посылку, в которой находится лозунг, заключенный в черный матерчатый чехол, плюс сопроводительное письмо (эта часть акции имеет отношение к mail art). В письме сказано, что Кизевальтер должен отправиться с лозунгом на какое-нибудь поле, окруженное лесом, и что это должно быть достаточно отдаленное место. Инструкции гласили, что лозунг надлежало повесить между двумя деревьями, оставив его зачехленным с обеих сторон. Затем, следовало начать удаляться от лозунга в поле, держа в руках веревки, соединенные с концами покрывала, и двигаясь до тех пор, насколько позволяла длина веревок. Отойдя метров на 70 и встав лицом к лозунгу, надлежало (держая за веревки) стянуть с него покрывало. Понятно, что с подобного расстояния текст неразличим, поэтому, согласно инструкции, оставалось только сфотографировать общую панораму и... удалиться восвояси, ни при каких обстоятельствах не приближаясь к лозунгу.

(8)

Та тяжелая психологическая борьба с самим собой, которая, по-видимому, неизбежна в подобных ситуациях, воспроизведена Монастырским (как бы от лица Кизевальтера) в следующих словах: "Как же так, я мучился, вешал этот проклятый лозунг, а теперь меня просят не читать, и я не могу удовлетворить любопытство. Я сижу тут, в Якутии, три года, как в заключении, и вот выпала возможность как-то поразвлечься, получить информацию. А меня просят не читать, это черт знает что и т.п.". С другой стороны, Кизевальтер мог бы отдать себе отчет в том, что даже если бы он и прочел текст, никто бы этого не узнал. Предвидя эту возможность, Монастырский замечает: "Ясно, что если подумать внимательно, то лучше не читать ничего, потому что все что на подобном лозунге может быть написано, – будет ерундой в сравнении с ценностью решения не читать вовсе, преодолеть в себе праздное, в общем-то, любопытство". Однако, целесообразность выбора такого рода альтернативы становится более убедительной, когда – по окончании акции – авторы разглашают, наконец, текст лозунга: "Зимой, на краю поля, в полосе неразличения, Кизевальтером было вывешено белое полотнище (10 x 1 м) с надписью красными буквами".

Хотя, согласно Монастырскому, концепт перформанса мог бы "так и остаться спрятанным внутри описательного текста", мы, тем не менее, понимаем, что независимо от действий Кизевальтера в финальной стадии акции, – цель авторов была достигнута уже в тот момент, когда лозунг был повешен.

Цель, о которой говорилось выше, нередко идентифицируется с поиском альтернативы печатному листу в качестве "трансмиттера поэзии". Среди альтернативных вариантов, найденных западными художниками, – стенопись Бена Вотье, использование заброшенных сараев (для той же цели), а также "неоновые тексты" Марка Мендела. Другой подход – это расширять границы категории "художественного текста", переводя элементы "нехудожественного текста" в ранг "художественного". В качестве примеров можно привести: заборные выражения, татуировки, "туалетный фольклор" или любые иные разновидности графити.

Перед лицом тех же проблем Монастырский прибегает к понятию "элементарной поэзии", имея в виду серию разработанных им проектов и некоторые из перформансов. Он пишет: "Почему, вообще, не вводить в сферу поэзии вещи, события, отношения и проч. Ведь есть бесчисленное множество поз-

concealed in the descriptive text, we understand that no matter what Kizevalter might have done afterwards, the basic goal of the action was achieved the moment the banner was put up.

This basic goal relates to the group's exploration of possible alternatives to the printed page as the transmitter of poetry. Among the alternatives found by Western artists are Ben Wautier's use of walls and Mark Mendel's employment of neon and abandoned barns to record their poetry. Another approach is to extend the limits of the 'artistic text,' by introducing elements of a 'non-artistic text.' Examples would be tatoos, writing on public walls, in public toilets, or any of the many other forms of graffiti.

Monastyrsky introduces the term 'elementary poetry' to cover the series of projects he worked out and some of the performances. In an interview with the poet and artist Victor Tupitsyn, he says: "Why not introduce objects, events, attitudes, and so on, into the realm of poetry? After all, there are countless poetic forms that need not be connected verbally. In reality, this simply depends on us, i.e. if we persist in telling everyone that photographs of a guy hanging up a slogan or the descriptive text of this event are poetry, well, sooner or later they will be poetry." The most successful manifestation of this concept was a performance with two slogans, hung up in a forest and intended for any passers-by. *Slogan'77* was placed between two trees in a snow-covered forest on January 26, 1977. The following was written across it: "I am not complaining about anything, and I like everything here, although I have never been here and know nothing about this place." *Slogan' 78*, displayed on April 9, 1978, proclaimed: "Why did I lie to myself that I had never been here and knew nothing about this place. Actually here is just like everywhere. Only one feels it more sharply and misunderstands it more deeply." Just as in *The Third Variant*, the time interval (in this case, one year) should be interpreted as 'empty action.'

All of the group's performances clearly indicate that the artists consider nature (forest, field) and the elementals (snow, rain) to be important structural elements of their happenings. This is not only due to their "attraction to mountains, rivers, and the like," but also to the fact that weather conditions can change the course of performances and thus become the group's 'co-author' (something similar to the role of chance in Dada). Another reason for choosing to perform in desolate places has to do with the group's idea of 'deurbanization' of spectators. Since the spectators come from Moscow by train and then walk to the place of the performance, often experiencing physical difficulties (deep snow, rain), they are supposed to lose their urban orientation and be much better prepared for the action (all this is a part of the performance). In *10,000 Steps* Nikita Alexeev experienced such a 'deurbanization' himself when he covered a distance of 10,000 steps on foot. He stoped every thousand steps, wrote two texts, heaving one in the snow, took pictures, and drank wine. In his own words he was able "to create the sensation of a journey in its pure form."

One more performance by this group must be mentioned as evidence of the parallelism of artistic ideas. On December 28, 1980 Monastyrsky and Alexeev went to Izmailovo (near Moscow) to give a performance entitled *Nine Defeats*. During this performance the two artists 'fought' by pushing their palms together and trying to knock each other over, Alexeev losing nine times to Monastyrsky. Two months later in New York, Charlie Morrow and Carlos Santos presented a heavyweight sound fight, with Sven Hanson as the referee, in which Santos lost to Morrow. The authors of these two performances offered the idea of a fight as an art event, an idea first introduced by the Dadaist Arthur Cravan when he fought the professional boxer Jack Johnson in 1916. But unlike Santos and Morrow, who used a public space for their action, the Collective Action group once again chose to stage its event in a wasteland, a sort of 'no one' 'noghingness,' in this way remaining loyal to the idea of the search for 'alternative space.'

RIMMA AND VALERY GERLOVIN'S GAMES

Rimma and Valery Gerlovin have been working in performance since 1977, while continuing to create other conceptual projects as well. In contrast to the Collective Action Group, the Gerlovin's performances have no spectators, only participants. They write: "A spectator becomes a participant on the artistic event filling it with his or her own substance." The two artists call their performances 'games,' emphasizing that anyone can become involved, and, although the artists are the authors of these games, they do not impose any strict instructions on the participants. On the contrary, what is important to them is to achieve a situation where

Группа "Коллективные действия":
Места действия, 1978
Collective Action Group:
Places of action, 1978

...ческих ...ий, необязательно связанных с лекси...кой. На самом деле — все это зависит от нас, т.е. есть ли у нас настойчивую уверять всех, что фотография будет вешающего лозунг и описательный текст этого события". Наиболее адекватным воплощением этих идей можно считать акцию с двумя лозунгами, развешанными меж деревьев в одном и том же лесу — в овсчете на любого прохожего. "Лозунг 77" был осуществлен 26 января 1977 г. На лозунге имелся текст следующего содержания: "Я ни разу не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах". "Лозунг 78", датируемый 9 апреля 1978 г. гласил: "Странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах — ведь на самом деле здесь так же, как везде — только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь". Как и в "Третьем варианте", в акции с двумя лозунгами временной интервал (длиною в год) следует интерпретировать как "пустое действие".

Многие из проектов перформансов группы наводят на мысль о том, что авторы рассматривают природу (лес, поле), а также стихии (снег, дождь) в качестве важной структурной компоненты акции. Это происходит не только из-за того, что участники группы "привлекают горы, леса и реки" как символы, но, скорее, потому что погодные и географические условия в состоянии менять курс перформансов, становясь как бы "соавторами" группы (подобную же роль играл "случай" в Дада). Причина выбора отдаленных районов для проведения акций живет отношение к проблеме "дезурбанизации зрителей", на чем группа делает определенный акцент. Так как зрителям приходится добираться к месту акции на поездке, а также довольно долго идти пешком, они нередко испытывают трудности физического порядка (глубокий снег, дождь), в результате чего, как и предполагается, их "урбанистический рефлекс" притупляется, что, в свою очередь, создает более благоприятную почву для восприятия акций. Короче говоря, путешествие — суть непременная часть любого перформанса. В акции под названием "10 000 шагов" Никита Алексеев подверг самого себя подобного рода дезурбанизации. Путешествуя пешком, он покрыл дистанцию в 10 000 шагов. Останавливаясь через каждые 1000 шагов, Алексеев фотографировал происходящее, пил вино и, кроме того, писал по два текста, один из которых оставался на снегу. По словам Алексеева, он был в состоянии воссоздать "опыт пути в его чистом виде" с помощью одним перформанс мог бы быть упомянут, как забавный пример параллелизма художественных идей. В декабре 28 числа Монастырский и Алексеев отправились в Измайлово, дабы осуществить акцию под названием "Девять поражений". В течение этой акции оба художника "сражались", толкая друг друга ладонями (в соответствии с определенными правилами). В результате Алексеев проиграл Монастырскому 9 раз. Спустя два месяца в Нью-Йорке авангардные музыканты Чарли Морроу и Кюлос Сантос противостояли друг другу в схватке под названием "Звук тяжелой весовой категории" (со Свеном Хансеном в роли судьи). Победа была присуждена Морроу. В обоих случаях, т.е. в Москве и в Нью-Йорке, авторы упомянутых перформансов рассматривали идею борьбы в качестве художественного концепта. (Как известно, приоритет в этой области принадлежит испанскому дадаисту Артуру Кравану, вызвавшего на поединок профессионального боксера Джека Джонсона в 1916 г.). Но в отличие от Морроу и Сантоса, "сражавшихся" на ринге, — в публичном месте, художники группы "Коллективные действия" и на этот раз предпочли для своей акции пустое поле, своего рода "ничейное ничто", таким образом, оставшись верными идее поиска "альтернативного пространства".

ИГРЫ РИММЫ И ВАЛЕРИЯ ГЕРЛОВИНЫХ

Римма и Валерий Герловины работают в жанре перформанса с 1975 г., — продолжая в то же время осуществлять и другие концептуальные проекты. В отличие от акций группы "Коллективные действия" – герловинские перформансы рассчитаны, скорее, на соучастников, чем на зрителей. Герловины пишут: "зритель становится соучастником художественного события, наполняя его своим личным содержанием". Оба художника называют их акции "играми", делая ударение на том, что каждый без исключения может быть вовлечен в игровую ситуацию. Сознавая себя создателями и устроителями игры, авторы, между тем, не навязывают играющим

it is not altogether obvious what lies outside the game and what lies inside. Life itself enters into the game, and the game in its turn interpenetrates life. This enables the artists to realize one of their basic concerns – the creation of "an atmosphere of play."

In all their performances the Gerlovins try to find ways of communication and to redefine or eliminate commonly accepted perspectives. Both tendencies are clearly expressed in a series of performances executed in collaboration with the German artist Renate Bertlmann in Moscow in 1977. The series was called "non-verbal and non-social communication" between artists. One of the serie's performances was actually entitled *Communication* and based on a gestural 'dialogue' by Rimma and Renate. Two months later the text of this 'dialogue' was written down by each artist independently and exchanged by mail. In another 'communication' Rimma and Renete typed letters to each other for an hour, using five-meter scrolls of paper and two typewriters, one with an English and one with a Russian keyboard. Finally, for the *Chess Game* also in this series, Valery made chess pieces out of bread. Two women then used these pieces for their completely absurd game. Instead of taking pieces during the 'match' each artist ate a meal, consisting of her chess pieces, at the end of the game. When in 1978 Rimma and Valery arrived in Vienna, they continued this performance by creating an object out of pictures taken in Moscow during the performance and a sheet of metal. Each picture was attached to a magnet and placed on the metal sheet. By moving these pictures anyone could replay the 'match' that had been performed in Moscow.

We should also mention Marcel Duchamp's chess games, which became for him an obsession. He once said: "I have come to the conclusion that while all artists are not chess players, all chess players are artists." For him the game of chess was "the touchstone of the intellect,

Р. и В. Герловины: Зеркальная игра, 1979
R. and V. Gerlovin: Mirror Game, 1979

the gymnasium of the mind." For the Gerlovins a chess game takes on a different meaning, closer to Duchamp's theory of chance, betrayed by his logical chess games. By performing a completely irrational game, the Gerlovins refuted the flavor of intellectualism which accompanies every chess game, and gave it an external rather than an internal meaning. This tendency to turn any object or event (even tragic) into a gag is something the Gerlovins have in common with Fluxus artists.

The Mirror Game, another game project by the Gerlovins, can be as stated in the descriptive text, performed in a sphere with an inside mirror or it can be played mentally. Rimma and Valery performed about 25 'mirror games,' each of which was recorded on dual photographs. For example, during one performance a group of participants (including the two artists and a dog) was photographed first with bandages on their arms and then on their feet. Another double photograph shows Rimma eating an apple and then the apple drawn on her stomach. All 'mirror games' are based on the effect emerging from the 'collision of phenomena that are similar, directly opposite or absurd when compared. To find such a phenomenon and then its 'reflection' is the task of each player.

каких-либо четких инструкций. Напротив, их цель – достижение ситуации, при которой то, что в кругу игры и то, что вовне, – не так легко разграничить. Жизнь сама по себе входит в круг игры, и игра, со своей стороны, вторгается в жизнь. Это поле, со своей стороны, вторгается в жизнь. Это позволяет художникам реализовать одну из своих центральных задач - создание "игровой атмосферы".

Во всех игровых акциях Герловины стараются найти возможности новых коммуникаций путем переопределения или разрушения общепринятых рамок. Обе тенденции с полной определенностью отражены в серии перформансов, выполненных в сотрудничестве с немецкой художницей Ренатой Бертельман в Москве, в 1977 г. Название серии – "нелингвистическая и асоциальная коммуникация". Один из перформансов этой серии и на самом деле был назван "Коммуникацией" и базировался на жестикулярном "диалоге", дирижируемом Риммой и Ренатой. Две месяца спустя текст "диалога" был записан каждым из советников (в независимом порядке) и обменен по почте. В другой коммуникативной акции Риммы и Рената печатали письма друг к другу (в течение часа), используя пятиметровые свитки, вставленные в пишущие машинки с кириллическим и латинским шрифтом. И наконец, для "Шахматной игры" из того же цикла – Валерий соорудил из хлеба шахматные фигуры. Не довольствуясь одной лишь символической формой "съедения" фигур, каждый из игроков съедал завоеванных им трофеи и в прямом смысле слова. Приехав в 1978 г. в Вену, Римма и Валерий (совместно с Ренатой) продолжили эту акцию – на материале фотографий, сделанных в Москве во время шахматного перформанса 1977 г. К каждой из фотографий был прикреплен магнит, посредством чего они (т.е. фотографии) могли удерживаться на вертикальном металлическом табло. Таким образом, передвигая фотографии, каждый имел возможность переиграть матч по своему усмотрению. Здесь самое время упомянуть о шахматных увлечениях Марселя Дюшана, ставших для него идеей-фикс. Однажды он сказал: "Я пришел к заключению, что в то время как не все художники являются шахматистами, все шахматисты – безусловно художники". Для Дюшана шахматная партия была "пробным камнем интеллекта, гимнастикой ума". У Герловиных игра принимает иной облик. Скорее, это ближе к дюшановскому понятию шанса, что, впрочем, едва ли укладывается в рамки реальной турнирной логики. Разыгрывая абсолютно иррациональную игру, Герловины стараются нейтрализовать привкус интеллектуализма, свойственный настоящим шахматным партиям. По сути, – они как бы отодвигают в сторону категории внутреннего порядка, переводя напряжение на чисто внешний ракурс, на атрибутику, на абсурдное. Это умение доводить хмурые сентенции до уровня шутки – роднит Герловиных с художественным движением Флаксус.

"Зеркальная игра" – другой игровой проект Герловиных, который (как сказано в их описательном тексте) мог бы быть осуществлен "внутри некой сферы, зеркальной изнутри". Или "... это может быть сделано мысленно" (т.е. внутри воображаемой сферы). Римма и Валерий осуществили приблизительно 25 зеркальных игр, каждая из которых была заснята в виде двойных фотографий. Так, в одном из перформансов группа участников (включающая, помимо прочих лиц, обоих авторов и собаку) была сфотографирована а) с забинтованными руками и б) с забинтованными ногами. Другая двойная фотография живописует Римму, держащую в руках яблоко, после чего, на следующей фотографии, мы видим то же яблоко, благополучно достигшее желудка. Все зеркальные игры основаны на вполне диалектическом принципе столкновения подобий, противоположностей или находящихся на краю абсурда феноменов. Поиск подобных феноменов, а затем и их зеркальных отражений – есть задача каждого играющего.

В "Утопическом проекте всестороннего обмена" Герловины приближаются к их конечной цели, связанной с играми. Они обращаются к народам и племенам с призывом обмениваться самыми различными вещами, например, – странами, жизнями, документами, деньгами, возрастом, политическими режимами и т.д. Неудивительно, что на вопрос о будущем искусства (или жизни) Римма и Валерий отвечают просто: "игры".

1

2

3

ГНЕЗДО

Художники Михаил Рошаль, Геннадий Донской и Виктор Скерсис начали работать вместе с 1975 г. Некоторые из их перформансов отражают реакцию группы касательно тех или иных событий полити-

1-3. Группа "Гнездо":
Забег в сторону Иерусалима, 1978
1-3. The Nest:
Toward Jerusalem, 1978

ской и культурной хроники. "Получасовая попыт-
са материализации Комара и Меламида" была осу-
ществлена в связи с выставкой Комара и Меламида
в Нью-Йорке 5 октября 1978 г. Тридцать минут ху-
дожники провели в созерцании двух стульев, на
которых были установлены портреты Комара и Ме-
ламида. Участники покрыли стены листами белой
бумаги; помимо этого, они отстранились от публи-
ки посредством клеенчатой занавески, подвешен-
ной на веревке. Комната была ярко иллюминирована.
Другая акция называлась "Забег в сторону Иеру-
салима". 29 сентября 1978 г. друзья и знакомые
художников скопились в центре Москвы, чтобы
стать свидетелями "забега", организованного Скер-
сисом, Рошалем и Донским. Согласно "Гонзеду", это
было репетицией приближающихся Олимпийских
игр в Москве и, кроме того, было посвящено вы-
ставке батальной живописи, открывшейся в тот же
день. Любопытно, что длина "забега"
составила 1 м. 41 см, т.е. частному от деления рас-
стояния от Москвы до Иерусалима и годом, в мо-
мент которого событие возымело место. Победите-
ли "забега" получили приз с автографами авторов.
То, что символически скрывалось за внешней сторо-
ной в этих акциях, — была эмиграция в Израиль, а
также явное или неявная форма вовлеченности в
эти проблемы подобного рода большей части москов-
ской интеллигенции.

В числе других акций группы — аукцион "Прода-
жа души" (совместный перформанс "Гнезда" с Ко-
маром и Меламидом) и "Высиживание яиц". В про-
цессе последнего — все трое высиживали яйца на
выставке неофициального искусства, имевшей ме-
сто на ВДНХ. В этой гротесковой форме Скерсис,
Донской и Рошаль подвергли осмеянию инициативу
советских властей экспонировать искусство в од-
ной упряжке с сельскохозяйственными и экономи-
ческими достижениями.

После того, как группа распалась (в 1979 г.),
Скерсис объединился с Захаровым; в числе недав-
них работ — концептуальные объекты — такие, на-
пример, как покрашенные золотой краской спичеч-
ные коробки с забавными текстами внутри.

В более обстоятельном разборе могли бы быть
рассмотрены и другие группы — такие как "Мухо-
моры" и "Космая звезда". Лидер "Звезды", Михаи-
ил Чернышев, эмигрировал в Нью-Йорк в 1981 г.
Перформансы Чернышева — суть способ апробации
геометрических концептов автора — в большом
масштабе, т.е. на поле, на холме и т.п. Первый хеп-
пенинг Чернышева был осуществлен в декабре
1975 г.

"Мухоморы" (Владимир и Сергей Мирошниченко,
Константин Звездочетов и Свен Гундлах) вводят в
свои перформансы элементы опасности и рискован-
ной игры. Однако, когда они, к примеру, закапыва-
ют друг друга в землю и ведут там дневник, то в
этом нет и доли той леденящей серьезности, кото-
рую Крис Берден вкладывал в аналогичные, став-
шие уже классическими, акции.

С первых же шагов становления цель перформан-
са суть возведение моста между искусством и жиз-
нью (искусством и искусством, жизнью и жизнью),
то есть — создание условий для более живого и пол-
ноценного контакта художника и зрителя. Кроме
того, этот жанр оказывается достаточно эффектив-
ной формой обмена и апробации эстетических фи-
лософских и социальных идей, циркулирующих в
соответствующей художественной среде. Во многих
случаях зритель подключается к творческому алго-
ритму и даже оказывается в состоянии влиять на
ход событий.

Любопытно отметить, что апогеи развития перфор-
манса совпадают по времени с периодами интенси-
фикации социальных метаморфоз: когда наблюда-
ется общее желание "выйти из себя" (на площадь,
на улицу, в поле и т.п.). В качестве примеров мож-
но привести Россию и Европу времен 1-й мировой
войны и 20-х годов, Америку 60-х годов (т.е. перио-
да вьетнамской войны и других пертурбаций) и
Москву середины 70-х годов, — после двух выста-
вок в сентябре 1974 г. (первая из которых была
пресечена с помощью бульдозеров). Именно в это
время произошло заметное оживление московской
художественной жизни (своего рода — микрорево-
люция). Сами по себе две сентябрьские выставки,
в процессе которых художники вошли в столкно-
вение с властями, — были, в определенном смысле,
хеппинингами, — с элементами риска и авантюры.
Начиная с 1976 г. и вплоть до конца 70-х годов — в
Москве имели место наиболее значительные аван-
гардные выставки, а также были осуществлены
многие из перформансов, разобранные в этой статье.

Маргарита МАСТЕРКОВА

In the *Utopian Project of Comprehensive Exchange* the Gerlovins came nearest to their final objective for 'games.' They appealed to all people to exchange various things, for example, countries, lives, the future, documents, money, ages, political regimes, and so forth. It is not surprising that when asked how they envisage art (life) tomorrow, the Gerlovins simply answer. 'Games.'

THE NEST

The artists Mikhail Roshal, Gennadii Donskoi, and Victor Skersis began to work as a group in 1975. A number of performances by The Nest reflect the group's response to various cultural and social events occuring in and outside of Russia. *A Half an Hour's Attempt to Materialize Komar and Melamid* was performed on the day of the opening of Vitaly Komar and Alexander Melamid's exhibition in 1978 in New York: The three artists sat for a half an hour facing two chairs on which portraits of Komar and Melamid were placed. The performers separated themselves from the audience by a plastic curtain hanging on a rope and covered the walls with sheets of white paper. The room was brightly lit up.

Another performance was called *The Race Toward Jerusalem*. On September 29, 1978, an audience gathered in the center of Moscow witnessed a 'race' organized by Skersis, Roshal, and Donskoi. According to the artists it was a rehearsal for the coming Moscow Olympic games and dedicated to the exhibition of battle paintings opened at the Manège. Interestingly, the length of the 'race' was 1 m. 41 cm., which equalled the distance between Moscow and Jerusalem divided by the number of the year in which the event took place. The winners of the 'race' received prizes signed by the three artists. What the performance referred to in fact was emigration to Israel and the direct or indirect involvement in it of most of Moscow's intelligentsia.

The Nest's other performances have included the auction *Sell Our Souls* (a collaborative effort with Komar and Melamid) and *The Egg Hatching*. During the latter, the three artists hatched eggs in an exhibition of unofficial art at The Permanent Exhibition of Agricultural Achievement (VDNKh). In this way, Roshal, Skersis, and Donskoi held up to ridicule the Soviet authorities' idea of exhibiting art together with agricultural and economic achievements.

After the group's disintegration in 1979 Skersis joined forces with the artist Zakharov. Together they create conceptual objects such as gold-painted match boxes with uproariously funny inscriptions on the inside.

A fuller survey might also have discussed other groups, such as The Toadstools and The Red Star. The Star's leader Mikhail Chernyshev immigrated to New York in 1981. His performances are a mode of approbation of his geometric conceptions on a large scale, in a field, on top of a hill, etc. Chernyshev's first happening took place in December 1975. The Toadstools (Vladimir and Sergei Miroshnichenko, Konstantin Zvezdochetov and Sven Sudlakh) include in their performances elements of danger and adventure. Yet, when they, for example, would bury each other and keep a journal underground, theirs is not that icy seriousness put by Chris Burden into his now classic actions.

From the first, the purpose of Performance has been to build a bridge between art and life (art and art, life and life), that is, to create conditions for livelier and more immediate contact between artist and spectator. Moreover, Performance is a very effective form of exchange and approbation of esthetic, philosophical, and social ideas current in the artistic milieu. In many cases the spectator is included in the creative algorithm and may even be able to influence the course of events.

It is interesting to note that the high points in the development of Performance coincide with periods of intensified social metamorphoses, that is when everyone feels a general desire 'to go off his or her rocker' (to the park, to the fields, onto the street). For example, it happened in Russia and Europe during World War I and in the twenties; in America in the sixties (during the Vietnam War and other disturbances) and finally in Moscow in the mid-seventies after two open-air exhibitions in September 1974 (one of which was stopped by bulldozers). It was precisely at this time that the artistic life of Moscow showed markedly new vigor, a microrevoltuion of sorts. The two September exhibitions themselves were in a sense happenings with elements of risk and adventure, during which the artists came in conflict with the authorities. Starting in 1976 and through the end of the decade Moscow witnessed the most important avant-garde exhibitions as well as many of the performances analyzed in this article.

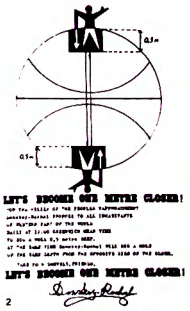
Margarita MASTERKOVA

М.Чернышов: Удвоение, 1977
M.Chernyshov: Doubling, 1977

Группа "Гнездо":
1. Железный занавес
2. Будем на метр ближе!

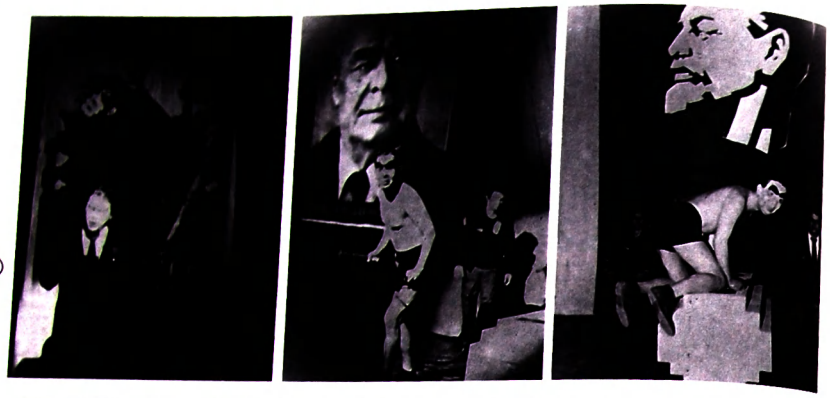
The Nest:
1. Iron Curtain
2. Let's become one metre closer!

1



2

RUSSIAN ARTISTS PERFORME IN NEW YORK
ПЕРФОРМАНСЫ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ



A. Kosolapov

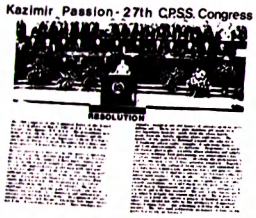
"Отрести по Казимиру" – так назвавшая себя группа русских художников-эмигрантов (Л. Бардина, А. Дрючин, А. Косолапов, В. Тупицын, М. Тупицына и В. Урбан) показала яркий спектакль – 27-ой Съезд Коммунистической Партии. Копия супрематического гроба Малевича, спроектированного им самим, была установлена в центре сцены и явилась молчаливым свидетелем группы людей, маршировавших со знаменами, ораторов, говорящих о политической функции искусства и о мифологическом русском герое Казимире. Все это происходило на фоне патриотической музыки, аплодисментов масс и социалистических плакатов, провцируемых позади трибун и ораторов. В заключение, человек в длинных трусах и маске Брежнева с серпом в одной руке и молотом в другой, исполнил неуклюжий танец вокруг гроба и увел всех участников за собой.

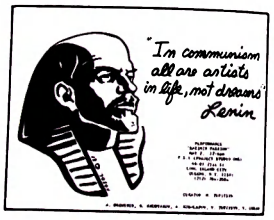
Салли Венес. "Вилладж Войс" 11-5-1982

"Kazimir Passion", a collective of Russian emigre artists (L. Bardin, A. Drewchin, A. Kosolapov, V. Tupitsyn, and V. Urban, curated by M. Tupitsyn), made a powerful spectacle with their 27th Congress of the Communist Party. A model of Malevich's coffin, a supremetist artwork he designed himself, stood silent witness center stage while people marched with banners and gave rabble-rousing speeches on the political function of art and on a mythical Russian hero Kazimir. Patriotic music and the applause of a crowd blared, and socialist realist posters flashed behind the speakers' podiums. Finally a man in bathing trunks and a mask of Brezhnev, wielding a hammer in one hand and a sickle in the other, danced a clumsy, haunting step at the coffin's side and led the others out.

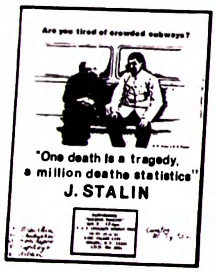
By Sally Banes
"The Village Voice" 5-11-1982

Kazimir Passion - 27th CPSS Congress





"Supply should equal demand in art" J. Stalin



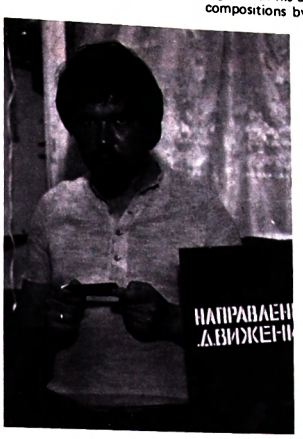
rostislav lebedev
ростислав лебедев

Творческие принципы Р. Лебедева опираются на идеи круговращения природы, ее непрерывного обновления, причем под природой понимается единство естественного изначального мира и мира искусственной среды. Космос и хаос, природа и техника, социум и дух воспринимаются им не как оппозиция, а как нечто нераздельное и нерасчлененное, ибо микро- и макрокосмы взаимно зависимы и, как сказал Джон Кейдж, "музыка сфер может прозвучать и в шипении жарящейся яичницы". Вступая в диалог со зрителем, Р. Лебедев размыкает свои произведения, предлагая зрителю свою творческую способность как неисчерпаемый источник возможностей.

Искусство Р. Лебедева намекает нам на такую истину, по которой человек современного мира не только *homo sapiens* (разумный человек), и не только *homo faber* (производящий человек), но также и *homo ludens* — человек играющий, и в этом не слабость, а сила его духа, залог его свободы. Новая реальности в творчестве Р. Лебедева имманентна нашей социальной реальности и возникает она у художника естественно — как награда за открытость и непринужденность творческого акта. Играют всегда с чем-то, и это что-то получает в игре новый изменившийся смысл. Даны вещи или, как принято говорить, объекты, и "человек играющий" силой своего воображения и художественной волей их преобразует, видоизменяет или придает им новое значение. Но при этом ему надо иметь сами вещи, которые придется видоизменять или трансформировать, иметь вещи, которые в самих себе содержали бы импульс игры. И эти вещи Р. Лебедев придумал сам или, вернее, обнаружил в качестве вещей. Он "овеществил" сознание, "оплотнил" клишированную идеологию, "измерил" и "соединил" координаты физического пространства и социального. Р. Лебедев открыл новое измерение пластики, он понял, что способность быть знаком в вещах, служащих человеку и созданных им, устойчивее, чем многое другое в нашей жизни.

Выясняется, что в соответствующей ситуации и комбинациях "вещные" знаки-символы советской действительности отыгрываются достаточно мощно — на уровне ритуально-обрядового пафоса новой советской праздничной" культуры". Р. Лебедев приступил к "производству вещей не равных себе самим", превращая, например, всем известный текст-знак-лозунг "Сделано в СССР" в живое пластическое тело. Что здесь происходит? Берется советский символ, не склонный к пластической выразительности, берется как бы "негатив", безжалостная оголенность и полная очищенность от примесей художественности, "скрепляется печатью" новой образности, "удостоверяется" — и возникает универсальный объект-документ, несущий в себе новые знаковые возможности.

Первым шагом в стихию игры для Р. Лебедева стали коллажи и ассамбляжи. Словно продолжая свои детские игры, он использовал в них детские игрушки, которые создавали удивительное напряжение в картине, разрушая ее раму и остроумно насыщали про-



Родился в 1946 г. в Москве. Окончил МГПИ им. Ленина, художественно - графический факультет в 1969 г. Участник выставки на ВДНХ. Живет и работает в Москве.

Born in Moscow in 1946. In 1969 he graduated from the ert department of the Pedagogical Institute, Moscow. He resides and works in Moscow.

The creative principles of Rostislav Lebedev rest upon the ideas of the circularity of nature, its eternal renewal, and of the unity of the natural, primary world and the world of artistic surroundings understood within nature. Lebedev depicts Cosmos and chaos, nature and science, society and the spirit not as oppositions but rather as indivisible and whole entities. Both micro- and macrocosms are thus considered mutually dependent. As John Cage said, "The music of the spheres may be heard even in the spluttering scrambling of an egg". Lebedev enters into a dialogue with his audience and he opens up his own compositions by offering this audience his creative ability as an inexhaustible well-spring of possibilities.

Lebedev's art alludes to a kind of truth according to which present-day man is not simply *homo sapiens* (thinking man), nor *homo faber* (productive man), but *homo ludens* (man at play) as well. At play man displays not the weakness but rather the strength of his soul, and it is this play which is the guarantor of his freedom. The new reality present in Lebedev's work is inherent to our social reality, and it arises naturally for him as a reward for the openness and ease of the creative act. Man is always playing with something, and this something takes on a new meaning within the game. "Man at play" through the strength of his imagination and artistic will, transforms, alters or gives new meaning to the given thing, or, as it is customary to say, the given "object".

But in order for him to do this, those things which he is to change must be those which have retained within themselves the impulse for play. R. Lebedev has made up these things himself or, rather, has depicted them as things. Lebedev has "substantized" knowledge, "incarnated" cliche ideology; he has "measured" and "joined" the coordinates of physical and social space. The artist has discovered a new dimension to substance, and understood that the ability to be a sign within things serving man and created by him is more firm than much else in our lives.

It becomes clear that in corresponding situations and combinations, the "object-like" sign-symbols of present-day Soviet reality have greatly recouped their strength on the level of the ritual-ceremonial pathos within the new Soviet "festival culture". R. Lebedev has embarked upon "the production of things not equal to themselves", for example, in his turning the well-known text-sign-slogan, "Made in U.S.S.R." into a living plastic body. What is going on here? Lebedev takes the Soviet symbol not as something disposed to plastic expression, but as a "negative", a merciless denudation and complete purification of the admixture of "artisticness": This symbol is "sealed with a stamp of new figurativeness", "certified", and hence a universal object-document comes into being which finds in

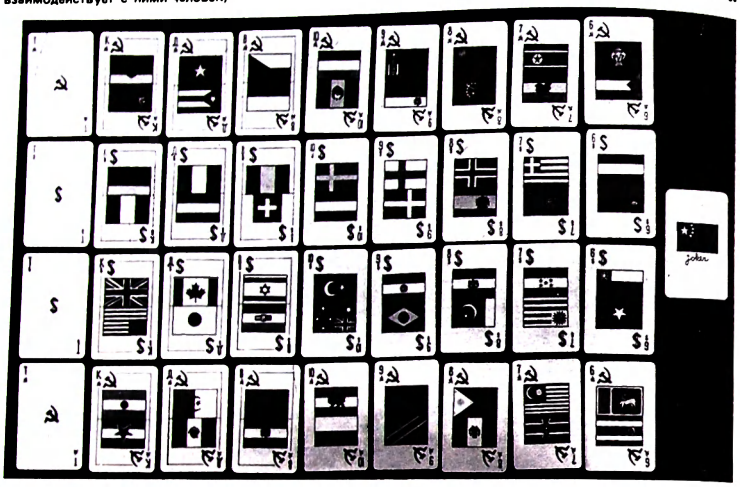
странство. Нарисованное и написанное монтировалось с фрагментами натуральных предметов, вступало с ними как бы в соревнование по части материальной убедительности, образуя неожиданное единство. В композициях Р. Лебедева середины 70-х годов часто звучали отголоски русского кубофутуризма — вывески, афиши, новая вещественность — все это кружило голову и воспринималось как калейдоскоп, где предметы срываются с привычных мест и утрачивают привычный вид. Здесь урбанистическая тема сама провоцировала раздробленность и фрагментарность восприятия. Но в конце 70-х годов стремление художника "оживить" вещи приобретает еще более сложный характер. Оно выходит за пределы выразительности и манеры как таковой. Произошел перелом в самом взгляде на вещи: манера художника перерастает в оценку. С вещами взаимодействует не просто живописец, утверждающий свое индивидуальное видение — взаимодействует с ними человек,

itself ever new sign-possibilities.

Lebedev's first use of this element of the game was in his collages and assemblages. As if continuing his children's games, he used toys in the above work, something which creates a surprising tension within the painting and destroys its frame while wittily filling up the painting's space.

Drawn and written material is brought together with fragments of natural objects as if in competition with them, generating an unexpected unity. Lebedev's compositions of the mid-seventies resounded with the echoes of the Russian cubo-futurists – his signs, affiches, his new sense of substance made one dizzy and had the effect of a kaleidoscope where objects break loose from their habitual places and lose their usual features. Here one finds that the theme of urbanism has itself provoked the splintering and fragmentation of perception. But at the end of the 1970's Lebedev's attempt to "revivify" things acquires an even more complex character. His work comes

(14)



утверждающий реальность советского образе жизни, носитель определенной жизненной идеи. Вместо того, чтобы сохранить почтительное расстояние от действительности, он стремится уничтожить это расстояние, вплотную приближаясь к вещам-знакам, рожденным "первой в мире страной победившего социализма". Мир для него – это взаимодействие сил, где сам человек превращается в одно из его полей, находясь среди вещей-знаков. Он уже не просто вступает в конфликт с привычным обликом вещи — он вселяется в саму вещь, и вещь начинает жить в новой реальности, в новом контексте. "Я люблю сопоставлять разные вещи, – говорит он, – натуральные и абстрактные, материальное с невесомым. Это очень интересно – дерево и куб дома, небо и автомобиль, лозунг и человек".

Эти, как бы случайные, сдвиги и сопоставления привели Р. Лебедева к подлинному пластическому открытию, изобретению единого концептуального модуля, к сведению

Серия "Карты", 1981
колода №1
картон, фломастер
12 x 7,6

From the cycle "Playing cards", 1981
set No. 1
12 x 7,6

to break the bounds of expressiveness and style as such. There came a break with his former attitude towards the thing, and his style grew appreciatively. It is not simply the painter affirming his individual vision who interacts with things, but the man as well, bearer of a definite living idea, as he affirms the reality of the Soviet way of life. Instead of retaining a respectful distance from present-day reality, Lebedev strives to deflate this distance as he brings himself into close contact with thing-signs born "the first in a world of strange victorious Socialism." For Lebedev, the world is an interaction of forces where man himself turns into one of its poles and finds himself among thing-signs. He no longer enters into conflict with things in their usual aspect, but rather implants the thing within himself, and this thing then begins to live in a new reality, a new context. "I love to compare different things," says the artist, "Natural and active, material and intangible – it is quite interesting – the tree and the cube of a house, the sky and an

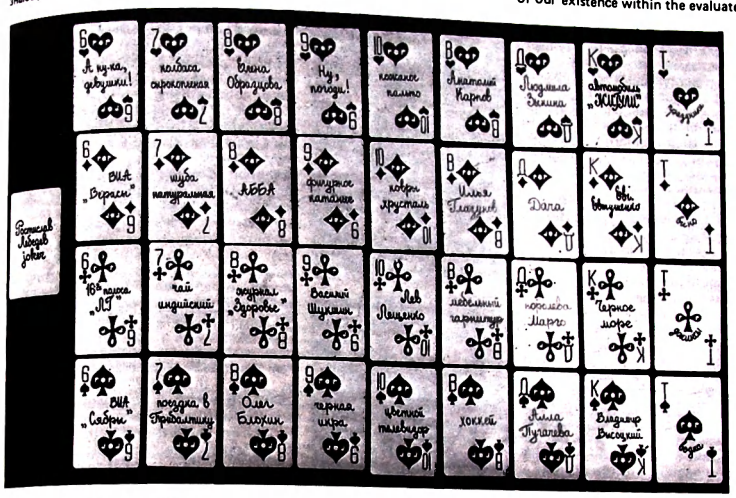
всех возможных знаковых систем, существующих в массовой культуре, в единую "карточную" структуру. Карты Р. Лебедева свидетельствуют о качественно новой ситуации, достаточно тотальной, в которой очутился современный мир. Все абсолютные и непоколебимые ценности сегодня трансформируются в относительные, динамические и взаимозаменяемые — согласно предлагаемым условиям игры: — не высокой, "божественной" и не "игры в бисер", а самой банальной, в которой каждая колода становится крапленой.

"Смех" Р. Лебедева в этой акции указывает на то, что наличные связи и отношения между людьми и даже государствами извращены, поставлены с ног на голову. Смех возникает именно от сознания этой перестановки и трансформации. Динамическая иерархия всех уровней предлагаемой игры описывает целостное пространство нашего быта в оценочных характеристиках массового сознания, не знающего деления на видимое (комическое)

automobile, a slogan and a man."

These seemingly accidental displacements and comparisons led R. Lebedev to a genuine plastic discovery, invented from a single conceptual model that includes within a single "cardboard" structure all possible sign systems that exist in mass culture. Lebedev's cards give witness to the qualitatively new and all-embracing situation in which the contemporary world finds itself. All of today's absolute and fixed values have become relative, dynamic, interchangeable — according to the given rules of the game. They are not elevated, "divine", or wise, but the most banal games in which each pack becomes marked.

Lebedev's "Laughter" demonstrated by this act that the existing connections and relations between people and even governments are perverse, turned on their heads. "Laughter" arises precisely from the knowledge of this transposition and transformation. The dynamic hierarchy of all levels of the given game describe the integral space of our existence within the evaluated characteris-



Серия "Карты", 1982
колода №3
картон, фломастер
10 x 6,5

From the cycle "Playing cards", 1982
set No. 3
10 x 6,5

и скрытое (серьезное) пространства.

Система координат в "карточной игре" Лебедева, пластически и позиционно, включает и самого автора и каждого из нас, не снимая ответственности и не разделяя на участников и зрителей — в игре участвуют все. Дух игрока, мистификатора, живущий в художнике, вводит в этот пасьянс такие реальные глобальные структуры, как политическая карта мира (вспомните традиционное выражение политических комментаторов: "Разыграть китайскую карту"), армии различных государств (детские оловянные солдатики уже давно используются теоретиками военных игр) и высокотиражированные имена и названия (поэт Евгений Евтушенко или шведский ансамбль "АББА"). Снимая и выравнивая масштабы, перед нами возникает веселая стихия карнавализации, с ее неудержимым стремлением все переосмыслить, "перетасовать" и поменять местами. Эта стихия смеховой культуры органически переливается из

tics of mass consciousness, unheeding of any separation into apparent (comic) and closed (serious) space.

In Lebedev's "Carton Play", the plastic and positioned system of coordinates includes both the author himself and each of us. Itsdoes not remove responsibility and does not divide audience and players into two separate groups — everyone participates in the play. The spirit of the player, the mystifer, that lives within the artist introduces into this game of *solitaire* such real global structures as a political map of the world (one is reminded here of the traditional expression used by political commentators: "Play the Chinese card"), armies of diverse governments (children's pewter soldiers have long been used in theoretical war play) and widely-publicized names and titles (the poet Evgeny Yevtushenko or the Swedish group, ABBA). if we take away the scale on the map, the element of carnivalization appears before us with its irrepressible urge for changing meanings, "reshuffling", and changing

общественной жизни и быта в карточные игры Р. Лебедева, в художественный мир произведения, приобретая свои суверенные функции – каждый раз конкретные и мотивированные: образование сверхдержав – СССР и США, сверхвидений – Израиль и КНР, поп-ценностей – дублеика, право на заграничную поездку, квасета с песнями Высоцкого и т.п. Сопряжение высокого и низкого ведет к новому единству, свернутому в "организм" карточной колоды. Таким образом происходит перекодирование, перестановка в "горизонтальную позицию" того закона, который в соотнесенности с этими же символами, знаками, именами и фактами прежде действовал по вертикали. Причем, внешняя простота и схематизм "пасьянной" драматургии Р. Лебедева весьма обманчивы. Игровая структура карточных "персонажей" обладает бесконечным количеством вариантов и форм для манипулирования, она генерируется из обыденного ряда и возрастает до тотальных обобщений, до гиперболы. И тогда смех переходит в печаль, "если долго застоишься перед ним", как сказал бы Н.В. Гоголь.

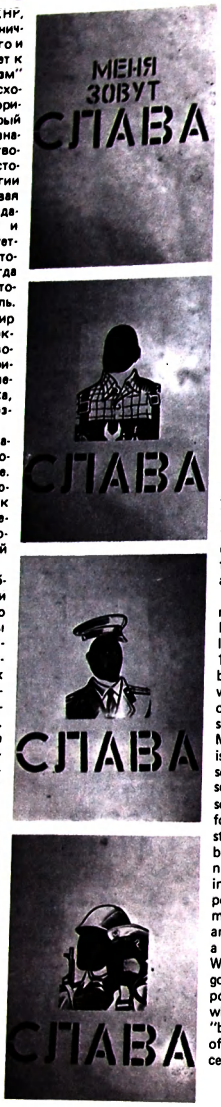
Художник специально разъясняет, что мир становится "наличествующим" и это возникновение мира не должно пониматься как творение из ничего. Бытие есть, оно не сотворимо, как не может быть оно и уничтожено человеком. Задача современного художника, говорит он, состоит в выявлении особого измерения мира, смысла бытия.

Интуиция ставит нас прежде всего перед наличием вещи, но таким фактом для нас сегодня является не только вещь, но и сознание. Более того, факт сознания для нас абсолютен. Сознание открывается нам не только как трансцендентальный, но прежде всего как реальный и конкретный опыт, устанавливающий связь между социальной организацией человечества и всем генезисом материи.

В исканиях Р. Лебедева раскрывается общая направленность художественной мысли 70-х годов. Это не вопрос 50-х годов "что есть мир?" и не позднейших 60-х "как мы можем знать, что есть мир", но "каково отношение человека к реальному миру?" Впервые за последние 50 лет авангард человек не противостоит социуму, а пытается ему довериться. Обращение к "советскому" материалу, к социальному как к естественному (т.е. природному), некоторые художественные круги Москвы расценивают как слабость художников. На самом же деле то, в чем видится слабость, является источником силы их творчества, основанном не на умозрительной идее и отвлеченных директивных указаниях, где находится добро и зло, а на глубинном опыте целостности бытия. Этот опыт запечатлен в неисчерпаемой полноте мира, на возможности в любой точке и в любое мгновение проникнуть в вечность, и является не столько попыткой объяснения мира, сколько опорой реального поведения в реальном мире. К добру или к худу одержала верх эта позиция и вера – не здесь решать. Она не исключает, напротив, предполагает внутреннюю свободу от "пошлого мира", но вместе с тем дает возможность принимать все совершающееся как данность. Принимая новое лишь как обновление и не зная старого, изжитого навсегда, она изображает мир открытым и одновременно обращенным внутрь себя.

В. ПАЦЮКОВ

Из серии "Слава!", 1980
From the cycle "Long life!"
1980



places. This nature of laughter flows organically from social and everyday life into Lebedev's cardboard game and thus into the artistic world of work, acquiring its own sovereign functions that are each time concrete and motivated: the formation of the superpowers USSR and USA, the supernations Israel and West Germany, pop-values such as sheepskin coats, the right to travel abroad and to possess the tapes of Vladimir Vysotsky, etc. The correspondence of high and low leads to a new unity which is oriented towards the "organism" of the deck of cards. In this way there occurrs a recoding, a rearranging of a law which, in correlation with these very symbols, signs, names, and facts, no longer functions in "vertical" position, but in a "horizontal" one. The outer simplicity and schematics of Lebedev's "solitaire" drama is quite deceitful: in actuality the playing structure of the card "characters" possess an endless number of variants and forms of manipulation. This structure is generated out of a common order and grows into total general conclusion, into a hyperbole. And thus laughter turns into sadness if, as N.V. Gogol would say, "we stand before it long enough."

Lebedev stresses in particular that the world becomes "present" and that the world's coming into being must not be understood as creation out of nothing. Being is, it is not created, just as it cannot be destroyed by man. The task of the contemporary artist, says Lebedev, is to expose this special dimension of the world, this sense of being.

Intuition places us first and foremost in the presence of things, but those of us living today are faced not only with the fact of the thing, but with that of consciousness as well. Moreover, the fact of consciousness is for us absolute. Consciousness reveals itself to us not only as something transcendental but most of all as that real and concrete experience which establishes a connection between the social organization of mankind and the whole genesis of matter.

The attempts of R. Lebedev speak for a common trend in the artistic thought of the 1970's. Here the concern is not that of the 1950's namely, "What is the world?" nor that of the latter 1960's, "How can we know what the world is?" but, "What is the relation of man to the real world?" For the first time in the past fifty years of the avant-garde, man does not contradict society but rather attempts to trust it. Several Moscow art circles consider it a weakness of artists to appeal to Soviet material, that is, to the social as well as to the natural. But in what they see as the weakness of such artists lies the very source of their work's strength. This work is not founded on speculative ideas and abstract instructions where good and evil may be found, but upon the profound experience of the wholeness of being. This experience is imprinted in the inexhaustible plenitude of the world, and in the possibility of penetrating at any point or moment to eternity. This experience is not so much an attempt at an explanation of the world as it is a support of real behavior in the real world. Whether this position, this belief, wins out over good or evil shall here go undetermined. This position rules nothing out – on the contrary, while it presupposes an inner freedom from the "banal world" it also allows for the possibility of accepting as a given everything that takes place in this world.

В. ПАЦЮКОВ

Translated by Jodi Daynard

yuri kuper
юрий купер

Родился в 1940 году в Москве. Учился на художественном факультете МГПИ им. Ленина, который закончил в 1963 г. В 1967 г. вступил в члены МОСХа. Занимался книжными иллюстрациями, работал художником в театре. В 1972 г. эмигрировал в Израиль. С 1972 по 1976 гг. жил и работал в Лондоне. В настоящее время живет и работает в Париже. Публикуемый текст является записью беседы с художником.

Born in 1940 in Moscow. Graduated from the Artistic department of the Moscow Pedagogical Institute. In 1967 he became a member of the Moscow Union of Artists. Worked as a book and stage-designer. In 1972 he emigrated to Israel. From 1972 till 1976 he lived in London. He resides a Paris since 1976. The text below is a recorded interview with the artist.

How has your move to the West affected your own work and your attitude to art?

Any form of travel brings about some form of physical and qualitative change in "an object moved in a space". Emigration in particular has this effect since that form of travel does not allow one to return to the point of origin. Emigration is a journey which takes us away from the familiar and customary; everything changes: the scenery, melody of speech, scents objects' silhouettes...

At the point of origin "A" the artist is in a state of considerable comfort created in part by the limitations of his knowledge. Consequently all concepts and values, the whole complex of perception is slightly warped. Naturally in my ten years travel my views have altered considerably. What caused this reorientation? It is due in part to the flow of objective information, professional experience, or perhaps I have simply grown older.

If I were to try to define the main changes more precisely then the first thing that springs to mind is the change in my aesthetic values, commonly called "taste" (something that is not argued about in point "A").

To what extent does commercial success or failure affect an artist's work?

If one means the artist's creativity then perhaps it does not affect it at all, and anyway the whole question depends as wholly on the terminology generally accepted in point "A". Success there implies a high sale rate. The inhabitants of "A" through their lack of information cannot see that the deciding factor of the commercial success of an artist depends not on the quantity of the buyers but their quality. The smaller and more elite this group of collectors, the more serious is the artist's success. Apart from that the term "commercial success" implies large sales at a low price. In the instance where the cost of the work is extremly high the term "commercial success" is inapplicable ismply because the work does not appear on the open market. Put more simply any success achieved by an artist implies some form of commercial "impact". The greater this "impact" the less frequently the term "commercial" is used.

On the importance of exhibitions.

Certain myths circulate among the inhabitants of "A" about so-called "commercial" and "prestige" exhibitions. I have to admit that they do contain some gram of truth; relying on the fact that if a gallery has a serious reputation then it attracts a wider circle of artlovers and influential critics. However since the number of such galleries is very limited any exhibition not held in one of these few loses practically on purpose although I can understand an artist's desire to show his work at any cost on the principle "Better here than nowhere at all", "Now or never", "They are no better than me", etc.

The positive effect of an exhibition is undoubted. Firstly it allows the artist to see himself and his work from the viewer's side, to be an outsider to hear and feel the reaction of strangers rather than the familiar mumbling of friends. The whole entourage connected with the preview creates a vital break for the artist, a pause after much hard work. An exhibition is always a stage not only in the biography of artist but also in his creation.

On the importance of critics.

The more intellectual and elitist the art form the more the public feels the need for explanation. In the sixties a group of "thinkers" sprang up in New York, prophets, "stargazers". They laid the philosophical foundation of art at the time. Artists merely illustrated their verbal theses.

In this analytical period criticism acquired a cult status. The critic entered the crowd explaining and desiphering the artist's code.

In periode of synthesis the importance of criticism weakens considerably. The viewer is then himself capable of appreciating the quality of the

Какие перемены в твоем творчестве и во взглядах на искусство произошли после переезда на Запад?

Путешествие любого рода влечет за собой некоторое физическое и качественное изменения "перемещенного в пространстве тела". Эмиграция в особенности, так как этот вид путешествия не оставляет возможности вернуться в точку, из которой оно начато. Эмиграция – путешествие, которое отделяет нас все дальше от знакомого и привычного, меняется все: пейзаж, мелодия речи, запахи, силуэты предметов...

В той начальной точке А художник находился в состоянии некоего душевного комфорта, созданного отчасти ограниченностью информации. В результате все понятия и оценки, весь комплекс восприятия несколько деформирован.

Мне кажется естественным, что за 10 лет моего путешествия взгляды мои в значительной степени изменились.

За счет чего происходит переориентация? Частично благодаря объективности информации, профессиональному опыту, возможно, я просто стал старше... Если я попытаюсь конкретнее определить основное изменение, то первое, что приходит на ум, это замена эстетических оценок, того, что принято называть вкусом (о котором в пункте А не спорят...)

Какое влияние на творчество художника оказывает коммерческий успех или неуспех?

Если иметь в виду творчество, то, пожалуй, никакого. Да и само по себе это понятие целиком и полностью относится к терминологии, принятой в обиходе в пункте А. Оно подразумевает так называемый высокий процент продаваемости картин художника. Обитатели пункта А ввиду отсутствия информации не в состоянии предположить, что решающее значение в коммерческом успехе художника – не количество покупателей, а их качество. И чем меньше и элитарнее группа коллекционеров, тем серьезнее успех художника.

Кроме того, само понятие "коммерческий успех" здесь подразумевает большую продаваемость по наименьшим ценам.

В случае, когда картины художника стоят баснословно дорого, термин "коммерческий" не употребляется просто потому, что эти картины не появляются на рынке.

Говоря еще проще, любой успех художника так или иначе подразумевает коммерческий "импакт". И чем он выше, тем реже употребляется термин "коммерческий".

Значение выставок

Среди обитателей пункта А бытуют мифы о так называемых коммерческих выставках и выставках "престижа". Должен признать за ними долю истины, заключающейся в довольно простой формуле: чем серьезнее репутация галереи, устраивающей выставку, тем более широкий круг любителей живописи и влиятельных критиков она привлекает. Но так как число "серьезных" галерей ограничено, то любая выставка за пределами этих немногих практически теряет смысл, хотя мне понятно желание художника выставиться во что бы то ни стало, диктуемое: "лучше здесь, чем нигде", "теперь или никогда", "чем я хуже других" и т.д.

Положительное значение выставок несомненно. Прежде всего выставка позволяет художнику увидеть себя несколько отстраненным взглядом с дистанции зрителя, услышать и почувствовать реакцию посторонних людей, а не привычное бормотание близких друзей. Весь этот антураж, связанный с вернисажем, создает необходимую художнику передышку, паузу после напряженной работы. Выставка – это всегда этап не только биографии художника, но и в его сознании.

Значение критики

Чем интеллектуальнее и элитарнее искусство, тем сильнее толпа ощущает потребность в пояснении. В 60-е годы в Нью-Йорке появилась целая группа мыслителей, предсказателей, "звездочетов". Они практически создали философскую платформу искусства этого времени. Художники только иллюстрировали их вербальные тезисы.

В аналитические периоды значение критика вырастало до масштаба массии. Он как бы шел в толпу, пояснял и расшифровывал закодированную систему художника. В периоды синтеза значение критики заметно ослабевает. Зритель уже сам в состоянии разобраться в качественной оценке произведения, так как здесь он ставкивается не с кодовой интеллектуальной системой, а с простыми пластическими элементами. У зрителя появляется то, что называется "свое личное мнение".

В случае же закодированной системы личного мнения у него просто нет и он, полностью ощущая свою беспомощность, а в некоторых случаях даже вину (непосвященного), выслушивает эксперта кодовой системы.

Европейская школа критики существенно отличается от американской. Ее главная отличительная особенность состоит в стилистическом и вкусовом аспекте. Европейский критик прежде всего поэт-эссеист, создающий нечто подобное поэме-оде на заданную тему. Американский критик – аскетичный конструктивный прозаик, препарирующий факт существования данного явления с некоторой долей элегантной отстраненности и даже непричастности.

Не берусь судить, кто из них выглядит более убедительно (для меня – второй), но в конце концов это дело вкуса. Решающее значение имеет та элитарность, о которой я говорил выше. Имя критика, его реноме, а не литературный уровень его эссе играет роль.

creation since he encounters not a complex intellectual code but simply tangible elements. The viewer acquires a personal opinion".

In the case of a coded system he simply does not have this personal opinion and fully aware of his own helplessness, at times even feeling guilty in his unenlightenment, he turns to hear the expert on the coded system.

The European school of criticism differs substantially from the American. His main difference lies in its taste and style: the European critic is a poet-essayist, writing a poetic ode on a given theme. The American is a constructive prose author, confirming the existence of this given object with a certain elegant aloofness and even indifference.

I don't intend to judge which of the two is more credible (for me personally the latter), that in the end is a matter of personal preference. The deciding factor remains the eliticism of which I spoke earlier, where matters is the critic's name, his reputation and not the litarary value of his article. The public does not note the aesthetic originality of his essay about the artist, but simply that "Cramer wrote about him!"

On the importance of society.

The choice of surroundings requires a number of qualities in a person, the first among these is an ability to speak the language and having some ability in dealing with the people.

For many immigrants these are impossible. All complexes of the former inhabitants of "A" emerge with alarming strength; some kind of unnatural stubbornness in not trying to learn the native language, a hostile barrier in dealing with people (normally in self-defence) and an unwillingness to accept the unknown, depriving it of its right to exist by means of mechanical exclusion.

It's shame since a great deal depends on one's social circle. Even in this that soma aforementioned elitism forms the basis of the artist's social and artistic success.

On modern art.

All material, artistic, aesthetic and philosophical problems have existed from the beginning of mankind; and we are only barely scratching that monolith marked with centuries of memory and experience. It is only because of our microscopic scale of reasoning and our unreasonable self-esteem that we think that the discoveries we and our contemporaries make are important enough for us to unashamedly call ourselves pioneers and avant-garde, while forgetting our predecessors.

For me the avant-garde is not a concept connected with the qualitative or spiritual system of values, rather it carries with it a socio-ideological sense. Apart from that the term itself is unsubtle and ostentatious "Don't ignore it – it's avant-garde" or as one of the clauses in the avant-garde group "Leviathan's" manifesto says: "We are against Leonardo".

Ю.Купер. Фото М.Надо. Y.Kuper. Photo by M. Nadaud.

Толпа не обсуждает эстетические особенности его статьи о художнике, а просто молча отмечает: "о нем написал Крамер!"

Значение круга общения

Выбор среды предопределяет ряд факторов, среди которых в первую очередь – язык и наличие элементарных навыков человеческого общения.

Для многих они оказываются непреодолимыми. Здесь в необыкновенной силой проявляются все комплексы путешественников бывших обитателей пункта А. Какое-то неистовое упрямство в нежелании постичь язык и смысл речи коренных жителей, закрытость и недружелюбие по отношению к ним (скорее всего применяемые в качестве самозащиты), нежелание принять незнакомое, лишив его права на существование путем механического исключения.

Это грустно, так как от круга общения зависит довольно многое. Все та же пресловутая элитарность даже здесь является основой социального и художественного успеха.

Современное искусство

Все пластические, художественные, эстетические и философские проблемы существуют с момента существования человечества. И мы только слегка прикасаемся к этому монолиту, начиненному многовековой памятью и опытом. И только благодаря микроскопичности мышления и несоразмерному самомнению нам кажется, что открытия, совершаемые нами и нашими современниками настолько значительны, что мы без стеснения называем себя пионерами и авангардистами, забывая при этом наших предшественников.

Для меня авангард – понятие не связанное с качественной или духовной системой ценностей. Скорее оно несет в себе социально-идеологический смысл. Кроме того в самом термине есть что-то нескромно-рекламное. "Не проходите мимо – авангард", или как в одном из пунктов манифеста авангардистской группы "Левиафак": "Мы против Леонардо".

Я думаю, основой и началом творчества является скорее всего способ мышления, позволяющий художнику выстроить, воссоздать мир, в котором все элементы существуют и взаимодействуют в некоей логической системе. Системе, которая находится в полной гармонии с личностью художника, с его интеллектом, его техническими возможностями, чувствительностью и вкусом. Все перечисленные мною качества несомненно могут быть развиты, доведены до какого-то условного совершенства, но сам процесс этого доведе-

Натюрморт, 1980
холст, масло
40 x 60

Still life, 1980
oil on canvas
40 x 60

I think that the beginning of art is in the artist's ability to reason, which allows the artist to build, to create a world in which all elements exist and interact in some form of logical system, a system which is in complete harmony with the artist's personality, his intellect, technical potential, sensitivity and taste. All the qualities I have mentioned can obviously be cultivated, brought to some kind of agreed absolute but this process depends on a whole list of contributory factors to which we, unfortunately, pay little attention. For example, the need to see oneself or rather one's problem as an artist in the present time, in other words, to hear the sentence which you were about to say from a distance, to believe in the need and know the timing of what is said. Otherwise the words simply hover in the air and all those around shrug their shoulders in bewilderment.

One creates the impression of someone who has just woken up or is late to dinner – out of place.

Very often you are confronted by someone asking you "What are you painting?". I myself nearly always ask the artist what he is painting if I am unfamiliar with the artist's work. When asking this question I obviously do not expect to get all the necessary information but only a tiny fragment which would however enable me to gauge the artists' intellectual level.

If the question is posed to a Russian artist still resident in "A" then you can usually expect some metaphysically cosmic answer. One is painting an eye and the surroundings reflected in it, another a self-portrait in a cracked or broken mirror, a third tangles himself in the surrealist system

ния связан с целым рядом дополнительных факторов, которым мы часто, к сожалению, не придаем значения.

Например, необходимость почувствовать себя или, вернее, свою задачу как художника во времени, в котором мы живем. Иными словами, постараться услышать со стороны тот текст, ту фразу, которую вы хотите произнести вслух, поверить в необходимость и своевременность произносимого. В ином случае она (я имею в виду фразу) повисает в воздухе и окружающие в недоумении пожимают плечами. Вы производите впечатление только что проснувшегося или опоздавшего к столу. Вы выпали из контекста.

Довольно часто приходится сталкиваться с ситуацией, когда вас спрашивают: "Что вы пишете?" Я и сам почти всегда спрашиваю:

"А что он пишет?", если незнаком с творчеством художника. Задавая этот вопрос, я надеюсь получить безусловно не полную информацию, а лишь маленький осколок, который позволит мне определить в некоторой степени интеллектуальный уровень художника.

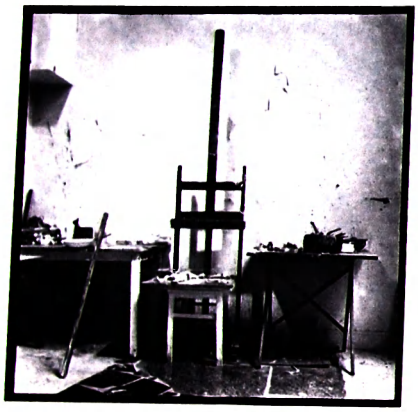
Если этот вопрос касается русского художника, продолжающего проживать в пункте "А", то чаще всего можно ожидать в ответ нечто "метафизическое-космическое". Один пишет глаз, а в нем отражение интерьера, другой – автопортрет в осколках разбитого или треснувшего зеркала, третий путается в сюрреалистической системе странностей и парадоксов, четвертый представляет собой "долгожителя"-конструктивиста. Ему даже не кажется странным сам факт его долгожительства. Возможно это только в тех специфических ус-

of oddities and paradoxes, the fourth aims for "time-enduring" creation. The prospect of his own "endurance" does not seem at all strange to him. Perhaps this only occurs in the specific climate of "A" which is mentioned earlier. There, where all understanding is crushed and jetted where the people live to the age of 200 because they don't know better or their passport and birth certificate are lost.

The artist will live all his life without once seeing that he is in that microscopic slice of time which is allowed him for the deliverance of one or at best two sentences. The pronouncements aren't even about this at present. What's more it's no longer even important what they are about but how they are delivered, tone of voice, sentence structure, its rhythm, diction, length. Most importantly the clarity of the meaning. It is no longer "original" to be aesthetic and intellectual but simply "banal".

The return – from the coded system to the simple and tangible – is how I would describe the current tendency in the visual arts. More and more galleries show the work of artists painting in a figurative system, artists painting from nature. Genres like landscapes, portrait and still life are returning. The teaching material in art schools is changing. Instead of teachers of abstract, surrealist and conceptual directions in art some simple straightforward realists who can at least explain to the student the basics of tonal drawing and the bare facts about drawing from nature. This process began, totally unnoticed, about five years ago, but now its form is getting stronger and my little joke about the "banal" may indeed become a form of praise.

Translated by Anastasia Kuperman



Photos by M. Nazarov

ловиях пункта "А", о которых я говорил вышел. Именно там, где все понятия смещены и сдвинуты, где они доживают до двухсот лет благодаря невежеству или потере паспортов и свидетельств о рождении.

Этот художник так и проживет, не поняв и не ощутив себя в том микроскопическом отрезке времени, которое отпущено ему на произнесение одной, в лучшем случае двух фраз. И не об этом эти фразы сегодня. Больше того, уже даже не так важно о чем они, а важно как они сказаны, тон, архитектоника фразы, ее ритм, чистота произношения, продолжительность во времени. И самое главное – чистота смысла. Возможно, не "оригинально" является сегодня эстетической и интеллектуальной нормой, а "банально". Возврат из кодовой системы в систему простых пластических задач – так я бы

мог охарактеризовать тенденцию, происходящую сегодня в изобразительном искусстве. Все чаще и чаще открываются выставки художников, работающих в фигуративной системе, художников, пишущих с натуры. Возвращается жанр – пейзаж, портрет, натюрморт. Меняется преподавательский состав в художественных академиях. На смену преподавателям абстрактного, сюрреалистического и концептуального направлений приходят простые незамысловатые реалисты, которые хотя бы в состоянии объяснить студенту основы тонального рисунка и основные принципы рисования с натуры. Этот процесс начался почти незаметно лет пять назад, но уже сейчас можно видеть, как все сильнее очерчивается его силуэт. И моя полушутка по поводу "банального", возможно, и вправду станет когда-нибудь комплементарной формой.

henry khudyakov
генрих худяков

В.Т. Когда ты впервые стал пользоваться визуальной образностью?

Г.Х. Фактически — с самого начала: стихи, записанные столбиком, есть непосредственный результат визуального подхода к слову. Когда однажды, в 1962-м году, мне захотелось переписать в тетрадь разбросанные по ключкам рифмы и обрывки строф, — оказалось, что все это смотрится не совсем так, как представлялось. Оказалось — я выдавал желаемое за действительное: чисто словесная комбинация, записанная в "строчку", выглядела чересчур наивной, и я это почувствовал, соприкоснувшись уже не с "идеальной", т.е. абстрактно-смысловой стороной дела, а с материальной: бумага, чернила, буквенные знаки и т.д. Вскоре я начал передвигать слова по бумаге, дабы достигнуть наилучшей композиции. На это было потрачено 8 месяцев, в течение которых я создал систему записи своих вещей.

В.Т. В каком году были сделаны твои "хокку" с визуальным аккомпанементом?

Г.Х. В 1968-м. Тогда же появились и "кацавейки" — минималистские альбомы.

В.Т. А объекты с использованием дерева, бархата и проч.. — те что висели у тебя на стене, на Дыбенко?

Г.Х. Тот же год. Вообще говоря, за что бы я ни брался, у меня неизбежно получался либо объект, либо стихотворение. Взять, к примеру, моего "человека", сделанного из разного рода мусора: "счастливых" трамвайных билетов, дневниковых набросков и эскизов двухтрех концептуальных проектов. Сначала — я решил, было, выбросить накопившийся хлам, но когда высыпал трамвайные билеты на лист картона, они "ожили", и мне стало их жаль...

В.Т. То есть — как у дадаистов — тут суфлирует случай, да? Вообще, — играет ли случай ту или иную роль в том, что ты делаешь?

Г.Х. Без конца! Я ничего не планирую, ничего не хочу. Случай — инициатива. Как семя, из которого — подобно дереву — произрастает система.

В.Т. Расскажи про свои первые шаги здесь.

Г.Х. По-видимому, Нью-Йорк следует рассматривать очередной случайностью...Но об этом — после. Итак, сначала я, как безумный, ходил по дизайнерским конторам, предлагая свои наивные эскизы галстуков, значков, рубашек и шоппинг-бэгов (мне-то казалось, будто нет в мире ничего лучше них). Когда же я убедился, что мои проекты никто и никогда не возьмет, т.е. не примет к широкому распространению, — было уже поздно, потому как я успел войти во вкус, и в этом я тоже вижу игру случая.

В.Т. Какой случай занес тебя в Нью-Йорк?

Г.Х. За два года до эмиграции я почувствовал себя выдохшимся. Случайности обходили меня стороной... Случайность, вообще-то, спичка, брошенная на творческий темперамент, как на стог сена, — а мое сено было к тому времени скормлено.

В.Т. То есть — твой отъезд был попыткой найти новое поле случайностей?

Г.Х. Подсознательно — да, сознательно же — я спасал свой быт. О творчестве я не думал. Я

V.T. When did you first begin to use visual imagery?

H.K. In fact, from the very beginning: Even poetry written in columns is the direct result of a visual approach to the word. Once, back in 1962, I wanted to take tattered scraps of rhyme and snatches of stanzas and work them into a notebook. The result was something different from what I had expected. It turned out that I had expressed a desire for the *real* — a purely verbal combination written in "lines" appeared to me too naive, and I felt it to be no longer connected to the "ideal", that is, to the abstract, conceptual side of things but to the materials themselves: Paper, ink, letters, etc. I began to shift the words around the piece of paper in order to attain the best composition. I spent eight months doing this, during which time I created a system for writing down my poetry.

V.T. When were your visual "Haikus" created?

H.K. In 1968. My Katsaveiki also appeared that year. These are minimalist albums.

V.T. And the objects using wood, velvet, and the like, the ones you had hung on your walls on Dibenko street?

H.K. The same year. Generally speaking, whatever I would undertake, I would inevitably end up with either an object or a poem. Take my "Man" for example, made up of various kinds of debris: "Lucky" tramway stubs, daily sketches and *esquisses* of two or three conceptual projects, etc. Initially, I had decided to throw out all this accumulated rubbish, but when the tramway tickets spilled out onto the piece of cardboard, they "revived" and I began to feel sorry for them...

V.T. Then for you, as for the Dadaists, chance is at work here, is that right? In general, does chance play some role in what you do?

H.K. Always! I don't plan anything. I don't want anything. Chance is the initiator, the seed from which, like a tree, the whole system grows.

V.T. Tell us about your move to New York.

H.K. Evidently, it makes sense to examine my move to News York following a discussion of chance. But more about this later. Initially, I ran around like a madman to designers' offices in an attempt to sell my naive sketches of ties, buttons, shirts, and shopping bags (which, incidentally, I thought were the best in the world). By the time I realized that no one was interested in my projects, i.e., that they would never become popular, it was already too late: I was already too involved in them. I see the game of chance at work here, too.

V.T. What chance brought you to New York?

H.K. For two years before my emigration, I felt myself slowly expiring. Chance passed me by. In general, chance is a match thrown onto the haystack of the creative temperament, but at that time my haystack was already depleted.

V.T. That is, your leaving was an attempt to find a new field of chance?

H.K. Unconsciously, yes. But consciously, I was saving my very being. I wasn't thinking about my work — I was concerned with my fate. Having turned up in New York. I felt socially oriented for the first time in my life.

V.T. Oriented towards what?

H.K. Towards social survival. I'll explain further.

Генрих Худяков (род. 1930 г., Челябинск), окончил филологический факультет — славянское отделение — Ленинградского университета в 1959 г. Работал в Москве техническим переводчиком. Его первые эксперименты со стихотворной формой относятся к началу 60-х гг. В 1964 г. эмигрировал в США.

В 1968 г. в Нью-Йорке в авангардном журнале SMC *(№ 3) под псевдонимом этого периода стихотворчества "Аётаграф", был опубликован визуально-стихотворный опус Худякова "Кацавейки". В числе участников номера журнала были: Мэн Рэй, Дик Хиггинс, Джозеф Кошут.*

Одной из интересных сторон стихотворного феномена Худякова является своеобразная манера читки собственных стихотворений.

Настоящий текст — запись беседы Г. Худякова с художником В. Тупицыным.

Henry Khudyakov (b. 1930, Chelyabinsk) graduated from the Slavic Literature Department of Leningrad University in 1959. He has lived in New York since 1974. His first experiments with poetic form date from the late 60's when he also began to distribute his handmade books in Moscow artistic and literary circles. His first publication in America was in 1968 in the avant-garde magazine SMC, *No. 3, (where he appeared under the pseudonym Aftograf along with Man Ray, Dick Higgins, Joseth Kosuth, and others). Perhaps the most interesting manifestation of Khudyakov's talent, though, is his recitation of sound poetry. The published text is a recorded conversation between V. Tupitsin and H. Khudyakov.*

Г.Худяков в Нью-Йорке. H. Khudyakov in New York.

занимался своей судьбой. Оказавшись в Нью-Йорке, я впервые ощутил себя социально ориентированным.

В.Т. На что?

Г.Х. На социальное выживание. Сейчас поясню. Когда в России я писал стихи, это был своего рода фонтан, на гребне которого я метался подобно стрекозе или бумажке. Здесь же начинаешь испытывать действие социального раздражителя, иначе говоря, возникает желание более активного контакта с людьми, желание внести вклад в изменение их жизни, желание обрести социальный статус. Во всяком случае, это то, что я чувствовал в первые годы своей жизни в Нью-Йорке.

В.Т. Скажи, как ты перешел от значков, галстуков и авосек к вещам более монументального плана, т.е. к пиджакам, жилетам, рубашкам?

Г.Х. Я работал с тем, что видел на улицах. Помнится, мне становилось как бы эстетически неловко за тех, кто в жаркий день развязывал галстук, оставляя концы болтающимися по обеим сторонам рубашки. Когда Эдгара Кейси спрашивали, откуда у него дар ясновидения и, в частности, дар медицинской диагностики, он отвечал, что это от острой потребности помогать людям.

В.Тупицын и Г.Худяков. V.Tupitsyn and H.Khudyakov.

Так и в моем случае с галстуками: идея наложения, т.е. изображения галстука на рубашке, чтобы он как бы и был, и не был одновременно — эта идея граничила с попыткой избавить человека от эстетической дилеммы. Примерно таким же путем я постепенно шел и к другим вещам, — вплоть до монументальных. Чем бы я ни увлекался — первым импульсом всегда было сострадание.

В.Т. Значит, как и у Кейси, в тебе есть потребность быть эстетическим ясновидцем и эстетическим врачевателем?

Г.Х. Да, но за эстетикой скрывается задача проявления гуманности другого свойства... По мере того, как росла уверенность в собственной художнической и ремесленнической значимости, я стал пытаться предлагать окружающим свои рецепты, — опять-таки, пытаясь исправить эстетические погрешности, вошедшие в обиход. Я ощутил себя уже в состоянии бросить перчатку миру дизайна, издательств, галерей, — колоссальной индустрии, навязывающей обществу клише вкусов, ложную эстетическую активность. Вообще-то, темперамент независимого склада сопроден комете: первое соприкосновение с зем-

When I wrote poetry in Russia, it was as if I were a dragon-fly, a piece of paper being tossed about on the crest of a fountain. Here, you begin to feel the existence of social irritant. Put another way, there arises in oneself the desire for more active contact with people, a desire to contribute something toward changing their lives, a desire to acquire social status. In any case, this is what I felt the first year of my life in New York.

V.T. Tell us how you moved from making buttons, ties, and shopping bags to making things on a more monumental scale, that is, your coats, vests, and shirts.

H.K. I worked with what I saw on the streets. I remember I felt esthetically uncomfortable for those men who on a hot day loosened their neckties, leaving them to hang on either side of their shirt. When Edgar Cayce was asked where he got the gift of clairvoyance and, specifically, his gift for medical diagnostics, he responded that he got it from his keen need to help people. This is my case with ties: The idea of superimposition, i.e., of portraying a tie on a shirt so that it would seem to be and not to be at the same time, this idea was contiguous to my attempt to deliver man from his aesthetic dilemma. It is precisely in this way I gradually went on to other things, right up to my monumental works. In whatever has fascinated me, compassion has always been my first impulse.

V.T. That is, like Cayce, you need to be an aesthetic clairvoyant, an aesthetic healer?

H.K. Yes, but behind the aesthetics the problem of developing another kind of humanity is concealed. As my confidence in my own artistic and artisanal significance grew, I began to try to offer my prescriptions to my surroundings, once again attempting to correct the aesthetic mistakes that had come into use.

I felt ready to challenge the world of design, publishing, galleries, those colossal industries that tie society to cliches of taste, to false aesthetic activity. In general, the temperament of an independent constitution is like a comet: upon contact with the earthly atmosphere it immediately swerves off to the side, into the realm of original ideas. Having grown up in the world of design, on the plane of material things, particularly, on the plane of everyday motives, causes, aspirations for a kind of aesthetic aid, of impulses, temptations, and chance, my interests, finally, lost touch with this world; i.e., they have departed from the limits of the functional.

V.T. Your taste, as many have noticed, some with sympathy (I number among these) and some without, departs from the conventional standards of what is beautiful or correct. What do you think about this?

H.K. My taste is my own aesthetic diagnosis of what is going on. Whatever lacks aesthetic banality, cliche, is for me a point of support, a means through which I hope to "remake" the world. Why? In the name of aesthetic rescue.

V.T. Aesthetic altruism?

H.K. Only as a manifestation of anxiety vis a vis the aesthetic state of my surroundings. Only in this way, on an ideal level, can I consider myself an altruist. Not on any other. In reality this aid is of a spiritual nature, brought about through aesthetic education. But this is what is interesting; The form of aesthetic charity can turn out to be too obtrusive, too hyperbolic. Taken in an overdose, it is a calamity, an aesthetic disaster. Apparently, there is an indespensible balance, an

Дневной пейзаж. 1979-81 Day Time Landsc. 1979-81

ной атмосферой – и сразу же в сторону, в область оригинальных идей. Родившись в мире дизайна, в плоскости материальных вещей, сугубо бытовых поводов, мотивов и побуждений типа эстетической помощи, импульсов, соблазнов, случайностей, – мои интересы, в конечном итоге, от этого мира оторвались, т.е. вышли за пределы функциональности.

В.Т. Твой вкус, как многие отмечают, – одни с симпатией (и я в их числе), другие – без, расходится с конвенциональными эталонами такового, с эталонами того, что есть красиво или что есть правильно. Что ты об этом думаешь?

Г.Х. Мой вкус – это мой индивидуальный эстетический диагноз происходящего. Что же касается отсутствия эстетической банальности, заштампованности, то это и есть та точка опоры, посредством которой я надеюсь "перевернуть мир". Зачем? – В порядке эстетической выручки.

В.Т. Эстетический альтруизм?

(24) *Г.Х.* Всего лишь проявление обеспокоенности по поводу эстетического состояния ближних. Только в этом, идеальном плане – я могу считать себя альтруистом. Ни в каком другом. Ведь на самом деле – это помощь духовного характера, осуществляемая через эстетическое воспитание.

Но вот что интересно: форма эстетического милосердия может оказаться слишком навязчивой, слишком гиперболичной. В избыточной дозе – это оборачивается бедствием. Эстетическим насилием. По-видимому, тут необходим баланс, рецептурная точность.

В.Т. Есть ощущение, что твои работы перенасыщены световой яркостью, взрывчатостью. И при этом, как у Филонова, напор мелочей. Волюнтаризм это или формула?

Г.Х. Энергийная динамика – кажущаяся избыточной? – Нет, это конечно же, не волюнтаризм, а заполнение формулы. Пока я ее, эту формулу, не заполню, я – внутренне – весь чешусь! Я погоняем – до того момента, пока идея не заставит меня представить ее такой яркокрасочной, какой она и хотела предстать.

В.Т. Есть ли у тебя наработанные пластические принципы, приемы?

Г.Х. Подготовка к решению новой задачи – это подготовка к битве. А для каждой следующей баталии нужен новый наступательный маневр. Огонь творческого поиска при решении очередной задачи оборачивается кучей шлака. Гора шлака растет – это приемы. Конечно, растет и арсенал чисто ремесленнического плана. В смысле экономии времени. Технический аспект.

В.Т. Ты прежде рассказывал, что в твоих пиджаках есть немало графических и цветовых ассоциаций, связанных с Нью-Йорком: нью-йоркские улицы, нью-йоркские неон и т.п. Вообще, твой цвет – это цвет за окном, или тот, что ты видишь во сне, за экраном реального? Есть какие-либо соотношения между двумя этими цветовыми мирами?

Г.Х. Есть! Такие соотношения есть. Разумеется, живописать неон или улицы – ложный путь. О тех, кто это делает, можно сказать, что их энергия достойна лучшего применения. Конечно, что-то в моих холстах, пиджаках и в графике напоминает сумасшедшую яркость города, но я предполагаю, что энергиинный напор связан с ингредиентом, привнесенным из другого мира. Я ведь никогда не

Светило, 1977-79 Sun, 1977-79

exactness of the prescription. And when this is achieved, you get a real *doer*.

V.T. Some feel that your work is oversaturated with luminous brightness, with explosiveness. And, like Filonov, a strong emphasis on trifles. Is this voluntarism or a formula?

H.K. Seemingly redundant dynamics of energy? No, it is of course not voluntarism, but the fulfillment of a formula. Until I fulfill it, I'm – inwardly – itching. I'm driven on until the moment the idea makes me present the brightness that it wanted to offer.

V.T. Do you have plastic methods, principles at work?

H.K. The preparation for working out a new problem is the preparation for battle. And for every new battle you need a new offensive maneuver. The fire of the creative search for a solution to an immediate problem circles around a heap of dross. The hill of dross grows – this is the method. Of course, an arsenal on a purely artisanal level grows as well. In the sense of the economy of time. In the technical sense.

V.T. Once you said that much of the color and graphics in your coats is associated with New York: New York streets, New York neon, etc. In general, is your color the color you see out of a window or that which you see in a dream, behind a screen of the real? Is there some kind of connection between the color of these two worlds?

H.K. There certainly is such a connection! Apparently, it is a deceitful thing to paint neon or streets. One may say about those who do it

скопирую неоновую рекламу так как она
сть. И никто не скопирует. Потому что она и
ж призвана сиять на пределе своих люмини-
центных возможностей...

В.Т. Словом, для тебя Нью-Йорк — это раз-
дражитель?

Г.Х. Да, раздражитель. Мне дан Нью-Йорк,
как погремушка дается ребенку. Может
быть, для ребенка — это энциклопедия, как
для фарисея Талмуд. Или как для Левитана
был пейзаж. На том уровне сознания стог сена
дет со скукой, а другим он в восторженность
и через эту восторженность они начинают
бунтовать, т.е. действовать.

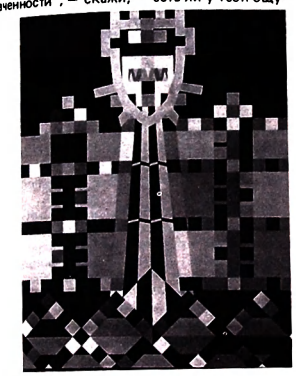
В.Т. Ты считаешь себя спровоцированным?

Г.Х. Да, а будучи спровоцированным, я стал
беспокойным, одержимым. Не знаю — бесом
ли духом. Духовные силы пришпоривают те-
бя, чтобы ты скакал в нужном направлении
лока бедный в своей одержимости и отчая-
нии, как мифологическая корова, погоняе-
мая оводом, ты не избавишься от суммы раз-
дражителей.

В.Т. Не чувствуешь ли ты себя цинично ис-
пользуемым? И тебя не удручает такая роль?

Г.Х. Нет, потому что я инструмент, без кото-
рого силы, что стоят за мной, не в состоянии
материально реализоваться. Я совершенно не
чувствую себя униженным. Как бы они, эти
силы, не были выше меня организованы, я
понимаю, что в бесконечных аспектах фено-
мена жизни трудно сказать, кто второстепе-
нен и кто первичен. Быть может, в идее чело-
века я совершеннее какого-нибудь бессмерт-
ного духа, т.к. я создан для того, чтобы это-
му духу придать значение.

В.Т. Говоря об упомянутой тобой "предна-
значенности", — скажи, — есть ли у тебя ощу-



щение соборности в этом плане? Чувствуешь
ли ты единство с коллегами?

Г.Х. Нет. В английском есть выражение: "Ко-
рабли, которые проходят в ночи". Они могут
друг другу помаячить, не останавливаясь, идя
своим курсом и освещая пустую поверхность
вод.

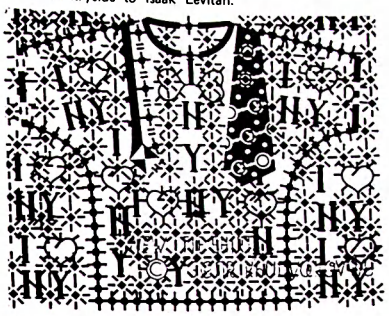
В.Т. Что для тебя результат творчества?

Г.Х. Вещи, играющие автобиографическую
роль. Как фотографии встреч. Амулеты.
Следы духа на песке. Духа, который по мне
прошел. Вернее, прошел по песку в обуви,
которая — я.

that their energy is worthy of better application. Of course, something in my vests, coats, and in my graphics reminds one of the crazy brightness of the city, but I would propose rather that the energy of this overabundance is connected to those ingredients introduced from another world. I almost never copy the neon sign. And no one is able to copy it, because in this way the sign is called to shine upon the limits of its luminescent possibilities.

V.T. In short, is New York an irritant for you?

H.K. Yes, it is an irritant. I was given New York the way a child is given a rattle. Perhaps for the child it is an encyclopaedia, like the Talmud to Pharisee, or the countryside to Isaak Levitan.



Я люблю Нью-Йорк. 1979
I love New York. 1979

On this level so was the awareness of the haystack irritating. Some look at New York with boredom, others, with enthusiasm, and with this enthusiasm they begin to gurgle, that is, to act.

V.T. Do you consider yourself provoked?

H.K. Yes, though in being provoked I became disturbed, posessed. I don't know whether it is a demon in my soul or not. Spiritual forces spur you to rush in a particular direction while you are poor in your possessions and despairing: Like the mythological cow who is chased by the gadfly, you don't ever get away from the source of your irritants.

V.T. Don't you feel cynically exploited by these forces about which you just spoke? And taking on such a role doesn't depress you?

H.K. No, because I am an instrument without which the forces that stand behind me could not realize themselves materially. I don't feel at all humiliated. However more complex than myself these forces may be, I understand that given the endless aspects of life's phenomena it is difficult to say who is primary and who is secondary. Perhaps as a man I am more perfect than any kind of eternal soul, as I am created in order to give this soul meaning.

V.T. Now that you have mentioned "goals", do you feel at one with your colleagues?

H.K. No. There is an English expression: "Ships that pass in the night." They can loom over each other, not stopping, going their own course and lighting up the empty surface of the water.

V.T. What for you is the result of your work?

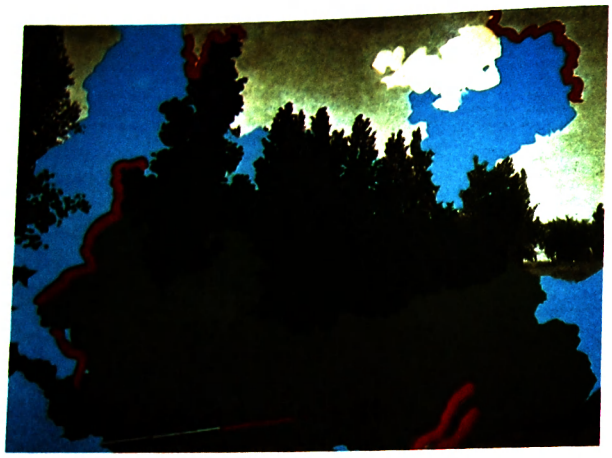
H.K. Things playing an autobiographical role. Like a photograph of a meeting. An amulet. The tracks of a spirit in the sand, a spirit which has come into me or, rather, which has come along the sand on shoes that are me.

Translated by Jodi Dayard

Вестник, 1979-80
холст, масло
75 x 70

Harbinger, 1979-80
oil on canvas
75 x 70

ivan chuikov
иван чуйков



Пейзаж, 1981
смешанная техника
85 x 127

Landscape, 1981
mixed media
85 x 127

Родился в 1935 году. Живет и работает в Москве.

Born in 1935. He resides and works in Moscow.

Иван Чуйков разрабатывает главным образом две большие темы. С одной стороны, он творит свой язык, соответствующий его индивидуальности, его мировоззрению, настойчиво пытаясь установить прямое отношение формы к миру новой реальности, стремясь выразить невидимые, но ощутимые силы жизни, воспринимая мир как часть самого себя. Фактически это не новый язык, это открытие мира в его новом аспекте, где всячески выявляется его вещественность, его способность действовать не только на зрительные ощущения, но и на моторные, вызывая эмоциональную эманацию переживаемого пространства. С другой стороны, он как бы иронически репродуцирует ренессансную концепцию искусства, накладывая разделенно понятие на образ, иллюзию на реальность, намеренно путая и сопоставляя их. Обе эти проблемы творчества Чуйкова тесно связаны, и вторая есть по существу отрицательная формулировка первой.

Мир представляется художнику как вещь, манифестирующая этот мир, как пластически свернутое пространство переживаемого бытия. В этом творении вещей лежат истоки всякого творчества — первые схемы архитектуры, архетипы изобразительного искусства, прикладного художественного ремесла, т.е. первосхемы формообразования материи или, как сказал бы современный искусствовед — "арт-дизайн". Основной закон этого творчества говорит о том, что изображаемое тождественно изображающему. Таким образом, вещь, изображающая окно-пространство сама есть это окно-пространство. Как поступал доисторический человек? Он создавал первые столбы из стоящих высоких камней — менги-

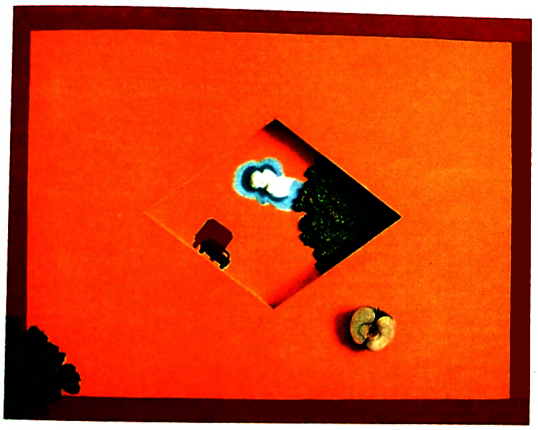
There are two major aspects to the work of Ivan Chuikov. On the one hand, he creates his own language, which corresponds to his individuality and his world view, persistently attempting to establish the direct relationship of form to a new world-reality, striving to express the unseen, but tangible powers of life, conceiving of the world as part of himself. However, this is not a new language, but a discovery of the world in its new aspect, where its materiality is manifested in many ways; its ability to act not only on visual sensations but on motor sensations as well, stimulates an emotional emanation of experienced space.

On the other hand, Chuikov ironically reproduces the Renaissance concept of art, superimposing ideas onto the image, superimposing illusion on reality and deliberately confusing and juxtaposing them. Both these problems are closely tied in Chuikov's work and the latter is essentially a negative formulation of the former.

Chuikov imagines the world as an object which manifests this world — as the plastically rolled-up space of experienced existence. In this creation of objects lie the sources of all creation — the archetypes of architecture, of the visual arts, of the applied arts — that is to say, the archetypes of the formation of matter, in other words, design. The fundamental law of this creation states that the depicted is identical to the depicter. Thus, the thing which depicts the window-space is itself this window-space. Pre-historic man created the first pillars from tall standing stones (they were really the first columns). He then placed a horizontal block on the verticals and the first door/gate/window came into being. This first human construction was an expression of the stage upon which the action of primitive

Дорожный знак II, 1973
смешанная техника
63 x 63 x 35

Road Signs II, 1973
mixed media
63 x 63 x 35



Дорожный знак I, 1972
смешанная техника
77 x 100

Road Signs I, 1972
mixed media
77 x 100

ров (именно в них заложена первая колонна), на вертикальные глыбы он клал поперечную горизонтальную, и возникали первые двери — ворота — окно. Эта первая конструкция человека и является выражением того сценария, где происходит действие всего первобытного мифа — низ, верх, высота, земля, небо. Фактически то же самое осуществляет Чуйков, решая при этом как будто специфические художественные проблемы, накладывая пленку-иллюзию на поверхность реального в своей вещественности объекта и комментируя этот процесс как главную свою задачу-проблему. Но при внимательном рассмотрении выясняется, что это не главная, а второстепенная, хотя и непосредственно сопутствующая линия его творчества и при этом носящая явно критический характер. Демонстрируя как художник в пластическом соединении разъединенные в определенный момент истории образ и понятие, Иван Чуйков в своем мироощущении их совершенно не разделяет. Он, как бы все позабыв, подобно первобытному человеку, начинает заново конструировать мир. Рядом с настоящим окном, координирующим пространство, появляются "панорамы", по форме близкие кубу, параллелепипеду или к такой первосхеме сгущенного пространства как стол. Стол метафоризует в мифологическом сознании высоту — небо — землю. Он разделяет подобно горизонту небо и преисподнюю, эти два мифологических мира, но и соединяет их в одно целое через оппозицию жизнь-смерть своими гранями — оградою, завесою, повернутой к современному человеку вывернутой наизнанку панорамой. Двери — ворота — окно, стол — ограда — завеса — вот основные вещные метафоры первобытного мифа. Они предшествуют бытовым дверям и окнам, столам, завесам. Еще до того, как попасть в квартиру и дома, в качестве подобий, они задерживаются в театре и храме.

Через мифологическое восприятие мира творчество Ивана Чуйкова перекликается с

myth took place: bottom, top, the heights, the earth and the sky. Chuikov enacts virtually the same thing, solving what seem to be specifically artistic problems while superimposing an illusory film on the surface of reality, in the materiality of the object, and commenting on this process as his chief task.

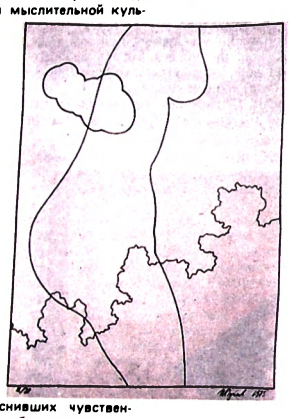
But upon careful examination, it becomes clear that this is not the primary, but the secondary line of his work (although the two invariably go hand in hand) and it is clearly critical in nature. As an artist, Chuikov demonstrates the plastic joining of the image and concept, which were

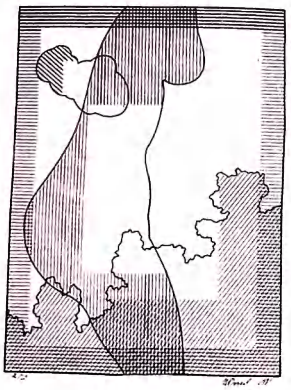
прозрениями Марселя Дюшана, хотя искусство Дюшана носит более проективный – идеальный характер, чем современный концептуализм. Для Дюшана вещь как бы заново создается лишь в ее идее, проекте и сразу видится в готовой форме. Чуйков действительно создает первосхему и первый элемент в его вещном осязании, обращаясь напрямую к архаике. Дюшан утверждает: "Все есть искусство, если оно вырвано из его бытовых связей или если я показываю на него пальцем". Да, действительно, в этой позиции возникает вещь, но вещь без овладения пространством, вещь без собственного символа, вне ее связи с космосом.

Чуйков, замыкая проективное сознание, устремленное в будущее, открывает путь к истине бытия, оставаясь в настоящем. Он пытается, как сказал бы Хайдеггер, прислушаться к тому, что говорит сам пластический язык, его "речения", "голос бытия". В действительности только открытость бытия, свидетельствует Чуйков, может помочь человеку переживать тайну творчества и обрести подлинную экзистенцию. Концептуализм Ивана Чуйкова направлен на художественное преображение мира от плоскости, поверхности к пространству, от понятия к образу. Его проблематика и ее реализация свидетельствуют, что в наше интеллектуализированное время художник не пользуется "вылущенными", чистыми прозрачностью научного эксперимента понятиями, которые, казалось бы, должны были прийти на смену чувственным образам, как предсказывал Гегель. Напротив, художественное видение Чуйкова знаменует рождение особой формы понятия, не в виде отвлеченных категорий мыслительной культуры метафизики, вытеснивших чувственность и мифопоэтичность образа, а как раз наоборот – в виде тех же "архаических" чувственных категорий. Поэтому вопрос о преодолении дискурсивного отвлеченного мышления, символизирующего иллюзорность бытия, становится важнейшим пластическим и мировоззренческим вопросом творчества Чуйкова. Он весь обращен к изначальным, но не реализованным возможностям европейской культуры, когда бытие еще не заменилось его понятием, мертвым слепком живой души. Обнаружение жизненных смы-

divided at a particular historical moment. His perception of the world does not separate them at all. He begins to construct the world anew like primitive man, as if he had forgotten everything. Next to a real window, which coordinates space, "panoramas" appear that are similar in form to a cube or parallepiped or an archetype of condensed space such as the table. A table is a metaphor for height – the sky and the earth – in the mythological consciousness. Like the horizon it divides those two mythological worlds, the sky and the nether world, but unites them in one whole, through the opposition of life and death, with its borders, barriers, and veils, turning an inside out panorama toward contemporary man. Doors, gates, a window, a table, a fence, a curtain – these are all basic material metaphors in the primitive myth. They prefigure everyday doors, windows, tables, and curtains. Even before they end up in apartments or homes as likenesses, they linger in the theater and cathedral.

In its mythological perception of the world, the work of Ivan Chuikov has something in common with the insights of Marcel Duchamp, although Duchamp's art is by nature more of an idealistic project than is the case with modern conceptualism. For Duchamp, a thing is re-created in its concept, in its project and is immediately

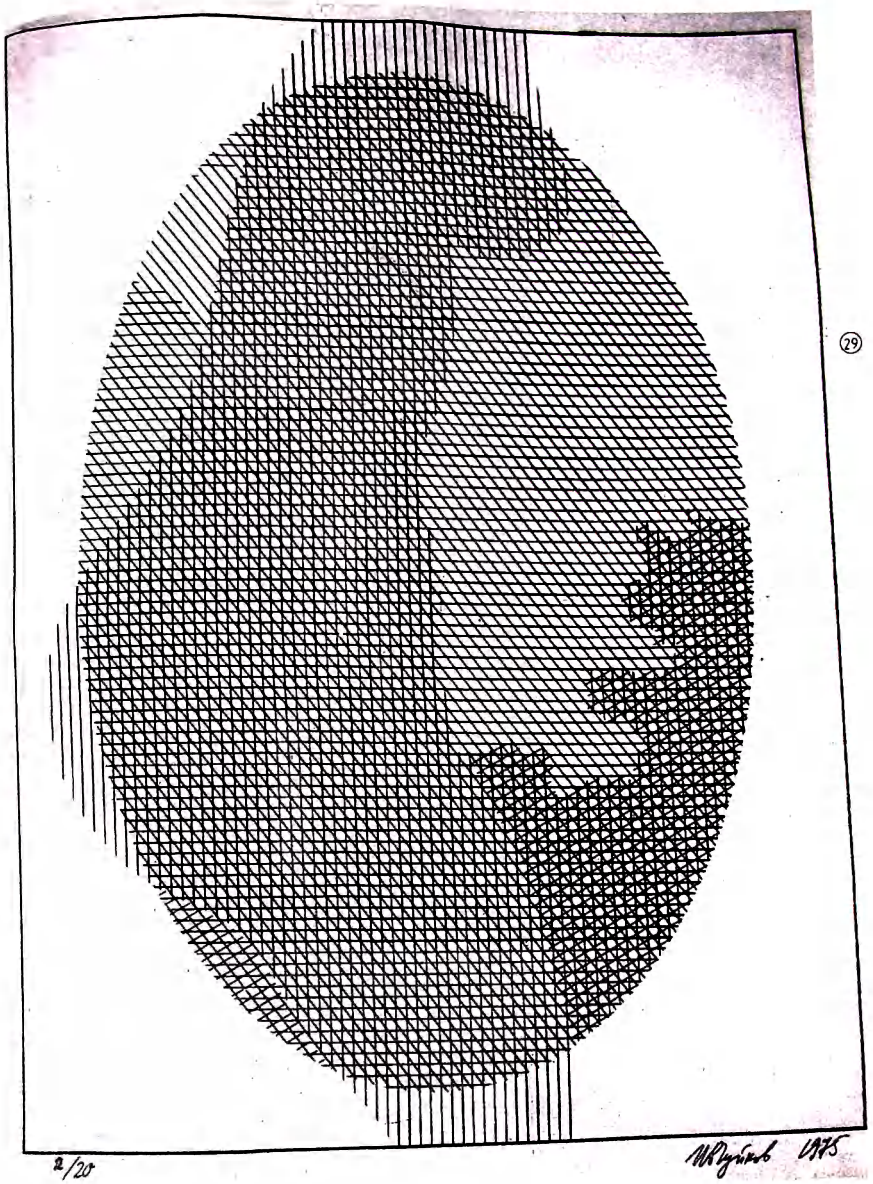




Сериография, 1975 (четыре листа из 12-ти) 57 x 43

Seriography, 1975 (4 sheets out of 12) 57 x 43

in the studio
МАСТЕРСКАЯ



29

2/20

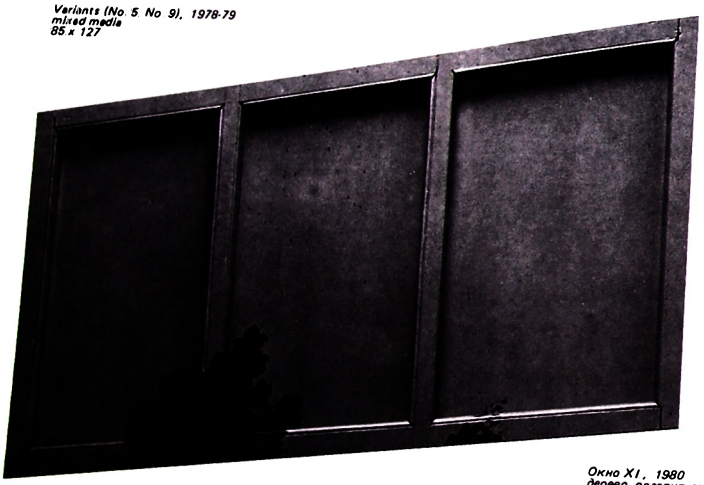
1975

Варианты (№ 5, № 9), 1978-79
смешанная техника
85 x 127

Variants (No. 5, No. 9), 1978-79
mixed media
85 x 127

seen in its ready form. Chuikov actually creates an archetype and a primal element in its material tangibility, by openly referring to the archaic. Duchamp maintained that "Everything is art if it is pulled out of its everyday context, or if I point my finger at it". Indeed, the object emerges in this position, but is unmastered by space, an object without its own symbol, outside of its connection to the cosmos.

By completing this projective consciousness, which is striving towards the future, Chuikov discovers the path to the truth of being while remaining in the present. He tries, as Heidegger would say, to obey esthetic language, its "utterances", the "voice of being". In reality, only the openess of being, as Chuikov's work bears witness, can help man to experience the mystery of creativity and discover authentic existence. Ivan Chuikov's conceptualism is oriented towards an artistic transformation of the world from flatness and superficiality to space; from idea to image. The problematics of his work and its resolution bear witness to the fact that in our intellectualized time, the artist does not make use of the pure concepts which are "revealed", concepts which possess the clarity of a scientific experiment, which, it would seem, should have taken the place of sensorial images as Hegel predicted. Chuikov's artistic vision heralds the birth of a particular type of concept, not in the guise of abstracted categories of the intellectual culture of metaphysics, which have displaced the sensuality and mythopoeticness of the image, but on the contrary – in the form of those very same "archaic" sensorial categories. Therefore, the question of overcoming discursive abstract thought, which symbolizes the illusoriness of being, becomes the most important aesthetic and philosophical issue in the art of Chuikov. He addresses



Окно XI, 1980
дерево, оргалит, эмаль
70(63) x 117 x 5

Window XI, 1980
enamel on cardboard and wood
70(63) x 117 x 5

слов и связей в современной культуре мыслится Чуйковым не как ее разрушение, а как "повторения" тех первоначальных возможностей европейской культуры, которые в свое время были упущены ради развития понятийного дистанцированного мировоззрения.

Сама концепция "окна" означает для художника желание выйти к подлинному бытию, не натыкаясь на ее подмену в виде ренессансной картины, заменившей реальность ширмой. Пародируя игрой с зеркалами мысль Альберти "картина – это окно в мир", Чуйков тем самым показывает, *чем не является бытие*. Заменяя окно зеркалом, вернее его понятием, Чуйков разыгрывает целое представление, притчу, остроумно рассказывая, как реальность превращается в схемы рассудка, а картина незаметно теряет связи со своим первообразом. Действительность не определяется предметностью, – заключает художник, – не заменяется зеркалом, где грезятся призраки бытия – она всегда выступает живой вещью-образом.

Объекты Ивана Чуйкова олицетворяют классическую формулу художественного поведения и существования человека в его гармонии и уравновешенности в космосе: мир во мне и я в мире, где художник – творец и одновременно зритель – каждый раз находится в мире с двумя перспективами, прямой и обратной, внутри и снаружи, в начале и в конце, присутствуя в самой ткани жизни и одухотворяя ее.

В. ПАЦЮКОВ

himself completely to the primordial, unrealized possibilities of European culture, to a time when being had not yet been replaced by the idea of being, the dead form of the living soul.

Chuikov sees the disclosure of vital meanings and connections in modern culture not as its des-

Photo by I. Makarevich

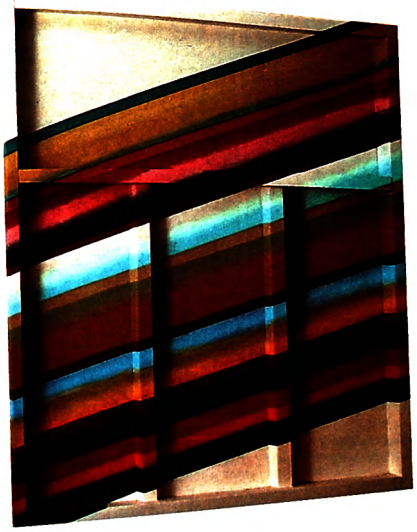
truction, but as "repetitions" of the primal possibilities of European culture, which were neglected at one time in order to develop a conceptualized distanced view of the world.

For the artist, the very concept of the "window" signifies the desire to break out to authentic being, without stumbling over its substitution in the form of a Renaissance painting which has replaced reality with a screen. By using a game of mirrors to parody Alberti's idea that "a picture is a window on the world", Chuikov demonstrates what being is *not*. By replacing the window with a mirror, or rather with its concept, Chuikov enacts an entire performance, a parable, wittily telling us how reality transforms into the structures of the intellect, while the painting imperceptibly loses its connections to its primal image. Reality is not defined by "objectness" the artist concludes – it is not replaced by the mirror, where the specters of being loom – reality is always a living thing-image.

Ivan Chuikov's objects personify the classic formula of artistic behavior and man's existence in harmony and stability in the cosmos: the world is in me and I am in the world; the artist is simultaneously the creator and the viewer, each time finding himself in the world with two perspectives, both direct and reverse, internal and external, in the beginning and the end, animating the very fabric of life in which he is present.

V. PATSYUKOV

Translated by Catherine A. Fitzpatrick and Jamey Gambrell



Окно XVIII, 1980
Посвящается М.Матюшину
Движение в пространстве
Стохастический вариант
дерево, оргалит, алкидная эмаль
130 (112) x 96 x 8

Window XVIII, 1980
Homage to M.Matushin
Movement in space
Stochastic version
enamel on cardboard and wood
130 (112) x 96 x 8

andrei abramov
андрей абрамов

Родился в 1951 году. В 1972 г. закончил Художественное училище пам. 1905 г. Живет и работает в Москве.

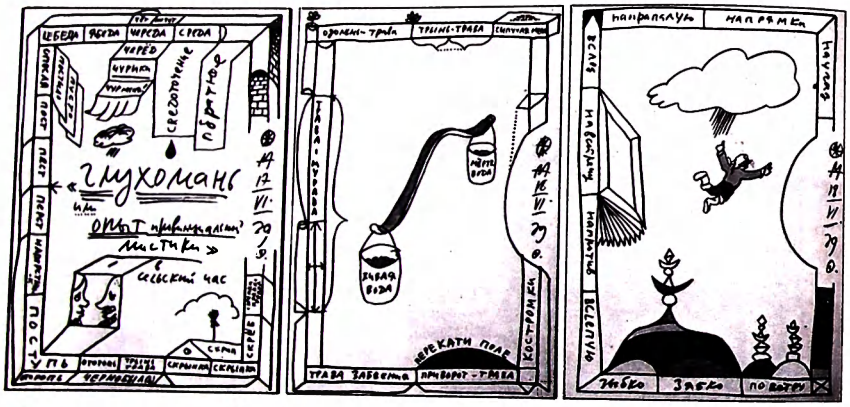
Was born in 1951. In 1972 he graduated from the Moscow Art School named after 1905 revolution. He resides and work in Moscow.

В Америке, где видно как художественный метод существует только в пределах 15 лет, многие из художников перестали этим заниматься уже в конце 70-ых гг. в силу ряда проблем, в основном сопряженных с возрастающей сложностью и дороговизной аппаратуры. В России камеры и записывающие системы остаются за чертой возможностей и, следовательно, метод как таковой еще не амортизирован. Однако, для художников, подобных Абрамову, видео, если бы оно было доступным, могло бы стать наиболее адекватной формой самовыражения. В 1980 г. он пишет: "мечты о кино, т.е. о съемке своих фильмов, я не оставил еще и по сей день, хотя надежд с каждым годом все меньше и меньше". Подобный "голод по видео" (имеется в виду та разновидность видео, которая включает в себя технологические аспекты и элементы кино) в данном конкретном случае породил своеобразную художественную форму, в которой бумага или холст обретают роль ленты, а художник идентифицируется с синтезирующим устройством. В попытке применить принципы кино или видео в работе с иным пластическим материалом художник прибегает к сериям (группам рисунков). Каждая из серий, будучи воспроизведена в виде слайдов (Абрамов фотографирует каждую сделанную вещь) и будучи затем спроектирована на экран, наводит на мысль об аналогии с видео-лентой, показанной в условиях за-

In the USA where video as an artistic medium has been around for only fifteen years or so, many artists stopped working in it as early as the late seventies due to the difficulties arising from their dependence on extensive equipment. In Russia, video cameras and recording systems remain beyond artists'reach and thus the medium has not been explored. However, for artists like Andrei Abramov, video, if it were available, would have been the most adequate form of self-expression. In 1980 Abramov wrote: "Even now I have not given up my dreams about shooting my own film. But every year brings less and less hope." This "hunger for film or video" in Abramov's case originated an artistic form in which paper or canvas assumes the role of a tape, and the artist becomes a synthesizer. In his attempt to adopt the principles of film and video art to another medium the artist chose to work in series or groups of drawings. Each series when photographed on a slide (Abramov photographs every piece he creates) and projected on a screen, presents a picture comparable to a video tape shown in slow motion.

Among his earlier works we find "improvisational exercises" in which he freely executes abstract and semi-abstract graphic drawings. It was these "exercises" wich led to the development of the serial principle that the artist later used with other subject matters.

The theme which directly relates to Abramov's interest in and practice of literature is expressed in the witty drawings done in 1977. "Strange Circumstances" is a good example of the artist's use of the narrative form. In this series the artist



Среди его ранних работ можно найти импровизационные упражнения, в которых демонстрируется уверенное владение техникой абстрактной и полу-абстрактной композиций. Эти упражнения и привели (по мнению автора) к развитию принципа серийности, позднее взятому на вооружение в связи с проблемами более сложного порядка.

is indebted to comic books and cartoons in the way Roy Lichtenstein is in his pop art works. Abramov's scenes as a rule are dedicated to Moscow street activities which are recorded with the preciseness of a camera. In the narrative series Abramov organizes drawings in a strict order and writes his comments or "subtitles" on all of them. Thus, as in a movie any changes in the se-

Тема, которая прямым образом связана с интересом Абрамова к экспериментам литературного толка, отражена в иронических рисунках 1977 года. "Странные Обстоятельства" – типичный пример использования повествовательного жанра. Эта серия восходит к комиксам или мультфильмам в том же смысле, в котором это справедливо в отношении ранних поп-артных работ Роя Лихтенштейна. Сцены, изображаемые Абрамовым, как правило, посвящены суматохе уличных происшествий, фиксируемых с точностью камеры. В повествовательных сериях Абрамов распространяет рисунки в строгом порядке, сопровождая их авторскими комментариями или "субтитрами". Таким образом, как это свойственно и обычному кино, малейшие нарушения в последовательности рисунков (кадров), не могли бы остаться незамеченными.

Концептуальные серии Абрамова обусловлены влиянием на него поэзии Велимира Хлебникова. Он пишет: "Хлебников первый привлек меня к проблеме работы над собственно языком искусства, как чисто поэтическим, так и живописным. Увлек работой над его структурой, поисками первооснов (т.е. первичных слов, а в живописи – как бы первоэлементов), закономерностей и новых выразительных средств языка. Особенно занимает меня слияние или скорее сочетание слова и изображения в качестве некого нового сложенного знака (или набора знаков) другой читаемости". Рисунки, подобные "Быстроконечному Времени" четко иллюстрируют принцип, посредством которого Абрамов конструирует свои семиотические структуры. Пространство "Быстроконечного Времени" упорядочено благодаря наличию серии плоскостей, каждая из которых несет на себе

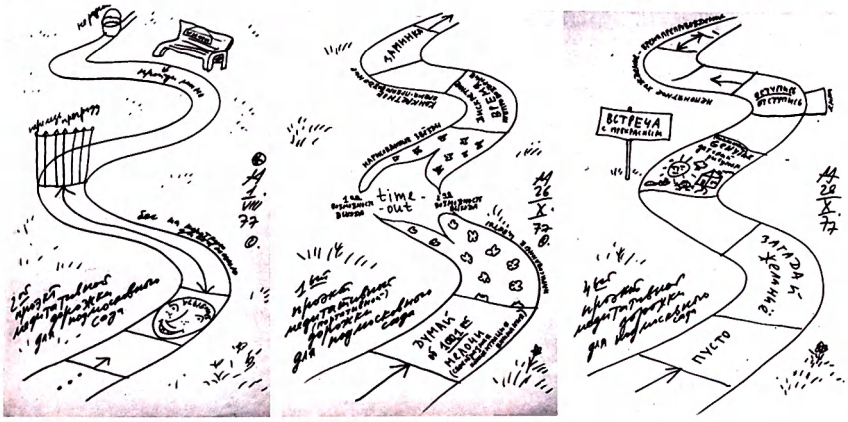
quence become apparent at once.

Abramov's conceptual or idea-oriented series were influenced by the poetry of Velimir Khlebnikov. The artist says: "It was Khlebnikov who first interested me in the problem of working on the language of art itself. I work on the structure of language searching for its sources (that is the root words, or basic elements in the plastic arts) its rules and new expressive devices. I am particularly attracted by the mingling, or rather the combination of the word and image as a new, complicated sign (or series of signs) that can be read in a different way".

Drawings like "Quick Pointed Time" clearly illustrate how Abramov erects his semiotic structures. Its space is created through a series of planes each of which carries a phrase or a single word. In this work the artist is not concerned with formal and poetic problems but rather seeks a total harmony between seemingly unrelated and diverse objects and notions existing in time and space.

Another aspect of Abramov's work relates to his interest in Zen philosophy from which is derived a series of drawings called "Frames." Each drawing consists of a frame which delineates empty space or a highly laconic graphic composition. In "Quick Pointed Time" and in "New Lexicon", Abramov "interprets the world by grasping little pieces of it" and giving "an approximate vision of the whole only through a series of grasps." In "Frames", however, he reduces his verbal and visual vocabulary to the minimum and attempts to achieve metaphysical exactness in a single drawing.

The "Frame" depicting triangle, circle, and cube is a good example of Abramov's metaphysical symbolism. Plato in his philosophy of Forms claims that "the world of pure form (mathematical figures and their relationships) is the



Из серии "Проекты", 1977
From serie "Projects", 1977

фразу или отдельное понятие. В этой работе художник не заботится о формальных или конкретно-поэтических задачах, а, скорее, стремится к тотальной гармонии между разноплановыми объектами или идеями, населяющими время и пространство его композиций.

Другой аспект творчества Абрамова сопря-

real world, whereas the world we see, is the realm of the unreal, of illusion, of change, and of death." Abramov's drawing with three basic geometric shapes (the cube is homomorphic to the square) seems to be the visual expression of Plato's idea of "the real world." In fact, in each series the artist shows his awareness of Plato's two worlds, constantly moving from reality

жен с интересом к Дзен. Последнее — дает импульс к созданию серии рисунков, именуемых "Рамками". Каждый рисунок состоит из рамки, очерчивающей пустое пространство или крайне лаконичную графическую композицию. В "Быстроконечном Времени" и в "Новом Лексиконе" Абрамов интерпретирует мир методом экстраполяции, т.е. как бы экзаменуя "отдельные его крупицы и создавая приближенную картину целого на основании конечного числа проб". С другой стороны, именно в "Рамках" фразеологический и визуальный арсенал доводится до минимума в стремлении достичь метафизической точности в каждой отдельной композиции.

"Рамка", в которую вписан треугольник, круг и куб — наиболее характерна в плане использования метафизического символизма. Платон в его философии форм утверждал, будто "мир чистых форм (математические конфигурации и их соотношения) суть реальный мир, тогда как мир, видимый нами, — принадлежит к области вымысла, иллюзий, перемен и смерти." Рисунок Абрамова с тремя каноническими фигурами (при условии, что куб гомоморфен квадрату) может служить наглядной иллюстрацией платоновской идеи "реальной реалии". Фактически, в каждой из своих серий художник осознает присутствие обеих платоновских реалий, постоянно путешествуя от реального к абстрактному и часто комбинируя атрибутику двух этих сфер. То, как Абрамов интерпретирует "реальный мир" на языке геометрических фигур, наводит на ассоциацию с японским художником начала XIXвека Сингайем, именовавшем свою композицию с теми же самыми геометрическими формами "Знаком Вселенной".

Идея "Рамок", очерчивающих пустое пространство, перекликается с японскими "суми", — живописью, в которой пустота является полноправной частью произведения, а не просто незаписанным фоном. На языке Дзен та же самая идея могла бы быть выражена следующими двумя фразами: "красить без красок" или "играть на бесструнной лютне". Любопытно, что даже нагнетание ярких тонов на краях рамок не является у Абрамова следствием формальных установок; он, скорее, старается придать этому определенную философскую конкретность. Абрамов пишет: "в рамке или, вернее, в обрамлении я все более и более нуждаюсь. Рамка мне помогает сдержать (вместить) поток информации, не дать ему расползтись, выплеснуться за край".

Среди последних работ Абрамова — рисунки из серий "Желтый, Красный, Голубой". Название выдает намерение автора, свидетельствуя о временном обострении интереса к формальным проблемам: выявляются цветовые соотношения; разрабатываются композиции, основанные на подобного рода соотношениях. Пространство строится из локальных цветовых плоскостей: желтый (в качестве фона) плюс голубой и красный. Незакрашенным пустотам в данном случае отводится второстепенная роль. В следующей композиции — голубые и красные треугольники соударяются с белыми, на которых в соответствующем порядке помещены слова "холодное" и "горячее". Вводя эти слова в структуру рисунка, Абрамов выявляет ту дополнительную психологическую размерность, которая наличествует в цвете наряду с визу-

Из цикла "Проекты", 1980
бумага, фломастер
30 x 21,5

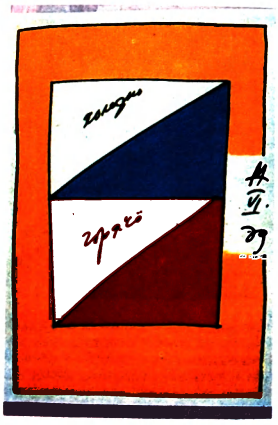
From the cycle "Projects", 1980
30 x 21,5

to abstraction, and often combining these two realms. Abramov's translation of "the real world" into the language of geometric figures resembles the work of the early 19th century Japanese artist Sengai. The latter called his drawing of the same geometric shapes "Sign of Universe."

The concept of those "Frames" which delineate an empty space echoes with the Japanese 'sumi' paintings in which emptiness is a part of the work and not just undone background. In the language of Zen the same idea can be expressed in two phrases "painting by not painting" and "playing the stringless lute." It is curious that even the brightly colored frames or settings of each drawing are not formal devices. Abramov likewise places them in a philosophic context. He writes: "I need a frame or a setting more and more. It enables me to restrain the flow of information, keep it from crawling out, spilling beyond the edge."

Among Abramov's latest works are the drawings from a series "Yellow, Red, and Blue." The title reveals the artist's intention which clearly shifts toward pictorial and formal problems. He explores the relationships between colors and

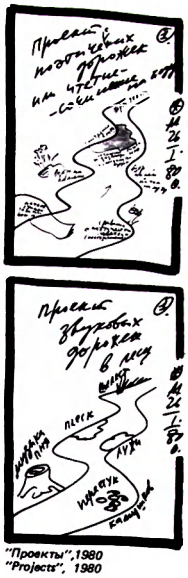
Из серии "Желтое, красное, голубое", 1979
From the serie "Yellow, Red, Blue", 1979



ильной. В другом рисунке из той же серии нейтрализуется контраст между теплым крас-ным и холодным синим, путем разделения их своего рода пограничной полосой в виде бе-лого прямоугольника. Диагональное располо-жение цветовых плоскостей, напротив, усили-вает напряженность композиции, и без того резкой — благодаря цветовому контрасту. Белый прямоугольник включает в себя ори-ентированную линию (стрелку), простираю-щуюся горизонтально от одного конца фор-мы до другого. Эта стрелка является как бы единственным элементом, синтаксически родственным более ранним концептуальным работам. В целом, описанная выше серия яв-ным образом тяготеет к перцептуальной ка-тегории видео, и, кажется, что калейдоско-пические конфигурации этой группы рисун-ков могли бы стать еще более впечатляющи-ми, когда бы им была доступна скорость ви-део-фильма.

Искусство Абрамова затрагивает вполне важные вопросы, связанные с корреляцией между искусством и технологическим про-грессом. Вторая половина XX века мнится тем самым временем, когда техническая ап-паратура в состоянии соперничать в формаль-ном изобретательности и исполнительском мастерстве с человеческим существом. Сего-дня полароидные фотографии с трудом мож-но отличить от оригинала, и наиболее передо-вые центры по применению технических нов-шеств направляют существенные усилия в сторону развития и имитации всевозможных художественных средств, работающих на базе технологии. Должен ли творческий процесс развиваться в дальнейшем сотрудничестве с машиной или он должен вернуться на круги своя? Нежеланное невмешательство Андрея Абрамова в реальное видео — подготавлива-ет платформу для размышлений касательно этой проблемы.

Маргарита МАСТЕРКОВА

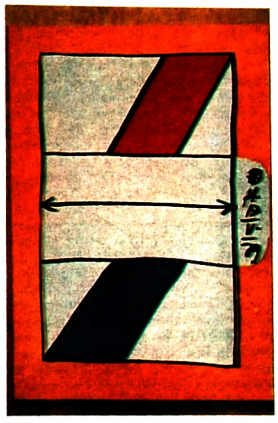


"Проекты", 1980
"Projects", 1980

creates compositions based on these relationships The picture space is constructed of flat primary color fields: yellow as a drawing background, blue and red. The shapes left in white are secon-dary elements in the compositions. In "Hot and Cold" blue and red triangles adjoin white ones on which the worlds "cold" and "hot" respectively are written. By introducing these words the artist evokes the psychological dimension inherent in color as well as the visual one. In another draw-ing from this series Abramov neutralizes the contraposition between warm red and cold blue by breaking their color fields with a white rectan-gular shape. The diagonal placement of the color fields reinforces the vitality of the composition already achieved by the color contrast. The white shape encloses a limited line which runs horizon-tally from edge to edge of the rectangle. This line is the only element which connects this drawing with the artist's earlier conceptual works. This last series clearly falls into the perceptual cate-gory of video, and it seems that the "kaleidosco-pic patterns" of its drawings could have become quite picturesque given the motion of a video tape.

Abramov's work raises highly important ques-tions relating to the dependence of art work on technological progress. The second part of the 20th century is a time when technical equipment is ready to replace any possible mastery and in-ventiveness an artist can achieve manually. Today polaroid photographs can be barely differentia-ted from the original masterpieces they depict. And the most advanced visual centers dedicate their work to the development of possible artistic languages expressed in technological terms. Should the creative process further develop its "collaboration" with the machine or should it express a revolt against the joining of art and technology? Abramov's reluctant noninvolve-ment in video provides a good platform for speculation on this question.

Margarita MASTERKOVA



vladimir weisberg
владимир вейсберг

Творчество Вейсберга дает пример искусства, опирающегося на стройное мировоззрение, — на систему взаимосвязанных художественных и этических понятий. Их приналежность к миру вечных, фундаментальных для искусства представлений о гармонии и совершенстве несомненна. В этом отношении Вейсберг выступает, как убежденный сторонник традиционных ценностей, нигилистически отброшенных современным художественным сознанием во имя анархически понятой свободы. Переработка внешнего хаоса, доставляемого природой и обществом, в гармонический космос — эта извечная потребность художника — превратилась у Вейсберга в настоящую манию. Это и понятно. Такая задача в наш век требует от художника не просто жертв, не просто служения, а всей жизни, которая в такой же мере, как живопись, становится реализацией его убеждений, его интеллектуального и духовного мира. Подобная концептуальность жизни и творчества, противопоставляющих миру свою систему идей, типична для искусства XX века. И здесь Вейсберг является в полном смысле слова художником своего времени. Принципиальное своеобразие Вейсберга состоит, однако, в том, что его творчество, в противоположность перманентному новаторству авангардизма, дает некий культурно-преемственный синтез. Словом, особая новизна его искусства не имеет точек соприкосновения ни с академизмом, ни с авангардизмом. Он является всюду "чужаком" и одиночкой, не удостоившимся до сих пор справедливой оценки. Надо иметь нечто большее, чем талант и мужество, чтобы десятилетиями отстаивать позицию непримиримой приверженности однажды приоткрывшейся истины. Здесь проявляются подвижнические качества его натуры — подобно Сезанну или Ван-Гогу — все подчинять главной идее своей жизни. Если все же попытаться сформулировать на чем основывается "категорический императив" Вейсберга, то следует сказать о его обостренно чувствительной совести — совести художника — которая заставляет его, требует от него все более и более совершенной реализации своих идеалов.

Оставаясь в рамках традиционно-предметного мышления, опирающегося на принципы гармонизации цвета, Вейсберг придал ему свое, вполне оригинальное истолкование. В отличие от Сезанна (его влияние было определяющим для Вейсберга до начала 60-х годов), создавшего модель обозримого цвето-конструктивного построения картины, русский художник выдвинул свою, на первый взгляд "абсурдную" идею "невидимой" живописи, получившей также название стиля "белое на белом". Однако, вещи зрелого Вейсберга убеждают в плодотворности этой идеи, вернее, целого идейного комплекса, смысл которого можно было бы определить, как переключение живописи от чувственно-эмоционального восприятия цвета на интеллектуально-чуественное по преимуществу. Речь идет не об игре терминами, но о серьезнейшей перестройке метода работы с натуры, которому Вейсберг остается верен, внося, однако, в непосредственное восприятие природы момент отчуждения от зримо-предметного цвета. Такой "правдивый" цвет, по Вейсбергу, является антиномией и разрушителем гармонии. Вот почему он не употребляет ни цветового пятна, ни — тем более — линии. Цвет у него дифференцируется на тысячи невидимых (действительно — невидимых) частиц, образующих совершенно неповторимую, насыщенную тональными колебаниями и как бы изнутри светящуюся субстанцию. Она наполняет его картины, становясь от вещи к вещи все более истонченно одухотворенной. Полотна Вейсберга бывают более светлыми или более темными в зависимости от освещения и времени года, но в них всегда достигается этот якобы парадоксальный эффект: используя все богатство цветовой палитры, художник создает метафизическую белизну, воплощающую идею абсолютной гармонии. Каждый сантиметр такого холста обладает качеством драгоценного вещества, сотканного из тончай-

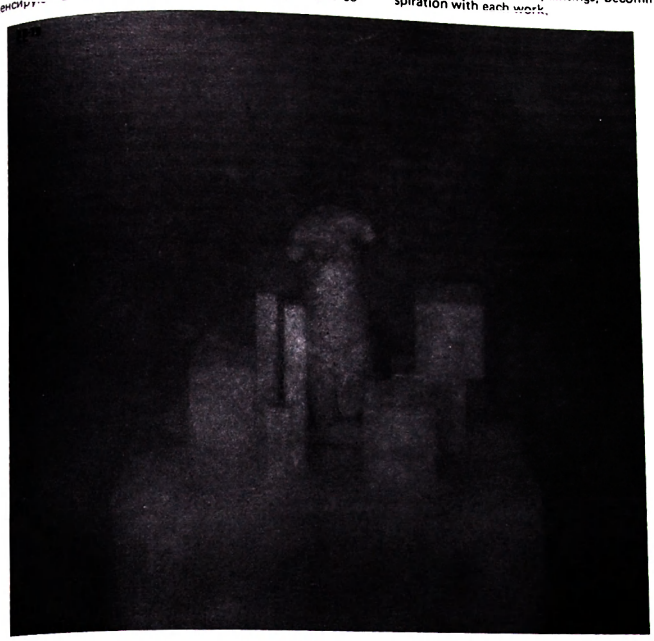
The art of Weisberg provides an example of art based on a harmonious world view, on a system of inter-relations of artistic and esthetic conceptions. It clearly belongs to the world of perceptions — eternal, fundamental for art — of harmony and perfection. In this sense Weisberg stands as a staunch advocate of the traditional values which have been nihilistically cast aside by contemporary artistic creation in the name of an anarchistic understanding of freedom. The reworking of external chaos caused by nature and society into a harmonious cosmos — the age-long need of the artist — has turned into a true obsession with Weisberg. This is understandable. In our times this task demands of an artist not only sacrifice, not only dedication, but his entire life, which, to the same extent as his painting, becomes the realization of his convictions. his intellectual and spiritual world. This type of conception of life and creation, opposing one's system of ideas to the world, is typical of twentieth century art. Here Weisberg is an artist of his times in the full sense of the term. However, Weisberg is distinguished principally by the fact that his work, in contrast to the constant innovation of the avant-garde, presents a kind of culturally continuous synthesis. In a word, the particular novelty of his art does not have anything in common with either academism or the avant-garde. He is an "oddity" and a loner, and has yet to be granted an accurate evaluation. One must have something more than talent and courage to maintain for decades a position of irreconcilable adherence to a once half-glimpsed truth. In this the selfless qualities of his personality appear — like Cezanne or Van Gogh — to subordinate his life to his main idea. In the attempt to formulate what Weisberg's "categorical imperative" is based on, mention should be made of his acutely sensitive conscience — the conscience of an artist — which forces him, demands of him, a more and more perfect realization of his ideals.

While remaininng within the framework of traditional representational thinking and relying on the principles of the harmonization of color, Weisberg lent this thinking his own original interpretation. Unlike Cezanne (whose influence could be clearly felt on Weisberg until the beginning of the sixties), who created a model of the visible color-constructive structure of the picture, Weisberg advanced his "absurd" (at first glance) idea of the "invisible" painting, also called the style of "white on white". However, works of the mature Weisberg prove the fecundity of this idea, or rather, of this whole complex of ideas, the point of which could be defined as switching painting from a feeling-emotional perception of color to an intellectual-sensitive perception according to preference. This is not a play of terms, but a serious reworking of the method of painting from nature. Weisberg has remained faithful to this. However, he has brought to the spontaneous perception of nature some alienation from visually representational color. According to Weisberg such "truthful" color is an antipode and ruins harmony. This is why he doesn't use either colored patches or — especially —

Photo I.Paimin

Родился в Москве в 1924 году. Учился у художников: Татлина, Осмеркина (в Инст. им. Сурикова) и Иванова-Мусатова. С 1961 г. член МОСХа. В 1962 г. вошел в т. н. "Группу восьми". Работы Вейсберга представлены во многих частных коллекциях, а также в музеях Европы, США и Израиля.

Born in Moscow, 1924. He studied under Tatlin, Osmerkin (at the Surikov Art Inst., Moscow) and Ivanov-Musatov. He entered the Moscow Art Union in 1961. In 1962 he became a member of the "Groupe of Eight". His works are in museums of Europe, USA and Israel, and in many private collections.



Композиция № 4, 1979
холст, масло
55 x 55

Composition No. 4, 1979
oil on canvas
55 x 55

...ких красочных оттенков. Оно сгущается в предметные ...позиции, где предметы, конечно, полностью лишены ...люзорной объемности. Геометрические отвлеченные ...формы – шары, кубы, конусы, цилиндры и т.п. – словно ...конденсируют в себе опалесцирующее пространство и со-средоточиваются в центре полотна. Каждая предметная конфигурация – варианты их неистощимо разнообразны – подчиняется строгому порядку и ритмической сопряженности предметов друг с другом и окружающим пространством. Иногда эти формы выстраиваются в музыкально-ритмизованные процессии, но всегда расстановка предметов подчинена идее баланса и равновесия. В этих картинах нет никакой динамики, фрагментарности, внушающих чувство беспокойства. Напротив, эти статичные, центрические, замкнутые внутри себя картины-миры воплощают саму идею покоя, в котором достигнута идеальная уравновешенность пропорциональных и метрических отношений. Конечно, в таком совершенном покое есть что-то холодно-торжественное, – ведь ради него надо отказаться от красочности и разнообразия жизни. Однако момент противостояния покоя окружающему хаосу позволяет выдерживать сколь угодно длительное созерцание: от картин Вейсберга не хочется отрываться, и, пожертвовав суетой, мы погружаемся в мир тишины и гармонии.

Можно сказать, что картины Вейсберга – это трансцендированная живопись, в системе которой все традиционные изобразительные элементы приобретают новую реальность. Вот почему так поверхностны сравнения Вейсберга с одним из последних классиков Европы – Джорджо Моранди. Геометрические предметы в картинах Вейсберга не имеют никаких эмоционально-психологических функций, как это имеет место в натюрмортах Моранди. Их нельзя назвать ни лирическими спутниками, ни "представителями" художника. Но это и не кубистические символы, восходящие к знаменитой формуле Сезанна – "трактуйте природу по-

lines. Color for him differentiates into thousands of invisible (literally invisible) particles which form a unique substance, filled with tonal variations and seemingly glowing from within. This substance fills his paintings, becoming more refined in inspiration with each work.

Weisberg's canvases are lighter or darker depending on the lighting and time of year, but in them a seemingly paradoxical effect is always achieved: by employing all the richness of the color palette, the artist creates a metaphysical whiteness which embodies the idea of absolute harmony. Every centimeter of such a canvas has the quality of a precious substance, woven together of the subtlest color shades. This is thickened into representational compositions in which objects are, of course, without illusory volume. Geometrical, abstract forms – spheres, cubes, cones, cylinders, etc. – seem to condense in themselves opalescent space and are concentrated in the center of the canvas. Each object configuration (variations of them are inexhaustibly diverse) are subordinated to the strict order and rhythmic inter-relation of objects among themselves and with the surrounding space. Sometimes these forms are arranged in a musical-rhythmic procession, but the arrangement of objects is always subordinate to the idea of balance. In these paintings there are no dynamics or fragmentation which would instill a feeling of unease. On the contrary, these static, centric painting-worlds within themselves embody strength and the idea of peace, in which the ideal balance of proportional and metrical relations are attained. Of course, in such perfect peace there is something coldly solemn. Indeed, for the sake of this one must abandon the colorfulness and diversity of life. However, the opposition of peace to the surrounding chaos allows us to contemplate for an unlimited period of time – one doesn't want to turn away from Weisberg's paintings; having sacrificed the bustle of life, we are immersed in a world of quiet and harmony.

One might say that Weisberg's painting is transcendental painting; in his system all traditional representational elements ac-

средством куба, конуса и шара..." Усвоив уроки Сезанна, Вайсберг никогда не стремился присвоить себе находки сезаннизма и кубизма, и у нас нет никаких оснований причислять его к анахроническому варианту "посткубизма", на уровне которого застрял целый эшелон "передовых" советских художников. Его предметы свидетельствуют об "антипредметном" духе его абстрагирования от всего чувственного, жизненного, бытового, психологического, освобождения от материальности, в том числе, от слишком материального цвета. Характерно, что художник стремится достичь такой же абсолютизации духовного, изображая обнаженную модель или портретную фигуру.

Процесс работы над холстом выливается в длительную борьбу между "разрушением" предметного цвета и созиданием того, что Вейсберг определяет как "плотность" цвета, которую он понимает опять-таки по-своему, как насыщенность духовным, а не эмоциональным, театрализованным или ассоциативно-психологическим содержанием. Само понятие плотности цвета, связанное с представлением о живописи Рембрандта, означает по Вейсбергу переход от цвета ассоциативного к цвету гармоническому, созерцательному, и может быть реализовано при очень длительной работе над живописной поверхностью.

Слова Делакруа, которые любил повторять Майоль – "время не щадит того, что сделано без затраты времени" – близки этому художнику, который придает особое значение разработке методики длительного исполнения картины. При его склонности к теоретико-философской систематизации своего опыта (здесь уместно отметить, что Вейсберг внимательно изучает классическую философию), ему удалось по-своему разрешить методологическую проблему времени в творческом процессе.

Для Вейсберга огромное значение имела его догадка, что знаменитые "муки" Сезанна над реализацией картины были связаны с тем, что великий француз "не знал о взаимосвязи между длительностью исполнения и своими психофизиологическими возможностями". Исходя из этого, Вейсберг поставил задачу найти такой благоприятный для самочувствия режим труда, который обеспечит победу интеллекта и идей художника над его эмоциональной природой. Важно отметить, что ему удалось чисто экспериментальным путем установить взаимозависимость каждого последующего сеанса работы с предыдущим, в результате чего постепенное одухотворение живописной материи носит чисто творческий характер, а состояние внутренней

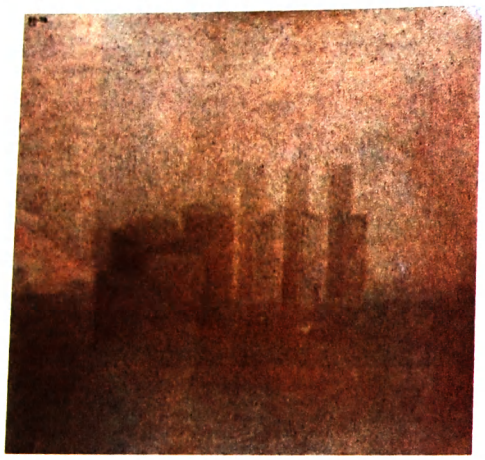
quire a new reality. This is why Weisberg is superficially compared with one of the more recent great European painters, Giorgio Morandi. But the geometric objects in Weisberg's paintings do not have any emotional-psychological function, as can be found in Morandi's still-lifes. These objects can't be called lyrical companions or "representatives" of the artist. But neither are they cubist symbols, harking back to the famous formulation of Cezanne –"interpret nature by means of the cube, cone, and sphere..." While assimilating Cezanne's lessons, Weisberg never tried to appropriate for himself the innovations of Cezannism and cubism, and there is no ground to include him into the anachronistic category of post-cubism, in which a whole echelon of "leading" Soviet artists have become mired. His objects testify to the "anti-object" spirit of his disengagement from all that is connected with feelings, life, the everyday and psychological, his freedom from materialism, including from color that is too material. It is characteristic that the artist strives to attain the same absoluteness of the spiritual by depicting a nude model or a portrait figure.

The process of working on a canvas turns into a lengthy battle between the "destruction" of objective color and the creation of that which Weisberg calls the "density" of color. He understands this again in his own way as the saturation of spiritual content – not emotional, theatrical or associative-psychological content. The very understanding of the density of color, connected with Rembrandt's painting, means for Weisberg the switch from associative color to harmonious, contemplative color and can only be realized through time-consuming work on the paint surface.

The words of Delacroix, which Maillol often liked to quote – "time doesn't spare that which is done without expending time" – are close to Weisberg, who gives special importance to working out a method for the long execution of a painting. With his inclination for the theoretical-philosophical systemization of his experience (here it should be noted that Weisberg is a serious student of classical philosophy), he was able to resolve the methodological problem of time in the creative process.

Weisberg accorded great importance to his belief that Cezanne's well-known "tortures" in realizing a painting were due to the fact that the great French painter "didn't know about the interconnection between the length of execution (of a painting) and his own psycho-physiological possibilities." From this Weisberg set himself the task of finding a work regime which would be auspicious for his health and which would facilitate the victory of the intellect and the artist's ideas over his emotional nature.

38



Композиция №25, 1978
холст, масло
51 x 54

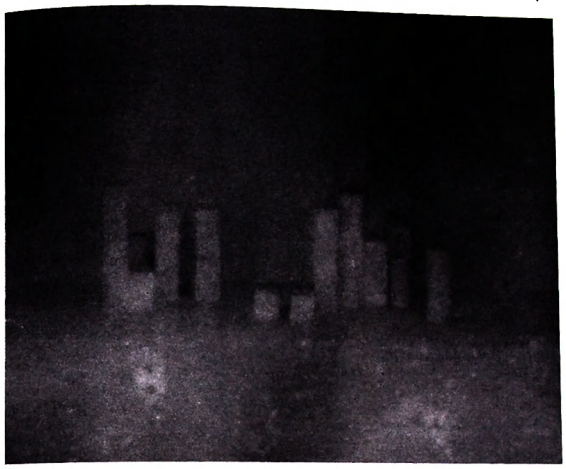
Composition No. 25, 1978
oil on canvas
51 x 54

ренности не утрачивается. Процесс работы напоминает своеобразный ритуал, строго регламентированный во времени и обусловленный главным критерием — "чувством целого", которое художник понимает как единственную форму общения с природой, которая может дать совершенно органичное успокоение. Таким образом, процесс работы становится возможностью обретения искомого покоя, целиком заполнив и в каком-то отношении заменив собою жизнь.

Надо отдать должное феноменальной воле этого художника, который — вопреки всему — стал организатором своих отношений с природой и, по сути дела, со всем миром, исходя из упомянутого "чувства целого". Работая с натуры, он подчиняет мотив идее картины, которую лишь стремится сделать похожей на мотив. Он не только — в соответствии с традицией XX века — противопоставляет окружению созданный его воображением мир картины. Максималист во всем, он распространяет экспансию своей мечты о "невидимой" живописи на свое жизненное окружение. Он создал вокруг себя обстановку, подобную той, которую мы видим на его полотнах: стерильно-белый, отвлеченный от всего обыденно-бытового мир, чуть менее упорядоченный, чем в картинах. Вейсберг неотделим от "белого на белом" и представляет редчайший случай, когда цель, метод и средства искусства образуют полное единство с образом жизни художника.

It might be mentioned that every work session is dependent on the preceding one. As a result of this, the gradual inspiration of the painting material is purely creative in nature, and the state of inner comprehension is not expended. The work process is reminiscent of a unique ritual, strictly regimented in time and conditioned by the main criterion — the "sense of the whole" which the artist understands as the only form of contact with nature, capable of providing "a completely organic calm." In this way the work process becomes a possibility of attaining the calm sought after, having entirely filled life, and in some way having changed it.

We must give credit to the phenomenal will of the artist, who, in spite of everything, has formed his relations with nature and, moreover, with the entire world proceding from the above-mentioned "sense of the whole". In working from nature, he subordinates the motif to the idea of the painting, trying to make the painting only similar to the motif. In accordance with the traditions of the twentieth century, he not only opposes the world of the painting, created by his imagination, to the surroundings. An extremist in everything, he promotes the expansion of his dream of the "invisible" painting to his real-life surrounding.



Серия "Города", №19, 1980
холст, масло
48 x 59

Cycle "The City", No. 19, 1980
oil on canvas
48 x 59

He has created for himself a living space similar to that which we see in his canvases: sterile white, disengaged from everything everyday, only slightly less regulated than his paintings. Weisberg is inseparable from his "white on white"; he is a rare case in which the aim, method and means of art form a full unity with the artist's life-style.

Быть может, "сверхрационализм" В. Вейсберга более всего напоминает изысканную теоретичность Жоржа Сера. Но если последний был фанатиком научной доктрины, дающей возможность упорядочить ощущения и интуицию, то Вейсберг полагается прежде всего на способность искусства к духовному преображению видимого.

"Моя работа состоит в том, чтобы доказать самому себе, что я прав. Но моя физиология, мой оптический аппарат, моя психика — все этому мешает" — признается Вейсберг. И потому он всегда будет ощущать себя лишь "учеником", находящимся в пути к желанному совершенству.

... И все же его работы последних лет заставляют думать, что он нашел пути к победе над самим собой. Очищающее воздействие его полотен подобно общению с воплощенной гармонией.

Не служат ли подобные картины свидетельством возможностей человеческого духа побеждать внутренний и внешний хаос, сохраняя верность прекрасному?

Perhaps Weisberg's "super-rationalism" is most reminiscent of Georges Seurat's recherche theoretical nature. But if the latter were a fanatic of scientific doctrine, providing the possibility of conditioning sensation and intuition, Weisberg relies above all on the ability of art to lead to the spiritual transfiguration of the visible.

"My work consists of proving to myself that I'm right. But my physiology, my optical apparatus, and my psyche get in the way of this," Weisberg admits. For this reason he will always feel like only a "student" on the road to desired perfection.

But his work of the last years leads us to believe that he has found the road to victory over himself. The cleansing action of his canvases is like contact with the embodiment of harmony. Can't we say that such paintings serve as testimony to the possibility of the human spirit to conquer internal and external chaos while remaining true to that which is splendid?

Е. МУРИНА

E. MURINA

Translated by Mickey Berdy

THE LETTERS OF V.CHEKRYGIN TO M.LARIONOV
ПИСЬМА В.ЧЕКРЫГИНА К М.ЛАРИОНОВУ

Василий Николаевич Чекрыгин – один из самых оригинальных и убежденных художников русского авангарда – родился 18 января 1897 года в Калужской губернии. Молодые годы он проводит в Киеве, где посещает школу иконописи при Киевско-Печерской лавре. С 1910 по 1914 гг. учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в 1912 г. знакомится там с Владимиром Маяковским. Тогда же он устанавливает контакты с другими представителями русского авангарда, в том числе с Натальей Гончаровой и Михаилом Ларионовым. В 1913 г. он знакомится со Львом Жегиным, с которым совершает вскоре путешествие по Европе. В том же году он иллюстрирует первую книгу Маяковского "Я", а в 1914 г. Ларионов представляет его работы на выставке "№ 4". 1915-1916 гг. Чекрыгин проводит на фронте, убыл туда в качестве добровольца. В 1917 г. он участник выставки "Мир искусства" в Москве. В 1917-1918 гг. работает в Комиссии по охране художественных ценностей и преподает в Доме Искусств в Сокольниках. 1920 г. – попытка покончить с собой. В 1929-1922 гг. Чекрыгин занимается разработкой и интерпретацией идей философа Николая Федорова, он также близок к священнику и исследователю Павлу Флоренскому. В те же годы им начат цикл рисунков "Воскресение из мертвых". Он член-учредитель группы "Маковец", участник выставок и одноименного журнала. В 1922 г. Чекрыгин погиб в результате несчастного случая на железной дороге. В 1923 году состоялась его посмертная выставка в Государственной Третьяковской галерее.

(40)

Основанный в конце 1921 года „Маковец", также называвшийся „Искусство-жизнь", поддерживал нео-романтические тенденции равнего советского искусства. Кроме Чекрыгина и Флоренского в „Маковец" входили Николай Чернышов, Александр Шевченко и Лев Жегин. Они противостояли абстрактным тенденциям, возобновляя лиричекий экспрессионистический стиль в живописи и графике. „Маковец", организовавший две выставки в Москве (1922,1924) и выпускавший журнал (два номера,1922), был назван по имени холме, на котором в 14-ом веке Сергий Радонежский построил Троице-Сергиевскую Лавру (ныне Загорский монастырь и музей), что символизировало духовные и религиозные устремления художников, членов этой группы. Утонченное, экзальтированное видение Чернышева, Чекрыгина и их коллег представляло собой резкий контраст с материалистической философией коммунизма, которая нашла свое отражение в героическом реализме Ассоциации Художников Революционной России (АХРР). Это видно в так наз. „Прологе" (Маковец" №1) : „Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния, целостных образах".

Ниже приводятся два письма Чекрыгина к Михаилу Федоровичу Ларионову (1881-1964) из нескольких его писем, хранящихся в архиве ИСРК (Институт современной русской культуры в Голубой Лагуне, Техас, США). Хотя на первом письме год не указан, можно установить по общим данным, что оно написано в 1921 году.

Пушкино 15 февр. н. ст.

Дорогой Михаил Федорович!

Написал Вам в каком положении находятся библиотеке Вешь, картины и рисунки. Послал письмо через Вешу двоюродную сестру, но решил написать на тот случай, чтобы все же были извещены, если предыдущие письме пропадут. Картины и рисунки Ваши в полной сохранности в Госуд. хранилище; хранителем его сейчас художник Дурнов, он относится к Вашим проблемам и рисункам внимательно (по словам Николая Михайловича). Хранилище помещается в особняке Кузнецовых на Дмитровке, против Пименовского переулка. Там же находятся Ваши издания, которые в целости. Вывез из Вашего дома: картины, рисунки, библиотеку худ. Кириллов (Вы должно быть помните его по Уч. Ж. В. и З., блондин в пенсне). Библиотека находится в 1-м пролетарском музее на М. Дмитровке в особняке Лева (там есть прекрасные вещи). Вас и Наталию Сергеевну хотели купить из Хранилища в галерею Третьяковых, но не смогли этого сделать, т.к. не с кем говорить по этому поводу. Вам нужно послать доверенность или Грабарю (лучше всего ему, т.к. он тогда будет свободен в выборе, будет головою этого дела) или же мне по адресу Пушкино.

К нам все вещи и вещи доносятся вести с Запада, попадают журналы, впечатление должен сказать и скудное и смутное от той застоенности, которая как кажется вовсе не поверхностна. Меня крайне интересует что делаете Вы и Наталия Сергеевна, я слышал, что Вы сделали иллюстрации к "Двенадцать" Блока. Не знаю, что же Вы сделали, Блок не подходит к Вам, разве только по персонажам этого слабого произведения. Поживем – увидим.

У меня к Вам просьба "с прошением совета": скажите, Михаил Федорович, стоит ли ехать в Париж или нет? Можно ли там не стесняясь работать, есть ли краски, холст, кисти, выставки, карандаши, бумага?

Не возьмете ли Вы на себя труд дружеский поговорить с маршанами, у Вас знакомства должны быть не малые, о том не купят ли они меня контрактом (скажите им, что я работоспособен, прибавьте по дружбе увесистости и восклицательных знаков).

Захотелось мне, как беременной бабе арбуза, Парижа, его обстановки и красок Лефрана (не автомобили, костюм и пр. плюю).

Vasilii Nikolaevich Chekrygin, one of the most original and impassioned artists of the Russian avant-garde, was born 18 January, 1897, in Kaluga Region. He grew up in Kiev, where he attended the icon school at the Kiev-Pecherskaia Lavra; 1910-14, he attended the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture; 1912 made the acquaintance of Vladimir Maiakovsky and contacted with members of the avant-garde, including Natalia Goncharova and Michail Larionov; 1913 with Lev Zhegin, illustrated Maiakovsky's first book of verse Ya (Me); 1914 contributed to Larionov's exhibition "No.4"; vith Zhegin travelled in Europe; 1915-16 volunteered for action; 1917 at the exhibition "World of Art", Moscow; 1917-1918 served on the Commission for the Protection of Art Treasures in Moscow; 1918 taught at the Sokolniki House of Arts. Moscow; 1920 tried to commit suicide; 1920-22 elaborated and interpreted the theories of the philosopher Nikolai Fedorov; began a cycle of drawings called *Resurrection of the Dead*, 1922 co-founder of the group Makovets; contributed to its journal and exhibitions; 1922 died in a railroad accident; 1923 post-humous exhibition at the State Tretiakov Gallery, Moscow.

Established at the end of 1921, Macovets (also called Art-Life) supported the Neo-Romanttic tendency in early Soviet art that coincided with the consolidation of the New Economic Policy. Apart from Chekrygin ar d Florensky, membres of Makovets incluted Nicolai Chernyshev, Alexandr Shevchenko and Lev Zhegin who countered the prevalence of abstract art by renewing a lirical, even Expressionist style of painting and drawing. The society, which organized two exhibitions in Moscow (1922, 1924) and published its own journal (two issues,1922), was named after the hill on which Sergii Radonezhsky built the Troitse-Sergiev Lavra (now the Zagorsk Monastery and Museum) in the 14-th century – a gesture that betrayed its members' empasis on the spiritual, religious quality of art. At a time when the materialist philosophy of Communism was being preached and when the heroic realism of the Association of Artists of Revolutionary Russia(AKhRR) was gaining momentum, the delicate, febrile visions of Chernyshev, Chekrygin and their colleagues were a curious contrast. This is apparent from the Makovets declaration or so called Prologue (Makovets, No.1): "The task of our creativity is to fuse the spontaneous voices of Nature elevated to the highest sphere of spiritual life with Nature herself and to confine them in mighty, cohesive images which will synthesize these conditions."

The two letters from Chekrygin to Mikhail Fedorovich Larionov (1881-1964) reproduced below are among several such document in the holdings of the Institute of Modern Russian Culture at Blue Lagoon, Texas, USA. Althougt the first letter does not carry the year, circumstances indicate that it is was written in 1924.

Pushkino, February 15

Dear Mikhail Fedorovich,

I have written to you about the condition of your library and your paintings and drawings. I sent the letter to your cousin, but have decided to write again so that you will be informed of the position even if my previous letters are mislaid. Your paintings and drawings are perfectly
1 *safe in the State Repository; its curator is now the artist Durnov, who*
2 *treates your paintings and drawings with care (according to Nikolai Mikhailovich). The repository is housed in the Kuznetsov family's mansion*
3 *in Dmitrovka Street, opposite Pimenovsky Lane. Your editions are there,*
4 *too, in toto. The artist Kirillov has removed from your house some paintings and drawings as well as the library (you probably remember him*
5 *from the Institute of Painting, Sculpture and Arhitecture, fair-haired with a*
6 *pince-nez). The library is in the First Proletarian Museum in Malaya Dmitrovka Street at the Leve Mansion (there are some splendid things there). The Tretyakov Gallery wanted to buy some of your works and some of*
7 *Natalya Sergeyevna's from the repository, but could not, since there was no one to talk to in this connection. You should send a letter of attorney*
8 *either to Grabar (which would be best, since he would then be free to choose and would be in charge of this undertaking) or to me in Pushkino.*

News from the West reaches us more and more frequently. Magazines arrive. The impression given, I must say, is both scanty and obscure because of that stagnation which, it seems, is by no means superficial. I very much want to know what you and Natalya Sergeyevna are doing. I have
9 *heard that you have illustrated Blok's* The Twelve. *I don't know what kind of thing you have done: Blok isn't in your line, except perhaps in regard to the characters of his feeble poem. Time will tell.*

I have a request to put to you "humbly begging for advice": tell me, Mikhail Fedorovich, is it worth while going to Paris or isn't it? Is it possible to work there freely, are there paints, canvas, brushes, exhibitions, pencils, paper?

Would you take upon yourself the labour of a friend by talking to the marchands – you must have many acquaintances – about whether they would contract to buy me (tell them that I am industrious and add sterling qualifies and exclamation marks from motives of friendship).

The desire for Paris, for its atmosphere and Lefranc's paints (I don't give a damn about cars, clothes, etc.) came upon me like a pregnant woman's desire for a watermelon.

I place the duty of talking to a marchand (I would be riches for them, I know that) upon you and earnestly beg you to fulfil it – well, at worst you will lose a couple of days or evenings. Really, Mikhail Fedorovich, what would it cost you, you are at the top of your form and must undoubtedly enjoy prestige in the eyes of the French. You are tall and have an impressive bearing – make an effort for Moscow (i.e. for me).

I look forward to your reply. Your's, V. Chekrygin

10 *Moscow has become extraordinarily lively. Shops are opening, magazi*

Долг поговорить с маршаном (для них я клад, это знаю), долг поговорить с маршаном возлагаю на Вас, настойчиво прошу его исполнить не в крайнем случае потерпите дня 2 или вечера. Михаил Федорович, прав, что стоит Вам, Вы и в силе, да и авторитет несомненно должен быть у Вас в глазах французов. У Вас и рост и внушительная осанка, поработайте на Москву (т.е. на меня).

Жду ответа.

Ваш В. Чекрыгин

В Москве оживление необычайное, открываются магазины, выходят журналы, появляются выставки, настроение приподнятое, жизнь входит в нормальное русло.

Пушкино 9 декабря 921 г.

Дорогой Михаил Федорович!

Ваши два письма получил, одно через делегацию, другое через Юрьев. Последнее шло только 11 дней. Бесконечно обрадовался ему и сегодня 1-ое письмо я получил на 3 дня позже Юрьевского. Сегодня целый день думаю о Вас, дорогой Михаил Федорович! Написал Вам в Париж не зная, что Вы там и, видимо, удачно. Многие знакомые меня обрвоуются тому, что Вы здоровы и живы. Каким-то зловещим иностранным был пущен слух, что Вы и Наталия Сергеевна умерли. Этот слух расстроил многих. О Париже, да и вообще о Европе знали очень мало — вернее ничего, только за последнее время

Из цикла "Воскресение", 1921
24,5 x 29
Собрание И.С.Дычейко, Киев

From the serie "Resurrection", 1921
24,5 x 29
Collection of I.S.Dychenko, Kiev

стали получать чаще известия. О Вас впервые узнают из писем, посланных Вами мне. После получения первого Вашего письма я был в Москве только один вечер и собрал известий для Вас немного пока, но в следующем письме дополню их. Должен передать печальную весть Наталии Сергеевне — ее матушка умерла. Когда? Где? При каких обстоятельствах — не знаю. Отец живет где-то под Москвой, где — неизвестно. Плохо ли, хорошо ли? Тоже неизвестно. Точных известий не удастся собрать до тех пор, пока я не увижусь с каким-либо из Ваших или же Натлии Сергеевны родственников. След же утерян, т.к. связей с домом, где жили раньше Вы, они не поддерживают. По слухам, переданным кем-то Льву Федоровичу довольно-таки давно, Ваша матушка живет где-то под Москвой, Иван Федорович куда-то года 3-4 назад исчез, где он — никаких нет слухов. Я ходил к "Зон". Театр пуст. Никто нам не играет. Нашел флегматичного сторожа, который сказал, что труппы Ксеньи Федоровны сторож не знает.

В следующую поездку схожу в Сухаревский театр, если ее там нет – пойду к Мейерхольду, может быть он укажет, где играет теперь Ксения Федоровна, адрес ей Ваш дам обязательно.

В бывшей Вашей квартире живут совершенно посторонние Вам люди, перед ними жили тоже посторонние люди, которых спрашивал Лев Федорович года 2 тому назад — неизвестно ли где вы? Они не только не смогли указать, где Вы, но не знали о отца Наталии Сергеевны и Вашей матушки. Очевидно, Ваши родственники в самую тяжелую пору (голода и холода в Москве) покинули Москву. Вам, конечно, очень трудно составить представление о той трудности, о тех лишениях, которые переживали в Москве — это можно понять пережив. Очевидно, Ваша квартира и вещи кому-нибудь из знакомых были отданы под надзор. Но холод и холод этих последних (смотревших за сохранностью вещей) заставили бежать в хлебные места, в провинцию. Но вещи Ваши и Нат. Сергеевны (картины) случайно увидал вывозимыми из Вашей квартиры (их везли посторонние люди "никуда", просто освобождали помещение), Николай Михайлович и отвез их в Гос. Хр., где он и то время служил. Целиком ли они попали туда, установить можете только Вы, но в

nes are being published, exhibitions are being held, there is a mood of excitement and life is resuming its course.

Pushkino, December 9 1921

Dear Mikhail Fedorovich,

I have received two letters from you, one via a delegation, the other through Yurtev. The latter took only 11 days. I was enormously glad to receive it and today, 3 days later, I received the first letter. I have been thinking about you the entire day today, dear Mikhail Fedorovich! I wrote to you in Paris without knowing that you were there and, apparently, thriving. There are many others who will be glad to learn that you are alive and well. A rumour was put about by some famous foreigner that you and Natalya Sergeyevna had died. Many people were upset by this rumour. We knew very little about Paris or Europe in general, for that matter — or, rather, we knew nothing — news has only recently begun to arrive more frequently. The first news about you was in the letters you sent me. After receiving your first letter I was in Moscow for only one evening and I have gathered a little news for you in the meantime, but I shall supplement it in my next letter. I have sad news for Natalya Sergeyevna — her mother has died. When? Where? Under what circumstances? — I don't know. Her father is living somewhere near Moscow, where I don't know. In good conditions or bad? That, too, is unknown. I shall not be able to obtain precise information until I see one or other of your relatives or of Natalya Sergeyevna's. Trace of them is lost, since they are not in contact with the house where you used to live. According to rumours passed on by someone to Lev Fedorovich quite a while ago, your mother is living somewhere near Moscow and Ivan Fedorovich disappeared somewhere 3 or 4 years ago — there are no rumours about where he is.

I have been to the "Zon". The theatre is empty. No-one is performing there. I found a phlegmatic caretaker who said that he did not know Ksenia Fedorovna's company.

On my next trip I shall go to the Sukharevsky Theatre. If she is not there I shall go to Meierhold — perhaps he will be able to indicate where Ksenia Fedorovna is performing now. I shall certainly let you have her address.

The people living in your former apartment are complete strangers and the people who lived there before them were strangers, too. About 2 years ago Lev Fedorovich asked them whether they knew where you were. Not only were they unable to say, but they did not even know Natalya Sergeyevna's father or your mother. Evidently your relatives left Moscow during the hardest period (of hunger and cold in Moscow). Of course, it is difficult for you to form an impression of the hardships, the deprivations which were experienced in Moscow — that could only be understood by experiencing them. Your apartment and belongings were evidently placed under the supervision of one of your acquaintances. But the hunger and cold obliged even these last (looking after the safekeeping of your belongings) to flee to areas where there was food, to the provinces. However, by chance Nikolai Mikhailovich saw your things and Natalia Sergeyevna's (pictures) being carried out of your apartment (they were being taken "nowhere" by strangers, who were simply clearing the premises) and took them to the State Repository, where he was working at that time. Only you can establish whether they are all there, but, according to Nikolai Mikhailovich, there are very many of them in the State Repository. I shall find out definitely whether your drawings are there and also the number of paintings and let you know in my next letter. I have known for a long time that your paintings were safe and so was not too worried. They cannot be stolen there; the only thing that could happen would be if they were distributed among provincial museums. However, I shall try to see that that does not happen before your return. I shall definitely go to Grabar and give him your request. Bryusov is not involved, he can do nothing (even if your books were for sale he could not forbid their sale since there is no right to property in Russia). I have not run across your books anywhere during the entire six years. Evidently, all of them have been saved or all of them have been lost. There are no paintings on sale either (there is no open trade in pictures here and they are bought on the quiet: Aivazovsky and so on. Borovikovsky and Levitsky, for example, are not bought and that is even more true of the impressionists). Your collections have been transferred to state ownership. I don't know by whom (possibly they were requisitioned by the state to prevent their being plundered) and at the present time they are in the 1st Proletarian Museum, the former Leve mansion. The museum is a very good one. Whether your library is there or not is something only you can establish and you won't be able to get it back — the books would be museum property.

I shall see Nikolai Mikhailovich in the next few days and give him your request to write about paintings. He will be pleased to do so (he is a fine, extremely rare character). We intended to visit the State Repository together and shall go in the next few days. Now, to go on. Your pictures "Soldier with a Pipe" (recumbent), the big "Autumn, Spring, Winter, Summer" and the charming "Marine Landscape" are in the Museum of Painting (it is closed on the instructions of the IZO), and so are Natalia Sergeyevna's pictures "The Canvas Bleachers" and "Winter Landscape" (with tree trunks) and one theatrical piece. Many pictures (I don't know which ones in particular) are in provincial museums: in Saratov and Yekaterinburg. I shall try to obtain precise information. I am very glad that they are in their proper place and have not been used to fire the stoves.

Now, to more general subjects.

You asked what was new in art. Something exceptionally complex is happening; there are a great many rumblings and it is hard to pass judgement on contemporary painting here, since there have been no exhibitions for three years now. The snobs (as I said) are waiting to hear from Paris. There are many able young artists, but they occupy themselves with trifles, all of them organising "revolutions in art" just as they used to. The suprematists are led by Malevich and the kontrelefisty by Tatlin (he teaches at the St. Petersburg academy) — they are sectarians, intolerant and, it must be admitted, tedious. All this is ignorant, stupid and

Гос. Хранилище, как говорит Ник. Мих., их очень много. Там ли русскуны Ваши, узнаю точно, а также и число картин и сообщу следующим письмом. Я давно знаю, что Ваши картины сохраняются, а лишь относительно покоен. Украсть их там не могут, единственное, что с ними могут сделать, это – распределить по провинциальным музеям. Но я постараюсь, чтобы этого не делали до Вашего приезда. Обязательно схожу к Гревберу и передам Вашу просьбу. Брюсова на при чем, ничего не может сделать (если бы были в продаже Ваши нности, и то он не смог бы запретить их продажу, т.к. права собственности в России нет). Книг Ваших нигде не встречал за все 6 лет. Очевидно, или они сохранены целиком или же целиком погибли. Картин в продаже тоже нет (открытой торговли картинами у нас нет, а скрытой покупают. Айвазовский и т.п. Боровиковский, Левицкий, Рокотов, напр., не покупаются. Импрессионисты тем более). Ваши коллекции переданы в собственность государству. Кем – неизвестно (возможно, что они реквизированы государством, бабы они не были раскрадены) и в настоящее время находятся в 1-ом пролетарском музее на Б. Дмитровке бывш. особняк Лева. Музеи очень хороший. Там ли Ваша библиотека – установить можете только Вы, получить ее обратно Вы не сможете – это музейные вещи.

Николая Михайловича увижу на днях и передам ему Вашу просьбу написать о картинах. Он это сделает с удовольствием (прекрасная, чрезвычайно редкая личность). Мы с ним вместе собирались сходить в Государственное Хранилище, на днях сходим. Теперь больше. Ваши картины "Солдат с трубкой" (лежащий), большая "Осень, весна, зима, лето", прелестный "Морской пейзаж" находятся в Музее живописной культуры (он закрыт по распоряжению ИЗО), а также картины Натальи Сергеевны "Балышицы холста", "Зимний пейзаж" (со стволами), и одна артистическая вещь находятся там же. Много картин (какие именно не знаю) находятся в провинциальных музеях: в Саратовском, Екатеринбургском. Точные сведения постараюсь собрать. Я очень рад, что они попали в надлежащее место, а не попали на растопку печек.

(42)

Теперь на более общие темы.

Вы спрашиваете, что нового в искусстве? Творится нечто чрезвычайно сложное, очень много брожений, во что это выльется, сказать трудно. Судить о современной живописи у нас очень трудно, т.к. выставок нет уже 3 года. Модники (как я говорил) ждут известий из Парижа. Молодых способных художников много. Но занимаются они пустяками, все по прежнему устраивают "перевороты в живописи". Супрематисты во главе с Малевичем, контрреальфисты во главе с Татлиным (он преподаватель Петерб. академии) – сектанты, нетерпеливы и надо признать надоедливы. Все это невежественно, глупо и грубо, хотят быть философами не зная азбуки. Одним словом, интересного, глубокого (просто даже умного) ничего – безлюдье. В поэзии нового ничего – Маяковский то же самое, гораздо хуже стал писать, потерял энергию (я, между прочим, его стихов не выношу), живет с Бриками здесь, в Пушкино. Лев Федорович – реалист уже давно, года 4 (не натуралист, а реалист). Есть два поэта, которые при работе могут выработаться в значительных – это Н. Асеев и Б. Пастернак. Последний молчаливым согласием признан за лучшего поэта, а вслух даже Маяковским (очень ревнивым к своей славе).

Все мечтают о возможности тихого труда, очевидно многое назрело, есть что вырабатывать. Мои художественные взгляды выработались в ясную и отчетливую форму. Утверждаю, что никто другой в Европе их не имеет, для Вас они вероятно (безусловно), а также для всех французов и русских будут совершенно неожиданными, новыми. Этот путь (путь не мой, а моего учителя философского) должен завершить все искания художественные и философские, придать им смысл, необычайную ясность синтеза, а также примирить: учения спиритуализма с материализмом, разрешая противоречия: панпсихологизма, панволюнтаризма, панэстетизма. Философия перестает быть философией созерцательной, отвлеченной, переходит в действительность, наука соединяется в астрономии и завершается чистыми искусствами в синтезе причины. Новый путь есть требование глубокой нравственности, в нем открывается подлинный смысл труда. Мой учитель после Сократа величайший Сын Человека, но мудрее его. Его учение, верю, станет делом будущего человека.

Я написал маленькую книжку, где почти дословно повторяю его слова (т.к. своей системы не нахожу нужным вырабатывать), но в ней (в книге) я систематизировал его учение и постарался его изложить нагляднее. Кроме книги написал небольшую статью, которую в скором времени отпечатаю, при переводе на французский язык. Пришлю ее Вам среди следующих писем.

Мы не видались 6 лет полных, за это время и внешне и я и Вы изменились, вероятно, не мало. Очень прошу прислать карточку фотографическую Вашу, очень хочу видеть, каковы Вы теперь? Свою Вам посылаю в этом письме, т.к. Вы помните меня еще ребенком (мне было, когда Вы уезжали, 17-ый год). Кроме того, Михаил Федорович, пришлите снимки или фотографии с новых Ваших и Натальи Сергеевны вещей. Между прочим, в последнем номере "Экрана" (театральной газеты) писали, что Вы заключили контракт с американцами, везущими Ваши испанские и русские вещи в Сев. Америку. Пришлите снимки с испанских вещей, многие будут очень рады видеть Ваши новые работы.

Как работают французы – не интересуюсь, думаю, что и Пикассо, и Делоне и Дерену будет очень интересно прочесть мою статью. Если Вы с ними хорошо знакомы – прочтите ее им. (делаю это не для славы, а для торжества идей моего учителя и Москвы).

Очень интересуюсь формой иллюстрации музыки, это будет конечно ценно, если будет обосновано научно. В науке же до сего времени не разработана проблема связи света со звуком. Возможно, что Вы открыли путь, если так – Ваша заслуга будет огромна.

crude – they want to be philosophers without knowing the alphabet. In short, there is nothing and nobody interesting, profound (or even just intelligent). There is nothing new in poetry – Mayakovsky is the same and has begun to write much worse. He has run out of energy (incidentally, I cannot bear his poems). He is living here in Pushkino, with the Briks. Lev Fedorovich has been a realist for a long time, about 4 years (not a naturalist, but a realist). There are two poets who could develop in their work into significant figures – they are N. Aseyev and B. Pasternak. The latter is acknowledged to be the better poet by tacit agreement and aloud even by Mayakovsky (who is very jealous of his own fame).

Everyone is dreaming of the opportunity for quiet work. A great deal has evidently ripened and there is something to produce. My artistic views have developed into a clear and precise form. I maintain that no one else in Eruope has them: for you they will probably be questionably be completely unexpected and new and for all the French and Russians too. This way (not my own, but tye way of my philosophical teacher) should bring to a conclusion all artistic and philosophical questings, endow them with meaning and the extraordinary clarity of synthesis and also reconcile the doctrines of spiritualism with materialism, resolving the contradictions of panpsychologism, panvoluntarism and panaesthetism. Philosophy is ceasing to be contemplative and abstract and is making the transition towards reality, science is unting in astronomy and reaching a

Голова раба, 1922
Ст.м.т. Коллекция, Москва

Head of a Slave, 1922
Private collection, Moscow

conclusion in pure arts in the synthesis of cause. The new way represents the demand of profound morality and the true meaning of labour is revealed in it. My teacher is the greatest Son of Humanity after Socrates, but is wiser than him. His teaching will, I believe, become the cause of future man.

I have written a little book in which I repeat his words almost literally (since I do not find it necessary to develop my own system), but in it (in the book) I have systematised his teaching and tried to expound it more graphically. Apart from the book I have written a short article which I shall soon publish when it is translated into French. I shall send it to you with my next letters.

We have not seen each other for six full years and during that time both you and I have, no doubt, changed a great deal, even externally. Please send me a photograph of yourself, I very much want to see what you are like now. I shall send you a photograph of myself with this letter, since you remember me as still a child (I was 16 years old when you left). In addition, Mikhail Fedorovich, send me photos or prints of your new works and Natalia Sergeyevna's. By the way, the latest issue of The Screen (a theatre newspaper) writes that you have concluded a contract with the Americans taking your Spanish and Russian pieces to North America. Send me photos of the Spanish pieces – there are many people who will be very glad to see your new works.

I am not interested in how the French are working – I think that Picasso and Delaunay and Derain would be very interested to read my article. If you know them well, read it to them (I am doing this not to gain fame, but to further the triumph of my teacher's ideas and of Moscow).

I am greatly interested by the form of illustration of music. This, of course, will be valuable, if it is placed on a scientific footing. In science, after all, the problem of the link between light and sound has not hitherto been worked out. Perhaps you have discovered the way – if you have, the merit you have earned will be immense.

I sincerely wish you success, no one will be so pleased by your successes as I shall. I am not painting at all. I am drawing (I think I have already written to you of this) a great deal, but with long breaks, since I have a daughter and there are some unfavourable circumstances.

*Искренне желаю Вам удачи, никто не будет так рад Вашим успе-
хам как я. По живописи я совершенно не работаю, рисую (я Вам
тоже писал, кажется) очень много, но с большими перерывами, т.к.
у меня дочь и некоторые неблагоприятные обстоятельства.
Дочь у меня золотая, нежная, глазастенькая и веселая хохотушка.
Сейчас без мамы убаюкивает, она же что-то говорит на своем нежном
языке. Жена у меня любимая. Рисунок с удовольствием Вам при-
слал бы не один, а хоть десять, но они безусловно не дойдут. Ниче-
го необычайного в них нет. Когда-нибудь, Бог даст, мы увидимся
(лучше конечно на родине) и я увижу Ваши работы. Вы мои.
Сейчас я Вам не советую приезжать в Москву, пока еще жизнь у
нас не налажена и тяжела невыносимо. Оправится и Вы увидите род-
ные места.
Вы должны гораздо больше знать о том, что делается у нас, чем
мы знаем о Вас.
В Москве устраивается Мир Искусств, куда входят главными за-* 19
правилами "Сезаннисты" (до сих пор жующие его), Вы там членом
и Нат. Серг. В М.И. входят все "имена". Открывается выставка че-
рез 1/2 месяца, где будут показаны работы всех за 3 года. Надо на-
деяться, что старого не будет, хотя надежд мало.
У нас года 3 тому назад у некоторых проявилась сильная тоска по
реализму, заговорили о Рембрандте, о здоровой объективной живо-
писи, но для реализма видно тоже, как и у французов "кишка тон-
ка". Остальные, те с неослабной энергией продолжают строить ку-
бы. У Вас хоть обстановочная часть чище, у нас грязь, нищенство, а
потому и болезненней все это выглядит, конечно не верю ни тому
ни этому. Болезненно, надо отдохнуть, поправиться.
Что у нас действительно великолепно — это музыка, думаем, что
не слабее Вашей. За все время революции музыка у нас нисколько
не пала. Очень много новых прекрасных сил. Театры — ищут и ниче-
го не находят. Вы для них будете золотой человек, но денег здесь
для постановок нет, а потому Вы здесь пока не появляйтесь. Когда
услышат о Ваших работах на Западе, в достаточном количестве на-
пишут об этом, тогда потребуем и Вас отдать обратно России, как
ее талант...
Я все же, несмотря на окружающий голод, неустроенность, нище-
ту, рад, что я в России, дома.
Очень много среди нас людей не желающих ехать на довольство,
сытость, эти люди не глупы, отнюдь нет.
Крепко целую Вас и обнимаю. Желаю здоровья и успехов Наталии
Сергеевне. Поклон от Льва Федоровича.*

Ваш В. Чекрыгин

*Адрес: Пушкино Сев. ж.д., дача Крашенникова. Пишите лучше че-
рез Юрьева.
Вот надо будет увидать Вас, Михаил Федорович, поговорить с Ва-
ми, нам много есть что сказать!*

My daughter is a treasure, tender, with big eyes and a cheerful chuckler. Her mother is soothing her now and she is saying something in her own tender language. I love my wife. I would send you not one drawing but ten if you liked, but they would be certain not to reach you. There is nothing extraordinary about them. Some time. God grant, we shall see each other (preferably in our homeland, of course) and I shall see your works and you will see mine.

I do not advise you to come to Moscow now: life here has not yet regained its stride and is intolerably hard. When things recover you will see the places dear to you.

You must know much more about what is happening here than we know about you.

19 *Mir Iskusstva is being organised in Moscow with the "Cézannists" as the principal bosses (they are still chewing him over). You are a member and so is Natalia Sergeyevna. M.I. includes all the "names". An exhibition will open in 1 or 2 months time at which everyone's works for 3 years will be shown. It is to be hoped that there will be nothing old, although hopes of that are slim.*

About 3 years ago some people here revealed a powerful feeling of nostalgia for realism. They began talking about Rembrandt, about healthy, objective painting, but it was also evident that they were not "up" to realism, like the French. As for the others, they continue to construct cuoes with unabated energy. At least your milieu is cleaner; here there is dirt and beggary and so all this looks even more sick. Of course, I do not believe in either one or the other. It is sick and there is a need for rest and recovery.

What is really magnificent here is music and we think that it is as strong as yours. During the entire period of the revolution music has not declined a jot here. There are very many fine new forces. The theatres are finding nothing in their search. For them you would be a treasure, but there is no money here for productions, so don't appear here for the time being. When your works in the West are heard of and are written about in sufficient volume, then we shall demand that you, too, be given back to Russia, as its talent.

Despite the surrounding hunger, the disorder and the poverty, I am nevertheless glad that I am in Russia, at home.

There are very many among us who do not want to go to prosperity and satiety and these people are not stupid, by no means.

I warmly kiss and embrace you. I wish Natalia Sergeyevna health and success. Lev Fedorovich sends his regards.

Your's, V. Chekrygin

Address: Pushkino, Northern Railway, Krashennikov dacha. Write preferably care of Yur'ev.

Well, I shall have to see you, Mikhail Fedorovich, and talk to you, we have a lot to say to each other!

Translated by K.G. Hammond

1. Модест Александрович Дурнов (1867-1928), художник и преподаватель. В другом письме, имеющемся в архиве ИСРК, Чекрыгин упоминает о Дурново как об "очень честном и благородном человеке".
2. Имеется в виду художник, член группы "Маковец" Н.М. Черных (1885-1973).
3. До своего отъезда из России (совместно с Натальей Гончаровой) Ларионов жил в Б. Палашевском пер., д. 7.
4. Информацию о художнике Кириллове найти не удалось.
5. Чекрыгин имеет в виду Училище живописи, ваяния и зодчества, где он и Ларионов были студентами.
6. Бывший особняк Лева, служивший музеем до середины 20-х гг., находился на Большой Димитровке, дом 22 (ныне Пушкинская улица). Упоминание Чекрыгиным Малой (М.) Дмитровки — ошибка.
7. Наталия Сергеевна Гончарова (1881-1962).
8. Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960) — художник, искусствовед, реставратор. В то время был директором ГТГ.
9. Ларионов иллюстрировал французский перевод поэмы, сделанный Сергеем Ромовым. Перевод был опубликован парижским издательством "La Cible" в 1920 году.
10. Благодаря введению Лениным НЭПа в 1921 году, наблюдалось некоторое возвращение к капиталистической системе, что стимулировало живую коммерческую и культурную активность.
11. Имеется в виду Л.Ф. Жегин (1892-1969), художник, член группы "Маковец". До революции был близком другом М. Ларионова.
12. Иван Федорович Ларионов (1884-1919), брат М.Ф. Ларионова и самостоятельный художник.
13. Театр оперетты "Зон" функционировал до и, некоторое время, после революции.
14. Ларионов и Гончарова иногда думали о возвращении на родину, особенно в 30-е годы. Оба умерли, так и не увидев вновь Москвы.
15. Поэт-символист Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924) поддерживал большевистский режим и перед смертью занимал ряд административных постов.
16. Иван Константинович Айвазовский (1817-1900) известный художник-маринист. Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825) и Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822) — выдающиеся русские портретисты 18-го века.
17. Первый пролетарский музей. См. прим. 6.
18. Николая Федоровича Федорова (1828-1903) Чекрыгин считал своим учителем в области философии. Большое влияние на него оказал центральный труд Федорова "Философия общего дела".
19. Выставка "Мир искусства" открылась в Москве в январе 1922 года. "Сезаннисты" (Роберт Фальк, Петр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Александр Куприн и Василий Рождественский) были на ней широко представлены. Интересно отметить, что на выставке были также работы Марка Шагала.

Публикация и комментарии Джона БОУЛТА

1. Modest Alexandrovich Durnov (1867-1928), artist and art teacher. In another letter from Chekrygin to Larionov in the IMRC Archive, Chekrygin refers to Durnov as a "very honest and noble person".
2. Nikolai Mikhailovich. A reference to the artist and fellow member of Makovets Nikolai Chernyshev (1885-1973).
3. Until he left Russia in 1915 (with his companion Natalia Goncharova), Larionov lived at 8. Palashevskii, House No. 7, Moscow.
4. Information on the artist Kirillov has not been forthcoming.
5. Chekrygin is referring to the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture where he (and Larionov) had been a student.
6. The former Leve mansion which was used until the early 1920s as a museum was at No.22 on the Bolshaia Dmitrovka(now Pushkinskaia Street). Chekrygin's reference to M. (Malaia) Dmitrovka must be a slip of the pen.
7. Natalia Sergeevna, i.e. Natalia Goncharova (1881-1962).
8. Igor Emmanuilovich Grabar (1871-1960), painter, critic and restorer, was at this time Director of the Tretiakov Gallery, Moscow.
9. Larionov illustrated Serge Romoff's French translation of Alexander Block's famous poem *The Twelve*. It was published by La Cible, Paris, in 1920 under the title *Les Douze*.
10. With the introduction of Lenin's New Economic Policy (NEP) in 1921 a partial return to the free enterprise system was allowed — stimulating brisk commercial and cultural activity.
11. Lev Fedorovich: a reference to Lev Zhegin (1892-1969), artist and fellow member of Makovets. Before the Revolution Zhegin was a close friend of Larionov.
12. Ivan Fedorovich: a reference to Ivan Larionov (1884-1919), Mikhail's brother, and an artist in his own right.
13. The Zon Theater was an operetta theater in Moscow active before and just after the Revolution.
14. Both Larionov and Goncharova occasionally entertained the idea of returning to their homeland, especially during the 1930s, but they both died without seeing Moscow again.
15. The one-time leader of the Symbolist poets, Valerii Yakovlevich Briusov (1873-1924), supported the Bolshevik regime and occupied a number of administrative posts until his death.
16. Ivan Konstantinovich Aivazovsky (1817-1900), Russia's famous marine painter. Vladimir Lukich Borovikovsky (1757-1825) and Dmitrii Grigorievich Levitsky (1735-1822), leading portrait painters of the 18th century.
17. First Proletarian Museum. See Note 6 above.
18. Chekrygin regarded Nikolai Fedorovich Fedorov (1828-1903) as his philosophical teacher, being much influenced by Fedorov's central work *Philosofiia obshchego dela* (Philosophy of the Common Cause).
19. The "World of Art" exhibition opened in Moscow in January, 1922. The Cezannists (Robert Falk, Petr Konchalovsky, Aristarkh Lentulov, Ilia Mashkov and Vasilii Rozhdestvensky) were well represented. As a matter of interest, Marc Chagall also contributed to this exhibition.

Published and commented by John BOWLT.

И.В.Сталин, редкая фотография. Снимок сделан на ступеньках мавзолея в 1932 году.
I.V. Stalin, a rare photo taken in 1932 on the steps of the Lenin's mausoleum.

CULTURE · КУЛЬТУРА 2

The following extract is part of a chapter from the book "Culture 2" by V. Paperny, which will shortly be published by Ardis. The book deals with a phenomenon at once widely known and little studied – the architecture of the Stalinist period. The principal problem that the author seeks to resolve may be expressed as follows. What happened in the late '20's and early '30's? Why were some forms, ideas and people suddenly replaced by others – was this a natural process of stylistic change or interference by external forces in the field of architecture? In order to answer these questions, the author seeks to examine architecture not in isolation, but in the context of broader cultural and political processes. He wants to see "that common process that took place simultaneously in spatial thinking, in literature, in state policy and in the structure of social organization". V. Paperny concludes that the hostility between people and ideas from the late '20's to the '50's is to be explained by the fact that they belonged to two different, mutually exclusive cultures. These two cultures are provisionally labelled "culture 1" and "culture 2" by the author.

Of course, the first objection that presents itself in relation to such a division is whether the word "culture" may be used appropriately in both cases. After all, are not all the manifestations of this second era, from the deification of one person and the destruction of millions and the proclamation of antiideas and the prohibition of all others (the concealment of knowledge) to its triumphant achievements in the shape of the masterpieces of socialist realism, a large part of which are now completely forgotten, and the grandiose structures, the absurdity and ugliness of which often strike succeeding generations – is not all this rather a manifestation of savagery, barbarianism, malign ignorance?

If this is the case, it would seem abundantly clear that calling things by their names in no way interferes with a scholarly approach to the subject or makes it any less scholarly. When certain changes occur in the human organism – for example, when the temperature rises above 37 degrees C. – the physician describes this as illness. He does not call the condition "health 2". (Like Bulgekov's "sturgeon of the second degree of freshness". "There is only one kind of freshness," Voland instructs the snack-bar assistant. "the first and it is also the last.")

Nevertheless, in accepting the author's convention, let us permit ourselves to reflect, independently, upon this comparison. The first thing to strike one is that the replacement of one of these cultures by the other was not natural. The avant-garde ideas of the art of the '20's had not exhausted themselves, to die a natural death: just as the theatre of Meyerhold and Meyerhold himself did not die natural deaths. Political and administrative interference of the crudest and most vicious kind took place: Eisenstein's film "Bezhin Meadow" was erased, Favorsky's frescoes were broken up, books that had been collected together were scattered, and productions were banned. Artists were destroyed, first morally, then physically.

Let us now try, removed to some degree as we are, to survey the European continent as it was at the end of the '30's. We note the clear similarity between countries such as Germany, Italy and the USSR, both in political structures (the masses inspired by the leaders, universal jubilation and heightened feeling) and in aesthetic theories (art for the people) and literary, artistic and, in particular, architectural practice. In disciplined Germany the government line in art was enforced even more rigidly and consistently: after a specially organised "Exhibition of Degenerate Art" museums received lists of works to be destroyed (and they were destroyed), while artists who figured in the lists were categorically forbidden to continue working. This state of affairs continued until the military defeat of Germany in 1945.

MOVEMENT – IMMOBILITY

"I have, says Culture 1, henceforth freed myself forever from human immobility. I am in constant motion" (Vertov). This is a culture of displacement, of changeable fortunes, of disequilibrium, of instability. This is "eternal struggle, permanent revolution, the earth upturned". Here, as in Tatlin's tower, it won't do to "stand and sit, you must be inevitably drawn upward, downward to the depths, you must be drawn against your will" (Punin). Your eyes "are forcibly attracted to those logical details that must bee seen" (Vertov). This is "the instant of a creative race, a rapid shift into forms, there is no stagnation – only energetic movement" (Malevich).

In this culture architectural constructions must be mobile – only because "the very idea of *movement* has great potential for development" (Krutikov). Houses should turn "toward the sun, collapsible, combinable, and mobile... with variable arrangements of rooms and furniture" (Zelinsky).

The ideal to which this culture strives is that "a change in habitat for individual citizens – city inhabitants – should present no difficulties, complications or inconveniences (just a suitcase in hand)" (Golosov). It is no accident that a man with a suitcase and a woman with a bag are typical members of this culture, as it is usually depicted in films.

Not only people, but houses themselves are to be torn from the earth. "Steamship cabins, airplanes and sleeping cars on trains" (Ginzburg) become prototypical dwelling places. The house is transformed into a "box of bent glass or a mobile stateroom on wheels fitted out with a door on rings, and its resident inside". This stateroom could be set up "on a train (special tracks, little plazas with spaces for them) or on a steamship, and without leaving them the inhabitant goes on a journey". (Khlebnikov).

Indeed under such circumstances no "change of

Помещаемый здесь отрывок – часть главы из книги В. Паперного "Культура 2", готовящейся к публикации в издательстве "Ардис". Эта книга посвящена такому широко известному и в то же время мало изученному феномену, как архитектура сталинской эпохи. Основной вопрос, на который пытается ответить автор, можно сформулировать так. Что произошло на рубеже 20-х и 30-х годов, почему одни формы, идеи и люди внезапно сменились другими, было ли это естественным процессом смены стилей или вмешательством посторонних сил в область архитектурного творчества? Чтобы ответить на этот вопрос, автор старается рассматривать архитектуру не изолированно, а в контексте более широких культурных и политических процессов. Он хочет увидеть "то общее, что происходило одновременно в области пространственного мышления, и в области слова, и в сфере государственной политики, и в структуре социальной организации общества". В. Паперный приходит к выводу, что враждебность между людьми и идеями 20-х и 30-50-х годов объясняется тем, что они принадлежат двум разным, взаимоисключающим культурам. Эти две культуры автор условно называет "культура 1" и "культура 2".

Конечно, первое, возникающее при таком разделении возражение, – в обоих ли случаях уместно употребление слова "культура"? Ведь все проявления этой второй эпохи – от обожествления одного человека и уничтожения миллионов, от провозглашения одной идеи и запрета на все другие (сокрытие знаний), до ее триумфальных достижений в виде шедевров соцреализма, значительная часть которых ныне прочно забыта, и эпохальных сооружений, зачастую поражающих потомков нелепостью и уродством, – не является ли все это скорее проявлением дикости, варварства, злого невежества?

И если так, то по всей видимости, назвать вещи своими именами нисколько не мешает и не умаляет научности подхода к теме. С наступлением в человеческом организме определенных изменений, например при температуре выше 37°, ученый говорит: это болезнь. Он не называет это состояние – "здоровье 2". (Как у Булгакова – "осетрина второй свежести". "Свежесть бывает только одна, – учит Воланд, – первая, она же и последняя".)

Тем не менее, приняв это условное деление, позволим себе независимо от автора поразмышлять над подобным сопоставлением. Первое, что бросается в глаза – смена этих двух культур не была естественной. Авангардные идеи искусства 20-х годов не исчерпали себя, чтобы умереть естественной смертью, как не умер естественной смертью театр Мейерхольда, да и он сам. Политическое и административное вмешательство происходило в самой грубой и жестокой форме: был смыт фильм Эйзенштейна "Бежин луг", сбиты фрески Фаворского, рассыпались набранные книги, запрещались спектакли. Деятели искусства уничтожались сначала морально, затем физически.

Попробуем теперь, удалившись на некоторое расстояние, окинуть взглядом европейский материк, каким он был к концу 30-х годов. Мы заметим явное сходство между такими странами, как Германия, Италия и СССР и в области политических структур (воодушевленные вождями массы, всеобщее энтузиазм и ликование) и по части эстетических теорий (искусство для народа), литературной, художественной и, в частности, архитектурной практики. В дисциплинированной Германии правительственная линия в искусстве проводится еще более жестко и последовательно: после специально устроенной "Выставки дегенеративного искусства", по музеям рассылаются списки произведений, подлежащих уничтожению (и они уничтожаются), художникам, попавшим в списки, впредь категорически запрещается работать. Такое состояние длится до военного поражения Германии в 1945 году.

Среди отличительных признаков культуры 1 и культуры 2 нельзя не заметить следующие.

ДВИЖЕНИЕ – НЕПОДВИЖНОСТЬ

"Я, – говорит о себе культура 1, – освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в *непрерывном* движении" (Вертов). Это культура перемещения, изменения состояния, неустойчивости, нестабильности. Это "вечный бой", "перманентная революция", "земля дыбом". Здесь, как в татлинской башне, на следует "стоять и сидеть, вас должно нести механически вверх, вниз, увлекать против вашей воли" (Пунин). Ваши глаза "насильственно перебрасываются на те последовательные детали, которые видеть необходимо" (Вертов). Это "мгновенье творческого бега, быстрый сдвиг в формах, нет застоя, – есть бурное движение" (Малевич).

Архитектурные сооружения в этой культуре должны быть движущимися – только потому, что "сама идея *движения* представляет большой интерес для разработки" (Крутиков). Дома должны быть "поворачивающимися к солнцу, разборными, комбинированными и подвижными (...) с меняющейся планировкой комнат, "мебели" (Зелинский).

В идеале, к которому стремится культура, "перемена жилищ отдельными гражданами – жителями города – не представляет никаких трудностей, осложнений и неудобств (переселение с чемоданчиком в руке)" (Голосов). Человек с чемоданом, баба с мешком – вот типичные персонажи этой культуры, как ее обычно изображают в кино, и они возникли не случайно.

Не только люди, но и сами дома отрываются от земли. Прототипом жилья становятся "кабинки пассажирского парохода, аэроплана или спального вагона" (Гинзбург). Дом превращается в "ящик из гнутого стекла или походную каюту, снабженную дверью с кольцами, на колесах со своим обывателем внутри", эта каюта ставится "на поезд (особые колеи, площадки с местами) или пароход, и в ней житель, на выходя из нее, совершал путешествие" (Хлебников).

И.Николаев: Дом-Коммуна, 1927.
I.Nikolaev: Commune House, 1927

Among the distinguishing features of culture 1 and culture 2, the following cannot but be noted. Culture 1 was cosmopolitan; it lived in terms of the future, when there would be no barriers between nations and cultures. This culture was open to all that was new, regardless of its origins. Western artists came to Russia to work: Isadora Duncan opened a ballet school in Moscow, Mary Pickford appeared in a film with [illegible] Mayerhold invited Picasso to design a planned production of "Hamlet", Le Corbusier realised his largest project of that period in Moscow. New books were immediately translated and published; ideas crossed frontiers comparatively easily. It was accepted that the planet was marching to a single beat – a "revolutionary" beat, of course – and everything was directed towards the future where "there would be neither Russian nor Latvian" (and, indeed, they soon ceased to be, although in a totally different sense). A new alphabet for the Central Asian republics was created on the basis of Latin characters, since it was supposed that in the future the world language would be English.

Culture 2, on the contrary, was locked within state frontiers, the theme of the "bright future" was turned into slogans set in concrete and appeals to the past became the principal inspiration of culture.Glorious forebears were remembered and monuments erected to them("Yuri Dolgoruky"). The classics and classical forms of art stood at the centre of cultural life – ballet, opera and also folklore (the jazz of Utyosov [illegible] to the Pyatnitsky choir). International elements were driven out of culture and the country was strictly isolated from external influences by an iron curtain designed, above all, to block the penetration of ideas, trends and even simply information on what was happening outside. "Cosmopolitan" became a synonym for "traitor to the motherland" Almost any contact with a foreigner carried with it the threat of severe juridical punishment.

But perhaps the main thing distinguishing these two cultures was the relationship between the individual and the state. Whatever collectivist declarations the representatives of culture 1 (Mayakovsky, Malevich, Meyerhold and others) made, this entire culture was imbued with the spirit of individualism, freedom and the self-affirmation of the individual. It was characterised by the wittiness and whimsicality which are always part of the living fabric of creativity. Why, a critic marvelled decades later during the period of the "thaw", did Meyerhold need "The Magnanimous Cuckold" as a revolutionary play? Poets published their own anthologies, painters organised their own exhibitions and published manifestos and there were many groupings and associations.

Culture 2 was stuffed with deceased dogmas and characterised by conservatism and greyness. Art was administered – and administered on the basis of strict censorship. Unions controlled by the state were established for artists; masterpieces were often planned bureaucratically and then awarded Stalin (or State) Prizes. This culture was created collectively rather than individually: enormous canvases were created and architectural complexes planned by team methods. Enormous effort was devoted to promoting amateur dramatic activities with the intention that, in the future, they should replace professional theatres and opera houses.

At the beginning of the 1910's what is now called the Russian avant-garde was born and subsequently developed. The ideas of this time, emerging from Russia, enriched world culture during following decades. The beginning of this period was, perhaps, linked to the democratic transformations, weakening the yoke of the state, that had taken place in Russia. The period of approx mately ten years that followed 1917 is evidently to be explained by the fact that the young totalitarian state was still too weak to have time to deal with art (which, moreover, was devotedly calling itself "revolutionary"). As soon as the state found its feet, its grip tightened.

Translated by K.G. Hammond

Культура 1 космополитична, она живет будущим, когда не будет границ между нациями и культурами. Эта культура открыта всему новому, независимо откуда это новое приходит. Западные мастера приезжают в страну для работы: Айседора Дункан открывает в Москве балетную школу, Мери Пикфорд снимается в одном фильме с Игорем Ильинским, Мейерхольд приглашает Пикассо для оформления задуманного спектакля "Гамлет", свой самый большой проект того времени Ле Корбюзье осуществляет в Москве. Новые книги тут же переводятся и издаются, идеи органично легко пересекают границы. Подразумевается, что планета как бы дышит одним, конечно "революционным", дыханьем, все устремлено к будущему, "где не будет ни России, ни Латвий" (и их действительно вскоре не стало, но уже совсем в другом смысле). Новый алфавит для среднеазиатских республик создается на основе латинских букв, так как предполагается, что в будущем мировым языком будет английский.

Культура 2, напротив, замыкается в государственных границах, тема "светлого будущего" переходит в перманентные лозунги, в основным пафосом культуры делается обращение к прошлому. Вспоминаются славные предки, которым ставятся памятники ("Юрий Долгорукий"), в центре культурной жизни находится классика и классические формы искусства – балет, опера, а также фольклор (Утесов уступает место хору Пятницкого). Интернациональные элементы изгоняются из культуры, страна строго изолируется от внешнего влияния железным занавесом, призванным, прежде всего, преградить путь проникновению идей, веяний и даже просто информации о том, что происходит во вне. Слово "космополит" становится синонимом слова "изменник Родины". Почти любой контакт с иностранцем грозит тяжелым уголовным наказанием.

Но, возможно, основное, что различает эти две культуры – взаимоотношения личности и государства. Какие бы коллективистские декларации ни делали представители культуры 1 (Маяковский, Малевич, Мейерхольд и другие), вся эта культура проникнута духом индивидуализма, свободы, самоутверждения личности. Ей свойственны капризность и прихотливость, всегда входящие в живую ткань творчества. (Один из критиков уже десятилетия спустя, в период "оттепели", удивлялся: зачем Мейерхольду в качестве революционной пьесы понадобился "Великодушный рогоносец"?) Поэты сами издают свои сборники, художники сами организуют свои выставки и публикуют манифесты, существует много группировок и объединений.

Культура 2 мышлению мертвечиной догм, ей свойственны консерватизм и серость. Искусство управляется административно и на основе строжайшей цензуры. Для деятелей искусств созданы единые союзы, контролируемые государством; шедевры, зачастую, бюрократически планируются, затем вознаграждаются сталинскими (ныне государственными) премиями. Создается эта культура не столько индивидуально, сколько коллективно: бригадными методами пишутся огромные полотнища, проектируются архитектурные комплексы. Колоссальное развитие получает художественная самодеятельность, которой в будущем предполагается заменить профессиональные театры и оперы.

В начале 10-х годов зародилось и затем развилось то, что теперь называют русским авангардом, идеи этого времени, пришедшие из России, обогатили мировую культуру следующих десятилетий. Начало этого периода, возможно, связано с произошедшими в России демократическими преобразованиями, ослабившими государственную узду. Примерно десятилетний период после 1917 года объясняется, по-видимому, тем, что молодое тоталитарное государство было еще настолько слабым, что ему было не до искусства (к тому же преданно именовавшего себя "революционным"). Как только государство окрепло – пята была наложена.

dwelling" is really necessary – if you feel like it
ow take to your wings, or wheels, and take off,
house and all" (Mayakovsky). And the very
space in which man travels has expanded almost
infinitely:

I'm off!
Immediately!
In five minutes
I'll leap the length of the sky
The going is good
In this weather.

Wait for me
at the cloud
under the Big Dipper.
(Mayakovsky)

The people of this culture are "conquerors of
the oceans' vast expanses and of the deserts...
They are their own Divinity and Judge and Law."
(Kirillov).

Some unknown power seizes people, houses,
animals, objects, mixes them all up and spits
them out about the surface of the earth.

everything that can move
and everything that doesn't move
and everything that was barely moving
creeping
crawling
swimming

everything, is advancing
advancing
(Mayakovsky)

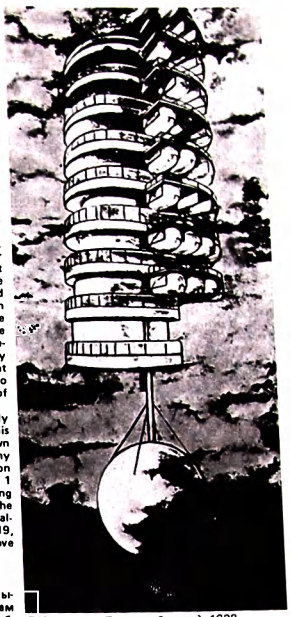
A great warning was sounded in the Sovnarkom
statement to the working peasants that Lenin
signed: "according to testimony received from
several regions there has been an increased desire
on the part of the peasants to change their place
of habitation... Sowers and distributors of
discord will be subject to severe punishment." It
was, of course, naive to think that such a global
process of scattering could be stopped by threats
of punishing the *sowers* of discord – they weren't
the problem.

People suddenly tear themselves from their
place, abandon almost all their belongings and
like strange rolling stones take off into the
endless expanses of the former Russian Empire.
As if a trumpet call had rung out over the emptied
fields.

Hey!
Provinces –
Weigt anchor!
After Tulskaia Province, Astrakhan moves,
one gigantic one after other,
they have stood immovable
since Adam
and now shove
each other, rumbling with cities.
(Mayakovsky)

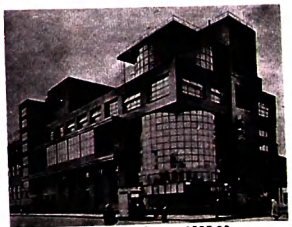
The government tried to control the population's
dispersement on two occasions. The first was be-
tween 1918 and 1920. At that time, for example,
free movement from one department to another
was forbidden. But precisely three years later it
became necessary to lift the ban. In the same
way, in 1923 the Moscow City Council demanded
obligatory passes (within 24 hours) for visitors on
pain of fines, but in the same year a decree of the
All-Russian Central Executive Committee and the
Sovnarkov was passed which prohibited "de-
manding from citizens of the RSFSR obligatory
presentation of passports and other equivalent
documents which would hinder their right to
move freely about and to settle in the territory of
the RSFSR."

During this period official efforts clearly
contradicted the out-flow of culture, and for this
very reason decrees which tied people down
turned out to be short-lived. In fact, many
decrees of the 1920s supported such a population
flow. As a result almost everything in Culture 1
was unstable. The calendar was changed, writing
was changed, *time* was constantly changing. The
international system of time zones was theoretical-
ly put into effect by a decree of Feb. 14, 1919,
but almost every day the clock's hends move



Г.Крутиков: Летающий город, 1928
G.Krutikov: The Flying City, 1928

К.Малевич: Архитектоны на фоне небоскребов, 1923
K.Malevich: The Architecton against the Skyscribers, 1923



И.Голосов: Клуб им. Зуева, 1927-29
I.Golosov: Club named after Zuyev

Никакой "перемены жилищ" в таких усло-
виях в сущности и не надо, захотел, "приста-
вил крыло и колеса, да вместе с домом взял
и понесся" (Маяковский). А само простран-
ство, в котором носится человек, расширяет-
ся почти до бесконечности:

Еду!
Немедленно!
В пять минут
Небо перемахну
Во всю длину.
В такую погоду
прекрасно едется.
Жди
у облака –
под Большой Медведицей.
(Маяковский).

Люди этой культуры – "победители про-
странства морей, океанов и суши (...) Сами
себе Божество, и Судья, и Закон" (Кирил-
лов).

Какая-то неведомая сила охватывает людей,
животных, вещи, перемешивает все это и
стремительно расплескивает по поверхности
земли:

все, что может двигаться,
и все, что не движется,
все, что еле двигалось,
пресмыкаясь,
ползая,
плавая –
лавою все это,
лавою!
(Маяковский).

Большая тревога звучит в подписанном Ле-
киным обращении Совнаркома к трудовому
крестьянству: "По имеющимся сведениям в
некоторых губерниях наблюдается усиленное
стремление крестьян к переселению (...) Сея-
тели и разносители смуты, толкающие крестья-
н к самовольному переселению (...) понесут
тяжелую кару". Наивно было, конечно, ду-
мать, что глобальный процесс растекания
можно остановить угрозой наказания *сея-
телям* смуты – не в них было дело.

Люди внезапно срываются с места, бросают
почти все имущество и катятся своеобразны-
ми перекати-поле по бескрайним просторам
бывшей Российской империи. Словно труб-
ный глас звучит над опустошенными полями:

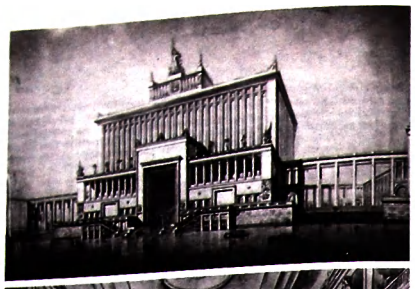
Эй,
губернии,
снимайтесь с якорей!
Зе Тульской Астраханская,
за махиной махина,
стоявшие недвижимо
даже при Адаме,
двинулись
и на
другие
прут, погромыхивая городами.
(Маяковский).

Дважды государственная власть попыталась
справиться с расползанием населения. Пер-
вый раз – между 1918 и 1920 годами. Тогда,
например, был запрещен самовольный пере-
ход из одного ведомства в другое, Но ровно
через три года запрет пришлось отменить.
Точно так же, в 1923 году Моссовет под угро-
зой штрафа требовал обязательной прописки
для приезжающих в течение 24 часов, но в
этом же году был издан декрет ВЦИК и СНК,
запрещавший "требовать от граждан РСФСР
обязательного предъявления паспортов и
иных видов на жительство, стесняющих их
право передвигаться и селиться на территории
РСФСР".

В этот период усилия власти входили в яв-
ное противоречие с *растеканием* культуры,
именно поэтому столь недолговечными ока-
зались *прикрепляющие* постановления. А
многие декреты 20-х годов были прямо из-
правлены на растекание. В результате едва ли
не все в культуре 1 оказалось нестабильным.
Сменился календарь, правописание, непре-
рывно менялось *время*.

В принципе декретом от 14 февраля 1919
года была введена международная система
часовых поясов, но почти каждый год часовая
стрелка передвигается летом вперед, зимой –
назад. Делается это из чисто практических со-
ображений – экономия топлива – подобная

И.Юзефович: Жилой дирижабль, 1927
I.Iuzefovich: Live-in dirigible balloon, 1927



Новое здание должно было подчинить себе здание Большого театра, используя в качестве модуля его колонну.

The new structure should have dominated the building of the Bolshoi Theatre, using its column as a modular.

Д.Чечулин, К.Орлов: Государственный Академический Кинотеатр СССР на площади Свердлова в Москве. Проект, 1936
Общий вид и эскиз интерьера.

D.Chechulin, K.Orlov: State Cinematheatre for Sverdlov's Place in Moscow. Project. 1936
The outside and inside viewes.

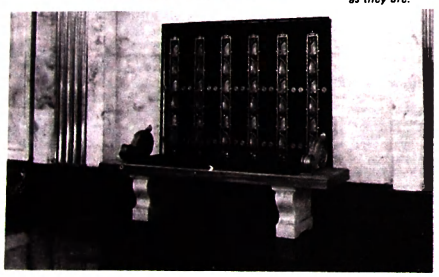
Ле Корбюзье: Дом Наркомлегпрома, 1934.
Le Corbusier: House of the Ministery of Light Industries, 1934.

Только что построенный дом Корбюзье уже "украшен" лозунгами к 17-ой годовщине октября.

The recently erected house was instantly decorated by slogans commemorating the 17-th anniversary of the Revolution.

Дома в культуре 1 отрываются от земли и становятся "жилыми дирижаблями", "походными каютами", внутри которых путешествуют их обитатели. В культуре 2 каждое сооружение должно намертво прирастать к своему месту. Дом Ле Корбюзье отвергается культурой 2 в частности потому, что он стоит на ножках, словно пришел откуда-то издалека. Знаменитый стул В. Татлина из гнутых металлических трубок отвергается культурой 2 потому, что он слишком легок, и его можно сдвинуть с места. С точки зрения культуры 2, стул должен вырастать из пола и стены и быть сделан из одного с ними материала.

In "culture 1" houses are detached from the earth and become "residential airships", "travelling cabins", within which their inhabitants voyage. In "culture 2" each structure should be rooted, rock-like, to its place. In particular, Le Corbusier's house denies culture 2 because it stands on legs, as if it had come from somewhere far-off. Tatlin's renowned chair made of bent metal tubes denies culture 2 because it is too light and can be moved from its place. From the point of view of culture 2, a chair should grow out of the floor and the wall and be made of the same material as they are.



1.В.Татлин: Модель стула, 1927
2.Кресло в вестибюле высотного дома у Красных ворот. Арх. А.Душкин и др., 1952

1.V.Tatlin: Design of a chair, 1923
2.The arm-chair designed for the lobby of a Moscow skyscraper, by A.Dushkin and others, 1952.

forward in summer and backward in winter.

This is done out of purely practical considerations – to save fuel – and such measures are ignored. However, the ease with which time is changed, and the suddeness with which it ceases to change in the next culture, indicates that in Culture 1 time is no longer something granted to man from above. Kant's apriori time – but that it has been lowered to the level of a household measurement, just like the system of measures, weights and physical units, which, by the way, also underwent changes in Culture 1.

The government's second attempt to control population shifts resonantly coincided with the natural waning of this process in the culture and therefore was realized with unprecedented thoroughness. The system of means attaching a man in geographic space gradually becomes more and more developed. In 1926 measures are taken to effect the conversion of nomadic gypsies into a settled, working way of life." The struggle for workers' discipline begins in the same year, and manpower lists are introduced in factories.

In 1928 engineers, technicians and agronomists are entered in a special registry. In 1930 measures are taken in the struggle against the drain of labor power" and among them are penalties for the "enticement of workers and administrative-technical personnel." On June 23, 1931 Stalin sets forth his "six conditions", one of which once again demands an end to the "drain of labor." In 1932 a resolution is enacted authorizing dismissal from work for absence without valid reasons. In the same year in order to fight against "fliers" (the word already sounds like a parody of Mayakovsky's "Flying Proletariat") a decision is made to revoke the food and consumer ration cards of a worker who is fired, and to deprive him of his apartment. In the same year registration of all voluntary organizations becomes required. The passport system is gradually formulated, beginning in 1932.

December 1, 1934, the day of Kirov's murder, the Union of Architects resolves to request from all local organizations in the USSR "lists of architects, members of the Union, and architects not belonging to the Union, in order to compile a register of Architects throughout the Soviet Union." Of course, it would be absurd to suggest that the model for this resolution was the recent decree concerning the registration, every ten years, of "fertilized" and "unfertilized" mares, cows, and sows, but their tone and vocabulary are remarkably similar. In 1937 every member of the Union of Architects, on pain of exclusion, was obliged to fill out in triplicate a form consisting of 29 points, and to attach 4 photographs. In the same year photographs appeared on all passports.

In 1935 a "personal dossier" is begun on every participant and in 1938 a "special registration card" is required for every specialist with higher education. In that same year "work books" are introduced (the same model that exists today) and the departure of kolkhoz workers from cooperative farms is prohibited. In 1940 the "unauthorized departure of workers from factories and institutions" is forbidden. And finally, on Jan. 18, 1941, an order appears decreeing that for 20-minute tardiness a worker may be subject to prosecution.

However skeptical historians may be regarding the *government's* preparedness for war in 1941 (see Nekrich) – the *culture* was ready for it right on time.

It is clear that Khlebnikov's "boxes of bent glass" in which "inhabitants" rush about the world, have no place in this new culture. It is not by accident that they were so insistently forgotten by Culture 2. This idea was revived only in the 1960s and by a man close to the spirit of Culture 1 – S.O. Khan-Magomedov. He was the first to note the similarities of the projects of the English group Archigram to Khlebnikov's ideas (which had been set forth more than a half-century earlier.)

And so, the people of Culture II lose their instability in geographic space, but as a sort of unusual compensation the culture sets apart special individuals who take the heavy burden of travel upon

В.Андреев. Колонна в кассовом зале метро "Сокол". 1948.
V. Andreev. A colomb in the interior of the Metro-station "Sokol". 1948

Г.Константиновский. Фрагмент фонтана "Дружба народов" на ВСХВ, 1954.
G.Konstantinovsky: The Fountain "Friendship of the People", detail, 1954

Излюбленным мотивом культуры 2 становятся снопы и колосья. Пафос урожайности становится тем сильнее, чем ниже падает реальная урожайность сельского хозяйства.

Sheaves and ears of corn form the favourite architectural motif of "culture 2". The fervour of harvest-time *becomes more intense as the real agricultural harvest declines.*

мена довольно обычна, однако легкость, с которой меняется время, и внезапность, с которой оно перестает меняться в следующей культуре, показывают, что время культуры 1 перестало быть чем-то данным человеку свыше, кантовским априорным временем – оно снизилось до уровня хозяйственной меры, такой же как и система мер, весов и физических единиц, которые, кстати, тоже претерпели изменения в культуре 1.

Вторая попытка государственной власти справиться с расползанием попала в своеобразный резонанс с естественным затуханием этого процесса в культуре и поэтому осуществилась с беспрецедентной полнотой. Система средств, закрепляющих человека в географическом пространстве, становится постепенно все более и более развитой. В 1926 году уже принимаются меры "содействия переходу кочующих цыган к трудовому оседлому образу жизни". В этом же году начинается борьба за трудовую дисциплину и на предприятиях вводятся трудовые списки.

В 1928 году инженеры, техники и агрономы берутся на специальный учет. В 1930 году принимаются меры по "борьбе с текучестью рабочей силы", и среди них – взыскания за "переманивание рабочих и административно-технического персонала". 23 июня 1931 года Сталин выдвигает свои "шесть условий", одно из которых снова требует покончить с "текучестью рабочей силы". В 1932 году принимается постановление об увольнении с работы за прогул без уважительных причин. В этом же году в целях борьбы с "летунами" (уж не пародией ли на "Летающего пролетария" Маяковского звучит это слово?) принимается решение отбирать у работника при увольнении продуктовые и промтоварные карточки и лишать его права пользования квартирой. В этом же году вводится обязательная регистрация всех добровольных обществ. Начиная с 1932 года постепенно вводится паспортная система.

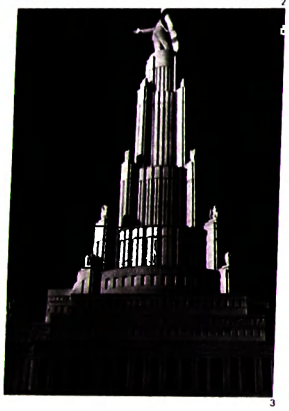
1 декабря 1934 года, в день убийства Кирова, Союз Архитекторов принимает решение затребовать во всех местных организациях Союза "списки архитекторов, членов Союза, и архитекторов, не состоящих в Союзе, для проведения учета архитекторов по всему Союзу". Конечно, нелепо было бы утверждать, что образцом для этого решения послужил только что утвержденный декрет, требующий ежедекадного учета "покрытых" и "непокрытых" кобыл, коров и свиноматок, но их тональность и лексика удивительно схожи. А в 1937 году на каждого члена Союза архитекторов, под угрозой исключения предлагается заполнить в трех экземплярах анкеты, состоящие из 29 пунктов, и приложить к ним 4 фотографии. В этом же году фотографии появились и на всех паспортах.

В 1935 году на каждого учащегося было заведено "личное дело", а в 1938 году на каждого специалиста с высшим образованием – особая "учетная карточка". В этом же году вводятся трудовые книжки – тогда самого образца, который существует и до сегодняшнего дня, а также запрещается исключение колхозников из колхозов. В 1940 году окончательно запрещается "самовольный уход рабочих и служащих с предприятий и учреждений". И, наконец, 18 января 1941 года появляется указ, по которому за 20-минутное опоздание на работу отдают под суд.

Как бы скептически ни расценивали историки готовность *государства* в 1941 году к войне (Некрич), – *культура* была готова к ней как раз вовремя.

Совершенно очевидно, как неуместны в этой новой культуре хлебниковские "ящики из гнутого стекла", в которых мотает по свету их "обывателей" – не случайно они так прочно забываются культурой 2, идея возрождается только в 60-х годах, и вспоминает о хлебниковских ящиках человек, наиболее близкий духу культуры 1 - С.О. Хан-Магомедов. Он первый обратил внимание на сходство проектов английской группы Archigram с хлебниковскими идеями, высказанными более чем за полвека.

Итак, человек в культуре 2 теряет свою незафиксированность в географическом пространстве, но в качестве своеобразной ком-



Конкурсные проекты Дворца Советов:
1. Ле Корбюзье, 1931
2. Б.Иофан, 1933
3. Б.Иофан, В.Щуко, В.Гельфрейх, 1934

Competition projects for Palace of Soviet by:
1. Le Corbusier, 1931
2. B.Iophan, 1933
3. B.Iophan, V.Schuko, V.Gelfraih, 1934

themselves, while relieving others of it altogether. All the famous expeditions of the '30s – the rescue of the Cheliuskintsy, the drifting of the *papaninisty*, Chkalov's flights over the North Pole, flights into the stratosphere – are described as something extraordinarily difficult and tortuous (as indeed they must have been), and yet joyous as well.

Living vicariously through the superman who freely (though agonizingly) soared over the net of parallels and meridians, the simple man also seemed to soar, experiencing all his trials and tribulations, and didn't notice his immobility. A strange substitution occurred: instead of experiencing the real woes of being tied down, people experienced the ordeals attendant to the mastery of space.

The numerous brigades of writers who traveled about the country during the 1930s belong to that category of supermen to whom movement was permitted. It can even be said that in the 1930s the country was once again explored, charted and mastered by the government (Kurchi). Strictly speaking this too was *movement* but it was in a sense a last move so that movement would no longer be necessary. The beginning of the '30s saw an outburst toward stabilization. This may be obvious to contemporary researchers, but to the individual inside of Culture II the spurt could have seemed self-sustaining. This explains the development of a sort of inertia in the romanticization of mobility in the literature of the early '30s: "All Russia has pulled up its roots and set off" (A. Malishkin). "All of Russia has lost its mind" (Ia. Il'in). "Locomotives tore across the country. A tormented whistle issued from their breasts: they couldn't catch up with people. People took off and nothing could stop them" (I. Ehrenburg). "Time is condensed. It flies, it constrains us. You have to tear yourself from it, jump out of it. You have to leave it behind. Time flew through them" (V. Kataev).

But it was not only the spectacle of man torn from the earth that created an uneasy tormented feeling in the culture. Buildings torn from the earth provoked the very same feeling. For Culture II it was natural for houses to grow out of the ground and in just this way (despite the essence of their construction but in full accord with cultural stereotypes) tall buildings were built after the war, taking upon themselves the function of the unrealized Palace of Soviets.

Of all the architectural ideas and constructions most sharply rejected by Culture II first and foremost were the mobile living cells of M. Okhitovich and Le Corbusier's Central Union building (Narkomle's Commissariat of Light Industry, Central Statistical Board) on Miasnitskaia St. (now Kirov Prospect).

The transition from urbanism to "deurbanism" in the Building Committee of the RSFSR, led by M. Ginzburg, occurred in the space of an hour and a half, according to some memoirs. In 1929 in the studio of the Building Committee – Ginzburg wasn't there at the time – a man showed up dressed in a plaid jacket and a cap looking something like a cross between a cowboy and a dandy. He walked around a bit amid the sketches of houses and communes that lay about, and disappeared. This was Mikhail Okhitovich, who was 33 years old at the time. The next day he returned and he and Ginzburg locked themselves up in Ginzburg's office. An hour and a half later Ginzburg came out and announced happily: "We will be deurbanists". The rapidity of this transformation (with which Ginzburg was reproached for many years subsequently), can only be explained in one way. There were in fact many more similiarities than differences between Ginzburg's urbanism and Okhitovich's deurbanism. The essence of Okhitovich's theory was that "the city must perish... the revolution in transportation and the automobilization of territories overturns all commonly held ideas about the inevitability of density and the amassing of buildings and apartments." In place of the city Okhitovich proposed individual collapsible living cells which could be transported on a developed network of highways and set up in any location in space.

пенсации, культура выделяет специальных людей, которые берут на себя тяжкое бремя передвижения, избавляя тем самым от него всех остальных. Все знаменитые экспедиции 30-х годов – спасение челюскинцев, дрейф папанинцев, чкаловские перелеты через Северный полюс, полеты в стратосферу – описываются как нечто крайне трудное и мучительное (каковым оно, видимо, и являлось), хотя вместе с тем и радостное. Сопереживая сверх-человеку, свободно (хотя и мучительно) парящему над сетью параллелей и меридианов, просто-человек как бы тоже совершал это парение, испытывая и все сопряженные с ним муки, и своей прикрепленности не замечал. Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства.

К той же категории сверх-человеков, которым позволено было передвижение, следует отнести и многочисленные бригады писателей, разъезжавшие в 30-е годы по стране. Вообще можно сказать, что в 30-е годы страна была заново объезжена, обмерена и освоена властью (Куркчи). Это, строго говоря, тоже *движение*, но это как бы последнее движение, такое движение, чтобы уже больше не двигаться. Начало 30-х годов – это рывок (индустриализация, коллективизация), но это рывок к стабильности. Для современного исследователя это очевидно, но человеку, находящемуся внутри культуры 2, рывок мог показаться самодовлеющим. Отсюда возникает некоторая инерция пафоса движения в литературе начала 30-х годов: "Вся Россия с корнями пошла" (А. Малышкин); "Вся Россия тронулась" (Я. Ильин); "В стране надрывались паровозы. Из их груди исходил мучительный свист: они никак не могли поспеть за людьми. Люди понеслись и ничто больше не могло их остановить" (И. Эренбург); "Время сжато. Оно летит. Оно стесняет. Из него надо вырваться, выпрыгнуть. Его надо опередить. Время летело сквозь них" (В. Катаев).

Но не только зрелище оторванного от земли человека вызывает у культуры мучительное чувство. Такое же чувство вызывает и зрелище оторванного от земли сооружения. Дому, с точки зрения культуры 2, естественно вырастать из земли – именно так, вопреки своей конструктивной сущности, но в полном соответствии с культурными стереотипами, строятся после войны высотные дома, взявшие на себя функции неосуществленного Дворца Советов. А из всех архитектурных идей и сооружений, наиболее резко отвергнутых культурой 2, следует прежде всего назвать мобильные жилые ячейки М. Охитовича и дом Центросоюза (Наркомлегпрома, ЦСУ) на Мясницкой (Первомайской, Кировской), построенный Ле Корбюзье.

Переход группы Стройкома РСФСР, руководимой М. Гинзбургом, от урбанизма к дезурбанизму произошел, по некоторым воспоминаниям за полтора часа. В 1929 году в мастерской Стройкома – Гинзбурга в тот момент не было – появился человек в котелке и клетчатом пиджаке, не то ковбой, не то денди, похожий среди расставленных подрамников с вычерченными на них домами-коммунами и исчез. Это был Михаил Охитович, ему было тогда 33 года. На следующий день он пришел снова и заперся с Гинзбургом в его кабинете. Через полтора часа Гинзбург вышел и весело сказал: – Будем дезурбанистами.

Мгновенность этого перехода долго потом ставившуюся Гинзбургу в вину, можно объяснить, по-видимому, единственным способом: между урбанизмом Гинзбурга и дезурбанизмом Охитовича гораздо больше сходства, чем различий. Суть теории Охитовича заключалась в следующем: "Город должен погибнуть (...) Революция в транспорте, автомобилизация территорий перевертывают все обычные рассуждения по поводу неизбежной скученности и скоплений зданий и квартир". Вместо города Охитович предлагает индивидуальные разборные жилые ячейки, которые можно перевозить на индивидуальных автомобилях по развитой сети автодорог и устанавливать в любой точке пространства.

Идея, явно (хотя, может быть и бессознательно) перекликающаяся с хлебниковской,

This idea, which clearly (though perhaps unconsciously) has much in common with Khlebnikov's, was joyfully greeted by Bruno Tauto, and provoked concern on the part of Le Corbusier. He wrote to Ginzburg saying that "the mind develops only in groupings of human masses." Ginzburg answered polemically "we have diagnosed the contemporary city. We say: yes, it is sick, terminally ill. But we don't want to cure it."

What was actually new in Okhitovich's theses as compared to the positions Ginzburg had held up until then? Only the separation from the ground – dwelling planes only had to be disengaged from the earth and freely distributed in space and connected by lines of communal care of children, communal preparation of food, i.e. the virtual destruction of the family unit – had long since become an axiom of Culture I. Attachment to the land was not actually something of principal importance to Ginzburg; it was only the result of a certain inertia of thought, and as soon as he recognized this inertia – which took only an hour and a half – the transition to deurbanization was completed.

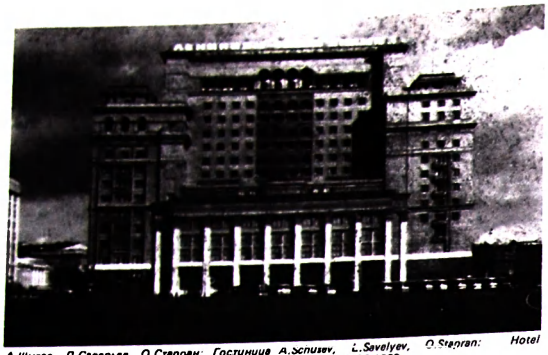
Culture 1 began with Khlebnikov's glass boxes and ended with Okhitovich's and Ginzburg's mobile cell. It is not surprising that even in 1933 it seemed to Le Corbusier that "everyone in Russia is obsessed with the idea of deurbanization." However, by that time the magazine *Soviet Architecture* (which published Okhitovich's articles and Ginzburg's drawings) no longer existed, nor did those groups of architects, deurbanism or, the Building Committee. "Anti-Leninist methodological positions" had already been discovered in Okhitovich's theories. By that time almost all architects worked in the Moscow City Council studios and were involved in the replanning of Moscow under the direction of L.M. Kaganovich – i.e. they were busy doing precisely that which, according to Ginzburg, they didn't want to do – "to cure the contemporary city." Okhitovich was expelled from the Party in 1934, but was not arrested at that time. He began to work on the

была радостно воспринята Бруно Таутом и вызвала беспокойство у Ле Корбюзье: "Ум развивается только в сгруппированных человеческих массах", – написал он Гинзбургу, на что тот непреклонно ответил: "Мы ставим диагноз современному городу. Мы говорим: да, он болен, смертельно болен. Но лечить его мы не хотим".

Что, в сущности, нового содержалось в тезисах Охитовича по сравнению с теми позициями, на которых к этому моменту находился Гинзбург? Только *неприкрепленность* к земле – надо было только решиться оторвать жилища от земли и свободно разбросать их в пространстве, связав линиями коммуникаций – все остальное: общественное воспитание детей, общественное приготовление пищи, то есть фактическое разрушение семьи, – давно уже стало аксиомой культуры 1. Сама же прикрепленность к земле вовсе *не являлась* для Гинзбурга чем-то принципиальным, это была всего лишь инерция мышления, и как только он эту инерцию осознал – а на это потребовалось полтора часа – переход в дезурбанизм был совершен.

Культура 1 началась стеклянными ящиками Хлебникова и закончилась мобильными ячейками Охитовича-Гинзбурга, не удивительно поэтому, что даже еще в 1933 году Ле Корбюзье все еще казалось, что "в России все помешаны на идее дезурбанизации". На самом же деле к этому времени не существовало уже ни журнала "СА", где публиковались статьи М. Охитовича и чертежи М. Гинзбурга, ни творческих объединений, ни дезурбанизма, ни Стройкома. В теориях Охитовича уже заметили "антиленинские методологические позиции", почти все архитекторы работали уже в мастерских Моссовета и занимались под руководством Л.М. Кагановича перепланировкой Москвы, то есть, как раз тем, чем, по словам Гинзбурга, заниматься не хотели: "лечением современного города". М. Охитович в 1934 году был исключен из партии, но арестован пока не был и занимался проблемой "национальной формы социалистической архитектуры".

Разрушение Храма Христа Спасителя. Фотографии из альбома-отчета "на стол" Сталину.
The destruction of the Cathedral of the Saviour. Photos from the "report-album" for Stalin's desk.



(52) *А.Щусев, Л.Савельев, О.Стапран: Гостиница "Москва", 1935-1938.*

A.Schusev, L.Savelyev, O.Stapran: Hotel "Moscow", 1935-1938. The slogan on the top read: "Leninism is our Banner".

Асимметрия фасада гостиницы "Москва", согласно легенде, объясняется так: когда А.В. Щусев делал эпюрку фасада, он разделил лист тонкой линией пополам, и справа был один вариант, слева – другой. По одной версии, Щусева не допустили в кабинет Сталина, он не смог объяснить, что это два варианта, и Сталин, не вглядываясь, подписал. По другой версии, Сталин понял, что это два варианта, но нарочно подписался точно посередине. Так или иначе, после подписи Сталина ничего менять в проекте было нельзя, и оба варианта пришлось выстроить в одном сооружении.

The lack of symmetry of the facade of the Hotel Moscow is, according to legend, to be explained as follows: when A.V. Shchusev was making an architectural sketch of the facade he divided the sheet of paper in half with a fine line and produced two variants, one on the left and the other on the right of the sheet. According to one version of the story, Shchusev was not allowed into Stalin's study and was unable to explain that there were two variants, and Stalin, not looking closely at the sheet, signed it. According to another version, Stalin realised that there were two variants, but deliberately signed the sheet in the very centre. Whatever really happened, nothing could be changed in the plan after Stalin had signed it and both variants had to be built as part of one structure.

В.Щуко, В.Гельфрейх: Государственная ордена Ленина Библиотека имени Ленина, 1938. 1. Главная лестница, 2. Скульптурный фриз.

V.Schuko, V.Gelphraih: Lenin's Library, 1938. 1. Main entrance, 2. Sculptural frieze.

На этом скульптурном фризе изображены как бы те самые рабочие и крестьяне, которые, как предполагает культура 2, пойдут по Главной лестнице к сокровищам СЛОВА. Однако, чтобы практически попасть в библиотеку, надо предъявить целый ряд документов, подтверждающих право читать

This sculptured frieze apparently depicts those same workers and peasants who, "culture 2" supposes, will mount the Main Staircase to the treasures of the WORD. However, in practice, an entire range of documents have to be presented confirming the right to read in order to get into the Library.

problem of "ethnic forms of socialist architecture."

Le Corbusier reacted negatively to the idea of deurbanization, but this did not manage to improve Culture II's relationship to his ideas and constructions. His building on Miasnitskaia was rejected by the culture as if it were alien tissue. It is an "alien building" (Kokorin), "a cultural anachronism" (Arkin), and, most importantly, what was frightening in this building was that it didn't grow out of its allotted space, but seemed to have come from afar on its strange legs. This building is "gloomy and alienated from its surroundings, set upon concrete pipes, so that the entire weight of the building hangs over people, oppresses them, doesn't give wings to sighs, but pulls it to the ground like heavy barbells." However, the Soviet pavilion in Paris expresses a "powerful aspiration upward... an upsurge toward the joyous future."

We now see that movement upward is only possible if it grows out of the earth, and that separation from the land evokes the weight of heavy barbells. This weight was so disturbing that the building's first floor, designed for parking cars, was finally walled in. In this form the building was not quite so terrifying to the culture. Virtually the same thing happened with Le Corbusier's building as occurred in Russian villages in the 19th century with the new metal bed frames on thin hollow legs. They were covered with "dust ruffles" which hid the lower part of the bed, giving the effect of a heavy monolith. The closing off of empty spaces under benches has been characteristic of Russian peasant dwellings at least since the 16th century (Kostomarov).

A construction which stands on legs is not simply something which comes from afar, it is also an *enemy*. Architects saw Le Corbusier's building as a "house on chicken legs" (Markov). The foreign masterpiece was associated with the house in the famous Russian fairy tale of Baba Yaga. This house could turn its back to the forest and face to the hero of the story. Unfortunately, the main facade of Le Corbusier's building was turned toward the yet unfinished Kirov Prospect.

Корбюзье отрицательно относится к идее деурбанизма, что никак не улучшает отношения культуры 2 к его собственным идеям и сооружениям. Дом на Мясницкой отторгается культурой как чужеродная ткань. Для нее это "чужой дом" (Кокорин), "культурный анахронизм" (Аркин), и самое главное, что отпугивает в этом сооружении – оно не вырастает из отведенного ему места, а как бы пришло сюда издалека на своих странных ногах. Это дом "угрюмый и отчужденный от окружающего, поставленный на бетонные трубы, так что всею тяжестью здание нависает над человеком, давит на него, не окрыляет взор, а пудовыми гирями тянет его к земле", в то время как советский павильон в Париже – "могучее стремление ввысь (...), порыв к счастливому будущему".

Мы видим, что движение ввысь возможно теперь только как вырастание из земли, в то время как оторванность от земли создает тяжесть пудовых гирь. Эта тяжесть настолько мучительна, что первый этаж дома, предназначенный для стоянки автомобилей, в конце концов обстраивается стенами – в этом виде дом уже не так страшен культуре.

С домом Корбюзье произошло примерно то же, что происходило в XIX веке в русских деревнях с только что появившимися там железными кроватями на тонких трубчатых ножках – их обшивали "подзорами", которые закрывали весь низ кровати, создавая ощущение тяжелого монолита. Закрывание пустого пространства внизу под лавкой – устойчивая черта крестьянского жилища в России по крайней мере с XVI века (Костомаров).

Сооружение, стоящее на ножках, это не просто *пришедшее издалека*, оно еще и *враждебное*. Архитекторы увидели в доме Корбюзье "дом на курьих ножках" (Марков) – заморский шедевр воспринимается по ассоциации с известной из русских волшебных сказок избушкой Бабы-Яги, способной поворачиваться к лесу задом, а к герою – передом. Дом Корбюзье, как назло, своим главным фасадом обращен к недостроенному и по сей

that is with its "beck" to the viewer — and since it didn't seem at all inclined to turn around, no good could be expected to come of it.

The last verdict against the building came from what would seem to be an unexpected source. In the work of Osip Mandelstam — a poet who clearly does not fit in to either Culture I or II — we find the following lines:

"Into crystal palaces on chicken legs
I will not enter as even a slight shadow..."

Living in Moscow at the time (1931) Mandelstam most likely had in mind Le Corbusier's unfinished building — the only crystal palace existing in Moscow at the time.

Three years would pass and Mandelstam would write the words which in effect cost him his life:

"We live without feeling the country beneath us
Our words go unheard only ten steps away."

It suffices to compare these lines with those which Velemir Khlebnikov wrote in 1921 to understand to what extent the "clay of action" had hardened in Culture II.

"After all we are free people in a free land
We create the laws ourselves, have no need to fear the law,
And we mold the clay of action."

The next wave of population outflow swelled up in the mid-1950s and was perhaps most clearly evident in the idea of opening up virgin lands. "We are beginning to plow a new field in art" Ginzburg wrote in 1924. Vladimir Tatlin realized this metaphor literally in the hungry 20s when he dug up the asphalt yard of the Leningrad Academy of Art with a pickaxe and planted that new field with potatoes. The opposite situation held in the '30s, when land in the cities was covered over with tons of asphalt. New lands were in fact opened up in the '30s and '40s (for example by the kulaks who were exiled to Siberia) but this romantic example was not recognized by culture. After the publication in 1954 of a decree concerning the opening up of virgin lands an entire nomadic and tourist-oriented subculture arose with its own modes of behavior, its clothes, its songs. These songs sing of the wandering:

I don't know where you and I
Will meet again
The globe can whirl and spin
Like a blue balloon
Cities and countries
Parallels and meridians flash by
But the paths haven't been drawn yet
Along which we can wander.

(A song from the '50s.)

In the '60s the ideas of Khlebnikov's mobile cells arose once again in the architectural projects of A. Ikonnikov's group. While the architectural groups of NEP did not see the city as nomadic, they conceived of it as ever-changing: "Shelters can easily change their size, form and shape. They can react to the wind, the rain, the mood of their inhabitant and the time of day."

On November 10, 1979 Pravda published an article by Academy member D. Likhachev in which he wrote "Man is in essence a domestic being, even when he is nomadic... Without roots in a native locale, in a native land, man becomes like the rolling stones of the steppes." The notes of a new hardening can already be heard in these words.

The tourist subculture of the '50s turned into a massive emigration in the '70s. Many of the Passionaries who sang the virtues of mobility in the '50s left for Israel in the '70s, perhaps there to create that very "Russian Israel" of which the Old Believers once dreamed. The architectural end of Culture I in the '60s and '70s may be considered the international competition for a theater of the future (1977). The first five prizes were awarded to Soviet students for projects for movable theaters — and three of the winners have already emigrated.

Vladimir PAPERNY
Translated from the Russian by Jamey Gambrell

А.Щусев, В.Кокорин, А.Заболотная: Станция метро "Комсомольская"-кольцевая, 1952
A.Schusev, V.Kokorin, A.Zabolotnaya: Metro-station "Komsomolskaya", 1952.

Барельеф на станции метро "Парк Культуры". High-relief decorating the metro-station "Park of Culture".

Л.Руднев и др.: Московский государственный университет, 50-ые гг.
L.Rudnev and others: The Moscow State University, the 1950 s.

...ень Ново-Кировскому проспекту, то есть "задом" к зрителям, и поворачиваться, судя по всему, не намерен, поэтому ничего хорошего ждать от него не приходится.

Последний приговор дому приходит с, казалось бы, неожиданной стороны. В стихах О. Мандельштама — поэта явно не укладывающегося в рамки культур 1 и 2 — находим такие строчки:

В хрустальные дворцы на курьих ножках
Я даже легкой тенью не войду.

Живший в те годы (1931) в Москве Мандельштам скорее всего мог иметь в виду единственный тогда московский хрустальный дворец — еще недостроенный дом Наркомлегпрома на Мясницкой.

Пройдет еще три года, и Мандельштам напишет в сущности стоившие ему жизни слова:

Мы живем под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны.

Достаточно сравнить эти строки с тем, что писал в 1921 году Велимир Хлебников:

Мы ведь в свободной земле свободные
люди
Сами законы творим, законов бояться не
надо,
И лепим глину поступков

чтобы представить себе, до какого твердого состояния застыла "глина поступков" в культуре 2.

С середины 50-х годов возникает следующая волна растекания, пожалуй, ярче всего проявившаяся в идее освоения целины. "Мы начинаем распахивать новую ниву искусства" писал в 1924 году М. Гинзбург. Эта метафора была буквально реализована Владимиром Татлиным, когда он в голодные 20-е годы ломом и киркой вскрыл асфальт во дворе ленинградской Академии художеств и засадил эту ниву искусств картошкой. В 30-е годы, наоборот, вся земля в городах заливается тоннами асфальта. В 30-40-х годах новые земли иногда осваивались (например, высланными кулаками в Сибири), но этот пафос культурой не осознавался. После 1954 года, когда было опубликовано постановление об освоении целинных земель, возникает целая субкультура кочевничества и туризма, со своим стилем поведения, одежды, со своими песнями. В этих песнях поется о *растекании*:

Я не знаю, где встретиться
Нам придется с тобой.
Глобус крутится, вертится,
Словно шар голубой,

И мелькают города и страны,
Параллели и меридианы,
Но таких еще пунктиров нету,
По которым нам *бродить по свету*.

В 60-х годах в архитектурных проектах группы А. Иконникова возрождается идея хлебниковских мобильных ячеек. Город, каким его видела архитектурная группа НЭР, хотя и не кочует, но *непрерывно изменяется*: "Покрытия легко меняют свои размеры, форму, силуэты. Они могут чутко реагировать на ветер, дождь, настроение жителей, время суток".

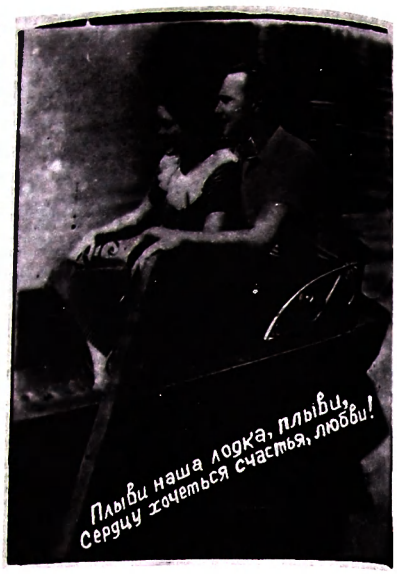
В 1979 году в "Правде" появилась статья академика Д. Лихачева, где он сказал: "Человек — душой существо оседлое, даже если он был кочевником (...) Без корней в родной местности, в родной стране человек уподобится степной траве перекати-поле..." (10 ноября). В этих словах уже слышатся ноты нового *застывания*.

Туристская субкультура 50-х годов обернулась в 70-х массовой эмиграцией. Многие из пассионариев, распевавших в 50-х годах песни растекания, в 70-е уехали в Израиль, создавать там, быть может, тот самый "Исраиль Российский", о котором мечтали некогда староверы. Архитектурным концом культуры 1 шестидесятых годов можно считать международный конкурс на проект театра будущего (1977), где пять первых премий получили советские студенты — за проекты *трансформирующихся и мобильных* театров — и трое из победителей уже успели эмигрировать.

Владимир ПАПЕРНЫЙ

kitch
kwtv

Жди и верь
И будь верна -
Счастье будет для тебя.


Плыви наша лодка, плыви,
Сердцу хочеться счастья, любви!

Люблю тебя, но эта тайна,
В душе моей эта секрет.
Спросить теперь тебя желаю
Меня ты любишь или нет?

Я вернись, вновь я буду с тобой
Ты не забудь обо мне дорогой!

ART BELONGS TO THE PEOPLE
ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ

The road lay along the boundless plains of great Russia. The cigar-shaped, aerodynamically designed engine – not to be compared with the smoke-chugging locomotives of recent history – had a faceted star on its brow and a powerful headlight which threw a thick beam of light out ahead into the future as it raced along the rails amidst the snow-covered fields. The Kremlin pines slumbered all around.

The train triumphantly approached the New Year station. A little ways back in the sky an enormous clock with a phosphorescent face showed 0:00. Flanking the strip of the railroad stood two monuments seven or more feet high – two goblets sparkling with a lacy diamond edge.

Someone's generous hand filled them to the brim with champagne, frothy like beer. Up to our ears in the olavful mist, you and I looked out from the foam (whence Venus was born).

I wore a grey suit made of classy material, a white collar, a tie with crooked stripes. My face was shaved with the dangerous "Zohlingen" razor and freshened with after-shave, my hair was slicked back with brill cream and carefully combed. And you – the dream of my life – were in the other goblet with your pearly teeth smiling radiantly and a string of pearls adorning you breast. I whispered the poet's words to you:

My soul longs and yearns for you
And bears a heavy load,
Perhaps one day I'll have hope anew
When we meet on the long long road.

Where are you hurrying heroic engine! Who was it that invented you, who hammered you out with axe and chisel, and what Russian does not love swift travel? The Dnepr is wondrous when the weather is calm. The moon's green radiance spills over. It wasn't in Hamburg that the moon was made... And by the way, if you look closely – the ruddy sailor embraces his girl. She's run out to the piers to meet the ship in a mere camisole and petticoat, her rosy fingers play with the ribbons of his cap, and the cap band bears the word "Sailor" in a foreign language. But that's all

Путь пролегал по бескрайним равнинам великой России.

Героический локомотив, не чета чадящим паровозам недавнего прошлого, сигарообразной формы, или, иначе говоря, аэродинамических очертаний, со звездой во лбу, выпукло гранной, как на генеральских погонах, с мощным прожектором, бросающим толстый луч вперед, в будущее, мчался по рельсам сквозь заснеженных полей. Кремлевские елочки дремали вокруг.

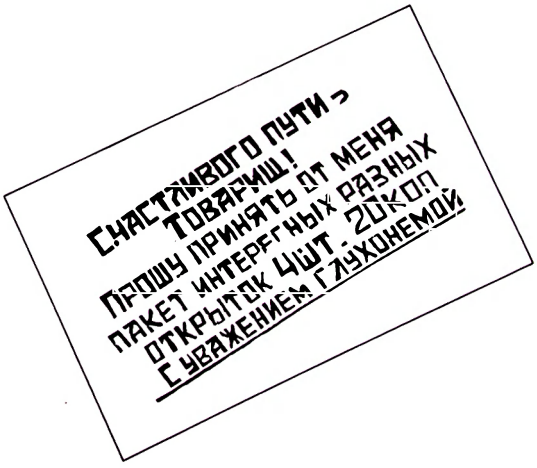
Поезд приближался к триумфальной новогодней станции: позади, в небе, гигантские карманные часы с фосфорным циферблатом показывали ноль часов ноль минут. По бокам, фланкируя железнодорожное полотно, стояли два монумента – два бокала, сверкающие кружевной алмазной гранью, высотой этак метров семь, а то и побольше.

Чья-то щедрая рука наполнила их до краев шампанским, пенистым, как пиво. И из пены (откуда и Венера родилась), по грудь в игристой влаге, выглядывали мы с тобой.

Я в сером костюме из ткани "ударник", белый воротничок, галстук в косую полоску, щеки выбриты опасной бритвой "Золинген", освежены "шипром", волосы смазаны бриолином и аккуратно расчесаны. В другом бокале – ты, мечта моя, с лучезарной улыбкой жемчужных зубов и ниткой жемчуга на шее. Я шепчу тебе слова поэта:

Моя душа к тебе стремится,
И может быть когда-нибудь
Она с тобой соединится,
Как две дороги в дальний путь.

Куда же мчишься ты, героический локомотив, и кто тебя выдумал, кто соорудил тебя



right, some moons can even come from Hamburg – officers returning victoriously have brought them as trophies. Gretchens with sparkling eyes and silvery smoke around their white faces don't dance for Goebbelses alone.

And who is there, in the train, racing across the plains? You and I are there, I dream of you, he dreams of her.

The wheels clank, the road is long. They are taking you to work, to war, to far-off places. The sun rises and sets. The weary sun, bidding us farewell, told us that there is no love. A deaf-mute (swift movements, he is frightful) moves through the cars selling postcards whose black and white photos are enlivened by dye stains. The colors are the familiar ones of papier-mâché piggy banks and dyed feather-grass in green, triangular throated vases ("shaped like a thigh bone") which stand on vanities whose mirrors are edged with these very kinds of deaf-mute photographs stuck in between the frame and mirror.

Just out of a warm bed, clad only in a rose-colored slip, the girl of my dreams sits in front of that mirror. She holds hairpins in her full lips and throws her arms back high to brush that luxuriant hair which has never known scissors.

(56) But the morning is cold. The morning is misty, the morning is grey. Someone's chrysanthemums have long since wilted in someone's garden. The train radio squeaks. Utesov sings with his heavy resort voice, the voice of a far off steamboat whistle. Glasses clink in their holders, spoons in the glasses, and the whole Soviet nation wakes up with the dawn. A chill creeps down your collar. Soot settles on the thin lumpy pillow whose pillowcase is inevitably damp, never fully dry.

"Brothers and sisters, for love of God!" Having finished the ballad about Lev Nikolaevich Tolstoy and his wife Sofia Andreevna, the war invalid turns to the passengers and, asking them to help "according to their means", holds out his formless, sweat-soaked hat.

Unhappy is man on this earth! The words of the prophet. "There is no happiness in life" weren't scratched out on any old stone, but were tattooed with blue, bloodless inks on a living body.

But despite his long-suffering conviction, even the bearer of this inscription yearns for love, tenderness and a peaceful harbor. And so he buys these postcards – like a promise of bliss, as evidence that happiness is indeed possible. He buys them as a ticket to lands where beneath blue skies, or beneath a night sky sprinkled with diamond stars, next to ourines heavy with fist-sized roses, on the banks of a lake where well-fed swans swim soundlessly and nightingales sing, there where the beauty from the unironed sheet of the screen awaits him. Her eyes are two mailstroms, her teeth – pearls, her neck – a swan's, her voice that of a nightingale – and her breasts are just right.

But in life everything is different. The garlanded garden turns into a grimy station square, and no stars are out. The rain-warped honor plaque is covered with dirt. A thin, small-town newspaper is spread out on the wet bench and the cheap wine you're drinking to warm yourself bears the more than apocalyptic number 777.

And the lady of your heart... I refuse to even describe her. There have been so many along your way, o bearer of the inscription "There is no happiness in life"... But there's probably even one girl straight from the postcards, whose picture you keep in a heart-shaped frame. She loves you and pines somewhere in the past, or in the future, or if, God forbid, as the song goes, you're a battalion scout, then she's cheating on you with the headquarters clerk.

Your unrealized aspirations endlessly grieve me, and the memories only give me pain.

Gregory KAPELIAN

Translated by Jamey Gambrell

This piece is to some degree a collage of allusions to and quotes from Russian literature and popular Russian and Soviet songs. The postcards mentioned (of which a few examples are reproduced here) were sold in train stations by people who had been crippled in World War II. Often home-made quatrains were added to these hand-painted, crude collages.

(Translator's note.)

с топором да с долотом, и какой же русский не любит быстрой езды? Чуден Днепр при тихой погоде. Луна разливает зеленое сияние. Не в Гамбурга сделана луна. . . А впрочем, если приглядеться — румяный морячок обнимает подругу свою, она из пирс прибежала в одном пеньюаре, розовые пальчики ее играют лентой бескозырки, а на окольше надпись: *"Matrose"*. Но не беда, кой-какие луны могут быть и из Гамбурга, их привезли с собой в качества трофея офицеры, вернувшиеся с победой. Не для одних геббельсов танцуют гретхен с искрящимися глазами и серебристой дымкой вокруг белых лиц.

А кто же там, в поезде, мчащемся по этим равнинам?

Там мы с тобой, я без тебя, он без нее.

Стучат колеса, путь далек. Везут тебя на работу, на войну, в места отдаленные. Солнце всходит и заходит. Утомленное солнце, прощаясь, сообщило, что любви нет. Глухонемой (движенья быстры, он ужасен) идет по вагонам, продает открытки, анилиновые пятна оживляют черно-белое фото. Цвета знакомы по копилкам из папье-маше, по крашеным пуховым побегам ковыля, что ставят в зеленую вазу ("в форме берцовой кости") со срезанным наискось треугольным горлом, и стоит эта ваза на подзеркальном столике, а зеркало окаймлено такими вот глухонемыми фотографиями, воткнутыми в зазор рамы. И перед тем зеркалом девушка моей мечты, только что из теплой постели, в одной розовой комбинации, высоко закинув руки, с заколками в пухлых губах, расчесывает пышные свои волосы, не знавшие ножниц.

А утро холодное. Утро туманное, утро седое. Давно отцвели чьи-то хризантемы в чьем-то саду. Хрипит поездное радио. Утесов поет душным курортным голосом, голосом далекого пароходного гудка, дребезжат стаканы в подстаканниках, ложки в стаканах, просыпается с рассветом вся советская страна. Холодок бежит за ворот. Гарь сыплется на тощую комковатую подушку с неизбежно влажной, никогда не сохнущей наволочкой.

"Папаши-мамаши, братцы-сестрицы", — закончив балладу о Льве Николаевиче и Софии Андреевне, обращается к пассажирам инвалид, и, прося помочь "по силе возможности", протягивает бесформенную пропотевшую ушанку.

Несчастен человек на земле, и не на безразличном камне какой-нибудь скрижали, — на живом теле выколоты голубыми малокровными чернилами слова заповеди: "Нет в жизни счастья".

Но даже и носитель этой надписи, вопреки своему выстраданному убеждению, жаждет любви, нежности, тихой гавани. И потому покупает эти открытки — как обещания блаженства, как свидетельства того, что счастье возможно, покупает, как проездной билет в те края, где под голубыми небесами или под небом, усыпанным алмазами звезд, рядом с кустами, отягощенными розами с кулак величиной, на берегу озера, где упитанные лебеди плавают молча, а песни поют соловьи, туда, где ждет его сошедшая с неглаженной простыни экрана красавица: глаза — два омута, где жемчуг, шея лебединая, голос соловьиный, грудь что надо.

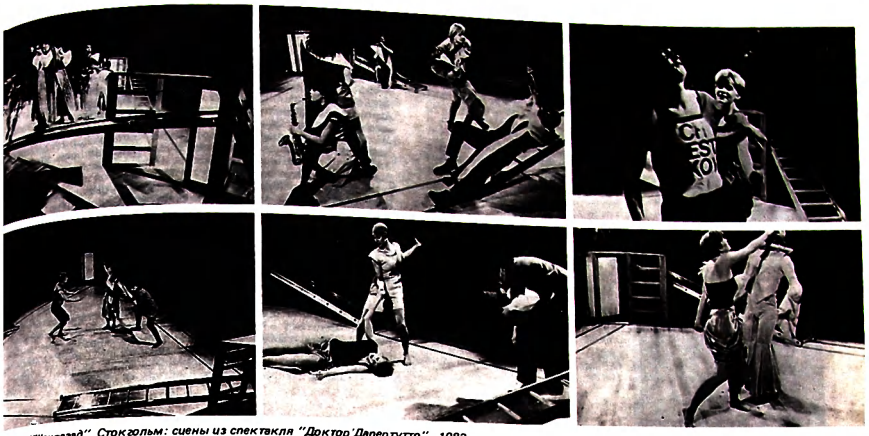
Но в жизни все иначе. И сад в подвенечном уборе оборачивается заплеванным привокзальным сквером, и ночка темная, и чернеет разбухший от дождя фанерный щит доски почета, на мокрой скамейке подстелена коротенькая районная газетка, и вино, которым вы согреваетесь, помечено более чем апокалиптическим числом 777.

А дама сердца. . . Я отказываюсь описывать ее. Сколько их было на твоем пути, носитель надписи "Нет в жизни счастья". . . А есть, наверное, и такая, что прямо с открытки, в рамочке сердечком. Любит и грустит где-нибудь в прошлом или в будущем, или, если ты, не дай бог, батальонный разведчик, то изменяет тебе со штабным писаришкой.

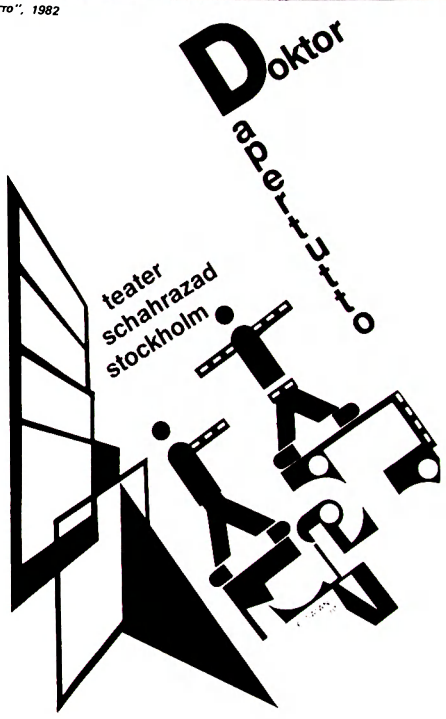
Мне бесконечно жаль твоих несбывшихся мечтаний, и только боль воспоминаний теснит мне грудь.

Григорий КАПЕЛЯН

MEY R LD IN STOCKHOLM
МЕЙЕРХОЛЬД В СТОКГОЛЬМЕ



Театр "Шахразад", Стокгольм: сцены из спектакля "Доктор Дапертутто", 1982
Theatre "Schahrazad": a few scenes from "Dr. Dapertutto", 1982



In *Doctor Dappertutto*, within a triangular space enclosed by the elegant and purposeful constructions of Sergei Essaian, the young actors plotted a montage of laconic scenes from Meyerhold's personal, political and creative life, which switched dexterously from the satirical to the heroic, from the bombastic to the tragic, from the concrete to the magical. This was a fusion of the grotesque: as a style and as an idea – as it was with Meyerhold himself. The echoes were of Hoffmann, of Schnitzler, of Blok, of Gogol, of Erdman.

At times, one feared for the survival of the performers, so punishing was their discipline, but time and confidence will teach them to spare their bodies and their voices, and the production will lose nothing. Again with time they will assume with less effort Essaian's brilliantly emblematic costumes, which echo Popova and Lissitsky but have a logic all of their own. There is hardly a need to improve on the performance of Per Henrik Wallin's music for brass: its rough harshness and wavering lyricism is perfect for the mood of Wilhelm Carlsson's production.

Meyerhold was shot in 1940: forty years on his double is still at large in Scandinavia.

Extract from a review
by E.Braun.

"Доктор Дапертутто" – это лаконичный монтаж сцен из личной, общественной и творческой жизни Мейерхольда, сыгранный в треугольном пространстве, образуемом легкими иррациональными конструкциями Сергея Есаяна.

Это искусное чередование сатирического и героического, напыщенного и трагического, конкретного и магического. Это поток гротеска – гротеск идей, сплавленный с гротеском стиля – подобно тому, как трактовал его сам Мейерхольд. Слышны были отголоски Гофмана и Шницлера, Блока, Гоголя и Эрдмана.

Временами зрителя охватывало беспокойство за чисто физическое выживание спектакля – настолько жесткой представлялась его исполнительская дисциплина. Время и опыт научат актеров более экономно расходовать свою голосовую и телесную энергию. Можно, также, надеяться, что со временем они будут более свободно работать с блестящими эмблематичными костюмами Есаяна, в которых прослеживаются связи с проектами Поповой и Лисицкого, но которые построены по совершенно самостоятельной внутренней логике.

Вряд ли нуждается в улучшении нарочито-грубоватое исполнение актерами музыки Пер-Хенрика Валлина для духовых. Ее волнообразный лиризм, сменяющийся откровенной резкостью, прекрасно выражает настроение режиссуры Вильгельма Карлссона.

Мейерхольд был расстрелян в 1940 г. Сорок лет спустя, в Скандинавии, он предстал нам попрежнему живым.

Из статьи Эдварда Брона.

NEW TRENDS - HYPERCONFORMISM
В СТИЛЕ ГИПЕРКОНФОРМИЗМА

Е.Романова: Автопортрет, 1972
E.Romanova: Self-portrait, 1972

I shall try to describe my impressions of three exhibitions held recently in Moscow. I shall begin with the last and, by all appearances, the least important.

The Large Hall in Kuznetsky Most. Congratulations to young artists on their admission to the youth section of the Artists' Union (Moscow Organization). Pictures of average exhibitions size. Painstaking, detailed work, glazing. In stylistic terms, 1900's expressionism or slightly "puppet" modernism, like Sudeikin. Here are the words of one of the "serious" artists at this exhibition: "We see around us and in the recent past a multitude of theories, conceptions and implications. The results of this are lamentable and insignificant. In comparing these results with 'previous' results, specifically those of the great classical inheritance, I choose the latter as the evident and true business of the artist".

Now another evening. Again in the Large Hall, once again for a single evening. A great many people. The best people. All the elite. A festive, buoyant mood. All the guests invited by telephone. The evening is entitled "Fathers and Children". The "fathers" are D. Shtemberg, Drevin, Udaltsova, Falk, Mashkov, Lentulov and Shevchenko. The "children" are Veisberg, I. Golitsyn, Slepyshev, Nazarenko, Nesterova, Petrov, Andronov, Nikonov, Starzhenetskaya and others. What makes the exhibition and the evening itself interesting is:

1. The genealogy of what is now regarded as "suitable" is shown unambiguously for the first time.

2. This genealogy finds its origins in HER MAJESTY QUEEN PAINTING. Not for nothing were the "Bubnovovaletovtsy" and not, for example, the "Ostovtsy" with their concentration on specific subjects, their love of the picturesque, etc. taken as "Fathers". For the first time the accent is shifted to "the eternal and ever beautiful".

3. An attempt is made to guess who will be included in the "golden

О.Филатычев: Автопортрет с матерью, 1982
O.Filatichev: Self-portrait with Mother, 1982

Попробую описать свои впечатления от трех выставок, которые за последнее время произошли в Москве. Начну с последней по времени и, по видимости, наименее значительной.

Большой зал на Кузнецком мосту. Поздравления по случаю приема в молодежную секцию МОСХа новых художников. Картины среднего выставочного размера. Тщательная мелкая работа, лессировки. По стилю экспрессионизм начала века или немного "кукольный" модерн, вроде Судейкина. Вот слова одного из "серьезных" художников на этой выставке: "Мы видим вокруг себя и в недавнем прошлом множество теорий, концепций, подразумеваний. Результаты этого плачевны, ничтожны. При сравнении этих результатов и результатов "до этого", а именно великого классического наследия-я выбираю это последнее как ясное и подлинное дело художника".

Теперь другая выставка. Тоже один вечер в том же Большом зале. Очень много народу. Лучшие люди. Вся элита. Настроение праздничное, боевое. Все приглашенные приглашены по телефону. Название вечера "Отцы и дети". "Отцы" – Д. Штернберг, Древин, Удальцова, Фальк, Машков, Лентулов, Шевченко. "Дети" – Вейсберг, И. Голицын, Слепышев, Назаренко, Нестерова, Петров, Андронов, Никонов, Старженецкая и др.

Выставка и сам вечер интересны следующим:

1. Впервые недвусмысленно показана генеалогия того, что сейчас считается "достойным".

2. Генеалогия – происхождение от ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЕВЫ ЖИВОПИСИ. Не зря в "Отцы" взяты "бубнововалетовцы", а не, например, "остовцы" с их сюжетностью, картинностью и т.д. Впервые акцент перенесен на "вечное и всегда прекрасное".

Предпринята попытка угадать кто из "сегодняшних" войдет в "золотой список". Этот пафос создания сборной СССР по живописи образца 1982 года меркнет, однако, на фоне огромной выставки в Манеже, посвященной юбилею комсомола.

Я.Анманис: Автопортрет, 1977
Ia.Anmanis: Self-portrait, 1977

Перехожу к описанию этого главного и без преувеличения эпохального события. Выставка значительна по следующим причинам:

1. Она "гиперофициальна": на фасаде надпись "Комсомолу посвящается". Формировалась самим Салаховым. Передача по телевидению. Следовательно, это, возможно, курс на ближайшие 10-15 лет – "разрешенный и подписанный".

2. Это резкий отрыв от стилистики и канона "Великой Сталинской Эпохи". Все, что сделано до этой выставки: суровый стиль, психологизм, вещизм, живописность – все присоединяется к ВСЭ и уходит с ней в прошлое.

3. Это резкая переориентация на американский образец. Если раньше искусство у нас было среднеевропейское (возможно, французское) по форме и социалистическое по содержанию, то с этой выставки оно стало американским по форме и социалистическим по содержанию. Следовательно, резкий переход от середины этого века к концу этого века.

К.Нечитайло: Памяти революции, 1980
K.Nechitailo: Hommage to Revolution, 1980

Стиль, который доминирует на этой выставке, по мнению тех, "которые знают", сформировался в Домах Творчества, типа Сенеж. Там молодые люди, разных мест проживаний, могли образовать "трансструктуры". Получились большие живописные полотна, скомбинированные из репродукций, которые эти художники могли видеть в библиотеках Домов творчества, и из картин эстонских молодых живописцев: Таммика и др. И вот результат этих прожива-

...of "today's men". However, this enthusiasm for picking a 1982-mo... ...national painting team pales in face of the enormous exhibition ... the Estonian SSR marking the jubilee of the Young Communist League. This exhibition is a major and, without exaggeration, epoch-making event. It is important for the following reasons:

1. It is "ultra-official": the facade bears the motto "Dedicated to the Young Communist League". It was put together by Salakhov himself. It was televised. So this may be the line for the next 10-15 years — signed and sealed".

2. It marks a sharp break with the stylistic canons of "the Great Stalinist Era". Everything pre-dating this exhibition — the rigorous style, psychological emphasis, material emphasis, picturesqueness —merges with the past and recedes into the USSR.

3. It marks a sharp change of direction towards the American model. If our art was formerly Central European (French, possibly) in form and socialist in content, then, beginning with this exhibition, it has become American in form and socialist in content. Thus, a sharp transition from the middle of this century to the end of this century has occurred.

The style that dominates at this exhibition was, in the opinion of those who know", formed in Houses of Creative Work *(Dome tvorcheskogo)* of the Senezh type. Young people from different parts of the country could form a "transstructure" there. Great canvases took shape, put together from the reproductions that these artists could see in the libraries of the Houses of Creative Work and from the pictures of young Estonian painters: Tammik and others. And the result of those sojourns in the Houses of Creative Work was: "why are the Estonians allowed to, when we aren't?" The sensitivity of the Estonians to the envelope of things and the yawning emptiness behind it proved to be uniquely timely for the artistic consciousnesses of contemporary official young artists. This "nation-wide torrent" began to flow everywhere, identically and with equal strength — in Moscow, Tashkent, Ulan-Ude and elsewhere. It finds support in contemplation of the works of the American "hyper" school — we, too, can breathe the air of the "modern world". We may, therefore, boldly speak of the spread of Estonian painting over the entire country (70 per cent of the works offered by young Estonians were accepted for exhibition, to the surprise of the Estonian authorities, who criticized these artists at home).

The works presented at the exhibition may conventionally be divided into three groups. (1) Stylistically pure "hyperrealism". The creators of this style are Petrov and Volkov, who are accepted as classics. (2) A round dance with the past. Quotations from the past. Thus, S. Bazilev's painting "Dialogue" (Moscow, 1981) depicts the girl Greuza (Reverie) and a cosmonaut running side by side. Above them flies the blind Breughel and beside them walks a bearded young man, rolled-up papers under his arm, who is straight out of the rigorous style. (3) "The artists of the past are living with us". Examples: Tammik, "In the Studio with Vermeer", 1981. In a modern studio with posters, magazines and bottles Vermeer sits before an empty canvas, his back to the viewer, making a first sketch (Vermeer is taken from his own painting "Artist and Model"). Borisov, "Perhaps One of Them is Vermeer" (Moscow, 1982). Stern-faced people in hats, one resembling another, pass a black city opening. Vermeer is in the depths of the opening, in shining light. N. Belyaev, "Reflection" (Tomsk, 1982). Three old peasant women are sitting in a hut. On the wall opposite them is a large mirror. In it B. Popkov can be seen, drawing the peasant women in a sketchbook. There are many such works. Both Rembrandt and Venetsianov appear in them. Here is a quotation from a television broadcast: "Artists show the unbreakable link between past and present". The question thus arises: why is it *this* that is permitted and hung? I shall try to answer. The change of styles has had no relation to their inner meaning or the pre-requisites for their functioning: the same focus on art, tradition, the "incorruptible" remains. The artist loves other artists — that is natural. Realism has been resurrected, even if this has taken place with the support of photography, and so the spirit of a new state of affairs sweeping away the old "official-unofficial" opposition on the formal plane has arrived. The new "moderne" form is becoming acceptable if it is not accompanied by certain specific content and does not prevent acceptance of the official "rules of the game".

K. M.

Translated by K.G. Hammond

...ней в домах творчества: "почему эстонцам можно, а нам нельзя?" Чувствительность эстонцев к вещной пленке и зияющей пустоте за ней как нельзя кстати пришлась для художественного сознания современных официальных молодых художников. В Москве, Киеве, Ташкенте, Улан-Удэ и в других местах — повсюду с равной силой и везде одинаково возник этот "всесоюзный поток". Все это находит опору в созерцании работ американского "гипера" — значит, и у нас можно дышать воздухом "мировой современности". Итак, смело можно говорить об экспансии эстонской живописи на всю территорию страны (70 процентов картин, представленных молодыми эстонцами, прошли на выставку к удивлению эстонских властей, которые у себя этих художников ругали).

Представленные на выставке работы можно разбить условно на три группы: 1. Чистый по стилю "гипер". Создатели стиля Петров и Волков. Воспринимаются как классики. 2. Хоровод с прошлым. Цитаты из истории искусств. Так, на картине С. Базилева "Диалог" (Москва, 1981) изображены рядом бегущие девушка Греза, космонавт, над ними летит слепой Брейгеля и рядом идет молодой боров с рулоном бумаг под мышкой, пришедший сюда прямо из сурового стиля. 3. "Художники прошлого живут вместе с нами". Примеры: Таммик "В мастерской с Вермеером", 1981 год. В современной мастерской с плакатами, с журналами и бутылками у пустого холста сидит спиной к зрителю Вермеер и делает первый набросок (Вермеер взят из его же картины "Художник и модель"). Борисов "Может быть кто-то из них Вермеер" (Москва, 1982). Мимо черного городского проема идут люди с каменными лицами в шляпах, похожие один на другого. В глубине проема в сияющем свете — Вермеер. Н. Беляев "Отражение" (Томск, 1982 г.). В избе сидят три старые бабы. На стене лицом к ним большое зеркало. В нем виден В. Попков, который в альбом зарисовывает этих баб. Таких работ много. Есть на них и Рембрандт и Венецианов. Вот цитата из телепередачи: "Художники показывают неразрывную связь прошлого и настоящего". Итак, возникает вопрос, почему *такое* разрешено и повешено? Попробую ответить. Смена стилей не коснулась их внутреннего смысла и предпосылок их функционирования: все те же обращенность к художеству, к традиции, к "нетленке". Художник любит других художников — это естественно. Вновь воскрес реализм, пусть и при поддержке фотографии, следовательно, наступил дух новой конъюнктуры, снимающей старую оппозицию "официальное-неофициальное" на уровне формы. Новая "модерновая" форма становится приемлемой в случае, если она не затрагивает некоторого специфического содержания и не мешает принятию официальных "правил игры".

К. М.

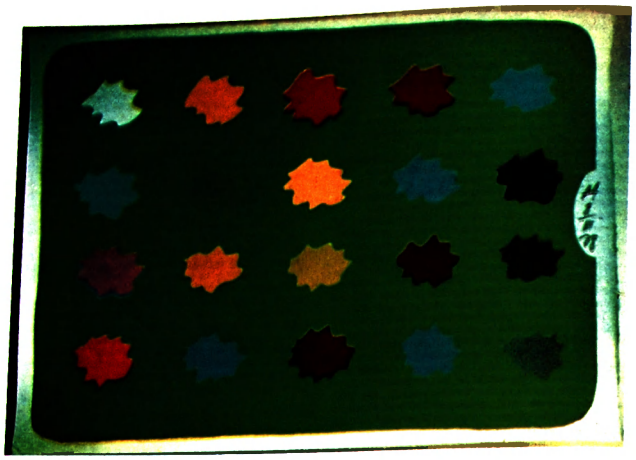
Критик об искусстве
И.Голомшток. Завтра или позавчера? 3
М.Мастеркова. Московские перформансы. 5
Перформансы русских художников в Нью-Йорке 12
Мастерская
Р.Лебедев (В.Пацюков) 13
Ю.Купер 17
Г.Худяков 21
И.Чуйков (В.Пацюков) 26
А.Абрамов (М.Мастеркова) 32
В.Вейсберг (Е.Мурина) 36
Наследие
Письма В.Чекрыгина к М.Ларионову. . . . 40
Архитектура
В.Паперный. Культура 2 45
Г.Капелян. Искусство принадлежит народу 55
Театр
Мейерхольд в Стокгольме. 57
Выставки
В стиле гиперконформизма. 58

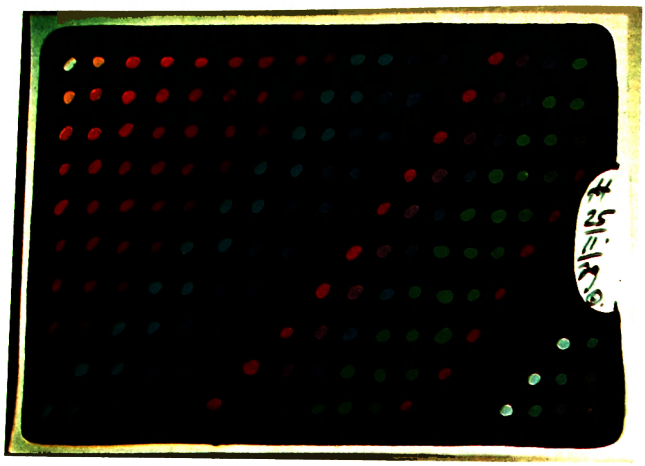
Art critic about art and artists
I.Golomstock. Tomorrow or The Day Before Yesterday? 3
M.Masterkova. Performances in Moscow. 6
Russian Artists Performe in New York. 12
In the studio
R.Lebedev (V.Patsyukov) 13
Y.Kuper 17
H.Khudyakov 21
I.Chuikov (V.Patsyukov) 26
A.Abramov (M.Masterkova) 32
V.Weisberg (E.Murina) 36
Legacies
The letters of V.Chekrygin to M.Larionov. . 40
Architecture
V.Paperny. Culture 2 45
G.Kapelian. Art belongs to the People. 55
Theatre
Meyerhold in Stockholm. 57
Exposition
New Trends — Hyperconformism 58

Замеченные опечатки:

стр.	строка	напечатано	следует читать
42	39 св.	Молодных	Молодых
45	8 сн.	всеобщее	всеобщие
46	27 сн.	слова	слов
51	2 сн.	Храм	Храма

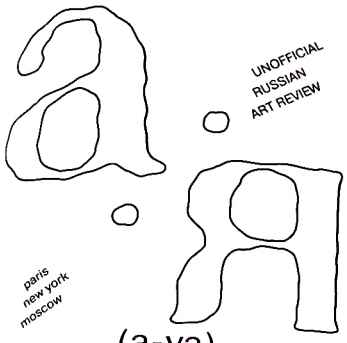
VAL D'OISE GRAPHIQUE - 95370 MONTIGNY LES CORMEILLES





А.Абрамов: Импровизации, 1979
бумага, темпера
36 x 49

A.Abramov: Impovisations, 1979
tempera on paper
36 x 49



(a-ya)

№5

а·я

UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVIEW

paris
new york
moscow

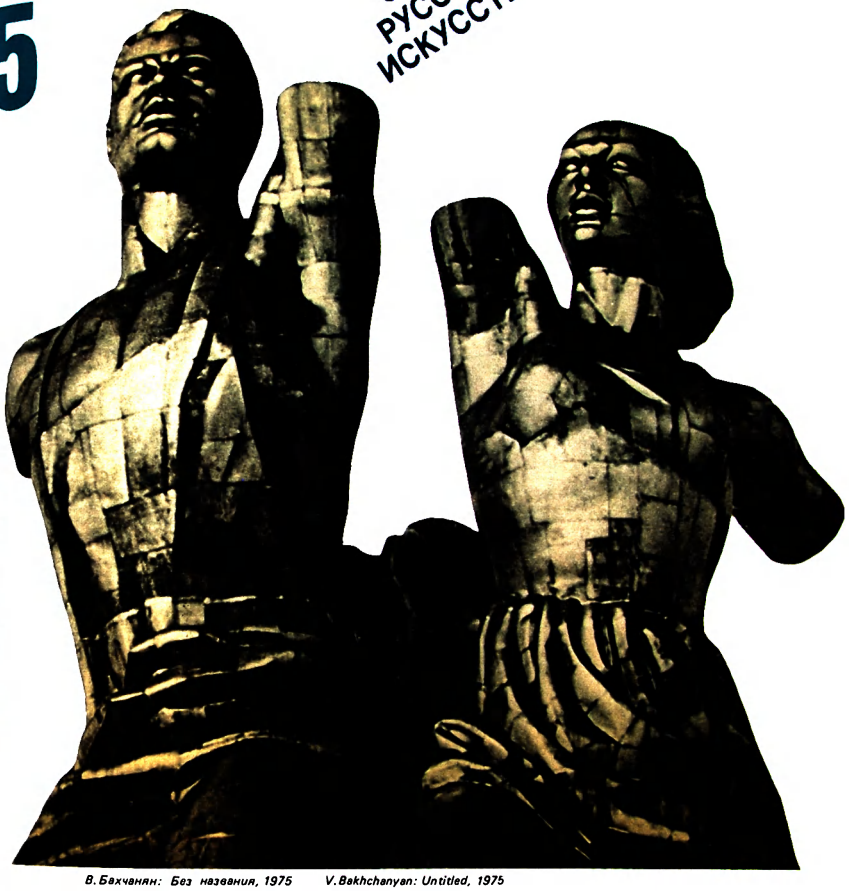
(A-YA)

CONTEMPORARY RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

5

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL



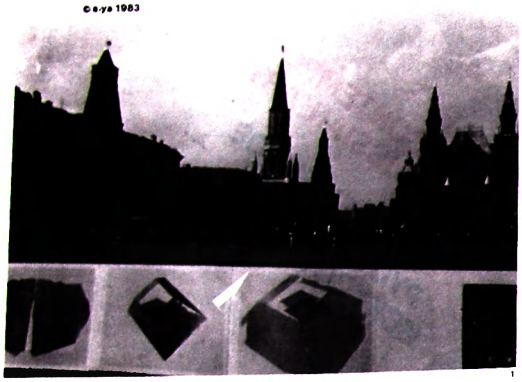
В. Бахчанян: Без названия, 1975 V. Bakhchanyan: Untitled, 1975

ISSN 0241-8185

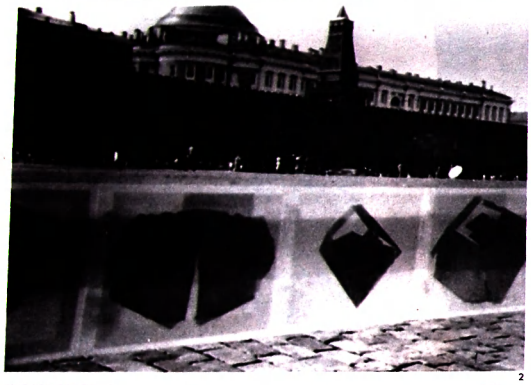
а-я n°5
(a-ya)

© a-ya 1983

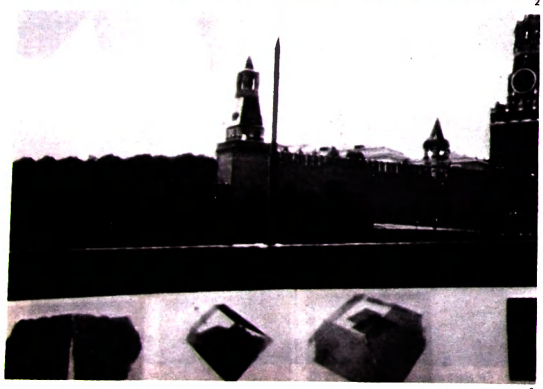
Журнал выражает глубокую благодарность Дине Верни за постоянную бескорыстную поддержку.
Our magazine expresses its sincere appreciation to Dine Vierny for her unfailing and unselfish support.



1



2



3

Address: A YA
Chapelle de la Villedieu
78310 Elancourt, France
Tel. (3) 050-93 76

Editors: Alexei Alexeev
Alexander Kosolapov
Igor Shelkovski

English-language Editor: Jamey Gambrell

Editorial staff:

Irine Beskine (Paris)
Jamey Gambrell (New York)
Igor Golomstock (London)
Boris Groys (Munchen)
Sergei Essaian (Paris)
Margarita Tupitsyn-Masterkova (New York)

Representatives:

USA
Janet Kravetz Hollander
237 Montgomery Street
Jersey City, N. J. 07302
Tel. (201) 435-5671

Israel
Michael Grobman
20 Ephraim Str.
Bak'a, Jerusalem
Tel. 712 493

Italia
Michail Kulakov
Via Luca della Robbia 80
00153 Roma

England
Igor Golomstock
61 Aston Str.
Oxford OX 4 IEW
Tel. 733 58 97

Japan
EST-OUEST Galerie d'art
Imperial Hiroo 4-11-35
Minamiazabu
Minato-ku, Tokyo
Tel. (03) 449 78 28

Austria
Vadim Kosmatchev
Gussenbauergasse 1/16
Wien 1090
Tel. 34 70 852

Мнения, выраженые в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов, находящихся в СССР печатаются без их ведома.

AN EXHIBITION OF ARTWORK BY FRANK BUNTS: RED SQUARE, MOSCOW SEPTEMBRE 1982

... We walked to the "Executioner's Place" with the artwork bundled under our arms, our pockets stuffed with picture-hanging materials. A police officer turned from his task of saluting Kremlin limousines and started towards us, blowing his whistle... We then put up the work in three locations in Red Square: in front of the GUM Department Store, by St. Basil's Cathedral, and next to the Hotel "Rossiya", using a fence, a barricade and a subway entrance wall as the backdrop for our outdoor art show... *(1–3)*

F. B.

ВЫСТАВКА РАБОТ ФРЭНКА БАНТСА НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ, СЕНТЯБРЬ 1982 ГОДА

... Мы направились к Лобному месту с работами подмышкой и развесочным материалом в наших карманах. Офицер милиции, оторвавшись от своего занятия салютовать кремлевским машинам, направился к нам, свистя в свисток... Тогда мы разместили работы в 3-х местах Красной площади: напротив ГУМа, Собора Василия Блаженного и отеля "Россия", использовав для развески забор, барьер и вход в метро... *(1–3)*

Ф. Б.

APTART
АПТАРТ

(PICTURES FROM AN EXHIBITION)

(КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ)

In Moscow at the end of October and beginning of November, a representative exhibition was held in the apartment of Nikita Alekseev. It was of a group of artists whose artistic strivings reflect, perhaps, the freshest trends in the artistic life of the capital.

The critical phenomena of the seventies, which were caused by the most diverse factors, from the trend to transform art into a pseudo-religious practice to widespread emigration, engendered a desire to rest and to leave behind the hysterical-euphoric state that many of Moscow's artists were submerged in.

In these new circumstances it became difficult and boring, to work as before. It seems to me that precisely in 1980-1981 when there was an extraordinary dirth of significant artistic events, a new wave was actually being formed behind the scenes. The first signs of this could be clearly seen at this exhibition.

The "heroic period" of the immaterial, intangible, and elusive avant-garde existed in Moscow for a very short period of time. Performances quickly became overburdened with such a quantity of documentation that it was not clear what, in essence, was a work of art – an action in itself, or photographs which lose their universal character in a voluminous folder of commentary.

Parallel with this, another genre of the Moscow avant-garde, which I would conditionally call "publicistic", lost its purity and subtlety. The work became more superficial, far too connected to concrete situations, and ultimately exploited, in trivialities, the methods of "soc-art" (socialist realism).

Under these conditions, it was entirely reasonable that the artist's sphere of interest changed from the structure of the work to its texture, and from there to the formation of circumstances to create, by any available means, a vivid image. This image was intended to provoke in viewers a strong, though unintelligible, emotional reaction. In brief, artists tried to expunge rather boring intellectual constructions as well as the circumlocutions of the mythological assumptions that prefaced their work ("rules of the game", as it were) – descriptions of the conditions that justified the absurdity of the author's conclusion, etc. In other words, attention became focussed on the work itself, which was simpler, more emotional, and, with the abolishment of commentary, more paradoxical.

From an analysis of the methods of advertising and ideological propaganda, from an investigation of their style and the interpretation of their results, artists moved to the direct use of the ideological-advertising methods of affecting visual apprehension. Furthermore, the propagandised object consisted of vague impressions, incomprehensible situations, impossible combinations of stereotypes of thinking and similar vagaries of the author's consciousness, a consciousness that was defined as quite typical.

It is interesting that almost all the participants in the exhibition were involved, to some extent, in actions. But to universal amazement, no performances as

В конце октября – начале ноября 1982 г. в Москве, в квартире Никиты Алексеева была развернута представительная экспозиция группы художников, чьи творческие изыскания отражают, пожалуй, наиболее актуальные тенденции в художественной жизни столицы.

Кризисные явления 70-х годов, обязанные своим происхождением самым разнообразным причинам, начиная с тенденции превратить искусство в псевдорелигиозную практику и кончая повальной эмиграцией, вызвали желание взять передышку и выйти из того истерически-эйфорического состояния, в которое были погружены московские художники.

В новых условиях становилось трудно и неинтересно работать по-старому, и, мне кажется, что именно тогда, в 8081 годы, необычайно бедные на предмет ярких художественных событий, как-то подспудно формировалась действительно новая волна, первые признаки которой отчетливо проступили на этой выставке.

"Героический период" невещественного, неосязаемого, неуловимого и проч. авангарда продолжался в Москве очень недолго. Перформансы быстро обрастали таким количеством документации, что становилось непонятно, что же, собственно, является произведением искусства – сама по себе акция, или фотографии, теряющиеся в объемистой папке с истолкованиями спекулятивного свойства.

Параллельно с этим процессом терял свою "чистоту" и изящество другой жанр московского авангарда, который я попытался бы условно назвать "публицистическим". Работы становились все более поверхностными, чересчур привязанными к конкретной ситуации и в конечном итоге тривиально эксплуатирующими методы "соцарта".

В этих условиях вполне закономерным было перемещение сферы интереса художников со структуры работы на ее фактуру, а отсюда – формирование установки на создание любыми доступными средствами яркого образа, предназначенного вызвать у зрителя сильные эмоциональные переживания, которые трудно будет идентифицировать.

Словом, художники стали пытаться избавиться от скучноватых интеллектуальных построений, от накручивания в качестве предисловия к работе мифологических допущений (своего рода "правил игры"), описывающих условия, оправдывающие абсурдность авторских выводов и т. д.

Иначе говоря, внимание стало сосредоточиваться на самой работе, которая становилась более простой, более эмоциональной и за счет упразднения комментариев – более парадоксальной.

От позиции анализа методов рекламы и идеологической пропаганды, от исследования их стиля и интерпретации их результатов, художники переходят к прямому использованию идеологически-рекламных методов воздействия на зрительское восприятие. Причем в качестве пропагандируемого объекта используются неясные ощущения, непонятные ситуации, невозможные сочетания стереотипов мышления и прочих причуд авторского сознания, определяемого как довольно типическое.

Интересно, что практически все участники выставки, в той или иной мере, занимались изготовлением акций. Но ко всеобщему удивлению собственно перформансы в экспозиции представлены не были. Фотографии с подписями, вполне адекватно описывающими происшествие, поставили акцию в положение одного из инструментов или материалов, которые использовал художник в процессе работы. Такое "разжалование" эстетики реального действия" привело к необходимости каким-то образом изменить характер экспозиционного материала.

К тому времени квинтэссен-

such were presented at the exhibition. Photographs with captions describing an event in copious detail made the action one of the instruments or materials used by the artists in the course of work. Such degradation of the "esthetics of real action" made it necessary to somehow change the character of the exhibition material.

At that time the quintessence of the harshly matter-of-fact presentation of one's works of art was the book "Trip Out of Town" by the group Collective Actions. The book resembles a Stalinist publication on stratigraphy complete with pages of impressive text and color charts at the end.

As the new trend gathered strength, it first underwent textual changes, becoming less connected to reality, then the script and the combination of depiction and captions changed. In a word, the document grew into a work of fine art, but preserved, all the same, its original parameters.

The abundance of textual material at the exhibition – such an abundance that reading everything would take days – is certainly perplexing. However, in my view it is possible to find a rather simple explanation for this. The point is these documents are the mutants of imagined actions.

Sometimes the action was carried out in reality, and its "results" were presented at the exhibition. In their new framework these results seemed like the theme buried in an extremely complicated, verbose presentation in a gigantic "book-object". One doesn't feel like leafing through it, and besides, this possibility seems not to have been foreseen by the authors (N. Abalakova and A. Zhigalov).

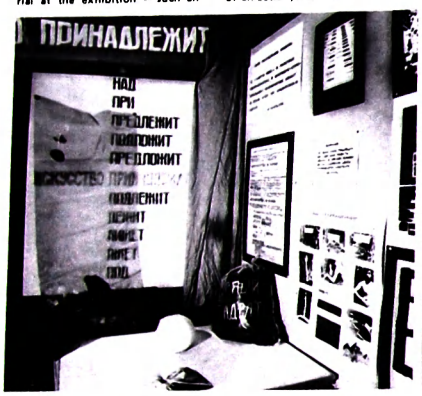
Sometimes the action is the essence of fiction when the photographs, interpreted and touched-up, serve as, for example, a touch-stone and illustration for the romantic-poetic dreaming of a flirtatious soul ("Stones on My Head" by N. Alekseev). At other times the photo series, superficially resembling the document of an action, is in reality a kind of comic strip, where pieces of paper with a compromising text are placed next to the performers and photographs. This constitutes the essential element in the composition of the photo sheet ("Papuans" by V. Zakharov).

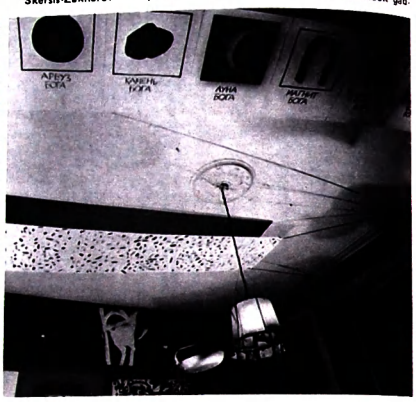
The new trend toward texture was far from declared at the exhibition. At the beginning of the book "Beatles" by the group "Mukhomor" (Toadstools) there was still some sense of subject, but by the third page until the very end it is filled with photographs of bums dancing and uneven lines of sound composition like "Bdu, bda, bdla", which seem to imitate scat singing.

Alekseev's book "I Don't Like Modern Art" contained a problematic article on art history. It was written with multi-colored letters and so scattered with drawings having no relation to the subject that the authors' obvious scepticism towards his own writing made it impossible to take any manifesto seriously.

The work of the group SZ "Skersis-Zakharov" – pieces of shiney colored tape and skillets with the caption "Bodalka" hanging in the middle of the room, small plastic rakes entitled "Good" or a piece of tile with the sign "For the Nose" – in this work was as emotionally and visually satiated as it was devoid of intellectualism.

Many of the exhibited works reflected a fresh interest in the interrelation between the texture of the word and the texture of the depiction. Among them were a series of graphics by N. Alekseev entitled "Dancing", the Toadstools' works "Krushchev's "Pregnancy – the harbinger of life", "You'll come yesterday and be the first", and of course, the novel-refrigerator of K. Zvezdochetov together with advertising posters by SZ (Skersis says: S-S-S; Zakharov: Z-Z-Z). In this connection, special interest was commanded by several works by those artists who had already made a name for themselves working with pure conception. An example is the work of A. Monastyrsky, "Blow here" where a black gad-





цией строго черно-белой подачи произведений своего искусства стала книга "Поездка за город" группы 'Коллективные Действия", напоминающая сталинское издание по стратиграфии с огромным корпусом умнейшего текста и тоновыми таблицами в конце.

По мере того, как новая тенденция набирала силу, в первую очередь претерпел изменения текст, став более беллетристичным, а затем шрифт и характер сочетания изображения и надписей. Словом, документ перерастал в произведение изобразительного искусства, сохраняя при этом свои некоторые изначальные параметры.

Изобилие на выставке текстового материала, изобилие такое, что для того, чтобы со всем перезнакомиться, надо было сидеть в экспозиции сутки, конечно, озадачивает. Однако можно найти на мой взгляд довольно простое объяснение этому факту. Дело в том, что это – документы-мутанты подразумеваемых акций.

Иногда акции реально осуществлены, а на выставке представлены их "результаты", которые в новых условиях выглядят как цель, ради которой и было затеяно сложнейшее многочасовое представление, чей сюжет погребен в гигантской "книге-объекте", перелистывать которую нет охоты, да и авторами (Н. Абалакова – А. Жигалов) такая возможность вроде не предусматривалась.

Иногда акция – суть фикция, когда интерпретированные и дорисованные фотографии служат, например, камертоном и иллюстрацией для романтико-поэтических мечтаний кокетливого свойства ("Камни на моей голове" Н. Алексеев).

Иногда же фотосерия, внешне напоминающая документ акций, реально представляет собой вариант комикса, где куски бумаги с комментирующими текстами расположены в сфотографированном пространстве рядом с исполнителями, составляя необходимый элемент в композиции фотолиста ("Папуасы" В. Захаров).

Новая установка на фактурность была заявлена на выставке едва ли не декларативно. В начале книги "Битлз" группы "Мухомор" еще делается какая-то заявка на сюжет, но уже начиная с третьей страницы до самого конца все заполнено фотографиями выплясывающих и корявыми строчками звукосочетаний типа "Бдю, бдя, бда", якобы имитирующими прием пения "скет".

Алексеевская книга "Мне не нравится современное искусство" содержала проблемную искусствоведческую статью, написанную разноцветными буквами и столь испещренную рисунками, не имеющими никакого отношения к делу, что явный скептицизм автора в отношении своих же рассуждений снимал проблему серьезности всех возможных манифестов.

Изделия группы СЗ (Скерсис-Захаров) – подвешенные посреди комнаты куски блестящей цветной пленки и сковородки с надписью "Бодалка", маленькие пластмассовые грабли "Хорошая" или кусок кафеля под названием "Для носа" – все эти работы были столь же эмоционально и визуально насыщены, сколь не обременены интеллектуализмом.

Многие экспонаты на выставке отражали и актуальный интерес к взаимодействию фактуры слова и фактуры изображения. Среди них – графическая серия Н. Алексеева "Плясание", мухоморские работы "Хрущев", "Беременность – буревестник жизни", "Придешь вчера – будешь первый" и, конечно же, роман-холодильник К. Звездочетова вместе с рекламным плакатом СЗ (Скерсис говорит: "С-С-С..."; Захаров – "З-З-З...").

В этой связи особый интерес привлекают некоторые произведения тех художников, что уже успели зарекомендовать себя в качестве работников стерильной концепции. К примеру, работа А. Монастырского "Дуть сюда", когда типичный

...ge: box, typical of his work, falls ...and produces a light shudder. It ...doesn't permit lovers of transcen... ...dental thinking to take it the least bit ...seriously. Another example is the ...retrospective book of N. Panit... ...kov, where the mass of unintelli... ...gible text has a purely decorative ...function.

I would like to add that the "textural tendencies" of the exhi... ...bition were emphasized by its very nature: works were hung flush to each other, using not only the floor and ceiling, but the entire exhibition space. This cre... ...ated a kind of environment where the viewer found himself in al... ...most completely artificial sur... ...roundings, in which everything could be pulled at, leafed through, touched, etc.

In a word, the exhibition was interesting, amusing and fresh. In the lobby interviews the partici... ...pants even invented the half-joking name "Freshart", which, in my view, says a great deal about the atmosphere of the exhibition.

I must not overlook two impor... ...tant facts. The first is the partici... ...pation in the exhibition of a young artist from Odessa – Sergei Onufriev, whose freshness of apprehension and extraordinary artistic activity indicate the presence of an already serious artist, an artist whose work will surely decorate the landscape of Russian art of the 1980's.

As the second noteworthy event I would like to cite the appearance of a permanent exhibition space called APTART in the apartment of N. Alekseev, where a program of exhibition events was set for the period immediately following the conclusion of the described exhibition. An exhibition of paintings by K. Zvezdochetov and a performance by Abalakova-Zhigalov were held in APTART in the month of December alone. Exhibitions of works by V. Kuprianov, the group SZ, and an event by the group The Toadstools were scheduled for January and February. Archives are being organized at the gallery to preserve catalogs, reproductions, slides, exhibition posters and other such materials and documents.

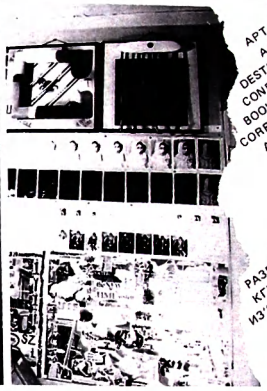
Despite the lack of wide publicity, the exhibition drew great attention from both the artistic public and official circles. For example, APTART was visited by members of the Moscow Union of Artists, including its chairman, B. Talberg. The participants negotiated with him to resolve a conflict that arose with the Union's administration, due to which the opening of the exhibition was postponed for almost a month.

Now that the exhibition has just closed, it is hard for me to make any general conclusion. Furthermore, since I was a participant myself, I can hardly make judgements with the dispassion of a disinterested observer. But the main thing is, in my opinion, that not long ago there was nothing – and then suddenly there was – and is – something.

Sven GUNDLAKH
Translated by M. A. Berdy

ON FEBRUARY 15, 1983 THE APTART WAS WRECKED BY KGB AGENTS. THEIR SEARCH AND DESTROY OPERATION INVOLVED CONFISCATING ARTISTS' WORKS, BOOKS, ARCHIVES AND PRIVATE CORRESPONDENCE. THE ARTISTS ARE NOW UNDER THREAT OF FURTHER PERSECUTION.

15 ФЕВРАЛЯ 1983 ГОДА ВЫСТАВКА АПТАРТ БЫЛА РАЗГРОМЛЕНА СОТРУДНИКАМИ КГБ. ВО ВРЕМЯ ОБЫСКА БЫЛИ ИЗЪЯТЫ РАБОТЫ ХУДОЖНИКОВ, КНИГИ, АРХИВЫ, ЛИЧНАЯ ПЕРЕПИСКА. ХУДОЖНИКИ НАХОДЯТСЯ ПОД УГРОЗОЙ ДАЛЬНЕЙШИХ ПРЕСЛЕДОВАНИЙ.



для его творчества черный ящи... ...чек-гаджет, падая и производя ...легкий дребезг, не дает ни ма... ...лейшей зацепки любителям ...трансцедентальных размышле... ...ний; или ретро-книга Н. Панит... ...кова, где масса неразборчивого ...текста носит чисто декоратив... ...ный характер.

Хочу добавить, что "фактур... ...ные тенденции" выставки под... ...черкивались и самим характе... ...ром экспозиции: шпалерная ...развеска работ с использовани... ...ем не только пола и потолка, ...но и всего экспозиционного ...пространства создавала своего ...рода инвайромент, когда зри... ...тель оказывался в почти пол... ...ностью искусственной среде, ...где все можно было трогать, ...перелистывать, дергать и т. д.

Словом, выставка получилась ...интересной, веселой и свежей. ...В кулуарных разговорах участ... ...ники изобрели даже полушут... ...ливое название "свежарт", на ...мой взгляд, много говорящее ...о выставочной атмосфере.

Не могу обойти молчанием ...еще два немаловажных факта. Первый из них – это участие в выставке молодого художника из Одессы Олега Онуфриева, чья свежесть восприятия и необычная творческая активность заставляет видеть в нем уже сейчас весьма серьезного автора, чья деятельность несомненно украсит пейзаж русского искусства 80-х годов.

Вторым же знаменательным событием хочу назвать возникновение в квартире Н. Алексеева постоянного экспозиционного помещения под названием АПТАРТ, где сразу по окончании описываемой выставки составлена программа дальнейшей галерейной деятельности. Уже в течение декабря месяца в АПТАРТ'е прошли выставки живописи К.Звездочетова и перформанс Абалаковой–Жигалова. На январь и февраль намечены экспозиции работ В.Куприянова, группы СЗ, а также мероприятия группы "Мухомор".

При галерее организуется архив, где будут накапливаться каталоги, репродукции, слайды, плакаты выставок и прочие материалы и документы.

Несмотря на отсутствие широкой рекламы, выставка привлекла большое внимание и художественной общественности, и официальных кругов.

Так, например, АПТАРТ посетили некоторые деятели Московского союза художников, в том числе его председатель Б. Тальберг, с которым участники выставки вели переговоры, призванные разрешить возникший было конфликт с администрацией, из-за которого открытие выставки пришлось задержать почти на месяц.

Сейчас, когда выставка только что закончилась, мне трудно сделать какой-нибудь великий обобщающий вывод. К тому же, будучи сам участником экспозиции, я вряд ли могу судить с непристрастностью стороннего наблюдателя. Но, главное, по-моему, все же заключается в том, что еще совсем недавно чего-то не было – а вот теперь вдруг стало и есть.

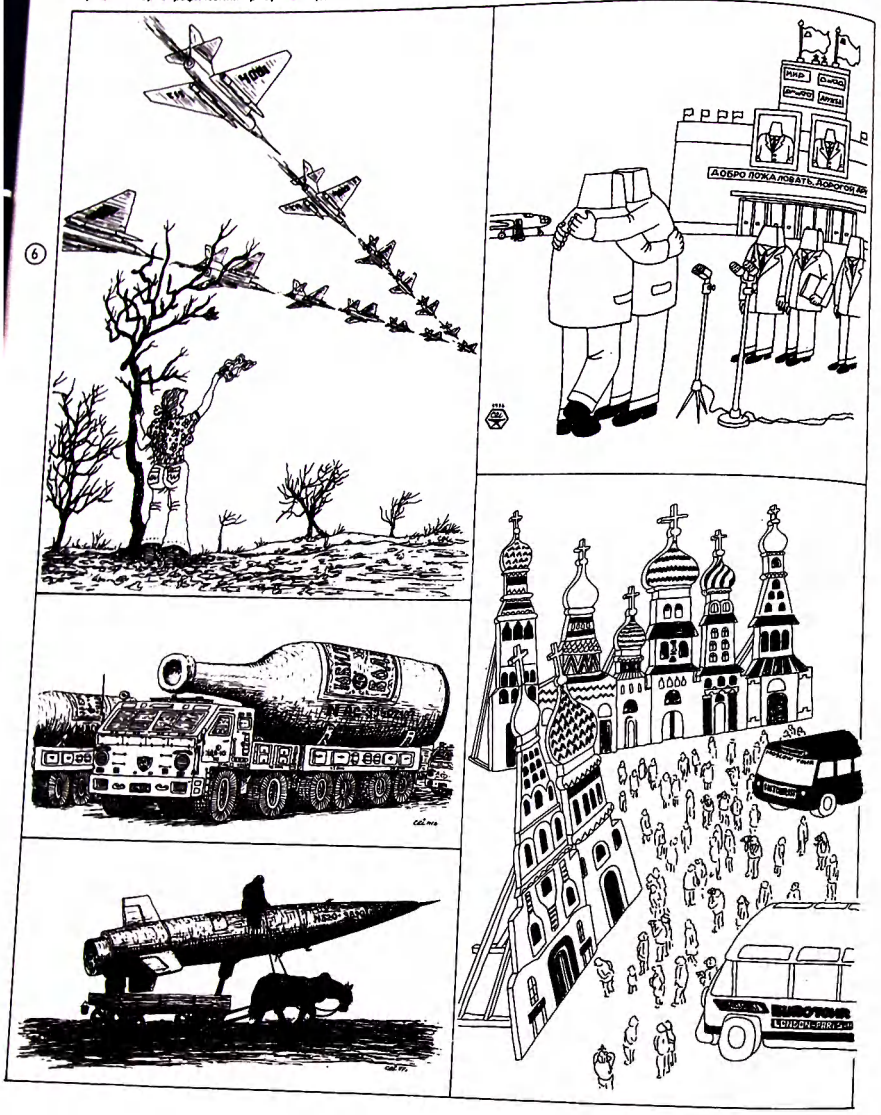
Свен ГУНДЛАХ

СВОБОДУ ХУДОЖНИКУ В. СЫСОЕВУ !

8 февраля 1983 г. в Москве был арестован художник-карикатурист Вячеслав Сысоев. Перед арестом художник в течение 4-х лет был вынужден скрываться и работать в условиях подполья. 12 мая московский суд вынес приговор – 2 года лишения свободы, 2 года лишения возможности заниматься творчеством, якобы "за изготовление и распространение порнографии". Здесь воспроизводятся некоторые из "порнографических" рисунков художника.

FREEDOM FOR AR I T V. SYSOEV !

Artist-cartoonist Vyacheslav Sysoev was arrested in Moscow on February 8, 1983. Prior to his arrest, the artist spent four years living and working in hiding. On May 12 the court in Moscow passed sentence: two years of detention, two years during which the artist is prohibited from doing any creative work, for he allegedly "fabricated and disseminated pornography"! Some of the artist's "pornographic" productions are shown here.



vitaly komar - alexandr melamid
виталий комар - александр меламид

Америку часто называют плавильным тиглем мира. И хотя большая глава в американской истории XX века была посвящена лихорадочным попыткам ограничить иммиграцию, эта избитая метафора по-прежнему имеет самое широкое хождение. Американцы любят рассказывать невероятные истории из своего эмигрантского прошлого. Не скрывая самодовольства, они вспоминают о том, как им удалось это прошлое преодолеть и выйти на столбовую дорогу, ведущую к осуществлению "американского идеала". При этом они умудряются сохранить некую эфемерную ностальгию по "старым добрым временам", полным страданий и более чем скромных притязаний. Ностальгия эта порой приносит даже и практическую пользу: она служит оправданием самым отталкивающим проявлениям потребительского приобретательства, а президенты вспоминают о ней, когда им нужно приукрасить лицемерные словеса о государственных нуждах или прикрыть явную пропаганду крокодиловыми слезами по поводу наших доблестных предков.

При этом у среднего обитателя "одноэтажной Америки", представляющего не такое уж и молчаливое большинство, гордость собственным эмигрантским наследием, как ни странно, по существу, является синонимом ксенофобии.

В сознании американцев эмиграция — это нечто, безвозвратно ушедшее в прошлое; несмотря на лирический экстаз, порой сопровождающий разглагольствования о плавильном тигле, многие американцы и слышать не хотят про новые волны иммигрантов.

Тем не менее, Нью-Йорк — это в полном смысле город иммигрантов. В нем есть китайский Чайнатаун, Маленькая Италия, Испанский Гарлем, Маленькая Одесса (Брайтон-Бич), есть целые районы, где на улицах слышна только речь на идише, греческом или французском, в гаитянском варианте. Причем никто ни с кем не сплавляется, но все по-своему добавляют остроты к той немыслимой солянке, которая называется Нью-Йорк.

В мире искусства есть свои волны имиграции и своя сопутствующая им имигрантская мифология. Эти волны не схожи между собой: есть волны официальные и неофициальные, заморские экспрессионисты сменяются авторами

America, it is often repeated, is the melting pot of the world. Though a large chapter of the history of the 20th century has been devoted to terrified attempts to contain emigration, this cliche still has broad currency. Americans love to spin tall tales of their immigrant past. They pat themselves on the back for having overcome it and entered the mainstream of the American dream machine, but nourish a rather deussional nostalgia for the good old days of suffering and humble aspirations. This nostalgia is useful; it serves to justify the meanest manifestations of consumerist acquisitiveness and presidents avail themselves of it, ornamenting hypocritical government policies and propaganda with crocodile tears shed for valiant forebears. However, deep in the heart of middle America among the not all so silent majority, pride in one's immigrant heritage is, strange as it may seem, virtually synonomous with xenophobia.

Immigration is thought to be a thing of the past; despite the ecstasies of lyricism the melting pot metaphor can still provoke, Americans are loath to consider it a contemporary phenomenon.

New York, however, is truly a city of immigrants. There is Chinatown, Little Italy, Spanish Harlem, Little Odessa (Brighton Beach), whole neighborhoods where all you hear on the street is Yiddish, or Greek, or Haitian French. No one seem to be melting, but they all spice up the chunky pot luck that's called New York City.

The art world too is not without its waves of immigration and all the attendant immigrant mythology. The waves are of a varying nature, official and un. Expressionists from overseas and graffiti artists from the foreign ports of New York's slums and subway train yards. And cultural contributions from foreigners (other than famous Russian ballet dancers) are viewed with the admixture of envy and suspicion characteristic of nationalist sentiment all over the world.

The last few years we've seen national extravaganzas of all kinds. The Italians were among the first to arrive, bringing nostalgia for the historicism of the Renaissance along with them. Then came the Germans with their will to power, Teutonic angst, and sloppy expressionist paint. Last year a huge number of New York galleries were filled for a time with French artists as the French government tried to stake a claim in the territory of contemporary modernism for the poor heirs of the City of Light — quite

V. Komar was born in Moscow in 1943. A. Melamid was born in Moscow in 1945. Both of them emigrated to Israel in 1977. They have been living and working in New York since 1978.

The photo here was taken in New York against the background of the sculpture entitled "Let us Beat Swords into Ploughshares" by E. Vuchetich — a gift to the United Nations from Nikita Khrushchev.

В. Комар родился в 1943 г. в Москве. А. Меламид родился в 1945 г. в Москве. В 1977 году оба эмигрировали в Израиль. С 1978 г. живут и работают в Нью-Йорке.

Фотография сделана в Нью-Йорке на фоне скульптуры Е. Вучетича "Перекуем мечи на орала" (подарок Н. Хрущева Организации Объединенных Наций).

граффити из нью-йоркских трущоб и ночных депо метро. При этом культурный вклад иностранцев (за исключением, пожалуй, русских звезд балета) вызывает примесь зависти и подозрения, в любом уголке земного шара естественно присущую националистическому мироощущению.

За последние несколько лет перед нашими глазами промелькнули национальные выверты самого разного рода. С одной из первых волн прибыли итальянцы и приеезли с собой ностальгию по историзму Ренессанса. Потом пришли немцы с волей к власти, тевтонским "ангстом" и неряшливой экспрессионистской живописью. В прошлом году несметное количество нью-йоркских галерей было на какое-то время наводнено французскими художниками: французское правительство пыталось утвердить территориальные претензии бедных наследников Города Света в сфере нового модернизма – и, надо сказать, безрезультатно. В этом году их сменили скандинавы, хотя местные жители уже слегка утомились и на скандинавов мало кто обратил внимание. По слухам, теперь очередь за австралийцами.

Немцы пришли и победили. Пять лет назад в признанных цитаделях авангарда фигуративная живопись была по сути дела под запретом. А сейчас стремящиеся к точности минималистские формы и критический концептуальный анализ отошли на второй план: повсюду воцарилась живопись, в первую очередь – живопись экспрессионистская. Причины такой перемены многообразны, их нельзя свести лишь к влиянию немецких художников, которые выставлялись у нас в последние годы, хотя они, конечно, тоже сыграли определенную роль.

Вся эта живопись с присущими ей национальными, а стало быть – антимодернистскими чертами, привела к тому, что в мире искусства воцарилась явственная неловкость. Ведь теоретически модернизм уже несколько поколений назад разделался с живописью, и изоискусство влилось в Интернационал. Последним взлетом живописи была живопись абстрактного экспрессионизма, после нее масло и холст считались анахронизмом. И критики и художники последнего авангарда растеряны: они не знают, как объяснить это возрождение. Ходят слухи о заговоре, и в мире искусства идет своя парадоксальная холодная война, в которой старая гвардия несет потерю за потерей. Ее защитники ссылаются на капризы рынка и требования потребительской моды, бремя которой нынешние художники ощущают достаточно остро (в особенности после того, как администрация Рейгана за последние два года урезала субсидии на искусство, что вызвало настоящую панику), и потенциальную авторитарную реакцию, вызревающую в массах. И, конечно, во многом они правы.

Хотя модные словечки в мире искусства меняются от сезона к сезону, как меняются группировки и клятвы верности историческим школам, основными направлениями все же можно смело считать поп-арт и экспрессионизм, рассматриваемые в самом широком смысле и часто сдобренные едкой иронией. Предпочтение отдается отечественному поп-арту, который свободен от призрака немецкого национализма, неразрывно связанного с экспрессионизмом, но сложившееся положение никому не приносит радости.

Современная экспрессионистская живопись, если смотреть ее в больших дозах, начинает казаться удручающе вторичной (впрочем, как и новейшие вариации поп-арта, пусть и не в такой сильной степени). Под непрерывным градом начисто лишенных юмора холстов, забрызганных кляксами краски, будь то в синтетических оттенках современной технической шкалы или в модных земельных тонах, зрители становятся циничными, и даже весьма энергично запечатленные муки оставляют их равнодушными.

Самый спорный и преуспевающий выразитель такого неуемного страдания – американский художник Джулиан Шнабель, который внезапно привлек к себе внимание всего четыре года назад, когда ему было лет 26. За эти годы он пережил метеорический взлет как в смысле внимания критиков, так и в смысле рыночных цен. Мир искусства переполнен слухами о немыслимых суммах, выложенных за его живопись. Шнабель стал символом любопытного сочетания мифов 19-го и 20-го вв. Многие в нем видят худож-

Photo by D.James Dee

Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить), 1981-82 холст, масло 180 x 125
Lenin Lived, Lenin Lives, Lenin will Live), 1981-82 oil on canvas 180 x 125

unsuccessfully I might add. The Scandinavians had their day this year, though by now the locals are a bit tired and no one paid much notice. Rumor has it the Australians will be next.

The Germans came and conquered. Five years ago figuration was virtually taboo in the established citadels of the avant-garde. Now, precision loving minimalist forms and critical conceptual analyses are in short supply – painting reigns supreme, and expressionist painting has the upper hand. The reasons for this are manifold and can by no means be reduced to the influence of German artists who have shown here in the last few years, though they have certainly played their part.

All this painting, with its nationalist and therefore anti-modernist overtones, has created a real malaise in the art world. Modernist art had done away with painting generations ago, and art had joined the International. The last great moment of painting conceivable was that of the Abstract Expressionists, and oil and canvas are considered anachronisms. Critics and artists of the last generation of the avant-garde are at somewhat of a loss to account for its revival. Talk of conspiracies abounds; the art world is acting out its own paradoxical cold war, with the old-garde losing ground fast. They have recourse to theories of the market place, the demands of consumerist fashion with which art is currently burdened (particularly given the Reagan administration's cuts in funding for the arts over the last two years and the panic these cuts have produced), and the potentially authoritarian reaction growing among the masses. And of course, they are right to a great extent. Catchwords change from season to season in the art world, as do the affiliations and alliances to historical schools, but Pop art and Expressionism, understood in their broad sense and often spiked with irony, could be said to be the two dominant tendencies. Pop art is favored over expressionism since it is homegrown, free of the specter of German nationalism, but no one is really terribly happy about the situation.

Contemporary expressionist painting, when seen in great quantities, starts to look depressingly derivative (as do most contemporary spinoffs of Pop art though to a lesser degree). When constantly assaulted by canvases of sloshy, slurry paint handling of a singularly humorless nature, whether in the synthetic hues of modern technology or fashionable earth tones, viewers grow cynical, and even the most energetically rendered torment will fail to move them.

The most controversial and successful proponent of this sort of ardent suffering is the American artist Julian Schnabel who

ника неукротимого темперамента, создающего гигантские полотна, заполненные отбросами домашнего обихода или дикой природы (разбитые вдребезги тарелки и чашки, шкуры животных и оленьи рога), романтика, который стремится запечатлеть драму Бытия, Жизни, Смерти и Искусства. Но в то же время Шнабель воплощает в себе сбывшуюся мечту бизнесмена, преувеличенный против всех масштабов образ триумфа "американского идеала" и стратегии рынка. Противоречия, скрытые в таком сплаве, не раз вызывали острую полемику. Со страстью, ничуть не уступающей темпераменту его холстов, его превозносят как Гения и поносят как мошенника-реакционера.

И, наконец, к нам пришли русские, и привнесли в художественные дебаты свое неповторимое видение мира. На сцене появились Комар и Меламид, открывшие вместе со Шнабелем сезон 1982-83 г. Мастера иронии, изощренные в попартовском цинизме, и вместе с тем, рыцари-наследники великой революции русского модернизма, они являют собой полную противоположность Шнабелю. Неудивительно, что эти две выставки стали фокусом, в котором сосредоточились самые горячие дискуссии о путях изобразительного искусства.

В своих работах Комар и Меламид с классическим самообладанием проходят мимо неопрятных экспрессионистских проявлений современного романтического мистицизма. В своей неповторимо-диалектической манере они зовут к изучению и постижению истории, а не к бездумно-бараньему повторению ее. Всего год назад Комар и Меламид лаконично выразили неоднозначный испуг художественного мира перед фашистскими обертонами "нового экспрессионизма", написав классический портрет самого фюрера. (На выставке какой-то человек порезал картину ножом, заявив, что ему надоела ирония.) А теперь они предлагают нам "соц-арт": это следующий эволюционный этап направления, основанного ими в Москве в 70-х годах. Перед нами – 12 работ маслом, в том числе портрет Рональда Рейгана в виде кентавра, и бюст Сталина.

Журналистам выставка понравилась. Как ни смешно, в период возрождающейся фразеологии холодной войны все опять свелось к спору между русскими и американцами. Несколько видных критиков неделю хвалили Комара и Меламида, а неделей позже разругали Шнабеля. У Комара и Меламида они увидели, условно говоря, настоящую живопись – конечно, в чем-то вторичную и наполненную штампами, несопоставимую с работами старых мастеров. Но все же – настоящую живопись, в которой нет и намека на экспрессионизм. Да, в ней есть историзм — но историзм обоюдоострый. Да, живопись, но живопись концептуальная, когда картина выполняет роль знака, передающего нечто более значительное, нежели само по себе живописное произведение. Живопись, выполненная художниками-концептуалистами, живопись на тему живописи и искусства, и при этом, в отличие от абстрактных экспрессионистов и минималистов, живопись, не заключенная герметически на самое себя и не похожая на бездумную бессознательную мимикрию "нового экспрессионизма". Некий антимодернистский модернизм, разительно отличающийся от антимодернизма Шнабеля, прикрывающегося обносками модернизма. Политический модернизм, да, но политически обоюдоострый. Правда, не всем удалось проникнуть сквозь русскую специфику и разглядеть западное острие этого клинка, хотя портрет Рейгана звучал почти намеком на альтер эго.

Интересно, что многие американские рецензенты отметили юмор этих картин. Конечно, есть в них и юмор и ирония, но это далеко не просто смешные картинки. Восторженная рецензия в журнале "Нью-Йорк" так и называлась: "Насмешка над Кремлем". В журнале "Тайм" Роберт Хьюз писал, что выставка "истерически смешная", хотя и отмечал заложенную в выставленных работах критику отношений, существующих между абсолютной политической властью и искусством. Однако Ричард Голдстейн в "Вилледж Войс" вскрыл суть дела, кратко и точно: "В этих работах заложено нечто большее, нежели просто впечатления холодной войны. Продажный классицизм, который пародируется здесь художниками — это в полном смысле слова между-

in the studio
мастерская

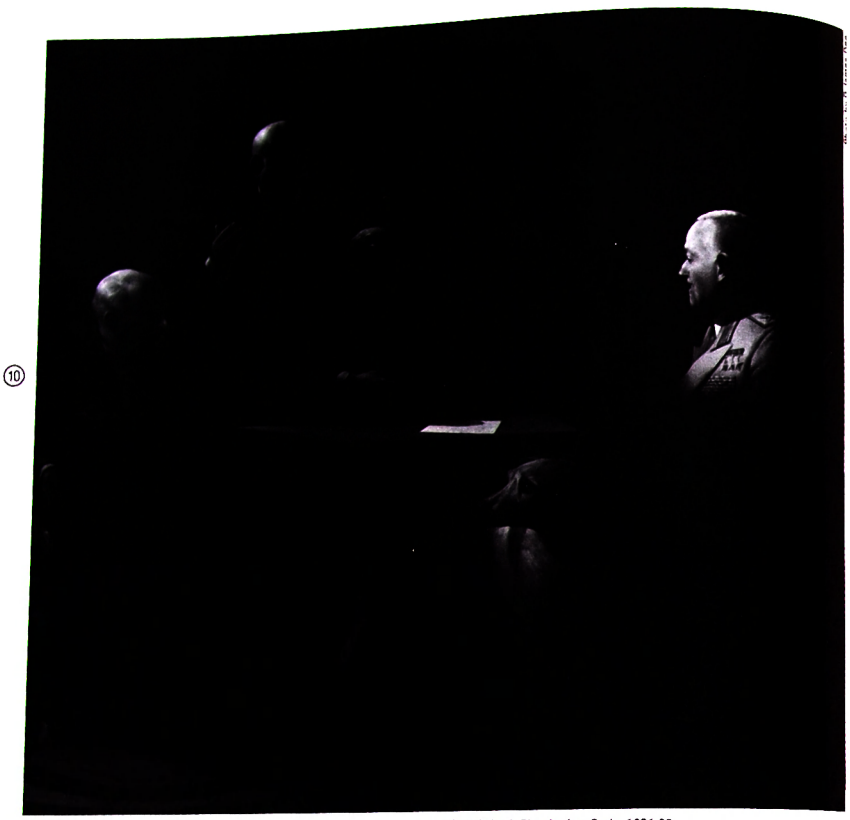
С демонстрации, 1981-82
холст, масло
180 x 135

Bolsheviks Returning Home After a Demonstration, 1981-82
oil on canvas 180 x 135

Гроза на ВСХВ, 1981-82
холст, масло
180 x 137

The Tempest – Collective Farm Workers with Prize Bull, 1981-82
oil on canvas 180 x 137

⑩



Заговор против Берии, 1981-82
холст, масло
180 x 190

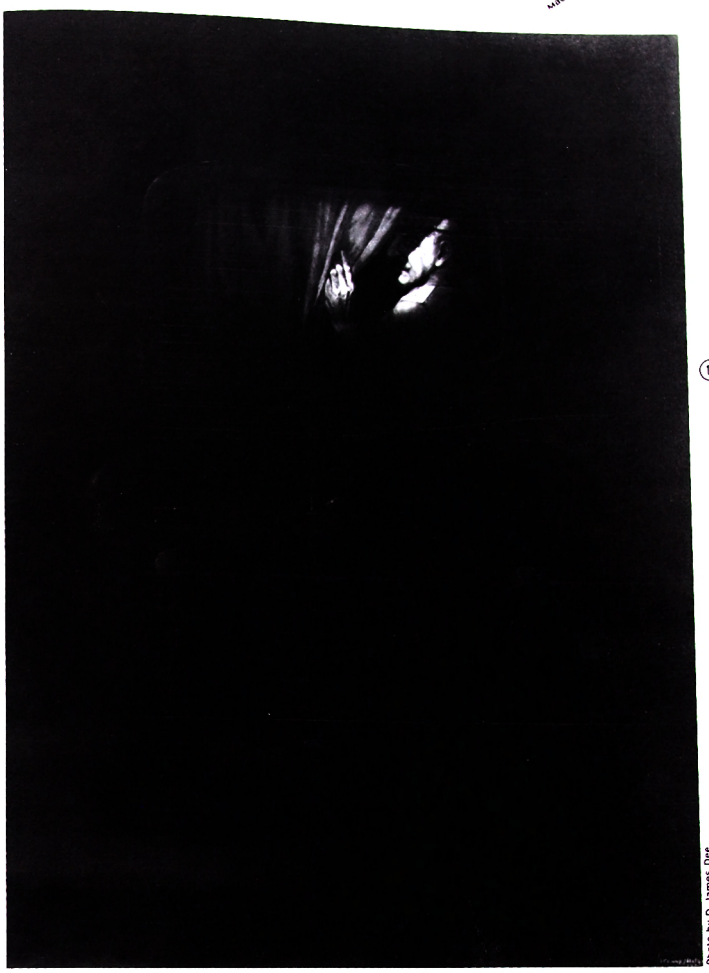
Khrushchev's Plot Against Beria, 1981-82
oil on canvas
180 x 190

народный символ культурного застоя. Их прямолинейное издевательство над навязанным властями традиционализмом в равной степени относится и к американскому пристрастию к реконструкции прошлого, нужной прежде всего для отрицания настоящего. Трудно было бы выбрать более подходящий момент для выставки Комара и Меламида в Сохо. Их многозначные идеологические метафоры и высокий гуманизм, который является их конечной целью, прекрасно отражают романтические поиски постмодернизма..."

У Комара и Меламида прошлое реконструируется несколько иным, нежели оно было в действительности; реконструкция эта как нельзя лучше попала в тон текущим дебатам о жизнеспособности модернизма — живописи и изобразительного искусства в целом. Картины Комара и Меламида в каком-то смысле похожи на комбинированную киносъемку, цель которой — вызвать в памяти визуальные клише из "старых мастеров" и одновременно обострить внимание зрителя к истории, в ней присутствующей. Эти картины выглядят так, будто они и в самом деле *были.*

burst upon the scene a mere four years ago at about the age of 26, and has since experienced a meteoric rise in both critical attention and market price. The art world is rife with rumors of the vast sums of money paid for his paintings. More than anything, Schnabel has perhaps become a symbol of a curious combination of 19th and 20th century myths. He is the temperamental Artist par excellence, producing enormous canvases laden with the refuse of domesticity and wilderness (smashed plates and cups, animal skins and antlers); he is the Romantic artist whose works claim to speak of the anguish of Being, of Life, Death and Art. Yet at the same time, he is a business man's delight, a bigger than life incarnation of the success of the American Dream and marketing strategy. The contradictions of this amalgam have spawned many a polemic. With an ardor equal to that professed by his paintings he is feverishly defended as a Genius and passionately denounced as a reactionary imposter.

And now, the Russians have come, adding their unique viewpoint to art world debate. Enter the emigres Komar and Melamid to open the 1982-83 season along with Schnabel. Avatars of irony, adepts of Pop art cynicism, and Quixotic heirs to the



В детстве я однажды видел Сталина, 1981-82
холст, масло
180 x 135
Музей Современного Искусства, Нью-Йорк

I Saw Stalin Once when I was a child, 1981-82
oil on canvas
180 x 135
The Museum of Modern Art, New York

Photo by D. James Dee

Художники делают зрителя объектом выразительной манипуляции: его образная память оказывается обманутой убедительной риторикой этих картин и, пусть только на какое-то время, она оказывается во власти мистики Живописи. Эта мистика живописи, неразрывно связанная с романтической концепцией Художника, в новейшее время была вытеснена более плебейскими тайнами телевидения, кино и фотографии. Однако все эти жанры не могут претендовать на корону Художника, ибо они слишком зависят от посредничества техники. Несмотря на мистику действительности, выявляемую фотографией, в сознании общества фотография не может конкурировать с уникальным видением мира, которое традиционно приписывается живописи и живописцу. Буквальный, механический глаз

great revolution of Russian Modernism. Interesting contrasts with Schnabel arise, and these two exhibits became focal points for discussions of the most hotly disputed issues of the day in the art world. With classical cool these paintings put muddled expressionist manifestations of contemporary Romantic mysticism on the block. In their own specifically dialectical way they are a clarion call to possess and understand history, rather than to repeat it like so many unwitting sheep. Just last year Komar and Melamid encapsulated current art world fear and ambivalence toward the Fascist overtones of the "new expressionism" in a classical portrait of the Fuhrer himself. (The painting was slashed during the exhibition by someone claiming to be tired of irony.) And now they offer us "Sots-Art", the next evolutionary stage in the self-acclaimed movement they began in Mos-

Photo by D. James Dee

(12)

Портрет Рейгана в виде кентавра, 1981
холст, масло
227 x 157

Portrait of Ronald Reagan as Centaur, 1981
oil on canvas
227 x 157

камеры неспособен стать духовной заменой визионерскому взгляду и послушной ему руке Художника.

Живопись таким образом становится воплощением индивидуального выражения, индивидуальным утверждением личностной памяти, в противовес обезличивающей гегемонии техники. Возможно, именно этим и объясняется характерный для нынешнего рынка голод по живописи и Гениальным Художникам.

Живопись остается жанром, который ассоциируется с аристократическим ретроспективным порядком, с привилегиями определенной образной системы и определенных личностей. Причем порядок этот предполагает (добровольное) ограничение индивидуального поля зрения ради индивидуализированного и обостренного зрения. Ведь аристократия — это не просто аккумуляция власти. Это — сознание преемственности (как таковое оно тяготеет к национализму) и иерархии традиций, в которых ценность определяется в зависимости от качеств предшественника. Модернизм обрел собственную аристократическую генеалогию.

Соблазнительная ловкость рук Комара и Меламида отвечает потребности в подлинности, вместе с тем недвусмысленно доказывая ее неосуществимость в рамках зрительных образов. Это исторические картины, построенные в соответствии с любопытными законами современной памяти: памяти, воспитанной на механическом воспроизведении образов, а стало быть — памяти общественной, коллективной даже в таких на первый взгляд индивидуалистических проявлениях, как экспрессионистская живопись. Это — память, в значительной мере свободная от ограничений в доступе к собственным запасникам, характерным для прошлых столетий; это — подлинно массовая память.

В этой массовой памяти швы истории поверхностны и эмоциональны, логика изобразительная замещает в ней логику повествовательную, ибо первая из них является бо-

cow in the early 70s. Twelve oils on canvas including a portrait of Ronald Reagan as a centaur, and a bust of Stalin.

The press loved it. Ironically enough, in an era of renewed cold war rhetoric once again things boiled down to Russians vs. Americans. Several important art critics praised Komar and Melamid one week and blasted Schnabel's show the next. Here was real painting — though of course cliched, not on a par with the Old Masters. Real painting that isn't in the least bit expressionist. Historicist, yes, but with a double cutting edge. Painting, yes, but conceptual painting, painting used as a sign for something greater than itself. Painting by conceptual artists, painting about Painting and Art, but not hermetically self-referential in the manner of the Abstract Expressionists or Minimalists, and yet not the unthinking mimicry of the "new expressionism". Antimodernist modernism, not Schnabel's brand of anti-modernism clothed in the frayed garments of modernism. Political, but again, with an edge that cuts both ways. However, not everyone was able to overcome the Russian specificity to recognize the Western edge of the knife, though the portrait of Reagan functioned almost as the suggestion of an alter-ego.

Interestingly enough, much of the American press focused on the humor of these paintings. Humor (and irony) there is, of course, but they are far from being one-liners. "Kidding the Kremlin" was the title of an enthusiastic review in *New York* magazine, and Robert Hughes wrote in *Time* magazine that the exhibit was "paralyzingly hysterical," though he also acknowledged the implicit critique of the relationship between absolute political power and art. However, Richard Goldstein, writing in the Village Voice went right to the heart of the matter in a short, concise commentary. "But there's more here than meets the cold war eye. The corrupt classicism they parody in Russian art is a truly international emblem of cultural rigidity. Their vulgar send-up of imposed traditionalism also speaks to the American passion for reconstituting the past in order to deny the present. Komar and Melamid couldn't have come to Soho at a more judicious time. Their ideologically mixed metaphor, and the higher humanism it reaches toward, is an apt reflection of the romantic striving in postmodernism..."

Komar and Melamid's "reconstitution" of a past that was never really quite like their portrayal of it struck a chord in the current debate over the viability of Modernism, painting, and art itself. Komar and Melamid's paintings are, in a sense, like special effects designed to activate visual cliches regarding "old painting" and to alert the eye to the presence of History. These paintings look as if they could have existed. The artists make us the objects of an eloquent extortion — image memory is beguiled by the paintings' confident rhetoric into succumbing, if only for a time, to the mystique of Painting. This mystique, intimately bound to the Romantic notion of the Artist, has been overshadowed by the more plebeian mysteries of television, film, and photography. But the latter cannot pretend to the throne of the artist since their art is effected only by the intervention of the machine. For all the mystique of reality adhering to photography, it cannot complete in the public mind with the vision attributable to painting and the painter. The literal, mechanical eye of the camera cannot spiritually replace the visionary eye and hand of the Artist.

Painting is thus seen as an assertion of the individual, personal memory in the face of technology's hegemony, and this perhaps explains much of the current market's hunger for painting and Artists of Genius.

Painting remains a medium that appeals to aristocratic retrospective order, to the privilege of certain imagery and certain individuals. It invokes order, the (voluntary) restriction of the individual's field of vision for the sake of individualized, empowered vision. Aristocracy is more than a consortium of power though. It is the consciousness of lineage (and as such tends toward nationalism), of a hierarchy of tradition in which worth is determined in relationship to the qualities of predecessors. Modernism has evolved its own aristocratic lineage.

Komar and Melamid's alluring sleight of hand appeals to the need for authenticity at the same time as it succinctly exposes the impossibility of its attainment in visual imagery. These are history paintings stitched together by the curious laws of modern memory, a memory conditioned by the mechanical

in the studio
мастерская

Photo by D. James Dee

тальгический вид на Кремль из Нью-Йорка, 1981-82
ст, масло
) x 217

View of the Kremlin in a Romantic Landscape, 1981-82
oil on canvas
180 x 217

чутким и податливым коррелятом к масштабам соб-
енной территории. Исторические взаимосвязи подверга-
я в ней мгновенному переосмыслению, в зависимости
ощущений данного момента. И когда в этих ощущениях
дь то в искусстве или в международных отношениях)
обладает смятение, вызванное неотложностью решения:
делать? – настроение чаще всего сводится к ретроспек-
, к ограничениям, к ностальгическим удовольствиям
же избирательному забвению, которые помогают об-
чить тягостные ощущения, вызванные переизбытком
яти.

го естественное для человека явление, в нем проявляет-
потребность, которую нельзя походя смахнуть со счетов.
ако, как видно из картин Комара и Меламида, носталь-
– коварный стратег, склонный переписывать историю
собственному усмотрению. Хотя на первый взгляд ка-
ся, будто ностальгия питает собою тесную связь с про-
ым, в действительности она хитростью стремится к аб-
ютной власти над настоящим. Это своего рода сверх-
ное секретное оружие в войне против Истории, кото-
ведут обе сверхдержавы, каждая на своей собственной
ритории.

Джейми ГАМБРЭЛЛ
Перевод с английского А. Сумеркина

reproduction of images and thus public, collective even in such a seemingly personal manifestation as an expressionist painting. It is a memory free of much of the constraint of access that was the lot of other centuries, truly a mass memory.

In this mass memory the seams of history are tenuous and emotional, pictorial logic supplants discursive logic as a more malleable, responsive correlative to the scale of its territory. Historical relationships are subject to precipitous realignments to express the mute emotion of the moment. When that emotion (in art or international affairs) is one of confusion, of being overwhelmed by the question of what is to be done, the mood is likely to be retrospective, restrictive, to indulge in nostalgia or selective oblivion in order to temper the malaise caused by the glut of memory.

This is a natural human phenomenon, a manifestation of needs that cannot be flippantly dismissed. But, as these paintings suggest, nostalgia is a wily strategist with a penchant for rewriting history in its own light. While seeming to nurture an innocent intimacy with the past, it in fact maneuvers for absolute control of the present. It is a sort of ultimate secret weapon used in the war with History that both the superpowers wage, each on their own territory.

Jamey GAMBRELL

alexandr yulikov
александр юликов

Один из бесспорных и, быть может, даже главных критериев авангардного искусства – его радикализм: радикализм по отношению к традиции, радикализм художественного мышления, метода работы, использования материала, концепции. "Черный квадрат" Малевича, "Сушка для бутылок" Дюшана, люминисцентные лампы Флевина, хэппенинги Боиса, объекты Левита, лишение искусства визуального воплощения в концептуализме, – вот немногие, наугад взятые примеры из истории авангардного радикализма.

В русле столь решительного отрицания всяких традиций и поиска новых путей в искусстве работы Александра Юликова кажутся "архаичными": холст, натянутый на прямоугольный подрамник; устойчивый формат; фактура краски; четкие геометрические формы, пластические конструкции или похожие на пектограммы знаки. И хотя работы его безусловно выпадают из сложившейся стилистики "московского авангардизма", знаток современного искусства, вероятно, все-таки различит в их композиции и цвете что-то напоминающее традиции минимализма (или пост-минимализма), поп- и соц-арта, – то есть различит нечто "известное" и "уже использованное", а порой – достаточно разработанное. Эта редукция к "известному", которую неизбежно проводит зритель и (что

Родился в 1943 г. Окончил художественную школу при Академии художеств. Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. строгановское), затем в Полиграфическом институте. Работает в области живописи и графики. Участник многих неофициальных выставок. Живет в Москве.

Born in 1943. Graduated from the Moscow Art Academy school. He visited then the Moscow High Artistic School and classes in the Moscow Poligraphic Institute. He works as a graphic designer and a painter. A participant of many unofficial exibitions. He resides in Moscow.

удивительно) как будто поддерживает и сам художник, естественным образом провоцирует сомнение: что это? Московская иллюстрация к истории западного искусства 60-х гг. XX века? Или продолжение отечественных традиций супрематизма, соединенных с современным минимал-арт? В какой мере можно говорить здесь об авангардизме, а не о его русле, в котором – что греха таить – чего только не плывет, оказавшись втянутым мощным течением американо-европейского новаторства?

Подобные вопросы, с которыми мы обычно подходим к работам московских или ленинградских художников-"нонконформистов", конечно же задавал себе и Юликов. Правда, задавал значительно раньше, нежели появилась возможность выставок, обсуждений и

One of the indisputable, and perhaps the most important criteria of avant-garde art is its radicalism: radicalism in relation to tradition, the radicality of its artistic thinking, methods of work, and use of materials and concepts. Malevich's "Black Square", Duchamp's work, Flavin's neon lights, Beuy's happenings, LeWitt's objects, and conceptualism's lack of visual artistic embodiment are but a few examples taken from the history of avant-garde radicalism. Within the mainstream of such a decisive negation of all traditions and the quest for new paths in art, the work of Alexander Yulikov seems archaic: canvas, stretched on a rectangular stretcher: a stable format, the facture of paint; concise geometric forms, plastic constructions or signs that look like pictograms. And although his works undoubtedly fall outside the stylistics developed by the "Moscow avant-garde", a connoisseur of contemporary art would most likely still be able to discern, in their composition and color, something reminiscent of the traditions of minimalism (or post-minimalism), Pop and "sots" art – that is, he or she would be able to discern something "known" and "already done", something which on occasion has already been quite well worked out. This reduction to "the known", which the viewer inevitably enacts, and (more surprisingly) which seems to be supported by the artist himself, naturally provokes doubts. What is this? Muscovite illustration of the history of Western art of the 1960s? Or is it a continuation of the national tradition of suprematism, combined with contemporary minimal art? To what degree is it possible to speak here about avant-gardism and not about its mainstream, into which just about everything has been pulled by the powerful currents of American-European innovation?

Questions such as these, with which we usually approach the works of Moscow or Leningrad "non-conformist" artists, are questions which Yulikov has of course asked himself. In fact, he asked himself these questions long before the possibility of exhibits and discussions existed, and the first critical or theoretical articles appeared.

While still continuing work on his own "narrative" paintings, close in style to what is conventionally called expressionism, he completely independently confronted himself with the radical question: how can art be freed from the historico-cultural postulates and stratifications with which the artist and the viewer approach it? Is it necessary to join art with the subjective spontaneity of the artist, with his "self-expression"? Is such a joining just or necessary? This question was the beginning of his independent quest and experimentation. Hence his interest in Pop and Sots art, minimalism, happenings, and conceptual art, progressing through a successive purging from art of every kind of painterliness, expressiveness, decorativeness, coloristicness, narrative, literariness, and symbolism. However, even here the artist detected a layer of symbolism and allegory, a metaphor of a poetic or philosophical game with meaning, which was too firm, that had not been completely conquered. And so in order to break through all these layers and shells, to break the spell of conceptual esthetics and in a

ных критических или теоретических ста-
ий. Еще продолжая работу над своими "сю-
жетными" картинами, близкими по стилю к
тому, что условно можно назвать экспресси-
онизмом, он совершенно самостоятельно ста-
вит перед собой радикальный вопрос: как
освободить искусство от историко-культур-
ных постулатов и напластований, с которыми
подходят к нему и художник и зритель? Нуж-
но ли соединять искусство с субъективной сти-
листикой художника, с его "самовыраже-
нием"? Справедливо ли, безусловно ли, не-
обходимо ли такое соединение?.. Этот во-
прос – начало его самостоятельных поисков
и экспериментов. Отсюда, через последова-
тельное очищение искусства от всякого рода
"живописности", экспрессивности, декора-
тивности, колористичности, сюжетности, ли-
тературности и символичности, – интерес к
поп- и соц-арту, к минимализму, к хэппенин-
гу и концептуализму. Однако и здесь художник обнаруживает слишком плотный, до кон-
ца не преодоленный слой символизма, ино-
сказательности, метафоричности поэтической
или философской игры со смыслом. И чтобы
пробиться, наконец, через все эти пласты и
скорлупы, чтобы расколдовать концептуаль-
ную эстетику и радикальным образом деми-
фологизировать связи между художником,
зрителем и самим искусством, он вновь обра-
щается к традиции живописи.

Но почему же именно к живописи, к холсту,
подрамнику, масляной краске? Да потому,
что все эти традиционные материалы и атри-
буты уже давно разрушены в современном
искусстве, потому, что тот этап авангардного
новаторства, когда художник, выставив вме-
сто картины нечто иное, заявлял, что пред-
ставленный им объект есть также произведе-
ние искусства, – такой этап уже пройден, и
пройден до конца. Теперь можно выставить
что угодно, объявив это "что угодно" произ-
ведением искусства. Но сегодня подобное
действие не будет новаторской мыслью, по-
скольку противопоставление традиционного
и нетрадиционного, скажем, в области мате-
риалов потеряло всякую остроту и актуаль-
ность. "Традиционное" и "нетрадиционное"
в значительной мере уравновесились.

Именно это равновесие и позволило Алек-
сандру Юликову работать с традиционными
материалами, методами и техникой живопи-
си, чтобы с их помощью вернуть искусству
то что у него отнимает живопись. Ведь объ-
екты, выставленные Юликовым, – вовсе не
"картины" и не "живописные произведения".
Правильнее их было бы назвать *анти-живо-
писью*, ибо они всецело предопределены ко-
ренным отрицанием как эстетики "живопис-
ности", так и самой идеи живописи. Его анти-
живопись – это указание посредством кодифицированной системы форм и знаков, ко-
торые мы зовем картиной, на *отсутствие*
картины. При этом сами объекты, также как
и дефис в слове "анти-живопись" (черта од-
новременно и разделяющая, и соединяющая
слово "живопись" и ее отрицание) достаточ-
но определенно указывают на главную осо-
бенность "провоцирующих" отношений меж-
ду художником, объектом и зрителем: эти
отношения не в концепции, которую обычно
стремятся навязать зрителю произведения ис-
кусства или эстетика, но в принципиальной,
вызывающей к откровенности диалогичности,
в приглашении к свободному поиску за поро-

radical way to demythologize the ties between the artist, the viewer and art itself, he once again turned to the traditions of painting.

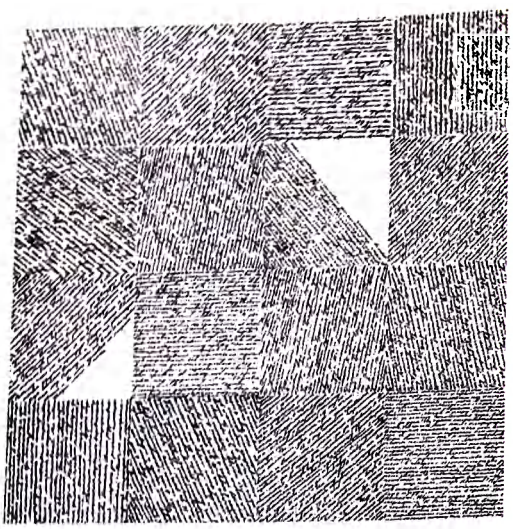
But why turn specifically to painting, to canvas, stretchers, and oil paint? Because all these traditional materials and their attributes have long since been destroyed in contemporary art, because that stage of avant-garde innovation – when an artist exhibited something other than a painting and declared it to be a work of art – has come to a close. Now you can exhibit anything you like and call that "anything" a work of art. Today such actions are in no way innovative since the opposition of traditional and untraditional in the sphere of materials, for example, has lost all poignancy and topicality. The traditional and the untraditional have become equal to a significant degree.

It is this very equilibrium that has permitted Alexander Yulikov to work with the traditional

Охра 2, 1975
холст, масло
90 × 90

Ochre 2, 1975
oil on canvas
90 × 90

materials, methods, and techniques of painting, in order to return to art that which painting takes away from it. For the objects that Yulikov exhibits are not at all "paintings" or "painterly works". It would be more correct to call them *anti-paintings* for they are predestined to effect a radical negation of both the esthetics of "painterliness" as well as the very idea of painting. Through a codified system of forms and signs which we call the painting, his anti-painting points to the *absence* of the painting. At the same time the objects themselves, just as the hyphen in the word "anti-painting" (a line that at once divides and joins the word "painting"



(16)

Иллюстрация к стихам О. Мандельштама. 1981
тушь, перо, бумага
75 х 75

Illustration to the poems of O. Mandelstam, 1981
ink and pen on paper
75 x 75

гом известных побуждений и представлений, в требовании самостоятельности решений, которые мы должны принять перед ускользающей реальностью искусства.

Это напряжение, в котором присутствуют провокация и разрушение, серьезность и требование интеллектуальной честности, внимание к паузе и открытость к пониманию, приходящему в интервале, – чем-то напоминает психоанализ с его расширением поля сознания, через обнаружение чуждого смысла. Но поскольку смысл этот не дан как нечто предметное или символическое, а только предполагает свое присутствие через вопрошание и демифологизацию, искусство полностью лишается навязанной ему "примиряющей" или "наркотической" функции. Оно становится "принципом реальности", а не "принципом удовольствия" или "удвоения жизни". Иллюзорному, эстетизированному психологизму "произведения искусства", "игры" или "концепции" здесь противостоит первичное решение самого зрителя, непредсказуемая экзистенциальная диалектика, психология действительной ситуации, реального человека, конкретного момента времени.

В самом деле: холст, подрамник, краска, цветовые отношения – все это заставляет зрителя ожидать и требовать от объектов Юликова того же, что он ждет и требует от всякой выставленной картины. Он ждет, что увидит если не сюжет, то во всяком случае изображение, предполагающее цвет, композицию, колорит, валеры, "технику" и т.д. Он ждет от художника поддержки его ожиданий: если не многозначительных символов и смысловых конструкций, то хотя бы проявления спонтанного "настроения", "состояния", "переживаний". Но ничего этого нет. Никаких "символов", никакого "самовыражения". То, что происходит на холсте, гово-

and its negation) fa r y c early point to the primary peculiarity of the "provocational" relationships among the artist, the object and the viewer. These relations do not lie in the concept that the work of art or esthetics usually tries to foist on the viewer. Rather, they lie in the fundamental quality of openness and appeal to dialog, in the invitation to an unfettered quest beyond the threshold of known inducements and ideas, in the demand for the independent decisions that we must make when faced with the slippery reality of art.

This tension, in which there exist both provocation and destruction, seriousness and the demand for intellectual honesty, and its understanding, which comes in the intervals – is in some ways like psychoanalysis with its broadening of the field of consciousness through the observation of another's meaning. But since this meaning is not given as an object or something symbolic, but only proposes its presence through questioning and demythologizing, art completely loses the "peacemaking" or "narcotic" function which has been foisted on it. It becomes a reality principle and not a pleasure principle or the duplication of life.

Here the initial decision of the viewer himself, the unpredictable existential dialectic, the psychology of a real situation, of a real person, of a concrete moment in time, is opposed to the illusory psychologism of "the work of art", "the game", or "the concept".

Indeed, canvas, stretchers, paint, the relationships of colors – all of these require the viewer to expect and demand from Yulikov's objects that which he expects and demands from any exhibited painting. The viewer expects that he will see, if not a narrative, then at least an image that proposes color, composition, coloring, values, technique, etc. The viewer expects the artist to fulfill his expectations: if not highly significant symbols and meaningful constructions, then at least to produce the manifestations of spontaneous moods, states of being, or tribulations. But there is none of this in Yulikov. There are no symbols, no self-expression. That which occurs on the canvas speaks only of the absence of events: the image points to the absence of image; the paint to the absence of painterly space; the color to the absence of color; the composition to its fundamentally incomplete openness; form to its disappearance. *Nothing can be said about these objects.* They exclude the possibility of any interpretation whatsoever. They demand the impossible: to leave behind the firm shores of taste, knowledge, caution, and comparisons – and to step into emptiness. For here we stand before the call of emptiness. "There's nothing to see", "it's empty", "cold", "uninteresting", – the viewers' complaints are completely just. But if you forget everything you know, if you turn away from justifying arguments and take up the challenge of this emptiness – there is a chance to enter into direct, unmediated dialogue with art and to experience on your own the discovery that art exists not so much thanks to painting, as much as in spite of, or independently of it, that art is not identical with its objectification, that the commandment "do not create idols" possesses an absolute-indisputable meaning, not only for monotheism, but for art as well.

This logical destruction of every kind of idol in the name of a primary Biblical commandment reveals the religious dimension of Yulikov's radi-

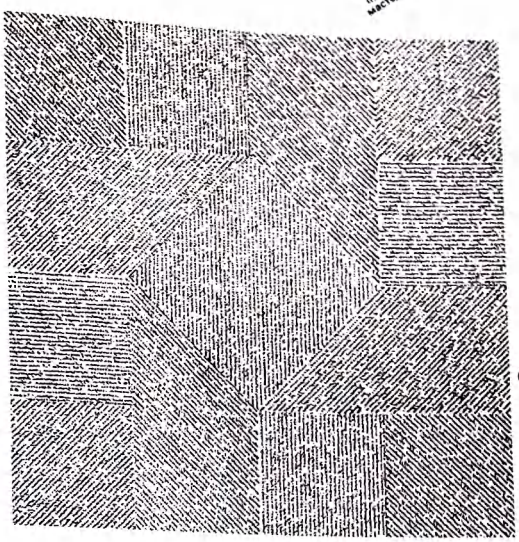


Иллюстрация к стихам О. Мандельштама, 1981
тушь, перо, бумага
75 x 75

Illustration to the poems of O. Mandelstam, 1981
ink and pen on paper
75 x 75

...ит лишь об отсутствии происшествия: изо-
...ражение указывает на отсутствие изображе-
...ия, краска – на отсутствие живописного
...пространства, цвет – на отсутствие цвета,
...мпозиция – на свою принципиально неза-
...вершенную открытость, форма – на свое ис-
...черпывание. *Об этих объектах ничего нельзя*
...сказать. Они исключают возможность каких
...бы то ни было истолкований. Они требуют
...невозможного: оставить твердый берег вку-
...сных, наглядных, сравнений, – и шагнуть в
...пустоту. Ибо мы – перед вызовом пустоты.
...Ничего смотреть", "пусто", "холодно", "не
...интересно", – эти жалобы зрителей, при-
...выкших смотреть картины, совершенно спра-
...ведливы. Но если забыть все, что знал раньше
...и если отказаться от оправдательных аргу-
...ментов и принять призыв и вызов этой пусто-
...ты – есть шанс вступить в прямой, ничем не
...опосредствованный диалог с искусством и са-
...мому, без всякой подсказки, пережить от-
...крытие того, что искусство существует не
...только благодаря живописи, сколько вопре-
...ки или независимо от нее, что искусство не
...совпадает с его объективизацией, что запо-
...ведь "не сотвори себе кумира" имеет абсо-
...лютно-непререкаемое значение не только для
...монотеизма, но и для искусства.

Это непоследовательное разрушение всяко-
го рода идолов во имя основоположной биб-
лейской заповеди открывает религиозное из-
мерение радикализма Юликова. Однако это
не религиозность литературно-романтическо-
го символизма и метафизических спекуля-
ций, но религиозность настойчиво проводи-
мого апофатизма, религиозность коренной
демифологизации, которую мы видим,
например, у Льва Шестова, Мартина Хайдег-
гера или Рудольфа Бультмана. По отношению
к искусству эта демифологизация означает:
нарушены не "предметы искусства", которым
приносятся жертвы и которыми можно в то
же время обладать и манипулировать (садо-
мазохистская функция предметов искус-
ства), не "значения", метафоры и смыслы, но
таинственная "открытость", доверительная
"предоставленность" самому искусству.
Именно поэтому Юликова интересуют не
столько предметы или структуры, существу-
ющие вне событий, в которых зрителю при-
надлежит не меньшая роль, чем самим объек-
там. Существенно: даже в своем исполнении
объекты эти не несут ничего "профессиональ-
но-художественного"; по чертежам и эски-
зам их может выполнить кто угодно. Такое
исполнение не делает эти работы менее "ав-
торскими" только из-за того, что художник
не видел или не подписал их (следует заме-
тить, что все работы Юликова не подписаны).
Но это исполнение оказывается мифоразру-
шительным по отношению к мифу о художни-
ке-демиурге.

Конечно, творческая позиция Александра
Юликова таит в себе непреодоленное и, по-
жалуй, непреодолимое требование: апофати-
ческое отрицание, проведенное до конца, дол-
жно обратиться в затухание всякого "не" и
всякого "анти", должно обратиться в молча-
ние. Но ведь идолом может стать и молчание;
так не раз бывало в истории. Противоречие?
Да, но именно этим противоречием и держит-
ся вера в освобождающую мощь радикально-
го несогласия.

Евгений БАРАБАНОВ

calism. However this is not a religiosity of literary-romantic symbolism and metaphysical speculation, but a religiosity of a persistently pursued apophatism, a religiosity of radical demythologizing that can be seen, for example, in Lev Shestov, Martin Heidegger, or Rudolf Bultman. In relationship to art this demythologizing means that the "objects of art" to whom sacrifices are made, and which can be manipulated and possessed (the sado-masochistic functions of art objects) are not primary, nor are the "meanings", metaphors and thoughts attached to them, but that instead it is the courageous "openness", the confiding "givingness", of art itself that is primary. It is for this very reason that Yulikov is interested not so much in objects or structures that exist outside of events in which the viewer has a role no less important than the object. What is essential is that even in their execution these objects have nothing "professionally artistic" about them. Anyone could make them according to the designs and sketches. Such a method of execution does not render them any less individual simply because the artist didn't see them or sign them (it must be noted that Yulikov never signs his work). But this execution turns out to be destructive of myths relating to the myth of the artist-demiurge.

Of course Alexander Yulikov's creative stance conceals an indefinite and perhaps, insurmountable necessity: apophatic negation, taken to an extreme results in the extinction of an "un" or "anti", – in silence. But silence itself can become an idol – something that has happened more than once in the course of history. Is this a contradiction? Yes, but it is upon this very contradiction that belief in the liberating power of radical disagreement depends.

Evgenii BARABANOV
Translated by Jamey Gambrell

alexandr ney
александр ней

We all know how easily inovations are accepted in contemporary art. A capricious predilection for the new is one of the paradoxes of our culture. Adherence to novelty and enmity to past forms is common to other social phenomena. In art as in technology, when an object is being created, consideration is given to the time limits of its service and its obsolescence. An increasingly shorter life span stipulates an increasingly more primitive concept of the artistic object. This is a cultural phenomenon of our consumer society.

However, while admitting the dependence on social, economic and other conditions, one wishes to examine art from the position of more permanent values. In connection with this, it is interesting to observe the process of work itself, or the "creative laboratory" of an artist.

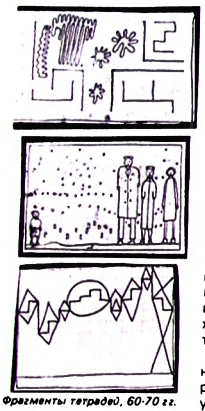
It seems to me that Ney is the kind of artist who is open to the perusal of interested people, but whose work loses its context, as it were, when on display in the windows of "art supermarkets". Even in school, where I first observed him, Ney's work was full of individualistic ideas and did not easily conform to academic tradition. He wasn't a rebel or a modernist. Simply, in formulating his artistic aim, he trusted only his head and heart (something very rare at that age). He had his own, perhaps even classical artistic consciousness. He was more interested in texture than structure, in line more than plane. Consequently his work is full of contemplation and meditation of these aspects. He sought support for his ideas in early historical cultures. Here Ney is like a deep-sea diver recovering the marvellous treasure-trove of past civilizations.

Characteristically, Ney did not have anything to do with collectivized artistic creeds, and didn't worry much about translating his thoughts into an accessible language. Constantly working on something, towards the seventies he began to make and fill notebooks. These notebooks were similar to Khlebnikov's pillowcases: neither were commonly accepted places to preserve one's work, and both were engendered by the nomadic lifestyles of their owners.

In his circle Ney had the reputation of being an artistic prophet. His works were carefully studied and collected by his artist friends (yet another similarity with Khlebnikov). Fortunately, he did not belong to the Bohemian set, and his reputation was serious in nature.

Ney's lessons have been learned, and his indirect influence can be seen in the work of artists of his generation.

A. KOSOLAPOV
Translated by M. A. Berdy



Фрагменты тетрадей, 60-70 гг.
Sketchbook fragments, 1960-70

Мы все знаем, с какой легкостью усваиваются новшества в современном искусстве. Капризное предпочтение нового — есть один из парадоксов нашей культуры. Приверженность к новациям и воинственность к предыдущей форме имеет общее с другими социальными явлениями. В искусстве, как и в технике, при создании вещи вкладываются параметры времени ее служения и морального устаревания. Все меньшее количество отведенного срока жизни вещи обуславливает все более примитивную конструкцию художественного явления. Таков феномен культуры потребительского общества.

И все же, признавая зависимость от социальных, экономических и т. д. условий, хочется рассматривать искусство с позиций более устойчивых ценностей.

В этой связи интересно наблюдать сам процесс или творческую лабораторию художника.

Мне кажется, Нея можно отнести к тем художникам, которые открываются для прочтения людям заинтересованным и чьи работы как бы теряют свой контекст, попадая в витрины художественных супермаркетов.

Еще в школе, где я его впервые наблюдал, работы Нея, полные индивидуальных идей, плохо привязывались к академической традиции. Он не был бунтарем или модернистом. Просто он, выстраивая свою художественную цепь, доверял (в этом возрасте вещь крайне редкая) только своему уму и чувствам. У него было собственное, быть может, доклассическое художественное сознание. Больше чем конструкция его интересовала поверхность, больше чем плоскость его интересовала линия.

Поэтому его работы полны размышлений и медитаций по поводу этих явлений. Опору для своих идей он искал в ранних исторических культурах. И здесь Ней предстает глубоководным ныряльщиком, извлекающим изумительные сокровища ушедших цивилизаций. Характерно, что Ней не смешивался с коллективными художественными верованиями и не очень заботился переводить свои мысли на доступный язык. Постоянно что-то разрабатывающий, он к 70-ым годам стал оформлять и составлять тетради — большого формата полупапки, полукниги, плотно выклеенные картинками — своеобразный дневник, который автор собирал долгий период. По спонтанности и неожиданности техники и материала они не претендуют на художественную форму. Скорее они сродственны с наволочками Хлебникова, как они являясь необщепринятым местом хранения произведений и будучи вызваны к жизни кочевничеством их владельцев.

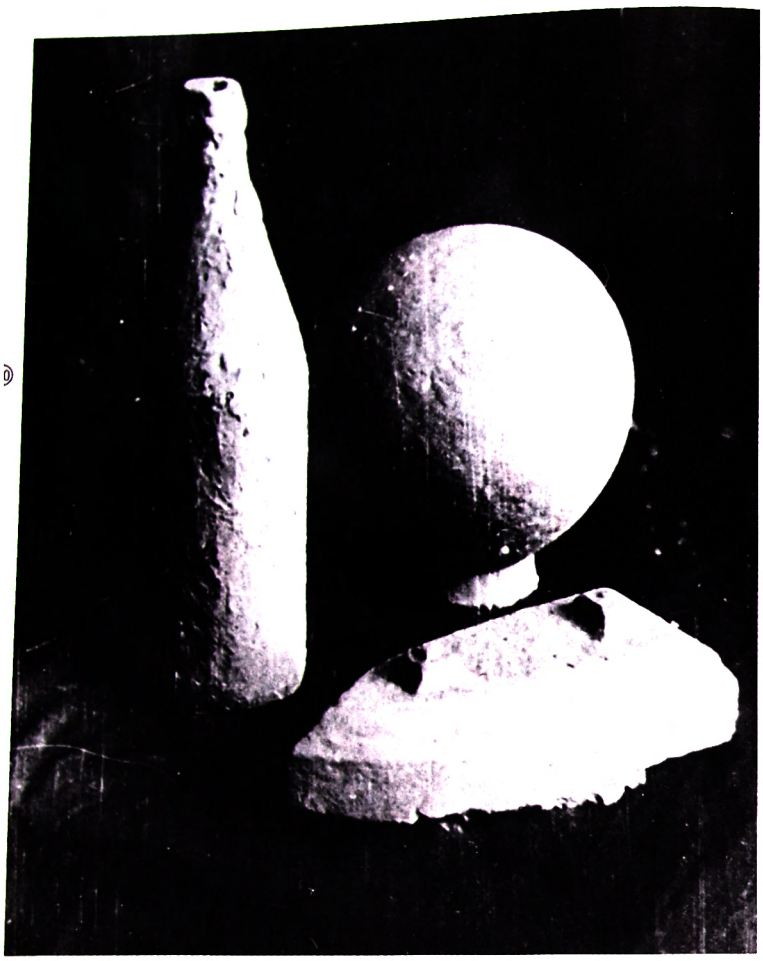
В своем кругу у Нея была репутация художественного пророка. Его работы пристально изучались, а вещи коллекционировались друзьями-художниками (еще одна аналогия с Хлебниковым).

Как и Хлебников, он не принадлежал богеме, и его репутация была не легковесного свойства. Его уроки усваивались, и опосредственное влияние его идей заметно в работах художников его поколения.

А. КОСОЛАПОВ

Монументальная композиция, Париж, 1973 *Monumental composition. Paris, 1973*

⑤



Скульптурный натюрморт, 60 гг. Still-life sculpture, about 1960
гипс plaster

О МОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Для меня искусство — это первоначальный повод для размышлений, это такого же порядка занятие, как и другие. С искусством я связываю необходимость думать о таких элементах, как свет, цвет, линия, форма, пропорции. О таких явлениях, как глазная энергия, смотрение в обе стороны глаза — в себя и из себя.

• • •

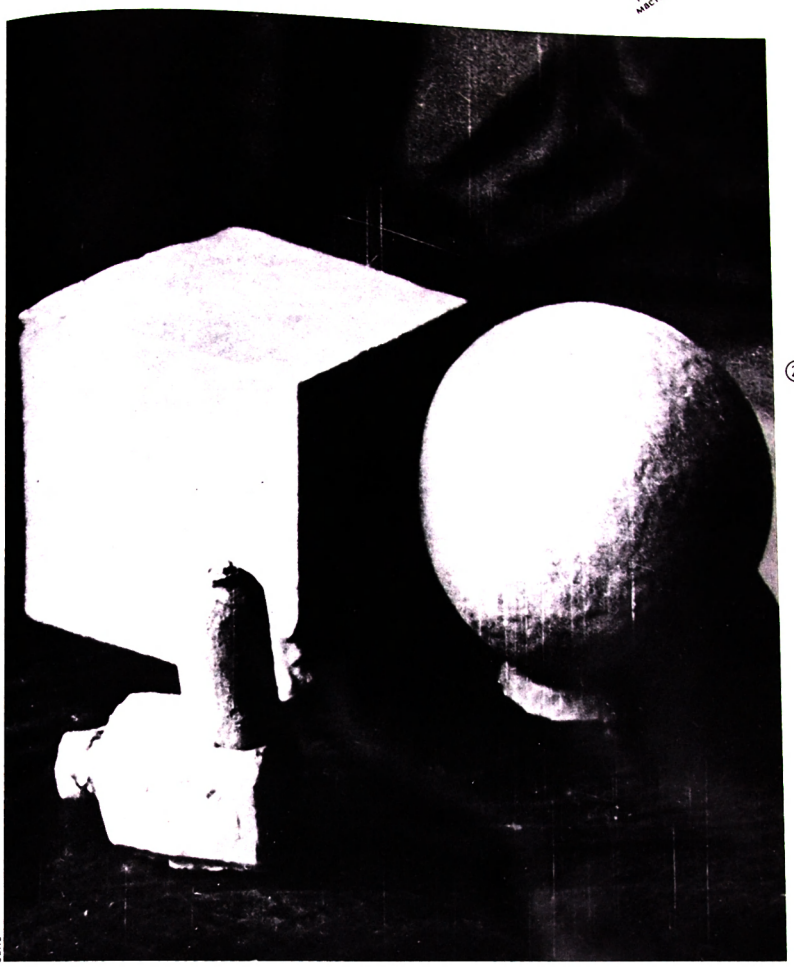
Еще в художественной школе я задумывал-

ABOUT MY WORK...

For me art is the initial cause for meditation, it is a pursuit like any other. With art I connect the necessity to think about such elements as light, color, line, form, proportion; about such phenomena as ocular energy, looking to both sides of the eye — into oneself and out of oneself.

• • •

When I was still in art school I reflected on the criterion for a contemporary and fresh style. In their discoveries and fascinations, the leading ar-



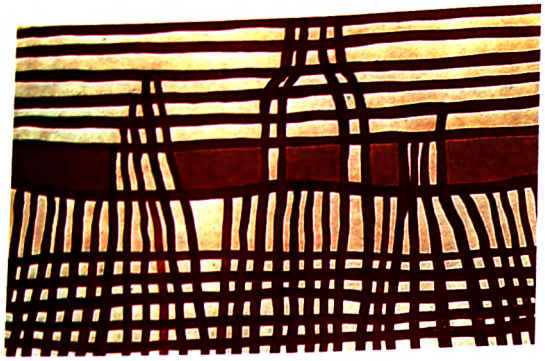
Скульптурный натюрморт. 60 гг. Цинк
Still-life sculpture, about 1960. Zinc

ся над тем, что является критерием современного и актуального стиля. В своих открытиях и восхищениях ведущие художники нашего века углублялись в прошедшие века, в т. н. "детство человечества". Увлекались архаикой, Египтом, Шумеро-Вавилоном, Индией, Африкой. В поле изучения стало входить творчество душевнобольных, примитивистов, не умеющих рисовать, и, наконец, детей. Внимательный глаз стал находить яркие проявления гармонии, дух, выраженный в линиях, красках, формах, мир ярких эмоций, источник энергий и важных пластических принципов.

tists of our century delved into past ages, into the so-called "childhood of mankind". They were fascinated with antiquity: Egypt, Sumeria-Babylon, India and Africa. The art of the insane, of primitivists who couldn't draw, and finally of children entered their sphere of study. The attentive eye began to find vivid manifestations of harmony; spirit expressed in lines, paints, forms; a world of vibrant emotions; a source of energy and important plastic principles.

* * *

It was always a pleasure for me to be among people who could admire, love and understand



Для меня всегда было удовольствием находиться в среде людей, умеющих восхищаться, любить и понимать различные стили и эпохи в искусстве. Я был на время заражен этим так же. Моя идея была — изучать все. Я изучал старое искусство и знал коллекцию Эрмитажа от верхнего этажа до подвала, Европейский отдел, Египетский. В Эрмитаже прекрасная коллекция палеолитической скульптуры, уральского искусства, напоминающего искусство майя, искусства скифов и т. д. История египетского искусства еще не написана, оно еще не разобрано по школам, по различным тенденциям. Иногда здесь, в Метрополитэн-музее я открываю для себя картины геометрические, которых я раньше не видел. Но я не хочу быть эклектичным художником. Изучение в конце концов нужно для того, чтобы поверить самому себе. Тепло жизни — вот что привлекательно, поразительно и радостно.

• • •

У меня не было настоящего учителя. Наличие учителя избавляет от необходимости обдумывания многих основоположений и дает логичную преемственную традицию. Я знал, что без живого учителя нельзя. Поэтому я старался рассматривать школу, в которой я учился, и ее учителей как положительный источник знаний. Хотя сама по себе школа находилась в упадке, все же она являлась проводником теней традиций. Как тень традиции это была работа в студии, сосредоточенное рассматривание, слепливание и списывание с натуры, поставленной в академическом смысле.

• • •

Художник крепко связан с болезнями и заблуждениями своего времени. Где нет общества, там нет и искусства. Но общество не терпит необъяснимого и непонятного. Не надо бояться сделать что-то неподходящее для времени. Неподходящее общество отсечет само.

• • •

Отрываясь от природы, человек создает вокруг себя мертвое поле неживой материи. Создавая все более и более искусственные и оторванные от природы города, окружая себя все более усложненным искусством, все более и более безжизненным, человечество,

various styles and epochs in art. For awhile I was infected with this as well. My idea was to study everything. I studied ancient art and knew the Hermitage collection from the top floor to the basement, the European section, the Egyptian collection. The Hermitage has wonderful collections of paleolithic sculpture, art from the Urals, reminiscent of Mayan art, the art of Scythians. The history of Egyptian art has still not been written, it hasn't been sorted into schools and various trends. Sometimes, here in the Metropolitan Museum, I "discover" geometrical paintings that I've never seen before. But I do not want to be an eclectic artist. Study is ultimately necessary in order to believe in oneself. Life itself -- that's what is fascinating, amazing and joyful.

Александр Ней (Нежданов) родился в 1939 г. в Ленинграде. Учился в средней художественной школе и в Институте им Репина на искусствоведческом отделении. В 1972 г. эмигрировал во Францию. С 1974 г. живет в Нью-Йорке.

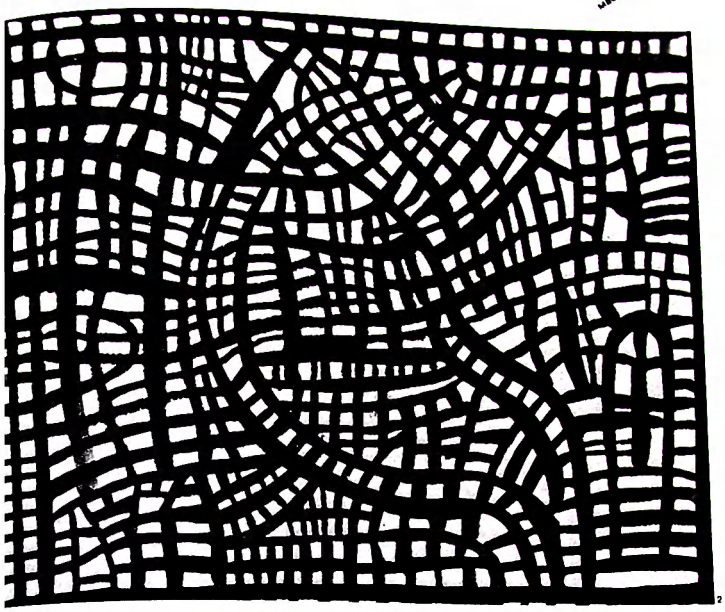
Alexandr Ney (Nejdanov) was born in Leningrad in 1939. He studied at the Leningrad and Moscow Art Schools. He attended the Repin Institute in the Art History Department, but did not graduate. In 1972 he emigrated to France. He has been living in New York since 1974.

• • •

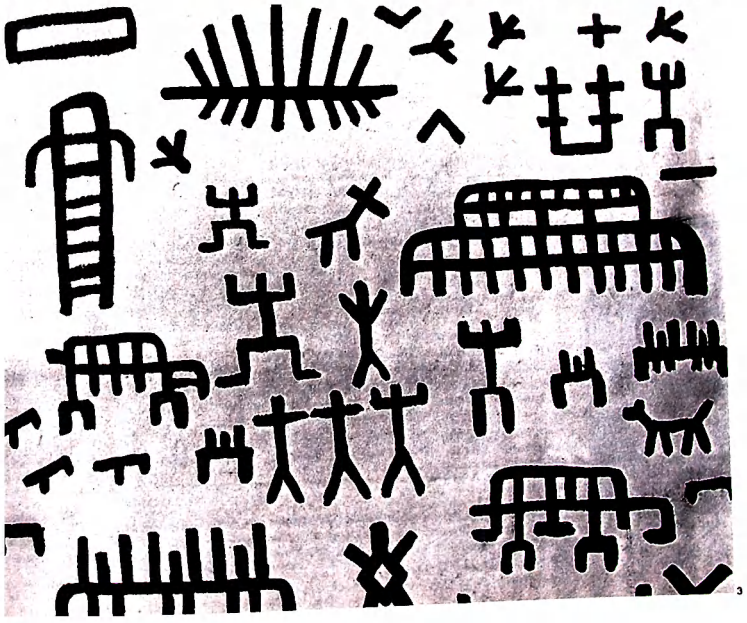
I didn't have a real teacher. The presence of a teacher eliminates the necessity for thinking through many assumptions and provides a logical, continuous tradition. I knew that working without a living teacher was impossible, so I tried to look at the school that I studied in and its teachers as a positive source of knowledge. Although in itself the school was in decline, all the same it served as a transmitter of the shadows of tradition. Shadows of tradition meant work in the studio, concentrated examination, modelling and copying from nature, all grounded in academic thought.

• • •

The artist is firmly tied to the illnesses and delusions of his time. Where there is no society,



2

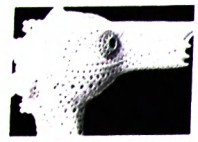


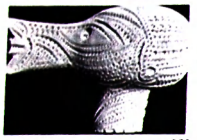
3

возможно, подходит к рубежу того, что может позволить себе в процессе самоумерщвления.

• • •

Возможно, чтобы быть современным художником, достаточно следовать своей природе как она есть. Искусство всегда передает состояние художника. Если художник получает удовольствие, делая свои вещи, то это чувство передается зрителям. Следуя этой мысли, можно совершенствовать свое искусство. Тогда откроется красота гармонии и правильных построений. То, что сделано от живой души — гармонично. Душа не позволит руке негармоничных движений. Художник должен стоять перед природой чистым и непосредственным и не иметь уже готовых образцов и воспоминаний для подражания. Он должен ловить чистую музыку жизни и переводить ее на язык людей. Он должен быть как гусеница шелкопряда — поедать лист и отдавать шелковую нить.





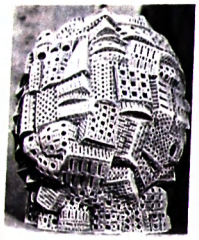
(24)

Керамические композиции, 1979
60 x 30 x 15, 60 x 30 x 20

Compositions, ceramic, 1979
60 x 30 x 15,60 x 30 x 20

• • •

Я не считаю себя состоявшимся художником. Художник, как и ученый, не в состоянии работать без материальной поддержки — эксперименты надо оплачивать. Как художник я не в состоянии быть принципиальным, потому что чувствую себя абсолютно скованным перед лицом бессмысленного заказа, который не учитывает ни стадии моих поисков, ни моего направления. В стране, где я вырос, оригинальные художники были никому не нужны, потому что там культура ориентирована на копирование и кооперирование. В стране эмиграции я был предан идее пробиться как художник во что бы то ни стало. Но я подчинен необходимости зарабатывать на жизнь. Я работал очень много, но некачественно, ориентируясь на рынок с низкой культурой. Только этот рынок давал мне заработок.



Метафизическая голова
Metaphysical head

• • •

Искусство было для меня не только инструментом познания, но и инструментом социального приживания в обществе. Эта часть искусства затемняет чистоту познавательного опыта. Поэтому более высоким этапом, как мне кажется, будет отложение этого инструмента и продолжение познания без искусства, путем чистого созерцания.

Композиция, 1978
керамика

Composition, 1978
ceramic

• • •

Сейчас персональное искусство для меня в какой-то степени временное пережитое занятие, досадная остановка из-за невозможности перейти к более высоким сферам. Для меня религия — это прихождение к самому себе. Это трудно сочетать с каким-либо иначе ориентированным занятием. Религия — это возвращение к жизни, искусство само по себе. Искусство вести жизнь.

• • •

Есть разные художники — большие и маленькие, старые и молодые, художники прошлого и будущего. Они все вместе и есть ответ на вопрос: что такое искусство?

А. НЕЙ

there is no art. But society does not endure the inexplicable and the incomprehensible. One musn't fear something that does not befit the times. Society itself will cut off that which is unbefitting.

• • •

Tearing himself away from nature, man creates around himself a dead field of inanimate material. Creating cities that are more and more artificial and estranged from nature, surrounding himself with more and more complicated art, art that is more and more lifeless, mankind, perhaps, approaches the permissible limit in the process of self-destruction.

• • •

To be a contemporary artist, perhaps, it is enough to follow one's nature as it is. Art always conveys the condition of the artist. If the artist finds pleasure in doing his work, then that feeling is conveyed to the viewer. Carrying this thought further, it is possible to perfect one's art. Then the beauty of harmony and perfect structure becomes possible. That which is done from the living soul is harmonious. The soul doesn't allow the hand to make unharmonious movements. The artist must stand pure and spontaneous before nature, without prepared designs and recollections to imitate. He must catch the pure music of life and translate into the language of human beings. He must be like the silkworm that eats a leaf and spins out a silk thread.

• • •

I don't consider myself a formed artist. An artist, like a scientist, cannot work without a material base — experiments must be paid for. As an artist I am not in a position to be principled, because I feel utterly constrained by senseless commissions that take into consideration neither the stage of my development nor my direction. In the country of my childhood official artists are not needed by anyone, because there culture is based on imitation and cooptation. In the country of my emigration I was dedicated to the idea of making it as an artist no matter what. But I am subordinated to the necessity of earning a living. I've worked a great deal, but without quality, directed towards a market of low culture. Only that market gave me a living.

• • •

Art for me is not only a means of cognition, but also a means of finding a place in society. That aspect of art obscures the purity of the cognitive experience. Therefore it seems to me that a higher stage would be to put aside that means and continue cognition without art, along the path of pure contemplation.

• • •

Right now my art is to some extent a passing, transient pursuit, an annoying pause engendered by the impossibility of moving on to higher spheres. For me religion means coming closer to oneself. It is difficult to combine this with a pursuit directed at something else. Religion is returning to life, it is an art in itself. Art is living life.

• • •

There are various artists — big and small, old and young, artists of the past and of the future. All of them together are the answer to the question: what is art?

A. NEY

MOSCOW ARTISTS ON MALEVICH
МОСКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ О МАЛЕВИЧЕ

The articles on Malevich by contemporary artists which appear in this issue of A-YA demonstrate that duality of feeling with which people of the present age view the "classical avant-garde" of the 20th century.

Malevich was, in his art, oriented towards the beautiful. He perceived the art of the past as an affirmation of a world composed of perfect, beautiful forms. These forms could appear to be reproductions of the world of Nature, that is, of forms created by God. However, the fact that technical progress was able to destroy these forms meant, in Malevich's eyes, that they themselves were the product of man's perception and intellect. Malevich set himself the goal of creating a new world of beautiful and perfect forms as a blueprint for the entire world, a blueprint for the reconstruction of the whole of Nature, destroyed by the incursion of technology. Thus, Malevich's art finds its place wholly within the framework of ideas of European classicism, with the imposition of a world of perfect, beautiful forms upon chaos as its object. This is to be done through pure contemplation. The white background of Malevich's works symbolizes this idea of a new beginning without conditions.

At the present time the avant-garde, as the word is usually understood, has lost its attraction. Everywhere the word is of "post-modernism" or of the "trans-avant-garde". The beautiful forms created by the avant-garde seem insipid and boring. They arouse an ironic reaction in the viewer by virtue of their claim to "ultimate perfection", which contemporary artists are inclined to regard as unattainable. At the same time their alienation and "beautifulness" robs them of expressiveness: since people are deprived of a vital or emotional link with them they cannot "express themselves" through them. In general, we are confronted by a typical romantic reaction to classicism. In Europe and America this has led to a wholesale return to the picture, to pictorial qualities, to the triumph of neo-expressionism, which transforms the picture into a field of expressive play with forms that are familiar to the viewer. The artist's subjectivity smashes and destroy any form — the beautiful suffers a debacle.

The work of Kabakov, Bulatov and Vassiliev is characteristically post-modernist. It, too, is motivated by a return to the picture and to pictorial qualities, by ironic play with images that are familiar to the viewer and by mobilization of the associations aroused by these images. These artists reject the role of "telephone from the beyond", as Nietzsche called those artists who disclose themselves through the ironic overcoming of any form.

A direct analogy can be seen here with the overcoming of classicism by Western and Russian artists in the 19th century. While the French Impressionists were dissolving classical composition into the subjectivity of the momentary impression, the Russian Wanderers left it unchanged, but interpreted it afresh. While the battle against beautiful form was and continues to be fought in the West, this form is simply used and reinterpreted in Russia, more or less unconsciously by the Wanderers, with a greater measure of awareness and irony by contemporary Russian painters.

This difference probably has a psychological basis. Like Western man in general, the Western artist is to a great extent conscious of his own inner life as a picture — as a world of images asking to be let out (Jung's teaching concerning archetypes is very characteristic in this sense). The Russian artist, however, took the very concept of the picture (and of the ikon, whatever may be said from outside. For him the picture is significant first and foremost as an ideological sign, a means, imported from abroad, of organizing reality. It follows from this that the correlation of reality (stripped of form, in essence, and conceptual only) and the picture becomes the main subject for him. The new order proclaimed by Malevich achieved a partial triumph in Russia, just as, between the 17th and 19th centuries, the European order established by Peter triumphed. Destruction of this form leaves emptiness in its wake. The individual cannot oppose his personal world of images to this order. In Russia such an attempt usually degenarates into a fiction, a slavophile masquerade or some other type of stylization. The ideologically trained view of the Russian artist or viewer (and this is even more true of his Soviet counterpart) sees a definite ideological choice, a definite social claim behind any spontaneity or expressiveness. Thus, protest against the dominant pictorial-ideological order that is based on trust in the artist's subconscious, in the real life of his imagination and in his directness and vitality, a protest that can be seen now in the West, is scarcely possible in Russia. However, interpretation of this order, bringing to light its new function in the context of Russian reality and thereby the subjective qualities of the artist as well, has proved thoroughly feasible. In this sense the distance which Kabakov, Bulatov and Vassiliev have put between themselves and the classical avant-garde in their essays, as in their works, places them, in essence, side by side with those Western artists of the 1980s who are striving under the banner of post-modernism to "stop progress", as Malevich himself once advised Kharms.

Boris GROYS
Translated by K. G. Hammond

Напечатанные в этом номере журнала статьи современных русских художников о Малевиче демонстрируют то двойственное чувство, с которым люди нашего времени взирают на так называемый "классический авангард" начала века.

Малевич был в своем творчестве ориентирован на прекрасное. Искусство прошлого он воспринимал как утверждение мира, составленного из совершенных прекрасных форм. Эти формы могли показаться воспроизведением мира Природы, т. е. форм, сотворенных Богом. Но тот факт, что технический прогресс смог разрушить эти формы, означал в глазах Малевича, что они сами были порождены восприятием и интеллектом человека. Малевич поставил себе целью создать новый мир прекрасных и совершенных форм как проект для всего мира, для реконструкции всей Природы, разрушенной вторжением техники. Таким образом, искусство Малевича целиком лежит внутри проблематики европейского классицизма: навязать хаосу мир совершенных прекрасных форм. Навязать, однако, не в духе агрессии, свойственной, скажем, Родченко и другим продуктивистам той эпохи, а через чистое созерцание. Эта проблематика роднит Малевича со всем авангардом его времени, со всеобщим стремлением той эпохи найти вне традиционного искусства автономные формы прекрасного и опереться на них в деле построения нового прекрасного мира. Белый фон малевичских работ символизирует эту идею беспредпосылочного нового начала.

В наше время авангард, понятый в этом смысле слова, утратил свою привлекательность. Повсюду приходится слышать речи о "постмодернизме", о "трансавангарде". Прекрасные формы, созданные авангардом, кажутся пресными и скучными. Они вызывают к себе ироническое отношение вследствие своей претензии на "последнее совершенство", которое современные художники склонны считать недостижимым. В то же время их отчужденность и "прекрасность" лишает их выразительности: люди не связаны с ними жизненно и эмоционально и поэтому не могут "выразить себя" через них. В общем, речь идет о типичной романтической реакции на классицизм. В Европе и в Америке она вызвала повальное возвращение к картине, к изобразительности, к торжеству неоэкспрессионизма, превращающего картину в поле выразительной игры знакомыми зрителю формами. Субъективность художника ломает и разрушает любую форму — прекрасное терпит крах.

Творчество Кабакова, Булатова и Васильева является характерно постмодернистским. Оно так же движется возвращением к картине, к изобразительности, иронической игрой известными зрителю образами и мобилизацией вызываемых этими образами ассоциаций. Эти художники отказываются быть "телефоном Потустороннего", как называл Ницше любителей сообщать в искусстве последнюю истину. Их субъективность обнаруживает себя через ироническое преодоление любой формы. Здесь можно видеть прямую аналогию с тем, как художники Запада и России преодолевали в XIX веке классицизм. В то время как французские импрессионисты растворили классическую композицию в субъективности моментального впечатления, русские передвижники оставили ее неизменной, но заново ее интерпретировали. Если на Западе шла и идет борьба против прекрасной формы, то в России эта форма просто используется и переинтерпретируется. Передвижниками — более или менее бессознательно, современными русскими художниками в большой мере сознательно и иронично.

Различие это, скорее всего, имеет психологическое основание. Западный художник, как и вообще западный человек, свою собственную внутреннюю жизнь во многом сознает как картину — как мир образов, просящихся наружу (очень характерно в этом смысле учение Юнга об архетипах). Русский же художник саму концепцию картины (да и иконы, что бы там ни говорили) взял извне. Для него картина имеет прежде всего значение идеологического знака, импортированного из-за границы способа организации действительности. Поэтому соотношение действительности (в сущности, пишенной формы, только мыслимой) и картины становится для него основной темой. Новый порядок, провозглашенный Малевичем, отчасти восторжествовал в России так же, как и в XVII-XIX веках восторжествовал ново-европейский порядок, установленный Петром. Разрушение этой формы оставляет за собой пустоту. Личность, отдельный человек не может противопоставить этому порядку свой личный мир образов. Такая попытка вырождается обычно в России в фикцию, в славянофильский маскарад, или в какую-либо иную стилизацию. За любой спонтанностью и выразительностью идеологически тренированный взгляд русского — а тем более советского — художника и зрителя видит определенный идеологический выбор, определенную социальную претензию. Так что протест против господствующего изобразительно-идеологического порядка, основывающийся на доверии к подсознанию художника, к действительной жизни его воображения, к его непосредственности и витальности, — протест, который можно видеть сейчас на Западе, — в России вряд ли возможен. Однако осмысление этого порядка, выявление его новой функции в контексте российской действительности, а через это и субъективности художника, оказываются вполне возможными. В этом смысле та дистанция, которую Кабаков, Булатов и Васильев заняли в своих статьях — как и в своем творчестве — по отношению к классическому авангарду, ставит их, в сущности, в один ряд с теми западными художниками 80-х годов, которые под флагом постмодернизма стремятся "остановить прогресс", как то в свое воемя сам Малевич советовал Хармсу.

Борис ГРОЙС

e. bulatov э. булатов

ОБ ОТНОШЕНИИ МАЛЕВИЧА К ПРОСТРАНСТВУ

Благодаря выставке "Париж—Москва" Малевич, наконец, стал виден и сам по себе и в ряду современных ему художников, что очень важно, потому что, как показала та же выставка, все они делали одно дело. Дело это касается предметного мира и, как теперь отсюда видно, только предметного мира. Но меня интересует не само по себе это дело, а его побочный результат — участь пространства: как к нему относились, что с ним происходило и что из всего этого наконец вышло.

Этот угол зрения определяет чисто личный интерес, и я нисколько не хочу сказать, что само дело начала века — предмет, предметное конструирование неважно. Напротив, оно чрезвычайно важно, особенно важен его результат для дальнейших судеб искусства, но об этом в другой раз, слишком это большая и сложная тема. К тому же, мне представляется более естественным смотреть с того места, на котором стою, от своей профессиональной проблемы. В сущности, только с этого места и можно что-либо увидеть. Так что вопроса о предмете я буду касаться вскользь, да и то только в связи с его отношением к пространству. Разумеется, я употребляю понятие пространства и предмета в нашем теперешнем понимании. Итак, начнем сначала, т.е. с Франции.

Там круг проблем был строго очерчен профессиональными границами. Это, прежде всего, освобождение изображенного предмета от обязательного сходства с предметом — прототипом, и затем разложение предметного мира на простейшие геометрические элементы, его составляющие. Т.е. в сущности, было проведено фундаментальнейшее доказательство того, что предмет не является основополагающим элементом видимого, чувственно воспринимаемого нами мира, что он, подобно атому, состоит из простейших частиц. Эти простейшие геометрические частицы, присутствующие везде, и создают структурную непрерывность мира, выстраивая предметы, пространство, словом всю видимую нами картину мира.

Тут важно, что пространство фиксируется этой картиной на уровне предметных связей. Поверхность предмета естественно переходит в поверхность пространства, стена дома в небо, которое не глубже дома и не отличается от него ни тяжестью, ни плотностью, ни объемностью. Став в уровень с предметом, пространство утратило всякую таинственность, сокровенность... Его стало возможно потрогать, изготовить, как предмет, от которого оно перестало отличаться. Оно само стало предметом.

Это единство и обеспечило непрерывную структурную поверхность картины — предмета, целостность кубистического мира.

В России эти открытия были поняты, как начало революции, моментально расташены за пределы профессиональных границ, и рассмотрены на уровне свободы-несвободы человеческого духа.

Именно в эту сторону развивает проблему Малевич.

Отказавшись вновь собирать из простейших элементов сложные предметы, тем самым отстояв их независимость, он получил как бы новую предметность, лежащую в основе видимого мира, и потому собственная жизнь этих новых освобожденных предметов была понята им как более важная, более подлинная, чем жизнь вторичных, видимых нами сложных предметов.

(Любопытно, что современниками новый предмет вообще как предмет не узнавался, и Малевича с его учениками даже называли "беспредметниками").

Теперь речь идет уже не о видимом нами мире. При помощи своих "настоящих" предметов Малевич непосредственно адресуется к настоящим, основополагающим свойствам человеческой души. Перестройка человеческого сознания, освобождение духа — вот его цель.

Я не буду сейчас рассуждать об утопизме Малевича, это серьезная тема, которая должна быть рассмотрена на фоне общего утопизма русского искусства того времени. Я, как

MALEVICH'S RELATIONSHIP OF SPACE

Malevich has finally become visible, both in himself and among his contemporaries. This is very important because they were all involved in one task. This task involves the world of objects, and as we can now see only the world of objects. But I am not interested so much in this task in and of itself, but in its secondary result — the fate of space: how it was perceived, what happened to it and what finally resulted from all of this.

This point of view is defined by a purely personal interest and I do not mean to imply that the task of the beginning of the century — i. e. the object and its construction is not important. On the contrary, it is highly important, and its result for the future fate of art is very important, but this object is too large and complicated and must be treated another time. For that reason its seems to me that it is more natural to look from where I now stand, from my own professional concerns. It is only from this point that anything can really be seen. Therefore I will touch on the question of the object only tangentially, and only in connection with its relationship to space. Of course I use the concepts of space and object in a contemporary sense. And so, let's begin from the beginning, i. e., with France.

There a group of problems was strictly delineated by professional limits. First and foremost was freeing the depicted object from obligatory resemblance to its prototype, and then the decomposition of the object world into the simple geometric forms that comprise it

That is, in essence, it was fundamentally proved that the object is not the basic element of the visible, perceptible world, but that it also consists of simple particles. These simple geometric particles exist everywhere and create the structural continuity of the world, forming objects, space — in short, the entire world picture.

Here it is important that space is established by this picture on the level of connections between objects. The surface of an object naturally turns into the surface of space, the wall of a house into the sky, which is no deeper than the house and cannot be distinguished from it by weight, density, or volume. Being perceived on the same level with an object, space lost all feeling of mystery, of sanctity. It became possible to touch it, to manufacture it like an object and this made them indistinguishable. Space itself became an object.

This unity facilitated the continuous structural surface of the picture-object, the wholeness of the cubist world. In Russia these discoveries were understood as the beginning of a revolution, and immediately dragged beyond the borders of professional considerations and viewed on the level of the freedom/non-freedom of the human soul. Malevich develops the problem in this direction.

Refusing to once again construct complicated objects from these simple elements, and thus asserting their independence, Malevich created a sort of new "objectness" which lay at the foundation of the visible world. The life of the new, emancipated objects was perceived as more important, more authentic than the life of secondary, visible, complex objects. (It is curious that his contemporaries didn't recognize the new object as an object at all and referred to Malevich and his students as "non-objective" painters.)

The visible world is no longer the question now. With the help of his "genuine" objects Malevich addresses himself directly to the authentic, fundamental characteristics of the human soul. The reconstruction of human consciousness, the emancipation of the spirit — these are his goals. I will not discuss Malevich's utopian ideals — this is a serious theme which should be considered against the background of the utopianism of Russian art of the period. As I said earlier I shall limit myself to discussion of the interrelationship of the object and space.

The new object symbolizes the new man for Malevich. The liberation of the object is equated with the liberation of the human spirit. But, from what is the object to be liberated? From all outside forces that fetter it or place any obligations on it.

Above all there is the weight of the object. The object must

Наташа, 1978-79
холст, масло
260 X 200

Natasha, 1978-79
oil on canvas
260 X 200

Есть
Новость

Христос воскрес
Воистину воскрес

Слушай
А хорошая новость

Хорошая новость
Но большой секрет

Давно уже
Хорошая новость

Давно уж
Большой большой секрет

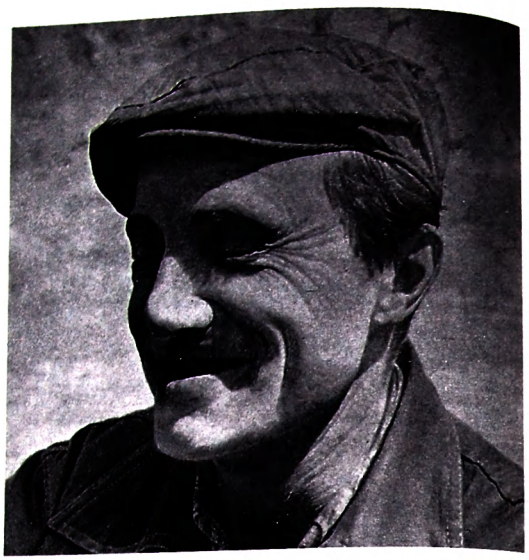
Христос воскрес

Воистину воскрес

Что и требовалось

Доказать

Вс. Некрасов



Портрет поэта Вс. Некрасова, 1981
холст, масло
200 x 200

Portrait of a poet Vs. Nekrasov, 1981
oil on canvas
200 x 200

уже говорил, ограничиваюсь рассмотрением взаимоотношений между предметом и пространством. Для Малевича новый предмет как бы символизирует нового человека.

Освобождение предмета равносильно освобождению человеческого духа. Освобождение предмета от чего? От любых внешних сил, сковывающих его, накладывающих на него какие бы то ни было обязательства.

Прежде всего, это вес предмета. Предмет должен быть свободен от него, чтобы свободно лететь в космическую бесконечность. Во-вторых, это пространственные связи. Пространство не должно ограничивать свободу предмета никакими своими влияниями. Конечно, смешно предположить возможность того, чтобы пространство отбросило рефлекс на предмет у Малевича, но пространство должно быть лишено вообще какой бы то ни было собственной энергии, потому что важны только взаимоотношения предметов между собой, и любое вмешательство пространства будет помехой в выяснении их отношении.

Однако, совершенно очевидно, что лишить пространство всякой энергии невозможно. Как же быть? Интересно, как Малевич разрубает этот Гордиев узел. Он просто запрещает пространство. Он прямо-таки революционным декретом отменяет его. А что же тогда поместить на место пространства? Ведь не поверхность же. По поверхности не больно-то полетаешь, по идеальной поверхности даже не поползешь.

Но Малевича, как настоящего революционного вождя, трудности не смущают. Он объявляет, что на место отмененного декретом пространства назначается... "Ничто", "Белое ничто". "Вот это он ловко", – сказал бы Хармс. Действительно, ничто не располагает никакой энергией и никак не может повлиять на предмет, а предмет, имеющий дело только с ничто, оказывается свободным от всего... Так что цель достигнута, и предметы могут летать куда угодно в этом белом ничто... Сейчас элементарность этой идеи просто поражает. И нам-то в нее поверить трудно, а европейскому сознанию, я подозреваю, что уже и вовсе невозможно...

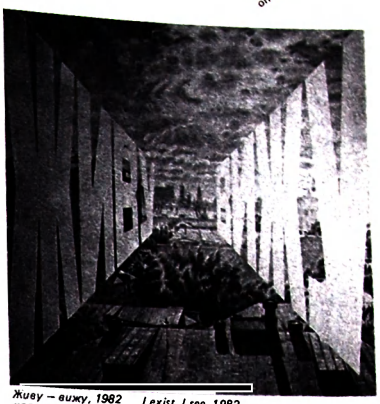
Но надо отметить, что Малевич был элементарен не везде. Он совсем не был элементарен там, где дело касалось предмета, предметного конструирования, а именно в этом

be free of it in order to fly into cosmic infinity. Secondly, there are spatial ties. Space should not limit the freedom of the object with any of its influences. Of course it is ridiculous to suppose that space could throw its reflection on the object in Malevich, but space should be devoid of its own energy, because the only important thing is the interrelationship of objects, and any interference on the part of space would be an obstacle to the discovery of their relationship.

However, it is obvious that it is impossible to deprive space of all energy. So how is this to be done? It is interesting how Malevich sets about untying this Gordian knot. He simply forbids space. With a plain old revolutionary decree he simply does away with it. What, then, should be substituted for space? Certainly not surface. It's hard enough to fly on a surface, but you can't even crawl on an ideal surface. Like a genuine revolutionary leader Malevich is not bothered by difficulties. He announces that "nothing", "white nothing", is to be substituted for space, which was cancelled by decree. 'That was tricky of him" Kharms would have said. And truly, "nothing" does not presume the existence of any energy and cannot influence the object in any way, and the object, relating only to nothing, turns out to be free of everything. Thus the goal is reached, and objects can fly wherever they like in this white nothingness. Today we are struck by the simplicity of this idea. It is difficult for us to believe in it, and, I suspect, completely impossible for a European-consciousness to believe in it.

But it must be noted that Malevich was not so simplistic on all occasions. His approach to the question of the object and its construction was not simplistic, and the problematic of the time was concentrated in this very point – this was an important point. Neither Malevich nor the time were up to space. It was no more than a hindrance to work. Malevich did away with it in the simplistic fashion characteristic of the time. In this sense he acted normally, from the point of view of his time.

It does not at all follow from what I have said, that I consider Malevich's paintings devoid of space. On the contrary, they are remarkably spatial. Obviously, objects wouldn't be able to fly if there were no space. And it would of course be naive to suppose that it suffices to rename a concept for that concept to cease existing. It's true that Malevich's space is a very particular



Живу – вижу, 1982
холст. масло
200 x 200

I exist, I see. 1982
oil on canvas
200 x 200

пункте сосредотачивалась проблематика времени, здесь было горячее место. Что же касается пространства, то им обоим, и времени, и Малевичу, просто не было до него дела. Это была помеха в работе, не более. И Малевич убрал ее элементарно, так, как было свойственно времени. В этом смысле он действовал обычно (с точки зрения времени). Из этого вовсе не следует, что я считаю картины Малевича лишенными пространства. Напротив, они чрезвычайно пространственны. Конечно, предметы и не могли бы летать, если бы не было пространства. Да и наивно было бы предположить, что достаточно переименовать понятие, чтобы оно перестало существовать. Правда, пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему.

Единственная картина, которая вызывает сомнение в том, что Малевич не занимался пространством, это "Черный квадрат". Действительно, что это, черная дыра или черный предмет? Или, может быть, дело именно в двойной природе черного? Оказалось, что квадрат не квадратный. Его верхняя сторона скошена направо вниз, т.е. он повернут в ракурсе. (Видимо, репродуцируя эту картину, ретушеры выравнивали квадрат, считая ракурс его дефектом съемки). Так что, поскольку дыра в ракурсе вещь явно бессмысленная, надо признать, что изображен предмет. Это как бы портрет квадрата, помещенного самым выгодным образом на белом фоне и повернутого к нам в самом выгодном повороте. В сущности, это первый портрет геометрического предмета.

Верность этого вывода доказывается еще и тем, что за первым портретом последовали портреты круга, креста и белого квадрата. И все они несколько смещены. У Малевича вообще все в динамике. Статики он не признает. Конечно, "Черный квадрат" обладает наибольшей силой, наибольшей значительностью. Когда находишься с ним в одной комнате, в которой присутствует одновременно очень много других картин и людей, тем не менее, все время чувствуешь присутствие именно его. Это предмет-символ, надгробье всех "старых предметов", но все-таки это предмет, помещенный на том же самом, обычном для Малевича, белом фоне. Потому что "Белое ничто" – это, попросту говоря, белый фон.

Ну, а следующий шаг, который выглядит совершенно естественным и даже неизбежным, сделали конструктивисты во главе с Татлиным – объявили несуществующим и это малевичевское "Ничто". Предмет оказался у них единственной реальностью. Отсюда необходимость делать предметы, изготовлять "вещи".

А если так, то почему не делать полезные предметы? Правильно, надо делать столы, платья шить, а там оказывается, что это дело гораздо лучше делают столяры и портные, которым, к тому же, надо меньше платить. И художники оказались совершенно ненужными обществу, которому они так искренне и так жертвенно старались служить. Их даже расстреливать не надо было, они сами умерли, пройдя свой путь до конца.

Итак, весь этот путь связан с постепенной девальвацией пространства. Первый этап – лишение пространства глубины, опредмечивание его. Второй этап – лишение пространства всякого участия в происходящем на картине, как бы лишение его права голоса. Третий этап – вообще отказ от пространства, т.е. замена пространства искусства на социальное пространство. Искусство впервые поставило социум своей последней целью, и социум его убил. Была продемонстрирована обязательная модель взаимоотношений между социумом и искусством, пытающимся опереться на социум или полагающим свою последнюю цель внутри социума.

Когда говорят, что в современной Америке доллар съел искусство, мне хочется сделать только одно добавление: он съел то искусство, которое само пыталось его съесть. Любой социум съедает искусство, которое помещает себя в общее с ним пространство. Как он это делает при помощи ли доллара или идеологии, это уже не имеет значения, про-

one, it is defined and constructed only by objects. Space itself remains neutral to what happens to these objects. It is in this spatial neutrality that we see Malevich's neutrality in regard to space.

"Black Square" is the only painting that really creates doubts about Malevich's lack of interest in space. Is this a black hole or a black object? Or perhaps the whole idea has to do with the double nature of black. As it turns out, the square isn't square. It's upper side is slanted down to the right, i. e. it's foreshortened. (Apparently in reproducing this painting, the square is straightened out and the foreshortening is though to be a defect resulting from photographing the painting.) Therefore, since a foreshortened hole clearly makes no sense, we must admit that the painting depicts an object. It is a portrait of a square then, placed on a white ground and turned toward us in the most advantageous fashion. In essence, this is the first portrait of a geometric object.

The correctness of this conclusion is also proven by the fact that the first portrait was followed by portraits of a circle, a cross and a white square. And they are all slightly displaced. Malevich keeps everything in movement, he does not recognize stasis. Of course, the "Black Square" possesses the greatest force, the greatest significance. In a room where there are many other paintings and people it is nevertheless the black square's presence that you feel. It is an object-symbol, the gravestone-epitaph of all old objects, but all the same it is an object, placed on the same, white ground that is customary for Malevich. Indeed, the "white nothingness" is, simply speaking, the white ground...

The next step, which seems to be completely natural and even inevitable, was taken by the Constructivists, headed up by Tatlin. They declared Malevich's "nothingness" to be non-existent. The object was the only reality for them. Hence the necessity of making objects, of manufacturing things.

And if that is the case, then why not make useful objects? That's right, we should make tables, sew dresses – and then it turned out that carpenters and tailors do it much better – and don't have to be paid as much. Artists turned out to be completely unnecessary to society, which they so sincerely and selflessly tried to serve. It wasn't even necessary to shoot them – they died all by themselves, traveling their path to the end.

This path is connected with the gradual devaluation of space. The first stage involves depriving space of depth, objectifying it. The second stage deprives space of all participation in the events occurring in the painting – deprives it of the freedom of speech, so to speak. The third stage involves the total denial of space, i. e., replacing the space of art with social space. For the first time art made society its ultimate goal, and society killed

30

Иду, 1975
холст, масло
220 x 220

I am going on, 1975
oil on canvas
220 x 220

сто каждое общество использует те средства, которыми располагает.

Сейчас это представляется очевидным, и очевидной представляется необходимость для искусства найти упор за пределами социального мира. Тогда и сам этот социальный мир может быть рассмотрен и понят искусством. Но то, что является объектом рассмотрения, не может быть опорой. Кому же это так видится?

Тут я оказываюсь в затруднительном положении, потому что, с одной стороны, я не могу полностью приписать эти мысли себе. Они рождались в спорах, разговорах, были результатом многолетней работы не только моей. Что здесь мое, что Олега Васильева или Ильи Кабакова, я и сам уже теперь не знаю. С другой стороны, я вполне отдаю себе отчет в том, что не имею никакого права говорить от лица моего поколения, что мысли эти далеко не обязательны, и многие с ними не согласятся. Повидимому, это взгляд

it. The required model of reciprocal relations between society and art was demonstrated; art attempted to lean on society and supposed its ultimate goal to lie within society.

When they say that in contemporary America the dollar has devoured art, I always want to add that it devoured that art which itself tried to devour the dollar. Any society devours art that places itself in a common space with the society. It doesn't matter how this is done, whether through the dollar or through ideology. Every society simply uses the means at its disposal.

At present this is obvious and so is the fact that art must find a support beyond the limits of the social world. Then can this very social world be viewed and understood by art. But the object of scrutiny cannot be the support. Who sees it this way?

Here I am in a difficult position because, on the one hand I can't take full credit for these ideas myself. They were born in arguments, conversations, and were the result of many years of work, not only my own. What is my own and what belong to

Люди на природе, 1976
холст, масло
140 x 180

People in landscape, 1976
oil on canvas
140 x 180

какой-то части моего поколения, к которой я принадлежу. Поэтому я буду говорить "мы", отнюдь не имея в виду при этом себя во множественном числе, и одновременно не имея в виду всех.

Итак, той части моего поколения, к которой я принадлежу, сегодняшняя проблема искусства видится, во-первых, как я уже говорил, в том, чтобы утвердить точку опоры искусства за пределами социального мира и, во-вторых, в том, чтобы утвердить ее за пределами предметного мира.

Тут опять с Малевичем единомыслия не выходит, потому что он видел цель в освобождении предмета от пространства, а здесь уж скорее можно говорить об освобождении пространства от предмета. Однако, это вовсе не означает запрещения предмета по образцу малевичевского запрещения пространства. Речь идет о нежелании деформировать предмет, о том, что предмет должен остаться самим собой, а художник не должен оставить на нем следа краски.

Задача состоит как бы в отслаивании всего предметного мира, как целого, таким образом, чтобы можно было проскочить за него, ни в одной точке с этим миром не сливаясь, даже не соприкасаясь.

Так что если в начале века, во времена Малевича, впервые ставился вопрос о праве художника на трансформацию предмета вплоть до его полной неузнаваемости, то теперь стоит вопрос о праве художника вообще не трогать предмет, не касаться его.

Относительно моих собственных работ должен сказать, что ни тогда, когда картины мои состояли из чисто геометрических элементов, ни потом, когда эти элементы стали совмещаться и затем даже вытесняться иллюзорными изображениями, я не касался малевичевской проблематики.

Для меня картина всегда состояла из двух систем:

1) Поверхность, представляющая предметную природу картины, т.е. холст, натянутый на подрамник и покрытый краской.

2) Пространство, т.е. некая возможность движения сквозь поверхность в глубину и на зрителя.

Правда, на самом деле это гораздо сложнее, потому что обе системы я понимаю, как иерархические, т.е. имеющие много уровней, но об этом надо писать уже отдельную работу, которую я пытаюсь, но до сих пор никак не могу написать. Может быть, когда-нибудь получится.

Oleg Vasiliev or Ilya Kabakov I can no longer say. On the other hand I know full well that I have no right to speak for my generation, that these thoughts are far from widespread and that many would not agree with them. Apparently, this is the view of a part of my generation to which I belong. For this reason I can say we, though I in no way mean myself in the plural, nor do I mean everyone.

And thus, to part of my generation and to myself, the problem of art today is firstly to affirm a point of support for art beyond the limits of social world. Secondly, it is to affirm that support beyond the limits of the world of objects.

Once again here we are not of one mind with Malevich; he saw the goal as being the emancipation of the object from space, and here the question is rather to free space from the object. However, this in no way implies forbidding the object as Malevich forbade space. We are talking about the desire not to deform the object, that the object should remain itself, and the artist should not leave a trace of paint on it.

The task consists of scaling off the world of objects as a whole, in such a way that it is possible to jump behind it and not to stick to this world at any point, not to even touch it. If, in the beginning of the century the question arose about the artist's right to transform the object even beyond the point of recognition, then now the question is about the artist's right not to even come near the object, not to touch it.

Concerning my own works I should say that I have never touched on Malevich's problematic: neither when the paintings consisted of purely geometrical elements, nor later when these elements began to mingle and then even began to be pushed out by illusory depictions. For me, painting has always consisted of two systems:

1. The surface, which constitutes the objective nature of the painting, i. e. the canvas, stretched on stretcher bars and covered with paint.

2. Space, i. e., a certain possibility of movement through the surface of the painting into the depths and toward the viewer.

But actually, it's a lot more complicated, because I see both systems as hierarchic, i. e., they have many levels. This would require an altogether different article, one that I am trying to write, but so far have not been able to write. Maybe it will work out sometime in the future.

Translated by Jamey Gambrell

o. vassilyev o. васильев

A PORTRAIT OF THE AGE

At the Moscow–Paris exhibition an attempt was made, for the first time in my view, to compile a portrait of the age. Despite omissions and a certain tendentiousness, I think that the portrait is, as a whole, convincing, a general expression of our half-face that produced a strong impression upon me. Although I had, to some extent, anticipated something of the kind, I had nevertheless not expected the clarity with which the rather terrible possession of the age and the grimace of inhumanity, concomitant of any embodied utopia, are stamped on this half-face.

Gradually, as my attention shifted from the general impression to the figures of individual artists, above all those whose lives in art were legends of our recent time, it emerged that the creative countenance of many of them did not coincide with my previous conceptions. Malevich was first in this group and probably not for me alone. A great deal is said about him now, both in connection with the exhibition and as a result of attempts by a number of art historians to establish him at last as one of the fundamental figures of the Russian and Western avant-garde. Artists are obliged to answer questions and in some way to shield themselves, to divorce themselves from the danger of being counted among the followers of a trend by no means close to all.

In connection with the general discussion of Malevich, I should like to permit myself to gaze into the past, which remains alive for me despite my changed relations with it.

(32)

For me Malevich was the great discoverer, a pilgrim to the heights of intellectual art, a mythic hero who proclaimed the infinity of the "black square" and the "white nothingness".

The images of remarkable people in our imagination, who have brought us the light of their personalities from the distant past, are usually quite far removed from the people who once actually lived. Often they are greatly exaggerated and endowed with fantastic properties. Created by the fantasies of subsequent generations in the image which, according to the conceptions of successive dreamers, was most in keeping with the place and significance of the figures described, they nevertheless do not arouse distrust, for they are akin to that life by which our consciousness lives. And perhaps there is nothing unexpected in the way that figures of the comparatively recent past are also transformed into legend as soon as they gain a place in our consciousness. This is the more true in that the period in question was, for many of us, extremely shadowy for reasons still, to some extent, in force; possibly, it is true, now more by virtue of inertia.

This period was a splendid explosion of energy which gripped the minds of Europe and Russia. Our imagination was especially willing to fill in its outlines. What was fact and what fantasy in the picture that was drawn was not important. For the consciousness, in which this picture emerged, it became a true existence.

I did not know Malevich's work and devised it for myself. A few chance reproductions and a single visit to a museum repository could not be taken seriously and it was difficult to form an objective conception of the artist from them. I looked through the pictures hastily, in half-darkness in the narrow passages between the stacks. I discerned nothing then, I saw only what I had brought in my imagination and was delighted with a lov laid in previously.

The tradition of the great artist affected my imagination. Hearing was stronger than sight. A star shone and I felt how the rays were flying to reach me from distant space, touching and stimulating my consciousness. Sometimes something blazed up in their light beneath my hands. I was delighted by the chance gifts and by the feeling of a breath taking immensity. However, extreme remoteness and the idea of events that, apparently, were already over did not encourage me to rush after Malevich.

He seemed to me a lode-star, the ultimate point on the path upon which the work and philosophy of Vladimir Andreyevich Favorsky looked a thoroughly humane affair, accessible and comprehensible. Not at first glance, of course, but, in the course of acquaintance and conversation with Vladimir Andreyevich between 1957 and 1959, this took firm shape for me.

It now seems strange to me that, while discussing the most varied subjects, I never asked Vladimir Andreyevich about Malevich. I can only recall that the desire to do so did not arise. No doubt I simply would not have asked then and in a situation like that Vladimir Andreyevich did not begin to speak, fearing not to be heard. Now I should probably have asked, but not, I think, quite directly.

I would now categorise Malevich among those artists who stand at the limit. Something else begins immediately beyond him. He is magnetic, like all such figures, like the road beyond the bounds of the universally accepted. However, there is something intimidating in his position. He stands not simply at the limit, but at the very summit, on the razor's edge of movement. In completing the course he leaves his name to movement. There is no further natural continuation of the road, as can be seen in the case of other figures, standing at the frontier, who are not at the principal striking point but on the periphery of the aspirations of the age (for example, Chagall or Filonov).

I should like to make a qualification here: to emphasise that terrible and ultimate emptiness are essential qualities not of every course that is completed in general, but relate exclusively, in this context, to our situation at the beginning of the century, which gave the opportunity to reveal themselves to those who expressed the central idea and doomed the army of those who followed the leaders to emptiness and futility.

Emptiness or, rather, the "white nothingness", now define the character of the work done. This is a very weighty metaphor, from the creation of "The Black Square", an artist who broke through the world of objects into the infinity of another space, to a Master who affirmed concreteness at every level of existence. "The Black Square" is the infinite abbreviated (in perspective), which proves to be an object placed in the white "nothingness". The emphasis is shifted to the element of liberation of the object from the whole i. e. into "Nothingness".

ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ

На выставке "МОСКВА-ПАРИЖ" впервые, на мой взгляд, была сделана попытка составить портрет времени. Несмотря на некоторую тенденциозность и пропуски, портрет в целом мне кажется убедительным, общее выражение нашего лоллица произвело на меня сильное впечатление. Несмотря на то, что нечто подобное я предполагал, в какой-то мере, для меня все-таки оказалась неожиданной та отчетливость, с которой запечатлелась на этом полплице жутковатая одержимость времени и гримаса бесчеловечности, сопутствующая всякой воплощенной утопии.

Постепенно, когда внимание перешло с общего впечатления на фигуры отдельных художников, прежде всего тех, чья жизнь в искусстве представлялась легендой нашего недавнего времени, обнаружилось, что творческий облик многих из них не совпадает с моими прежними представлениями. Малевич оказался первым в этом ряду, наверное, не только для меня. Сейчас о нем вообще много говорят как в связи с выставкой, так и благодаря попыткам некоторых искусствоведов утвердить его, наконец, как одну из основополагающих фигур Русского и Западного авангарда. Художникам приходится отвечать на вопросы, и как-то даже обороняться, открещиваясь от опасности быть записанными в последователи далеко не всем близкого направления.

В связи с общим разговором о Малевиче, мне бы хотелось позволить себе взгляд в прошлое, которое остается живым для меня, несмотря на изменившиеся отношения с ним.

Малевич явился для меня великим первооткрывателем, ломником к высотам интеллектуального искусства, мифическим героем, провозгласившим бездну "черного квадрата" и "белое ничто".

Существующие в нашем представлении образы замечательных людей, принесших нам из далекого прошлого свет своей личности, обычно бывают довольно далеки от реально живших когда-то людей, нередко они сильно преувеличены, наделены фантастическими свойствами. Созданные фантазией последующих поколений в том облике, который по представлению сменяющих друг друга фантазеров, наиболее подобал месту и значению описываемых фигур, они тем не менее не вызывают недоверия, так как родственны той жизни, которой живет наше сознание. И, пожалуй, никакой неожиданности нет в том, что фигуры сравнительно недавнего времени так же превращаются в легенду, как только обретают место в нашем сознании. Тем более, что время, о котором идет речь, для многих из нас было весьма скудно освещено в силу причин, действующих до известной степени и по сей день, возможно, правда, теперь больше по инерции.

Это время – великолепный взрыв энергии, захвативший умы Европы и России, особенно охотно дорисовывала наша фантазия. Не важно, что в нарисованной картине было правдой, а что вымыслом. Для того сознания, где эта картина возникла, она стала истинным существованием.

Я не был знаком с творчеством Малевича и придумал его себе. Несколько случайных репродукций и однажды состоявшееся посещение запасника музея нельзя принять всерьез, составить по ним объективное представление о художнике было трудно. Картины просматривались поспешно, в узких проходах между стеллажами, в полутьме.

Я ничего не рассмотрел тогда. Видел только то, что принес в своем воображении, радовался заранее припасенной радостью.

На воображение действовало предание о великом художнике. Слух был сильнее зрения. Звезда сияла, и я чувствовал, как из далекого космоса долетают до меня, касаются и возбуждают сознание лучи. В их свете иногда что-то вспыхивало под руками. Я радовался нечаянным подаркам, ощущению захватывающей дух бездны. Однако, предельная удаленность, представление о событии, как об уже совершившемся, не побуждали меня пуститься вдогонку Малевичу.

Он представлялся мне полюсом, конечной точкой на том пути, где работа и философия Владимира Андреевича Фаворского выглядели вполне человеческим, доступным обозрению делом. Не с первого взгляда, разумеется, но за время знакомства и бесед с В.А. (57-59 годы) это вполне твердо определилось для меня.

Мне сейчас кажется странным, почему, разговаривая на самые различные темы, я никогда не спрашивал В.А. о Малевиче. Помню только, что не возникало такого желания. Вероятно, и не мог тогда спросить, а В.А. не начинал в таком случае разговора, боясь

Осенний портрет, 1981
холст, масло
180 x 140

An Autumnal Portrait, 1981
oil on canvas
180 x 140

Malevich belongs to his age. He expresses and is fully expressed in it. His metaphysics, which have so powerful an effect on the imagination from a distance, prove to be perfectly accommodated within the global sweep of the beginning of the century, within the triumphal advance of the ideas of liberation of every kind. A world (if not a universal) scale was inevitable then in any concern, even if it were only the manufacture of stools. *That* Malevich understood as "suprematism". His programme as an artist gave expression, too, to the general striving of the age towards the new, better "supraexistence" – in this instance, of the new supra-object (Malevich's object) in the "white Nothingness".

I want to return again to the Malevich of my youth, who has remained for ever in that time of mine, plunged in its light: beyond my grasp and yet close at hand. The discoveries and delusions of youth are firmly wedded to this light, which is present for everyone during the years when they are young. Everything taken together represents a definite unity and I am afraid that, in rejecting one, I should be obliged to forget the other.

The idea of the fearlessness of consistent thought, and, above all, the idea of freedom were connected with that distant (indistinct) Malevich. Moreover, as the most extreme and principled leader he symbolised it totally; he represented it in every possible context. In any situation he helped me, as if by personal example, to behave independently. He reinforced the urge to detach oneself that is characteristic of youth. This natural movement of youth coincided then with the general reorientation of the age towards a certain resurrection of a culture formerly militant and loud, but which had subsequently fallen totally silent. Moreover, there was a sweep in Malevich's work, something explosive. Many were drawn towards him, like moths to a flame, and those who were not singed, benefitted. Incidentally, it may be that everyone was singed, but each had his own attitude towards the burns. Not everyone curses the candle for being hot. After all, it gives us light.

Now both Malevichs have met – the Malevich of my youth and the Malevich who is now open to analysis. The former seems to inquire ironically whether I want to define one of them as the real Malevich.

The answer breaks out of its own accord before I have time to reflect on it: "No! Under no circumstances!" or no, that is to say, yes, of course! What can I say about a distant artist, new to me. For me the artist of my youth is alive and authentic. It is impossible to abolish him, as it is impossible to abolish the past or the light of a star which, even after its death, will cast light for a countless number of years. Even if this fairy-tale about Malevich had existed for me alone, I believe that it would nevertheless be a true existence, relating not only to me but also to Malevich. The light must have been in him, for otherwise there would have been nothing for me to react to.

Details, an external appearance, can be imagined, but not the impulse coming from a man and from his work. I have not seen the former Malevich now, but, after all, I do not need him: those to whom he is necessary will find their own Malevich. I look back and I see light there. Perhaps this is, indeed, my path forward.

Translated by K. G. Hammond

…ь быть услышанным. Сейчас я, наверное, спросил бы, но думаю, что как-то не прямо.

Я бы сейчас отнес Малевича к художникам, стоящим на краю. Непосредственно за ним начинается иное. Он притягателен, как все подобные фигуры, как путь за пределы общепринятого. Однако, существует в его позиции что-то отпугивающее. Он стоит не просто на краю, а на самом пике, на острие движения. Пройдя путь до конца, он оставляет движению свое имя. Дальше нет естественного продолжения пути, как то можно видеть в случае других стоящих на грани фигур, находящихся не в главной ударной точке, а на периферии устремлений времени (напр., Шагал, Филонов).

Мне бы хотелось сделать здесь оговорку. Подчеркнуть, что жуткость и финальная пустота суть свойства не вообще всякого пройденного пути, а относятся в данном случае исключительно к нашей ситуации начала века, давшей возможность раскрыться выразителям центральной идеи и обрекшей армию последователей, шедшую за вождями, на пустоту и бессмыслицу.

Пустота, вернее "белое ничто" определяют теперь характер проделанной работы. Это очень серьезная метафора, от создателя "Черного квадрата", художника, прорвавшегося сквозь предметный мир в бездну иного пространства, к Мастеру, утверждающему предметность на всех уровнях существования. "Черный квадрат" – бездна в сокращении (в перспективе) оказывается предметом, помещенным в белое "ничто". Акцент перенесен на момент освобождения предмета от всего, т.е. на "Ничто".

Малевич принадлежит своему времени, его выражает и исчерпывается в нем. Его метафизика, так сильно издали действовавшая на воображение, вполне оказывается помещенной в области глобального размаха времени начала века, в области триумфального шествия идей всяческого освобождения. Мировой масштаб (если не вселенский) был неизбежен тогда в любом деле, будь то хотя бы изготовление табуреток. В том, что Малевич свою художническую программу понимал как "супрематизм", высказалось также общее стремление времени к новому, лучшему "сверхсуществованию", в данном случае нового сверхпредмета (предмета Малевича) в "белом Ничто".

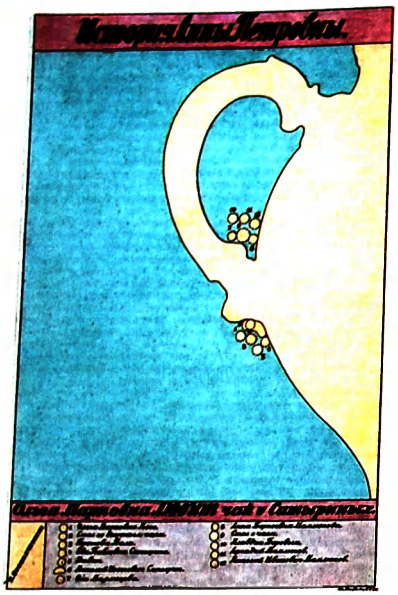
Я хочу снова вернуться к Малевичу моей юности, который навсегда остался в *том моем* времени, погруженным в его свет. За чертой и все же близким. С этим светом, бывшим у каждого в молодые годы, прочно спаяны и откровения и заблуждения юности. Все вместе представляет определенное единство, и я боюсь, что отказавшись от одного, придется забыть и о другом.

С тем далеким (туманным) Малевичем связывалось представление о бесстрашии последовательной мысли, и главное, о свободе. Причем, как самый крайний и принципиальный вождь, он символизировал ее целиком, представлял во всех возможных обращениях. В любом положении он, как бы личным примером, помогал держаться независимо. Давал опору присущей юности тяге к обособлению. Это естественное движение юности совпало тогда с общим поворотом времени в сторону некоторого возрождения ранее воинственной и громкой, но потом совсем замолкшей культуры. Кроме того, был размах, что-то взрывное в творчестве Малевича. К нему тянуло многих, как бабочек на огонь, и те, кто не обжегся, остались в выигрыше. Впрочем, возможно, обожглись все, но отношения к ожогам сложилось у каждого особое. Не все же ругают свечу за то, что она горяча. Она же и светит нам.

Сейчас оба Малевича встретились – тот юношеский и открывшийся анализу сейчас. Первый будто бы иронизирует. Уж не хочу ли я определить кто из них настоящий.

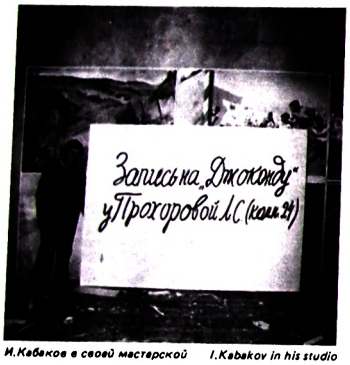
Ответ вырывается сам собой, прежде чем успеваю обдумать его: "Нет! Ни в коем случае!" или нет, вернее, да, конечно! Что я могу сказать о новом мне, далеком художнике. Для меня жив и подлинен мой юношеский. Его невозможно отменить, как прошлое, как свет звезды, которая и после своей смерти будет светить бесконечное количество лет. Даже если эта сказка о Малевиче существовала бы только для меня, я думаю, все равно это было бы истинное существование, имеющее отношение не только ко мне, но и к Малевичу. Свет должен был заключаться в нем, иначе мне не на что было бы реагировать.

Придумать можно подробности, внешний облик, но не импульс, исходящий от человека, от его творения. Я не увидел сейчас прежнего Малевича, но ведь мне это и не нужно, а кому надо, тот свое найдет. Я оглядываюсь назад и вижу там свет. Возможно, это и есть мой путь вперед.



Из альбома "Анне Петровне видит сон", лист № 7, 1973 бумага, цветной карандаш 51.5 X 35

From the album "Anna Petrovna is seeing a dream" list № 7, 1973 coloured pencil on paper 51.5 X 35



И.Кабаков в своей мастерской

I.Kabakov in his studio

i.kabakov и.кабаков

NOT EVERYONE WILL BE TAKEN INTO THE FUTURE

You don't even know what to say about Malevich. A great artist. An inspirer of terror. A great boss.

The headmaster of our school, a very stern, fierce man, said as spring and the end of the year approached:

"Only those who have deserved it will go to the school's Young Pioneer camp for the summer. The others will remain here".

Everything broke apart inside me.

Everything depends on the boss. He can – I cannot. He knows – I do not know. He knows how – I do not.

We had many bosses at school: headmaster Karrenberg, head of studies Sukiasyan, the poet Pushkin, head of military studies Petrov, the artists Repin and Surikov, the composers Bach, Mozart, Chaikovsky... And if you didn't obey them, if you didn't do what they said or recommended, "you will remain here".

NOT EVERYONE WILL BE TAKEN INTO THE FUTURE.

This chilling sentence contains the primordial division of all people into three categories, like children:

1. He who will take.
2. He who will be taken.
3. He who will not be taken.

... I shall not be taken.

... A great, epoch-making picture appears in my imagination: 1913. Europe. A high mountain. Not even a mountain, but a kind of plateau. A small knot of grim people is standing at the very edge of the plateau, where it falls away like a sliced-off piece of cheese. Before them, right at their feet, where the land, going downhill, breaks off, a sea of mist is spread out. How are

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник.

У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый – к весне, к концу года он сказал:

– В пионерский лагерь школы на все лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные останутся здесь.

У меня все оборвалось внутри..

От начальника зависит все. Он может – я не могу. Он знает – я не знаю. Он умеет – я не умею.

Начальников в школе у нас было много: директор Карренберг, завуч Сукиасян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский... И если ты их не послушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют – "останешься здесь".

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории:

1. Кто возьмет.
2. Кого возьмут.
3. Кого не возьмут.

... Меня не возьмут.

... В воображении встает великая эпохальная картина: 1913 год. Европа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, расстилается море тумана. Как, куда идти дальше вперед? Позади группы вождей, на почтительном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково бу-

...ery to go forward and to where? Behind the group of leaders ...ck frightened, huddled humanity, at a respectful distance in ...der not to interfere with the conference. What will be the ...ship's decision? Silence. A great historical moment.

If one draws close, trembling all over, to the small, elevated meeting, there, among the other great helmsmen, one sees Malevich. Calm. Self-controlled. Fully prepared for the immense responsibility that has fallen to his lot.

He recommends that they go on, straight at the sky. He stands at the edge of the precipice at his feet as the end of the past life. The entire past history of mankind, all its affairs, its art has ended right here and now. The "old" land has ended. Ahead is the "new" land, the breath of the cosmos, a new class of being.

He is totally gripped by this new spirit, of which he himself is the embodiment. At this great moment the horizon is opened wide for him in both directions. The future is clear and so, therefore, is the past. He has completely mastered the old existence and knows it. He has squeezed it in his fist. There it lies, fallen quiet, wrinkled, a small square on his broad palm. There will be no repeat. Ahead is only the "Other".

A few will go with him into this new, precipitous world. These "new men" will live in the future, closely united around their teacher, given wings by his spirit, his ideas. How is this select company to be penetrated? How is a ticket to be bought for the departing train?

There is a system of tests for this, which will determine your preparedness for spiritual flight. If, for those left, a square is simply a square and five coloured rectangles are five rectangles, then, for those who have grasped the new spirit, have entered into it these are signs of the new spiritual space, the gates beyond which lie the "new land", the koan whose solution is on a new, unprecedented plane.

The "new men", in touch with the new life, will have their work there to mark the "new" (formerly old) land, the "earth-lings" (former people) and their "planettes" (former homes), their clothes, furniture and utensils with supreme signs, imbuing everything with energy, as it were, so that nothing on this planet and on all the others, whatever there may be in the cosmos, shall remain without the vivifying force of supreme consciousness.

"It's finished here – go ahead".

Well, and what will happen to the "unpromising" citizens left? One more recollection from my schooldays. I lived in a dormitory at school. When the headmaster said, at the assembly I have already mentioned, that not everybody would go to the Young Pioneer camp, but only the best, one of the pupils asked quietly whether he could stay in the dormitory for the summer.

"No", the headmaster replied. "The dormitory will be closed all summer for repairs and it will be forbidden to stay there".

* * *

... To sum up:

The way ahead is with Malevich alone.

But only a few will be taken – the best. Those whom the headmaster chooses – HE KNOWS WHOM.

It is also impossible to remain. Everything will be shut up and sealed after "les supremes" fly away into the future.

* * *

Lisitsky. A TALE OF TWO SQUARES

Two squares are flying to the earth
And they see that it is black and troubled there.
A blow. Everything is scattered.
The blackness was covered with redness, brightness.
It's finished here. Go ahead.

Translated by K. G. Hammond

...ет решение руководства? Тишина. Великая историческая ...минута.

... Если приблизиться, дрожа всем телом, к немногочис...ленному высокому собранию – среди других великих ...кормчих – Малевич. Спокоен. Выдержан. Полностью го...тов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает ...рай обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, ...сех его дел, его искусство. Кончилась "старая" земля. Впереди "новая" земля, овеянная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим новым духом, он сам воплощение его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затихшее, сморщенное лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только "Иное".

В этот новый горний мир пойдут с ним немногие. Эти "новые" будут жить в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями. Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определит такую готовность к духвзлету. Если для оставшихся квадрат – это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников – пять прямоугольников, то для постигших новый дух, вошедших в него – это знаки нового спиритуального пространства, ворота, за которыми "новая земля", коан, решение которого – в новой небывалой плоскости.

У "новых", приобщенных к новой жизни, будет там свое дело: метить "новую" (бывшую "старую") землю, "землянитов" (бывших людей), их "планиты" (бывшие дома), их одежду, мебель, посуду супремными знаками, как бы пронизывая все супремной энергией, чтобы ничто на этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без живительной силы супремного сознания.

"Тут кончено – дальше".

Ну а что будет с оставшимися, "неперспективными" гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате. Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться летом в интернате.

– Нельзя, – ответил директор, – на все лето интернат будет закрыт на ремонт и оставаться в нем будет запрещено.

* * *

... Итак:

Вперед – только с Малевичем.

Но возьмут немногих – лучших. Тех, кого отберет директор – ОН ЗНАЕТ КОГО.

Оставаться тоже нельзя. Все будет закрыто и опечатано после отлета "супремных" в будущее.

* * *

Лисицкий. "СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА"

Летят на землю два квадрата
И видят: черно, тревожно.
Удар. Все рассыпано.
По черному уставилось красно, ясно.
Тут кончено. Дальше.

yury dyshlenko
юрий дышленко

До сих пор мало кто задавался вопросом: отчего большинство ленинградских неофициальных художников предпочитает именоваться "петербургскими"? Это откровенно [illegible] самоназвание, однако, сопровождается распространенным представлением об авангардном характере искусства, [illegible] здесь в 50 годах как антипод официальному, "рутинному", консервативному. Не удивительно, что ведущей темой ленинградской неофициальной живописи до сих пор продолжает оставаться ностальгия по той эпохе русской истории, когда художественный авангард был действительно явлением живым и значимым, и многие из наших живописцев продолжают по инерции считать себя "авангардными" в том весьма определенном и уже академизированном смысле, какой вкладывался в это понятие в начале XX века, а бытность Ленинграда Петербургом. Тоска по утраченному Петербургу начала века сродни тоске по эстетизированному Парижу "прекрасной эпохи". Образ художника-новатора, мастера-бунтаря и т.д., в духе Ван Гога или Сезанна, сохраняет свою свежесть и привлекательность в качестве "поведенческого образца" для большинства ленинградских неофициальных живописцев, что, естественно, сказывается и на стилистике их работ, визуально соотносимых прежде всего с постсезаннистским периодом истории живописи. Для них время остановилось в начале века, для наиболее продвинутых — на 20-х годах, и язык новейшего искусства звучит как варварская тарабарщина.

На этом фоне творчество Юрия Дышленко, будучи сознательно ориентировано не на прошлое, а на настоящее и на будущее, — едва ли не единственное подлинно авангардное явление в художественной жизни Ленинграда, да и на только Ленинграда. К счастью, его очень трудно, почти невозможно определить как "петербургского" художника. Концепт его творчества связан с идеей времени, с использованием особого психологического феномена восприятия временных отношений, переведенных в отношения пространственные, когда зритель вынужден достраивать пространственную структуру работы за счет привнесения в нее элементов внеизобразительного ряда, т.е. осуществлять "обратный перевод" пространственной структуры во временную. Иными словами, задача зрителя, предстоящего перед вещами Юрия Дышленко, заключается в "считывании" временных слоев работы, и время вглядывания, узнавания в незнакомом или полузнакомом материала известных предметов и ситуаций учитывается художником как ведущий формально-изобразительный фактор.

Скажем, первое впечатление от серии 10 работ "Краткий путеводитель", первый временной слой восприятия позволяет зрителю идентифицировать эти работы как урбанистические пейзажи, что однако тут же снимается — и при обнажении второго слоя восприятия мы обнаруживаем ряд нефигуративных композиций, которые тем не менее затруднительно определить как абстрактные, поскольку их композиционно световое членение, а также контуры и цветовые соотношения "лоскутов", элементов, составляющих композицию каждой работы, таково, что мы "почти узнаем" определенные материальные объекты, которые привычны нам по картинам "пейзажного жанра". Эти объекты могут появиться на сетчатке глаза еще до того момента, как мы вглядались в работу: как правило, еще не различая деталей произведения живописи мы уже знаем, "прочитываем" его жанр, и это прочтение в дальнейшем целиком и определяет наше восприятие той или иной традиционной картины.

Работы Дышленко оставляют зрителя на полпути между узнанным и неузнанным, ставят его в экзистенциальную ситуацию "выбор выбора", и психологический микрошок, вызванный невозможностью однозначного определения жанра или хотя бы рода произведения, с которым сталкивается он, провоцирует своего рода ностальгию по будущему, все возрастающее желание увидеть работу "ставшей", а не потенциально существующей. Юрий Дышленко с успехом провоцирует зрителя на выявление жестких психологических клише и штампов, которые определяют на бессознательном уровне путь зрительского восприятия любой изобразительной продукции. Будущее есть определившееся настоящее, но настоящее — это определяющееся будущее. Штампы и клише, постоянно эксплуатируемые массовой изобразительной продукцией, будь то рекламный щит, телевизионный кадр, комикс, конверт грампластинки или репродукция Вермеера, — любое изображение, доступное тиражированию, воздействует на сознание зрителя, независимо от его культурного или интеллектуального уровня, одинаково: зритель становится объектом направленной манипуляции сознанием, исполнителем некой, обращенной к его бессознательному сверхзадачи, определенной идеологической или коммерческой цели, которая всегда располагается в более или менее отдаленном будущем. Успешно поставить задачу — значит пробудить в зрителе ностальгию по ближайшему или отдаленному будущему, жажду активного действия во времени.

Ностальгия по будущему и является главным объектом изображения в работах Дышленко. Если задачей старой живописи было остановить время, если авангардисты начала века, футуристы и т.д., стремились прежде всего изобразить движение времени, то для художника конца XX веке под вопрос ставится само противопоставление временного — вечному, изменяемого — неизменному, частного — всеобщему, в равной степени он вынужден отказаться от оппо-

Few people have, hitherto, asked themselves the question: why do the majority of unofficial Leningrad artists prefer to call themselves "Petersburg" artists? This frankly anachronistic self-description goes hand in hand, however, with the wide-spread view concerning the avant-garde nature of their art as the antithesis of official, "run of the mill" conservative art that grew up here in the 1950s. It is not surprising that the dominant subject of unofficial Leningrad painting remains nostalgia for that era in Russian history when the artistic avent-garde really was a living and significant phenomenon and many of our painters continue to regard themselves as "avant-garde" from force of habit in the highly specific and already academic sense that was attached to this concept at the beginning of the 20th century, when Leningrad was St. Petersburg. Regret for the lost St. Petersburg of the beginning of the century is akin to regret for the aestheticised Paris of the "belle époque". The image of the artist as pioneer, rebel and so on in the spirit of van Gogh or Cézanne retains its freshness and attractiveness as a "behavioral model" for the majority of unofficial Leningrad artists, which, naturally, is reflected in the stylistic qualities of their works. Visually speaking, the latter are related above all to the post-Cézanne period in the history of painting. For these artists time stopped at the beginning of the century; for the more advanced it stopped in the 1920s and the language of modern art is a barbaric mumbo-jumbo.

Against this background the work of Yury Dyshlenko, which is consciously focussed not on the past but on the present and the future, represents almost the only truly avant-garde phenomenon in the artistic life of Leningrad — and not of Leningrad alone. Fortunately, Dyshlenko is very difficult, indeed almost impossible, to define as a "Petersburg" artist. The concept underlying his work is bound up with the idea of time, with the use of a particular psychological phenomenon in the perception of temporal relationships translated into spatial relationships, whereby the viewer is obliged to complete the spatial structure of the work by bringing into it extra-pictorial elements: that is, he is obliged to make a "reverse translation" of spatial into temporal structure. In other words, the task of the viewer when confronted by Yury Dyshlenko's works consists in "counting" the temporal layers of the work; time spent in looking into and recognising known objects and situations in unfamiliar or partly familiar material is regarded by the artist as a principal formal and pictorial factor. The first impression of the series of ten works entitled "A Short Guide", for example, the first temporal layer of perception enables the viewer to identify these works as townscapes;

Родился в 1936 г. в Новосибирске. Учился в Ленинградском политехническом институте и Ленинградском государственном театральном институте им. А. М. Островского. Живет и работает в Ленинграде.

Born in 1936 in Novosibirsk. He studied in the Leningrad Politechnical Institute and then in the State Theatrical Institute named after A. N. Ostrovsky. He resides and works in Leningrad.

however, this impression is immediately expunged and in laying bare the second layer of perception we discover a series of non-figurative compositions which are nevertheless difficult to define as abstract since their compositional chiaroscuro as well as the outlines and the colour correlations of the "scraps", the elements forming the composition of each work are such that we "almost recognise" definite material objects to which we are accustomed from pictures belonging to the "landscape genre". These objects can appear on the retina even before the moment that we look into the work: as a rule, while still not distinguishing the details of a work of art we already know, we "read" its genre and this reading henceforth totally determines our perception of a particular traditional picture. Dyshlenko's works leave the viewer half-way between the recognised and the unrecognised, placing him in the existential position of "choosing choice", and the psychological micro-shock caused by the impossibility of unambiguously defining the genre or, at least, the type of work with which he has come into contact provokes its own kind of nostalgia for the future, a constantly growing desire to see the work not potentially existing but already "in being". Yury Dyshlenko is successful in provoking the viewer into exposing the rigid psychological cliches and platitudes which, on an unconscious level, define the path whereby the viewer perceives any pictorial production. The future is the present determined, but the present is the future still in the process of being determined. The cliches and platitudes that are constantly exploited by pictorial mass production, whether in the form of advertising hoardings, television pictures, comics, record sleeves or reproductions of

...ения "прекрасное — обыденное", основанной на противопоставле-
...ии прошлого настоящему или будущего настоящему, или даже (в
...сюрреализма) должного (прекрасного, нашего) настоящего — ано-
...ному (нашему) настоящему. Последней попыткой эстетизации
...обыденного, исходящей из этой антиномии, был поп-арт.
Для Энди Уорхола, предположим, еще эстетически значим переход
...ъектов из класса массовой визуальной продукции в класс произ-
...ведений искусства. В каком-то смысле поп-арт предельно серьезен
в постановке задачи искусства — она заключается в том, чтобы
"облагородить" предметы прагматического использования, переме-
...ив контекст их подачи. Стало быть, косвенным образом признает-
...ся существование антиномии "эстетическое-антиэстетическое".
Для Юрия Дышленко класс визуальных объектов — понятие более
широкое, чем собственно произведения живописи, которые он рас-
...сматривает не в противопоставлении "внехудожественным" изобра-
...жениям, но лишь как частное проявление принципа изобразительно-
...сти. Таким образом снимается возможность построения иерархии
типов изображения, где изображения, эстетически означенные зани-
...мают верхние ступени, а прочие располагаются ниже. Не играет ро-
...ли и перемена контекста восприятия, поскольку главная сфера ин-
...тересов художника — в обнаружении наиболее общих закономерно-
...стей восприятия любого зрительного материала, и условия воспри-
...ятия не являются чем-то внешним по отношению к самим работам,
...но навязываются, диктуются зрителю работами, а не обстоятель-
ствами, сопутствующими их восприятию.
Зрителю полагается достроить, "развернуть" визуальное сообще-
...ние, содержащееся в картинах Дышленко, пользуясь уже заложен-
...ным в его зрителя, сознании визуальными штампами, независимо
от того, оказываются ли эти штампы чем-то изначально присущим
человеческому сознанию, или они отпечатлелись под давлением из-
...вне — со стороны средств массовой информации, точно также как
это не играет роли, когда мы слышим фразу на каком-либо языке и
не можем ответить на вопрос: построена ли данная фраза за счет
внутреннего действия порождающей грамматической модели, или
эта фраза просто заучена, целиком взята извне. Так же и в работах
Дышленко — главное не механизм их порождения, а динамика их
развертки. Достаточно зрителю зафиксироваться на каком-либо из
предложенных уровней прочтения работы — и он сразу же оказы-
...вается в ловушке, в ситуации, которая как частный случай уже ото-
...бражена в той самой работе, какую он видит перед собой. Но стоит
тому же зрителю осознать свое положение перед картиной как по-
...стоянное пребывание в состоянии психической подвижности, в без-
...остановочном раскачивании восприятия от узнанного объекта к
...узнаваемому" цветовому пятну, серии пятен, набору серий и т.д.
как работы утрачивают над ним свою магическую власть, и зритель
...превращается в художника-соавтора, психологический портрет ко-
...торого может быть воссоздан, исходя из закономерностей не пси-
...хологии восприятия, но психологии творчества. "Искусство",
"творчество", "красота" и т.п. понятия, отсылающие нас к бессо-
...держательной лексике постромантического мифа о "высоком и
великом искусстве", вызывают в людях, далеких от искусства,
...ложное чувство "причастности к великому", снобизм разной глуби-
...ны и оттенков, снобизм, который препятствует подлинно творче-
...скому акту перерождения зрителя в художника. Дышленко как бы
...бьет в кавычки эти фундаментальные и опошленные слова, превра-
...щая в объект своей иронии и зрителя, который бессознательно на-
...ходится в плену словесно-эстетических штампов. Это не романти-
...ческая ирония, рассматривающая искусство как безостановочную
...игру художника со зрителем, с материалом и т.д. Это и не воспита-
...тельно-исправительная ирония искусства натуралистического. Объ-
...ектом иронии становится сама возможность пассивного видения ве-
...щей, сама психология восприятия человеком любого изображения.
Это, если угодно, ирония "строительная", конструктивная, превра-
...щающая объекты "второй природы" — т.е. вещи, созданные чело-
...веком и наполнившие собой интерьер "первой, собственно природ-
...ной, природы", — в материал, в инженерные блоки, служащие для
построения "третьей природы", которая включала бы в свой уни-
...версум как природную, натуральную реальность, так и реальность
второго порядка, возникшую в результате рефлективной деятель-
...ности человека.
"Третья природа", возникающая на наших глазах в картинах
Дышленко, может быть "изображена", но ее изображение всегда бу-
...дет изображением Изображения, всегда будет иметь метаизобрази-
...тельный характер, поэтому и сам творец, "изобразитель", художник располагается не где-то в "реальном" пространственно-времен-
...ном континууме вне своей картины, но покрывается ею, включает-
...ся в нее как необходимый "добавочный элемент" (термин Малеви-
...ча). Он не имеет ни "творческой биографии", ни среды, ни школы в
том смысле, какой вкладывают в это понятие искусствоведы. Его
метод исключает традиционное представление о художественном
стиле, и в то же самое время не может быть сведен только к кон-
...цептуальной смене акцентов. Самое любопытное, что этот метод
возник не в результате "творческой эволюции", не как следствие
"исторической логики развития искусства" — но как бы поверх
...личной и общечеловеческой истории. Был дан сразу, в целом, как
некое моментальное и всеобъемлющее откровение. Откровение,
перед лицом которого биография художника преображается в псев-
...добиографию, а среда становится квазисредой. Так, на мой вопрос
о том, отмечалась ли какая-либо переломная точка в "творческой
биографии" художника, когда он внезапно оказался свидетелем
рождения своего творческого метода, или же метод этот явился в
результате медленной и постепенной эволюции, сформировался как
результат направленной работы, — Юрий Дышленко с откровенной
иронией, очевидно, имея в виду псевдогероику биографических ро-

Vermeer — any visual representation capable of being reproduced in numerous copies — act upon the consciousness of the viewer in an identical fashion, regardless of his cultural or intellectual level; the viewer becomes an object for the controlled manipulation of consciousness, an agent for carrying out a certain supra-objective aimed at his subconscious. This supra-objective is determined by an ideological or commercial goal which always lies in the more or less remote future. To set this objective successfully means to arouse in the viewer nostalgia for the near or remote future, to stimulate a thirst for action in time.

Nostalgia for the future is also the principal object of representation in Dyshlenko's works. While the task of the old art consisted in bringing time to a halt and the futurists and other representatives of the avant-garde at the beginning of the century strove above all to depict the movement of time, the very counterposing of transitory to eternal, mutable to immutable or particular to general is placed in question for the artist at the end of the 20th century. Equally, the latter is obliged to reject the opposition of "beautiful" and "commonplace", which is based on the contrast of past and present or future and present or even (in socialist realism) of the proper (beautiful, belonging to us) present and the bad (not belonging to us) present. The most recent attempt to aestheticise the everyday, flowing from this antinomy, was Pop art.

For Andy Warhol, we may suppose, the transition of objects from the class of visual mass production to the class of works of art is still aesthetically significant. In some sense Pop art is extremely serious in stating the goal of art: it consists in "ennobling" objects of practical usage by changing the context in which they are presented. The existence of an "aesthetic-antiaesthetic" antinomy is, therefore, indirectly admitted.

For Yury Dyshlenko the class of visual objects is a broader concept than paintings as such, which he sees not in opposition to "extra-artistic" visual representations, but only as a particular manifestation of the principle of pictorial representation. In this way the possibility of constructing a hierarchy of types of representation in which aesthetically significant representations occupy the upper levels and other representations occupy the lower levels in eliminated. Neither is any role played by a shift in the context of perception, since the artist's principal interest consists in bringing to light the most general laws of perceiving any visual material and the conditions of perception are not something external in relation to the works themselves, but are imposed upon or dictated to the viewer by the works, not the circumstances accompanying their perception.

The viewer is invited to finish, to "unfold" the visual communication contained in Dyshlenko's pictures, using the visual cliches already laid down in his, the viewer's, consciousness, regardless of whether these cliches are something that is inherent in the human consciousness or were imprinted under pressure from outside by the resources of mass communication; similarly, this plays no role when we hear a sentence in some language and are unable to answer the question — was this particular sentence constructed by virtue of the internal action of a creative grammatical model or was it simply learned, taken wholly from outside? The same is true of Dyshlenko's works: the dynamics of their development, not the mechanism whereby they came into being, is what is most important. Suffice it for the viewer to settle upon one or other of the proposed levels for reading a work — and he is immediately caught in a trap, immediately he finds himself in a situation which, as a particular case, is already depicted in the very work that he sees before him. However, that same viewer has only to become aware of his position before a picture as that of being permanently in a state of psychic mobility, in a state of perception swinging unceasingly from the recognised object to the "unrecognised" spot of colour, series of spots, collection of series, etc., for the works to lose their magical power over him and for the viewer to be transformed into a co-author of the artist, whose psychological portrait can be recreated on the basis of the laws not of the psychology of perception but of the psychology of creation. "Art", "creation", "beauty" and so on are concepts which send us back to the insipid lexicon of the post-romantic myth concerning "lofty and great art" and arouse in people far removed from art a false feeling of "involvement in the great" and a snobbery of differing depths and shades. This snobbery blocks the truly creative act of the viewer's rebirth as artist. Dyshlenko, as it were, takes these basic and vulgarised words "in quotation marks", transforming the viewer, too, who is unconsciously in thrall to verbal and aesthetic cliches, into an object of his irony. This is not romantic irony, which regards art as a ceaseless game by the artist with the viewer, with his material and so on. Neither is it the educative, corrective irony of naturalistic art. The very possibility of passively seeing things, the very psychology of a person's perceiving any pictorial representation become the object of irony. This, if you will, is a "constructive" irony, transforming objects of the "second nature" — that is, things which were created by man and which filled the interior of "the first, properly natural, nature" — into material, engineering assemblies which serve to construct the "third nature", which would include in its universe both natural, untouched reality and reality of the second order that arises as a result of the reflex activity of man.

The "third nature" that emerges before our eyes in Dyshlenko's painting may be "represented" pictorially, but its representation will always be a representation of Representation, will always have a meta-representative character; therefore the creator himself, the "representer", the artist is not located somewhere in the "real" spatial and temporal continuum outside his paintings, but is covered by it and included in it as a necessary "additional element" (to use Malevich's term). He has neither a "creative biography" nor a medium nor a school in the sense which art historians attach to this concept. His method excludes the traditional conception of artistic style, while at the same time it cannot be reduced to a conceptual change of accents alone. Most curious of all is that this method arose not as a result of "creative evolution" or as a consequence

менов, в духе Стоуна, о судьбе художника-гения, бунтаря, новатора и т.д. ответил, что таковой переломный момент действительно отмечался. Это произошло в ночь на 1 апреля 1973 года в мастерской на Васильевском острове, когда были выполнены 9 черно-белых эскизов серии Характеры. Со слов художника, сам момент, когда произошло "методологические откровение", несколько сомнителен: ну что, спрашивается, дельного может возникнуть в ночь на 1 апреля, когда по традиции мы можем безнаказанно обманывать друг друга? Приведенный разговор вполне в духе "методологического (или "установочного" (?) по словам Ю. Дышленко) откровения", полученного в ночь не сомнительное первое апреля, – он мог бы стать одной из работ Юрия Дышленко.

Юрий Дышленко начал заниматься живописью профессионально

of "the historical logic of the development of art", but, as it were, over and above personal and general history. It was given immediately, in toto, as an instantaneous and all-embracing revelation. A revelation in face of which the artist's biography is transformed into a pseudo-biography and his medium a quasi-medium. So, when I asked whether there was any turning point in the artist's "creative biography" when he was suddenly witness to the birth of his creative method or whether this method emerged as the result of slow and gradual evolution, taking shape as the result of purposeful work, Yury Dyshlenko replied with open irony, evidently having in mind the pseudo-heroics of biographical novels dealing in the spirit of Stone with the lives of artist-geniuses, rebels, innovators and so on, that such a turning point had, indeed, occurred. This took place during the night of April 1, 1973, in his studio on Vasi-

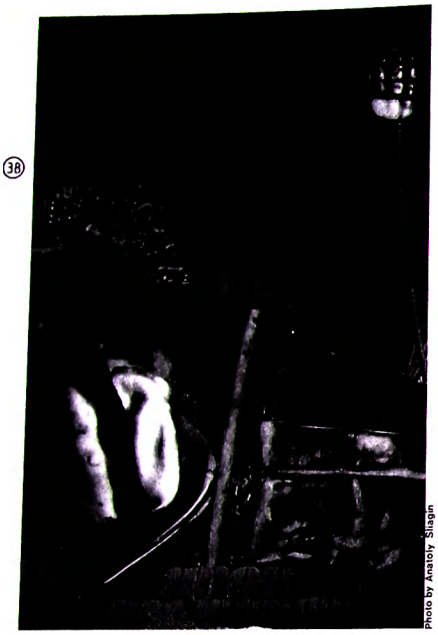


Photo by Anatoly Shagin

Урок меланхолии, 1977-81
холст, акрилик
120 x 80

A lesson of Melancholy, 1977-81
acrylic on canvas
120 x 80

Photo by Anatoly Shagin

Фанерная ночь, 1977-81
холст, акрилик
120 x 80

A plywood Night, 1977-81
acrylic on canvas
120 x 80

задолго, лет за 15 до переломной первоапрельской ночи – и, надо сказать, небезуспешно, поскольку к началу семидесятых годов он уже известен как один из наиболее интересных ленинградских художников молодого поколения. В общем-то простая в первоначальном виде идея – написать серию портретов таким образом, чтобы каждый портрет стал портретом портрета – оказалась необыкновенно продуктивной именно в отношении художественной установки. Будучи понята расширительно, идея эта превратила традиционное "занятие живописью" в особое действие, направленное на активизацию и трансформацию всего обширного поля массовой психологии восприятия.

Действие это совершалось в разных направлениях. От "портрета-портретов" (серия Характеры, 73-74 гг.) Дышленко обращается к "жанру жанров" (серия из 5 работ Фабула, 75 г.), "натюрморту-натюрмортов" (диптих 75 г.), "пейзажу-пейзажей" (упомянутая уже серия 76 г. Краткий путеводитель). Наиболее продуктивны 77-82 годы.

Уже сами названия работ и серий, задуманных и законченных в этот период, указывают на то, что объектом изображения стали массовые жанры изобразительной продукции – такие, как, например, реклама (об этом говорит превосходная степень в названиях работ – *Самый* короткий день, *Лучшие* в мире закаты и т.д.). Серия из пятнадцати работ ориентирует зрителя на совершенно особую сферу массовой изобразительной продукции – "художественно" выполненные торговые наклейки, этикетки, комиксы, сопровожде-

levsky Island, when nine black and white sketches for his series Characters were completed. To judge from the artist's words, the actual moment when the "methodological revelation" happened is rather doubtful: well now, one esks, can something sensible emerge during the night of April 1 when, by tradition, we can deceive one another without being punished? The conversation cited here is wholly in the spirit of the "methodological (or 'fundamental' (?) in Yury Dyshlenko's words) revelation" obtained during the night of dubious April 1 – it could become one of Yury Dyshlenko's works.

Yury Dyshlenko began to paint professionally a long time ago, some fifteen years before that crucial April 1 night: not without success, it should be said, since as early as the beginning of the 1970s he had become known as one of the most interesting younger Leningrad artists. In general, the idea, simple in its initial form, of producing a series of portraits in such a way that each portrait would become a portrait of a portrait proved to be unusually fruitful specifically in relation to his artistic objectives. While being broadly comprehensible, this idea transformed the traditional "occupation of painting" into a special action, directed at activizing and transforming the entire expansive field of the mass psychology of perception.

The very names of the works and series of works conceived and completed in this period point to the fact that the object of representation had become the mass genres of artistic output – advertising, for example (this is indicated by the superlative case in the names of the works – the Shortest Day, the Best Sunsets in the world and so on). A series of fifteen

...е продвижение товаров ширпотреба от производителя к поку-...ю, — то есть наиболее прагматические виды западного изобра-...ного материала, превратившиеся в контексте иной культуры ...ка в товар.

...конец, хотелось бы подробнее остановиться на еще не законче...монументальной композиции "Достоверность", состоящей из 5 ...ов, посвященных различным областям массовой иконографии: ...одической печати, телевидению, рекламно-туристическому пла...репродуцированию музейных раритетов, сенсационно-репор...фотографии. Эта серия включает в себя 20 работ общей пло...ю около 20 кв. метров. Сама фактура этой серии отсылает зри...к обширной области изображений, порожденных электронным ...резом и офсетным репродуцированием. "Достоверность" обна...

works orientates the viewer towards an utterly particular area of mass artistic output — "artistically" executed commercial labels, tags and cartoons which accompany the movement of consumer goods from producer to purchaser — that is, the most practical forms of Western pictorial material, transformed in the context of another culture from sign into commodity.

Finally, I should like to dwell in greater detail on the still unfinished monumental composition "Authenticity", which consists of five cycles devoted to different areas of mass iconography: periodicals, television, tourist advertising, the reproduction of museum curiosities and sensational newspaper photography. This series includes twenty works with a total area of approximately twenty square metres. The very texture of this series refers the viewer back to the broad category of visual represen-

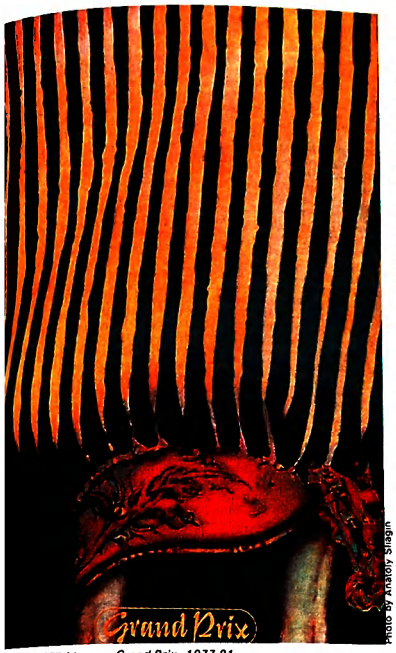


Photo by Anatoly Sliagin

...d Prix, 1977-81
...ст, акрилик
... 80

Grand Prix, 1977-81
acrylic on canvas
120 x 80

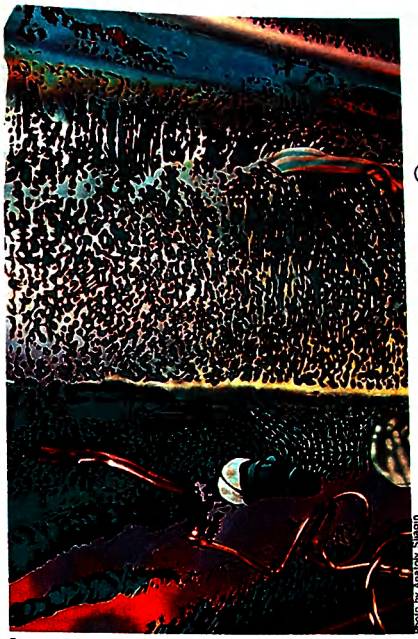


Photo by Anatoly Sliagin

Бархатный сезон, 1977-81
холст, акрилик
120 x 80

Velvet Season, 1977-81
acrylic on canvas
120 x 80

...т приемы и методы, организующие массированное воздействие ...рителя со стороны средств массовой информации, и равно дале...как от футуристической завороженности успехами техническо...прогресса, так и от пассеистического разоблачения "антигуман...э" состояния цивилизации. В этом главная заслуга Дышленко — ...изобразительная концепция лишена какого бы то ни было иде...тизирующего вектора, хотя "полученные" им изображения мож...рассматривать как своего рода идеограммы, фиксирующие со...менное состояние человеческого глаза.

...оказывается, что при всем внешне интернациональном характе...изображений "Достоверности", они свидетельствуют, помимо ...чего, о "западном мифе", какой присутствует в первую очередь ...знании людей, отделенных от Запада жесткими политико-куль...рологическими границами. Перед нами западная цивилизация, ...ченная зрением человека из "второго мира". В работах Юрия ...шленко современная западная цивилизация видит себя со сторо... — и одновременно обнаруживается тот план восприятия, кото... противостоит ей, не укладывается в ее рамки и в то же время ...воляет охватить ее в целом, выделить наиболее существенные ...ы ее облика. В этом специфика изобразительного языка Юрия ...шленко, и, оставаясь человеком "второго мира", он органичес... на наш взгляд, существует в контексте современной западно...опейской, и — шире — мировой изобразительной культуры.

Виктор КРИВУЛИН

tations brought into being by electronic synthesis and offset reproduction. "Authenticity" exposes the devices and methods which organise the concentrated impact on the viewer of mass communications and is equally remote from the futurist enchantment with the successes of technical progress and the outmoded exposure of the "anti-humane" state of civilization. In this the principal credit belong to Dyshlenko: his concept of visual representation is quite without an ideologizing vector of any kind, although the pictures "obtained" by him may be regarded as ideograms of a kind, recording the contemporary state of the human eye.

It turns out that, for all the apparently international character of the pictures making up "Authenticity", they bear witness, among other things, to the "Western myth" present above all in the consciousness of people separated from the West by rigid political and "culturological" frontiers. We are confronted by Western civilization comprehended by the vision of a man of the "second world". In Yury Dyshlenko's works contemporary Western civilization sees itself at one remove while, simultaneously, that plane of perception is revealed which is opposed to it, does not fit into its framework and at the same time makes it possible to grasp it as a whole and to single out the most essential features of its countenance. Therein lies the specific quality of Yury Dyshlenko's pictorial language and, in our view, he enjoys an organic existence in the context of contemporary West European and, more broadly, world pictorial culture while remaining a man of the "second world".

Victor KRIVULIN
Translated by K. G. Hammond

THE BARRACKS OF LENINGRAD
БАРАКИ ЛЕНИНГРАДА

K. KUZMINSKY
К. КУЗЬМИНСКИЙ

Константин Кузьминский родился в 1940 г. в Ленинграде. Учился на биофаке ЛГУ и на театроведческом отделении Театрального института.
Работал геологом, гидрологом, геофизиком, музейным рабочим, экскурсоводом, служителем зоопарка, чернорабочим.
Эмигрировал в 1975 г. Был профессором славистики и английской литературы в Техасском университете и главой секции литературной практики Института современной русской культуры.
Поэт, составитель антологий русской поэзии. С 1982 г. живет в Нью-Йорке.

Konstantin Kuzminskii was born in Leningrad in 1940. He studied biology at Moscow State University and theater arts and history at the Theater Institute.
He has worked as a geologist, hydrologist, geophysicist, museum assistant, zoo animal-keeper, and manual worker.
He emigrated in 1975. Since then he has taught in the field of Slavic studies and English literature at the University of Texas and has headed the creative writing section of the Institute of Modern Russian Culture.
He is a poet and has compiled and edited anthologies of Russian poetry. He has been living in New York since 1982.

А. Арефьев: Уличная сцена
A. Arefev: Street scene

"I WORKED AS A STOKER IN THE NIGHT BATHS..." (Joseph Brodsky)

Or maybe in the women's baths. The baths served as a source of inspiration not only to the contemporary classic of Russian poetry: Burliuk, as the artist Ermilov reported to the Kharkovian Vargich Bakhchanyan, lost his eye by a knitting needle thrust through a chink in the wall when, as an adolescent, he was peeping into the village baths.

The baths of the early 50s in Dostoyevskian courtyards! – who didn't peep into those windows: masturbators, artists, future poets, old farts, and slightly drunken proletarians. Nobody stabbed their eyes, but the eyes kept an eye on them – it was a sweet trembling behind the stacks of firewood in the dirty backyards...

The barracks. You didn't have to look for one: there was Petrogradskaia and Vasilievsky, Moika and Podiachevskie, Kalinkin and Alarchin, not to mention Logovka, Borovaia, Obvodny – they offered a vast expanse for observers and observed. The post-war 50s, the last splash of Stalin's "Pobedit". The invalids on Nevsky Prospect. German prisoners of war in the cellars of the Senate and the Synod. The last of the fairs and flea markets. Even for me, a thirteen-year old at the time, it was unforgettable. And certainly the women's baths. My mother took me there as a child since my father had perished in the Battle of Leningrad and we had no bath tub. That is, we had a bath tub, but only one for nine families and eleven rooms in the former apartments of Her Majesty Alexandra's Lady in Waiting, Madame Kulneva (whose ancestors are mentioned in Tolstoy's War and Peace) – but still I remember the baths.

Why did I begin with the baths? Because the same world – familiar from my post-war childhood – appears in the paintings of Richard Vasm' or the Muscovite Boris Shternberg, who is much younger.

When the textbooks of sex were textbooks on obstetrics and gynecology, prerevolutionary colored anatomy books (let's not forget Mark Twain's Tom Sawyer!) or the STREET – the artist about whom I intend to speak are the artists of the STREET, but not street artists. On the contrary, they are from the ground cellars and underground. Due to the market of commissions their impressions of life could find no outlet. They were digested in loneliness or within a rather small circle. Knowledge was obtained by loners, distributed orally, and digested together. It was, basically, knowledge of the PAST, since not much came through from OVER THERE. Records (music on ribs we called them), recordings of rock music on X-ray film. They were virtually the only contact with the West.

And nonetheless contact did exist. Not on the level of reality, but rather on the level of esthetics and the spirit. The spirit was material and stank, but not only in the Soviet Union. When I saw the tower of the University of Texas (a caique of the tower of Moscow State University), everything fell into place. The COMMON aesthetic arises everywhere – as if a cloud of ether infected the whole earth at once. By the way, the buildings and interiors of the Gestapo were built in the 30s by almost the same architect who erected the Big House on the Liteiny; the buildings of the KGB and the Gestapo, and maybe of the FBI were built according to prototypical plans. In this community of mass ideologies, or rather, ideologies for the masses, there is no place for either beatniks from the U.S.A. or "barachniki" from the U.S.S.R. – which emphasizes the similarity of the movements.

Narcotics, music, the themes, we had everything in common in spite of the ocean. But the yield was diproportionate: for a hundred beatniks I can count only a dozen or so "barachniki", and even those to this day remain 90 percent unpub-

"Я РАБОТАЛ КОЧЕГАРОМ В НОЧНОЙ БАНЕ..." (И. Бродский)

Или, может быть, в женском. Бани служили источником вдохновения не только лишь классику нынешней русской поэзии: Бурлюк как сообщил художник Ермилов харьковечанину Вагричу Бахчаняну, так и лишился ока путем вязальной спицы, сунутой ему в оное, когда подростком подглядывал в деревенскую баню.

Бани начала 50-х, в проходных – "достоевских" – дворах, кто только не подглядывал в их окна: онанисты и художники, будущие поэты, передчие старички, и просто малость выпивший пролетарьят. В глаз не тыкали, но менты ловили: за поленцами дров, в грязных дворах, было мандражно и сладко.

Барак. Барак не надобно было разыскивать. Петроградская и Васильевский, Мойка и Подъяческие, Калинкин и Аларчин, не говоря за Лиговку, Боровую, Обводный – давали широкий простор для наблюдателей и наблюденных. 50-е послевоенные, последний всплеск сталинского "победита", инвалиды на Невском, пленные немцы в подвалах Сената-Синода, последние ярмарки и барахолки, – даже мне, 13-летнему тогда, памятно это. И конечно, женские бани. Куда меня в детстве водила мать, за неимением погибшего под Ленинградом отца, а равно и ванны – ванна была, но одна на 9 семей и 11 комнат, в бывшей квартире камерфрейлины Ее Императорского Величества, госпожи Кульневой (предки поминаются у Толстого в "Войне и мире") но помнятся – бани.

Почему я начал именно с них? Потому что на картинах Рихарда Васми ли, или москвича Бориса Штерберга, годами куда как моложе – возникает все тот же, с послевоенного детства знакомый мир.

Когда учебником секса были учебники по акушерству и гинекологии, дореволюционные анатомические атласы (вспомним Марк Твена, "Том Сойера"!), или же УЛИЦА. Художники, о которых я намереваюсь писать, – это художники УЛИЦЫ, но не уличные, напротив: подвальные и полуподвальные. Впечатления жизни не могли найти выхода внешнего (разумеется – рынок, заказ), переваривались в одиночестве или куда как в узком кругу. Знания – знания добывались одиночками, распространялись изустно, перевариваись – сообща. Знания, большею частию – ПРОШЛОГО, лишь немногое – поступало "оттуда". Пластинки "музыки на ребрах" (записи рока на рентгеновских пленках) – были едва ли не единственным "контактом с Западом".

И тем не менее, контакт – был. Не на уровне ревлий, но, скорее, на уровне эстетики, духа. Дух был тяжелый не в одном Советском Союзе. Когда же я увидел башню Техасского университета (кальку с той, что на Воробьевых-Ленинских), все встало на свои места. Эстетика ОБЩАЯ (не индивидуальная) зарождается, похоже, повсюдно: как бы некий пояс эфира, заражающий сразу всю Землю. К слову: интерьеры и здание Рейхканцелярии строились в 30-х едва ли не тем же архитектором, что возводил Большой Дом на Литейном, здания КГБ и Гестапо (возможно и ФБР) возводились по "типовому проекту". В этой общности массовых идеологий, точнее – идеологий для масс, нет места для – будь то "битников" США или "барачников" СССР, что порождает и сходность течений.

Наркотики, музыка, темы – все было общее, не взирая на океан. Выход был, правда, непропорциональный: на сотню имет поэтов-битников – насчитаю, ну, с дюжину барачников, и те по сей день – на 90% не опубликованы. Творить (не говоря – жить) в России было много опасней.

looking back

В. Гаврильчик: На барже, 1974
V. Gavrilchik: On the barge, 1974

А. Раппопорт: Человек и унитаз
A. Rapoport: Man and toilet bowl

Р. Васми: Женщина в бане
R. Vasmi: Woman in bathhouse

В. Левитин: Натюрморт
V. Levitin: Still life

ished. To create, not to mention simply to live, was much more dangerous in Russia.

LAKTIONOV'S OVERCOAT

Nearby the Soviet artist Laktionov was tailoring his overcoat on canvas, and Andrei Andreevich Mylnikov was anointing Party anuses. Mylnikov was married to a ballerina from the Marinsky Theater, his apartment and studio were an open house for Westerners, and his painting of the Festival of Friendship and Painting hangs in the Russian Museum to this very day. Nearby there existed LOSKh (Leningrad Department of the Union of Artists).

In one of the exhibits of Socialist Realist painting held in the corridor of Leningrad State University there appeared a note in the guest book: "the coat ain't made of bad stuff and the suit'll do too". The material was painted meticulously. Happy Soviet families sometimes got F's (the famous painting Another Fl) but basically they lived, studied and created with straight A's.

LOSKh didn't and doesn't recognize the existence of the underground (I meant to say underground, ha-ha...). The underground does know about LOSKh's existence. They studied in the same schools: first SKhSH (Middle Art School), Tavricheskoe (nearly the same thing) then, Mukha (Mukhina High Arts School), or the Academy. They all went to the same school. They viewed it differently, however. Some, like Anikushin, made monuments to Pushkin (the poet's barracks were hurriedly placed under Lenin's gaze for the anniversary, and to this day you can see it on Moscow Prospect: the leader stands in the fifth ballet position). Others, like Kostia Simun made monuments for the grave of the poet Leonid Aronzon, who committed suicide in 1971 and is still unpublished. Each to his own. Reality polishers and reality publishers. Laktionov has a dress coat – and more than one. Richard Vasmi the stoker wore a cheap quilted jacket.

WHERE DOES THE MOTHERLAND BEGIN?

When asked this question by the chief of police while the strains of the song sounded over the radio, the poet, cynic and journalist Sergei Chudakov aphoristically answered that "the Motherland begins, above all, with the possibility of leaving it behind".

Not everyone leaves it behind. Freedom turns into trouble for some people: after having lived through prison camps, mental hospitals, police stations, narcotics, and booze, Sashok Arefev (orekh – Nut, for short) drank himself to death on the 99c wine beloved of French bums.

Vasmi and Schwartz became operators of gas boilers – which is a promotion. Natasha Zhilina's ex-husband won't let her leave the country. Gudzenko (Gudzia) gave up after prison camp in the early 60s. Frontinsky is working as an architect. Vali Gromov was always too quiet. Levitin, Valia, an invalid from childhood, walks on two sticks. Shagin, it seems, never leaves the mental hospitals.

So here I've name those about whom I intend to speak. Oh, I've forgotten Rapoportik. Alek Rapoport is whining in California. Things are bac for him there in the land of Steinbeck and beat niks. He yearns for New York where the above mentioned Boris Shternberg, the master of wood cuts, is barely making a living as a taxicab driver.

So where does it begin? The motherland, the group, or, let us call it the "school". It all begins from the same thing, from a certain communa lity. Whether it's of language, origin, or a com mon cross to bear.

There was no school. There was a certain communality which was born in Middle Art School (Arefev, Vasmi, Schwarz, Shagin, maybe Frontinsky and Gromov), a community which turned into a closed circle in respect to their wives as well: Vasmi's wife became Arefev's wife, and now she's Chemiakine's wife (Chemiakine may be called the younger friend or even pupil of the other two). Genadiev's wife became the wife of the artist Valery-in-leather-pants, and is now the wife of Tulpanov. Natasha Zhilina, Shagin's wife, is now the wife of the great photographer Boris Smelov (Petit Boris, Ptishka) – in other words, a closed circle, a homeostate, a group form as the poet Vladislav Lon put it.

Gudzenko was the theoretician. I know little about him. I somehow didn't get out to see him when I was photographing studios (cellars, garrets, etc.) in 1974-75. According to the stories

ПАЛЬТИШКО ЛАКТИОНОВА

А рядом шил свои пальтишки Лактионов, камыливал анусы Андрей Андреевич Мыльников, женатый на балеринке из Мариинского – квартирка и студия напоказ, для Запада, автор картины "Фестиваль дружбы" – висит и сейчас в Русском музее; рядом существовал ЛОСХ.

На одной из выставок соцживописи в университетском коридоре, в книге отзывов появилась запись: "А матерьяльчик-то на пальтишке Лактионова – ничего! И костюмчик тоже!" Матерьяльчик прописан был доброто. Счастливые совемейства иногда получали "двойки" ("Опять – двойка!"), но большею частию – жили, учились и творили на "отлично".

ЛОСХ не замечал и не замечает существование подполья.

Подполье – знает о существовании ЛОСХа. Учились-то – в одних и тех же школах: сначала СХШ (Таврическое), потом Мухинское (Мухa) или Академия – школу всем давали одну и ту же. Пользовались ею, впрочем, поразному. Одни, как Аникушин, делали памятники Пушкину (а нижний бюст поэта – в спешке подводили под скульптуру Ленина, можно видеть и посейчас на Московском проспекте: вождя в пятой балетной позиции), другие – как Костя Симун – памятник на могилу поэта Леонида Аронзона, покончившего с собой в 71-м и не напечатанного и по сю пору. Каждому свое. Лакировщики действительности и – бытописцы ее.

У Лактионова есть пальтишко, и не одно.

Кочегар Рихард Васми ходил в ватнике.

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ РОДИНА?

"Родина начинается, прежде всего, с возможности ее покинуть", афористически высказался поэт, журналист и циник Сергей Чудаков на вопрос участкового под аккомпанемент пресловутой песни.

Покидают не все. Иным свобода выходит боком: переживший лагеря, дурдома, ментовки, наркоту и пьянство Сашок Арефьев (Арех) – спился в Париже на клошарском вине за полгода и помер.

Васми и Шварц стали кочегарами газовой кочегарки. Жилину не пускает предыдущий муж. Гудзенко (Гудзя) – "убрал и прекратил" еще после лагеря, в начале 60-х. Фронтинский – архитекторствует. Валя Громов и всегда был слишком тих. Левитин Валя – инвалид 2-й группы, ходит на двух палочках. Шагин – вроде, не вылезает из дурдомов.

Вот я и перечислил тех, о ком намереваюсь говорить со столь долгими преамбулами. Забыл Раппопортика: Алек Раппопорт ноет в Калифорнии, плохо ему там, на родине Стейнбека и битников, рвется в Нью-Йорк, где таксерствует поминаемый мною резчик пубков Борис Штернберг.

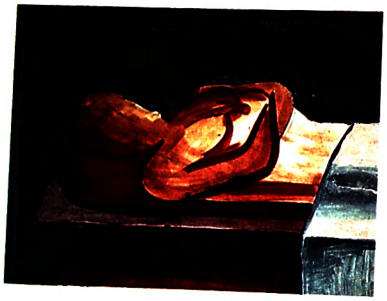
Итак, с чего же она все-таки начинается – родина, группа, или, условно говоря, школа? А все с того же: с некоей общности. Языка ли, происхождения, или, наконец, общего креста. Школы не было. Была некая общность, зародившаяся в СХШ (Арефьев, Васми, Шварц, Шагин, возможно – Фронтинский и Громов), общность, перешедшая в замкнутый круг через жен даже: жена Васми стала женой Арефьева, а ныне жена Шемякина, младшего друга и ученика тех двух; жена Геннадиева стала женой художника Валеры-а-кожаных-штанах, а ныне жена Тюльпанова; жена Шагина, Наталья Жилина – ныне жена гениального фотографа Бориса Смелова (Пти-Бориса, Птишки), словом – замкнутый круг, гомеостат, групповая форма (как сказал поэт Владислав Лен).

Р. Васми: Автопортрет, 1970
картон, темпера
28 x 23

R. Vasmi: Selfportrait, 1970
gouache on cardboard
28 x 23

Р. Васми: Пейзаж в Петропавловской крепости, 1970
картон, темпера
30 x 42

R. Vasmi: View of the Peter and Pavel fortresse from within, 1970
gouache on cardboard
30 x 42



А. Арефьев: В морге, 1953
картон, гуашь
29 x 41

A. Arefiev: In the morgue, 1953
gouache on cardboard
29 x 41

of a woman, a pianist at the Vaganov School of Ballet and the Malyi Opera Theater (once more that same communality – Chemiakine painted set decorations for the opera or ballet of Gogol's Nose, who know – there was no performance, and in the same place Oleg Tselkov worked on Porgy and Bess sets with hanging herring and fine hose). Gudzia was very well read, his parents had a huge library, and acquainted all his buddies with the classical art of the West. And the West perceived him: he took the risk of selling his paintings to some French man during Stalin's time, for which he received a trip to the Patriotic Prison Camps – and after this he withered and dried up.

Arefev didn't dry up. On the contrary, having served a long term for narcotics and forging prescriptions, he managed to smuggle an album of drawings out of the camp. The album disappeared somewhere in London in 1975. I knew Arefev well, through Chemiakine and I cleared snow from the paths (Chemiakine and the Hermitage and lugged the paintings from one hall to another). The late poet Roald Mandelshtam dedicated poems to Arefev's pallette. (Roald himself died from starvation, hemorrhaging and narcotics in 1961 at the age of 29!):

The sky, dry as a drumskin
bulged its belly
roaring like a copper bell,
in the black hole moon wounds
of the ice
the red bucket fell.

Dawn clots fall
into blue hernia bruises.

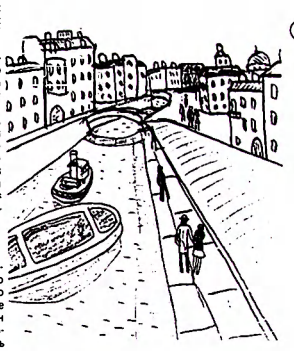
Blue, bruised, dead. Red, scabs, and clots. These are the colors of Arefev's early watercolors and gouaches. It is rumored (and he spread the rumors himself) that Arefev robbed graves to get money for morphine. In addition it's certain he spent time in Soviet morgues. And not only he. They were drawn to the morgue as to the baths. To look at naked hens.

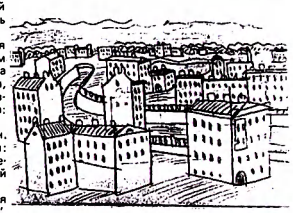
Arefev's drawing is close to caricature and literature. Vasmi, Shalia Shwarz and Chemiakine, who collected his poems with me, were also in common. Arefev's Liza and Herman of the 1950's against a background of barges and the Peter and Paul Fortress – it pays to notice the CLOTHES of the heroine. her shoes and skirt are typical products of the 1950's. And underneath... The story of Gerard Philippe's exhibit of Soviet women's underwear in Paris in those same 50's; his well known eye was not evil but true. He didn't know how to alienate himself from life even through narcotics, because on the other hand he was a healthy alcoholic. And to have a drink means to hang around the beer stands or the liquor stores closed for lunch or inventory, in the very bosom of the people. To observe types. To transfer them to paper or canvas.

About types: tender and defenseless Valia Grogant feminine images of Renoir, but on his canvases we see not simply imaginary images, but real types from the STREET. This is what most impressed me in Gromov: the combination of Renoir and Soviet barracks.

Arefev on the other hand, was mean and forktongued. That's why his street scenes were so successful: the young lady and the hoodlum in Apollon'77; working lads and a girl; the line for the public toilet, etc.

Ten years later the artist and dark horse drew a series entitled "The Week", 1973: a man screws a broad in the corridor of Smolny (Party Headquarters in Leningrad); a man is stomping a woman against the background of Theater Street's perspective and two children stand nearby with a toy horse. Pen, ink, rough, touch lines – this is another generation in which lyricism has be-





Теоретиком был Гудзенко. Мало знаю о нем, да так и не выбрался, отснимая студии (подвалы и мансарды) в 74-м и 75-м. По рассказам знавшей его пианистки-концертмейстера Вагановского и Малого Оперного (опять – общность: для Малого Оперного рисовал свои декорации к опере или балету "Нос" Михаил Шемякин, там же оформлял "Порги и Бесс" висячими селедками и поджарой кишкой живописец Олег Целков), Гудзя был невероятно начитан, имел огромную родительскую библиотеку и ознакомил всех сотоварищей с классическим искусством Запада. Запад его и подвел: рискнув еще при Сталине продать свои картины какому-то французу – получил отечественные лагеря, после чего увял и усох.

Арефьев не усох. Напротив, отсидев за наркоту и фальшивые рецепты немалый срок, успел переправить за зону альбом лагерных зарисовок, который пропал уже где-то в Лондоне году в 75-м. Знал я близко Арефьева года с 63-го, через Шемякина (с которым гребли снежок вокруг Эрмитажа и таскали картинки). Его цветовым гаммам посвящал стихи покойный поэт Роальд Мандельштам (умер от голода, кровотечений и наркоты в 61-м, 29-ти лет): "Небо живот-барабан..." / Вспучило, медно гудя. / В КРАСНЫЕ прорубили ран / Лунная папа бадья..." "Падает сгусток зари / В СИНЬ ущемления грыж" – синее (синюшное, мертвое), красное (запекшееся, сгусток) – таковы колера ранних акварелей и гуашей Арефьева. Поговаривают (сам поговаривал), что Арешек грабил могилы, чтобы достать денег на морфин. Помимо: явно побывал в советских мертвецких. Не он один. В мертвецкие тянуло, как и в бани. Голых курочек посмотреть.

Рисунок Арефьева карикатурен и, зачастую, литературен. Другом Алика Мандельштама были и Васми, и Шаль Шварц, и, под конец, Шемякин (который и собрал со мною стихи его), но там было менее общо. "Лиза и Герман" 50-х, на фоне баржей и Петропавловки – имеет смысл обратить внимание на КОСТЮМ героини: туфли и юбка типичная продукция 50-х. А под... История с Жераром Филиппом, устроившим выставку советского женского исподнего в Париже – достаточно известна. В тех же 50-х. Арефьев глаз имел не злой, но верный. Отстраняться от жизни он не умел, даже путем наркотиков, ибо помимо – был здоровым алкоголиком. А выпить – это значит: толочься у парьков и закрытых на обед или переучет гастрономов, в самой гуще народа. Наблюдать типажи. Переносить их на бумагу и холст.

О типажах: мягкий и беззащитный Валя Громов – тяготел к Ренуару, его пастельным тонам, изысканным женским образам – но на холсте возникают, наряду с вымышленными, и вполне реальные образы УЛИЦЫ. Это главное, что меня сразило в живописи Громова: сочетание Ренуара с советским бараком.

Арефьев был напротив – зол и злоязычен. Поэтому ему так удавались уличные сцены: барышня и хулиган (в "Аполлоне-77"), ремесленники и девица, очередь в общественный сортир и т.п.

Десятилетия спустя, художник и темная лошадка А.Б. Иванов рисует серию "Неделя", (1973): мужик пялит бабу в коридоре Смольного, мужик лупит бабу ногами в перспективе россиевской Театральной улицы (и рядом стоят двое детишек с игрушечной лошадкой) – тушь, перо, жесткие и жестокие линии – это уже другое поколение, где лиризм перерос в цинизм, "черный юмор" становится нормой и художники переходят в гротеск (Петроченков, да и другие).

ПОРТРЕТ БАРОЧНОГО БАРАКА

А рядом существовал Петербург. Безмолвие и безлюдие ночных улиц, камень и штукатурка, зловоние проходных дворов, гандоны, плывущие в Мойке, Фонтанке и Екатерининском, белые ночи и сизые "воронки" – лицо Петербурга.

В подворотнях вязали художника Шемякина, иллюстрировавшего Достоевского, прихватывали фотографов, снимавших облупленные стены – творить на улице было опасно.

1, 2. Р. Васми: Городские зарисовки
Из коллекции О. Фронтинского, Ленинград

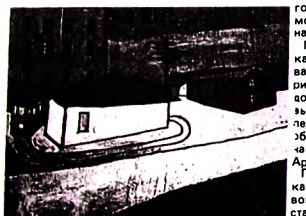
1, 2. R. Vasmi: City sketches
From the collection of O. Frontinsky, Leningrad

М. Шемякин: Шляпная мастерская, 1971 Из цикла: "С чего начинается Родина".

M. Chemiakin: Hatmeker's shop, 1971 From the cycle "Where the Motherland Takes Its Start".

Ш. Шварц: Двор
S. Schwarz: Yard.

Р. Васми: Городской пейзаж
R. Vasmi: Cityscape



Р. Васми: Конечная остановка
R. Vasmi: Final stop

come cynicism, black humor has become the norm, and artists have moved into the grotesque (Petrochenkov and others).

A PORTRAIT OF BAROQUE BARRACKS

And nearby there existed Petersburg. The muteness and loneliness of the night streets, stone and plaster facades, the stinking courtyards, the conduits floating in the Moika, Fontanka, and the Ekaterininsky Canal, the white nights and the blue police cars – here is the face of Petersburg. In the yards the cops grabbed Chemiakine who was illustrating Dostoevsky's novels. They picked up my photographers who were photographing the peeling walls – to create on the street was dangerous.

From the windows they painted the world of garrets and the tin covered iron of the roofs. From the Chemiakine's sixth floor room on Zagorodny Prospect you could see the roofs and St. Isaac's cathedral. A view of Peter and Paul Fortress by Vasmi is also from above.

Many of the landscapes of Levitin, Arefev, Frontinsky, Zhilina are done from above or through cellar windows. The Montmartre of Petersburg. The view from below and the view from above – the artists didn't place their easels on the famous squares (where tripods have worn holes, as photographers used to say), they painted what they saw. Feet and roofs. The landscapes – nearly all of them – are unpeopled. There is none of the bustle of the Paris boulevards, there is nothing. City, stone, water, sky. Smoked, grey sky, green or scarlet sky (in the "incestuous fire of the hemispheric sunsets", this is Evgeny Rein, the father and teacher of Joseph Brodsky, echoing Roald Mandelstam's images). There is no blue sky in the paintings of Petersburg artists.

There is blue sky in Gavrilchik's seascapes. A Lieutenant in the Pacific Fleet, he worked on shit-hauling barges (with the novelist Boris Ivanov, the philosopher and art critic Kredenkov, and God knows who else) hauling feces out to the Baltic. But in his paintings there is always a man in the foreground (a sailor, a diver), the obligatory crooked-legged doggy, seagulls, and in the background a black tugboat as in Arefev.

It's unlikely that Gavrilchik was acquainted with the artists of the above-mentioned school, but a communality of age, esthetics and background automatically put him in their ranks. Gavrilchik's poetry is based on an amusing mixture of slang, classicism, bureaucratisms and Sovietisms.

The artists were also poets. Or they were friends with poets. I don't know whether Vasmi wrote any poetry, but Chemiakine, Levitin, Mikhnov-Voitenko did, though I wasn't able to collect much of it.

The same Petersburg realia appears in Gavrilchik's poetry: "I hung out on Nevsky Prospect", "I moseyed along to my date with the Neva", etc.

The city closed in. Like moles the artists climbed out at night or in the early morning when the city was new, pure, and empty. The artists lived in the most barrack-like regions: Zagorodny, Maklina, Borovaia, Vasilievsky. There was no need to look for models and landscapes. Eeverything was at hand. Firewood shacks, and the windows of the women's baths. Where else could such a horrible image, resembling a six-legged louse, as in Richard Vasmi's Woman washing her hair in a Bowl, come from? Only from life. Not from the live models of the Academy, where almost – beauties posed – all models had been worn out by the artists and their studio parties. Within a few years they became second-hand, worth only 10-25% of their former value as the geologists used to say.

The sexual mannequins in the windows of the Women's Clothing and Lingerie Department – this is where Chemiakine's series "Where does the Motherland Begin", starts. This is also a portrait of the city.

In Levitin's still lifes one might see the rusty tin cans, eight-sided bottles of Czechoslovakian coffee liqueur (the one I drank when I was seventeen and then presented to the artist for a still life), tiny and timid flowers. I remember when we were buying two Narcissus flowers at the Kuznetsky market. They cost a ruble apiece two days of Levitin's ration. And my uncle, a member of LOSKh was painting bunches of lilacs in the

Живописали из окон – мир мансард и оцинкованное железо крыш – с 6-го этажа комнаты Шемякина на Загородном открывался вид на крыши и Исаакий, и вид строений Петропавловки Рихарда Васми – тоже взят "сверху". Сверху (или из окон подвала) сделаны и многие пейзажи Левитина, Арефьева, Фронтинского, Жилиной.

Петербургский Монмартр. Вид снизу и вид сверху – художники не ставили мольбертов на знаменитых площадях (где "ямки от штативов", по выражению фотографов), художники писали то, что видели. Ноги и крыши.

Пейзажи – все почти – БЕЗЛЮДНЫ. Нет толкотни парижских бульваров, нет ничего. Город: камень, вода и небо. Небо серое, прокопченое, небо зеленое или алое ("В кровосмесительном огне / Полусферических закатов" – Евгений Рейн, отец и учитель Бродского – перекличка с Роальдом Мандельштамом), голубого неба не припомню на картинах питерских живописцев.

Припоминаю: морские пейзажи Гаврильчика. Лейтенант Тихоокеанского флота, он плавал на баржах-говновозах (с прозвиком Борисом Ивановым, философом и искусствоведом Крейденковым, да мало ли с кем еще), вывозя фекалии на взморье. Но у него – на первом плане человек (матрос, водолаз), обязательная кривоногая собачка, чайки и – на заднем плане – черный буксирчик, как и у Арефьева.

Гаврильчик вряд ли был знаком с художниками поминающейся "школы", но общность возраста, эстетики и быта – автоматически ставит его к ним. Стихи Гаврильчика – строятся на порзительной смеси жаргона, классики, канцеляризмов-советизмов – взять хоть название книги "Бляха-муха изделия духа", со "Спецстихами" и рвешниками.

Художники были поэтами. Или дружили с таковыми. Не знаю, писал ли Васми стихов, но Шемякин, Левитин, Михнов-Войтенко – пишут, хотя многое не удается собрать.

И в стихах того же Гаврильчика, возникают те же петербургские реалии: "Я по Невскому гулялся..." "Шкандыбаю мимо окон / На свиданье у Невы...", "Торжественно всходило ЛЕНГОРСОЛНЦЕ, / Приятный разливая ЛЕНГОРСВЕТ..."

Город обволакивал. Как кроты, художники вылезали лишь по ночам или ранним утром, когда город был нем, чист и безлюден.

Художники жили в самых "барвчных" районах: Загородный, Маклина, Боровая, Васильевский. За пейзажами и моделями не приходилось бегать: все было под боком – и дровяные сараи, и окна женских бань. А откуда еще могло появиться такое страшное изобретение, напоминающее шестиногую вошь, как "Женщина, моющая голову в тазу" Рихарда Васми? Только с натуры. Не с "натуры" Академии, где позировали относительные милочки, модельки, изнашиваемые художниками и выпивонами в студиях – через несколько лет они становились уже "б/у", 10-25% годности, как говорят геологи, – а с натуры самой жизни.

Сексуальные манекены в окнах женской галантереи и нижнего – вот откуда Шемякинский цикл "С чего начинается Родина?", это тоже портрет города.

На натюрмортах Левитина – ржавые консервные банки, восьмигранная бутылка из-под чешского кофейного ликера (выпитая в 17 лет и подаренная мною для натуры художнику), редкие и робкие цветы – 2 нарцисса для заказанного натюрморта стоили на Кузнецком рынке по рублю штука, помню, долго прицепивались и покупали, не то, что мой дядюшка, член ЛОСХа, который писал охапки сирени в вазонах дедовской коллекции: нищета, одиночество, голод.

СХЕМА СХИМЫ

Жить не высовываясь – для того, чтобы

...ses of my grandfather's collection. Not ...e same: poverty, loneliness, hunger.

THE MINK OF THE MONK

To live without coming out, in order not to ...ive by lies. Of the earlier generation, Gudzia ...came out and got arrested. The rest lived quietly. The stokers and porters still sit in the basements ...and set arts, just as in a New York basement ...one window covered with an American flag, the ...other with a map of Guatemala); I am writing ...his article. And on the walls hang the works of ...the artists who have been mentioned and of those ...who have not. Gavrilchik's seascapes, Arefev's ...street scenes, Levitin and Vasmi's roofscapes, ...Slava Cozias' Vasilievsky Island, Chemiakine's ...early still lifes and his illustrations to Hoffman. ...Elinson hangs here as well.

...often you end up in a "school" by accident. To ...communicate without going out is quite compli...cated. They began to emerge only in the early ...20's. Before that everyone created in his own ...cell and saw only a few people that he chose ...himself. For that reason the wheel was invented ...independently over and over again. Therefore, ...insisting that there are no school as such, I none...theless place artist in schools who have nothing ...in common other than their fate and their back...ground. Elenson's relatively early pastels, for ...example August 1968, depict: a street receding ...in perspective; a couple walks along a street in ...perspective; a naked soldier in a red star helmet ...and a naked girl covering her face with her hand. ...The drawing is primitive and coarse. As primitive ...and coarse as the action itself. Czechoslovakia, ...1968.

These artists do not paint political caricatures. ...It's unhealthy for artists to come out from under. ...It's just that sometimes the observed breaks ...open, the forbidden jumps onto the canvas, the ...artist makes a slip of the tongue. Old Liagachev's ...scenes of a communal apartment of Borovaia St., ...Chemiakine's "belated" illustrations to the Gulag ...Archipelago, the pastels of Elenson, the man and ...the toilet by Rapoport (the same as in the wood...cuts of Boris Shternberg) all of these are manifes...tations of one life (all the differences in schools notwithstanding).

Artists are rarely given the monk's asceticism. And then, only with age.

Both Shalia and Shwartz did socialize, but se...lectively, especially when they were young. Tul...panov didn't always sit locked in either, in a ten ...square yard room, painting with a one-haired ...brush one painting in three years. They say that ...he was active in the mid-sixties and even had ...exhibits. Nevertheless, asceticism does exist. In ...their refusal of the market, and of exhibition, ...and of the buttered piece of bread, there is ...communality in this generation which survived ..."in spite of".

THROUGH THE EYES OF A NON ART CRITIC

John E. Bowlt, professor and Director of the IMRC at Blue Lagoon Texas, though he is an apologist for the non-objective avant-garde of the 20s which is the breadbasket of "contemporary" art criticism (my friends publicly buried Kazimir Malevich – for the second time – half a century later at the Guggenheim Museum in Jan. 1982), this same John Bowlt appreciated and expressed an interest in the artists mentioned here. What can be said about the dozen artists who started under Stalin and have continued working to the present, when we have only a few photographs and half a dozen or so artworks which are in two or three collections of their friends in the west? Two art works of Vasmi, 6 of Arefev, not a single one by Frontinsky, Shagin, Shwarz, Gromov, Gudzenko – how can one look at this with the eyes of an art critic?

What can we look at? One has to look in retro...spection, into the depths, into the literature of those years, and into the windows of the wo...men's baths – I'm sick of these windows! Into the art of Stalin's time – of Laktionovs, Nep...rintsevs, Mylnikovs or the Pimenovi and other Deinekos who are studied now. You have to look not into the canvas, but into the roots. The roots common to Italian neo-realism, the beatniks, common to America, Italy and the U.S.S.R.

Translated by Jamey Gambrell

В. Некрасов: Пиво
V. Nekrassov: Beer

...жить не по лжи. Из старшего поколения ...осунулся Гудзя, за что посадили. Остальные же ...со сидят в своих подвалах и полуподвалах, ...как в бейзменте Нью-Йорка (одно окно за...крыто американским флагом, другое – кар...той Гватемалы), я и пишу эту статью. А на...стенке, на стенке – висят работки упомяну...тых (и не) художников. Морские пейзажи ...Гавриличика, уличные Арефьева, пейзажи ...крыш Левитина и Васми, висит Васильевский ...остров Славы Гозиаса, ранние натюрморты и ...Гофманиана Шемякина, и висит Элинсон.

Зачастую в "школы" попадают случайно. Общаться "не высовываясь" затруднительное ...дело, высовываться же начали – лишь в нача...ле 70-х. До этого каждый творил в своей ке...лье, общаясь лишь с немногими, им самим из...бранными. Поэтому параллельно – изобрета...лись велосипеды и велосипеды.

Поэтому, утверждая, что нет "школ", я сме...ло зачисляю в таковые – художников, не свя...занных ничем, кроме общей судьбы и общего ...быта. Ранние (относительно) пастели Элинсо...на, например, "Август 1968" – живописуют: ...улицу, уходящую в перспективу, по улице, из ...перспективы же, идут пары – голый солдат в ...каске со звездой и голая же девушка, за...крывшая лицо рукою. Рисунок примитивен, ...груб. Как примитивно и грубо само действо. ...Чехия, 1968-й.

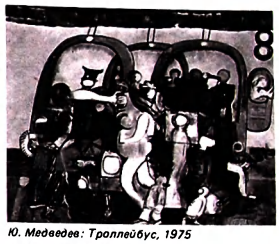
Художники не пишут политических карика...тур. Художникам вредно высовываться. Про...сто, иногда наблюдаемое – прорывает, запрет ...выскакивает на холст, художник как бы ...проговаривается". Сцены коммунальной ...квартиры на Боровой Олега Лягачева, иллю...страции (запоздалые) Шемякина к "Архипе...лагу ГУЛаг", помянутые пастели Элинсона, ...Человек и унитаз" Раппопорта (то же и в ...трубах Бориса Штернберга) – все это явле...ния одного плана. При всей разнице "школ". ...Монашество художникам удается редко. Да и то с возрастом. И Шаля Шварц, и Васми – хоть выборочно, но общались, особенно в ранние годы. Тюльпанов тоже не всегда си...дел, запершись в 10-метровой комнате, рисуя кистью в один волос одну картину в три года. Помнится, светил в середине 60-х и даже уст...раивал выставки. Тем не менее, аскеза имеет быть. В отрешении от рынка, показа, зача...стую и в отказе от корки хлеба, намазанной маслом – общность этого поколения, выжив...шего вопреки.

ГЛАЗАМИ НЕ ИСКУССТВОВЕДА

Джон Э. Боулт, профессор, директор Инсти...тута Современной Русской Культуры у Голу...бой Лагуны в Техасе, хотя и апологет бес...предметного авангарда 20-х, этой злачной ...нивы "сегодняшнего" искусствоведения ...(мои друзья устроили публичные – вторич...ные – похороны Малевича полвека спустя, ...у здания музея Гугенхайма 3 января 1982 ...года), оценил и проявил интерес к помяну...тым художникам.

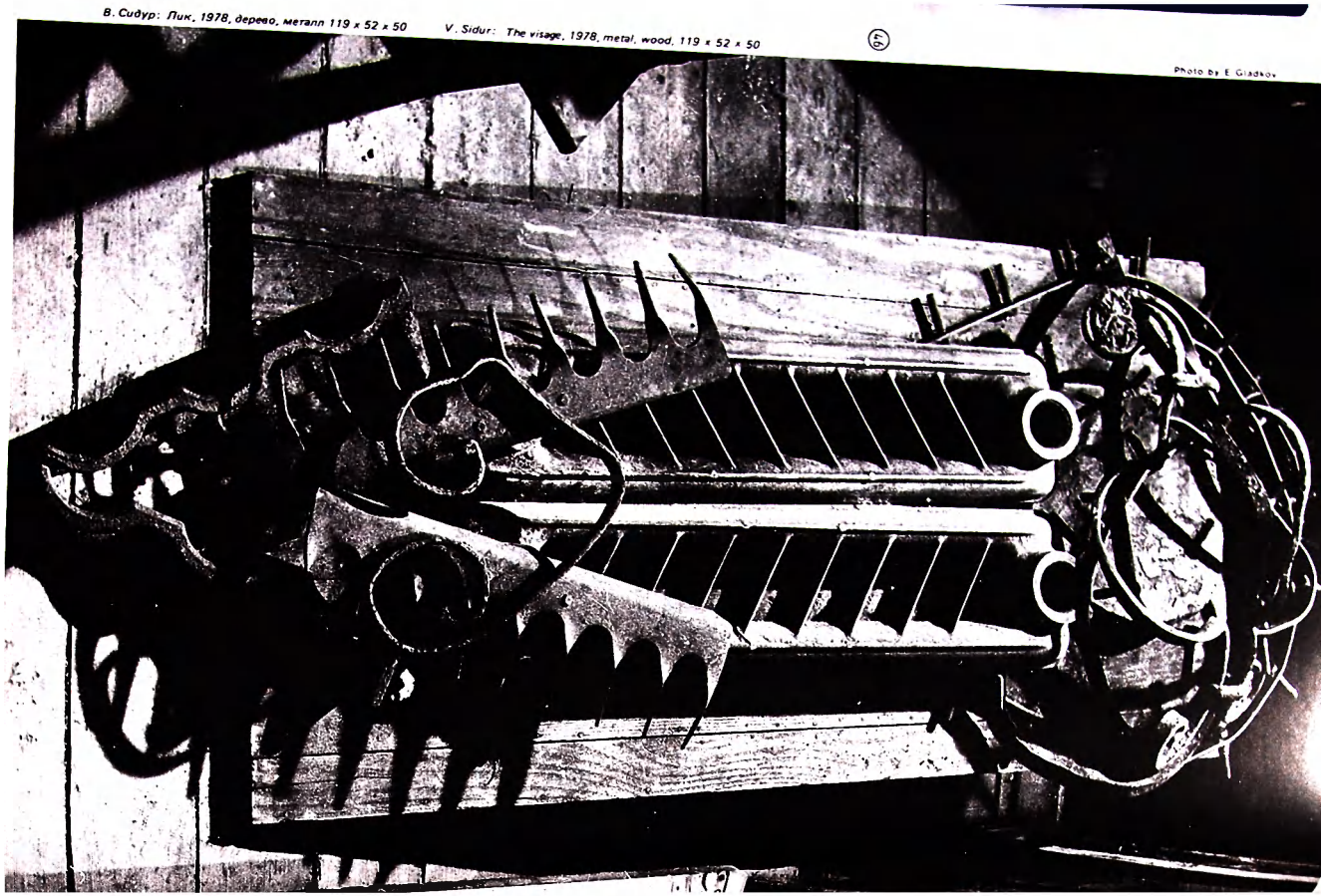
По отдельным фотографиям, полудюжин...работок, имеющихся в двух-трех коллекция...: друзей на Западе – много ли можно сказат...о целой дюжине художников, начавших в ста...линские годы еще и продолжающих по сей ...2 работы Васми, 6 Арефьева, ни одной Фронт...инского, Шагина, Шварца, Громова, Гудзен...ко – как на это смотреть "глазами искус...ствоведа"?

НА ЧТО – смотреть? Смотреть приходится в ретроспективу, в глубь, в литературу тех лет и окна женских бань (дались мне эти ок...на!), в искусство времен сталинизма – Лак...тионовых-Непринцевых и Мыльниковых, или изучаемых сейчас Пименовых и прочих Дей...нек, смотреть приходится НЕ В ХОЛСТ, а, ...можно сказать – в корень. Корень, общий для итальянского неореализма и битников, общий для Америки, Италии и СССР.



Ю. Медведев: Троллейбус, 1975
J. Medvedev: Trolley-bus. 1975

В. Некрасов: Мясо
V. Nekrassov: Meat



В. Сидур: Лик, 1978, дерево, металл 119 × 52 × 50 V. Sidur: The visage, 1978, metal, wood, 119 × 52 × 50

Photo by E. Gladkov

vadim sidur
вадим сидур

Родился в 1924 году в г. Днепропетровске, где закончил среднюю школу. Участвовал во Второй мировой войне, на фронте был пулеметчиком. В 1944 году был тяжело ранен и демобилизован из армии как инвалид Отечественной войны. Короткое время учился в Художественном институте в г. Душанбе, а затем в МВХПУ (б Строгановское училище), которое окончил в 1953 году. Живет и работает в Москве. Настоящий текст – фрагменты из интервью, данного Сидуром профессору Бохумского университета (ФРГ) Карлу Аймермахеру. Посербски интервью публиковалось в Белградской газете "Книжевна реч".

Born in 1924 in Dnepropetrovsk, where he finished a secondary school. During the Second World war he was in the Red Army as a soldier of a machine – gun company. In 1944 was wounded and demobilized as a disabled soldier of the Great Patriotic War. For a short time he was a student of The Dushanbe Medical Institute. He then entered The Stroganov Art Institute from which he graduated in 1953. He resides and works in Moscow. The present text is an abriged version of the interview given to prof. Karl Eimermacher of Bochum University (F.G.R.) and was published in "The Knizhevna retch" newspaper in Jugoslavia (in Serbian).

К. А. "Памятник погибшим от бомб" входит в большой цикл скульптур, созданных вами. Нам известно, что некоторые из них уже установлены в ФРГ. Мы имеем в виду "Памятник погибшим от насилия" в Касселе, 1974 г., и "Треблинку", установленную в 1979 году в Западном Берлине. Мы узнали, что в ближайшее время там же в ФРГ должен быть установлен "Памятник современному состоянию" в городе Констанце и "Памятник погибшим от любви" в городе Оффенбурге. Что вас побудило создать этот цикл памятников и как вы объясняете такой большой интерес к этим вашим произведениям именно в Германии?

В. С. Сотни тысячи, миллионы людей погибли от насилия, проявленного по отношению к ним другими людьми в самых чудовищных и даже фантастических формах. Пули, виселицы, бомбы, газовые камеры, концлагеря, пытки, смертная казнь – это перечисление невозможно продолжать, ибо оно бесконечно. Кажется, должно же это когда-то прекратиться! Но человечество, как бы лишенное разума, ничему не научается. Людская память слишком коротка, слаба и несовершенна. Меня постоянно угнетало и угнетает физическое ощущение бремени ответственности перед теми, кто погиб вчера, погибает сегодня и неизбежно погибнет завтра. Возможно, именно эти чувства и послужили для меня моральным толчком к созданию цикла памятников, о которых вы спрашиваете. Как художник я ставил перед собой задачу изваять скульптуры, обобщенные по форме, вечные по смыслу, доведенные до формулы. Не случайно, очевидно, один из моих памятников так и назван "Формула скорби".

Что же касается второй части вопроса, то я могу высказать по этому поводу только свои предположения. Мне кажется, что страны чем-то похожи на отдельных людей. Не все люди в состоянии осмыслить свой жизненный опыт и сделать в итоге соответствующие выводы из своих побед и поражений. То же самое происходит с государствами и народами. Я уверен, что народ, испытывающий чувство национальной вины, заслуживает глубокого уважения. Тем более, если этим чувством проникнуто поколение людей, которые сами никаких преступлений не совершали, и казалось бы, не должны нести ответственности за содеянное теми, кто жил перед ними.

К. А. Как вы считаете, существует ли неизбежная связь между циклом памятников, о котором вы только что говорили, и вашими графическими циклами "Мутации" (I: 1969 г.; II: 1969 г.; III: 1973 год), "Олимпийские игры" 1972 г. и такими вашими скульптурами, как: "После экспериментов" (1968 г.), "Железные пророки" (1969-73 гг.), "Барельефы на Библейские темы" (1972 г.) и "Гроб-Арт" (1974-75 гг.)?

В. С. Безусловно, такая связь существует. Уже лет двадцать назад пришлось в моей работе несколько направлений, развивающихся параллельно и дополняющих друг друга. Исключая "Барельефы на Библейские темы", все остальные циклы скульптур и графики, о которых вы спрашиваете, как и некоторые другие неупомянутые, завершающиеся "Гроб-Артом", я считаю ИСКУССТВОМ ЭПОХИ РАВНОВЕСИЯ СТРАХА, времени, когда большие государства уже достигли, а малые достигают апогея в запугивании друг друга сверхъестественным по разрушительной силе оружием. Чем дальше, тем больше создается впечатление, что человечество совершенно незаслуженно самочинно присвоило себе звание Homo Sapiens. Особенно ясным это становится теперь в конце XX века, когда почти достигнута вершина надругательства над природой, когда загрязняется и отравляется не только наша планета, но и околоземное пространство. И, честно говоря, весьма мало надежды на то, что человечество внезапно поумнеет и действительно станет разумным. Особенно очевидным это становится в последнее время. Кажется, вот-вот наступит полное торжество Гробарта и наш земной шар превратится в Гроб-планету... Во всяком случае, об этом молча вопиют мои "Железные пророки", пытаясь предупредить человечество о том, что людям грозит самоуничтожение от собственной ненависти, глупости и нечистоплотности. Уж очень ненадежной гарантией жизни является равновесие страха, но ничего более разумного люди не смогли изобрести для обеспечения своей безопасности. КАЖДЫЙ ИЗ НАС МОГ НЕ РОДИТЬСЯ, НО УМЕРЕТЬ ДОЛЖНЫ ВСЕ. Поэтому главным становится, КАК УМЕРЕТЬ! Получат люди в конце концов ПРАВО НА ДОСТОЙНУЮ СМЕРТЬ?! Люди больше не должны погибать в ужасе и муках. А устрашающие эксперименты любопытного и любознательного человечества, в результате которых наша Планета Гробов будет населена отвратительными жалкими мутантами Гроб-мужчинами, Гроб-женщинами и Гроб-детьми?

К. А. Был ли у вас такой же жгучий интерес к подобным проблемам в самом начале вашего творческого развития? Какие традиции вы изучали?

K. E. Memorial to Those Who Perished by the Bomb is part of a large cycle of sculptures which you have created. We know that several of these have already been placed in the Federal Republic of Germany: (1974) in Kassel and "Treblinka", placed in West Berlin in 1979. We have learned that soon, "Memorial to the Contemporary Condition" will also be placed in West Germany's city of Constantsa and "Memorial to Those Who Died of Love", in Offenburg. What prompted you to create this cycle of statues, and how do you explain the interest, especially in Germany, they have received?

V. S. Hundreds, thousands, millions of people perished from violence that was perpetrated upon them in the most monstrous and even fantastic forms by other people. Bullets, gallows, bombs, gas chambers, concentration camps, torture, capital punishment – it's impossible to continue the list since it's endless. One would think that at some point it would have to ceasel But humanity, as if devoid of reason, never learns. Human memory is too short, too weak and imperfect. I was and am continually oppressed by an actual physical feeling of being burdened by responsibility for those who died yesterday, are dying today, and inevitably will die tomorrow. Perhaps it is these very feelings which serve as a moral spur, and for the creation of the cycle of statues which you have asked me about. As an artist, I set for myself the task of sculpting sculpture that is generalized in form, eternal in meaning, and reduced to a formula. It is not accidental that one of my statues is called The Formula of Grief.

As for the second part of the question, I can only express my own suppositions. It seems to me that countries are in a way like individual people. Not all people are in a condition to interpret their life experience and make logical deductions from their victories and defeats as a result. The same is true for peoples and governments. I am certain that a society that has experienced a feeling of national guilt merits profound respect – the more so if this feeling arises in a generation of people who have committed no crime themselves and, it would seem, should not have to carry the burden of responsibility for those who, having lived before them, committed the crimes.

K.E. Do you think that there exists an inescapable link between the cycle or statues which we just spoke about and your graphic cycle "Mutation" (I-1969; II-1969; III-1973), "Olympic Games" (1972) and such sculptures as "After the Experiments" (1972), "The Iron Prophet" (1969-73), "Bas-reliefs on Biblical Themes" (1972) and "Coffin-Art" (1974-75)?

V. S. Undoubtedly a connection does exist. Twenty years ago several directions had already appeared in my work which were to develop along parallel lines and complement each other. With the exception of "Bas-reliefs on Biblical Themes", I consider all the rest of the cycles of sculpture and graphics which you have mentioned, as well as several other unmemorable works which culminated in "Coffin-Art", to be ART FROM THE ERA OF A BALANCE OF FEAR, a time when large governments had already attained, and small ones were in the process of attaining the apogee in intimidating one another with their preternaturally destructive strength of arms. The greater the achivement of this, the more it created the impression that humanity arbitrarily and entirely without merit called itself *Homo sapiens*. This is becoming especially clear now at the end of the 20th century, when the height of the outrage against nature has almost been reached, and not only is our planet being poisoned and polluted, but the surrounding atmosphere is as well. And honestly speaking, there is little hope that humanity will suddenly grow wiser and actually come to possess some judgement. This is becoming especially apparent lately. It seems that just as a full celebration of Coffin-art is coming about our earth shall turn into a Coffin-planet. In any case this is what my "Iron Prophets" silently cry out, attempting to let humanity know in advance that their own hatred, idiocy and unscrupulousness threatens them with self-destruction. Indeed, the balance of fear is a very untrustworthy guarantee of life, but people could not invent anything more senseless to ensure their safety. EVERY ONE OF US COULD NOT HAVE BEEN BORN, BUT ALL OF US MUST DIE. Thus the most important question becomes, HOW TO DIE? Will people in the end obtain THE RIGHT TO A FITTING DEATH? People must no longer perish in horror and torment. Or will the appalling experiments of curious and inquisitive humanity result in the Planet of Coffins being populated by hostile, wretched mutants of Coffin-men, Coffin-women and Coffin-children?

K. E. Did you take such a burning interest in similar problems from the very beginning of your creative development? What traditions did you study?

V. S. No, this did not come about right away. It would seem that the

мам с самого начала вашего творческого развития? В каких традициях вы учились?

В. С. Нет, это произошло не сразу. Казалось бы, ужасы войны, этой всемирной человекомясорубки, которая только ЧУДОМ не перемолола тебя до конца, в только частично, казалось бы, после этого необразимого кошмара не могло быть покоя вообще, а уж счастья бытия там более. Но никогда больше потом я столь остро не испытывал этой пресловутой радости жизни, так это было невероятно и неправдоподобно, такое это было ЧУДО ИЗ ЧУДЕС – уцелеть в мясорубке войны...

Не так легко понять, когда же началось твое собственное творческое развитие. С детских рисунков, которые до сих пор хорошо помню? А может быть, начало – это вылепленный из пластилина неандерталец, которого я назвал "Охотник на мамонта"? Тогда мне было лет тринадцать. Или это, опять же, пластилиновый Толстой, сидящий в кресле, которого я закончил в тот день, когда началась война? В витрине букинистического магазина на Проспекте Карла Маркса, главной улице Днепропетровска, где я родился и жил до войны, была выставлена репродукция картины Репина, изображавшей Толстого. По несколько раз в день я бегал к этой витрине, смотрел, запоминал, притаскивал увиденное к себе домой внутри себя – буквально таким было мое физическое ощущение этого процесса. Не знаю, было ли все это творчеством в том смысле, который я вкладываю в это слово сейчас, но до сих пор я не могу примириться с тем, что эти скульптурки не сохранились. Особенно "Толстой", оставленный мною в оккупированном Днепропетровске. Я стремился к нему через всю войну. А пути войны, как известно, неисповедимы. И когда восемнадцатилетним младшим лейтенантом, командиром пулеметного взвода, я действительно дошел до своего родного города и своей улицы, то уже от угла увидел, что от дома, где я родился и вырос, не осталось ничего. Только печная труба торчала как новгородский памятник моему детству и юности, а рядом разросшийся клен, бывшее маленькое деревцо, которое мы с отцом посадили за несколько лет перед войной...

Потом я был убит на войне. Но произошло чудо воскресения, и я остался жить. Иногда мне даже кажется, что это было предопределено для того, чтобы я смог в конце концов оставить "Памятник погибшим от насилия", "Треблинку", "Памятник погибшим от бомб"... И не случайно на своем жизненном пути я встретил замечательных бескорыстных людей, которые помогли и помогают мне осуществить то, что было предопределено.

Я остался жить, но это произошло не сразу. Довольно долго я раскачивался между жизнью и смертью в госпиталях для "челюстных и полостных", среди людей без челюстей и дрожащих мелкой дрожью, искромсанных желтых животов...

horrors or war, of this global human meat-grinder which only through a miracle did not pulverize us completely, but rather only partially, it would seem that after this inconceivable nightmare there could not be general peace, not to mention the happiness of existence. But never have I experienced so keenly this celebrated joy of life – because to survive the meat-grinder was unreal and improbable, it was a miracle of miracles.

It is not so easy to know when it was that one's own creative development began. Was it with my childhood drawings, which I remember so well to this day? Or perhaps it began with the modeling from plaster of a neanderthal man which I called "Hunter on a Mammoth"?

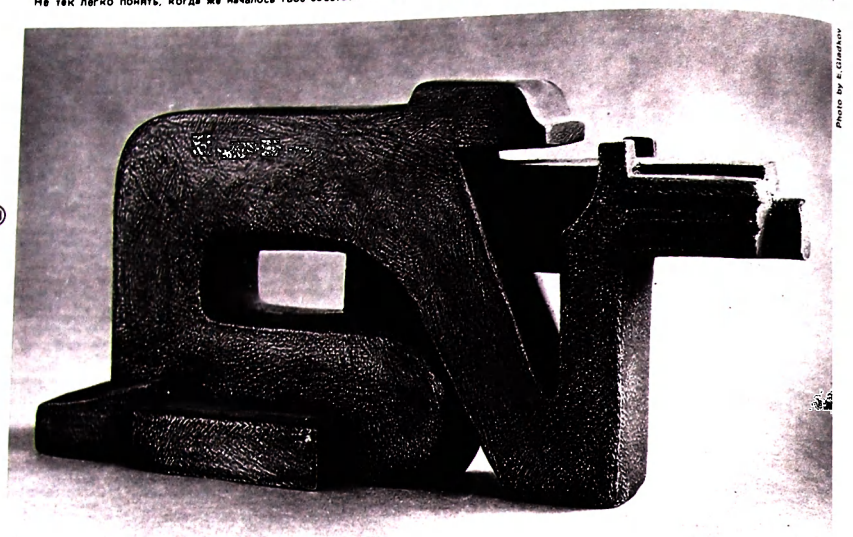


Photo by E. Gladkov

48

Пулеметчик, 1960
алюминий
16,5 x 35 x 8

Machine-gunner, 1960
aluminium
16,5 x 35 x 8

I was thirteen at the time. Or again, perhaps it began with a plaster Tolstoy, sitting in an arm chair, which I finished the same day the war began? In the window of a second-hand book store on Karl Marx Boulevard, the main street of Dnepropetrovsk where I was born and lived before the war, there was a reproduction of a painting of Tolstoy by Repin. I would run to this window several times a day, stare at it, memorize it, and drag what I had seen back home within myself – such was literally my physical feeling of this process. I don't know whether all this was creativity, in the sense which I use the word now, but to this day I cannot reconcile myself to the fact that these sculptures didn't endure.

Especially "Tolstoy", which I left behind in occupied Dnepropetrovsk. I longed for it throughout the entire war. But, as is well known, the path of war is inscrutable. And when as an eighteen year old junior lieutenant commanding the machine-gun platoon I actually went to my native city and my old street, I saw from the corner that nothing remained of the house where I was born and grew up. Only the chimney struck out, like an innovative memorial to my childhood and youth, and nearby there was a grown maple, formerly a small sapling, which my father and I had planted several years before the war...

Later on I was killed in the war, but the miracle of resurrection took place and I remained alive. Sometimes it even seems to me that this was preordained in order for me to be able, in the end, to create "Memorial to Those Who Perished by the Bomb"... and that it is no accident that in my life I have met wonderful, objective people who have helped and continue to help me feel that this was preordained.

I remained alive, but this did not happen immediately. For a rather long time I hovered between life and death in a hospital for "Jaws and abdomens", among people without jaws and those, shivering small shivers, with yellow cut-up abdomens...

Then there was the medical institute, which I passionately wanted to attend; although I had drawn and modeled from early childhood, I always knew that I must become a doctor. Bones, muscles, bodies, vats with sawed-off human heads – all of this after many years turned into

том был медицинский институт, куда я страстно стремился и, рисовал и лепил с раннего детства, всегда знал, что должен рачом. Кости, мышцы, трупы, чан с распиленными человечес- головами — все это через много лет превратилось в скульпту- После экспериментов". В медицинском институте я понял, что уда не смогу примириться с мучительной унизительной смер- в больницах, не притерплюсь к страданиям больных. Выжившие здоровевшие никогда не смогут компенсировать умерших в ах. Но несмотря на все эти мысли и чувства, я в тот период ражал в скульптуре и рисунках совсем другое — вырезал из е обнаженную женскую фигуру, подобие Венеры, вылепил

the sculpture. "After the Experiments". At the medical institute, I understood that I would never be able to get used to the sufferings of the sick. The survivors and those who had recovered could never make up for those who died in torment. But in spite of these ideas and feelings, during this time I depicted in sculptures and drawings something entirely different — I carved out of wood an exposed woman's body similar to "Venus", sculpted a portrait of my mother from plaster. It was without regret that I left the institute in Dushanbe (formerly Stalinabad), although I was considered a student of great promise.

It was not only in order to enroll at the art school that I went to Moscow. At the time, my head was still wounded and was continually

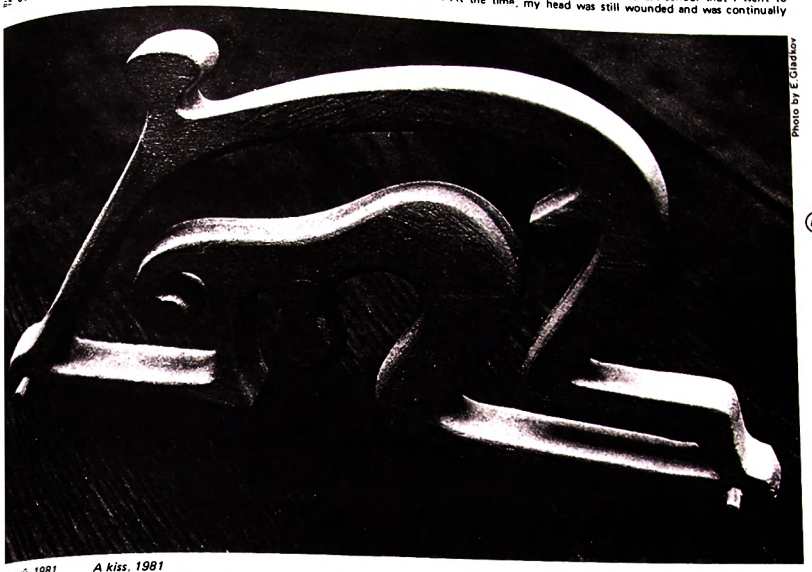


Photo by E.Gladkov

целуй, 1981
низа
7 x 27,5 x 4,5

A kiss, 1981
bronze
12,7 x 27,5 x 4,5

ртрет матери из пластилина. Я без сожаления покинул медицин- й институт в Душанбе (тогдашний Сталинабад), хотя считался ентом, подающим большие надежды.

Москву я поехал не только для того, чтобы поступить в худо- ственное учебное заведение. Голова моя с момента ранения все е была постоянно опутана бинтами. Пуля немецкого снайпера дала мне в левую верхнюю челюсть, чуть ниже глаза и виска, раз- бив и выбив все, что только было возможно, потом прошла возь корень языка, почти отсекла его и разорвалась в углу ниж- й челюсти справа, образовав огромную дыру. Металлические ос- лки этой разрывной пули до сих пор сидят во мне. Все это было по правилам: разрывная пуля должна взрываться на входе. Пули ум-дум" всегда взрываются в точке соприкосновения с живым и живым, даже с травинкой. На месте дыры образовался незажива- ий слюнный свищ, особенно интенсивно слюна текла из него, гда мне хотелось есть или когда я закуривал; полностью под- ерждалась теория Павлова об условных рефлексах. Бинт очень стро намокал; его необходимо было часто снимать и выжимать. е срочно нужно было делать операцию, и это также было целью его путешествия.

Операцию мне сделали в Центральном институте травматологии и топедии. Там же изготовлялись искусственные лица для тех, кто прямом, а не в переносном смысле потерял свои собственные на ние. В институте делали и пластические операции, но большей стью молодые мужчины и женщины, слепые и зрячие, прогулива- сь по коридорам, иногда по улице с пластмассовыми и картон- ми лицами вместо своих собственных. У некоторых это были лько носы и подбородки. Смотреть на них было страшно, а еще рашнее представлять то, что было под их картонными лицами...

ЭТО осталось во мне навсегда! Я был одним из них, только мне льше повезло. Я считаю, что не совсем верно говорить о моем гучем" интересе к войне, насилию, бесчеловечным жестокостям. о не интерес и даже не долг, а жизненная необходимость. Многие ы я пытаюсь и не могу освободиться от того, что переполнило

wrapped in bandages. A bullet from a German sniper hit my upper left jaw, a bit of the lower part of my eye and temple, knocking out everything possible, then went through my tongue, almost cutting it off and cutting through to the corner of my lower right jaw, carving a huge hole. The metal fragments from this shattered bullet are still in me. None of this was according to the rules: A shattered bullet must explode upon entry. The "Dum-dum" bullets always explode at the point of contact with the living or unliving, or even with a blade of grass. Instead of a hole there formed an unhealing, slobbering honeycomb that slobbered especially profusely when I wanted to eat or when I smoked: Pavlov's theory about conditioned reflexes was affirmed in full. My bandage quickly became wet, and it was necessary to take it off and clean it often. I urgently needed an operation, and this was the reason for my trip.

I had the operation in the Central Institute of Traumatology and Orthopedics. It was here that they made faces for those who, in the literal and not the figurative sense, lost their own in the war. They also did plastic surgery at the institute, but the majority of the young men and women there, blind and deaf, walked along the corridors and sometimes along the street with plastic and cardboard faces instead of their own. Several of them had only noses and chins. It was horrible to look at them, and still more horrible to imagine what was beneath the cardboard faces...

THIS remained with me forever. I was one of them, only I was more lucky. I consider it not quite true to speak about my "burning" interest in war, violence, inhuman cruelty. It's not an interest or even a duty, but a living necessity. I have been trying for many years without success to free myself from what overwhelmed me at that time. Out of this the sculpture "Wounded" arose, where only a head-cocoon and only a slit of a mouth are uncovered from the bandages. To some degree this experience is also reflected in "Mutations", because a man with a cardboard face is also a mutant...

In Moscow I enrolled in the art institute, which was called the Moscow Superior School of Art & Industry (the Stroganoff school). This institute, which had existed for about a hundred years, was closed soon

Photo by K.Limermacher

Раненый, 1963
алюминий
42 x 25 x 18

Wounded man, 1963
aluminum
42 x 25 x 18

after the revolution but in 1945 it reopened. It was supposed to train sculptors, painters and artists of other specialities to work in close connection with architects. It turned out that at this time there were already grandiose plans for the post-war building of skyscrapers in Moscow and other cities, as well as stadiums, canals, etc., etc. And all this was to be built on a grand scale and decorated by monumental sculpture and painting. I was lucky – a significant number of my professors were very good artists. It suffices to say that in the first few years of the existence of the Stroganoff school, Pavel Kuznetsov was chairman of the painting department. Our education was classical in the full sense of this word: scrupulous and lengthy studying and copying of classical models, the study of architectural styles... The ideal which we were striving towards was the Leningrad Empire style. At the time it seemed to me that nothing could be more beautiful than the quadrilateral on the arc of the General Staff.

K. E. You recently mentioned that the heart attack you suffered in 1961 had a two-fold effect on you: one depressing, and the other rejuvenating. It was as if you were born again or born anew. Tell us about this, if you will, in more detail.

V. S. Actually, 1961 was a turning point for me. The result was that at the age of thirty-three I saw my life pass before my eyes for the second time, and I suddenly realized that I had come through by pure accident, and that the third time could happen any moment and be the last. I understood that it was possible NOT TO BE LUCKY! I think I have matured as an artist since the attack. By then, such sculptures as "Self-reproducing Machine", "Jazz", "Family of Vases" and "Flying Plates" already existed, and the attack was the push which helped me realize the seriousness of the appearance of these sculptures, and called forth an avalanche which hasn't yet ceased. For almost a year after I left the hospital I physically could not do sculpture. But to an artist, apparently, everything is put to use – even grief and illness. I switched to graphics. Lying that fall and winter of 1961-62 I drew large cycles of drawings: "The Hospital", "Alabino", "Rememberances of the Workshop". I did a mass of other graphic works, themes and formal discoveries which I haven't exhausted to this day. And in the summer of 1962 there appeared the cement sculptures "Invalid", "After the War", "Memorial to the Contemporary Condition" and many others. This and the following two or three years, it seemed to me, were perhaps some of the most productive

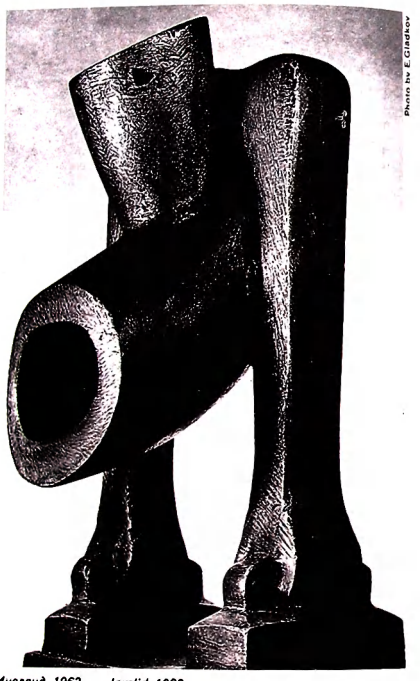


Photo by E.Gladkov

Инвалид, 1962
алюминий
32 x 16 x 16,5

Invalid, 1962
aluminum
32 x 16 x 16,5

меня в те времена. Так появилась скульптура "Раненый", где голова – кокон из бинтов и только щель рта обнажена. До какой-то степени это отразилось и на "Мутациях", потому что человек с картонным лицом – это тоже мутант...

В Москве я поступил в художественный институт, который назывался Московское Высшее Художественно-Промышленное Училище (б. Строгановское). Этот институт, существовавший около ста лет, был закрыт вскоре после революции, а теперь в победный 1945 год он вновь возрождался. Он должен был готовить скульпторов, живописцев и художников других специальностей для работы в тесном содружестве с архитекторами. Оказывается, к тому времени уже существовали грандиозные планы послевоенного строительства высотных зданий в Москве и других городах, стадионов, каналов и т. д. и т. п. И все это предполагалось строить с невероятным размахом, украшая монументальной скульптурой и живописью. Мне повезло – среди педагогов значительную часть составляли очень хорошие художники. Достаточно сказать, что несколько первых лет существования "Строгановки" заведующим кафедрой живописи был Павел Кузнецов. Образование у нас было классическим в полном смысле этого слова: скрупулезное, длительное штудирование и копирование античных образцов, изучение архитектурных стилей... Идеал, к которому мы стремились, был фанфарно-победный ленинградский ампир. Мне казалось тогда, что ничего не может быть красивей квадриги на арке Генерального Штаба.

К. А. В одном из своих прежних высказываний вы подчеркивали, что перенесенный вами в 1961 году инфаркт произвел на вас двоякое действие: с одной стороны, угнетающее, а с другой – возрождающее. Вы как бы переродились или даже родились вновь. Расскажите, пожалуйста, об этом подробнее.

В. С. Действительно 1961 год для меня переломный. Результатом того, что я в тридцать семь лет второй раз заглянул за пределы жизни, было четкое осознание мною, что выкарабкался я чисто случайно, что третий раз может наступить каждую минуту и быть последним. Я понял, что можно НЕ УСПЕТЬ! Думаю, что как художник я созрел до инфаркта. К тому времени у меня уже существовали такие скульптуры, как: "Самовоспроизводящаяся машина", "Джаз", "Семья горшков", "Летающие тарелки", а инфаркт был тем толчком, который помог осознать серьезность появления этих скульптур и вызвал лавину, не иссякающую до самого последнего времени. Почти около года после выходов из больницы я физически не мог заниматься скульптурой. Но художнику, видимо, все на пользу, даже горе и болезни. Я переключился на графику. Лежа осенью и зимой 1961-62 годов я нарисовал большие циклы рисунков: "Больница", "Алабино", "Воспоминание о мастерской", сделал массу других графических работ, темы и формальные находки которых до сих пор не исчерпаны мною. А летом 1962-го года уже появились цементные скульптуры: "Инвалид", "После войны", "Памятник современному состоянию" и много других. Этот и последующие два-три года, как мне кажется, были, пожалуй, одними из самых продуктивных в моей жизни. Множество идей, появившихся в те годы и зафиксированных в рисунках, в скульптуре не осуществлено до сих пор. Возникают все новые замыслы, мешая реализации предыдущих. Количество скульптур "постинфарктного" периода исчисляются уже сотнями...

А. Вы однажды сказали, что древнегреческая архаика, как и во-
ще древнее монументальное искусство, произвели на вас силь-
ное впечатление. В то же время общеизвестно, что именно с на-
ла 60-х годов в СССР появилась возможность более подробного
ракомства с русским авангардным искусством 1910-20-х годов и
западноевропейским искусством 50-х годов. В связи с этим нам хо-
лось бы узнать, какое значение для вашего творчества имеют: ар-
хаика, русский авангард и западноевропейское искусство?

С. Скорее всего, самым первым и незабываемым впечатлением
с архаической скульптуры, сохранившемся у меня до сих пор, бы-
ло детское изумление от огромных идолов, высеченных из серого
гранита скифами и установленных на курганах в украинской степи,
этим стихийным народом. Несколько таких изваяний стояло перед
историческим музеем в Днепропетровске. Я подолгу рассматривал
этих Скифских Баб, как их называют на Украине, поражаясь их
грандиозности и спокойствию, рассчитанному на вечность.

Через много лет во время моей учебы в Москве это же впечатле-
ние НЕПРЕХОДЯЩЕГО, рассчитанного навсегда, было главным, ос-
ловным из того, что я вынес, посещая залы древней скульптуры
Музея Изобразительных Искусств им. Пушкина, где я проводил
многие часы почти ежедневно в течение нескольких лет. Это воздей-
ствие на меня египетского, ассиро-вавилонского искусства, гречес-
кой архаики было столь могучим и долговременным, что продол-
жается вплоть до настоящего времени. Его можно проследить даже
в таких работах, как "Железные пророки" и "Гроб-Арт". К стыду
своему должен признаться, что в те времена я даже не знал, что су-
ществуют такие скульпторы, как Мур, Липшиц, Джакометти, Цад-
кин. Мне ничего не говорили имена Кандинского и Малевича. Зато
я знал Майоля, Бурделя и, конечно, Родена. Из старых русских
скульпторов Шедрина, Шубина и особенно Мартоса с его надгробия-
ми. Напомню, что время моей учебы и становления как художника
было для нашей страны эпохой "борьбы с космополитизмом" и
"преклонением перед Западом". У меня, до какой-то степени, по-
лучилось по пословице "не было бы счастья, так несчастье помог-
ло". Возможно, именно отсутствие информации заставило меня
самостоятельно совершить многие формальные открытия в искус-
стве, которые, таким образом, стали моими кровными, помогло
мне сложиться как художнику и стать тем, что я есть. Когда же в

of my life. The majority of ideas that appeared in these years and were captured in drawings have not yet been realized in sculpture. New plans keep cropping up which change the realizations of the previous ideas. The quantity of sculpture dating from the "post-heart-attack" period numbers in the hundreds...

K. E. Once you said that ancient Greek archaica, like ancient sculpture in general, had a great influence on you. At the same time, that is, at the beginning of the 1960s, it is well known that in the U.S.S.R. more detailed information about the Russian avant garde of the 1910s and 1920s and Western European art of the 1950s became accessible. In connection with this, we would like to know what meaning archaica, the Russian avant garde and Western European art have for your work.

V. S. More than anything, the very first and unforgettable impression I received from ancient sculpture and that is still with me, was my childhood astonishment at the huge idols carved from grey granite skiffs that were placed on circular bases in the Ukrainian steppes by this strange people. Several of these sculptures stood in front of the Historical Museum in Dnepropetrovsk. I would look at these Scythian Women, as they call them in the Ukraine, for a long time, startled by their grandiosity and tranquility, designed for eternity.

After many years, while I was studying in Moscow, this impression of the ETERNAL, which will remain with me forever, I took away with me after visiting the hall of ancient sculpture in the Pushkin Museum of Fine Arts, where I spent many hours nearly every day over a period of years. This influence of Egyptian, Assyro-Babylonian art and Greek archaica on me was so enormous and longlasting that it continues even now. One can trace it even in such works as "Iron Prophets" and "Coffin-Art". I must shamefully confess that in those days I didn't even know that such sculptors as Moore, Lipschitz, Giacometti or Zadkine existed. No one spoke to me about Kandinsky or Malevich. Instead I knew Maillol, Bourdelle and, of course, Rodin. Of the old Russian sculptors I knew Shedrine, Shubine and especially Martos with his gravestones. I remember, that the time of my apprenticeship and of becoming an artist was for our country a time of "struggle with cosmopolitanism" and with "reverence of the West". For me, perhaps, the old proverb held: "There would be no happiness without unhappiness". Possibly, it was just this absence of information which compelled me independently to accomplish many formal discoveries in art made me what I am today. At that

Photo by E.Gladkov

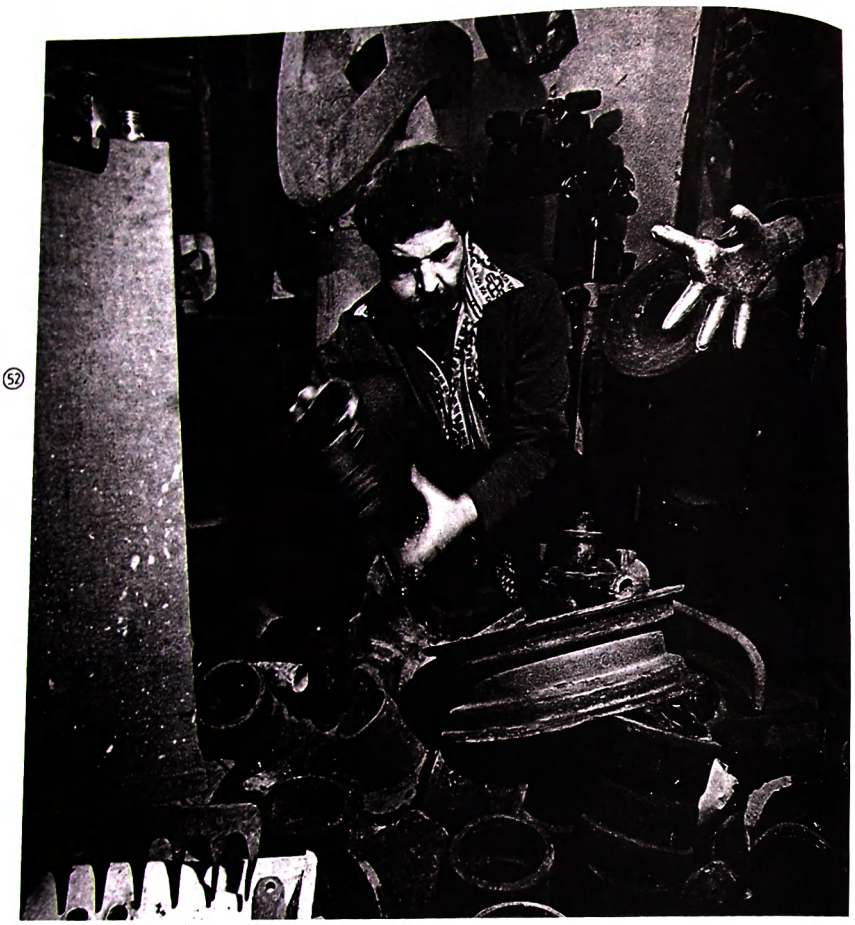
Женщина, 1979
металл
185 x 85 x 100

Woman, 1979
metall
185 x 85 x 100

Photo by E.Gladkov

Крик, 1963
бронза
19 x 10 x 10

A cry, 1963
bronze
19 x 10 x 10



В мастерской. *In the studio.*

начале 60-х годов появилась большая возможность знакомства с авангардным русским искусством начала и западноевропейским искусством первой половины нашего столетия, моя юность в искусстве уже закончилась, и я вступил в полосу зрелости. До меня стали доходить кое-какие книги, альбомы, каталоги. Я их перелистывал, рассматривал. Одно мне нравилось больше, другое меньше. Но ничто не потрясло основ и не изменило главного. Я все больше и больше убеждался, что истоки, корни, из которых мы произрастаем, и у меня и у моих старших великих современников: Мура, Липшиц и других — одни и те же. Сейчас я уже сам далеко не молод и чувствую себя одним из последних в ряду вымирающих классиков нашего уходящего тысячелетия. Русский модернизм на меня не произвел должного впечатления, хотя я очень люблю художников периода перед Первой мировой войной, но ранние Кандинский и Малевич нравятся мне гораздо больше поздних. Теоретические манифесты русского авангарда оставили меня равнодушным. В натуре из современной западной скульптуры я практически ничего не видел, так как ни разу из своей страны не выезжал, а чем старше становлюсь, тем меньше потребности видеть. Мир моего Подвала так разросся, что поглощает меня целиком и полностью.

time, in the beginning of the 1960s, great opportunity emerged with th new access to the Russian avant garde art of the beginning of the centur My youth in art had already come to an end, though, and I was entering period of maturity. Some books, albums, catalogues began to reach me. perused them, looked them over. Some I like more than others. But nor of it shook the foundation, or changed what was most important. became more and more certain that the sources, the roots from which v grew, both myself and my older great contemporaries Moore, Lipschi and others, are one and the same for all of us. I am now far from bein young, and I feel myself to be one of the last in a line of the dying-c classicists of our ending millenium. Russian modernism did not make th impression on me it should have, although I love the artists of the perio before the first world war — the early Malevich and Kandinsky rath more than the later. The theoretical manifestos of the Russian ava garde left me indifferent. I've seen practically nothing of contempora Western sculpture, since I have never left my country. But the older I g the less need I have to see it. The world of my studio is so expanded th it absorbs me wholly and completely.

Translated by Jodi Daya

MEETING IN NAPLES
ВСТРЕЧА В НЕАПОЛЕ

А. СИНЯВСКИЙ

А вечером в Неаполе мы бродили по каким-то кривым, узеньким улочкам, заваленным овощами, рыбой в лотках. Мусором. Орали дети, женщины перекрикивались, из окна в окно через переулок. Жарилось мясо. Дудели машины, маленькие автомобильчики, с подбитыми фарами, отчаянно маневрируя по лабиринту. Свежестиранное белье полоскалось в небе – на всех этажах, на всех уровнях. А посреди улицы между прохожими преспокойно разгуливала курица, привязанная за ногу на длинной веревке к какому-то столбу.

Для нашего северного, сонного восприятия все казалось чрезмерно экзальтированным, накаленным. Но когда мы спросили одного итальянского писателя, часто ли здесь хватаются за ножи и бывают ли драки в Неаполе, как это случается при таком накале страстей у нас в России, – к нашему удивлению он ответил, что подобного вообще не бывает. Что хотя итальянцы народ темпераментный, но добрый и отходчивый...

И вдруг – представляете? – висят. Они, родные. С детства такие знакомые, домашние – Ленин и Сталин, сидящие рядом на скамеечке со светлыми лицами. Улыбаются нам с громадного плаката. Совсем как в Москве – 30 лет назад.

Про эту, когда-то очень популярную фотографию злые языки в свое время утверждали, что это всего-навсего фотомонтаж, сделанный ради того, чтобы превратить Сталина в первого друга и любимого ученика Ленина. Мы не знаем в точности, как они любили друг друга, но вот фотография эта всем хорошо памятна. Потом, после 20-го съезда, она исчезла со сцены, Сталина куда-то припрятали, остался нам один Ленин. И вот теперь они снова сидят рядом, на одной скамеечке, и ласково смотрят на нас со стены итальянского дома. Как в старые, добрые сталинские времена.

• • •

Тогда же, в этот же самый день, в Неаполе, на пресс-конференции мне был задан вопрос: как вы объясняете, что несмотря на все, что было рассказано, в частности, всеми русскими диссидентами о том, что происходит в России и вообще в социалистических странах, все-таки коммунизм на Западе расширяется и укрепляется?

И я ответил, что, к сожалению, по-видимому, чужой опыт очень трудно передается, и люди сами сначала должны через что-то пройти, чтобы что-то понять.

А еще меня спросили там же: если бы коммунисты пришли к власти во Франции, что бы вы сделали.

Это был у меня очень тяжелый, очень насыщенный день: выступление на конгрессе, пресс-конференция, два интервью для радио и одно для телевидения. Но забавно, что один и тот же вопрос задавали мне сегодня несколько раз: а что бы я делал при коммунистическом режиме во Франции или Италии?

А я уже жил при коммунистическом режиме и чувствовал себя немного выходцем с того света. В самом деле – что бы я делал? Сначала на этот вопрос я отвечал очень пространно и все повторял, что я не политический деятель и даже согласен жить при любом строе, лишь бы при этом строе поменьше убивали людей и давали бы побольше свободы. Но от меня все допытывались, что бы я лично сделал, приди коммунисты к власти здесь, на Западе.

И тогда я сказал: ну, сначала для храбрости выпил бы, а потом пришлось бы придумывать себе другой псевдоним.

И итальянцы смеялись. Им все еще было весело, а на плакате с Лениным и Сталиным было написано: "Viva Stalin! Viva la dittatura del Proletariato!" А дальше было написано: "Ввиду деградации России, где диктатура пролетариата замещена социал-империализмом, все больше возвышается фигура и дело Сталина. Именно поэтому на Сталина нападает сейчас банда ревизионистов и клика ренегатов во главе с компартиями разных стран, которые

A. SINYAVSKY

That evening in Naples we strolled through narrow, twisting lanes, piled with vegetables and fish in boxes. And with rubbish. Children yelled and women shouted across the alley-ways to each other from window to window. Meat was being roasted. Cars hooted, tiny little vehicles with smashed headlights, manoeuvring desperately in the labrynth. Laundry flapped in the sky – at every floor and on every level. And in the middle of the street a chicken wandered unabashed among the passers-by, its leg tethered by a long string to a post.

To our sleepy Northern perceptions everything seemed too hectic and over-wrought. But when we asked an Italian writer whether people here often resorted to knives and whether there were fights in Naples, as happens at home in Russia when passions reach a similar pitch, he surprised us by replying that there was nothing of that kind whatsoever. Although the Italians were a passionate people, they were kindly and did not bear grudges...

And suddenly – imagine? – they were hanging there, old, familiar faces. Such wellknown, household figures from childhood – Lenin and Stalin, sitting side by side on a bench with bright faces. Smiling at us from an enormous poster. Just as in Moscow – 30 years ago.

In their time malicious tongues claimed of this once very popular photograph that it was nothing more than a photomontage, made in order to turn Stalin into the first friend and favourite disciple of Lenin. We do not know precisely in what affection they held each other, but this photograph is well remembered by everyone. Then, after the 20th congress, it disappeared from the stage, Stalin was hidden away somewhere and we were left with Lenin alone. And now here they were again, sitting side by side on the same bench, looking affectionately at us from the wall of an Italian house. Just as in the good, old times of Stalin.

• • •

That very day, at a press conference in Naples, I was asked how I would explain the fact that, despite everything that had been told, in particular by all Russian dissidents, about what happened in Russia and in the socialist countries generally, communism in the West was nevertheless expanding and consolidating.

And I replied that, unfortunately, other people's experience was evidently very difficult to transfer and people must first themselves undergo something in order to understand it.

I was also asked at this press conference what I would do if the communists came to power in France.

This was a very hard, very full day for me: an address to a congress, the press conference, two interviews for radio and one for television. However, it was amusing that during that day I had been asked one and the same question several times: what would I do under a communist regime in France or Italy?

But I had already lived under a communist regime and felt like something of a spectre at the feast. What, in fact, would I do? At first I answered this question at considerable length, constantly repeating that I was not a politician and was even prepared to live under any system provided there was less killing under this system and more freedom. But everyone sought to find out what I personally would do if the communists came to power here, in the West.

And then I said that, well, first I would have a drink to give me courage and then I would have to think of another pseudonym for myself.

And the Italians laughed. They were still in good spirits, but on the poster of Lenin and Stalin "Viva Stalin! Viva la dittatura del Proletariato!" was written. And it went on: "Because of the degradation of Russia, where the dictatorship of the proletariat has been replaced by social-imperialism, the figure and cause of Stalin are towering ever higher. This is the reason why Stalin is now being attacked by a gang of revisionists and a clique of renegades led by the communist parties of various countries,

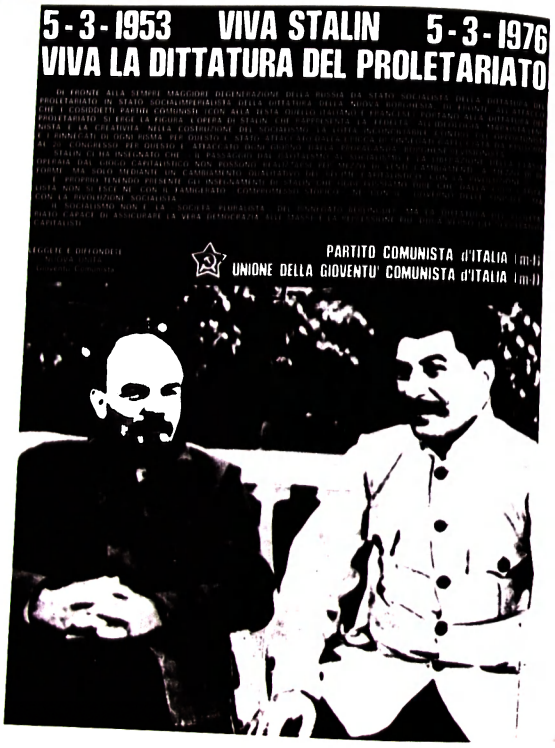
выступают против диктатуры пролетариата. Да здравствует диктатура! Социализм — это демократия, способная применить самые крутые репрессии".

Мне почему-то за этим энтузиазмом левых итальянских мальчиков слышался восторженный рев толпы в честь Бенито Муссолини. А с плаката тем временем так по-доброму улыбались нам Ленин и Сталин, обещая коммунизм с человеческим лицом.

which are opposing the dictatorship of the proletariat. Long live dictatorship! Socialism is democracy that is capable of applying the harshest repression".

For some reason I seemed to hear the rapturous roar from a crowd in honour of Benito Mussolini behind this enthusiasm on the part of left-wing Italian boys. And meanwhile Lenin and Stalin smiled at us from the poster with such kindness, promising communism with a human face.

Translated by K. G. Hammond



М. Исаковский

СОКОЛЫ

На дубу воронам,
Да над тем простором
Два сокола ясных
Вели разговоры.
А соколов этих
Люди все узнали;
Первый сокол — Ленин,
Второй сокол — Сталин.

Ой, как первый сокол
Со вторым прощался,
Он с предсмертным словом
К другу обращался:
«Сокол ты мой спалый,
Час пришел расстаться,
Все труды-заботы
На тебя ложатся».

А другой ответил:
«Позабудь тревоги,
Мы тебе клянемся —
Не свернем с дороги!»
И сдержал он клятву,
Клятву боевую,
Сделал он счастливой
Всю страну родную.

The origin of the photograph "Lenin and Stalin in Gorki" (1) dates from the early 1930s. The picture was supposedly taken in 1922 as the dying Lenin received the future leader and ruler of the party and the state. The forgely had goals that were both immediate – erasing the unpleasant memories of Lenin's "Letter to the congress", in which Stalin was declared to be unfit to lead the party – and longterm – the creation of yet another iconographic canon.

Less well known is the first version of this photograph (2), which was evidently considered a failure for a number of reasons: the ill, squeamish expression on Lenin's face, the hair, looming excessively over the dying leader, Stalin moved to one side and merging with the background and the painted-in chair separating the principals – the work of the retoucher was too striking.

In the final version (1) Lenin and Stalin are more animated. They smile, their elbows almost touch and the balance and symmetry of the composition express total agreement. Stalin is wearing a white tunic in place of a dark one: death and resurrection are conveyed by the contrast of tone.

The canonized portrayal was widely disseminated and became a favourite subject for innumerable paintings and sculptures in the style of socialist realism.

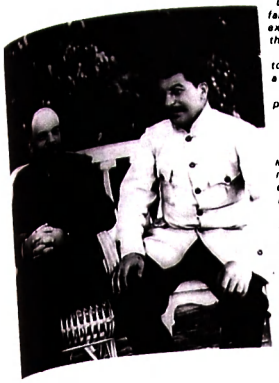
Translated by K. G. Hammond

Происхождение фотографии "Ленин и Сталин в Горках" (1) относится к началу 30 х гг. Снимок якобы сделан в 1922 г.– умирающий Ленин принимает будущего вождя и руководителя партии и государства. Фальсификация имела и близлежащие цели – перечеркнуть неприятные воспоминания о ленинском "письме к съезду", в котором Сталин объявлялся непригодным к руководству партией, и дальние – создание еще одного иконографического канона.

Менее известен первый вариант этой фотографии (2), сочтенный, по-видимому, неудачным в силу ряда причин: брезгливо-больное выражение лица Ленина, наследник возвышается над умирающим вождем, фигура Сталина отодвинута, сливается с фоном, а врисованный стул разделяет персонажей – работа художника-ретушера слишком бросается в глаза.

В окончательном варианте (1) Ленин и Сталин оживленнее, улыбаются, их почти почти соприкасаются, уравновешенность и симметричность композиции выражают полное согласие. На Сталине вместо темного – белый китель, умирание и возрождение передаются тоновым контрастом.

Канонизированное изображение получило широкое распространение и стало излюбленным сюжетом множества живописных и скульптурных композиций в стиле социалистического реализма.



Репродукция Г.Широкова /Фотохроника ТАСС/

На снимке: В.И.Ленин и И.В.Сталин в Горках. 1922 г. /Центральный музей В.И. Ленина/.

Фотохроника № 281343
Москва, Гиляровского, 30/ХП-38г.т-489 п.

TOLSTY (VLADIMIR KOTLIAROV)
ТОЛСТЫЙ (ВЛАДИМИР КОТЛЯРОВ)

Родился в 1937 г. Эмигрировал в 1979 г. Участник Первого и Второго Фестивалей перформансов в Париже.

Born in 1937. Emigrated in 1979. Took part in the First and Second Performance Festivals in Paris.

СТАНКОВИЗМ КАК ИСКУССТВО УМЕР, ОСТАВИВ ПОСЛЕ СЕБЯ АТТАВИЗМ РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВА И ФАЛЬШИ!
ЧЕРНОЕ ДЕЛО, НАЧАТОЕ ВОЗРОЖДЕНЦАМИ И РУБЕНСОМ С БЛЕСКОМ ЗАВЕРШИЛ ДАЛИ И ДЬЯВОЛЬСКИ ПОСМЕЯЛСЯ НАД РЕЗУЛЬТАТОМ.
РАУШЕНБЕРГ И УОРХОЛ, ПРИНАДЛЕЖАЩИЕ СТАНКОВИЗМУ НЕ ЛУЧШЕЙ СВОЕЙ ЧАСТЬЮ, ЛИШЬ ЗАСВИДЕТЕЛЬСТВОВАЛИ ИСЧЕРПАННОСТЬ СИТУАЦИИ.
ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ, НАМЕЧЕННЫЕ ИСКУССТВОМ ПУНИ И ДЮШАМПА, УТВЕРДИЛ ВОЙС КАК СОВЕРШИВШИЕСЯ.
БЛИЖАЙШЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ПРОДЕМОНСТРИРУЕТ ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ ФИАСКО МАШИНО-МЕХАНИЧЕСКИХ "ИСКУССТВ" И РАЗЛИЧНЫХ ФОРМ "РЕАЛИСТИЧЕСКОГО" ОТОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ОКОНЧАТЕЛЬНО ПРЕВРАТИВ ИХ В ТОВАР, КИЧ, БЕЗДЕЛУШКИ.
БУДУЩЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕШАТ СТИЛЬ, ФОРМА И МЕТОД НАРУШЕНИЯ ПРИВЫЧНЫХ ЛОГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ. ЛИШЬ КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК МЕТОД СПОСОБЕН ОСВОИТЬ ЭТУ ЗАДАЧУ. ТВОРЦОМ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯВЛЯЕТСЯ НЕ "ГЕНИАЛЬНЫЙ" РЕМЕСЛЕННИК-УМЕЛЕЦ, НЕ ВЫУЧЕНИК АКАДЕМИЙ, СПОСОБНЫЙ ОТШЛИФОВАТЬ БРИЛЛИАНТЫ СВОЕГО РЕМЕСЛА ДЛЯ ОЖЕРЕЛЬЯ ОДРЯХЛЕВШЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ДО НЕПОСТИЖИМОЙ "ПРАВИЛЬНОСТИ", А ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ, СМЕЮЩИЙ СМЕТЬ!
КОНЦЕПТУАЛИСТ - ЭТО ХУДОЖНИК, ПРЕВРАТИВШИЙ СВОЮ ЖИЗНЬ В МАТЕРИАЛ И В ИНСТРУМЕНТ. СДЕЛАВШИЙ КАЖДУЮ ЕЕ МИНУТУ И ПОЛЕМ, И ОБЪЕКТОМ В ПОЛЕ, И КРИТЕРИЕМ ОЦЕНКИ ОБРАЗОВАВШЕЙСЯ СФЕРЫ. ПУТЬ ЕГО В БЕСКОМПРОМИССНОЙ БИТВЕ С УГОДНИЧЕСТВОМ ПОТРЕБИТЕЛЬСТВУ И ДУХОВНОЙ РЕНТЕ.
КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК МЕТОД - ЭТО ИСКУССТВО ТРАНСИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ, РОЖДЕННЫХ СИЛОЙ МЕНЯЮЩЕЙ КРИТЕРИИ ВОСПРИЯТИЯ МЫСЛИ.
ПЕРВЫМИ ОБЪЕКТАМИ КОНЦЕПТУАЛИСТА И КОНЦЕПТУАЛИЗМА НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ЯЗЫКА НОВОГО ИСКУССТВА СТАНОВЯТСЯ МГНОВЕНИЕ, ДОКУМЕНТ, ПОСТУПОК И ПРОВОКАЦИЯ ИХ ОБНОВЛЯЮЩИХ ГЕНЕРАЦИИ.

ТОЛСТЫЙ
Владимир Котляров, 1937 г.р.
Концепт-текст
№ 1094-1981
Тираж 50 подписанных экземпляров
Париж, 27 мая 1981 г.

МГНОВЕНИЕ THE MOMENT

Photo by Lazar Dranker

"Вверх", 1976. Поезд Москва-Востряково.
„Up", 1976. Moscow-Vostriakovo train.

ДОКУМЕНТ THE DOCUMENT

Il «nudo barocco» a Trevi

Dalla steppa con amore. Ma non era l'agente 007. Molto più semplicemente un matto russo che si è denudato alle 15,30 a Fontana di Trevi mostrando ad un pubblico molto divertito un cuore dipinto sul suo basso alla Mister O.K., convinto di non correre grossi rischi d'impatto grazie alla sua voluminosa pancia. Poi deve aver preso freddo o con ogni probabilità ha temuto fortemente che l'acqua potesse sciogliere la sua opera esibizionista. Qualcuno lo aveva scambiato per l'«uomo barocco» (*«Forse una trovata dell'assessore Nicolini»*, si diceva in giro) ma in realtà è stato identificato per Vladimir Kotljarov, 44 anni da Mosca, resi-

Страница римской газеты "Il Tempo"

Page of Rome newspape "Il Tempo"

ПОСТУПОК THE DEED

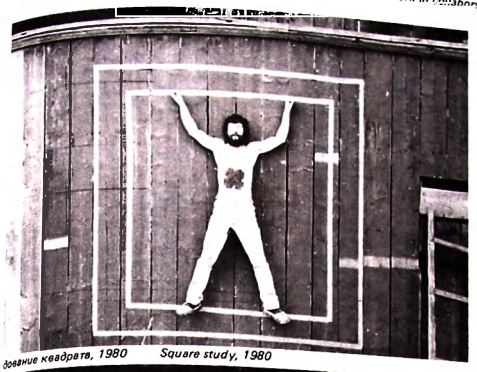
Photo by Ludwik Lewin

"Несение креста", Иерусалим, 1981.
"Station of the Cross", Jerusalem, 1981

NATALIA ABALAKOVA, ANATOLY ZHIGALOV
НАТАЛИЯ АБАЛАКОВА, АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

а Абалакова родилась в 1941 г. Художник, переводчица.
ий Жигалов родился в 1941 г. Поэт, художник, переводчик.
совместной работы – 1979 г. Живут в Москве.

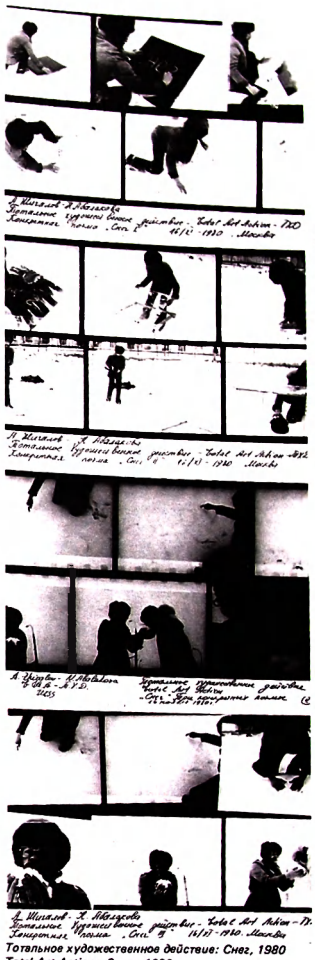
Natalia Abalakova born in 1941. Painter, translator.
Anatoly Zhigalov born in 1941. Painter, poet, translator.
Work in collaboration – 1979. They living in Moscow.



дование квадратов, 1980 *Square study, 1980*

нцеворот, 1980 *Following the Sun, 1980*

ш муравейник, 1981 *Our anthill, 1981*

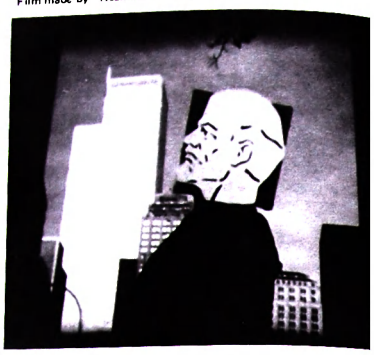


Тотальное художественное действие: Снег, 1980
Total Art Action: Snow, 1980

LENIN IN NEW YORK
ЛЕНИН В НЬЮ-ЙОРКЕ

Название: "Ленин в Нью-Йорке", супер, 8 мм, цветной, звуковой. В главной роли: Александр Дрючин (Ленин), также – Александр Косолапов (Призрак коммунизма), Виктор Тупицын, Владимир Урбан. Фильм сделан группой "Страсти по Казимиру".

The title: "Lenin in New York". Super 8 mm. Color, sound. Starring: Alexandr Drewchin (Lenin), also Alexandr Kosolapov (Spectre of Communism), Victor Tupitsyn, Vladimir Urban. Film made by "Kazimir Passion Group".



The film "Lenin in New York" is dedicated to Dziga Vertov and his film "Three Songs of Lenin". One can treat this work as a continuation of Vertov's trilogy, as a fourth song".

In its ideas, the film is based on the classical works on communism. Not only are the text and images borrowed from "The Communist Manifesto" by Marx and Engels, the religious-eschatological symbolism is as well (the spectre or spirit of communism, the proletariat as the grave-digger of the bourgeoisie! The idea of one of Leninism's constituent elements – Russian revolutionary sweep and American efficiency – are taken from Joseph Stalin's "Foundations of Leninism". The film was done with titles in the great tradition of the silent screen. The music of the great Russian composers Rachmaninov. Borodin and Tchaikovsky is performed in the musical accompaniment.

Lenin visits New York as the leader of the proletariat and indefatigible fighter for progress. Here he continues his struggle on Wall Street, in the Bowery, in Soho. In addition to Lenin in New York, other images appear: the spectre of communism, the proletariat-grave-digger, the futuristic image of the astronaut. All the action takes place against the background of New York architecture. symbolizing American technology and progress. Due to technological problems, Lenin's dance with a ballerina was not included in the film but enacted live in the performance. The ballerina here is a symbol of classical culture.

The last scene depicts the finale of world history: to the wild chords of Tchaikovsky's First Piano Concerto, Lenin, the spirit and the astronaut are united in a heroic surge against the back-drop of the futuristic silhouette of the World Trade Center. Mankind has entered the highest stage of human development – communism.

The film "Lenin in New York" was first shown in the Kitchen (59 Wooster Street, N.Y.C.) on November 7, 1982 as part of the performance "The Communist Congress in the Kitchen" by the group Kazimir Passion.

A. KOSOLAPOV

Фильм "Ленин в Нью-Йорке" посвящен Дзиге Вертову и его трилогии "Три песни о Ленине". Эту работу можно рассматривать как продолжение вертовской трилогии, как "четвертую песню".

Фильм идейно базируется на классических работах по коммунизму. Из "Коммунистического манифеста" Маркса-Энгельса заимствованы как текст, так и общая религиозно-эсхатологическая символика (Призрак или Дух коммунизма. Пролетариат – могильщик буржуазии). Из работы И. Сталина "Основы ленинизма" заимствуется идея о трех составных элементах Ленинского учения – русский революционный порыв и американская эффективность.

Фильм сделан в традициях "великого немого" с титрами и музыкальным сопровождением, в котором используется музыка великих русских композиторов Рахманинова, Бородина и Чайковского.

Ленин как пролетарский вождь и неустанный борец за прогресс прибывает в Нью-Йорк. Здесь он продолжает свою борьбу на Уолл-стрите, Баури, в Сохо. Кроме Ленина, в Нью-Йорке появляются другие образы: Призрак коммунизма, Пролетариат-могильщик, футурологическая фигура Космонавта. Все действие происходит на фоне нью-йоркской архитектуры, символизирующей американскую технологию и прогресс. По техническим причинам в фильм не вошел танец Ленина с балериной, который затем был исполнен в перформансе. Балерина представлена как символ классической культуры.

В заключительной сцене показан финал мировой истории. Под бешеные аккорды первого фортепьянного концерта Чайковского Ленин, Дух и Космонавт соединяются в героическом порыве на фоне космического силуэта Трэйд-Ворлд центра. Человечество вступило в высшую стадию исторического развития – коммунизм.

Фильм "Ленин в Нью-Йорке" был впервые показан в "Kitchen" (перформанс-центр) 7 ноября 1982 года как часть перформанса "Коммунистический съезд" группой "Страсти по Казимиру".

А. КОСОЛАПОВ

Art collector Georgii Mikhailov returned to Leningrad after serving a four-year sentence. His work in organizing regular exhibits and discussion sessions and building up a collection of visual materials (catalogs, slides, photos) was described in court as "engaging in prohibited commercial activities".

Especially noteworthy among the avalanche of protests both in the URSS and in the West were those of 46 representatives of intelligentsia of Leningrad. 140 French art figures, museum curators, gallery owners, representatives of organizations active in the fields of culture and the defense of human rights, and art lovers. Films entitled "The Nonconformists" and "Danger: Art at Work!" brought the case to the attention of the movie-going and TV public in the Free World. G.Mikhailov is insisting that his collection be returned to him, and that he himself be cleared of all charges.

Коллекционер Георгий Михайлов вернулся в Ленинград после 4-летнего заключения. Регулярные квартирные выставки, дискуссии, создание видеоархива (каталоги, слайды, фотографии) было квалифицировано на суде как „занятие запрещенным промыслом".

Среди лавины протестов как в СССР, так и на Западе надо отметить протесты 46 представителей ленинградской интеллигенции, 140 французских деятелей искусств, хранителей ряда музеев, владельцев галерей, организаций культуры, правозащитных организаций и любителей искусства. Фильмы "Нонконформисты" и "Осторожно, искусство!" сделали известным это дело кино- и телезрителям свободного мира.

Г.Михайлов настаивает на возвращении своей коллекции, добиваясь полной реабилитации.

SUBSCRIPTIONS: 70 FRS. FR. (2 ISSUES)
IN BOOKSHOP: 40 FRS. FR. PER ISSUE

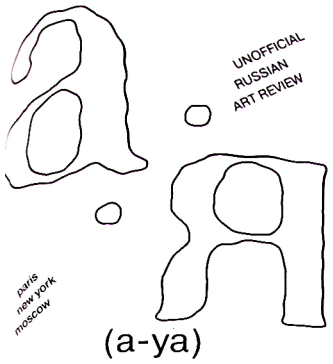
LES IMPRIMEURS LIBRES – 75020 PARIS – 366-91-53

Выставки
С.Гундлах: АПТАРТ 3
СВОБОДУ ХУДОЖНИКУ В.СЫСОЕВУ . . 6
Мастерская
В.Комар, А.Меламид (Д.Гамбрэлл) 7
А.Юликов (Е.Барабанов) 14
А.Ней (А.Косолапов) 18
Ю.Дышленко (В.Кривулин) 36
В.Сидур (К.Аймермахер) 46
Художник об искусстве
Б.Гройс: Московские художники о К.Малевиче 25
Э.Булатов: Об отношении Малевича к пространству 26
О.Васильев: Портрет времени 32
И.Кабаков: В будущее возьмут не всех . . 34
Недавнее прошлое
К.Кузьминский: Бараки Ленинграда 40
Социалистический реализм
А.Синявский: Встреча в Неаполе 53
Художники на службе революции 55
Перформансы
Толстый (В.Котляров). 56
А.Жигалов, Н.Абалакова 57
Кино
А.Косолапов: Ленин в Нью-Йорке 58

Exposition
S.Gundlach: APTART 3
FREEDOM FOR ARTIST V.SYSOEV. 6
In the studio
V.Komar, A.Melamid (J.Gambrell) 7
A.Yulikov (E.Barabanov) 14
A.Ney (A.Kosolapov) 18
Y.Dyshlenko (V.Krivulin) 36
V.Sidur (K.Eimermacher) 46
Artist on art
B.Groys: Moscow artists on K.Malevich . . . 25
E.Bulatov: Malevich's Relationship to Space 26
O.Vassiliev: Portrait of the Time 32
I.Kabakov: Not Everyone will be taken into the Future 34
Looking back
K.Kuzminsky: The Barracks of Leningrad . . 40
Socialist Realism
A.Sinyavsky: Meeting in Naples 53
Artists at the service of the Revolution 55
Performances
Tolsty (V.Kotliarov). 56
A.Zhigalov, N.Abalakova 57
Cinema
A.Kosolapov: Lenin in New York 58

В. Комар, А. Меламид:
Сталин и музы, 1981-82
Из серии "Ностальгический реализм"
холст, масло
183 x 137

V. Komar, A. Melamid:
Stalin and the Muses, 1981-1982
From the series "Nostalgic realism"
oil on canvas
183 x 137



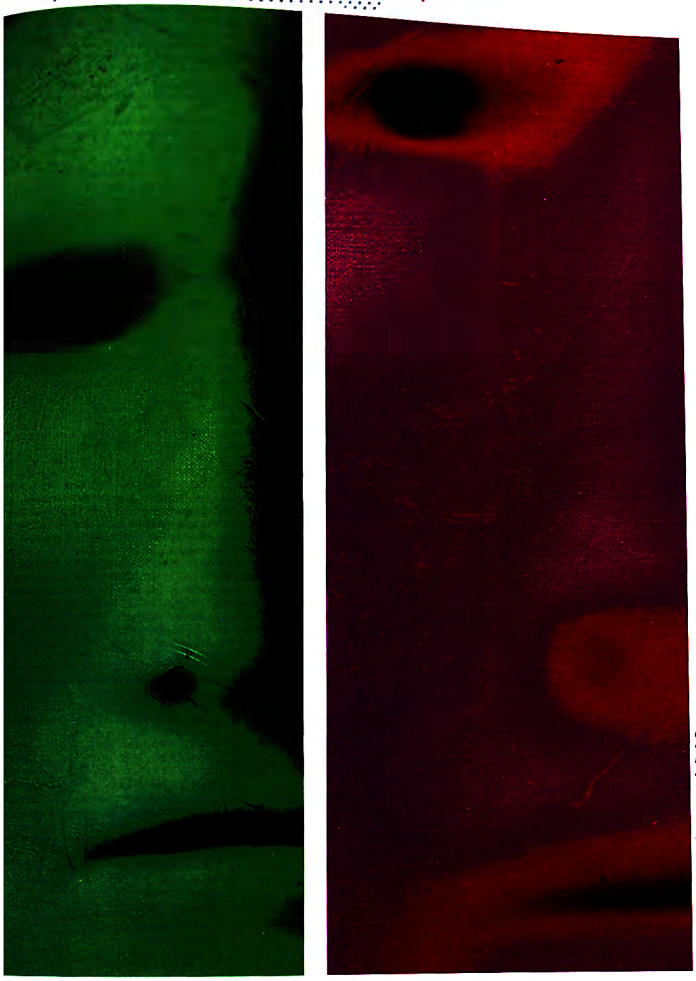
(a-ya)

№6

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL

CONTEMPORARY
RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ
РУССКОЕ
ИСКУССТВО



О. Целков:
Фрагменты
картин
холст, масло

O. Tselkov:
Details of
paintings
oil on canvas

REFLECTIONS AT THE MAIN ENTRANCE
РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПАРАДНОГО ПОДЪЕЗДА

Viktor TUPITSYN
Виктор ТУПИЦЫН

The last two or three years in the New York art world represent a period of changes. Non-profit galleries, formerly citadels of the 70's vanguard trends, have taken a back seat to commercial institutions. This is was only recently that the Institute for Arts and Urban Resources (P.S.1.) was regarded as a mecca for the avant-garde. The administrators of this non-profit organization announced their intention to exhibit and encourage that "which has not yet become art". However, at the end of September 1983, the gallery played host to a group of German Neo-expressionists, who had already achieved both notoriety and financial security. Long before P.S.1.'s capitulation the paintings of G. Baselitz, A. Kiefer and their Italian colleagues, S. Chia and F. Clemente, had virtually monopolized the New York art market and the pages of art journals. It would be an exaggeration to suggest that P.S.1.'s slogan had become the exact opposite: "to exhibit that which has already become (or was) art".

However, the loss of interest in what has already not become art is evident. The example of P.S.1. is not exceptional, for the editorial staffs of art journals are being overhauled, the orientation of critics is changing, and the ideas, values, and methods that seemed inarguable in the 60's and 70's are no longer the most important ones, just as no longer are their standard-bearers, who either succeeded or failed to mount seums, and so forth.

This situation is not new. Culture has always been dominated by clans that establish aesthetic terror and then carefully guard their spoils. Such is the case now with the Neo-expressionist clan pretending to one-party control, which, according to critic Kim Levin, is a tangible blow to pluralism, a feature of the postmodernist phase in contemporary culture. In addition to pluralism, i. e. omnivorousness of style and ideas, the following are also characteristic of postmodernism: a) anti-individualism and disinterestedness in patently "unique" lines, brush strokes, fables, and spiritual and intimate worlds; b) declination from messianic ambitions and recognition of the art profession as one trade among many; c) irony; d) a return to grandiose themes, history, epics, war, and to a dialogue with its predecessors and precedents. From a postmodernist point of view, art is not the path on which one can come across authenticity; rather, it is one of the most convoluted paths.

One should give credit to the de-romanticization of the image of "author", or maker, of artistic values, which occurred in the West with the birth of Pop Art. The words "inspiration", "insight", and "genius" vanished from non-ironic usage along with the artist's (poet's) role as barometer of social storms or bearer of arcane knowledge about the spiritual world. The dreams of a creative ideocracy (which glimmered in the 20's) to acquire the status of a priestly institute and make art a form of secular religion remained unfulfilled.

Many of those who have written about the art-culture since Rosenberg and Greenberg have noted the devaluation of not only art's "image", but also of art criticism itself. Stale winds began to blow from the formerly held notion that cultural development is progressive in character, from a longing for the future, and from the contraposition of art to other spheres of human activity. Picturing avant-garde artists as enfants terribles, or avant-garde as a hybrid of messianism and socio-therapy, now seems to be in amortized utopia. The avant-garde's foreshortening, formerly associated with the leading detachments of culture, is less intelligible, insofar as one can even distinguish between what, in essence, is "avant" and what is "vielle". Culture itself no longer seems to be a straight road with arrows indicating "past-future".

If one assumes the position of spectator (i. e. zealot, admirer, co-sufferer), his (spectator's) protracted state of exhaustion becomes hardly

В художественной жизни Нью-Йорка последние 2-3 года — период перемен. Нон-профитные галереи, бывшие в 70-х годах цитаделью передового искусства, уступают инициативу коммерческим заведениям. Так, еще недавно, о Проектных Студиях № 1 (P.S.1) говорили как о мекке современного авангарда; руководство этой нон-профитной организации заявляло о намерении выставлять и поощрять то, "что еще не стало искусством". Однако, в конце сентября 1983 г. галерея оказала гостеприимство группе немецких неоэкспрессионистов, уже обретших не только известность, но и прочное финансовое положение: задолго до капитуляции P.S.1 живопись Базелитца, Кифера и их итальянских коллег — Киа и Клементе — фактически монополизировала как нью-йоркский арт-рынок, так и страницы арт-прессы. Вряд ли стоит предполагать, будто девиз P.S.1 изменился на противоположный: "выставлять то, что уже стало или было искусством". Хотя — угасание интереса к *уже* не ставшему искусством — налицо. Пример P.S.1 — не исключение: обновляются редакции журналов, меняется ориентация критиков, отходят на второй план идеи, ценности и методы, казавшиеся бесспорными в 60-70 гг., — а зводно и носители таковых, успевшие или ив успевшие оседлать пенсионный пьедестал в арт-летописях, музеях и проч. Ситуация — не нова: в культуре всегда господствовали кланы, устанавливавшие эстетический террор и заботливо оберегавшие завоеванное. Как, впрочем, и теперь, с учетом того, что клан неоэкспрессионизма претендует на роль однопартийной системы, а последнее — по мнению критика Ким Левин — ощутимый удар по плюрализму, свойственному постмодернистской фазе современной культуры. Помимо плюрализма, т.е. всеядности в плане стилей и идей, постмодернизму характерны: а) анти-индивидуализм, потеря интереса к патентации "своей неповторимой" линии, мазка, фабулы, духовного и интимного миров; б) отказ от мессианских амбиций, осознание арт-профессии как ремесла в кругу прочих ремесел; в) ирония; г) возврат к крупноплановым темам, к истории, эпике, войне, к диалогу с предшественниками и с предшествовавшим. С точки зрения постмодернизма, искусство — не тот путь, на котором можно набрести на аутентичные вещи. Вернее, путь этот — из наиболее извилистых. По-видимому, тут стоит отдать дань процессу дероманизации образа "автора" — производителя художественных ценностей, обозначившемуся на Западе к моменту появления Поп-арта. Слова: вдохновение, прозрение, гениальность — выветрились из внеинтимного обихода одновременно с утратой художником (поэтом) роли барометра социальных бурь или носителя тайных знаний о мире духовного. Мечты творческой идеократии (теплившиеся с 20-х гг.) обрести статус жреческого института и сделать искусство формой секулярной религии — остались нереализованными.

Многие из писавших об арт-культуре после Розенберга и Гринберга отмечали девальвацию не только "имиджа" искусства, но и ценности мнений о нем, оценок, вкусов, интерпретаций.

Несвежестью стало веять и от бывшего некогда представления о поступательном характере развития культуры, от ностальгии по будущему, от противопоставления искусства иным сферам человеческой активности. Авангард как Infante Terrible, как гибрид мессианства и социо-терапии, мнится теперь амортизированной утопией. Ракурс авангарда, прежде ассоциировавшегося с передовым отрядом в культуре, становится менее отчетливым, поскольку не вполне ясно, что, в сущности, есть "впереди" и что "назад". Да и культура сама по себе не кажется больше прямой магистралью с указательными стрелками "прошлое — будущее". Если войти в положение зрителя (т.е. ревнителя, почитателя, сопереживателя), его затянувшаяся прострация — неудивительна: чехарда в худо-

ISSN 0241-8185

а-я n°6
(a-ya)

©a-ya 1984

Мнения, выраженые в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов, находящихся в СССР печатаются без их ведома.

Address: A-YA
Chapelle de la Villedieu
78310 Elancourt, France
Tel. (3) 050-93 76

Editors: *Alexei Alexeev*
Alexander Kosolapov
Igor Shelkovski

English-language Editor: Todd Bludeau

Editorial staff:

Irina Baskina (Paris)
Jamay Gambrell (New York)
Igor Golomstock (London)
Boris Groys (München)
Sergei Essaian (Paris)
Margerita Tupitsyn-Masterkova (New York)

Representatives:

USA
Janet Kravetz Hollander
237 Montgomery Street
Jersey City, N. J. 07302
Tel. (201) 435-5671

Israel
Michael Grobman
20 Ephraim Str.
Bak'a, Jerusalem
Tel. 712 493

Italia
Michail Kulakov
Via Luce della Robbia 80
00153 Roma

England
Igor Golomstock
1 Halsmere Road
London SE5
Tel. 733 58 97

Japan
EST-OUEST Galerie d'art
Imperial Hiroo 4-11-35
Minamiazabu
Minato-ku, Tokyo
Tel. (03) 449 78 28

Austria
Vadim Kosmatchev
Gussenbauergasse 1/16
Wien 1090
Tel. 34 70 852

...ishing: the reshuffling of artistic stylistics and ...ideology, equating art with fashion, demo... Dostoevsky's saying that "beauty ...ve the world". Since all previous art ...absolutism and truth, modernism ...already accumulated the experience of victo... reversed into defeat. Hence, the collections ...contemporary museums must appear to the ...thful spectator as utter mistakes – mistakes ...incredible cost in an ideal as well as strictly ...sense.

...event, the desire to become attached ...art in order to seek out solutions to the ...ming problems of an age" is somewhat ...including even the desire to be a victim ...prophylactic outrage, such as occurred with ...or, for example, with the activity of the ...group. In exchange today's soul searcher ...provided the answers to the burning questions ...TV, mass literature and cheap esoterica. These ...up the clan known as "mass media", which ...more powerful than all the commercial and ...commercial galleries combined.

...the 60's and 70's there began to take place ...and now already has taken place) a break-up in ...art's relationship to itself, as a result of which ...modernism yielded its position to postmoder... ...Pop artists were the first to desecrate the ...process of artistic creation by appearing to the ...public in the guise of prodigal son. Not afraid to ...funny, banal, or bourgeois, they shed their ...elitist and guru roles. As concerned the avant-...garde, people adapted themselves to seeing it as a relapse of optimism with respect to art, its potentials, and its "yet unexplored" possibilities. This in turn was attended by the renewal of an artistic milieu and the emergence of a new generation of creativity-obsessed people. Precisely this is what happened with New Wave at the New York Times Square Show in 1980.

New Wave in America arose as a reaction to the sterility of conceptualism, i. e. as a consequence of the artist's hunger for tangible forms and means, which were over-used in the past but now had succeded in "resting" for twenty years, moreover, as a result of the appearance of an artistic underground. Graffiti and the "aesthetics of Santa Claus", the painted trash of slum dwellings, disco, and TV, plus the incalculable carnival energy, became the baggage of this Neo-popism. Being a spontaneous revolt against intellectualism (anti-Duchamp and anti-Cage), the new movement played the role of undertaker, which in modernist times had been considered a privilege of Dada (or Neo-dada).

The commotion around New Wave did not last for long. It's pinnacle was, if you please, Keith Haring's exhibition at Tony Shafrazi's Soho gallery in 1982. This exhibition prompted Richard Flood to note that Haring's art "seemed to have always been in existence", i. e. it created an illusion of universality. In general the critics were not lucky with New Wave, especially Ronny Cohen and Edith DeAk, Flood's colleagues at ARTFORUM. Cohen rushed to announce "energism" (almost as a genre), while DeAk insisted that advanced art is devided into new wave disco and punk disco. Who knows, perhaps this would have been the case had not the turn of Neo-expressionism arrived.

In principle Neo-expressionism shares points of intersection with New Wave: the outerdirectedness, aggression, and desire, as Filonov once said, "to pound nails into the spectator's skull". The term "Transavantgarde (trans in the sense of "between"), bolstered by contemporary Italo-Germanic painting, was initiated by art historian Bonita Oliva, who had garnered laurels for his theory of linguistic Darwinism. This theory states the presence and inescapability in the history of art of linear (i. e. avant-garde) and spiral (i. e. trans-avantgarde) phases.

New York, alas, is not a neutral observer to European expansion. According to artist/critic Tom Lawson, Neo-expressionist tendencies are "pseudo-expressionism" and "an apologia for provincialism". Lawson's argument is not new. In 1972 George Maciunas, the founder of Fluxus, called V. Acconci, D. Oppenheim, L. Levine, and C. Burden pseudo-conceptualists and eclectics. For the apologists of postmodernism and especially for Donald Kuspit (of ARTFORUM), both one and the other are indications of a positive sign, which is essentially characteristic of a volte-face: the minuses of one system become the plusses of another. Returning to Kuspit, he should be given his due as he was one of the first to connect trans-avantgarde with Retro.

The features of Retro in the 80's are. a) nostal-

Г.Базелитц: Ночь с собакой, 1982
G.Baselitz: Nacht mit Hund, 1982

С.Киа: Человек и растения, 1983
S.Chia: Man and vegetation, 1983

К. Хэринг: Сольное шоу, 1982
K. Haring: One Man Show, 1982

③

жественной стилистике и арт-идеологии, приравнявшая искусство к моде, подорвала веру а то, что "красота спасет мир". И так как все предыдущие арт-школы непременно претендовали на статус окончательности и истинности, модернизмом уже накоплен опыт побед, обернувшихся поражением. Поэтому коллекции современных музеев должны представляться вдумчивому зрителю сплошным собранием ошибок. Ошибок огромной, разумеется, себестоимости, как в идеальном, так и в сугубо материальном плане.

Так или иначе, потребность припадать к искусству в поисках отклика на "мучительные проблемы века" – пообветшала, включая и потребность быть жертвой профилактического эпатажа, как это случалось во времена Дада или, например, в период деятельности группы ФЛАКСУС. Взамен – Т.V., ширпотребная литература и бульварная эзотерика снабжают ищущую душу ответами на жгучие вопросы. Клан этот, именуемый "mass media", – могущественней коммерческих и некоммерческих галерей – вместе взятых.

В 60-70 гг. начал происходить (а теперь уж и произошел) слом в области отношения искусства к искусству, в результате чего модернизм уступил место постмодернизму. Поп-артисты первыми дегерозировали художественное творчество, явившись публике в образе блудного сына, не побоявшись пролыть смешными, банальными, буржуазными, – открестившись от элитарности, от роли гуру.

Что касается авангарда, то его приспособились понимать как рецидив оптимизма в отношении искусства, его потенций, его "нераскрытых" возможностей. А это, в свою очередь, сопряжено с обновлением художественной среды, с выходом на подмостки нового поколения творчески озабоченных людей. Так именно и случилось с New Wave, на Times Square Show в Нью-Йорке, в 1980 г.

В Америке Нью-Вэйв возник как реакция на стерильность концептуализма, т.е. как следствие голода художников в отношении "осязаемых" форм и средств, некогда амортизированных, но успевших "отдохнуть" за время концептного 20-летия и, кроме того, как результат появления художественного андерграунда.

Граффити и "эстетика деда Мороза", раскрашенный мусор трущобных квартир, диско и Т.V. проблематика, плюс – несметная карнавальная энергия, – вот что явилось багажом этого неоПОПизма. Будучи стихийным бунтом против интеллектуализма (своего рода анти-Дюшан, анти-Кейдж), новое движение выполнило миссию "санитарно-гигиенического" свойства, считавшуюся во времена модернизма привилегией Дада (или неодада).

Ажиотаж вокруг Нью-Вэйва продлился недолго, его апогеем (не считая выставок в P.S.1) была, пожалуй, экспозиция К. Хэринга в галерее Тони Шафрази (1982 г.). Эта выставка дала Ричарду Фладу основания заметить, что искусство Хэринга кажется "существовавшим всегда", т.е. создает иллюзию универсальности. (Помимо Хэринга, крупным нью-вэйвным явлением следовало бы признать и Дж. Боровски.) Вообще с Нью-Вэйвом коитикам не повезло – в особенности – Рони Козн и Идит ДиЭк; обе – коллеги Р. Флада по АРТ ФОРУМу. Первая поспешила анонсировать "энергизм" (едва ли не как жанр), вторая настаивала на том, что левое искусство делается в нью-вэйвных и панкдиско. Кто знает, может, так тому и быть, когда б не пришел черед неоэкспрессионизма.

В принципе, неэкспрессионизм имеет точки пресечения с Нью-Вэйвом: ему не чужды аутердиректность, агрессивность, стремление – как говорил Филонов – "вбивать гвозди в череп зрителя".

Термин "Транс-Авангард" (собственно, межавангарда), закрепленный за современной итало-германской живописью, инициирован арт-историком Бонита Олива; стяжавшем лавры в создании теории Пластического (языкового) Дарвинизма. Теория эта констатирует наличие и неизбежность в хронике искусств как линеарных (т.е. авангардных) фаз, так и витков (т.е. транс-авангардных ситуаций).

Увы, Нью-Йорк не остается безучастным наблюдателем европейской экспансии. Согласно критику и художнику Тому Лоусону, неоэкспрессионистские тенденции суть "псевдоэкспрессионизм плюс апология провинциальности". Аргумент Лоусона не нов: в 1972 г. основатель ФЛАКСУСа Джордж Мачунас в Калейдосконе назвал В. Аккончи, Д. Оппенхейма, Л. Левина и К. Бердена – псевдоконцептуалистами и эклектиками. Для апологетов постмодернизма, в частности, для Дональда Каспита (из АРТ ФОРУМа) – и то, и другое – признаки положительного знака. Что, в сущности, характерно для смены вех: минусы одной системы оборачиваются плюсами в иной. Возвращаясь к Кас-

gia for tradition; b) tendency towards stylization; c) ironic subtext. As far as linguistic Darwinism with its spirals and straight lines is concerned, we will observe that precisely the orientation of nostalgia conditions the choice of trajectory: linearity corresponds to longing for the future, whereas spirality is connected with longing for the past. Finding ourselves on a spiral, we make a U-turn and gaze at the world with "eyes in the back of our heads".

The irony of the author's gesture in Retro is the psychological equivalent of metrical (i. e. temporal and spatial) distancing from the object of nostalgia. Without it a spiral would become a loop, which would then be a simple repetition of tradition, a tautology. If one looks closely, for example, at the works of Sandro Chia, one sees that the heroes of his themes are the personification of a series of departed isms. Iconographic reminiscences from Carre, Boccioni, Kokoschka, and Picasso are easily discernible. His figures are charming with their false pathos, exaggerated grandeur, and their gestures are absurd, their poses tragicomic. In method the comedies of Chia are close to Aristophanes. George Baselitz' humor is more laconic. The figures in his canvases are turned upside down. The allegory is clear: Neo-expressionism is Expressionism head over heels.

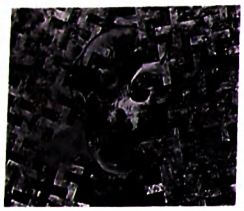
The European tradition of painting, in this case its expressionist cycle, serves as a target of nostalgic feelings for the Transavantgarde. Tomorrow it may be a different cycle. Moreover, irony as a manifestation of time (in an artistic work) is evidently not unique among the possible means for attaining similar goals. Otherwise, we would call today's spiral Mannerism, Decadence, etc. Virtually adhering to this idea is concentualist old-timer Joseph Kosuth in an article entitled "Necrophilia mon amour" (ARTFORUM). The diagnoses of other critics are more prosaic: "Oedipus complex", "farce", and "a step backwards to formalism".

Sots Art, i. e. neo- or pseudo-Socialist Realism which attracts former Muscovites V. Komar and A. Melamid, A. Kosolapov, L. Sokov, and the "Kazimir Passion" group, is considered to be a postmodernist variant of Retro. In this case an official Soviet culture for culture № 2 as it was dubbed by V. Paperny in A-YA № 4) plays the role of readymade or pole of nostalgia. Into the field of ironic vision also fell ideological cliches, myths, and politico-social environments. The approach is co-indigenous to that of Pop Art, with the only difference being that in a totalitarian society the mass produced "goods" — ideology — are nonmaterial. From this stems the "ideologism" (pseudo-ideology) of Sots Art.

By placing the "gloomy symbols of an age" into the realm of farce, Sots Art deprives them of their demonic halo without, however, sinking to the level of a direct, caricatured grotesquerie. Eclecticism and irony, the indispensable fellow-travellers of postmodernism, are obvious here. The link with Transavantgarde is in the exploitation of national artistic traditions (another similarity lies in the fact that the representatives of both currents are natives of totalitarian or post-totalitarian countries). If Transavantgarde artists make use of aesthetic requisites of the past and their element is the "myth of oil painting" (a phrase of Komar and Melamid's), then the interest towards the "non-aesthetic moment", literariness, and "painting in quotation marks" is more co-indigenous to Sots Art. In a nutshell, both approaches will carry with them the stamp of inheritance.

Having reflected upon the metamorphoses of artistic language, Andrei Bely, like Bonita Oliva, claimed that creation is the path of knowledge. Unfortunately, following this path is inseparable from the temptation of sharing experience. If creation were not a "golden slumber", it would become a form of unrestrained profanation of everything that in Moscow is now called "spiritual", "sacred", and "permanent". The Transavantgarde is remarkable for at least one thing: it feeds on the secondary. That which it profanes is only art.

In the begining of the 20's Tristan Tzara proclaimed, "art is nothing". This means, as we reside in the orbit of Retro, that it is possible to enjoy the sensation of weightlessness, for the profanation of nothing is nothing! Contemporary art must either be fresh or sell well. The Transavantgarde sells. And so, standing at the main entrance of artistic novelties is an old friend, painting: stormily executed over-sized canvases reeking of oil and money.



Ф. Клементе: Без названия, 1983
F. Clemente: Untitled, 1983

А.Комар, М.Меламид: Сталин перед зеркалом, 1982-83

A.Komar, M.Melamid: Stalin in Front of Mirror, 1982-83

А. Косолапов: Финал мировой истории, 1983

A. Kosolapov: Final of the World History, 1983

питу, следует отдать ему должное, — он был одним из первых, кто связал Транс-Авангард с Ретро.

С Ретро 80-х гг. сопряжены: а) ностальгия по традиции; б) склонность к стилизации; в) ироничность подтекста. Касательно Пластического Дарвинизма с его витками и прямыми линиями, заметим, что именно ориентация ностальгии обусловливает выбор траектории: линеарность соответствует тоске по будущему, витковость связана с тяготением к прошлому. Находясь на витке, мы совершаем обратное круговое движение, взирая на мир "затылочным зрением". Ироничность авторского жеста в Ретро — есть психологический эквивалент метрической (т.е. временной и пространственной) остраненности от первоисточника. Ирония помогает сохранить дистанцию от объекта ностальгии; без нее виток был бы петлей, что обернулось простым повторением традиции, тавтологией. Приглядевшись, например, к вещам Сандро Киа, понимаешь, что герои его сюжетов суть персонификация ряда отошедших измов; легко обнаруживаются иконографические реминисценции из Карра, Боччиони, Кокошки, Пикассо. Персонажи преисполнены ложного пафоса, утрированного величия, их жесты абсурдны, позы трагикомичны. Живописные "комедии" Киа по методу близки к аристофановским. Юмор Георга Базелитца — более скуп. Фигуры на его полотнах поставлены с ног на голову. Аллегория прозрачна: неоэкспрессионизм = экспрессионизм вверх ногами.

Для Транс-Авангарда мишенью ностальгического чувства служит европейская живописная традиция, в данном случае, ее экспрессионистский цикл. Завтра это может быть любой другой цикл. Причем, ирония как манифестация времени (в художественном произведении), по-видимому, не единственное из возможных средств для достижения сходных целей. Не будь ее, мы называли б сегодняшний виток маньеризмом, декадансом и проч. Фактически к этому склоняется долгожитель концептуализма Джозеф Кошут в статье под названием "Некрофилия мон амур" (АРТ ФОРУМ). Диагноз других критиков более прозаичен: "эдипов комплекс", "фарс", "шаг назад к формализму".

Постмодернистской разновидностью Ретро стоит считать и Соц. арт., то бишь нео- или псевдосоциалистический реализм, к которому тяготеют бывшие москвичи В. Комар и А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков, группа "Страсти по Казимиру". В данном случае роль реди-мейда или ностальгического полюса играет официальная сов. изобразительная культура, культура № 2 (как назвал ее В. Паперный в 4-м номере "А—Я"). В поле иронического зрения попадают также и идеологические клише, мифы, политико-социальный инвайренмент. Подход сопричастен поп-арту, с той только оговоркой, что в тоталитарном обществе массовой продукцией является "товар" нематериального свойства, — идеология. Отсюда — кажущаяся идеологичность (псевдоидеологичность) соц. арта. Помещая "мрачные символы века" в зону фарса, соц. арт лишает их демонического ореола, не опускаясь до уровня лобовой, карикатурной гротескности. Эклектизм и ирония, непременные спутники постмодернизма, тут налицо. Связь с Транс-Авангардом — в эксплуатации национальных художественных традиций (сходство и в том, что представители обоих течений — выходцы из тоталитарных или посттоталитарных стран). Однако, если транс-авангардные художники препарируют эстетический реквизит прошлого, и их стихия — "миф масляной краски" (фраза К/М), то соц. арту более свойственен интерес к "внеэстетическому моменту", к литературности, к "живописи в кавычках". Словом, оба подхода несут на себе печать наследственности.

Андрей Белый, как и Бонита Олива, размышлявший о метаморфозах художественного языка, утверждал, будто творчество — путь познания. Увы, следовать по этому пути — неотделимо от соблазна делиться опытом. Последнее, не будь оно "сном золотым", являлось бы формой безудержной профанации всего, что в Москве теперь называют "духовкой, сакраловкой, нетленкой". Транс-Авангард замечателен хотя бы одним — он паразитирует на в т о р и ч н о м: тем, что он профанирует, — всего лишь искусство.

В начале 20-х гг. Тристан Тцара возвестил: "Искусство = ничто". А, значит, пребывая на орбите Ретро, можно наслаждаться состоянием невесомости, т.к. профанация ничто = ничто!

Современное искусство должно быть либо свежо, либо хорошо покупаться. Транс-Авангард покупается. Итак, у парадного подъезда художественных новшеств — старый знакомый, живопись. Холсты крупного калибра, буйно написанные, пахнущие краской и деньгами.

mikhail chernishov
михаил чернышов

В начале 60-х годов я сделал большую серию симметричных коллажных работ, используя простые, непривычно яркие игрушечные цвета. Работы не были расчитаны на положительный эффект. Они провоцировали зрителя своей претензией на станковизм. Симметрия и обойная монотонность мало использовались в это время. Мой выбор направления в творчестве основывался на увлечении работами Малевича и русских конструктивистов. Экспериментирование с чистыми геометрическими формами стало моей задачей с самого начала. Познакомиться с русским супрематизмом и конструктивизмом можно было в основном в западных изданиях; большим событием в Москве была выставка Малевича и Татлина в музее Маяковского. Библиотека иностранной литературы в те годы была основным источником информации для интересующихся проблемами передовых современных направлений. Сравнительно регулярно поступали "Студио", "Арт-Мэгазин", "Арт-Ньюс", некоторые журналы из Франции и Германии. В фонде библиотеки можно было найти материалы почти обо всех известных современных художниках.

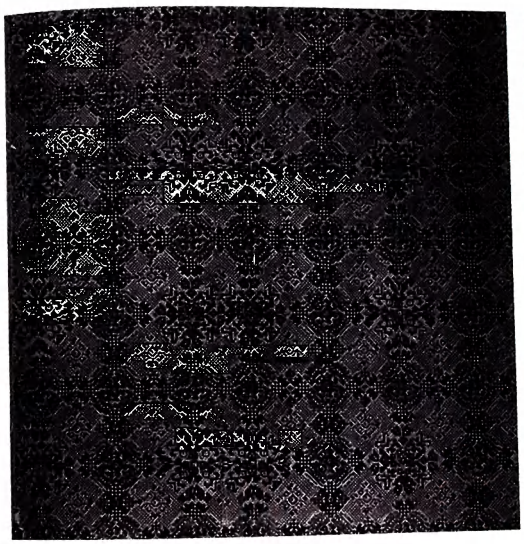
Доминирующее положение парижской школы шестидесятых годов, изысканные цветовые и структурные решения, в любом случае, должны были породить реакцию более резкой, жизнеспособной формы. В работах Малевича я находил ту силу, уверенную динамику и простоту, которой, как мне казалось,

At the beginning of the sixties I did a series of symmetrical collages utilizing simple and unusually sharp, playful colors. The works were not designed to please. They provoked the viewer with their pretension to easle painting.

Symmetry and tapestry monotone were little used in those days. My choice of direction in art was based on a passion for the works of Malevitch and the Russian Constructivists. Experimentation with purely geometrical forms was my interest from the very beginning.

It was possible to become acquainted with Russian Suprematism and Constructivism mostly from Western publications, but the big event was the exhibition in Moscow of Malevitch and Tatlin in the Mayakovsky Museum. The Library of Foreign Literature was the basic source of information at that time for those interested in the leading contemporary trends. On a relatively regular basis several magazines arrived from England, America, France, and Germany such as "Studio", "Art Magazine", and "Art News". In the Library's stock one could find information on almost all the famous contemporary artists.

In the 1960's the Paris school was dominant and, in any case, the coloring and structural selections had to give birth to a sharper, more animated form. In the works of Malevitch I found that strength, that sure dynamic and simplicity which, it seemed to me, were missing in the extravagant constructions of Manessier, Bazaine, Le Moal, De Silva and others. The compositional strength of Malevitch rested on a free,



Коллаж, 1961, 96 x 98 Collage, 1961, 96 x 98

Перформанс "Удвоение", 1977
Performance "Doubling", 1977

были лишены "ковровые" построения Манессье, Базена, Ле Мо, Де Сильва и др. Композиционная смелость Малевича опиралась на свободную иррациональную игру с массами, он избегал надуманных построений и чертежного расчета, свойственных голландцам. Менее всего им руководило желание понравиться, он мог использовать топорно-грубые, неуклюжие решения, обаяние которых воспринимается далеко не сразу.

Супрематизм базировался на антиформе, это понятие является ключом к восприятию позиции Малевича к 1913 году. Путь механических повторов супрематических композиций не привлекал меня. Малевич полностью исчерпал ритмические и цветовые возможности в своем направлении. "Улучшение" или простое подражание были бы одинаково бесплодны. Симметрия оставалась самым мало исследованным путем в геометрической абстракции к началу шестидесятых годов, мои работы тех лет основаны на этом принципе.

(6) Композиции крайне просты: варианты из четырех элементов, цвета — контрастные, яркие. В конце 1961 года меня заинтересовало смещение симметрии к краю плоскости листа в соотношении 1:2 для каждого последующего элемента (композиция "Удвоение I"). Я отметил для себя этот принцип как "удвоение", и он стал основным конструктивным стержнем для моих абстрактных работ.

В 1963 году в Москве проходила выставка американской графики. Я познакомился с гидом — Игорем Мидом. Мы часто встречались, много посещали студий художников тех лет. Интерес к антиформе, "эпатажу" к 1963 году я реализовал через плакаты "1-е Мая", географические карты и обои. Мне кажется, эти работы дали ему основание назвать меня художником поп-арта в книге "Неофициальное искусство в Советском Союзе" (Беркли, США, 1967).

В те годы я был очень дружен с М. Рогинirrational game with the masses. He avoided those ponderous constructions and detailed calculations, characteristic of the Dutch. Least of all was he governed by the desire to please. He was able to make use of bluntly crude and clumsy expressions, the charm of which is not quickly comprehended.

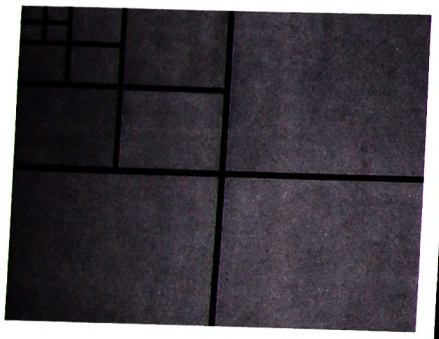
Suprematism was based on antiform, and this is the key to understanding the position of Malevitch around 1913. The mechanical repetitions of the Suprematist compositions did not attract me. Malevitch had completely exhausted the rhythmical and color possibilities in his own direction. "Improvement" or simple imitation would have been equally fruitless. Symmetry remained the least explored path in geometrical abstraction towards the beginning of the sixties, and my works during those years were based on this principle. The compositions were extremely simple: variations of four elements and bright, contrasting colors. At the end of 1961 I became interested in the rearrangement of symmetry on the flatness of paper in a 1:2 ratio for each succeeding element (composition "Doubling 1"). I noted this principle for myself as doubling, and it became the basic constructional pivot for my abstract works.

In 1963 there was an exhibit of American graphics in Moscow. I became acquainted with the guide, Igor Mead. We frequently met and visited many studios. I realized my interest in antiform in 1963 with the placards "May Ist" and maps and tapestries. It seems to me that these works led Mead to call me a Pop Artist in his book, "Unofficial Art in the Soviet Union" (Berkeley, USA, 1967).

During these years I was very close to M. Roginsky. We were tightly bound by the totality of the problems in art. In 1962 I put together my first exhibition, "Red Truck", in his apartment, where the aforementioned works were exhibited. In the sixties Moscow was comparatively poor in artists with a purely geometrical style, as it is

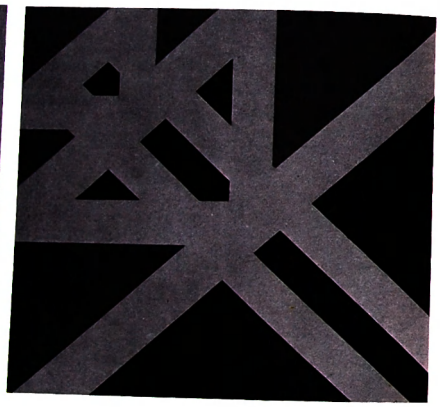
Михаил Чернышов родился в Москве в 1945 г. Учился в Загорском художественно - промышленном техникуме и в МГУ, на кафедре теории и истории искусств (ушел с 3-го курса). Эмигрировал в 1980 г. Живет и работает в Нью-Йорке.

Born in 1945. Studied art in Zagorsk Art High School. Joined Moscow Stete University (Fine Arts division) not gratuated. Emigrated in 1980. He lives and works in New York.



Без названия, 1977
холст, темпера
50 x 64

Untitled, 1977
tempera on canvas
50 x 64



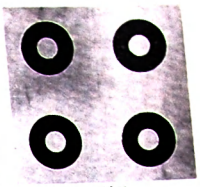
Без названия, 1976
холст, темпера
48 x 51

Untitled, 1976
tempera on canvas
48 x 51

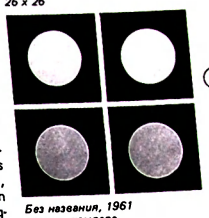
...ским. Нас тесно связывала общность проб-
...мы в живописи. В его квартире я устроил в
...1962 году свою первую выставку "Красный
...треугольник", где были выставлены названные
...выше работы. Москва шестидесятых годов
...была сравнительно небогата, как впрочем и
...сейчас, художниками чисто геометрического
...плана. Интересно работали Юра Злотников,
...Борис Турецкий; Лев Нусберг начал органи-
...зовывать свою группу "Движение".
...Параллельно с абстрактными работами я за-
...нимался сериями работ с военной тематикой.
...Особенно я был увлечен разнообразными
...конструкциями самолетов. В 1964 году со-
...вместно с М. Рогинским я участвовал в вы-
...ставке "Диск" в бывшем помещении кинотеатра
...на Б. Марьинской улице. Я полагаю,
...что это была первая выставка в СССР, имею-
...щая сходные тенденции с поп-артом, она, к
...сожалению, была закрыта властями на вто-
...рой день.
Самолетам я оставался верен вплоть до 1975 года и только к 1976 году вернулся опять к чистой геометрии. Найденный в 1961 году принцип удвоения я избрал базой для дальнейшего развития экспериментов, для меня формальная игра — первооснова творчества, и лишь в функции формы я вижу смысл произведения.
Ироническая иллюстрация "бесконечности" в постоянном делении и умножении на два дает огромное количество вариантов; на эту тему я провел два перформанса в 1976 и 1978 году в Подмосковье. В 1978 году в залах Горкома была проведена моя персональная выставка. Я смог показать работы с 1960 по 1978 гг.; в 1979 году принял участие в выставке "Цвет, форма, пространство". В 1980 году я эмигрировал из Советского Союза, в 1981 году приехал в США. В настоящее время занимаюсь конструкциями истребителей Второй мировой войны, делаю живопись и графику.

today. Yura Zlotnikov and Boris Turetsky were doing interesting things, and Lev Nussberg had begun to organize his group, "Movement".
Parallel with the abstract works, I did a series of works with military themes. I was especially captivated by various constructions of airplanes. In 1964, together with Roginsky, I participated in an exhibition in the former movie theater, "Disk", on Marinsky Street.
I suppose this was the first exhibition in the USSR with tendencies analogous to Pop Art. Unfortunately, it was closed on the second day by the authorities. I remained faithful to airplanes right up until 1975, and only towards 1976 did I again return to pure geometry. The principle of "doubling", which I had come upon in 1961, I selected as the base for the experiments which I would develop the furthest. For me the formal game is the foundation of art and only in the function of the form do I see the sense of production.
The ironical illustration of "endlessness" in the constant division and multiplication by two gives a huge quantity of variants, and on this theme I conducted two performances outside Moscow, one in 1976 and the other in 1978. In 1978 I had a personal exhibit in the salon of Gorkom (City Committee of Graphic Artists). I was able to show works dating from 1960 to 1978, and in 1979 I participated in the exhibition "Color, Form and Dimension". In 1980 I emigrated from the Soviet Union, and in 1980 I arrived in the USA.
Currently I am working on constructions dealing with fighter planes of World War II and am painting and doing graphic work.

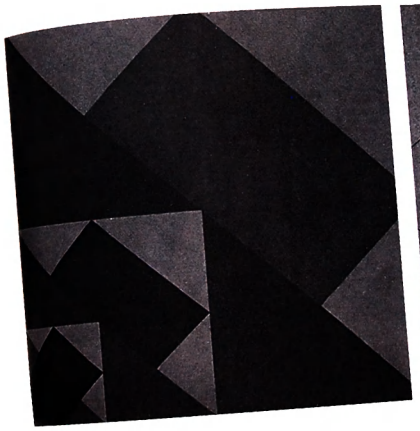
in the studio
мастерская



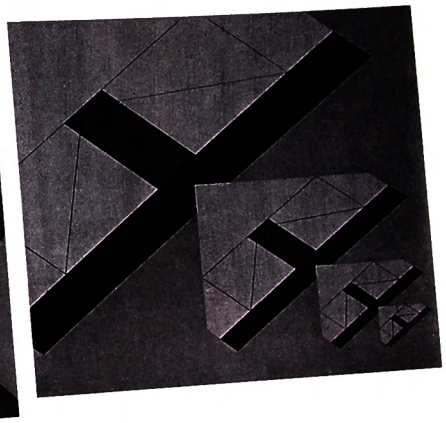
Без названия, 1961
картон, темпера
26 x 26
Untitled, 1961
tempera on carboard
26 x 26



Без названия, 1961
картон, темпера
28 x 28
Untitled, 1961
tempera on carboard
28 x 28



...названия, 1977
...ст, темпера
...x54
Untitled, 1977
tempera on canvas
50 x 54



Без названия, 1979
холст, темпера
50 x 60
Untitled, 1979
tempera on canvas
50 x 60

edward gorokhovsky
эдуард гороховский

РЕПРОДУКЦИЯ РЕПРОДУКЦИИ
(заметки провинциале)

Понятие "провинциальность" как бы связано с чем-то жалким, убогим, ничтожным, неполноценным и т. д. Если же касаться "провинциальности" искусства, то это вроде уж и вовсе то, о чем говорить не стоит, то, что заведомо должно быть отброшено, что не достойно глубокого серьезного рассмотрения, так сказать "осетрина второго сорта".

Полностью имея в виду эти представления о провинциальности и о "провинциальном" искусстве, сразу же хочу сказать, что сам я отношусь ко всему этому как раз наоборот, и в своем рассуждении придаю этим явлениям: "провинциализму" и "провинциальному" искусству — значение первостепенной важности, наполненное своим особым смыслом. Прежде всего это главная и существеннейшая характеристика всего того, что существует и делается значительного в художественной жизни и, в частности, изобразительном искусстве "здесь у нас".

Основной художественный метод Э. Гороховского состоит в том, что зрителю предлагается не интегрированный, решенный целостный образ, а образ, как бы разведенный, состоящий из двух начал, двух изображений. Чтобы свести их воедино, получить цельное "впечатление", цельный образ, нужно проделать как бы мыслительные операции по сличению первого и второго "объекта", найти, обнаружить их способ "совмещения" и даже при такой "находке", "отгадке" их разделенность, независимость друг от друга не перестанет существовать. Дан лишь толчок, дана возможность соединения, но полное их слияние невозможно и возникает лишь при условии и спекуляциях самого зрителя.

Для многих работ Э. Гороховского такими разведенными и связанными воедино на одном полотне были образы "Времени" и "Вечности" и, в зависимости от расположения на плоскости картины, — "временности" одних элементов и "вечности" других.

В новой серии Э. Гороховского "Игра", о которой пойдет речь, этими разведенными и сопоставляемыми образами — монадами стала пара: "неподвижно-стремящееся", "образец-подражание", "хорошее-плохое", короче говоря, отношение "Центральности и периферийности", отношения, имеющие особую важность для местной ситуации, которые и можно обозначить как проблему "провинциальности".

Хочется повторить, что в это понятие "провинциальность" много раз вкладывался оттенок чего-то пренебрежительного, ущербного и уничижительного, робкого и неполного, незавершенного, неясного — всего того, что употребляется с приставкой "недо" по отношению к чему-то, и от чего недо во имя "лучшего и совершенного" избавляться во что бы то ни стало. Но провинциальность, с другой стороны, это как раз то, от чего избавляться не только не нужно, но и невозможно, т. к. эта пара отношений "провинциальность — всего того, что существует и делается значительного в художественной жизни и, в частности, изобразительном искусстве "здесь у нас".

REPRODUCTION OF A REPRODUCTION
(Notes of a Provincial)

The concept of provincialism is generally associated with something pitiful, wretched, insignificant, inferior, etc., with something representing the phenomenon of "second class". Provincialism in art, then, would seem to be something that isn't worth talking about, that should be consciously discarded, that is not worthy of serious consideration, like "grade B eggs".

Fully aware of these notions of provincialism and provincial art, I must immediately state that I myself have the exact opposite attitude to all of this. I attach to the phenomena of provincialism and provincial art a meaning of the highest significance. Above all, this is the major and essential characteristic of all that exists and is important in the art world, in particular, in the fine arts "here where we are".

The main artistic method of E. Gorokhovskiy consists of presenting the viewer not with an integrated, resolved, whole image, but with an image that is, as it were, divided, consisting of two bases, two pictures. In order to unite them, to obtain a complete impression, a whole image, one must perform a mental operation to merge the first and second 'objects', to discover their method of combination. But even with such a find or guess, their disjunction and independence from each other does not cease to exist. Only the stimulus and possibility of unity are given, but their full merging is not possible and exists only through the speculation of the viewer himself. In much of Gorokhovskiy's work the images of "Time" and "Eternity" were disjoined and united on one canvas in this way; depending on their placement in the picture, some elements were 'temporal' and others 'eternal".

In Gorokhovskiy's new series "The Game", which will be discussed below, these disjoined and juxtaposed image-monads are paired: motionless-striving, model-imitation, good-bad — in short, the relationship of centrality and periphery. These relationships have special importance for the local situation, which can be called the issue of provincialism.

I should like to repeat that this concept of provincialism is often given the sense of something scornful, detrimental, and degrading, something timid and incomplete, imperfect, unclear — all that is conveyed by the Russian verbal prefix *nedo* ("not sufficiently"), something that must be expunged no matter what for the sake of the "best and perfect".

But provincialism is precisely that which not only should not be expunged, but that which cannot be expunged, since this pair of relationships, provincialism-metropolitanism, is a profound structure and found at the basis of any culture, any kind of art, and any individual consciousness. The interaction within this pair constitutes the dynamics of development of every culture, and ultimately decides its fate.

Provincialism and metropolitanism — this is an indivisible pair of forces, that exists in the depths of any issue in which the human consciousness plays a part — on any scale, be it a matter of individual psychology or,

Эдуард Гороховский родился в 1929 г. Живет и работает в Москве.

Edward Gorokhovsky born in 1929. He lives and works in Moscow now.

На фотографии: Э. Штейнберг, Н. Гороховская, Э. Гороховский, Г. Басмеджан, И. Кабаков

Left to right: E. Shteinberg, N. Gorokhovsky, E. Gorokhovsky, G. Basmadjian, I. Kabakov.

...ность", являясь глубинной структурой, находится в основа... ...любой культуры, любого вида искусства и любого индивиду... ...ного сознания. Взаимодействие внутри этой пары составляет ди... ...ику развития любой культуры, решает в конечном счете ее ...

...провинциальность" и "столичность" — вот та неразрывная пара ...ибу... ...ятиями, которым присутствует в глубинах любой проблемати... ...ее учет... ...ет человеческое сознание — на любом уровне — каса... ...ли дело индивидуальной психологии или, на другом полюсе, ...ли речь о гигантских социальных образованиях. Важнейшие ...менты взаимодействия этих двух начал рассмотрены в серии из ...ти объединенных под названием "Игры" Э. Гороховского.

...ым элементом "Игры" с чем, собственно, производится ...ой – представляет "поекрасная" фотография конца прошлого ...игры супружеской пары, "идеальных супругов", фотография, пол... ...ия покоя и достоинства. С ними, а точнее сказать, с их ...изображением произведятся современным художником все... ...ные оптические "игры", в результате которых персонажи на ...ой фотографии становятся поочередно стюардессами, спортсме... ...ами и т.д.

...ия этой "игры" такова, что участники игры поставлены в ...ные условия: художник – автор "знает" об этой "игре" – те, с ...ми "играют" – ввергнуты в эту ситуацию, не знают о ней ничего. ...ть существенное обстоятельство – незнание одним из участ... ...ки "игры" ситуации, в которой он оказался и мало того, возни... ...ет уверенность, что он, этот другой участник, ни за что бы не дал ...ское сказаться в том положении, в котором он оказался в "Иг... ...е если бы его о том спросили. Именно *полное и окончательное* ...ведение персонажей старой фотографии по поводу того, что они ...ом предметом сложной, изощренной и изобретательной "Игры", ...енно эта непричастность и составляет всю остроту и драматичес... ...ую напряженность этой серии Э. Гороховского.

...но это имеет отношение к поставленной нами задаче рас... ...экспозиция основной пары: "провинциальное – столичное"? Самое ...посредственное: здесь устанавливается первое и важнейшее их ...имоотношение, которое можно было бы сформулировать так: ...ервый ничего не знает о своей роли в той "игре, которую ведет с ...ой беспрерывно "ее" провинция.

...от это *первое обстоятельство* и хотелось бы рассмотреть подроб...

...ой паре – первое всегда неподвижно, второе – всегда в дви... ...ение. Вся активность действенная, физическая, интеллектуальная, ...ообще весь поток энергии – все исходит, находится во втором, ...ывает как бы некий поток электронов, стимулирует провинцию на посто... ...ное предельное напряжение всех ее сил.

...ой" постоянно, не отвлекаясь, имеет в виду "столи... ...провинция" постоянно, особого рода подлипание, бе... ...только ее одну. Неотвязность, особого рода подлипание, ...ый и одновременно мучительный интерес, связанность "навсег... ...невозможность оставить ее, забыть.

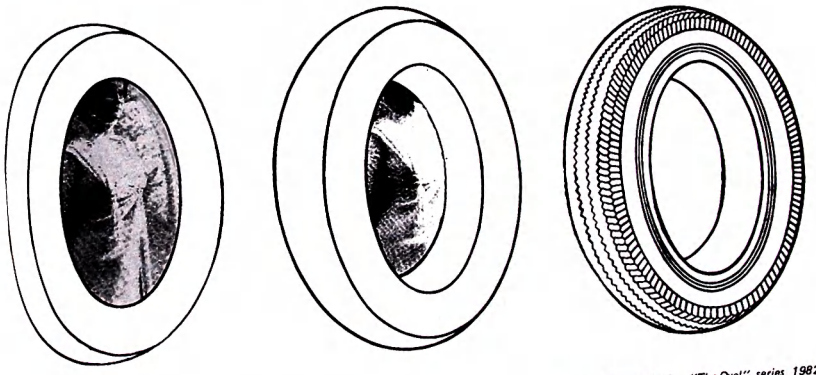
...ing is a lovely photograph of a married couple from the turn of the century: the ideal couple, a photograph of quiet, peace and dignity. The contemporary artist conducts with them, or, more precisely, with their photograph, every possible optical game. As a result, the personages in the old photograph become by turns stewardesses, sportsmen, etc.

The rules of this "game" are such that the participants in the game are put in unequal positions: the artist-author knows about this game, but those he's playing with – those placed in the situation –don't know anything about it. This is a very significant condition: one of the participants doesn't know about the situation that he's in. Furthermore, one becomes certain that he wouldn't agree to be in this position in the game had he been asked. It is precisely the *total and absolute ignorance* of the personages in the old photograph about becoming the subject of a complex, sophisticated and invented game, precisely this non-participation that constitutes the entire poignancy and dramatic tension of Gorokhovskiy's series.

But what is the connection with the task we have set to examine the basic pair provincial-metropolitan? The most direct: here their first and most important interrelation is established. It could be formulated in this way: the metropolis doesn't know anything about its role in the game that the province is constantly playing with it.

I would like to examine this *first condition* in more detail.

1. In this pair the first is always immobile, the second, always in motion. All of the activity – physical, intellectual – in fact, the entire torrent of energy is located and emanates from the second. The metro-



Серия "Овал", 1982 "The Oval", series, 1982

1. Важным является и особого рода постоянное "комментатор... ...ое", особая рефлексия по поводу того, что происходит в "столи... ...е, что существует "там". "Провинция" вообще в некотором ...мысле есть "рассказ о столичном", одна огромная развернутая ...ифора.

4. Какая-то особая, удивительная роль подробностей, частностей,

В наше время, я думаю (и это как раз то, что отмечается в картинах Э. Гороховского и почему это таков важное свидетельство), в столице выступает уже в виде какой-то "памяти", воспоминания, а на самом деле актуальная реальность – это провинциальность. Еще немного, и она победит и как будто это вопрос недалекого будущего.

* * *

Сейчас хочется коснуться еще одного, третьего момента в серии "Игра", который задевает, указывает на еще одну, может быть, важнейшую сторону нашей проблемы.

Это касается той ситуации, что и копия прекрасного образца и сам образец являются, в сущности, полными фикциями. Нам следует обратить внимание на то, что художником берутся в первооснову своих построений не реальные люди, не реальная супружеская пара, а их уже готовое изображение, их фотография. Но фотография, в сущности, нам не дает "подлинного" представления об этих людях, это есть лишь видимость, образ, тонкая пленка. В основу берется уже готовый и, в этом смысле, уже устоявшийся, "твердый" образ и эта черта, которая опять-таки касается провинциальной ситуации, где речь не идет о движении к реальности, а есть, по существу, взаимодействие, взаимоотношение с образом. Провинциализм в этом смысле есть некая реакция на образ, повтор повтора, в сущности, есть отражение отражения. В данном случае мы получаем почти математическую формулу, которая стоит в названии статьи, мы получаем "репродукцию репродукции".

(12) Провинциализм в известном смысле и есть приобретение знания и представлений обо всем в виде "образа". Оно, это сознание есть поэтому сознание "эстетическое" по преимуществу. Действительно, в провинциальном сознании "столица" предстает, как некий гигантский театр, ярко освещенный светом рампы, на котором беспрерывно разворачивается яркое и праздничное действо. Рассказы о "столице" состоят из описания музеев, выставок, спектаклей, в "частная жизнь" в "столице" – из бесконечных вечеров, встреч, пьянок и т. д. Какой-то литературный, чаще всего, фантастический образ – таков феномен "столичности" для провинциала. Хочется повторить еще раз, что образ, т. е. уже изначально эстетизированный объект – вот предмет для всевозможной медитации для него.

Провинциал в точном смысле слова мечтательное существо, провинциализм есть мечтательная рефлексия, есть какое-то беспрерывное обсуждение – но лишь только образа. Здесь фиктивность суждения удваивается фиктивностью объекта.

Репродукция по отношению к другой репродукции, оттиск – к другому оттиску, свойственная им обоим эфемеридность – вот то, что показывает в своей серии Э. Гороховский.

Но напрашивается очень важное соображение: если это только фикция и фантазия – откуда же столько страсти? Самое удивительное опять в ситуации "провинция – столица" – огромная напряженность, эмоциональность, энергия, истеризм, которые присутствуют по такому пустяшному поводу. Провинциал буквально исходит слезами, он даже может умереть возле своей фантазии, ...это напоминает одну из страниц в "Белых ночах" Ф. Достоевского, где герой повести признает, что все, что произошло с ним, возможно, одна фантазия, но кровь, которая прольется в результате, будет настоящей кровью.

Провинциал может умереть в мгновение тоски в стремлении к этому пустому нарисованному или пригрезившемуся изображению. Возможно, эта страсть и способна в нашем провинциальном сознании питаться только иллюзией, а если бы это была "реальность", возможно, и страсть не была бы так сильна. Возможно, что это сочетание: слезы и умиление перед экраном и холодность к реальным вещам – и есть удел "оптического" провинциального сознания? В любом случае, в этом сегодняшнем парадоксе заключено много важного и, как у нас говорится, "перспективного". Быть может, как нельзя лучше к этой ситуации подходит метафора – рассказ о мышке, которая, попав в банку со сметаной, беспрерывно перебирала ногами, пока не получилось масло, и она благополучно выбралась наружу.

Да вот и современное, "научное" определение столицы – столица там, где процессы любой жизни: общественной, художественной, научной – идут с удвоенной силой, повышенными скоростями, где обмен знаниями, идеями, возникновение нового идет с повышенной энергией, где звенит и формируется воздух современности. Да ведь это все, что сегодня жаждет и делает "провинциал", куда он по определению включен!.. Может быть, он и есть "столица"?!

Действительно, как будто можно вернуться к началу статьи, где эта пара "столице – периферия" была названа единой нерасторжимой парой. Действительно, в каждом из нас живет своя "столица" и своя "провинция", ведется внутри каждого из нас бесконечный мучительный спор. Одно становится другим и наоборот, в каждый момент истории – отдельной или "человеческой", или истории целого обществ – реально действует, "актуализируется" эта пара. И то, что их важность и нерасторжимость во всех мыслимых срезах – социальном, психологическом, предметном, философском, наконец, – была выявлена и показана в серии "Игра" – большое значение работы Э. Гороховского.

И прежде всего для нашего сегодняшнего дня – "здесь и сейчас" – где вышеуказанная разведенность и связанность, достигшие большого напряжения, составляют главную черту сегодняшней московской художественной жизни.

И. КАБАКОВ

politanism filled the province. In the provinces there were hotbeds of metropolitanism in the form of fashion magazines, codes of behavior, receptions, amateur dramatic productions, and so on. In many ways the province tried to say that it had its own little metropolis in itself. Every small town had a so-called "society". Therefore, the emotional complex of the provincial was generated, to a great extent, by the *diktat* and victory of the metropolis over the province.

In our time, I believe (and my thinking is echoed in Gorokhovsky's works) that the metropolis already acts in the form of memory, reminiscences, and in fact reality is provincialism. Just a bit more and provincialism will be victorious, and this is perhaps a matter of the near future.

* * *

Now I would like to consider one more aspect, the third, in the series "The Game" which affects and indicates another, perhaps the most important, side of this issue.

This concerns the fact that both the copy of the lovely model and the model itself are, in their essence, complete fictions. We must note that the artist has taken as the basis of his construction not real people, not a real married couple, but an already executed portrait of them, their photograph. But a photograph does not give us an original representation of these people, it is only an appearance, an image, a thin film, as the basis, an executed, and in that sense, already standing 'hard' image is used. This characteristic is, at its heart, interaction with an image. This again refers to the provincial situation, where there is concern about the movement toward reality. In this sense, provincialism is a kind of reaction to an image, a duplicate of a duplicate, in essence, a reflection of a reflection. Here we get an almost mathematical formula, which is the title of this article – a reproduction of a reproduction.

To a great extent, provincialism is the acquisition of knowledge and the presentation of everyone in the form of an image. Therefore, this consciousness is by and large an aesthetic consciousness. In fact, in the provincial consciousness, the metropolis is like an immense stage, brightly illuminated by footlights, on which vivid and festive action is constantly being played. Tales of the metropolis consist of descriptions of museums, exhibitions, theatrical performances, and 'private life' in the metropolis consists of endless parties, meetings, drinking bouts,and so on. This literary, and, most often, fantastic image is the phenomenon of metropolitanism for the provincial. I would like to repeat that the image, that is, an aesthetisized object from the beginning, is the subject of all kinds of meditations for him.

The provincial is a dreamer, in the full sense of the word; provincialism is a dreaming reflex, a kind of constant discussion – but only of an image. Here the fiction of the judgment is doubled by the fiction of the object.

A reproduction vis-a-vis another reproduction, an impression vis-a-vis another impression, and the ephemerality characteristic of both – this is what is shown in Gorokhovskiy's series.

But a very important consideration arises: if this is all only fiction and fantasy – whence such passions? The most amazing aspect, once again, in the province-metropolis relationship is the enormous tension, the emotionality, energy, hysteria, which is present in regard to such a trifling matter. The provincial is literally in tears, he could die for the sake of his fantasy. This is reminiscent of an episode in Dostoyevsky's "White Nights" in which the hero confesses that everything that happened to him could have been a fantasy, but the blood which would be spilled as a result would be real blood.

The provincial could die in a moment of melancholy and longing for this empty image that was either drawn or dreamt. Perhaps in our provincial consciousness this passion is capable of feeding only on illusions, and if it were reality, perhaps the passion wouldn't be as strong. Maybe this combination – tears and tender emotion before the screen and coldness towards real things – is the lot of the 'optical' provincial consciousness? In any case, in this contemporary paradox there is much that is important, and, as we say, there are many "prospects". Perhaps best of all a metaphor applies to this situation – the tale of the mouse who fell into a jar of sour cream and paddled his paws without stopping until the cream turned to butter and it could get out safely.

A contemporary scholarly definition of the metropolis is the place where the processes of any life – public, artistic, scientific – advance with double the strength, at higher speeds, where the exchange of knowledge and ideas and confrontation with the new moves with greater energy, where the spirit of contemporaneity is forged. Indeed, this is all that the provincial does and thirsts for, where he is engaged by definition. Perhaps he is the metropolis?!

We might now return to the beginning of the article where the pair 'metropolis-periphery' was cited as a single indivisible pair. Indeed, in each of us there exists his own metropolis and province, and an endless, tortured battle is played out inside us. One becomes the other and vice versa at every moment of history – be it individual, or the history of an entire society – and this pair really acts, actualized. That their importance and indivisibility in all conceivable spheres – social, psychological, physical, and even philosophical – were illuminated and shown in the series "The Game" indicates the great significance of the work of E. Gorokhovskiy.

This is especially true for the present day – here and now – where the aforementioned knowledge and connectedness have assumed great tension, and constitutes a major characteristic of today's artistic life in Moscow.

I. KABAKOV
Translated by M. A. Berdy

boris orlov
борис орлов

...ился в 1941 г. в Москве. В 1966 г. окончил МВХПУ (бывшее ...роновское). Живет и работает в Москве.

Born in 1941 in Moscow. In 1966 graduated from Moscow High Artistic School (formerly Stroganovsky). Lives and works in Moscow.

...рмин "социалистический реализм", официально опреде-...щий советское нормативное искусство, при всей его ...сущейся парадоксальности в действительности достаточ-...счетливо говорит о "новой" культуре и о новом образе ...ни, возникших на территории СССР. Он проименовыва-...е качественные изменения, в которых рождалась "но-..." культура, уникальная уже тем, что впервые в истории ...линила в себе политику и искусство. Термин "социалис-...ский реализм" аккумулирует в себе одновременно со-...льно-политические и художественные понятия, обозна-...структуру искусства такого общества, где созданная ...ьми предметность и государственность сливаются в ...ное целое, пронизывая и самого человека. Критики "со-...листического реализма" обычно указывают на логичес-...несовместимость в соединении терминов "социалисти-...ский" и "реализм", приводя в пример отсутствие термин-..."капиталистический реализм" или "феодальный реа-...". Им трудно представить, находясь в традиционных ...мах культуры и мышления, что являет собой жизнь ...еменной России.Советология и западное искусствове-...не плохо прочитывают тексты официального, академи-...ого направления в современной советской культуре, ...и ее авангарда, не осознавая и не замечая появления в ...Р в результате именно Революции, а не Эволюции ка-...венно нового пространства и человека, у которого, как ...ся в одной из советских песен, "вместо сердца – пла-...ный мотор". "Пламенный мотор" – это не метафора. ...да какой-нибудь советский лидер в очередной раз про-...лашает в своей речи "задачу идейной переделки и вос-...ния трудящихся в духе социализма", он порой и сам ...сознает, что в значительной степени это осуществлено:

The term "socialist realism", which officially defines the Soviet artistic norm, does, for all its apparent paradox, genuinely describe the "new" culture and the new way of life that have come into being in the USSR with sufficient accuracy. It gives a name to those qualitative changes amid which the "new" culture was born, already unique in uniting politics and art in itself for the first time in history. The term "socialist realism" simultaneously gathers socio-political and artistic concepts into itself, signifying the artistic structure of a society in which the material and state systems created by people merge in a single whole and imbuing man himself. Critics of "socialist realism" usually point to the logical incompatibility of the terms "socialist" and "realism" in combination, citing the absence of such terms as "capitalist realism" or "feudal realism". For such critics, rooted in traditional forms of culture and thought, it is difficult to imagine what the life of contemporary Russia is. Sovietologists and Western art historians interpret texts of an official, academic tenor in contemporary Soviet culture poorly, as poorly as they interpret the texts of its avant-garde, not realizing and not noticing the appearance in the USSR of a qualitatively new space and man as the result, specifically, of Revolution, not of Evolution. In the words of a Soviet song, this new man has "instead of a heart a flaming engine". "A flaming engine" is not a metaphor. When a Soviet leader proclaims yet again "the task of ideological reshaping and education of working people in the spirit of socialism", he sometimes fails himself to realize that, to a great extent, this has been accomplished: a new man has been born in the USSR, a superman, moreover, in whom the biological code has been transformed into a social one. That is why, when we analyse the formula "socialist realism", in which the artistic experience

в СССР родился новый человек, более того, сверхчеловек, в котором биологический код трансформировался в социальный. Вот почему, когда мы анализируем формулу "социалистический реализм", в которую отлились художественный опыт СССР и практика советской идеологии, мы понимаем ее реальное содержание и смысл не прямо из формулы, а глядя на нее конкретно изнутри самой эстетической, жизненной ситуации, изнутри самого художественного тела и мифов советского искусства 20-х – 30-х годов.

Что же нового в оценку этой формулы внес русский авангард 70-х годов? Все дело в том, что никогда прежде изобразительное искусство СССР не рефлексировало по поводу нового образа жизни, оно либо боялось его и отчуждалось от его идеалов, либо было имманентно им, полностью совпадая с ними. Авангард последнего десятилетия оказался способным рассмотреть объективно эту ситуацию, изобразив собственную позицию как метапозицию по отношению к ней и таким образом признал право на ее существование и обеспечил собственную автономность и собственное право свидетельствовать о современной культуре России в ее исторической реальности и оперировать ее текстами, подобно всем сегодняшним региональным культурам, особенно США.

Представление о глубинном и существенном единстве человека с окружающим его миром не означает, что феномен человека может быть объяснен лишь из его органических связей с материей. В сегодняшней иерархии космогенеза он занимает свое особое место согласно совершенно новой структуре пространства, насквозь социальной и порожденной самим человеком. Вместе с появлением мысли рождаются новые коммуникации, новые смысловые связи и, наконец, новая реальность как проекция внутренней жизни человека и как сотворенная самим человеком материя. Эта рождающаяся эпоха имеет особо важное значение и одной из ее определяющих характеристик – в парадоксальном симбиозе старого с новым – становится тотемическое мышление. Термины "тотемизм" и "тотем" вполне условны и определяют объединение людей не по признаку кровного родства, а по принадлежности к одному тотему, родоначальнику. Основная черта современных тотемических представлений заключена в слитности социально-идеологического пласта нашего мира и человеческого общества, с одной стороны, и с другой – соединенности в них единичного и множественного как проявление нового качества коллективного сознания. Эти две черты являются особенностью современной фазы сознания, в котором субъект и объект именно в наш технократический век вновь становятся нерасчлененными, интегрированными массовым обществом. Человек, принадлежащий безличному коллективу, забывает о своей индивидуальности, единичности и неповторимости. Он превращается в функционал, в вещь. Но это взгляд с критической точки зрения, негативной. Более объемно и амбивалентно об этом было сказано в самом начале нашего века русским авангардом – в новых театральных системах, в творчестве К. Малевича. Достаточно внимательно посмотреть на сценографию Л. Поповой в "Великодушном рогоносце" в постановке В. Мейерхольда или на костюмы Варвары Степановой к "Смерти Тарелкина" А. Сухово-Кобылина и "Клопу" Маяковского, – и открывается неоспоримый факт. Актер, одетый в геометризованную униформу, в так называемую "прозодежду", теряет свои конкретные психофизиологические свойства и превращается в объект, тождественный новой реальности. Традиционно человеческие черты в нем уже не осознаются – все внутреннее, психическое, человеческое представляется уже объективно внешним, действием, "биомеханикой", по выражению В. Мейерхольда. Этот феномен пронизан духом движения, прогресса, биологической молодости, свободной от "буржуазного духа", а "новые персонажи" на сцене истории реализуются в "рабочих Земли", "агентов планетизации" и "граждан Вселенной". Огромная мощь дремлет в глубине этой множественности, способной превратиться в фундамент нового биосоциального универсума, как в "планетарной пластике" П. Филонова.

of the USSR and the practice of Soviet ideology have been cast, we understand its real content and its meaning not directly from the words but by looking at it concretely from within the very aesthetic, vital situation, from within the very artistic body and myths of Soviet art of the '20 and '30s.

What, then, has the Russian avant-garde of the '70s brought to assessing this formula that is new? The fact is that painting in the USSR had never before responded to the new way of life, either fearing it and removing itself from its ideals or being immanent in it and wholly coinciding with it. The avant-garde of the past decade has proved capable of examining this situation objectively, representing its own position as a meta-position in relation to it; thus it has recognized the situation's right to existence and ensured its own autonomy and its own right to testify to the contemporary culture of Russia in its historical reality and use its texts, like all of today's regional cultures.

The conception of the profound and essential unity of man and the world around him does not mean that the phenomenon of man can be explained by his organic links with matter alone. In today's hierarchy of cosmogenesis he occupies his special place in accord with a completely new structure of space, a structure that is social through and through and born of man himself. Hand in hand with the appearance of thought new communications, new semantic links and, finally, a new reality are born as a projection of man's inner life and as matter created by man himself. This nascent age has especially great significance and, in a paradoxical symbiosis of old and new, totemic thinking becomes one of its definitive characteristics. The terms "totemism" and "totem" are wholly conventional and define the unification of people not by blood relationship but by their belonging to one totem, to a progenitor. The basic feature of contemporary totemic conceptions consists in the monolithic union of the socio-ideological stratum of our world and human society, on the one hand, and, on the other, the conjunction in them of singular and plural as a manifestation of the new quality of collective consciousness. These two features represent a specific feature of the contemporary phase of consciousness, in which subject and object, precisely in our technocratic age, are again becoming indivisible, integrated by mass society. Man, belonging to a faceless collective, forgets his individuality, singleness and uniqueness. He is turned into a functioning object, a thing. But this is to see things from a critical, negative point of view. The subject was dealt with more broadly and ambivalently by the Russian avant-garde at the very beginning of the century – in the new theatrical systems, in the work of Malevich. It is sufficient to look closely at L. Popova's scenography for "The Magnificent Cuckold" in Meierhold's production or Varvara Stepanova's costumes for A. Sukhovo-Kobylin's "The Death of Tarelkin" or Mayakovsky's "The Bedbug" – and the incontestable fact is revealed. The actor, dressed in a geometricised uniform, in so-called "prose-attire", loses his concrete psycho-physiological characteristics and is turned into an object, of a piece with the new reality. The traditionally human features in him are no longer to be recognised: everything that is internal, of the mind, human is now presented as objectively external, as action, as "biomechanics", in Meierhold's words. This phenomenon is permeated with the spirit of movement, of progress, of biological youth, free of "the bourgeois spirit", while "new characters" on the stage of history are personified in "the workers of Earth", "agents of planetisation" and "citizens of the universe". Enormous power slumbers in the depths of this plurality, capable of being transformed into the foundations of a new biosocial universum, as in P. Filonov's "planetary plasticity".

It is quite likely that in the contemporary phase of history the structure of our space (or cosmic space) is able to give birth to mutants, but then all that remains is to recognise this event as an immutable fact and not to resist history since, on the one hand, "the kingdom of God is within us", as is said, and, on the other hand, the age will never be eliminated by a decision of the will denying it – only a moral act is possible here. At the very least, Russian thinking and Russian culture examined the extreme eschatological problems of history sufficiently optimistically and are still carrying on their tradition, accepting all the

Вполне вероятно, что на современной фазе истории структура нашего пространства (или космического) способна рождать мутантов, но тогда единственное, что остается — признать это событие как непреложный факт и не сопротивляться истории, ибо, с одной стороны, как говорится, "царство Божие внутри нас", а с другой — эпоху никогда не устранить отрицающим ее волевым решением — здесь возможен лишь нравственный акт. По крайней мере, русская мысль, русская культура достаточно оптимистично рассматривала самые крайние эсхатологические проблемы истории и продолжает свою традицию сегодня, принимая все самые радикальные "сюрпризы" рождающейся эпохи.

Такую подвижную точку зрения, снимающую проблему "быть или не быть", где жизненная полнота достигается привнесением бытия познающего в предмет познания, обнаруживает и наш современник Борис Орлов. В своем творчестве Борис Орлов как подтверждает отк[illegible] феноменальное [illegible] непосредственно [illegible]щественного" человека, заявленное Казимиром Малевичем в композиции "Супрематизм в контуре. Спортсмены 1929 г.". Но в отличие от К. Малевича, познание мира у Б. Орлова не определяющее, не показующее, а, если можно так выразиться, переживающее, бытийное. Он не ужасается увиденному, не отчуждается от него, а напротив — обращается к нему, пытаясь очеловечить, гуманизировать и облечь в гармонию. И здесь решающую роль играет не только интуитивное улавливание гармонии бытия, но и такой важный факт, как слитность познания с чувственно-практическим деланием, кстати, сближающим Бориса Орлова с еще одним великим представителем русского авангарда — Владимиром Татлиным. Художественное формотворчество у Орлова не противостоит художественному сознанию — оно и есть это сознание, и, следовательно, его эстетическое переживание находится всецело в предметной сфере. Материально-вещественное в его структурах практически имманентно духовному и этим сохраняет представление о всеобщности и единстве художественной сути сотворенного. Во всем этом можно усмотреть проявление детской натуры и естественное высказывание в чисто скульптурной форме, то есть непосредственно в вещно-материальной сфере и явном намерении видеть только совершенство бытия.

На первый взгляд все это напоминает наше представление первобытном сознании — сегодня я бы его назвал социально-технологической мифологией, реконструируя которое, мы склонны видеть именно в субъективно-объективной неразделенности наиболее существенное его качество. Отсюда вытекает и тотемическая образность композиций

Бюст в духе Растрелли, 1982 дерево, эмаль 104 x 110 x 35

Bust in the Spirit of Rastrelli, 1982 enamel on wood 104 x 110 x 35

In his studio мастерская

most radical "suprises" of the nascent age.

Our contemporary, Boris Orlov, also displays the same lively point of view, dispensing with the problem "to be or not to be", in which the fullness of life is attained by introducing the being of the cognizer to the object of cognition. In his work Orlov clearly confirms the discovery of the phenomenon of the new "directly social" man which Kazimir Malevich declared in the composition "Suprematism in Outline. Sportsmen 1929". However, in contrast to Malevich, Orlov's cognition of the world is not definitive or demonstrative, but, if one may use the expression, involved, existential. He is not appalled by what he sees and does not alienate himself from it: on the contrary, he addresses himself to it, trying to humanize and clothe it in harmony. The decisive role here is played not only by intuitive perception of the harmony of being, but also by the important fact of the identity of cognition with sensual, practical action, which, incidentally, aligns Orlov with yet another great representative of the Russian avant-garde — Vladimir Tatlin. Orlov's form-creation does not stand in opposition to artistic consciousness — it is this consciousness and, consequently, his aesthetic experience that lie exclusively in the world of objects. The material in his structures is practically immanent in the spiritual and thereby preserves the conception of universality and unity of the artistic essence of what is created. In all this there may be discerned a manifestation of the child's nature and a natural statement of purely sculptural form, that is, directly in the material sphere and in the clear intention of seeing only the perfection of being.

At first glance all this recalls our conception of primordial consciousness (today I would call it socio-technological mythology), in reconstructing which conception we are inclined to see specifically the lack of subjective-objective separation as its most essential quality. From this, too, stems the totemic imagery of Orlov's compositions, in which the profession of the character and his personality, the human principle and his position in the social hierarchy merge. This thesis is of central importance in contemporary art, establishing a direct analogy between social organization and all other forms of organization of matter and testifying to the fundamentally new structure of our space, in which each living form attains the period of socialisation.

However, these are now the comments of an art historian, analysis after the intuitive artistic act has been fixed, while Orlov's "totemic" thinking arises in fact as a reaction to the lifeless rationalism and pseudo-spirituality of metaphysical language and to laws of life constricted by a narrow framework. What is art for Boris Orlov? It is the bearer of harmony, of that harmony and joy which people so need and so rarely notice in

Б. Орлова, в которой сливаются профессия персонажа и его личность, человеческое начало и место в социальной иерархии. Этот тезис кардинальной важности в современном искусстве, он устанавливает прямую аналогию между социальной организацией и всеми остальными формами организации материи, свидетельствует о принципиально новой структуре нашего пространства, где каждая живая форма достигает периода социализации.

Но все это уже комментарии искусствоведа, анализ после фиксированного интуитивного художественного акта, а фактически "тотемическое" мышление Б. Орлова возникло как реакция на омертвелый рационализм и псевдодуховность метафизического языка, на запертые в тесные рамки правила жизни. Что такое искусство для Бориса Орлова? Оно — носитель гармонии, той гармонии и радости, в которой люди так нуждаются и так редко замечают в жизни. Жизнь отнюдь не праздник, но праздничное начало в ней заложено, ибо причастность к нему не требует исключительных условий.

Праздничное торжество всегда предполагает ряд общих воспоминаний и коллективных надежд. Б. Орлов возвращает нам забытый мир детства, ослепительную медь военных оркестров, блеск и яркость начищенных пуговиц, военных орденов на кителях наших отцов и дедов, белизну маек спортсменов. Праздничное мирочувствие, провозглашенное Б. Орловым, позволяет нам взглянуть на историю с более широкой точки зрения, не слагая вместе с тем ответственности за ее деяния.

В сущности, все "тотемы" Б. Орлова в своей праздничной концепции и традиции представляют собой маски средневековых карнавалов, маски японского театра, маски героев русских балаганных празднеств, скрывающие черты обычные, случайные и бренные и заменяющие их необычными, нормативными, вечными. Временами они схожи с иконологическими структурами, где модель принимает "божественный", "императорский" лик. Тема "императора", "царя" в концепции художника обращается в инверсию в формуле "царь-самозванец", воскрешая традиции карнавалов и Всешутейных соборов Петра I , когда высшее начало-Лицо превращалось в свою противоположность-личину, маску. Его любовь и внимание к русскому авангарду 1-ой четверти нашего века обнаруживают ряд аналогий с культурой петровского времени: в тяготении к единой национальной жизни, в неистовом штурме европейской цивилизации, в феномене переливания народной жизни в официальную жизнь государства.

Пластические образы Б. Орлова в своих скульптурных воплощениях всегда тяготели к архитектуре, к структуре ордера, они даже имманентны ордеру как социальному модулю пространства. И здесь вновь предстают традиции петровской эпохи — Сам Петербург как пластическое тело, как целая архитектурная страна, как архитектура и организация космоса. Ордера Б. Орлова — царства новой красоты, утвержденные властью общественного, а не природного человека, где управляют логика и государство, явно имеют структурное сходство с планировкой Петербурга, геометрически правильной, провозглашающей торжество имперского, принцип общества.

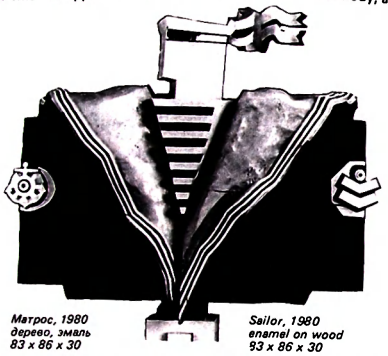
Для портретов-тотемов Б. Орлова значимы не те особенности, которые выделяли бы данного человека среди других, но те, которые, напротив, относят его к некоторому единству. Чтобы быть узнанным, портрет должен походить не на саму модель, а на что-то иное, поддающееся лишь социальной классификации. Формально похожую ситуацию рассматривает М. Хайдеггер, описывая феномен, где "каждый сам принадлежит Другим и усиливает их власть" и где индивиды полностью взаимозаменяемы. Но для философа с европейским сознанием здесь важна проблема небытия и отрицательная оценка описываемого явления в качестве неподлинного существования. Для Б. Орлова все его тотемные структуры не носят оценочного характера и обращены к человеку "непосредственно общественному". Все его генералы, моряки, военные музыканты, спортсмены-герои его детства, карнавальные маски советских общественных празднеств. Это совсем особый мир и пространство, в кото-

life. Life is by no means a festive occasion, but the festive principle is enshrined in it, since involvement does not demand exceptional conditions.

Festive celebration always presupposes a number of common memories and collective hopes. Orlov returns to us the forgotten world of childhood, the dazzling brass of military bands, the bright gleam of polished buttons and military decorations on the tunics of our fathers and grandfathers, the whiteness of athletes' vests. The festive world feeling proclaimed by Orlov permits us to look at history from a broader point of view without at the same time relinquishing responsibility for its actions.

In essence all Orlov's "totems" represent in their festive conception and tradition the masks of medieval carnivals the masks of the Japanese theatre, the masks of the heroes (of the towns) of Russian fairground festivities, which conceal ordinary, fortuitous and transitory features and replace them with the unusual, the normative and the eternal. At times they are similar to iconological structures, in which the model assumes a "divine", "imperial" countenance. The theme of the "emperor", the "tsar" in the artist's conception is reversed in the formula of the "imposter tsar", resurrecting the traditions of the carnivals and the feasts of fools of Peter I, when the supreme principle, the Face, was transformed into its converse, a mask. His love for and close eye upon the Russian avant-garde of the first quarter of the century reveal a series of analogies with the culture of the Petrine era: the urge for a united national life, the furious assault of European civilization, the overflowing of the life of the people into the official life of the state.

Orlov's plastic images have always tended in their sculptural embodiments towards architecture, towards the structure of an architectural order; they are even immanent in the order as a social module of space. And here again the traditions of the Petrine era appear — St. Petersburg itself as a plastic body, as



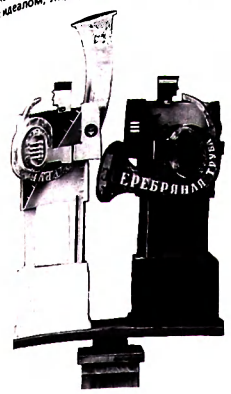
Матрос, 1980
дерево, эмаль
83 x 86 x 30

Sailor, 1980
enamel on wood
93 x 86 x 30

an entire architectural country, as the architecture and organization of the cosmos. Orlov's orders are kingdoms of new beauty, confirmed by the power of social rather than natural man, where logic and the state rule. They clearly have a structural similarity with the lay-out of St. Petersburg, geometrically correct, proclaiming the triumph of the imperial, the principle of society.

For the totem-portraits of Orlov what is important is not those features which would single out a particular person among others, but those which, on the contrary, relate that person to a unity of some kind. In order to be recognised, a portrait must resemble not the model itself, but something other, which is susceptible only to social classification. A formally similar situation is examined by Heidegger when he describes the phenomenon in which "each himself belongs to the Others and strengthens their power" and in which individuals are completely interchangeable. But for a philosopher with a European consciousness what is important here is the problem of non-being and the negative assessment of the phenomenon des-

...ом каждый полон желания увидеть в себе другого. Эти ...ретры и тотемы, благодаря своему концептуальному не...ству, не могут служить средством самопознания — они ...бращены к безличному и не отвечают на вопросы: какой ...что я собой представляю? как я выгляжу? Они посто...но стремятся увидеть в себе других или другое, но толь...о не самих себя, как в детстве, когда отождествляешь се...я с идеалом, лидером, героем-спортсменом или воином.



Золотая и серебряная труба, 1982 дерево, эмаль 70 x 50 x 15

Gold and Silver Trumpets, 1982 enamel on wood 70 x 50 x 15

И, однако, эти "тотемы" живут собственной жизнью, как ...ет вся сумма средств и приемов, которая поддерживает ...то неподвижное репрезентативное настроение конструк...ий. Жизнь течет в них за счет контраста "живого" орна...ента фактуры (орденские ленточки, пуговицы, знаки от...ния) и канонической неподвижной фронтальной позы ...ря, рождая целую систему притяжения-отталкивания.

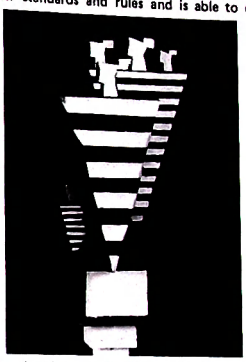
Важно и то, что во всех персонажах "карнавального дей...ва" Б. Орлова практически отсутствует лицо — оно вы...жено лишь условным знаком. Лицо здесь заменено НИ...ЕМ. То, как важно, оказывается, видеть знакомое лицо, ...ивое, "то самое" человеческое лицо, выясняется тогда, ...гда его закрывают. Страшно, когда у человека нет ли...а или оно настолько преображено, что его владелец бук...ально выпадает из традиционных коммуникаций. Этот ...номен прекрасно раскрыл Николай Васильевич Гоголь ...своей повести "Нос". В свою очередь К. Леви-Стросс в ...оих работах очень точно выявил свойство маски, заме...ив, что человеческое лицо представляет собой хорошо ...ганизованный микрокосмос. И когда он уступает место ...спорядку или иному порядку, человек становится сво...одным от прежних норм и правил, он способен вступить ...контакт с иными силами и иными мирами. Он превра...ается в посредника между обществом людей и приро...й, космосом. Все погрудные профильные портреты ...Орлова сохраняют память о своей принадлежности к ...коему, как нам, на первый взгляд, кажется несущест...ющему целому. Архетипичность и сквозная историч...ть образов Б. Орлова заставляют звучать в его пласти...ской мифологии концепции преемственности священ...х империй, концепции "Москва — Третий Рим", истори...ской осью соединившей Рим, Константинополь и Моск...: Выявленная Б. Орловым культовая имперская эмбле...тика, интегрирующая в себе нормативную структуру ...радного портрета и пластический комплекс сверхчелове..., восходит в своих традициях к римским портретам це...я, византийским мозаикам в Сан-Витале, изображающих ...ператора Константина, к парсунам — образам "государей ...я Руси" и замыкается в репрезентативной геральдике и ...ульптуре московского метрополитена.

Виталий ПАЦЮКОВ

cribed as non-authentic existence. For Orlov none of his totemic structures has an evaluative character and all are addressed to "directly social" man. All his generals and sailors, the military bandsmen and the athletes are the heroes of his childhood, the carnival masks of Soviet social festivities. This is a quite special world and a space in which each person is full of the desire to see another in himself. These portraits and totems, thanks to their conceptual dissimilarity, cannot serve as a means of self-identification — they are directed towards the impersonal and do not answer the questions: what am I? What do I represent? How do I look? They constantly strive to see someone or something else in themselves — anyone but themselves, as we do in childhood when we identify ourselves with an ideal, a leader, a sports star or a soldier.

And yet these "totems" live their own life, as the entire sum of means and devices lives which supports this immobile, representative image of constructions. Life flows in them from the contrast between the "living" ornamentation of surface texture (medal ribbons, buttons, badges of distinction) and the canonical, immobile, frontal pose of the subject, giving rise to an entire system of attraction-repulsion.

It is also important that in all the characters of Orlov's "carnival show" the face is virtually absent — it is expressed only by a conventional sign. The face is replaced here by NOTHING. That it turns out to be so important to see a familiar face, living, "that very" human face becomes clear when it is concealed. It is terrible when a person lacks a face or when it is so transformed that its owner literally drops out of traditional communications. This phenomenon is splendidly brought out by Gogol in his novella "The Nose". Lévi-Strauss, in his turn, elicited the property of a mask very accurately in his work, noting that the human face represents a well-organised microcosmos. When he yields to disorder or to another order, a person becomes free of former standards and rules and is able to come into contact



Матросы, 1982 дерево, эмаль 40 x 25 x 15

Sailors, 1982 enamel on wood 40 x 25 x 15

with other forces and other worlds. He is turned into an intermediary between the society of people and nature, the cosmos. All of Orlov's head-shoulders, profile portraits preserve the memory of their belonging to a certain whole that seems to us, at first glance, non-existent. The archetypicality and transparent historicity of Orlov's images make ideas of the continuity of the holy empires, of "Moscow, the third Rome" and the historical axis linking Rome, Constantinople and Moscow audible in his plastic mythology. The religious imperial emblems revealed by Orlov, integrating in themselves the normative structure of the formal portrait and the plastic complex of the superman, go back in their traditions to the Roman portraits of the caesar and the Byzantine mosaics in San Vitale depicting the Emperor Constantine, to the images of the sovereigns of all Russia and conclude in the representative heraldry and sculpture of the Moscow underground railway.

Vitaly PATSUKOV

Translated by K. G. Hammond

viktor pivovarov
виктор пивоваров

Photo by Igor Palmin

Родился в 1937 г. В настоящее время живет и работает в Праге (Чехословакия).

Born in 1937. Presently lives and works in Prague, Czechoslovakia.

1

I believe that just as there is meaning in every leaf of a tree, there is meaning in each of my drawings.

2

The creative act does not necessarily consist of creating a specific thing, a particular work. You can just sit and look out the window – and this, too, is a creative act.

3

What, then, is the difference between, say, a simple thought such as "I feel like eating a cabbage turnover" and a creative act? I answer: there is no difference.

4

The artist has finished a painting. The painting's life starts at this moment. Like any creature, the painting lives through different stages. It flowers, grows, deepens, grows ill, becomes decrepit, and finally dies. A good painting necessarily dies. And often the state of death continues for a long time. Bosch's paintings were dead for almost four hundred years. And then the painting is resurrected. It is resurrected and becomes immortal.

5

Anyone can draw a black square on canvas; you don't have to be an artist. Does this mean that the painting has ceased to be something significant and meaningful? No, it merely means that that which is significant and meaningful lies not in the picture itself, but in the field between the painting and the viewer. In other words, the content has been relocated from the closed painting-thing to the sphere of ideas. The picture has become open.

6

An open painting allows the viewer the possibility of becoming an active participant in the creative process, a co-author and co-creator. The painting acquires its fullness only in contact with such an active viewer.

7

Painting after Malevich may be called open painting.

8

Open painting presupposes the work of the viewer. An open picture says nothing to the lazy viewer.

9

What is open painting? Open painting is when there is nothing actually in the picture – only nonsense. But there is something that makes the field between the painting and the viewer unusually active.

10

People frequently come to the studio and sympathize that the paintings and albums cannot be exhibited under our given conditions. I am deeply convinced that it is not that important to exhibit and publish. What is important is that the painting has been made and exists. It doesn't matter that it stands in the studio turned to the wall. It is here, on this earth, in this place among other things and among people, and it isn't all that important whether or not it is seen. Its presence, its existence is actually its form of participation in this life. A tree grows in my yard. Almost no one sees it. Are its existence and meaning changed by this fact?

11

An open painting doesn't need a frame. In old painting the frame is a very important element of the picture. It simultaneously leads you into the painting and doesn't allow you into it, repulses us from it. It is the gate of the painting. The open painting is frameless, defenseless, like an unclad

1

Я думаю, что так же, как есть смысл в каждом листочке дерева, так есть смысл в каждом моем рисунке.

2

Творческий акт не обязательно состоит в создании какой-либо вещи, какого-либо произведения. Можно просто сидеть и смотреть в окно, и это будет творческий акт.

3

Чем же тогда отличается просто какая-нибудь мысль, например: – Эх, хорошо бы сейчас пирога с капустой – от творческого акта? Отвечаю: ничем не отличается.

4

Художник закончил картину. С этого момента начинается жизнь картины. Как всякое живое существо, картина переживает разные возрасты. Она цветет, растет, углубляется, болеет, дряхлеет и, наконец, умирает. Хорошая картина обязательно умирает. И часто состояние смерти продолжается очень долго. Картины Босха были мертвыми почти четыреста лет. А потом картина воскресает. Она воскресает и становится бессмертной.

5

Черный квадрат может нарисовать на холсте любой человек, даже не художник. Значит ли это, что картина перестала быть чем-то значительным и важным. Нет, это означает только, что значительное и важное находится не в самой картине, а в поле между картиной и зрителем. Иначе говоря, содержание переместилось из замкнутой картины-вещи в сферу идеи. Картина стала открытой.

6

Открытая картина дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором и сотворцом, и картина обретает свою полноту и только в контакте с этим активным зрителем.

7

Живопись после Малевича можно назвать открытой живописью.

8

Открытая живопись предполагает работу зрителя. Ленивому зрителю открытая картина ничего не скажет.

9

Что такое открытая живопись? Открытая живопись – это когда в самой картине ничего нет, так, ерунда и чушь. Но есть, однако, что-то такое, что делает необычайно активным поле между картиной и зрителем.

10

Очень часто люди приходят в мастерскую и сожалеют, что картины или альбомы не могут быть выставлены в наших условиях. Я глубоко убежден, что выставляться и печататься не так важно. Важно то, что картина сделана и существует. Это ничего, что она стоит в мастерской лицом к стене. Она находится здесь, на этой земле, в этом месте, среди других вещей и среди людей, и не так уж важно видят ее или нет. Ее присутствие, ее существование и есть ее форма участия в этой жизни. У меня во дворе растет дерево. Его почти никто не видит. Но разве от этого его существование и его значение меняются?

11

Открытая картина не нуждается в раме. В старой живописи рама очень важный элемент картины. Она одновременно как бы вводит в картину и в то же время не пускает в нее, отгораживает нас от нее. Это ворота картины. Открытая картина без рамы беззащитна, как обнаженная женщина. И в этой ее беззащитности и прямоте ее правда. Она не одета в роскошный наряд, не окутана вуалями, она не прикидывается загадочной и таинственной. Она просто и открыто стоит перед нами. – Смотрите, – как бы говорит она, – я есть то, что я есть. Не больше и не меньше.

...man. And its truth lies in this defenselessness and straightforwardness. It is not dressed in ...ious outfits, nor wrapped in veils, it doesn't ...d to be enigmatic and secretive. It just ...ds openly in front of us. It seems to say ... I am what I am. No more, no less".

12
In some of my works I have tried to make painting open in both directions, i. e. open to the viewer and open to the inside depths.

13
A painting doesn't have very many genuine viewers of its own. And the painting will always find its own viewers even if it isn't hanging in a museum or gallery, but stands turned to the wall in an artist's stinking basement.

14
Every painting has its own spiritual field. If we are open to impressions, then by entering into the spiritual field we begin to understand the picture. No reproduction possesses such a field. For this reason it is absolutely impossible to understand a painting by looking at reproductions in a magazine. We get the mistaken impression that we have seen the painting. In reality we have seen nothing and don't know anything.

15
The use of the color black was forbidden in Russian icons. This indicates that the creators of icons not only understood the existence of the picture's spiritual field quite well, but that they assigned great importance to it. The color black was the color of evil and its use could create a negative field. Evil could radiate into the world from a black space in the icon.

16
The spiritual field of a painting differs from artist to artist. Morandi's is small, but very strong like a beam of light. Rubens' is large, but weak. Van Gogh's field is very powerful, as is that of the early Cezanne. There are artists whose spiritual field is very quiet. Tremendous concentration is required on the part of the viewer. His work, help and desire to hear are necessary,

12
В некоторых своих работах я попытался сделать живопись открытую в обе стороны — туда и сюда, т. е. открытой к зрителю и открытой в глубину.

13
Настоящих, своих зрителей у картины очень не много. И картина всегда найдет этих своих зрителей, даже, если она не висит в музее или галерее, а стоит лицом к стене в вонючем подвале у художника.

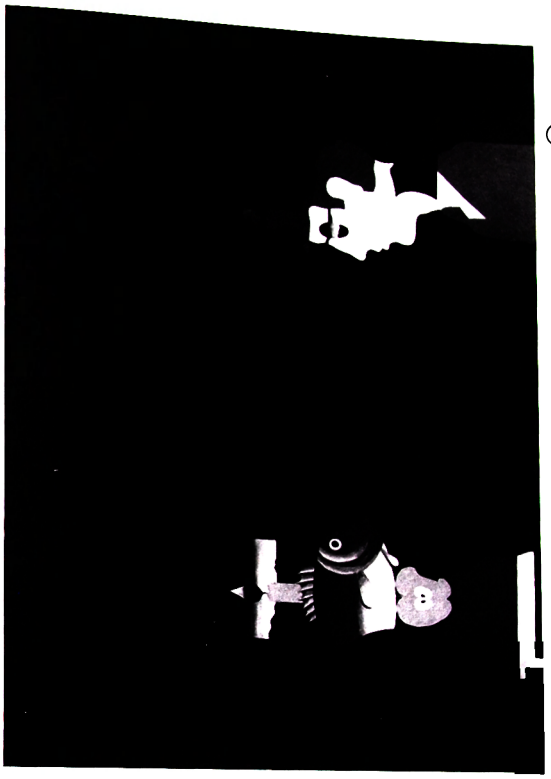
14
Каждая картина имеет свое духовное поле. Если мы открыты к восприятию, то войдя в это духовное поле мы начинаем понимать картину. Никакая репродукция таким полем не обладает. Поэтому по репродукции в журнале понять картину совершенно невозможно. У нас создается ложное представление, что мы видели картину. На самом деле мы ничего не видели и ничего не знаем.

15
В русской иконе запрещалось применять черный цвет. Это значит, что создатели иконы не только хорошо знали о духовном поле картины, но и придавали ему очень важное значение. Черный цвет был цветом зла, и его употребление могло создать отрицательное поле. Из черного места на иконе зло могло излучаться в мир.

16
Духовное поле картины у разных художников разное. У Моранди — небольшое, но очень сильное, как пучок света. У Рубенса — большое, но слабое. Очень мощное поле у Ван-Гога и особенно у раннего Сезанна. Есть и такие художники, у которых духовное поле очень тихое. Требуется большая сосредоточенность зрителя, его работа, его помощь и желание услышать, и тогда картина начинает говорить. Таковы пейзажи Ван-Гойена или Жана Бодена.

Отражения, 1971
оргалит, эмаль
не сохранилось

Reflections, 1971
enamel on orgalite
work no longer exists



19

1-6. Цикл "Проекты для одинокого человека", 1975 170 x 130 эмаль, оргалит, 1-6. Cycle "Projects for a Solitary Person", 1975 170 x 130 enamel on orgalite

and then the painting begins to speak. Such are the landscapes of Van Goyen and Eugene Boudin.

17
Ilya Kabakov brought the category of intention into the practice of the artistic thing. According to him, if an idea is fully worked out in a painting, then at that very same moment it slips out of the painting just as a sunray eludes your grasp when you try to pin it to the wall. The intention of the artist alone is fully sufficient for the idea to exist in the picture.

18
How can you know whether you are an artist or not? Take a piece of paper and draw a line from the upper right corner to the lower left corner, and then another line from the upper left corner to the lower right corner. If the lines cross, it means you're an artist.

19
To become an artist you need paper, pencils, paint, canvas, brushes, ink, paste, cardboard. I think that's all. If you don't have any of this you can make do without it.

20
Is the painting an obsolete form for the expression of the contemporary artist? Yes, it is outmoded. But this is its virtue. After all, old things are always better than new things.

21
What should you do with a painting when you've finished it? You should turn its face to the wall. It will decide what to do with itself.

22
You should look at a painting in the following way: stand back from the painting at a comfortable distance, so that you can see the whole thing. Stand opposite the painting not too short a time, but not too long either, and then move on. If this seems insufficient, repeat the experiment.

23
You can look at a painting
You can think about a painting

17
Илья Кабаков ввел в обиход художественного размышления категорию НАМЕРЕНИЯ. По его мысли, если идея доведена в картине до конца, то в тот самый момент она ускользает из картины подобно тому, как ускользает прихлопнутый к стене солнечный зайчик. Для того, чтобы идея присутствовала в картине, вполне достаточно одного намерения художника.

18
Как узнать о себе, художник ты или нет. Надо взять лист бумаги и провести одну линию из правого верхнего угла в левый нижний угол, а другую линию из левого верхнего угла в правый нижний угол. Если линии пересеклись, значит ты художник.

19
Чтобы стать художником, надо иметь бумагу, карнадаши, краски, холст, кисти, тушь, клей, картон. Кажется, все. Если этого нет, можно обойтись и без этого.

20
Устарела ли картина как форма выражения для современного художника? Да, устарела. Но в этом-то и есть ее достоинство. Ведь старое всегда лучше нового.

21
Что делать с картиной после ее окончания? Надо повернуть ее лицом к стене и ждать. Она сама решит, что ей делать.

22
Смотреть картину надо так: надо отойти от картины на удобное расстояние, так чтобы она была видна целиком. Постоять против картины не слишком мало, но и не слишком долго, и пройти дальше. Если этого покажется недостаточно, повторить опыт снова.

23
Картину можно смотреть
Над картиной можно думать

you can sell a painting
you can buy a painting
you can give away a painting
you can live with a painting
you can talk about a painting
you can describe a painting
you can survive a painting
you can love a painting
you can hate a painting
you can remain indifferent to a painting
you can praise a painting
you can criticize a painting
you can destroy a painting.

24
Morandi, who drew bottles and boxes all his life, was able to set forth a great truth about the human soul. His way of knowing reality may be called mythological. Morandi's bottles are mythological characters who live an intensive internal life in his painting.

25
Van Gogh presents another type of vision. He saw everything as if it were illuminated by lightning. And though he belonged to a specific cultural formation, to a specific time, each of his works breaks through culture and style to a penetrating truth. The ability to achieve such spectacular vision is the rarest of gifts. This gift may be found in the Chinese of the Cban dynasty and in some of Matisse's works.

26
Draw a line and I'll tell you who you are.

27
I was born and raised in a poor room. It is my beginning, my roots, my homeland. I imbibed it with all its impoverished objects along with my mother's milk. The poor room, which is in my paintings and paintings, consisted of a tiny broken table near the window, a wooden chair, a broken sofa with a high back, a clothes rack near the door, and it is repeated with maniacal insistence in my work. I draw this room and it is both the world in which I live and my inner self-portrait.

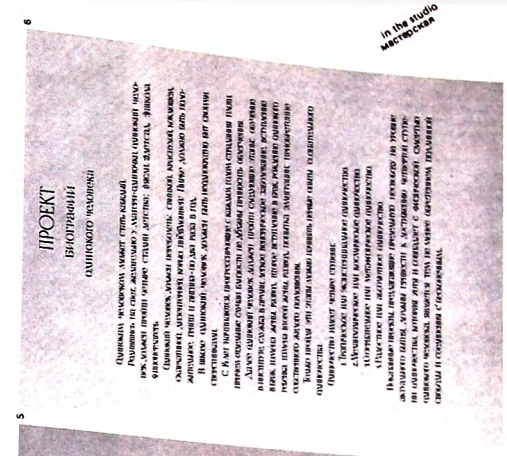
Картину можно продать
Картину можно купить
Картину можно подарить
С картиной можно жить
О картине можно разговаривать
О картине можно рассказывать
Картину можно переживать
Картину можно любить
Картину можно не любить
К картине можно оставаться безразличным
Картину можно хвалить
Картину можно ругать
Картину можно уничтожить.

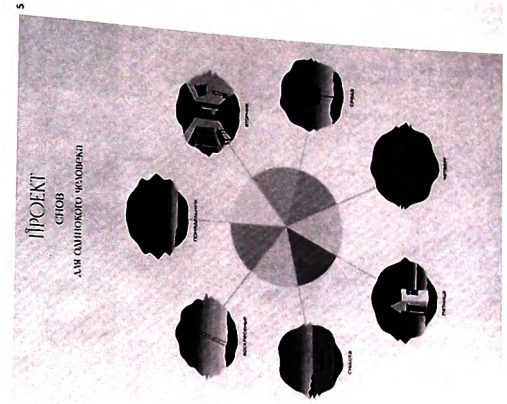
24
Моранди, рисуя всю жизнь какие-то бутылки и коробочки, сумел сказать большую правду о человеческой душе. Его способ познания действительности можно назвать мифологическим. Бутылки Моранди — это мифологические персонажи, которые живут интенсивной внутренней жизнью в его картинах.

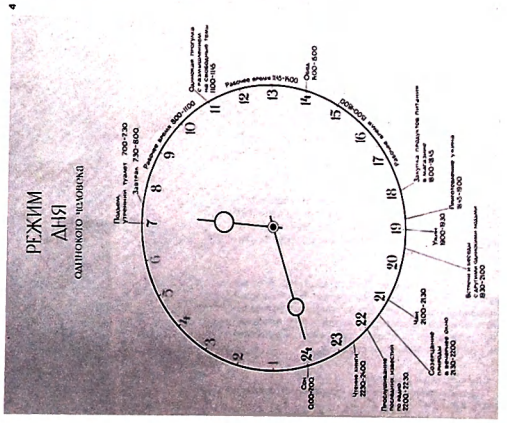
25
Другой тип видения представляет Ван-Гог. Он видел все, как при свете молнии. И, хотя он принадлежал к какой-то определенной культурной формации, к какому-то определенному времени, каждая его работа есть прорыв через культуру и стиль к пронзительной правде. Такая способность непосредственного видения — дар редчайший. Этот дар встречается у китайцев, связанных с культурой Чань, и в некоторых работах Матисса.

26
Проведи линию, и я скажу, кто ты.

27
Я родился и вырос в бедной комнате, она мое начало, мой корень, моя родина. Я всосал ее со всеми ее убогими предметами вместе с молоком матери. В моих рисунках и картинах эта бедная комната, вся обстановка которой состоит из крошечного колченогого стола у окна, деревянного стула, продавленного дивана с высокой спинкой и вешалкой у







28

I don't know whether the tree recognizes itself in leaves and fruit. But drawing is a form of life knowing itself. I drew – and this is life, and at the same time this is knowledge of life.

29

If I drew a house or a person, a chair or a cup on the table, or some other abstract form, or if I simply draw a line – I am drawing myself with myself, it's all me.

30

I don't much like Vitya Pivovarov in myself because I'm discontent with a lot of things about him. But I love life in myself, just as I love life in all things. Whatever I draw, whether it is concrete objects or abstract forms, I draw with love. This means that I love myself, for all of these things are me. I love myself as a self-knowing life.

31

The life that I live and know at the same time only seems to be limited by my interest in myself. Through coming to know myself I recognize and love the life of other people and life in general.

32

Yes, I love life. It's true. But at the same time I'm terribly afraid of life. I'm afraid of that outside life with its unforseeable unexpected events, but crawling back into the shell of inner life I don't find peace. So they live right next to each other – love and fear.

(22)

33

How can I tell you who I am?
I am the square striving to become a circle.

V. PIVOVAROV
Translated by Jamey Gambrell

Длинная-длинная рука, 1972
оргалит, эмаль

A Long, Long Arm, 1972
enamel on orgalite

двери, повторяется с маниакальной навязчивостью. Я рисую эту комнату, и это одновременно и мир, в котором я живу, и мой внутренний портрет.

28

Я не знаю, познает ли дерево самого себя, рождая листья и плоды. Но рисование – есть форма познающей себя жизни. Я рисую – и это есть жизнь, и одновременно это есть познание этой жизни.

29

Если я рисую дом, или человека, или стул, или чашку на столе, или какую-нибудь отвлеченную форму, или просто провожу линию – это я рисую собой себя, это все я.

30

Я не очень люблю в себе Витю Пивоварова, потому что я очень многим в нем недоволен. Но я люблю в себе жизнь, как люблю жизнь во всех вещах. То, что я изображаю, будь то конкретные вещи или абстрактные формы, я изображаю с любовью. Это значит, что я люблю себя, ведь все эти вещи – есть я. Я люблю себя как самопознающую жизнь.

31

Жизнь, которую я проживаю и познаю одновременно, только по видимости ограничена моим интересом к самому себе. Через узнавание себя я узнаю и люблю жизнь других людей и жизнь вообще.

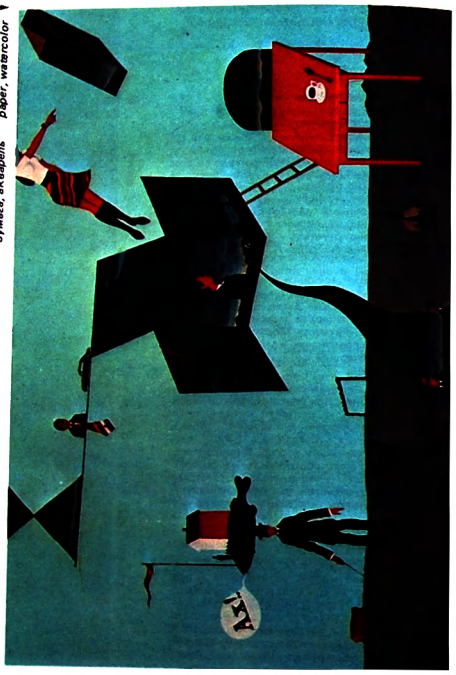
32

Да, я люблю жизнь. Это правда. Но, в то же время, я страшно боюсь жизни. Боюсь внешней жизни с ее непредсказуемыми неожиданностями, но, и заползая в раковину внутренней жизни, не нахожу успокоения. Так и живут рядом – любовь и страх.

33

Сказать тебе, кто я есть?
Я есть прямоугольник, который стремится стать кругом.

В. ПИВОВАРОВ

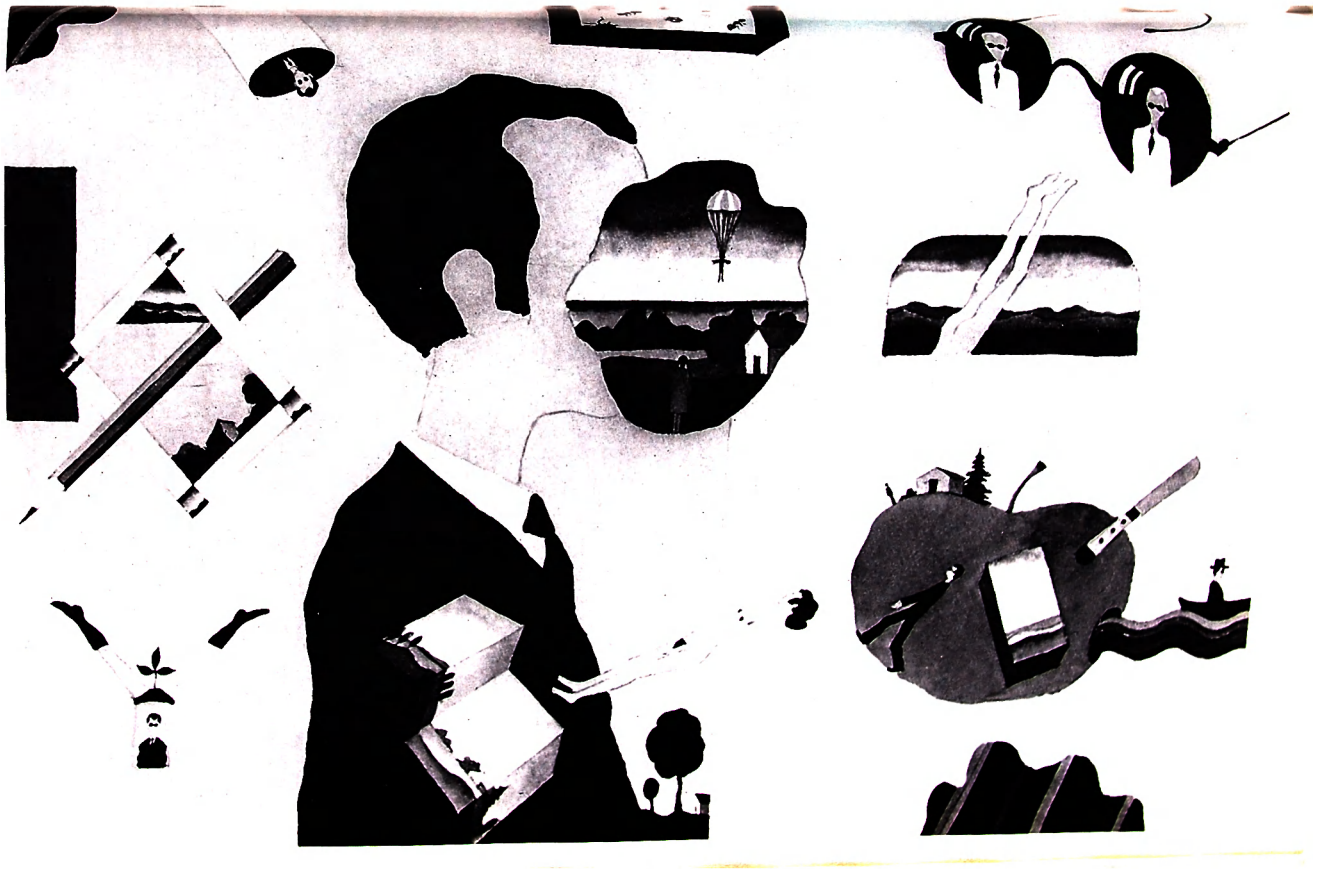


Синие очки, 1970
бумага, акварель

Blue Glasses, 1970
paper, watercolor

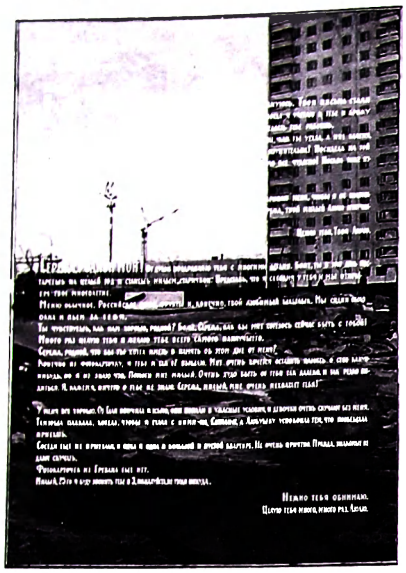
"Ах", 1971
80 x 120
оргалит, эмаль

"Ach", 1971
80 x 120
enamel on orgalite



ilya kabakov
илья кабаков

Родился в 1933 г. Живет и работает в Москве.
Born in 1933. Lives and works in Moscow.



Первый снег, 1983
оргалит, эмаль
260 x 190

The first snow, 1983
enamel on orgalite
260 x 190

Гастроном, 1981
оргалит, эмаль
260 x 380

Delicatessen, 1981
enamel on orgalite
260 x 380

Дом-музей "Усадьба Абрамцево", 1982
оргалит, эмаль
260 x 380

Abramtsevo estate-museum, 1982
enamel on orgalite
260 x 380

In September of 1983 two Moscow artists, Eric Bulatov and Ilya Kabakov, celebrated their fiftieth birthdays. The Editors sincerely extend their congratulations and consider it their duty to make note of this event, whose significance extends beyond the boundaries of both artists' individual biographies.

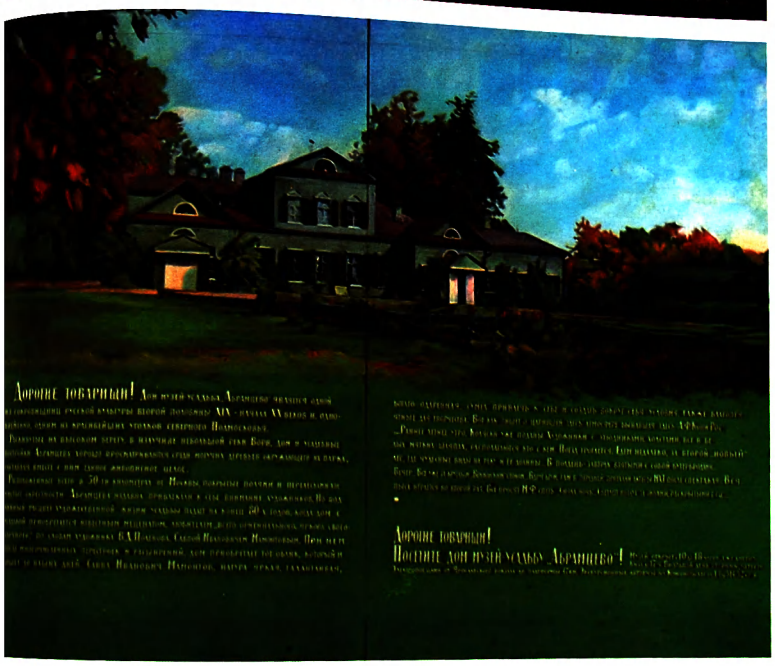
E. Bulatov and I. Kabakov are outstanding representatives of the so-called "Moscow Conceptualism", a consummate trend in unofficial Russian art. Not long ago its adherents, in speaking of sources, pointed to either the Western avant-garde and post-modernism for ideas, or to official Soviet art, against whose traditions they set themselves up in opposition. And it was only most recently, while discussing the existing cultural situation, that the profound conviction arose that the seeds of Moscow Conceptualism had already begun to appear among the post-Second World War Russian avant-garde, and that two of its founders are rightly considered to be E. Bulatov and I. Kabakov. It has already become historical fact that the artists of the new generation in their works cite the creative results of the artists of the older generation.

The Editors share the opinion that the conditions necessary for the normal development of all contemporary Russian art are contained in such a continuity of generations and traditionalism.

В сентябре 1983 г. исполнилось по пятьдесят лет двум московским художникам – Эрику Булатову и Илье Кабакову. Редакция искренне поздравляет их с этой датой.

Вовсе не желая устанавливать в журнале юбилейную рубрику, мы все же считаем своим долгом упомянуть об этих событиях потому, что их значение выходит за рамки индивидуальных биографий обоих художников. Э. Булатов и И. Кабаков – яркие представители так называемого "московского концептуализма", ставшего целостным художественным направлением в русском неофициальном искусстве. Еще недавно представители этого направления, говоря о проблеме традиции, указывали либо на западный авангард и постмодернизм – в поисках собственных идейных истоков, либо на официальное советское искусство, которому они себя противопоставляли. Но в самое последнее время, в ходе обсуждений сложившейся культурной ситуации, появилось глубокое убеждение в том, что возникла собственная традиция уже послевоенного русского авангарда, и к ее основателям стали с полным правом причислять Э. Булатова и И. Кабакова. На результаты творчества всех этих художников, как и на работы других художников, уже как на факт истории искусств ссылаются художники нового поколения.

Редакция разделяет мнение о том, что в такой преемственности поколений и таком традиционализме заключается важное условие нормального развития всего современного русского искусства.



КУХОННАЯ СЕРИЯ

Вся группа из 10 досок называется "Кухонная серия". Каждая доска похожа на учебное пособие с медицинскими, пожарными и другими предметами, которые надо изучать, знать, как ими пользоваться, и т. д. В целом – это как бы утилитарный "стенд", он и покрашен соответствующей "нейтральной" краской и аккуратно взят в рамочку. Но и еще – эта доска для кухонных принадлежностей, на которой развешиваются мясорубки, секачи, дуршлаки, ножи... В углах запись двух голосов: если звучат "голоса", – значит, зелено-серый шероховатый фон – не плоскость, а какое-то "кухонное" пространство, в котором они слышны.

Все 10 досок при развеске в один или два ряда должны в целом образовать выставку – и таким образом перед зрителем будут одновременно "звучать" голоса 14-15 разных людей.

В памяти сразу же возникают воспоминания, всплывают обстоятельства, в которых все это могло происходить – голоса на коммунальной кухне, где в одном помещении горит одновременно несколько плит, а вдоль стен впритык друг к другу стоят покрашенные в разные цвета и с разной степенью сохранности небольшие кухонные столики по числу комнат в общей квартире, и у каждого толчется, режет и готовит "жилец" или "жиличка". Над каждым столом перед ними – тоже свои "стенды" с полотенцами, кастрюлями, ножами. Завершает "персональную" экспозицию "фронтон-полка" с чашками, тарелками, банками...

(26)

Разговоры в этом месте совсем непохожи на диалоги. Каждый из присутствующих, казалось, бросает фразы просто в пустоту, как бы вообще не адресуясь к кому-нибудь в частности. Но странное дело – брошенная в "никуда" фраза таинственным образом находит ответ в другом конце кухни, на нее кто-нибудь обязательно "ответит". Кто-то скажет что-нибудь полуутвердительно, вопросительно, – через какое-то время, как бы переждав, любой прокоммен-

THE KITCHEN SERIES

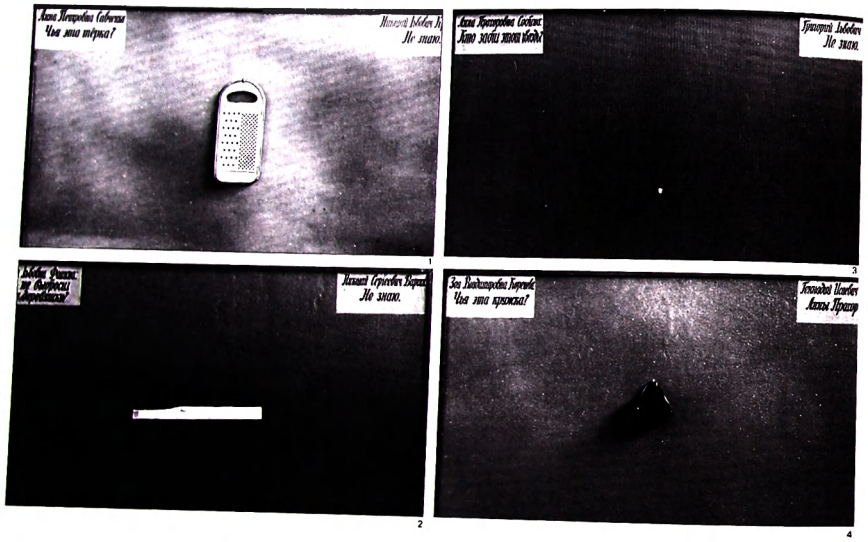
The entire group of ten boards is called "The Kitchen Series". Each board is like a teaching aid for medical, fire-fighting or other implements, which must oe studied, their use made known and so forth. Overall, it is, as it were, a utilitarian "stand", which is even painted an appropriately "practical" colour and fitted into a neat frame.

But, in addition to this, it is a board for kitchen implements on which mincers, choppers, colanders and knives are hung... In the corners two voices are recorded: if the "voices" are heard, then the greenish-grey, rough background is not a plane surface, but a kind of "kitchen" space, in which they are audible.

When hung in one or two rows all ten boards should form an exhibition and thus the voices of fourteen or fifteen different people will be "heard" simultaneously before the viewer.

Memories immediately come back and circumstances come to mind in which all this could take place: voices in a communal kitchen where, in a single room, several stoves are lit simultaneously, small kitchen tables stand along the walls, one against the other, painted different colours and in different states of preservation, as many as there are rooms in the shared apartment, and at each of them a "resident" jostles, cuts and prepares food. Their own "stands", too, are in front of them, over each table, with dish-cloths, saucepans and knives. The "one-man" show is completed by a "pediment-shelf" with cups, plates and jars...

Conversations in this place are quite unlike dialogues. Everyone present appears simply to throw sentences into the void, as if addressing no one in particular. But the strange thing is that the sentence thrown "nowhere" mysteriously finds an answer at the other end of the kitchen. Someone will certainly "reply" to it. Someone will say something half-affirmatively, inquiringly, and after a while, as if following a pause, someone else will comment on what has been said with just



1. *Anna Petrovna Savchenko:*
Whose grater is this?
Nikolay Lvovich Kruglenko:
I don't know.

2. *Mariya Lvovna Fomina:*
Who threw out this piece of wood?
Nikolay Sergeevitch Vargin:
I don't know.

3. *Anna Prokhorovna Sobina:*
Who hammered in this nail?
Grigoriy Lvovich Zimin:
I don't know.

4. *Zoya Vladimirovna Koreneva:*
Whose cup is this?
Gennadiy Isayevitch Yelagin:
Anna Prokhorovna's.

...ет сказаться такой же краткой фразой (конечно, не в ...ом случае, когда почему-либо начинается чей-то долгий и ...ростный монолог).

Все дело в том, что за время многолетнего стояния на ...ой кухне, как на площади средневекового города, в воз...ухе, вместе с густым настоем разнообразных ароматов, ...акопились, висят, настоялись и не улетают все мысли и ...ова, которые здесь когда-либо были произнесены, и сто...ит сказать вслух две-три фразы, как все это поле оживает, ...инает почти шевелиться. Из этого "поля", из этих бога...ых, полных пара и стойких запахов нескольких плотных ...ических метров "воздуха" под потолком и исходит ...ь репертуар фраз, этих полувопросов-полуответов, исхо...ит вся "тональная" окраска, интонация этих фраз.

Произнесенные людьми, стоящими внизу, слова вли...ются в это "поле", добавляют к нему что-то, соотносятся с ...им, в нем отыскивают себе слова-ответы. Получается не...то вроде существования особой "ноосферы" по Верна...ому.

Если вернуться к "картинам кухонной серии", то вот эта ...мая доска с прибитым к ней "кухонным предметом" мо...ет пониматься зрителем двояко: во-первых, это — грязный противный кухонный предмет и такая же противная ...ска под ним. Во-вторых, эта доска — главное действую...ее лицо — представляет собой мутное густое простран...тво вроде пыльного угла, в котором отовсюду раздаются ...лоса-фразы, повисающие, навеки увязшие в нем, как и ...тот единственный расположенный в центре унылый пред...мет — и в этом случае и слова и предмет по отношению к ...язкому серо-зеленому полю становятся, в сущности, од...ими и тем же...

Говоря высокопарным языком, в первом случае полу...ается мерзкая бытовая вещь, — во втором чуть ли не мета...ическое пространство...

И. КАБАКОВ

such a short sentence (not, of course, if for some reason someone begins a long and passionate monologue).

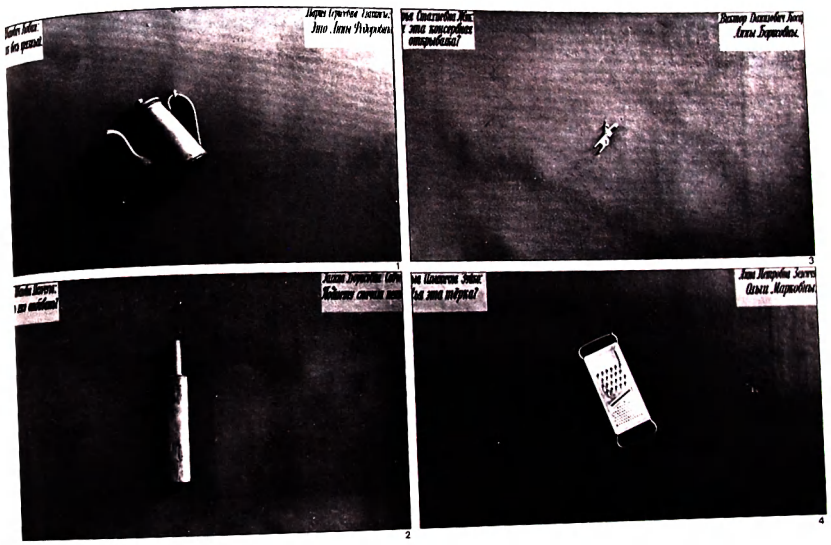
The fact of the matter is that, during many years of standing in this kitchen, as in the square of a medieval town, every thought and word ever pronounced there have accumulated in the air, and together with a thick infusion of different aromas, have stewed and hang there, not flying away. One has only to say two or three sentences aloud for this entire field to come to life and almost begin to stir. It is from this "field", from these few rich, dense cubic metres of air beneath the ceiling, full of steam and persistent smells, that the entire repertoire of sentences, these half-questions and half-answers, issues forth; from this "field" the entire "tonal" colouring and intonation of these sentences proceed.

Words spoken by people standing below flow into this "field", adding something to it, relating to it, seeking out answering words in it. Something like the existence of a special Vernadsky-type "noosphere" results.

To return to the Kitchen Series pictures, this very board with a "kitchen implement" nailed to it may be understood by the viewer in two ways. Firstly, as a dirty, repulsive kitchen implement on top of a no less repulsive board. Secondly, as the main actor, the board represents a turbid, dense space like a dusty corner, where voice-sentences are heard from all sides, hanging, stuck in it for ever, like the single, solitary dreary object placed in the centre — and in this case words and object essentially become one and the same thing in relation to the sticky, grey-green field...

... To employ high-flown language, in the first case a nasty everyday object results — in the second, almost a metaphysical space...

I. KABAKOV
Translated by K. G. Hammond



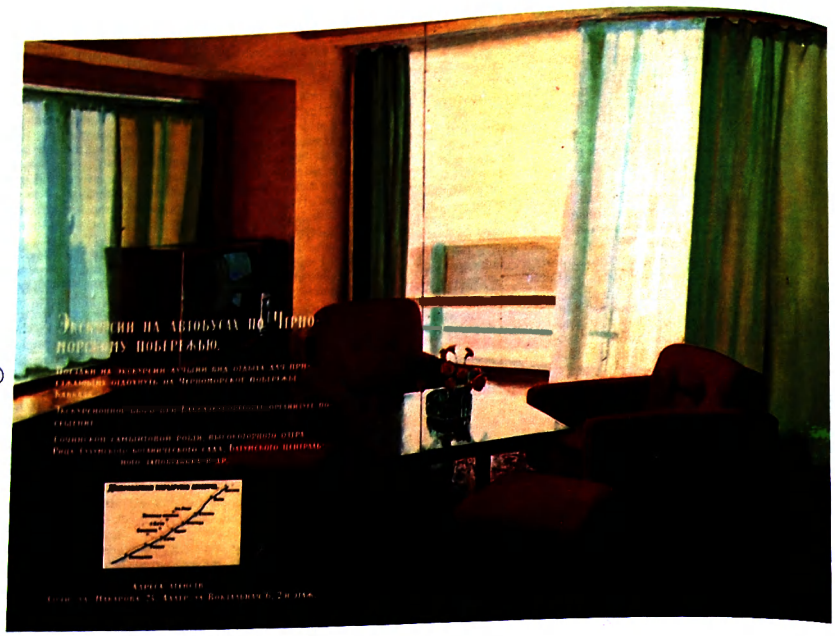
1. *Nikolay Ivanovitch Kovin: A coffee pot is all dirty.*
Irina Sergeevna Yelaginskaya: Anna Fyodorovna's.

2. *Irina Ivanovna Melchuga: Are you going to tenderize the meat?*
Galina Borisovna Savchenko: First I'm going to sweep a bit.

3. *Sofya Stakhiyevna Zhuk: Whose can opener is this?*
Viktor Danilovitch Kosar: Anna Borisovna's.

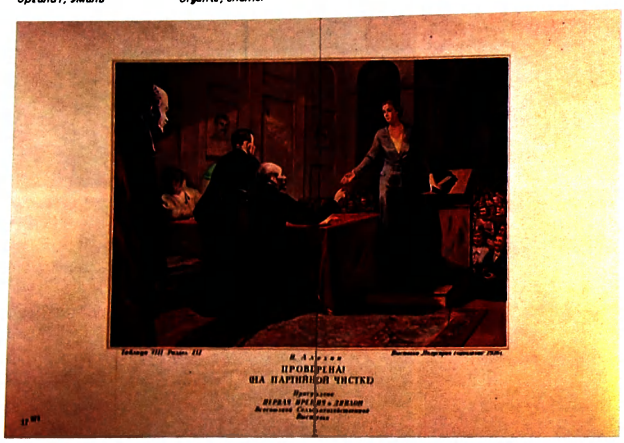
4. *Olga Ilyinichna Zuyko: Whose grater is this?*
Anna Petrovna Zelenchuk: Olga Markovna's.

(28)



Комната "Люкс", 1981
210 x 300
оргалит, эмаль

Deluxe Room, 1981
210 x 300
orgalite, enamel



"Проверена", 1983
260 x 380
оргалит, эмаль

"Tested", 1983
260 x 380
orgalite, enamel

Вынос помойного ведра. 1980
150 x 210
оргалит, эмаль

Taking out the Garbage Pail. 1980
150 x 210
orgalite, enamel

Воскресный вечер, 1980
150 x 210
оргалит, эмаль

Sunday Evening, 1980
150 x 210
orgalite, enamel

Л № ..... 194 г.

ПРОТОКОЛ ОБЫСКА

"....." ..... 194 г., следователь по важнейшим делам при Генеральном Прокуроре Союза ССР ..... (фамилия) ..... в присутствии .....

.....

.....

на основании постановления .....

произвел обыск у гр-н .....

.....

проживающ .....

.....

обыском обнаружено и изъято: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

При обыске заявлена жалоба гр. .....

Следователь по важнейшим делам
при Генеральном Прокуроре СССР .....

ПРИСУТСТВОВАЛИ:

Копию протокола получил .....

В _____ к/о Госбанка в _____

ОБЪЯВЛЕНИЕ на взнос наличными выручки за показ кинофильмов

№ Ф. 101—К

От _____ 19 ____ г.

для зачисления:	Дебет счета № 18 Кредит счетов	Сумма цифрами
1. В доход местного бюджета района №		
2. На особый счет / субсчет к/о по прокату кинофильм в к/о Госбанка №		
На расч. / текущий счет №		
Руб (Всего сумма—прописью) выручка от продажи билетов		

Остается в организации, сдающей выручку

4 экз.

за ____ 19 ____ г.

По городу Руб. _____ коп. ____

По селу Руб. _____ коп. ____

Руководитель предприятия (сдающего выручку)

Подпись вносителя

Форма К-5

Расходный кассовый ордер № _____ от _____ 198__ г.

Выдать _____
(кому, за чей счет)

из _____

за _____
(сумма прописью)

_____ (_____ руб. _____ коп.)

Подпись _____ (распорядителя кредитов) Подпись _____ (гл. или ст. бухгалтера)

Получил _____
(сумма прописью)

«____» _____ 198 г. Подпись _____

Выдал кассир _____

Проводка № _____ от _____ 198__ г.

ПРИЛОЖЕНИЕ	Дебет		Кредит		Сумма
	счет	карт.	счет	карт.	
Доверенность № _____					
от _____ 198 г.					
Паспорт: серия _____ № _____					
выдан _____					
Бухгалтер					

Артикул МГ-087-01-306. Цена за 1000 листов 4 руб. 90 коп.

Требование № _____

Вид операции	Склад	Цех, отдел, объект-получатель	Шр затрат

Через кого _____ Затребовал _____ Разрешил _____

Номенклатурный номер	Наименование, сорт, размер	Ед. изм.	Количество		Цена		Сумма		Порядковый номер зап. по складской картотеке
			затребовано	отпущено					

Отпустил Получил

Арт. МГ-87-306. Ц. 4 р. 90 коп. за 1000 экз. Тип. № 5 УИМ Зак. 692—10 000×100

От кого _____
(должность, фамилия, имя, отчество)

Кому _____

Заявление на выдачу денег

Прошу выдать мне на / за _____

_____

_____
(сумма прописью)

(_____ руб. _____ коп.)

«____» _____ 198 г. Подпись _____

_____

Справка бухгалтерии _____

_____

«____» _____ 198__ г.

Подпись _____

Типография изд-ва «Московская правда». Зак. 22. Тир. 1600×100.

004495

РАЗРЕШЕНИЕ №

на право вывоза из СССР культурных ценностей за границу

1. Заявитель (Ф. И. О.) или наименование организации _____

_____

2. Гражданство, подданство _____

3. Профессия, занятие заявителя _____

4. Количество (прописью), автор и наименование вывозимых предметов _____

_____

_____

5. Список вывозимых предметов на _____ лист. прилагается (не прилагается) _____

6. Оценка вывозимых предметов _____

_____

7. Куда вывозятся и с какой целью _____

_____

8. Основание (заключение эксперта или экспертной комиссии)

_____

Выдано в гор. _____ Действительно

до _____ 197 г.

_____ 197 г.

Место для печати

Подпись уполномоченного
Министерства культуры СССР

СССР
МИНИСТЕРСТВО
ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Форма «Б»

СПРАВКА №011354

СЕРИЯ АШ

« » 197 г.

Выдана гражданину-ке .....

.....

год рождения..... национальность .....

уроженцу-ке .....

.....

осужденному-ой .....

.....

« » ..... 19 г. по ст. ст. ..... УК

к ..... годам лишения свободы .....

имеющему-ей в прошлом судимости .....

.....

.....

в том, что он-а отбывал-а наказание в местах заключения

с «... ..... » ..... 19 г. по « ... » ..... 19 г.

откуда освобожден-а по .....

.....

Начальник подразделения .....

подпись

Начальник части .....

подпись

Типовая форма № 61

Организация _____

Предприятие _____

Шифр		
предприятия	получателя	вида операции

НАКЛАДНАЯ № _____ от _____ 19___ г.

Отпущено из кладовой _____ через _____
буфету, кухне, ларьку материально-ответственное лицо

Шифр товара	Наименование	Единица измер.	Сорт	Количество		По учетным ценам		По продажным ценам	
				затребовано	отпущено	цена	сумма	цена	сумма
				Итого		×		×	

Требование составил _____

Всего _____ наименование на _____ руб. _____ коп.
прописью

_____
прописью

Отпустил: Принял: Утверждаю:

Директор _____
подпись

Арт. МГ-67-[illegible]. Цена [illegible] к. за 100 л. ПО «Авангард» УИМ 13₁ — [illegible]

046632

Московское производственное объединение «Пневмоаппарат»

РУЧНОЕ ТОЧИЛО

Мод. Ш2 ТУ2-30-001-73

Сборщик С Т К

Контролер

ОТК

Дата

Цена 2 руб. 20 коп.

Внимание!

Для работы точила отвернуть винт крепящий ручку, перевернуть ручку и закрепить ее тем же винтом.

3805 Е-то-с-ламская тип. г. 50000

Всесоюзный фестиваль молодежи

Разрез 91

СТОИМОСТЬ БИЛЕТА

БИЛЕТ № 47

Три рубля

10832

ЛОТЕРЕЙНЫЙ БИЛЕТ

ДЕНЕЖНО-ВЕЩЕВАЯ ЛОТЕРЕЯ «ВСЕСОЮЗНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ»

проводится

Комитетом [illegible] организаций СССР

Тираж выигрышей [illegible] 1957 года

[illegible]

10832

Гознак 1954.

УТ Ергоисполкома

[illegible]

«МОСХОЗТОРГ»

Штамп магазина

Счетом служить не может

ТОВАРНЫЙ ЧЕК

за наличный расчет

[illegible] 197[illegible] г.

Наименование товара	сорт	артикул	колич.	цена р.	цена к.	сумма р.	сумма к.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Итого

(подпись)

[illegible] провисью

Заказ 1491

Министерство текстильной промышленности РСФСР

РОСПРОМСУКНО

г. Боровск, Калужской обл.

суконная фабрика «Красный Октябрь»

Платок «Дымчатый» с осыпкой

Арт. 2[illegible] р.

Размер 95×95

ГОСТ 1178—75

ТУ 17 РСФСР 8276—[illegible]

Сорт 1

Цена 9 руб. 30 коп.

10 ОКТ 197[illegible]

6. СОСТОЯНИЕ ПОМЕЩЕНИЯ И ОБОРУДОВАНИЯ

№ п/п.	Наименование помещений и оборудования	Площадь м²	На _____ 196 г.		На _____ 196 г.	
			Состояние	Какой требуется ремонт	Состояние	Какой требуется ремонт
1	Комната					
2	Комната					
3	Комната					
4	Комната					
5	Комната					
6	Комната					
7	Комната					
8	Комната					
9	Кухня					
10	Коридор					
11	Прихожая					
12	Ванная комната					
13	Уборная					
14	Раковина					
15	Умывальник					
16	Унитаз					
17	Смесители					
18	Ванна					
19	Краны					
20	Мусоропровод					

Представитель жилищно-эксплуатационной конторы

Квартиросъемщик

Представитель жилищно-эксплуатационной конторы

Квартиросъемщик

ПРИМЕЧАНИЕ: Состояние помещений и оборудования определяется осмотром на месте и оценкой: «хорошая» (хор.), «удовлетворительная» (удов.), «неудовлетворительная» (неуд.).

ВЦСПС
194 г.

Учетная карточка члена профсоюза

Ж
М

1. Фамилия _____

имя _____ отчество _____

2. Цех _____ раб. № _____

Занимаемая должность или выполняемая работа

_____

3. Год рождения _____

4. Национальность _____

5. Партийность _____ 6. Год вступл. в союз _____

7. Основная профессия _____

8. Стаж работы по найму _____

_____

9. Домашний адрес _____

_____

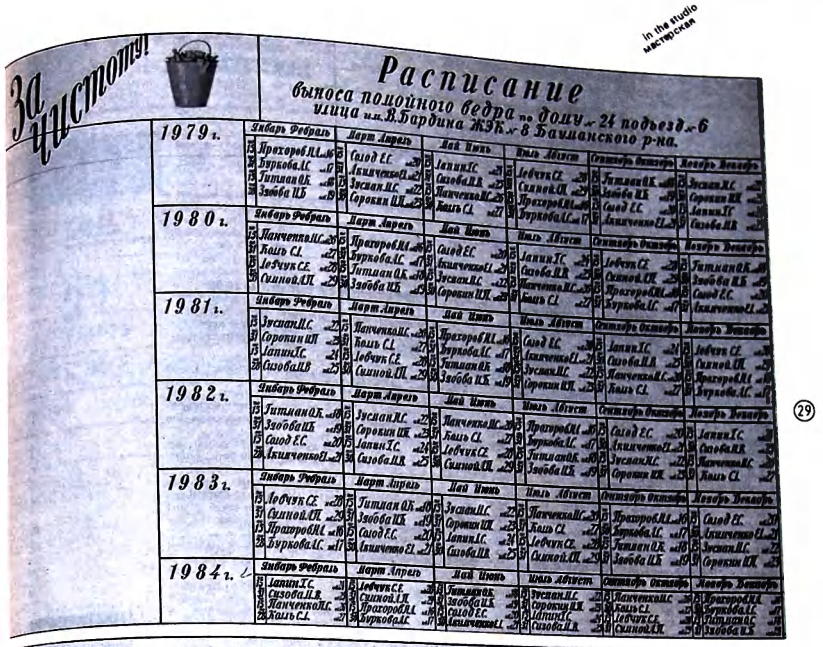
Дата заполнения _____

Подпись члена союза _____

Отметка ФЗМК о взятии и снятии с учета

Наименование предприятия	Название союза	№ членск. билета	Месяц и число взятия на учет	Взят на учет (подпись и печать ФЗМК)	Месяц и число снятия с учета	Снят с учета (подпись и печать ФЗМК)

In the studio
мастерская



За чистоту!

Расписание

выноса помойного ведра по дому № 24 подъезд № 6
улица им. В. Бардина ЖЭК № 8 Бауманского р-на.

	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
1979 г.	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19	13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21 13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23	13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25 13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27	13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29 13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17	13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19 13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21	13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23 13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25
1980 г.	13 Панченко И.С. № 20 30 Кашль С.І. № 27 13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19	13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21 13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23	13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25 13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27	13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29 13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17	13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19 13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21
1981 г.	13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23 13 Лапин Х.С. № 24 28 Сизова И.В. № 25	13 Панченко И.С. № 20 30 Кашль С.І. № 27 13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19	13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21 13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23	13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25 13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27	13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29 13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17
1982 г.	13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19 13 Солод Е.С. № 20 28 Акимченко Е.І. № 21	13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23 13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25	13 Панченко И.С. № 20 30 Кашль С.І. № 27 13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19	13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21 13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23	13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25 13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27
1983 г.	13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29 13 Прохоров Н.А. № 16 28 Буркова А.С. № 17	13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19 13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21	13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23 13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25	13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27 13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19	13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21 13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23
1984 г.	13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25 13 Панченко И.С. № 26 28 Кашль С.І. № 27	13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29 13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17	13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19 13 Солод Е.С. № 20 30 Акимченко Е.І. № 21	13 Зусман И.С. № 22 30 Сорокин И.Н. № 23 13 Лапин Х.С. № 24 30 Сизова И.В. № 25	13 Панченко И.С. № 26 30 Кашль С.І. № 27 13 Левчук С.Е. № 28 30 Сумной А.П. № 29	13 Прохоров Н.А. № 16 30 Буркова А.С. № 17 13 Титман О.К. № 18 30 Зябова И.Б. № 19

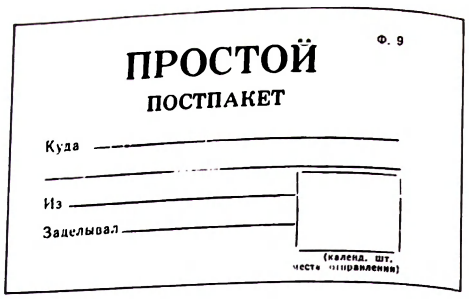
29

35. Воскресный вечер.

12 Февраля 1979 г.

Кто был:	Во что одеты:	Что съели:	Когда ушли:
Помадинская Римма Петровна (жена)	Кофта беж., чулки капр., ожерелье (сл. кость)	Салат из св. овощей, суп, паштет, грибы, картоф., компот	Z
Левин Яков Израилович	Китель, брюки сер., ботинки, часы зол.	Салат из св. овощей, сельдь, бульон с пирожк., грибы, чай с пирогом	23 ч. 45 м.
Якимчук Герасим Семенович	Пиджак, рубашка ш., брюки сер., туфли кож.	Салат из св. овощей, сельдь, колбаса, борщ, картоф. ж., грибы, компот, пирожки	23 ч. 05 м.
Якимчук Елена Марковна	Пальто (воротн. выдры), платье синее, шерст., грудн. медальон, золото	Салат из св. овощей, бульон, картофель жар., грибы, чай с пирогом	23 ч. 05 м.
Якимчук Марина Герасимовна	Пальто кож., воротн. мех., платье белое шелков., чулки капр.	Сельдь, колбаса, паштет, борщ, картоф. жар., грибы, чай с пирогом	23 ч. 05 м.
Зарайская Нина Филимоновна	Платье, кофта зелен., юбка черная, шерст.	Салат из св. овощей, суп, паштет, чай с пирогом	23 ч. 10 м.
Коврова Зинаида Яковлевна	Пальто черное драп., кофта серая, чул. капр., туфли черные	Салат из св. овощей, суп, картофель жар., грибы, чай с пирогом	22 ч. 08 м.

Оценка: Уд.



РАССУЖДЕНИЕ О ВОСПРИЯТИИ ТРЕХ СЛОЕВ, ТРЕХ УРОВНЕЙ, НА КОТОРЫЕ РАСПАДАЕТСЯ ОБЫКНОВЕННАЯ АНОНИМНАЯ ПЕЧАТНАЯ ПРОДУКЦИЯ: КВИТАНЦИИ, СПРАВКИ, МЕНЮ, ТАЛОНЫ, БИЛЕТЫ И Т. П.

(30) Назовем эти уровни. Первый уровень – это "уровень" бумаги, из которой изготовлена эта продукция (хорошего качества, плохого качества, гладкая, шершавая и т. д.).

Второй уровень – это уровень "белого" или пустого, того белого, на котором потом возникает текст, собственно белая поверхность.

Третий уровень – собственно сообщение, которое на этом белом будет напечатано: всевозможные графы, указания, сноски, отделы, цифры, тексты и т. п.

Все три указанные слоя мы описали один за другим как рядом стоящие, но можно их расположить один "над" другим, и в этом случае мы можем говорить уже о них как об уровнях восприятия. Попробуем описать смысл каждого из уровней в отдельности. Первый уровень, собственно макулатура, бумага, представленная как вещь, причем в самом низком, природном виде. И если помнить (как нам всем дано в опыте), что она из новой быстро становится старой, из чистой – грязной, а из целой – рваной, скомканной и мятой, то особенно хочется отметить то неизбежное будущее, к которому она приходит – становится мусором, грязью, отбросами, которые легко затоптать и место которых в помойке. Это ее бумажное "будущее" хорошо просвечивается в настоящем каждой бумаги, особенно если она несет на себе печать недолгого употребления: бумага для упаковки, газеты, пипифакс и прочее.

Таким образом сама бумага представляет идеальный пример вещи, ненадолго "вынутой" из природы и вновь уходящей, исчезающей в ней. Вынутой для чего-то и вновь уходящей в ее небытие.

И вот эта присутствующая в макулатуре двойственность, двойственность "ничего" и "для чего-то" сама разделяет эту вещь на два полюса, между которыми она колеблется: одна и та же бумага как предмет в одном случае может стать бесценной при одних обстоятельствах и совершенно обесцененной при других.

* * *

Перейдем к рассмотрению второго слоя, который мы обозначили как "белое" бумаги, как ее пустое поле.

Это "белое" тоже двоится в нашем сознании и тоже может выступать в двух своих значениях, оставаясь одним и тем же по своему виду, но резко различным в зависимости от установки нашего сознания.

Из них первое и самое распространенное отношение к "белому", к белому листу – это отношение как к пустоте, на которой еще ничего не написано, не нарисовано, не обозначено. Это вполне утилитарная установка, и в этом случае белый лист – это действительное ничего, и ждет пока своего настоящего употребления, чтобы на нем написали, нарисовали и т. д. В этом смысле белый лист не имеет своего "настоящего", своего самостоятельного существования и получит его только в будущем. Он не несет в этом случае никакого сообщения, т. к. сообщения мы ждем сверху этого листа, а пока этого сообщения нет, смотреть на этот белый лист бессмысленно. Но при другой утстановке эта самая пустота, это "белое" может иметь самостоятельную нагрузку и при этом весьма содержательную, способную удержать и питать наше внимание совсем особым

DISSERTATION ON THE COGNITION OF THE THREE LAYERS, THREE LEVELS, INTO WHICH AN ORDINARY, ANONYMOUS WRITTEN PRODUCT – NOTICES, SLIPS, MENUS, BILLS, TICKETS, ETC – MAY BE BROKEN DOWN

Let's call them levels. The first level is the 'level' of the paper from which this product has been made (good quality, bad quality, smooth, rough, and so on).

The second level is the level of 'whiteness' or emptiness, that whiteness on which the text later appears, the white surface itself.

The third level is the message that will be printed on that whiteness: all kinds of graphs, instructions, notes, sections, figures, texts, and so on.

We have described all three layers one after the other as if they stood in a row, but it is possible to place them one "on" the other. In this case we can speak about them as levels of cognition. Let's try to describe the meaning of each level separately.

The first level, the stock, the paper itself, is presented like a thing, furthermore in the lowest, natural form. If we recall (as we all can in experience) that it quickly changes from new to old, from clean to dirty, and from whole to torn, crumpled and wrinkled, then I would especially like to note the inevitable future it is heading towards – it will become garbage, dirt, refuse that can be easily trampled down in the garbage can. The paper 'future' can be seen very well in the present of every paper, especially if it carries the stamp of short-term usage: paper for packing, newspapers, toilet paper and others.

Thus the paper itself provides an ideal example of a thing that is taken from nature for a short time and again goes back, disappears into nature. It is taken out for something and again goes back into its non-existence.

This duality that exists in the stock, the very duality of 'nothing' and 'for something' divides this thing into two poles between which it vaccilates: the very same paper as an object can become priceless in some circumstances and absolutely without value in others.

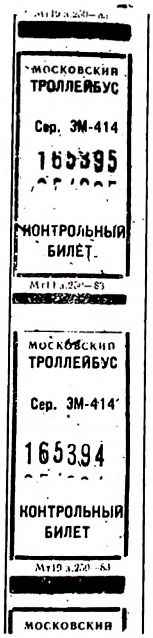
* * *

We shall move on to an examination of the second level which we have called the 'whiteness' of the paper, its empty field.

This whiteness also splits in two in our consciousness and also can act in its two meanings, remaining the same in appearance but sharply differentiated depending on our mind-set.

The first and most widespread attitude towards whiteness, towards a white sheet of paper, is towards emptiness on which nothing has yet been written, drawn, or marked. This is a completely utilitarian mind-set, and in this case the white sheet is really nothing. It awaits its real use, to be written or drawn upon, whatever. In this sense the white sheet does not have its present, its independent existence, but receives it only in the future. It does not carry any message, since we await the message on top of the sheet, and while there is no message, there is no point to looking at this white sheet. But in another mind-set this same emptiness, this whiteness, might have an independent weight, furthermore one that is full of content and is capable of drawing and feeding our attention in a very special way associated with a particular emotional experience. These kinds of cognition while contemplating the white sheet could be in themselves sufficiently complex. Considering this complexity, we will try to examine their three levels.

We shall call the first energistic. I want to call it this because when one looks a certain way at the white sheet, a flow of energy appears and comes at us. This



АРТИКУЛ Т 4637
СОРТ 2
РАЗМЕР 29
ГОСТ ТУ 8541-75
ЦЕНА 2 р. 00 к.
ГР. ПР. ОКР.—ПРОЧН.
КОНТРОЛЬ
г. Дмитров, Московская ул., 29
КОНД. Ф-КА "УДАРНИЦА" УКЛАДЧИЦА №156

образом, связанным с особыми переживаниями. Таким рода восприятия при созерцании белого листа могут быть сами по себе достаточно сложны и в свой черед, учитывая ту сложность, мы попробуем рассмотреть ее на трех уровнях.

Из них первый мы назовем просто энергийным. Я хочу назвать его так потому, что при определенном смотрении на белый лист возникает, идет на нас поток той энергии, которая заключена в белом листе как в вещи, в котором хранится, аккумулируется, сохраняется энергия солнца, энергия, которую вобрали в себя многолетние деревья, стоя под солнцем до того, как их спилили, измельчили и выпили тонкой массой на плоский стоп. Сквозь все эти эволюции от дерева к белому листу, эта энергия солнца, его свет никуда не исчезли и сохраненные в белом листе идут к нам, на нас. Белый лист, таким образом, в самом прямом, физическом смысле слова хранит и несет, когда мы смотрим на него, эту энергию и этот свет.

Второй уровень – хочется назвать его символическим – это уровень, в котором белый лист, "белое" выступает как цвет и уже как цвет несет на себе свою смысловую нагрузку, возможно, в самом общем значении, как образ смерти. Здесь белое выступает в своем значении конца, конца прожитой жизни, конца всего, что было, выступает как некий итог, как некая завершающая черта. Белый цвет – белого листа на этом уровне выступает как всеотрицание, абсолютная пустота, как отвержение жизни и ее противоположность.

Третий уровень рассмотрения белого листа можно было бы назвать метафизическим и в противоположность вышесказанному он может иметь не негативное, а наоборот, позитивное значение, и уже в этом смысле может иметь характеристику абсолютной полноты. Это связано с представлением о "бытии "белого" как света на нас идет мощный поток пульсирующей энергии, но это не только та энергия, которую мы описали как сохраненную энергию солнца. Характер этой энергии совсем иного происхождения. Впечатление от нее таково, что она одновременно и истекает и сохраняется, отсюда возникает то ощущение особой полноты, которая превышает любую характеристику и определение, т. к. эта световая полнота обволакивает и хранит их в себе. Этот свет содержит в себе не отрицая всю множественность предметов и явлений, служит источником их силы и существования, и такое понимание "белого" как света в этом смысле предстает не как гипотеза, а как подлинное и мощное воздействующее переживание.

Теперь, после такого долгого разглядывания "белого", перейдем к уровню собственно текста, помещенного на "белом". Но его понимание, так же, как и при рассмотрении первых двух уровней — макулатуры и белого – для нас раздваивается, предоставляя нам выбор, чем его считать. Выбор этот связан соответственно с тем, чем мы считаем "белое", на котором этот текст будет помещен. Если мы это "белое" будем считать "плоским" белым листом, на котором ничего нет, т. е. листом в самом утилитарном смысле слова, то тогда и текст, помещенный на нем, приобретет самое прямое, буквальное. "функциональное" значение. Это будет в самом точном смысле талон предупреждения о неуплате за телефон, квитанция за международные разговоры, билет и в кино и т. п.

В этом случае после его использования его роль исчерпывается и он подлежит выбрасыванию. Опускаясь до уровня вещи, материала, он исчезает. сливаясь с бумагой, которая выбрасывается на помойку.

Но в случае понимания "белого" как самодостаточной полноты, как самостоятельной реальности, тот же самый текст получает, наоборот, дополнительное, расширительное значение, выявляя свои подтексты, обертоны. Обыденные, профанические тексты, гласящие об уплате за телефон, содержащие наименования блюд, расписание поездов, приобретают иное, не сводящееся к буквальному значение.

Приобретает новый смысл и изобразительная сторона этих текстов – вся эта геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится в этом случае решеткой, в известном смысле помехой, сквозь которую свет и энергия белого идет на нас.

В этом случае все вместе взятое целое – бумага, "белое" и текст – приобретает новую ценность, превышающую изначальную ценность обыкновенного, ничем не привлекательного канцелярского документа.

И. КАБАКОВ

In the studio мастерская

energy is contained in the white sheet, as in an object that has kept, accumulated and preserved the energy of the sun. This energy was absorbed by ancient trees as they stood under the sun until they were cut down, splintered into little pieces, and moulded into a thin mass on a flat table. Through all these evolutions from tree to white sheet, this energy of the sun and its light has never disappeared. Preserved in the white sheet, they come to us, at us. Thus the white sheet, in the most direct, physical sense of the word, preserves and carries this energy and light when we look at it.

The second level – I would like to call it symbolic – is the level in which the white sheet, the whiteness, acts as a color, and as a color carries with it a semantic weight – possibly (in the broadest sense) an image of death. Here the whiteness acts in its meaning of the end, the end of a life lived through, the end of all that was. It acts as a kind of summation, a concluding feature. The color white negates, cancels the past. The nothingness of the white sheet on this level acts to negate all, it is absolute emptiness, the repudiation of life and its opposite.

The third level of the examination of the white sheet could be called metaphorical, and in contrast to the above it can have a positive rather than a negative meaning. It can have the characteristic of absolute fullness.This is connected with the understanding of white as the experience of light. In this apprehension of whiteness as a color, a powerful flood of pulsing energy comes at us, but this is not just the energy that we've described as the preserved energy of the sun. The nature of this energy is of entirely different origins. It gives the impression of simultaneously disappearing and being preserved. From this the feeling of particular fullness appears, a fullness that exceeds any characteristic or definition, since the fullness of light envelops and preserves them in itself. This light is contained within itself without negating all the myriad objects and phenomena; it serves as a source of their strength and existence. This understanding of whiteness as a light is not presented as a hypothesis, but an authentic and powerful active experience.

Now after such a lenghty examination of whiteness, we'll move on to the level of the text that is placed on the whiteness. Its understanding, however, like the examination of the first two levels of the stock and whiteness, also splits in two for us, giving the choice of how to consider it. This choice is correspondingly connected to how we consider the whiteness, that this text will be placed on. If we consider the whiteness as 'flat', a white sheet on which there is nothing, that is, a sheet in the most utilitarian sense of the word, then the text placed on it acquires the most direct, literal, 'functional' meaning. It is, in the most exact sense, a warning notice on failure to pay the telephone bill, or a bill for international phone calls, or a movie ticket, and so on. After its use its role is exhausted and it can be discarded. Degenerating to the level of a thing, material, it disappears, and merges with the paper that is thrown into the garbage can.

КВИТАНЦИЯ
в приеме телеграммы №_____
В _____
(куда, кому)
Колич. сл._____ категория _____
в вид
Общая плата _____ руб.__коп.
Принята____ч.____м. Подпись_____

But if whiteness is understood as a self-sufficient fullness, an independent reality, the very same text receives, on the contrary, a broadened meaning, revealing its subtexts and overtones. Ordinary, mundane texts announcing a bill for the telephone, containing a listing of entrées, or a train schedule acquires another meaning that is not the same as the literal one.

The visiual aspect of these texts also accrues a new meaning – all of the geometry of columns, signs, tables and letters become, in this case, a grid, to some extent a hindrance, through which the light and energy of the whiteness come at us.

Here the whole taken all together – the paper, the whiteness and the text – acquire a new value, exceeding the initial value of an ordinary, non-descript bureaucratic document.

I. KABAKOV
Translated by M. A. Berdy

Зал № 14.

„Виноватая?"

Художник Кучеренко Л.С.*

Предлагаемая Вам картина написана в 1964-67 годах для Всесоюзной Художественной выставки в Москве в 1967 году и впоследствии неоднократно экспонировалась на многих выставках у нас и за рубежом, ныне принадлежит Воронежской городской картинной галлерее.

Сюжет картины прост. Из большой, уютной комнаты сельского дома молодая хозяйка выглядывает в окно, привлеченная голосами и шумом с улицы. В это же окно и мы, невольные свидетели, можем видеть то, что там происходит.

Тут же за окном, за небольшим палисадником, на залитом солнцем деревенской улице стоит толпа мужчин и женщин, разглядывающие что-то, лежащее на земле. Нам, глядящим на картину, трудно что-нибудь рассмотреть из-за растущих у окна густых кустов малины, из-за спин стоящих и присевших на корточки людей...

Но художник так ярко изобразил их жесты и выражение лиц, что мы можем догадаться о происходящем...

...Вот высокий мужчина слева что-то горячо объясняет стоящему рядом с ним молодому трактористу, указывая левой рукой на расположенную на горе, у самого края села, механическую мастерскую;

...Вот две женщины: одна молча смотрит на нас, другая-на молодого парня в спецовке, испуганного и растерянного...

...Но больше всего о происходящем говорит нам лицо и как бы отстраняющий жест руки молодой женщины, стоящей у окна, выражение глаз, в которых и боль, и страх, и оскорбленность, и жгущая душу вина...

*Кучеренко Лев Сергеевич (1921-1976 г.г.) Засл. художн., Чл.-кор. АХ.

"Виноватая?", 1982
148 x 125
оргалит, эмаль

"Is She Guilty?", 1982
148 x 125
orgalite, enamel

Room N 14
"Is She Guilty?"
Artist KUCHERENKO, L. S.*

The picture offered for your viewing was painted from 1964-67 for the All-Union Artists' Exhibition held in Moscow in 1967 and, subsequently, has been shown many times both in our country and abroad. It presently belongs to the Voronezh City Picture Gallery.

The subject of the painting is simple. From a large, comfortable room of a country home a young housewife looks out a window, attracted by voices and noise coming from the street. Through this very same window we, unintentional witnesses, can see what is taking place there.

Right here beyond the window, beyond a small garden alongside the house, on a country road bathed in sunshine, stands a crowd of men and women examining something lying on the ground. To those of us looking at the painting it is difficult to discern anything from among the thick bushes of raspberries growing by the windows and the backs of standing and squatting people...

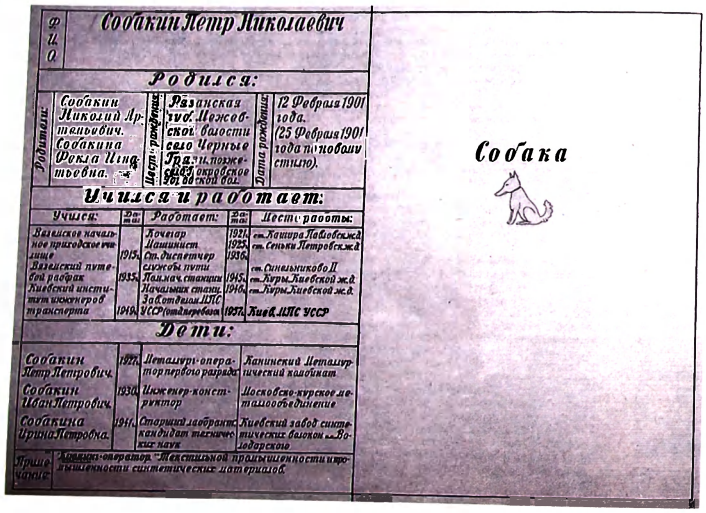
But the artist has so clearly depicted their gestures and facial expressions that we are able to guess at what has happened...

... Here a tall man to the left is feverishly explaining something to a young tractor driver standing next to him and pointing with his left hand to the mechanics' shop located on the hill, at the very edge of the village;

Here are two women: one is silently looking at us, the other at a frightened and perplexed young boy in workclothes...

... But that which tells us more than anything about what has taken place are the face and seemingly detached gesture of the hand of the young woman standing near the window, the expression of the eyes in which are seen both pain and fear, insult and the burning guilt of the soul...

* KUCHERENKO, LEV SERGEEVITCH (1921-1976) Honored Artist, Corresponding Member of the Academy of Artists.



Собакин, 1980
210 x 300
оргалит, эмаль

Sobakin, 1980
210 x 300
orgalite, enamel

Я в траве нашел жука.
Черный жук, блестящий.
Для коллекции моей
Самый подходящий.

Вырывается мой жук,
Прыгает, стрекочет,
Он в коллекцию мою
Попадать не хочет.

igor zakharov-ross
игорь захаров-росс

Игорь Захаров-Росс принадлежит к числу тех русских художников послесталинского времени, которые радикально порвали со всей системой официального советского искусства и заняли внутри однородного пространства советской жизни независимую жизненную и творческую позицию. В течение многих лет Захаров-Росс жил нелегкой жизнью неофициального художника. И при том жил он в Ленинграде, что особенно тяжко, вследствие более сильного сравнительно, скажем, с Москвой, давления властей на ленинградскую культурную жизнь. Несколько лет назад Захаров-Росс вынужден был эмигрировать и сейчас живет в Мюнхене.

В первые годы своей творческой деятельности Захаров-Росс был столь же упоен открывшейся ему творческой свободой, как и многие другие художники его поколения. Искусство представлялось ему тогда в первую очередь средством индивидуального самоутверждения и областью свободной игры. Его работы тех лет ярки по колориту, праздничны. На них представлены комбинации произвольных форм – полуабстрактных и полусюрреалистических. Формы эти тяготеют к отрыву от плоскости холста. И, действительно, в 1975-76 годах художник в своей мастерской организует "действия", строит "ассамбляжи" и "инсталлейшенс", в которых эти формы оживают и становятся элементами повседневного окружения – яркого, праздничного и хаотичного. Работам тех лет присуща также ирония – психологическая и социальная. Таковы, например, иллюстрации художника к стихам ленинградского поэта-абсурдиста Владлена Гаврильчика. В стихах Гаврильчика, как и в иллюстрациях Захарова-Росса, воскрешаются ироническая игра и абсурдизм обериутов – последнего в России независимого поэтического и художественного объединения, расцветшего непосредственно перед полным запрещением всех таких группировок в 1934 году. Обериуты были характерным петербургско-ленинградским явлением. Они завершают собой предвоенное развитие петербургской поэтической школы. Им свойственна отчаянность и агрессивность. Они активно не приемлют мир вокруг себя, но не стремятся ни к его изменению, ни к уходу из него, а делают его полем активной поэтической игры.

Этот дух активной провокации свойственен и хэппенингу, незадолго до эмиграции организованному Захаровым-Россом под Ленинградом, на лоне природы. Хэппенинг назывался "Загон". Из бумаги была построена пирамида высотой 6 метров. Внутри этой бумажной палатки находилось шесть человек, один из которых снимал камерой все происходящее. После того как вход в палатку был тщательно заклеен, Захаров-Росс снаружи поджег эту пирамиду. Поток теплого воздуха затем унес ее, и люди оказались на свободе, хотя и пережили вначале несколько напряженных мгновений. Трава вокруг палатки также была подожжена, что дополнительно усилило атмосферу опасности. Этот хэппенинг стоит сравнить с акциями московской группы "Коллективные действия". Москвичи, как и Захаров-Росс, всегда выезжают для своих акций за город, на природу. Акции русских художников этого поколения лишены западного урбанистического колорита. Для них характерно ностальгическое стремление к сельской местности, которая часто ассоциируется в русской ментальности с искусством и свободой. Достаточно здесь вспомнить типично дачную поэзию Пастернака, столь модную в то время в России. Однако дальше начинаются различия. Москвичи элегичны и созерцательны. Они стремятся к деревне, чтобы погрузиться в некое особое тихое деревенское душевное состояние. Хэппенинг же Захарова-Росса агрессивен и провокационен. Он имеет целью потрясти зрителей, выбить их из седла и развивается не на фоне идиллической русской деревни, а на фоне императорской Гатчины, воспетой неоднократно обериутами и Тыняновым за свою казенщину и абсурдный произвол. Творчество Захарова-Росса тем самым очень петербургское по своим истокам. Но уже до эмиграции в нем произошли перемены, достаточно показательные для общего духовного и художественного климата в России.

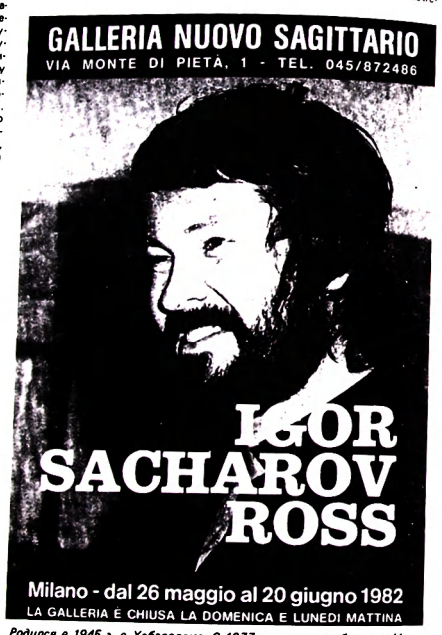
Государственная власть полностью изолирует советских неофициальных художников от их потенциальной аудитории, они лишены всякой надежды когда-либо быть выставленными и обратиться к другим людям непосредственно. И в то же время, даже если бы им удалось это сделать, они бы не знали, к какой собственно аудитории обращаться. Круга ценителей искусства нет, а широкие массы привыкли воспринимать искусство только как пропаганду и потеряли чувствительность к чисто эстетическому опыту. Советские неофициальные художники живут поэтому в сознании, что только они сами являются и всегда будут являться единственными ценителями своих собственных работ. Однако человек не может жить без объективного оправдания и обоснования своих ежедневных усилий. И особенно художник не может без этого жить.

В этих условиях многие современные русские художники стали искать иной объективности, нежели суд публики. Они обратились к духовной стороне искусства, к пониманию художественного творчества как процесса автономного и чисто внутреннего духовного роста. Это далось им тем более естественно, что такое понимание присуще русской культурной традиции. Произведения искусства при таком подходе утратили автономный статус. Они стали свидетельством об определенном духовном опыте их автора. И при том свидетельством, если так можно выразиться, о его "объективном" духовном опыте. Художественная игра и художественное самоутверждение сменились стремлением включить искусство в контекст

Igor Zakharov-Ross is one of those post-Stalinist Russian artists who made a clean break with the entire system of official Soviet art and assumed an independent stance in their lives and art within the featureless expanse of Soviet life. For many years Zakharov-Ross led the difficult life of an unofficial artist; led it, moreover, in Leningrad, which was especially hard in consequence of the greater pressure (as compared, say, with Moscow) exerted by the authorities on Leningrad's cultural life. Some three years ago Zakharov-Ross was obliged to emigrate. He now lives in Munich.

At the outset of his career Zakharov-Ross was as intoxicated with the prospect of creative freedom that had opened up before him as were many other artists of his generation. Art then seemed to him primarily a means of individual self-affirmation and an area of untethered play. His works from that time are vivid and festive. They present us with combinations of arbitrary forms, semi-abstract and semi-surrealistic, which threaten to break away from the flat surface of the canvas. Indeed, in 1975-76 the artist organised "happenings" in his studio and built "assemblages" and "installations", in which these forms came to life and became elements of the everyday environment – a vivid, festive and chaotic environment. Irony, too, was a characteristic part of Zakharov-Ross's work during this period – an irony that is psychological and social. An example is provided by the artist's illustrations to the poems of the Leningrad absurdist poet Vladlen Gavrilchik. In Gavrilchik's poems, as in Zakharov-Ross's illustrations, the ironic play and absurd spirit of the "oberiuts" is resurrected – the last independent poetic and artistic association in Russia, which flowered immediately before the total prohibition of all such groupings in 1934. The "oberiuts" were a characteristic St. Petersburg-Leningrad phenomenon. Characterised by recklessness and an aggressive spirit, they mark the conclusion of the pre-war St. Petersburg school of poetry. They actively refused to accept the world around them, but did not seek either to change or to leave it: instead, they made it a field for active poetic play.

This spirit of active provocation also typified the happening Zakharov-Ross arranged near Leningrad in the bosom of nature, shortly before emigrating. The happening was called "The Enclosure". A 6-metre-



Родился в 1945 г. в Хабаровске. С 1977 г. живет и работает в Мюнхене (ФРГ).

Born in 1945 in Khabarovsk (URRS). Since 1977 he has lived and worked in Munich.

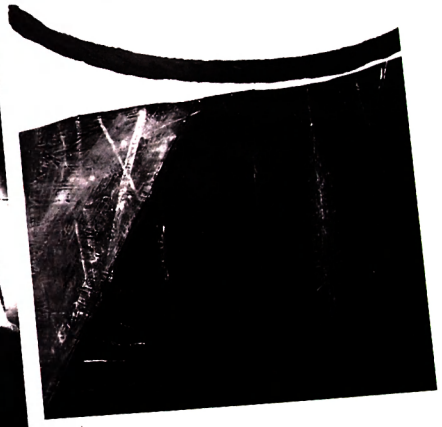
...ой, а не чисто визуальной традиции, сделать его знаком внут-
...активности художника, имеющей объективный метафизи-
...ый смысл, независимый от каких-либо внешних оценок.
...ой такой исходной установки русские художники обратились
...ным метафизическим и художественным традициям. Но во
...случае они видели в искусстве прошлого и настоящего имен-
...ко знаки некоторой метафизической ситуации художника, а
...ь не чистую эстетическую или художественную ценность, ко-
...ю надо воспроизвести или, напротив, авангардно оспорить.
...ло в этом направлении и эволюционировало искусство Заха-
...ова-Росса. И подобно некоторым другим русским художникам он
...ился с этой целью прежде всего к русской иконе и к традиции
...ского супрематизма, в свою очередь тесно связанной с иконой.
...ьным русским художникам чуждо то, что связывает Мале-
...ча с увлечением техникой и с социальным утопизмом. Но им
...ко религиозное измерение его творчества. "Черный квадрат"
...ь Малевича новой иконой, откровением космической пусто-
...утверждением принципа чистого созерцания. Малевич стремил-
...ь своем искусстве к чистой и объективной метафизике. Поэтому
...бал из картины все то, что было в ней, по словам Ницше,
...шком человеческим", все произвольное, субъективное. То, что
...ось — черный квадрат и мир чистых супрематических форм —
...о для Малевича абсолютно объективным, результатом неинди-
...ального абсолютного созерцания.

...ахаров-Росс настойчиво возвращается в своих работах к "Черно-
...квадрату" Малевича. Иногда он почти повторяет его компози-
...иногда интегрирует его в более сложную структуру. Помимо
...вича и супрематизма, Захаров-Росс обращается к американ-
...м послевоенным художникам, в той или иной мере стремив-
...ся выявить в своих работах спиритуальное начало: Готлибу,
...ко, Ньюмену, а также к Раушенбергу и Джонсу. Эти художники,
...бно русским супрематистам, разбили единую плоскость кар-
...на фрагменты, соотношение между которыми стремилось
...все более умозрительным, а не чисто визуальным. Картина та-
...образом соединяется через осмысление соединяющих ее зна-
...а не через ее чувственное предметное единство. Здесь воскре-
...ся по некоторой степени принцип строения иконы. Творчество
...вича поставило перед современными русскими художниками
...ющую проблему: как возможно искусство после достижения
...лотной пустоты, абсолютного созерцания? Сам Малевич в пос-
...ие годы жизни встал перед этим вопросом. Ответы, которые

high pyramid was built of paper. Six people were inside this paper tent, one of whom photographed everything that happened. After the entrance to the tent had been carefully sealed, Zakharov-Ross set light to the pyramid from outside. A stream of warm air then carried it away and the inhabitants were at liberty, after enduring a few tense moments. The grass round the tent, too, was scorched, reinforcing still further the atmosphere of danger. This happening deserves to be compared with those organised by the Moscow group "Collective Actions". Like Zakharov-Ross, members of the Moscow group have always left the city and gone out into the country for their happenings. Russians often associate the countryside with art and freedom. It is sufficient here to recall the typically "countryside" poetry of Pasternak, which was so fashionable then in Russia. However, apart from this, differences emerge. The members of the Moscow group are elegiac and contemplative. They aspire to the countryside in order to immerse themselves in a kind of special, quiet, rural spiritual state. Zakharov-Ross's happening, however, was aggressive and provocative. Its object was to shake its spectators, to knock them out of their complacency, and it unfolded not against the background of the idyllic Russian countryside, but against that of imperial Gatchina, hymned on more than one occasion by the "oberiuts" and by Tynyanov for its conventionality and absurd arbitrariness. By the same token, Zakharov-Ross's work is very much St. Petersburg in its roots. However, changes had taken place in it even before the artist's emigration that are sufficiently indicative of the general spiritual and artistic climate in Russia.

State power totally isolates Soviet unofficial artists from their potential audience; they are deprived of any hope of ever being exhibited or of addressing themselves directly to other people. At the same time, even if they were to succeed in doing so, they would not know to which audience, in fact, to address themselves. There is no circle of art connoisseurs, while the broad masses are accustomed to perceive art as propaganda only and have lost their sensitivity to purely aesthetic experience. Soviet unofficial artists, therefore, live in the awareness that they alone are and always will be the only connoisseurs of their own work. But man cannot live without objective justification, without a basis for his everyday efforts. And the artist, in particular, cannot live without this.

Under these circumstances many contemporary Russian artists have begun to seek another objectivity than that of public judgement. They have addressed themselves to the spiritual side of art, to an understanding of artistic creation as a process of autonomous and purely internal

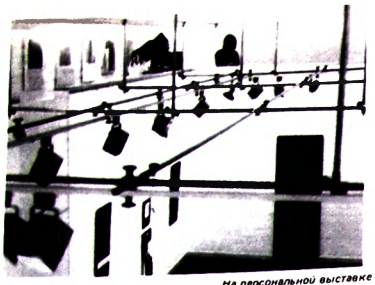


...ласие, 1982
...акрилик, масло
...75

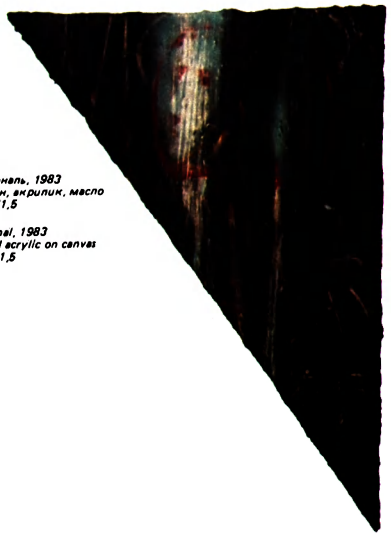
Disagreement, 1982
oil and acrylic on canvas
100 x 75

Без названия, 1983
холст, картон, акрилик
100 x 100

Untitled, 1983
acrylic on carboard and canvas
100 x 100

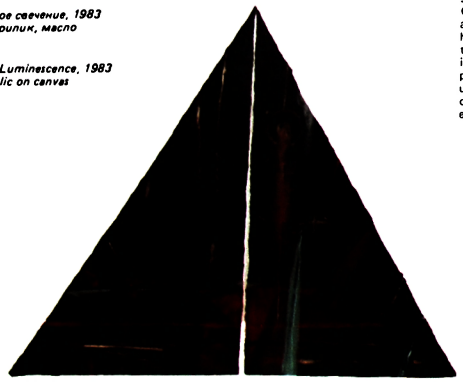


На персональной выставке в галерее "GIM", Мюнхен, 1983.
At his own exhibition in the "GIM" gallery, Munchen 1983



Диагональ, 1983
картон, акрилик, масло
98 x 71,5

Diogenel, 1983
oil and acrylic on canvas
98 x 71,5



Трехдневное свечение, 1983
картон, акрилик, масло
98 x 122

Three days Luminescence, 1983
oil and acrylic on canvas
98 x 122

spiritual growth. This move has been the more natural in that such an understanding is inherent in the Russian cultural tradition. Works of art, given this approach, have lost their autonomous status. They have become testimony to the definite spiritual experience of their author: testimony, if the expression is permissible, to his "objective" spiritual experience. Artistic play and artistic self-affirmation have been replaced by the aspiration to include art in a context of spiritual, rather than purely visual, tradition; to make it a sign of the artist's inner activity, which has an objective metaphysical meaning independent of any external assessments.

In the light of this initial objective, Russian artists have turned to various metaphysical and artistic traditions. However, in every case they have seen in the art of the past and the present such signs of a certain metaphysical situation experienced by the artist; they have certainly not seen a pure aesthetic or artistic value, which should be reproduced or, on the contrary, disputed from an avant-garde position. It is in this direction that Zakharov-Ross's art has evolved. And, like certain other Russian artists, he has, above all, turned to the Russian ikon in pursuit of this objective and to the tradition of Russian suprematism, which, in its turn, was closely linked to the ikon. Malevich's enthusiasm for technology and social utopianism is foreign to contemporary Russian artists. However, the religious dimension of his work is close to them. For Malevich "Black Square" was a new ikon, a revelation of cosmic emptiness, an affirmation of the principle of pure contemplation. In his art Malevich strove towards a pure and objective metaphysics. For this reason he removed from the picture everything that was, in Nietzsche's words, "too human", everything that was arbitrary and subjective. What remained – a black square and the world of pure, suprematist forms – was for Malevich absolutely objective, the result of non-individual, absolute contemplation.

Zakharov-Ross persistently returns to Malevich's "Black Square" in his work. Sometimes he almost repeats the latter's composition; sometimes he integrates it into a more complex structure. As well as Malevich and suprematism, Zakharov-Ross looks to the American post-war artists who, in some degree or another, have sought to bring out the spiritual principle in their works: Gottlieb, Rothko and Newman, as well as Rauschenberg and Johns. Like the Russian suprematists, these artists have smashed the single plane of the picture into pieces, the correlation among which has tended to become increasingly speculative and not purely visual. The picture is thus united by the clarification of the signs uniting it and not by means of its sensible unity as an object. In this the structural unity of the ikon is to some extent resurrected. Malevich's work confronted con-

...ся художниками, многообразны. Но все они, в целом сводят...
...к одному: хотя Малевич и претендует на полную объективность,
...к достигает ее путем субъективного акта решения, путем отказа
...традиции. Традиция же не есть нечто "чисто человеческое", она
...ывает собственной объективностью. Именно здесь истоки обра-
...ения русских художников к традиции, а также к анализу реаль-
...ого отношения их современников. В основе лежит все то же пони-
...ание искусства как "работы с сознанием".
...ть, который избирает Захаров-Росс для включения супрематиз-
...кого открытия в традицию, достаточно оригинален. Он не вос-
...производит на своих картинах знаковость, символику или пред-
...метность. А если и делает это, то не в этом суть. Он, скорее, в целом
...ерно имеет родство супрематического образа с сакральными изо-
...ражениями прошлого. Многие его работы кажутся вырытыми из
...емли в результате археологических раскопок или спасенными с пе-
...ожара. Их краски потускнели, они как бы покрыты грязью и пы-
...ью, их края оборваны. Колорит работ Захарова-Росса резко проти-
...оположен тон "машинной" раскраске, которая ощущается и в рабо-
...тах русских супрематистов, и в работах американских художников
...50-60 годов. Картина как объект превращается у Захарова-Росса
...в объект культа, в предмет поклонения. И это делается открыто,
...подчеркивается в самой ее форме. Картина ставится на поста-
...мент и начинает напоминать полуразрушенную стеллу. Она предста-
...ет в таком виде, что становится ясным, что только ее культовое
...значение ее оправдывает. Веселость и самоутверждение, присущие
...ранним работам Захарова-Росса, полностью исчезли. Его живопись
...и графика не самоутверждаются в качестве объектов созерцания.
...Напротив, своим крайним аскетизмом, своей потерей всех красок,
...они стремятся указать на внеэстетическую причину, по кото-
...рой их надо рассматривать. В этом сопоставлении супрематизма и
...западного послевоенного авангарда с облупившимися египет-
...скими или критскими памятниками и с закопченными русскими
...иконами сказывается опыт жизни в отрезанном от остального мира
...Ленинграде, в котором вся культура и все искусство предстают
...вместе с целым, предметами культа, принадлежавшими давно исчез-
...нувшей цивилизации. Но это не только советский опыт. Отчасти это
...общий опыт по существу. Это видение искусства отчасти верно и за
...пределами Москвы и Ленинграда. Современные русские художники
...соприкоснулись на том измерении искусства, которое в нем всегда
...присутствовало, но часто игнорировалось. На его культовом изме-
...рении, и также на его способности к фиксации сознания и к иссле-
...дованию. Короче, на том, что в нем лежит вне плоскости "эстети-
...ческого", понятого и традиционно и авангардно. После того как в
...течение многих десятилетий и по сей день в Советском Союзе ис-
...кусство используется как средство пропаганды, только естествен-
...но, что было понято неофициальными русскими художниками
...как средство противостояния пропаганде, как средство выработки
...иммунитета против любой пропаганды. Как средство художников
...остаться прежде всего самих себя, дать самим себе автономную от
...власти социума метафизическую опору. И затем уже предложить
...эту опору и другим, если они захотят и будут способны ею воспль-
...зоваться.
Совершенная картина выросла из иконы, потому что икона была
...понята как картина: вне ее культового значения, вне ее метафизи-
...ческого значения, т. е. не как самостоятельная реальность, а как
...воплощение чего-то иного, чем она сама. Но возможен и обратный
...путь: можно картину понять как икону. Ведь и музеи — это храмы
...одного культа. И эта перемена знака в любой ситуации заставляет
...нового художника посмотреть на себя иначе. Не случайно перемена,
...происшедшая с Захаровым-Россом, произошла с ним накануне и в
...связи с эмиграцией. На Западе художник вынужден противостоять
...одиночестве и коммерческому рынку устоявшихся ценностей, и
...общественной среде, с которой он далеко не всегда чувствует себя
...душевно слитым. Особенно, если он эмигрант. А ведь очень многие
...художники сегодня эмигранты — не только русские. Поэтому на-
...стойчивый современными русскими художниками опыт духовной
...независимости отнюдь не лишен универсальности. Видит ли худож-
...ник себя служителем особого культа или объективным исследова-
...телем своего собственного и общественного сознания — в любом
...случае функционализация искусства, которая при этом происходит,
...укрепляет художника, делает его психологически независимым.
Мое подробное и разностороннее обоснование выбранного Захаро-
...вым-Россом пути может показаться излишним. Могут сказать, что
...о искусстве не выходит за рамки "сложившейся парадигмы". А
...в таких случаях критика ограничивается обычно лишь чисто внеш-
...ним описанием работ художника, характеризуя их лишь визуально-
...эстетически. В этом сказывается ностальгия критиков по эпохе "ху-
...дожественных направлений", по мощным художественным движе-
...ниям. Однако эта эпоха теперь, видимо, завершилась. Современное
...искусство, несмотря на его внешнее разнообразие, пользуется, по
...существу, лишь весьма ограниченным и устойчивым набором прие-
...мов. Не хватает только нового Вельфлина, чтобы всех их описать.
...В этой ситуации судьба отдельных художников, которые ранее не
...были видны за "направлениями" видимо, должна обратить на себя
...больше внимание. Понимание личных задач художника и его своё-
...образного пути не менее серьезная задача, чем понимание "направ-
...лений", стремящегося к тому, чтобы подчинить себе личность ху-
...дожника, унифицировать ее. Раньше художники XX века попадали
...в историю искусств и уходили из нее вместе с направлениями, с
...которыми их ассоциировали. Вся остальная их жизнь оставалась за
...этом. Теперь в эпоху общего кризиса всех направлений именно
...личность художника и его автономное самоопределение естественно
...привлекают к себе внимание.

Борис ГРОЙС

temporary Russian artists with a problem: how is art possible after absolute emptiness and absolute contemplation have been achieved? Malevich himself was faced by this problem in the last years of his life. The answers given by the artists are varied, but all, taken as a whole, amount to a single statement: although Malevich lays claim to complete objectivity, he achieves this by means of a subjective act of decision, by means of rejecting tradition. Tradition, after all, is not something "purely human"; it possesses its own objectivity. It is here that the source of the appeal by Russian artists to tradition as well as their turn towards analysis of the actual consciousness of their contemporaries lies. The same understanding of art as "work with consciousness" continues to be fundamental.

The method of including the suprematist discovery in tradition chosen by Zakharov-Ross is quite original. He does not restore signs, symbols or materiality in his pictures. Even when he does so, this is not central. Rather, he lays overall stress on the family link between the suprematist image and the sacred portrayals of the past. Many of his works seem to have been won from the earth during archaeological excavations or covered with dirt and dust, their edges are torn off. The coloration of Zakharov-Ross's works is sharply opposed to the "machine" pallette that one is conscious of both in the works of the Russian suprematists and in the work of American artists of the 1950s and 1960s. The picture as object is transformed in Zakharov-Ross's work into a religious object, an object of worship. This is done without concealment, but is emphasised in the form itself. The picture is placed on a pedestal and begins to recall a half-ruined stele. It is presented in such a way that, clearly, only its religious significance justifies it. The cheerfulness and self-affirmation that were characteristic of Zakharov-Ross's early works have entirely vanished. His painting and graphic art do not affirm themselves as objects of contemplation. On the contrary, by their extreme asceticism and their loss of all the colours of the day they tend to indicate the extra-aesthetic reason for their examination. This juxtaposition of suprematism and the American post-war avant-garde with pealing Egyptian or Cretan monuments and smoke-blackened Russian Ikons reflects the experience of life in a Leningrad cut off from the rest of the world, in which all culture and all art represent something whole, religious objects of a long-vanished civilization. However, this is not the experience of the Soviet Union only. In part it is the way things really are. This vision of art is also true in part beyond the bounds of Moscow or Leningrad. Contemporary Russian artists have concentrated on that dimension of art always present in it, but which has often been ignored: its religious dimension. They have concentrated, too, on its capacity for fixing consciousness and for investigation. In short, on that in art which lies outside the "aesthetic" plane, accessible both traditionally and from an avant-garde position. After many decades, continuing to the present day, of use in the Soviet Union as a means of propaganda, art, only naturally, is understood by unofficial Russian artists as a means of resisting propaganda, of developing an immunity against any propaganda; a means for artists above all of self-education, of providing themselves with a metaphysical underpinning autonomous of the power of socialist society. And, after that, of being able to offer this support to others, if they want it and are capable of taking advantage of it.

The contemporary picture grew out of the ikon because the ikon, over and above its religious and metaphysical significance as a representation of something other than it is rather than as an independent reality, could be understood as a picture. But the reverse is also possible: a picture can be understood as an ikon. Museums, after all, are temples of a new cult. And this reversal, whatever the situation, obliges the artist to look at himself differently. It is no coincidence that the change that has taken place in Zakharov-Ross occurred on the eve of and in connection with emigration. In the West the artist is compelled, alone, to resist both the commercial market of established values and the social environment, with which spiritually he is by no means always in tune. Especially if he is an emigrant. And, after all, today a great many artists are emigrants — not only Russians. It follows that the experience of spiritual independence built up by contemporary Russian artists is certainly not without universality. Whether the artist sees himself as an adherent of a special cult or as an objective investigator of his own and the public consciousness, the functionalisation of art which is happening, is strengthening the artist and making him psychologically independent.

The detailed and wide-ranging substantiation of the path chosen by Zakharov-Ross given here may seem superfluous. It may be said that his art does not go beyond the bounds of an "established paradigm". However, in such cases criticism is usually limited to a purely external description of the artist's work, which is characterised in terms of the visually aesthetic. This reflects the nostalgia of critics for the era of "trends in art, nostalgia for powerful artistic movements. However, this era is now evidently over. Contemporary art, despite its external variety, makes use of what is, essentially, only a very limited and well established set of devices. Only the new Wolflin is lacking to describe them all. Under such circumstances the fate of individual artists, formerly invisible behind the "trends", must obviously attract more attention. To understand the individual goals and the distinctive path of the artist is a no less serious task than to understand the "trend" which is striving to subordinate the personality of the artist, to fit him into a pattern. Formerly the artists of the 20th century entered the history of art and left it in company with the trends with which they were associated. All the rest of their lives remained outside consideration. Now, in the common crisis of all trends, it is the personality of the artist and his autonomous self-definition that naturally attract attention to themselves.

Boris GROYS
Translated by K. G. Hammond

oleg tselkov
олег целков

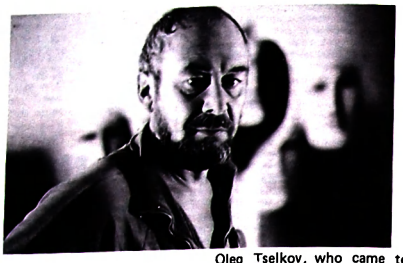
Олег Целков, приехавший в Париж несколько лет назад из Советского Союза, ничем не напоминает художника-диссидента. Он избегает любых политических и эстетических демаршей, позволяющих отнести его к определенному лагерю. И в этом смысле Целков — подлинный художник. Он берет мир за рога и навязывает ему свои собственные законы физики и метафизики. И те, кто пытаются зачислить его в свои ряды, остаются ни с чем: Целков принадлежит самому себе и не стремится выдать себя за жертву или борца. Его позиция — позиция человека, который мастерски владея своим мастерством, передает тревогу и иррациональность нашей эпохи.

Иными словами, он ублажает и в то же время шокирует самые косные и самые широкие взгляды на искусство.

Он пишет так, как писали в те времена, когда действительно умели это делать: без ухищрений и неуместных технических новшеств. Его истина, какими бы смутными ни были ее очертания, перерастает обычное профессиональное самовыражение. Как и всякий крупный художник, Целков добивается эмоций с помощью проверенного и безотказно действующего экзистенциального средства: человеческого тела и лица. Заметим, что со времен Руо и Бэкона не так уж и много художников вернулось к этой славной традиции, с легкостью заброшенной Полаком, Мондрианом и другими абстракционистами. А после длительного увлечения рецептами абстракционистской кухни, какая счастливая идея — даровать жизнь себе подобным! Но кто они — "себе подобные" и в каком контексте запечатлела их кисть, в логическом или сомнамбулическом? Этот вопрос преследует нас как наваждение.

Болезненные, нездешние и причудливо уродливые, персонажи Целкова словно смеются над выдумкой, плодом которой они являются. Беззубые, расплющенные, связанные по рукам и ногам, они похожи на изумленных, ошалевших бабочек и стрекоз. Будучи дефективными от рождения, эти персонажи не устают глядеть на себя и видят себя в ином свете. Они давят своим присутствием, но не поддаются никакому давлению. Фотрие изображал когда-то бесплотных заложников, — Целков выводит мужчин и женщин, не способных примириться с данными им телом и душой. Его матроны рожают межзвездных эмбрионов — хоть отправляйся за ними на Марс или Венеру! Из разъятого торса выходит на свет невиданное чудо или чудовище. Головы ухмыляются на статичных телах, потому что им вообще ни к чему тела. Рядом гримасничают булыжники. В мире Целкова отменена за ненадобностью граница между человеческим и космическим. Все происходит и там, и здесь, и в астрономическом отдалении, и в тесной близости, под одним и тем же кожным покровом.

Блаженная пытка, имя которой — жизнь, имеет сегодня более изощренные философские параметры. Зато адекватные бытию краски стали проще, непосредственнее и грубее. Постарайтесь представить себе Фернана Леже, отвернувшегося от реализма и выпус-



Родился в 1934 г. в Москве. Учился в Московской средней художественно школе, затем в Минском художественном институте, Ленинградской академии художеств и в Ленинградском институте театра и кино.
В 1977 г. покинул СССР и в настоящее время живет в Париже.

Born in 1934 in Moscow. Stadied in the Moscow Art School, then in the Minsk Art Institute and the Leningrad Art Academy, as well as in the Institute of Theatre and Cinema, Leningrad.
He left the USSR in 1977. Presently lives in Paris.

Трехлицый, 1982
холст, масло
195 x 130

Three-faced person, 1982
oil on canvas
195 x 130

Oleg Tselkov, who came to Paris from the Soviet Union five years ago, apparently his nothing of a dissident painter in him. He shuns any attitude, either political or aesthetic, that might identify him too easily. He is thus a creator in the deepest sense of the word: he takes the universe by its skin, so to speak, and redefines in his own manner all physical as well as metaphysical laws. His answer is clear to anyone who pretends to annex him: he belongs to no movement and refuses to be considered as a victim or as a righter of wrongs. His condition is that of a man who, in full possession of his trade, admirably translates the anxieties and the irrealities of his time. He both satisfies and shocks the most solid conceptions and audacities.

He paints the way one used to paint when one knew how: without tricks or unnecessary technical innovations. In this respect, his message, however ambiguous, goes beyond a professional demonstration. As all great artists, he accepts the challenge of the only existential emotion that can be justified: that of the human face and figure. Few are the painters since Roualt and Bacon who have returned to that glorious habit, too easily abandoned by the Pollocks, the Mondrians and the other abstractionists. For it is an excellent criteria, after too long a stay within the kitchen recipes, to give life again to one's fellow man. What fellow creatures in fact, and in what connection, either logical or dream-like? With Tselkov, all is at the same time interrogation and fascination.

The characters are monstrous, otherworldly, dreamy but ugly, as if they would mock the vary fable they embody. Toothless, wrapped up, run over, they seem as persecuted as butterflies or dragonflies. Defective from birth, these characters never weary of looking upon themselves as being something different. They oppress with their presence, but allow no one to oppress them. Years ago, Jean Fautrier painted hostages; Tselkov in turn depicts men and women who cannot accept their given skin and soul. His women give birth to cosmic embryos — head for Venus or Mars if you want to catch them! Torsos split open to yield marvels or monsters. Heads, laughing by themselves, could care less about the absence of bodies. Elsewhere, pebbles grin. No border between the human and cosmic exists in Tselkov's world: all is happening hither and yon, all under the same integumenta.

These days, the happy torture of being implies greater philosophical complexities, and colours

Голова с запасной головой, 1982
холст, масло
65 x 100

Head with spare head, 1982
oil on canvas
65 x 100

ящего на сцену существ, напоминающих
хонами научной фантастики, наподобие
дадаисты и сюрреалисты создали в
стве сигналов об опасности, в качестве
следнего серьезного предупреждения. Юмо-
т и неисправимый террорист, Целков изо-
жист плащ, под которым прячутся три
овы, пиджак, из которого выпростаны
шеи, руку, которая вытягивается из ли-
излучающего спокойствие или недоверие.
ими же правами наделены и предметы:
ядь, что торчит из грудной клетки, булав-
ятс скрепляет гипертрофированное ухо с
змутимой щекой... Эффект усиливается
бладанием розовых, сиреневых, светло-
ных тонов. Пастельные, нежные тона
никогда не были в таком почете у сати-
с замашками палача.

величественная поэзия не скупится на
ещины и ласки. Мы уже давно подозрева-
что рай находится в аду. Целков вновь и
ь подтверждает эту догадку своим не-
ажаемым искусством. Нечасто встреча-
художники, чьи полотна гармонируют с
ими сокровенными и непередаваемыми
ами. Но еще более редкое явление — ху-
ник, который швыряет их нам в лицо и
вляет отказаться от законченных и за-
ших представлений. Нам приходится за-
аться от Целкова, а это значит прежде
, что нужно энергично его защищать.

Ален БОСКЕ
Перевод с французского Э. К.

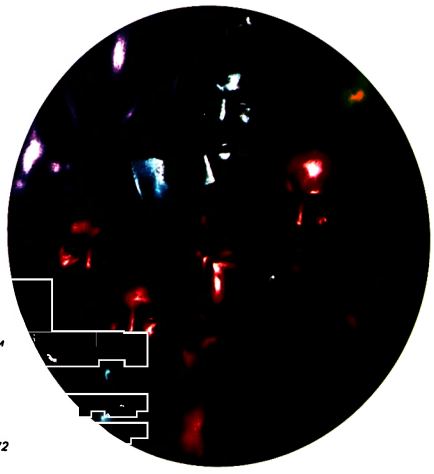
become simpler, more obvious and more brutal. Could one imagine Fernand Léger leaving realism and staging science-fiction characters, invented by Dada and Surrealism, as so many warnings and threats? Supreme irony – Oleg Tselkov is a humourist and a terrorist – an overcoat covers three heads, while a jacket protects several necks, a face coming out of a sleeve. The object has its own rights: a nail rules over a chest, and a pin is enough to keep an enormous ear against a perfectly calm cheek. To make things still odder, pink, mauve, apple green and pastel colours are most frequent: they were never used with such joy by a satirist, who is a bit of an executioner.

Such monumental poetry metes out simultaneous slaps and caresses. Paradise is in hell. That we already know, but Tselkov sets out to confirm it once more. It is not often that we meet an artist whose canvases are in harmony with our secret and untranslatable myths. Rarer still is the artist who flings them into our faces and forces us to renounce steadfast notions. We must defend ourselves from Oleg Tselkov, but this means, first and foremost, that he must be defended ardently by us.

Alain BOSQUET

Многоголовый с ложкой, 1982
холст, масло
185 x 235

Many-headed person with spoon
1982
oil on canvas
185 x 235



Автопортрет
с матерью, отцом
и дочерью, 1972
холст, масло
∅ 120

Selfportrait
with the artist's
mother, father
and daughter, 1972
oil on canvas
∅ 120

maris bishofs
марис бишофс

Родился в 1939 г. в Латвии. В 1965 г. закончил Латвийскую государственную академию искусств. С 1966 по 1972 год жил в Москве, где занимался иллюстрациями и оформлением книг. В 1972 г. эмигрировал в Израиль. В настоящее время живет в США.

Born in 1939 in Latvia. In 1965 he graduated from the Latvian State Art Academy. From 1966 till 1972 he lived and worked in Moscow as a book designer. In 1972 emigrated from the USSR to Israel. He lives in the USA now.

When speaking of the work of an artist like Maris Bishofs, one must agree, first and foremost, on terminology. Maris Bishofs works within a genre conventionally termed caricature. However, this designation by no means corresponds to what Bishofs does, for, if the traditional caricature is understood to be an anecdote with a moral, a fable of localised importance or, in the case of political caricature, instant satire on the events of the day, Bishofs' work rises above both topical events and specific, anecdotal situation by its philosophical generalisation.

If caricature is a response to a definite event, Bishofs' work is a generalisation of a total phenomenon. The event passes, while the phenomenon that gave rise to it remains. Topical today, caricature loses its immediacy tomorrow.

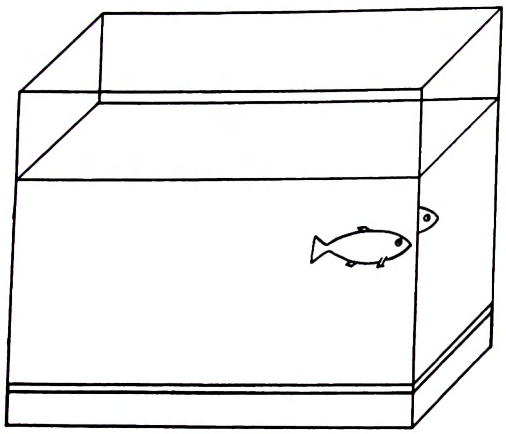
Bishofs' work, because it lacks immediacy and rises above the present day, takes in the essence of a phenomenon and is always topical.

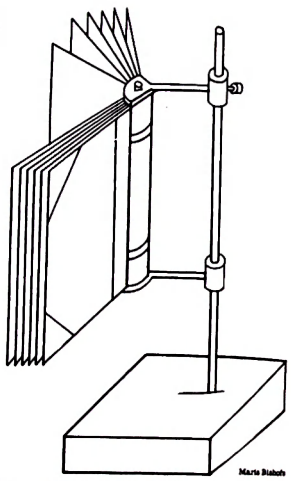
Bishofs was formed as a creative force by the interaction of three cultures – German, Russian and Israeli.

While absorbing utterly divergent aesthetic conceptions, he remained outside them all. Bishofs stands, as it were, aside from events, occupying a position of "ironic superiority", in the words of the great German thinker Schlegel.

It is natural that Bishofs' strange fate has left its mark on his work. Born in Latvia, a country whose culture was formed under the direct influence of West European and, above all, German culture, he could not but be imbued with the German spirit. When the narrow bounds of little Latvia began to constrict his talent, he moved to the Russian Babylon – Moscow.

The influence of Russia was, perhaps, chiefly reflected in Bishofs' work in the sense that his seven years in Moscow enabled him to observe the pitiless *modus operandi* of the totalitarian machine, convincing him of man's helplessness in face of the world around him. Thus, while the German tradition formed his aesthetic credo, the years spent in Russia strengthened his ethical standpoint. His move to Israel may, perhaps, be described as a period of liberation and of free self-expression.





Из серии: "Эксперименты", 1972
From the serie: Experiments, 1972

Говоря о творчестве такого художника, как Марис Бишофс, следует, прежде всего, условиться о терминологии. Марис Бишофс работает в жанре, условно названном карикатурой. Однако обозначение это далеко не соответствует тому, что делает Бишофс, ибо если под традиционной карикатурой подразумевается анекдот с моралью, басня локального значения, либо, в политической карикатуре – моментальная сатира на события сегодняшнего дня, то работы Бишофса, в силу своей философской обобщенности, поднимаются как над актуальными событиями, так и над конкретно-анекдотическими ситуациями.

Если карикатура – отклик на определенное событие, то работа Бишофса – обобщенное явление в целом. Событие проходит, явление, породившее это событие – остается.

Актуальная сегодня, назавтра карикатура теряет свою злободневность.

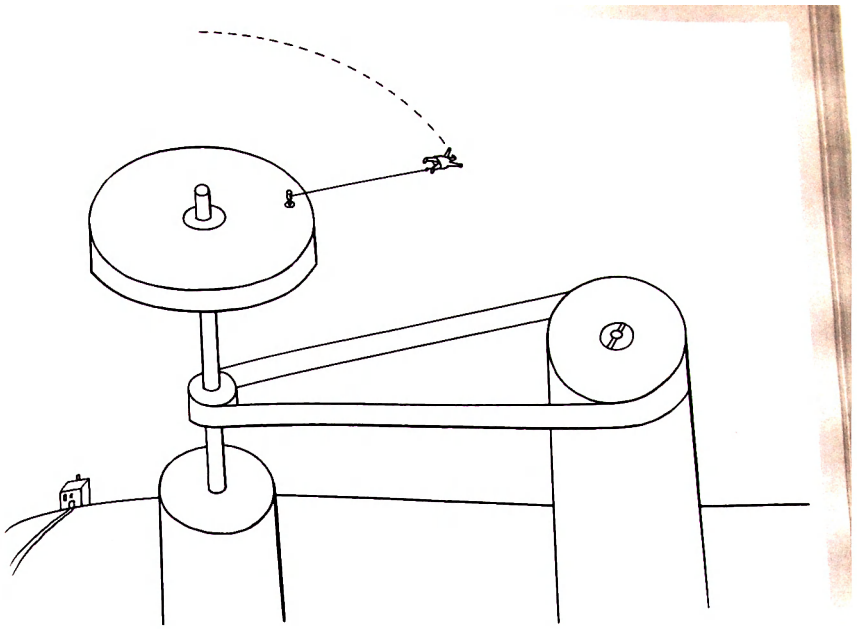
Лишенная злободневности, поднявшаяся над сегодняшним днем, охватившая суть явления работа Бишофса – всегда актуальна.

Творческий характер Бишофса сложился в результате взаимодействия трех культур – немецкой, русской и израильской. Впитав в себя совершенно разные эстетические концепции, он остался чуждым каждой из них. Бишофс как бы находится в стороне от событий, занимая, по формулировке великого немецкого мыслителя Шлегеля, позицию "иронического превосходства".

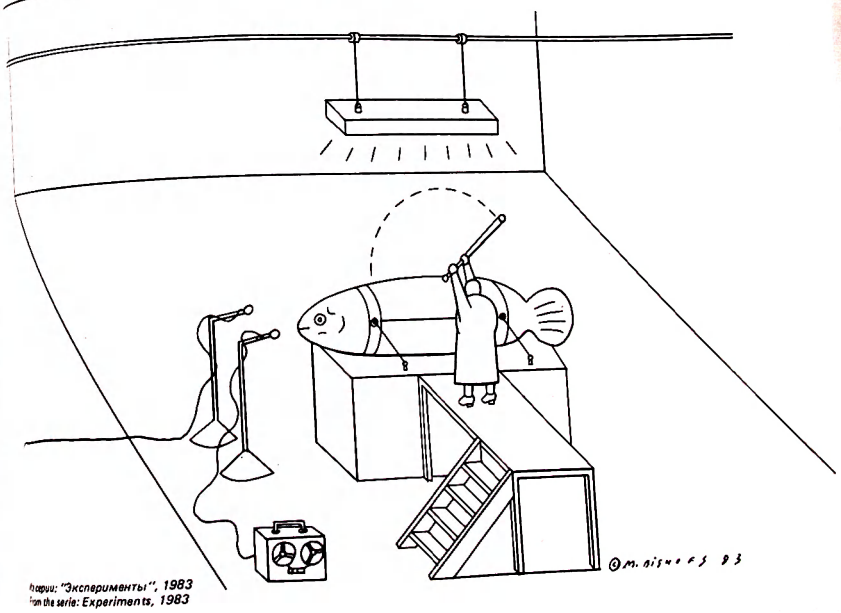
Естественно, что странная судьба Бишофса не могла не сказаться на его творчестве. Родившись в Латвии, стране, культура которой сложилась под непосредственным влиянием западноевропейской и, в первую очередь, немецкой культуры, он не мог не проникнуться немецким духом. Когда его таланту стало тесно в узких рамках маленькой Латвии, он перебирается в российский Вавилон – Москву.

Пожалуй, влияние России на творчество Бишофса сказалось, главным образом, в том плане, что семь лет, проведенных в Москве, помогли ему понаблюдать безжалостный механизм действия тоталитарной машины и убедиться в беспомощности человека перед лицом окружающего мира. Таким образом, если немецкая традиция оформила его эстетическое кредо, то годы, проведенные в России, укрепили его этическую позицию. Переезд в Израиль можно, пожалуй, охарактеризовать как период раскрепощения и свободы самовыражения.

Эстетический и этический опыт, приобретенный в России и Латвии, явились толчком к созданию работ, главным действующим лицом которых является некий унифицированный маленький человек, порабощенный большим человеком, где первый олицетворяет человечество, а второй – силы зла. Большой человек гигантскими шагами переступает через пропасть, в которую через минуту прова-

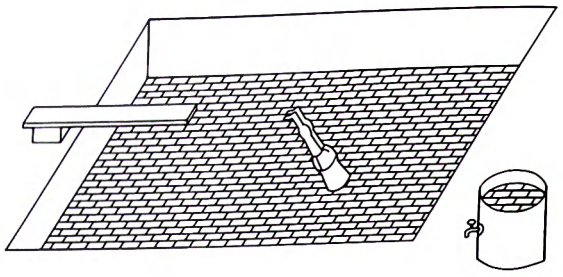


из серии: "Эксперименты", 1983
from the serie: Experiments, 1983



из серии: "Эксперименты", 1983
from the serie: Experiments, 1983

in the studio
мастерская



The aesthetic and ethical experience gained in Russia and Latvia has served as a spur to the creation of works whose principal actor is a standardised little man, enslaved by a Big Man, the former embodying mankind and the latter the power of Evil. The Big Man strides with giant steps over the abyss into which, a moment later, the depersonalised regiment of Little Men marching devotedly behind him will tumble. Or the Big Man confidently leads a mannikin, wearing a hat with a briefcase, on a leash – a kind of symbol of "the exemplary citizen". Like the situations he depicts, Bishofs' characters, too (in graphical terms now), are depersonalised, deprived of individual characteristics and, thus, ultimately generalised. This generalisation of situation and character provides the opportunity for a multitude of individual treatments and interpretations of each of the artist's works. However, the theme of impotence and doom becomes a leitmotif of Bishofs' work.

In a series of works entitled "Exhibition" (Horace Richtel Publishers Inc.), the theme of which is the artist and his work, Bishofs reaches the paradoxical conclusion that man's activity in any sphere inevitably leads to his destruction by the results of this same activity. For the sake of greater clarity he illustretes his idea with the example of the Artist – a creator by his very nature. Here is a crowd of furious monsters who have burst from the canvas in pursuit of their creator, who is demented with fear, and here is an artist, lost forever in the sinister labyrinth of his pictures.

Thus, the artist is inevitably devoured by his work: in other words, at the basis of human personality, independently of his own intentions, lies the destructive principle. Even the most superficial acquaintance with one of Bishofs first albums ("Exhibition") makes it clear that the anecdotal character of the situations, sometimes similar in nature to the Italian *buffonade*, conceals a premonition of the end, an eschatological vision of the world.

In returning to the German origins of Bishofs' art, we shall permit ourselves a more detailed mention of the principles of IRONY, formulated by Schlegel, which have to a great extent defined Bishof's aesthetic conceptions.

So, according to Schlegel, "Irony is the imperceptible transition from seriousness to jest and from jest to seriousness, a transition which constitutes the core of art... Irony is the most free of all liberties, since, thanks to it, man can rise above his art and above himself".

лится обезличенная гвардия преданно шагающих за ним маленьких человечков. Или, Большой человек уверенно ведет за собой на поводке малютку в шляпе и с портфелем – некий символ "образцового гражданина". Как ситуации, так и герои Бишофса (уже в плане графическом) деперсонифицированы, лишены личной характеристики и тем самым доведены до обобщения. Эта обобщенность ситуаций и характеров дает возможность для множества индивидуальных трактовок и интерпретаций каждой из работ художника. Однако тема бессилия и обреченности становится одним из лейтмотивов творчества Бишофса.

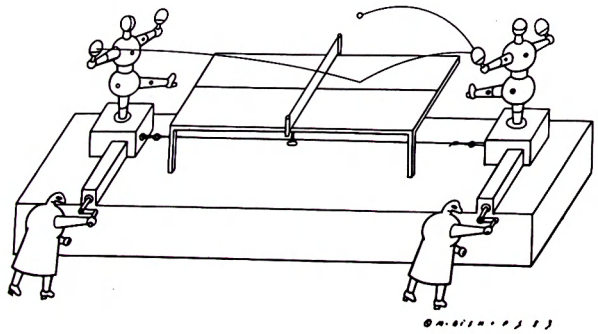
В серии работ, озаглавленных "Выставка", темой которых является художник и его творчество, Бишофс приходит к парадоксальному выводу – деятельность человека в любой сфере неизбежно приводит к уничтожению человеке плодами его же деятельности. Для большей наглядности он иллюстрирует свою идею на примере Художника – созидателя по самой своей природе. Вот толпа сорвавшихся с полотен взбесившихся монстров в погоне за их обезумевшим от страха создателем, а вот художник, навеки потерявшийся в зловещем лабиринте своих картин.

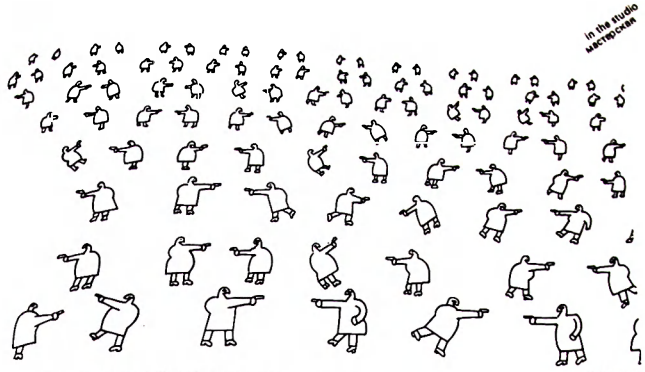
Итак, творца неизбежно пожирает его же творение, иначе говоря, в основе человеческой личности, независимо от его собственных намерений, лежит деструктивное начало. Даже при самом поверхностном знакомстве с одним из первых альбомов Бишофса "Выставка" становится ясно, что за анекдотичностью ситуаций, порой близких по характеру итальянской буффонаде, кроется предчувствие конца, эсхатологическое видение мира.

Возвращаясь к немецкому началу в искусстве Бишофса, позволю себе более подробно упомянуть один из сформулированных Шлегелем принципов ИРОНИИ, во многом определившим эстетическую концепцию Бишофса.

Итак, по Шлегелю – "ирония – это неуловимый переход от серьезности к шутке, и от шутки к серьезности, переход, который и составляет основной стержень искусства... Ирония есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над своим искусством и над самим собой".

Бишофс, отстраняясь, возвышается над созданными его воображением и воплощенными в совершенном, мастерском рисунке ситуациями. Он пародирует, не вставая в позу ментора, не давая оце-





By Mark Bishofs

Keeping himself aloof Bishofs rises above the situations he creates with his imagination and embodies in masterly, finished drawings. Parodies without pretention to superior wisdom, without making moments and without admitting vulgar moralizing. It is from this viewpoint that "Guests", one of Bishofs' best series, which forms part of the collection "Meetings" (Kibbutz Ameukhed Publishers, 1982) should be viewed. In this series, as in "Sexercises", one of his most brilliant series, he mercilessly exposes the entire imperfect machinery of human relations. Here are the guests, gathered around the festive board, greeting affably at each other. However, their smiles are only masks, with which each guest carefully conceals his face. And here is the conventional table where the guests have gathered. But the labyrinth of human relations and the wall of complete mutual misunderstanding are symbolised by a multitude of partitions, separating one "interlocutor" from another. This, incidentally, spoils no one's pleasure – everyone is satisfied: pipe in mouth, smile on lips.

The glass in hanc, pipe in mouth, smile on lips.

Bishofs mercilessly excludes any possibility whatsoever of mutual understanding, at any level, ranging from a family pastoral (a bespectacled gentleman, his arm round the shoulders of a shaggy monster, costily reacs to him aloud, the same pair amicably take a bath and, finally peacefully fall asleep on the family couch – in other words. life as a couple leads inevitably to the transformation of one of the partners into a monster) to global misunderstanding / in a huge room, reminiscent of the UN Assembly, delegations from different countries sit at a round table. One country is represented by... birds. The allegory is clear: for each of those present his interlocutor speaks the language of the birds. What kind of mutual understanding is possible here?

Bishofs' Irony consists in destroying any positive truth. He is so free in relation to his work that he permits himself, while, as it were, standing aloof with a diabolical grin, to observe a giant guide-bird leading its blind master on a leash, or the same bird condescendingly feeding a tired traveller from a bottle ("Meetings").

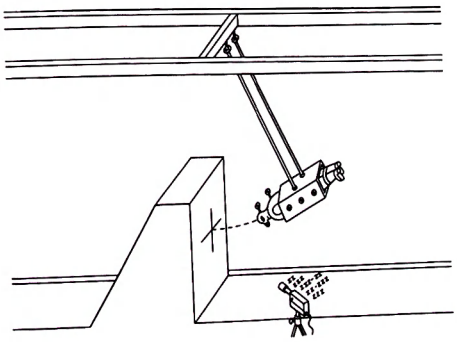
As well as the theme of human impotence, Bishofs constantly returns to the problem of all-engulfing mechanisation, which is gradually killing everything living in man, from the owner of a squalid room, ingratiatingly shoving a sausage into the maw of an infuriated television set, to the ultimate depersonalisation of the human personality in the era of computers and wars, to the complete transformation of man into ma-

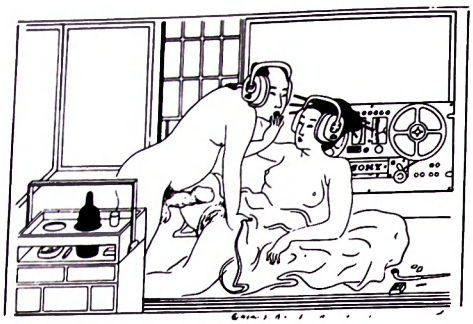
...и не допуская пошлого морализаторства. Именно с этих позиций следует рассматривать одну из лучших серий Бишофса "Гости", вошедшую в сборник Встречи (Изд-во Кибуц Амеухад, 82 год). В этой серии. как и в одной из последних серий под названием "Sexercises", он безжалостно вскрывает весь несовершенный механизм человеческих отношений. Вот гости, собравшиеся за торжественным столом, приветливо улыбаются друг другу. Однако за улыбки это не что иное как маски. которыми каждый заботливо прикрывает свое лицо. А вот некое условное помещение, где собрались гости. Однако лабиринт человеческих отношений и стена полного взаимонепонимания символизируются здесь множеством перегородок, отделяющих одного "собеседника" от другого. Впрочем, это никому не мешает – все довольны, – кружка пива в руках, в зубах трубка. на лице играет улыбка.

Бишофс безжалостно исключает какую бы то ни было способность людей к взаимопониманию на любых уровнях: от семейной истории (очкастый господин в обнимку с лохматым чудовищем что читает ему вслух, та же парочка дружно принимает ванну и, ...мирно засыпает на семейном ложе. Иначе говоря, жизнь вдвоем неизбежно приводит к перерождению одного из двоих в монстра) и вплоть до глобального непонимания – в гигантском помещении, напоминающем зал заседаний ООН, за круглым столом заседают делегации из разных стран, одну из которых представляют... птицы. Аллегория ясна – для каждого из присутствующих его собеседник говорит на птичьем языке. Какое уж тут взаимопонимание.

Ирония Бишофса заключается в разрушении всякой позитивной истины. Он настолько свободен по отношению к своему произведению, что позволяет себе, оставаясь как бы в стороне, с дьявольской улыбкой наблюдать за гигантской птицей, снисходительно подкармливающей из бутылочки усталого путника ("Встречи") .

Наряду с этой темой человеческого бессилия, Бишофс постоянно возвращается к проблеме всепоглощающей механизации, убивающей постепенно все живое в человеке; от хозяина убогой комнаты, запихивающе сующего сардельку в пасть разъяренного телевизора, вплоть до окончательной деперсонификации человеческой личности, в эпоху компьютеров и войн, до полного перерождения человека в машину. Вот два сложных устройства в виде механических





chine. Here we see two complex structures in the form of mechanical hands, carelessly playing ping-pong ("Meetings") or two automata making love ("Sexercises").

Perhaps the most lethal feature of Bishofs' observations is the element of ignorance, of tragi-comic failure by man to understand his place in the world.

Bishofs does not wring his hands or grieve over the imperfect structure of the world. His drawings are sketches from life. He bases himself on a real situation and carries it to the point of absurdity: that is, to its logical completion. His work may be characterised as the transfer, unique of its kind, of a philosophical principle into the sphere of art. In this respect it is interesting to note that Bishofs often proceeds from synthesis to analysis. He does not simply generalise from particular situations, but "prepares" the phenomenon he has selected as the subject of his investigation with the refinement of a pathologist, permitting himself the boldness of thinking every thought through to its conclusion.

This ability to analyse a phenomenon from all sides explains in some measure Bishofs' distinctive approach to his work. Bishofs works in series: that is, he embodies his ideas in series of drawings under a common title. To date he has created the series or cycles of drawings "Exhibition", "Guests", "Spurt" (which were included in the collection "Meetings"), "Man and Horse", "Sexercises" and others.

However, Bishofs is an artist first and foremost. His works are distinguished by highly finished composition and a laconic, sparing use of graphic means, combined with maximum expressiveness and perfection of line. Incidentally, with respect to draftmanship, Bishofs' extremely laconic style also sharply distinguishes his work from the pseudo-expressiveness – a kind of graphic "verbosity" – of traditional caricature.

Time and a great deal of painstaking work are required to achieve that rare expressiveness while adhering to perfect economy of graphic means. It is hard at present to say whether Bishofs has broadened the framework of his genre or created a new one. Time will tell. Whatever the verdict, we have before us the work of a great master, who has devoted to it all of his talent. We wish him success.

Mavritsiya BERMELAY
Translated by K. G. Hammond

рук, беззаботно играющих в пинг-понг ("Встречи"), или два автомата, занимающиеся любовью ("Sexercises").

И, пожалуй, самое убийственное в наблюдениях Бишофса – это момент неведения, момент траги-комического непонимания человеком своего положения в мире.

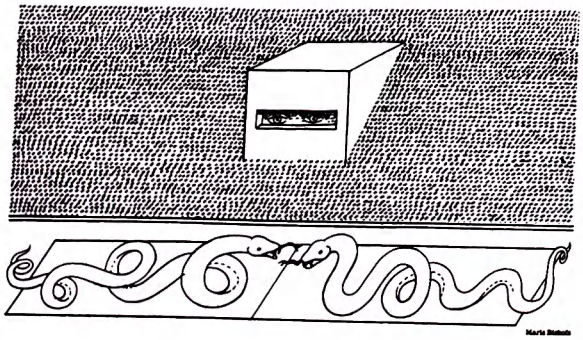
Бишофс не заламывает руки, не сокрушается над несовершенным устройством мира. Его рисунок – зарисовка с натуры. За основу он берет реальную ситуацию и доводит ее до абсурда, то есть до своего логического завершения. Его работы можно охарактеризовать как уникальное в своем роде перенесение философского принципа в сферу искусства. В этом аспекте интересно отметить, что Бишофс идет нередко от синтеза к анализу. Он не просто обобщает частные случаи, а взяв предметом своего исследования некое явление, он препарирует его с изощренностью патологоанатома, позволяя себе при этом смелость додумать всякую мысль до конца.

Этой своей способностью проанализировать явление со всех сторон объясняется в какой-то мере своеобразный подход Бишофса к работе. Бишофс работает сериями, то есть свою идею он воплощает в серии рисунков под общим наименованием. До сих пор он создал серии или циклы рисунков "Выставка", "Гости", "Спорт" (вошли в сборник "Встречи"), "Человек и Конь", "Сексерсайсес" и другие.

Однако в первую очередь Бишофс – художник. Его работы отличаются завершенностью композиции, скупостью и лаконизмом изобразительных средств при максимальной выразительности, графическим совершенством. Кстати, в плане графическом предельно лаконичная стилистика Бишофса также резко отличает его работы от псевдовыразительности некоего изобразительного многословия традиционной карикатуры.

Для того, чтобы добиться той редкой выразительности при полной скупости изобразительных средств, требуется время и кропотливая и большая работа. Трудно сказать сегодня, расширил ли Бишофс рамки своего жанра или создал новый жанр. Это покажет время. Так или иначе перед нами работы большого мастера, посвятившего ей весь свой талант. Пожелаем ему успеха.

Маврикий БЕРМЕЛАЙ
Перевод с иврита.



konstantin zvezdochetov
константин звездочетов

СИМПАТИЧНЫЙ МИРОК НА КАРТИНАХ ЗВЕЗДОТОЧЕТОВА КОНСТАНТИНА

Судьба и общество уделили ему всего шесть метров полезной площади для жизни и творчества. Койка, стул, полка с книгами, ящик с работами да пространство, достаточное, чтобы сделать пару шагов, — таков более чем скромный быт молодого художника. К двери приколота афиша дрянного казахского театра, где Константин ухитрился оформить спектакль и, еле-еле отбрехавшись от исполнения главной роли в этой же постановке, бежал в Москву восстанавливать здоровье и душевное равновесие.

— Я ненавижу империализм и реакцию в мировом масштабе! — любит повторять Звездочетов, простирая указательный палец в сторону оранжево-черного портрета Че Гевары, подаренного ему многочисленными латиноамериканскими друзьями. Он не любит окружающий мир с его ложным пафосом социальных доктрин, это царство меркантильности и холодного расчета, и со смаком оповещает:

— Меня никогда не радовала Концепция, — меня всегда утешала Ситуация!

ФАКТУРА МИРА

Каждый день по телевизору нам преподносят липовых героев, в поте лица рассуждающих о процентах и эффективности, а на их физиономиях воочию проступает стертая грань между городом и деревней. Вечером в компании знакомых все пьют водочку, поругивают власть предержащих да перемывают кости друг другу.

И Константин морщится, уходит. Другой, высший мир влечет его. Мир страсти и любви, веселья, страха, горя, где скалы рушатся и где бушует море, герой мечом разит, и поцелуи дарит красавица коварная.

Планшет — превосходная вещь! Особенно если денег нет. Константин срывает с него фанеру, на оставшийся подрамник натягивает холст, и вот перед ним две поверхности, как девственницы с трепетом ждут оплодотворяющего прикосновения.

СМЕРТЬ ВРАГАМ ТУРЦИИ СМЕРТЬ

Константин — поэт! Стихи его знают и любят. Долгое время его считали писателем. Его восхитительная живопись пылилась в то время под кроватью и лишь изредка продавалась разнообразной шпане рублей за 10-15. Странное дело, но именно урла была первым и самым преданным звездочетовским поклонником и меценатом. Молодые хулиганы ни хрена не понимали в современном искусстве, но за Константина и его картины готовы были стоять горой. Что-то неясное, неизведанное, но большое и могучее мерещилось им на этих обглоданных фанерках. Антоний и Клеопатра, Леда и Лебедь — даже отдаленно не представляя содержание этих баек и их эволюцию в мировой живописи, константиновы тиффози стремились повесить эти картины у себя в квартире между перефотографированным из журнала "Америка" портретом Высоцкого и

THE NICE LITTLE WORLD IN THE PAINTINGS OF K. ZVEZDOCHETOV

Fate and society have allotted him all of six meters of floor space in which to live and work. A cot, a chair, a shelf of books, a box of his works, and enough space left over to take a step or two — this is the more than humble daily existence of the young artist. Pinned to the door is a poster of a dreadful Kazakh theater, for which Konstantin contrived to design sets for a show. Having barely managed to escape playing the lead role in the same production, he ran to Moscow to restore his health and emotional equilibrium.

"I despise imperialism and reaction on a world scale!" Zvezdochetov loves to repeat, pointing a forefinger over to an orange-and-black portrait of Che Guevara, which was given to him by his large group of Latin American friends. He does not like the surrounding world with its deceitful pathos of social doctrine, the kingdom of mercantilism and cold calculatedness, and says with relish, "No Concept has ever made me happy — I have always been consoled by the Situation!"

THE TEXTURE OF THE WORLD

Every day the TV gives us sham heroes who, with perspiration streaming from their earnest faces, debate percentages and efficiency. But clearly visible on their features is the effaced line between city and country. In the evening, in the company of friends, everyone drinks vodka, pokes fun at the reigning authorities, and hangs everyone they know in common out to dry.

And Konstantin grimaces, departs. Another, higher world calls him. A world of passion and love, gaiety, fear, sadness, a world where mountain peaks collapse and the sea churns, where the hero waves his sword, and the cunning beauty steals a kiss from him.

What a wonderful thing is the wood panel! Especially if you've got no money. Konstantin pulls off the plywood, stretches a canvas on the remaining frame and there before him are two surfaces anxiously awaiting, like blushing virgins, the fecund touch.

DEATH TO THE ENEMIES OF TURKEY — DEATH

Konstantin is a poet! His verse is known and loved. For a long time he was considered a writer. His marvelous paintings were gathering dust under the bed and only occasionally were sold to various hoodlums for 10 or 15 rubles. It's odd, but it was these very ruffians who were the first and most devoted of Zvezdochetov's fans and patrons. The young hooligans didn't know a fig about contemporary art, but they were ready to lay down their lives for Konstantin and his paintings. Something unclear, inexplicable, but grand and mighty appeared to them in these ragged canvases. Anthony and Cleopatra, Leda and the Swan — not even remotely able to imagine the contexts of these tales and their evolution in world painting, Konstantin's fans still

Портрет Мироненко, 1980
холст, масло

Portrait of Mironenko, 1980
oil on canvas

гипсовой отливкой какой-нибудь дьявольской рожи, купленной по случаю в базарный день.

СЛОВО И ФОРМА

В нем есть немного турецкой крови. Он обожает красоту женского тела и знает и чувствует ее так же хорошо, как план Стамбула, с которым расстается крайне редко. Пожалуй, наиболее крупный поворот в его творчестве произошел, когда он принял решение совместить две стороны своей творческой натуры: поэзию и живопись, и на его картинах, помимо изображения, появилось слово.

Полотна "УРА-УРА", "ТЕРРОРИСТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ", "МАДОННА РАФАЭЛЯ" — это плод творчества зрелого мастера, вступающего в пору расцвета.

Вот уже несколько лет Константин ведет аскетически воздержанный образ жизни. Бушующие страсти, мир женских прелестей — все это для него идеальный мир, который он воспевает с отстраненностью отшельника, до-

rushed to carry these paintings back to their apartments, sandwiched between a photographed photo of Vladimir Visotsky from the journal America, and a plaster bust of some sinister mug bought on impulse at a bazaar.

WORD AND FORM

There's a bit of Turkish blood in him. He adores the beauty of the female body and knows and feels it as well as he does a map of Istanbul, which rarely leaves his side. It may be that the rather sharp turn in his work came about when he made the decision to unite the two sides of his creative nature — poetry and painting — and the word began to appear alongside the image in his paintings.

The canvases, "Hurray, Hurray", "Terrorist Groups", "The Madonna of Raphael", are the fruit of a mature master's creation, an artist who has entered upon a time of growth.

Indeed, for several years now Konstantin has borne an ascetic forbidden image of the world. Raging passions, the world of feminine charms —

"Боже, покарай врагов", 1978
холст, масло

"Oh, Lord, punish my enemies!" 1978
oil on canvas

пуская для себя лишь платонические чувства,

СТРУКТУРА ОБРАЗА

Текст и знак, музыка речи и гемотив цве-
та в картинах Звездочетов, амальгамируясь,
выводят этот уже успевший стать традицион-
ным прием совмещения слова и изобра жени
в художественном объекте на совершенно но-
вый уровень. Особенно это чувствуется на
примере его последних работ. Чтобы понять,
ни сам автор не в состоянии по
тифицировать тот комплекс чувств, который
рождается в контакте с произведением. Его
картины активно воздействуют на сферу бес
сознательного, воспринимаются на уровне, не

... ! Погодка – прелесть!
ный все – хорошие, в общем-то, ребята! –
Так выражает свои собственные состояния
автор в моменты творческого экстаза.

Все наши грехи и пороки, словно детские
шалости – маленькие и поправимые. Поэто
мы сами раздуваем нашу испорченность до
космических масштабов, чтобы оправдать
свое нежелание от нее избавиться. Вся поли-
тика, секс, насилие, деньги, вся мудрость че-
ловеческая есть безумие перед Богом. Homo
Sapiens – это инфан террибль, который дол-
жен стать паинькой, – таково жизненное кре-
до художника.

НУЖНО БЫТЬ ЯРКОЮ СИЛОЙ
В ИСКУССТВЕ

Состоявшаяся в декабре 1982 года в Моск-
ве квартирная выставка живописи Конста-
тина Звездочетова поставила молодого ху-
дожника в ряд наиболее интересных живо-
писцев, работающих сейчас в советской сто-
лице. Имя его было к тому времени уже до-
статочно известно в кругах московской ху-
дожественной общественности благодаря ак-
тивному участию Константина в работе
авангардистской группы "Мухомор", где те-
перь молодых художников объединяются
для воплощения совместных замыслов. В
своей интенсивной творческой работе Кон-
стантин Звездочетов раскрыл новую грань
своего многообразного дарования, и мне
хочется закончить свои заметки об этом
замечательном художнике и моем близком
друге одним из его популярных стихотворе-
ний, распространенном сейчас по Москве в
магнитозаписи авторского исполнения.

Нужно быть сильным телом и душою
Чтобы красиво и ярко прожить
Чтобы сердце
Нужно быть
...ндлах

THE STRUCTURE OF THE IMAGE

... synthes of tex and sign, the music of
conversation and the harmony of colors in the
paintings ... Zvezdochetov raises this
defunct avant-garde device of mixing word and
image within the ... object to an entirely
new level. This is felt especially in the case of
his most recent work. Neither the audience, nor
the author himself is in a position to identify
fully this complex of feelings which arises upon
... ...

... entire body all at once, giving birth at times to
impulsive reactions on the part of the organism.
More often than anything else, this reaction is
one of feckless joy

"My mood? Wonderful! The weather? Delight-
ful! We're all a bunch of good guys!"– So the
author expresses his own state at moments of
creative ecstasy.

All our sins and flaws, like children's pranks,
are small and easily corrected. At times we our-
... magnify our depravity to cosmic proper-
tions in order to justify our unwillingness to
give it up. All of politics, sex, violence, money,
all human wisdom is madness before God. Homo
sapiens – he is an enfant terrible who must be-
come a good boy. Such is the living credo of the
artist.

... Must be a bright colorful force

... world in all its ... emotion

... artist along came ... interesting young

... now working in the Soviet capital. By this time
Konstantin's name was already fairly well-known
to Moscow artistic circles, thanks to his active
participation in the work of the avant-garde
group, "Mukhomor", where five young artists
have banded together for the realization of
common ideas. In becoming a painter Konstantin
Zvezdochetov has revealed yet another facet of
his many-sided talent. I would like to close my
remarks about this wonderful artist and close
friend with one of his popular poems, now being
heard around Moscow on a tape of the author's
own making.

You must be strong of body and spirit
To live out your life beautifully and brightly
To live out your life in happiness

You must be strong and courageous of spirit
To love even death.
You must be a bright force in art
To possess an immense brush.

To meet all the world in your fiery emotion
And to make it stand still
And to make it stand still.

You must be chosen for human happiness
You must be a tender poet of love
To keep woman from shattering your hopes
With her stern smile.

Sven GUNDLAKH
Translated by Jodi Daynard

...the still ...ярая

... ...rm all of ...

... ...rror ...the a hei...t's detachment, per-
mitting himself only a platonic relationship to it.

... ...ure is

... ... of Zvezd... already

... ...

... ...

... ...rm it. His paintings act directly upon
the sphere of the unconscious; they are perceived
not by the mind, nor the heart, but as if by the

Sword

порой импульсивные реакции организма, ча-
ще всего – безумную радость,
настроение

MIKHAIL MATYUSHIN (1861–1934)
МИХАИЛ МАТЮШИН

DIARY 1915–1916

May 29, 1915. About the fourth dimension.

Only movement generalises the visible into a whole. Materiality changes with movement. A fast-moving train merges the seperateness of the carriages into an unbroken mass.

Only a creating person in the movement of making links himself with mankind and with all its animal part in the loftiest ideal sense.

The immense is found only in movement.

/.../ The seperation of movement over the earth from the earth (trees) is perceptible – foot prints, paw prints, the prints of hands, especially on sand.

Imprisoned and liberated movement. The root is the same.

/.../ Spirit manifesting itself as flesh creates and makes itself by doing. In it are all the enchantments and all the miracles of the world.

Independent life and the movement of colour, outside the conditions of space and of all formvolumes (Malevich).

And if this is the life of the periphery?

Paint must be reveeled as the life of the periphery of materiality. This is its morning, daytime, evening and night.

/.../ Thickness, concentration and movement of physical emotions do not allow the spiritual countenance time to express itself. Where concentration is held back by something, heavy deposits accumulate.

This plane of two dimensions and the higher body are felt in no other way than as the very smallest part or, more correctly, in no other way than as a section.

/.../ Dimensions, no matter what their number, will nevertheless remain only a condition, an invention in order to make sense of and advance further in chaos. Dimensions are necessary for further progress and struggle against our inertia. It was difficult for the being that began from a snail to form a conception and a philosophy of the world, to learn the laws of planetary movement, their distances, volumes, the law of gravity. But, beyond the acorns, the oak of life must not be forgotten.

/.../ Perhaps the world should be regarded as something like the opposite of a microscope. An enlarging device for seeing the intangible.

Suffering, the understood, felt oppression of life and the consequent tearing away of the animal stratum from the envelope of the spirit. Unfortunately, for the majority this takes place almost unnoticed because of the powerful concentration. But the moment when the animally psychic tissue is torn away is noticeable and the pain, like life, becomes intolerable.

Thoughts and images can be transmitted from one spirit to another without the mediation of external feelings.

Cognition can penetrate the human spirit without passing along any of the known paths (Crookes's words, 1898).

.....

For the inhabitants of two dimensions, the structure of solid matter passing through its plane will seem atomically scattered. For us a solid body is Ether passing through and permeating everything. To search for a fourth space is an essential exercise, for it is necessary to train ourselves to see everything around us. It is possible to achieve understanding of the per-

М. Матюшин и Е. Гуро M. Matyushin and E. Guro.

ДНЕВНИК. 1915–1916.

29 мая 1915 г. О 4-м измерении.

Только движение обобщает видимость в цельное. Предметность изменяется движением. Несущийся поезд сливает в компактную массу отдельность вагонов.

Только творящий человек в движении созидания связывает себя с человечеством и со всей его животной частью в самом высшем идеальном смысле.

Только в движении обретается громадное.

/.../ Заметен отрыв движения от земли /деревья/ по земле – следы ног, лап, рук, на песке – особенно.

Закрепощенное и раскрепощенное движение. Корень один.

/../ Дух проявляясь плотью творит и ставит себя деланием. Вся чудесная красота плоти создана для творящего делания. В нем все очарования и все чудеса мира.

Самостоятельная жизнь и движение цвета, вне условий пространства и всех формообъемов (Малевич).

А если это жизнь периферии?

Краска должна быть выявлена как жизнь периферии предметности. Это ее утро, день, вечер и ночь.

/.../ Толща, уплотненность и движение физических эмоций, не дают времени духовному облику себя выразить. Там, где уплотнение чем-либо задержано, там происходит накопление тяжелых отложений.

Это плоскость двух измерений и высшее тело не ощущается иначе, как самой маленькой частью, или вернее разрезом.

/.../ Измерения, какого бы числа ни были, все-таки останутся только условием, измышлением для того, чтобы разобраться и идти далее в хаосе. Измерения необходимы для дальнейшего прогресса и борьбы с нашей косностью. Существу, начавшему от улитки, было трудно создать представление и философию мира, узнать законы движения планет, их расстояний, объемы, закон тяжести. Но не должно забывать за желудями о дубе жизни.

/.../ Быть может, мир надо рассматривать чем-то противоположным микроскопу. Увеличивающий аппарат, чтобы увидеть неосязаемое.

.....

Страдание, понятое почувствованное утяснение жизни и последовавшего за тем срыва животного пласта с оболочки духа. К сожалению, у большинства это проходит почти незаметно по сильной уплотненности. Но момент срыва животно психической ткани заметен, и боль так же, как и жизнь, становятся невыносимы.

Мысли и образы могут передаваться от одного духа к другому без посредства внешних чувств.

Знания могут проникать в человеческий дух не проходя ни по одному из известных путей (слова Крукса 1898).

.....

Для обитателей двух измерений, строение плотного вещества, проходящего через его плоскость, покажется атомистически распыленным. Для нас плотное тело – Эфир все проходящий, пронизывающий. Правильно упражняться ища четвертое пространство, т. к. необходимо приучаться видеть все кругом. Можно достичь понимания проходимости твердого, через свою утонченность.

Раздирающая печаль уходящей плоти!

Но и творчество – картины, книги и пр. также раздирающе рушатся!

Вечно – становление, момент творящего.

Произведенное – должно измениться.

/...Гордость привязанности и плач об уходе друга.

Если это была жизнь двух измерений, то она

...ability of the solid through its refinement.
...the rending grief of departing flesh!
...creativity, too – paintings, books and so
...collapse heart-rendingly!
...is eternal, the moment of creating.
...which has been made must change.
...the price of attachment and the lament
...The departure of a friend.
...departure of the life of two dimensions, then it
...was the life of a higher one. For us three intelli-
...gently of a higher dimension exist, for a worm there is
...dimensions, for a cat – two, and my life is of three
...for a cat – two, and my life is of three
...why should there not be a fourth
...on earth. How shall I meet a cat in the new
...dimension?

.....

...who, like Lena, loved buds, leaves and all
...life and saw life in stones and does not
...part with this in the future – I want to
...him through my love. I shall die, but I love
...trunk of a birch, its branch-crosses – blessing
...
...love the little red candles of the pines, their
...prong scales. On the black earth are new, young,
...The sand is not from the sun. The wind
...warm and strong against the face. There are
...your dreams on the earth. /.../ I believe
...because its paths are still in revelation!
...youth, because its paths are still in revelation!
...they are completely unknown! They could be,
...can be! They will be!
...not the kingdom of heaven on earth!
...us strength for this love to liberate the
...

...living example of the gradual expansion of
...angle of vision from the old masters to the
...ment day. The very first representations are
...ated to individual objects, to animals, to man,
...not to landscape.
...eye did not take in and did not perceive
...thing but separate parts.
...They saw the separate monad without its
...nection to the whole, they copied its charac-
...ristics in detail, also without any connec-
...tion to its own and the surrounding movement
...life. They did this because their eye could not
...immediately take in the sweep of a large
...

The octave of knowledge embraces the second.
Why do I not want to paint materiality, portraits.
They are only a part of the whole, a total, whole
presentation of nature is not to be created
through them. Why not represent by one face the
face of all mankind. This is not at all interesting,
for me it is like a portrait of my big toe. This is
only my particular case.

/.../ The eye developed a feeling of space in, so
to speak, an experimental, scientific way. Since
the time when art manifested itself, from the
middle ages to the present, one may see the clear
outlines of three periods.

The idea of God is omnipotent, but distant.
Man is weak and has been cast into a vale of
tears.

The psychology of the creative artist is Divine,
lofty: Leonardo, Michelangelo and others. Music:
Palestrina, Bach, Gluck. The literature of monas-
ticism. Divine conceptions.

The next period. /.../ Poets. Artists inspirationally
increase their scale before the world and its
creator. They consider their primacy to be that
of a funnel for densifying Divine Creation.

From Titian to Cezanne the eye broadened its
field longitudinally. Some impressionists spoke of
the artist's vision as being a split eye.

New period: God is the unity of all forces. The
creating essence filled the universe in unceasing
movement and in infinite dividing and the return
of unification.

Man is one of the specks of dust of the single
whole, aware not only of his right to divinity
but also of that of all the visible world around
him.

The man of the new creation sees in everything
the striving of creating life (the life of the crystal),
does not accumulate but gives back, aspires
through the concentrated essence of the parts
of life towards unity, and in this onward, not
backward, course, he creates without taking, but
giving back.

/.../ Painting is in the van because it creates
a new space experimentally and organises what
has been found.

Translated by K. G. Hammond

...точка высшего. Для нас существуют по-
...ных три измерения, для червя – одно, для
...– два, и моя жизнь трех измерений, по-
...у не быть четвертому здесь на земле. Как
...емуся с котом в новом?

.....

...т, кто любил как Лена почки, листики
...я движущуюся жизнь и увидал жизнь в
...ких и не хочет в будущем с этим расстать-
...– хочу ему служить моей любовью. Я
...; но я люблю ствол березы, ее ветви-
...сти – кисти благословения.
...люблю красные свечечки сосен, их звезня-
...шуйки. На черной земле – трилистни-
...молоденькие. Песок горячий от солнца.
...р теплый и сильный в лицо. Нежные мо-
...ие сны на земле. /.../ Верю в молодость
...ему, что ее пути все еще в откровении!
...к совершенно неизвестны! Они могли бы
...они могут быть! Они будут!
...е царство Божие не на земле!
...к нам силы на эту любовь к освобожде-
...душам.
...кой пример постепенного расширения уг-
...ения от старых мастеров до настоящего
...ени. Самые первые изображения отно-
...ь к отдельным предметам, к зверям, к
...веку, но не к пейзажу.
...о не охватывал и не воспринимал ничего,
...отдельных частей.
...Видели отдельную монаду без связи с
...и, списывали подробно ее признаки, то-
...ез связи с ее собственным и окружаю-
...движением жизни. Делали так потому,
...х глаз еще не вмещал охвата большого
...разом.
...ша знания охватывает секунду. Почему
...ется писать предметность, портреты.
...только часть целого, ими не создать
...о-полного изображения природы. Как
...образить одним лицом все человеческое.

Это совсем не интересно, как для меня порт-
рет моего большого пальца на ноге. Это толь-
ко мой частный случай.

/.../ Глаз развивал чувство пространства как
бы опытным научным путем. Со времени про-
явления искусств от средних веков и до на-
стоящего можно увидеть ясные очертания
трех периодов.

Идея Бога всесильного, но далекого. Чело-
век слаб и заброшен в юдоль страданий.

Психология художника пишущего Божест-
венное, высокое: Леонардо, Анджело и про-
чие. Музыка: Палестрина, Бах, Глюк. Литера-
тура монашества. Божественные представле-
ния.

Следующий период. /.../ Поэты. Художники
вдохновенно увеличивают свои размеры пе-
ред миром и его создателем. Они считают
свое первенство за воронку для консистен-
ции Божественного творчества

От Тициана до Сезанна глаз продольно рас-
ширяет поле свое. Некоторые импрессиони-
сты говорят о зрении художника распластан-
ным глазом.

Новый период: Бог единство всех сил. Тво-
рящая суть заполнила вселенную в непрестан-
ном движении и в бесконечном дроблении и
возврате соединения.

Человек одна из пылинок единого, осознав-
шими не только за собой право на божествен-
ность, но и за всей окружающей его видимос-
тью.

Человек нового творчества видит во всем
устремление творящей жизни (жизнь кри-
сталла), не набирает, а отдает, стремясь
уплотненной сущностью частей жизни к еди-
ному, и в этом поступательном, а не обрат-
ном ходе, творит не беря, а отдавая.

/.../ Живопись потому впереди, что опытно
творит новое пространство и организует най-
денное.

Елена Гуро на даче в Ораниенбауме под Петербургом. 1910-ые гг.

Elena Guro in her country house in Oranienbaum near Petersburg. 1910s.

Mikhail Matyushin (1861-1934) was one of the founders of the Russian Avant-garde.[1] Artist, composer, theoretician – he is noted in the history of the avant-garde movement for his music to A. Kruchenykh's opera "Victory Over the Sun" (1913),[2] whose scenery he also designed with K. Malevich. It would be difficult to overestimate the role Matyushin played in the Russian futurist movement. He was one of the founders of the "Union of Youth",[3] as well as the editor and publisher of most of the futurist collections and anthologies.[4] The first collections of V. Khlebnikov's[5] poetry, came out with Matyushin's Crane Publishing House, as did the poetic experiment of P. Filonov's[6] "Propeven o prorosli mirovoi" (1915), the books of E. Guro, and Malevich's first declarative brochure "From Cubism to Suprematism" (1915). During these years, Matyushin began to work out a theoretical conception, that he called "special realism", which served as the basis for his own dynamic abstraction.

The idea of the "expanded consciousness" forms the basis for Matyushin's conception, through which man and artist attain the superreality of being, entering, as it were, into the fourth dimension, where time is realized spatially, and space, in turn, is in a constant dynamic tension. With the help of "the expansion of vision" the artist attempts to depict these new natural laws of world motion in space ("spatial realism") and physically links up with a new system of reality. From here springs Matyushin's later keen interest in the psychology of the perception of color in a spatial sphere, and in the physiology of vision and parapsychology.

It is already clear from Matyushin's commentaries to *On Cubism*[7] by Metzenzhe and Glez, published in March 1913, that he is not so much striving to impartially outline a theory of cubism, as he is attempting to adapt this theory towards his own conception. In this sense, it is no coincidence that he makes reference to *Tertium Organum*,[8] the work of the Russian theosophist and mathematician P. D. Ouspensky. And in this vein, Matyushin attempts to realize in his theory and artistic practice the ideas of higher consciousness, signifying the "fourth dimension", as it were, of the spiritual, mystical life of the human soul.

These efforts are undoubtedly based on the artists's attraction to theosophy. Upon closer examination, we find that Matyushin was not simply acquainted with the theosophical literature of his day,[9] for him, theosophy had opened up a path towards plastic innovations in art, and had been the philosophic basis for his artistic abstractions. But most importantly, theosophy influenced Matyushin's entire creative manner, significantly broadening the sphere of his spiritual experience.

This is precisely what allows us to see the manyfaceted aspects of his conception, reflected not only in his intellectual efforts, but in the endurance of the conception itself. The untimely death of Matyushin's wife, the poetess and artist Elena Guro,[10] was a strong psychological shock for the artist. As can be seen from his diaries, the image of Elena Guro continued to trouble him for many years, provoking thoughts of a mystical conjunction between the world of the living and the world of the dead, about their interconnection and constant, secret, communication. It is obvious that not so much the actual image of Guro, as much as the spiritual-emotional experience served as a source of inspiration for Matyushin. The chief significance of his theory of "expanded vision" was the idea of the mutual interpenetration of time and space, providing a basis for the creation of a unified, whole – and most importantly – dynamic image of the world. This world was inconceivable for Matyushin without faith in intuition, the subconscious, and the mystical experience of the soul.

The principal idea of Matyushin's theory and work was universal motion – dynamism. Unlike the fairly static image of all reality in Ouspensky's *Tertium Organum*, Matyushin's conception was "the striving towards being in the highest body of the most highest motion – dynamism". Matyushin's paintings reflect in complete fullness

1

Михаил Матюшин (1861-1934) – один из основоположников русского авангарда.[1] Художник, композитор, теоретик – он вошел в историю авангардистского движения своей музыкой к опере А. Крученых "Победа над солнцем" (1913)[2], декорации к которой были созданы К. Малевичем совместно с М. Матюшиным. Роль Матюшина в русском футуристическом движении трудно переоценить. Он был не только одним из основателей "Союза Молодежи"[3], но редактором и издателем большинства футуристических сборников и альманахов.[4] В его издательстве "Журавль" вышли первые сборники стихотворений В. Хлебникова[5], поэтический опыт П. Филонова[6] "Пропевень о пророслi Мировой" (1915), книги Е. Гуро и первая декларативная брошюра К. Малевича "От кубизма к супрематизму" (1915). В эти же годы М. Матюшин начинает разрабатывать свою теоретическую концепцию, названную им "пространственный реализм", послужившую основой для его собственной динамической абстракции.

В основе концепции Матюшина лежит представление о "расширенном сознании", с помощью которого человек и художник постигает сверхреальность бытия, выходит как бы в четвертое измерение, где время реализуется пространственно, а пространство, в свою очередь, находится в постоянном динамическом напряжении. С помощью "расширенного зрения" художник пытается отобразить эти новые закономерности мирового движения в пространстве ("пространственный реализм") и физически приобщиться к новой системе реальности. Отсюда проистекает дальнейшая тяга Матюшина к психологии восприятия цвета в пространственной сфере, к физиологии зрения и парапсихологии.

Уже в опубликованных в марте 1913 года комментариях Матюшина к книге Метценже и Глеза "О кубизме"[7] видно, что Матюшин не столько стремился беспристрастно изложить теорию кубизма, сколько адаптировать ее к собственной концепции. В этом плане не случайными являются его ссылки на книгу русского теософа и математика П.Д. Успенского "Tertium Organum".[8] Попытка Матюшина реализовать в своей теории и художественной практике идеи сверхсознания, представляющего как бы "четвертое измерение" духовной мистической жизни человеческой души не случайны. В основе их лежит несомненное увлечение художника теософией. При ближайшем рассмотрении мы устанавливаем, что Матюшин был не просто знаком с теософской литературой своего времени[9], но был человеком, которому теософия открыла путь к пластическим новациям в искусстве, явилась философским обоснованием живописной абстракции. А главное, повлияла на весь творческий облик Матюшина, значительно расширив сферу его духовного опыта.

Именно это позволяет нам видеть многоаспектность его концепции, отразившей не только интеллектуальные усилия художника, но и выстраданность самой концепции. Безвременная смерть жены Матюшина, поэтессы и художницы Елены Гуро[10] явилась сильным психологическим потрясением для художника. Как это видно из его дневников, образ Елены Гуро продолжал волновать художника на протяжении многих лет, вызывая мысли о мистическом соприкосновении мира живых и мира мертвых, об их взаимном пересечении и постоянном тайном общении. Очевидно, что не столько сам образ Гуро, сколько этот духовно-душевный опыт служил для Матюшина источником вдохновения. В созданной им теории "расширенного смотрения" принципиальное значение имела идея взаимного перетекания пространства-времени, дающая основу для создания единого, цельного и, главное, динамичного образа мира. Этот мир немыслим для Матюшина без веры в интуицию, подсознательное и мистический опыт души.

Для теории и всего творчества Матюшина принципиальной оказалась идея всеобщего движения – динамизма. В отличие от довольно статичного образа высшей реальности, созданного в "Tertium Organum" Успенского, концепция Матюшина – это "стремление к бытию в высшем теле высочайшей динамики". Живопись Матюшина отражает во всей полноте необходимость вибрации взаимопереходящего пространства-цвета. Художник, по мысли Матюшина, сознавая себя как часть этого постоянно изменяющегося жизненного потока, может менять скорости движения, приводя их в единство своим творческим импульсом, но отнюдь не впадая в статическое перечисление.

Матюшин восстает не только против копирования природы, усилия его направлены прежде всего против статического взгляда самого художника, воспринимающего мир схематично, как некий неподвижный универсум.

С помощью расширения угла зрения он призывает художника видеть и, главное, передавать мир таким, каким его можно представить, помыслить, осознать. Таким образом Матюшин стремился расшатать и привычное представление о трехмерности. На этом основан новый, созданный им "пространственный реализм". С помощью "новой меры" – динамического охвата всей действительности, Матюшин стремится передать движение во всем его многообразии цвета-формы-пространства. Единый, космический образ бытия, возникающий на полотне в результате такого

necessity of the vibration of the interdependen- ...n of space and color. The artist, according to ...shin's way of thinking, aware of himself as ...d this constantly changing, vital flow, can ...ge the speed of motion, bringing them to- ...r unity through his creative impulse, not ...ssing into a static enumeration.

...shin rebels not only against copying na- ...his efforts are primarily directed at the ... vision of the artist himself, who perceives ...world schematically, like some immovable

...verse.

...e expansion of the standpoint of vision, ...shin urges the artist to see, and most ...ently, depict the world as it can be repre- ...d, cognized, and realized. In this way, he ...e to shake up as well the habitual perception ...ree dimensionality. This is the basis for his ...spatial realism". Through the "new dimen- ...of the dynamic grasp of all reality, Matyu- ...strives to depict motion in all its manyface- ...color, form, and space. The unified, cosmic, ...ge of being arising on the canvas as a result ...such "expanded vision" concerns Matyushin ...all; it is precisely here that his "vibration ...ons actions between the periphery of the ...eral and man" is embodied.

...ter 1918, Matyushin wanted to "scientifi- ...y verify" his ideas about the many-dimensio- ...lity of space and the possibilities of man's ...ception. In his studio of "Spatial Realism",[11] ...taught artists "expanded seeing" and the laws ...the intervention of color. Thoughts of the ...ourth dimension" did not only concern Matyu- ...in theory. Even in 1923, at the exhibit of ...ings of all the schools in Petrograd, Matyu- ...and his group of students, "Zorved",[12] ...owed a visual model of a fourth dimensional ...ored cube,[13] turning in space.

...ually, there were his experiments in mastering ...ganic culture" conducted at the GINKHK la- ...[14] which played havoc with, and then ...rrors of ...leted the assimilation, begun back in 1913, ...a new, supernatural world, whose existence ...d been mystically discovered, and which he ...ve to verify scientifically, using biology and ...ychophysiology.

...ike Kandinsky, Matyushin spent his whole ...e creating his own original color system. How- ever, their conclusions are surprisingly different from each other! Kandinsky strove to deduct absolute formulas of color, to create an alphabet of colored emotions, acknowledging in each color its internal, intimate and mystical meaning. Matyushin's direction in this sense was just the opposite. His color system was built on the principle of harmonization. For Matyushin, color is realized not as a separate immanent unit but as a function in the color range. This range is attained once again on the basis of "expanded vision", where not only formal color bands are taken into account, but certain forms: circle, parallellepiped, triangle. One of the most important aspects of Matyushin's conception consisted in revealing the influence of color on form. By analogy to the principle of the complementariness of colors, Matyushin, developing the ideas of "spatial realism", deduced the "law" of complementary form. All of these developments finally led to Matyushin's active striving to apply in practice his conclusions – in architecture, textiles, ceramics, pottery/porcelain. Matyushin, like many other leftist artists in the first years after the revolution, took part in the ceremonial naming of streets and squares.[15]

The fate of Matyushin is like the sad fates of most of the best representatives of the Russian avant-garde: his beautiful paintings are buried in museum store rooms, and his theoretical works are almost unknown outside Russia.

Nevertheless, there is great interest in Matyushin. Many contemporary artists see their spiritual predecessors in the work and theory of the Russian avant-gardists. And this is no accident. Because for Matyushin, Malevich, and Kandinsky, art was primarily a method to express their philosophies and beliefs, just as philosophy reflects their spiritual and mystical experience. It is for this reason that Matyushin numbers among those artists whose legacy is subjected to harsh ostracism in Soviet Russia. The publication of Matyushin's little known manuscripts will give a fuller conception of the development of the chief trends not only in the Russian, but in the European avant-garde.

C. CORE

Translated by Catherine A. Fitzpatrick

2

2.Мастерская М. Матюшина в ...ме на Песочной улице (ныне ...ица Попова) в Ленинграде. ...ые гг.

2.M.Matyushin's atelier in Pe...tchnaya street (now Popov str.) Leningrad. 1920s.

"расширенного смотрения", больше всего волнует художника, именно здесь вопрошается для Матюшина "вибрация связи между периферией эфира и человеком".

После 1918 г. Матюшин хотел "научно" подтвердить свои идеи о многомерности пространства и возможностях восприятия человека. В своей студии "Пространственного реализма"[11] он обучал художников "расширенному видению" и законам интерференции света. Мысли о "четвертом измерении" волновали художника не только теоретически. Уже в 1923 году на Выставке картин всех направлений в Петрограде Матюшиным и группой его учеников "Зорвед"[12] была показана наглядная модель вращающегося в пространстве 4-хмерного цветового куба.[13]

В конечном итоге его опыты по овладению "органической культурой", проводимые им в экспериментальной лаборатории ГИНХКа[14], как бы разворачивали и завершали начатое им еще в 1913 году освоение нового неведомого мира, существование которого открылось ему мистически и подтвердить который он стремился научно, призывая на помощь биологию и психофизиологию.

Как и Кандинский, Матюшин всю жизнь шел к созданию своей оригинальной цветовой системы. Однако выводы их поразительно далеки, можно сказать, что они оказались антиподами! Кандинский стремился вывести как бы абсолютные формулы цвета, создать азбуку цветовых эмоций, признавая за каждым цветом его внутреннее интимное и мистическое значение. Путь Матюшина в этом смысле противоположен. Его цветовая система построена на принципе гармонизации. Цвет реализуется у Матюшина не как отдельная имманентная единица, но как функция в цветовом ряду. Этот ряд достигается опять же на основе "расширенного смотрения", где учитываются не только формальные цветовые плоскости, но и определенные формы: круг, параллелепипед, треугольник. Один из важнейших аспектов концепции Матюшина состоял в выявлении влияния цвета на форму. По аналогии с принципом дополнительности цветов Матюшин, развивая идеи "пространственного реализма", выводит "закон" дополнительной формы. Все эти разработки приводили в конечном итоге к активному стремлению Матюшина применить на практике свои выводы – в архитектуре, текстиле, керамике, фарфоре. Матюшин, как и многие левые художники в первые годы после революции, принимал участие в праздничном оформлении улиц и площадей[15].

Судьба Матюшина подобна печальным судьбам большинства лучших представителей русского авангарда – его прекрасная живопись похоронена в запасниках музеев, а теоретические работы мало кому известны за пределами России.

Несмотря на это, интерес к Матюшину велик. Многие современные концептуалисты видят в творчестве и теории русских авангардистов своих духовных предшественников. И это не случайно. Ведь для Матюшина, Малевича, Кандинского искусство было прежде всего способом выражения их философии и веры, в той же мере, как философия отражала их духовный и мистический опыт. Именно поэтому Матюшин находится в числе тех художников, чье наследие подвергнуто жесткому остракизму в Советской России. Публикация малоизвестных рукописей Матюшина дает более полное представление о развитии главных направлений не только русского, но и европейского авангарда.

К. КОР

legacies наследие

NOTES

1) Mikhail Vasilevich Matyushin was born in Nizhnii Novgorod to a peasant family. From a very early age he showed great musical talent and was numbered among the students of the Moscow Conservatory (1876-1881), after which he became a musician in the court orchestra. He received his artistic education at the Society for the Study of the Arts in Petersburg (1894-1898), and later in private studios. In 1900 he visited the Universal Exhibition in Paris. He began exhibiting his works in 1908, and his work was included in the Salon des Indépendants in Paris in 1914. Matyushin's autobiography is contained in the manuscript "Tvorcheskii put' khudozhnika" (unpublished), and consists of three sections: 1. My Life. 2. My Creative Life. 3. My Work as a Teacher. Addendum: Thoughts about life and death. On Matyushin: B. N. Kapelush. Archives of M. V. Matyushin and E. G. Guro – Annual Publication of the Manuscript Division of the Pushkin House for 1974. Leningrad, 1976.

2) Matyushin was the author of the music to the opera "Victory Over the Sun" (1913), based on the libretto of A. Kruchenykh and produced at Matyushin's dacha in Uusikirko (Finland). The "Convention of Singers from the Future" took place in the same location and a manifesto was published (see: the journal "In 7 Days", 1913, № 26, August 13th.) For the future production "Budetlianin" (or "Futurist" the Russian analogue coined by V. Khlebnikov) K. Malevich created sketches of the stage setting, the curtain and the costumes. In 1915 Malevich wrote to Matyushin, sending him a drawing for the curtain with a depiction of a black square. He wrote: "This drawing is going to have a great significance in painting – that, which was unconsciously done, now bears remarkable fruit" (K. Malevich, M. Matyushin–N. Khardzhiev, 'K istorii russkogo avangarda'," Stockholm. 1979, p. 95). "Victory Over the Sun" is one opera of a trilogy on which Matyushin worked. The two others were "Victory Over War" and "Victory Over Imperialism" (1918). The latter two were never brought to completion.

(52)

3) "The Union of Youth" 1910-1913, and organization of avant-garde artists in Petersburg, initiated by Matyushin and his wife, the artist and poet Elena Guro. "The Union of Youth" had no clear program: the artists belonging to it included: V. Markov (Matvei), P. Filonov, D. and V. Burliuk, O. Rozanova, E. Spandikov, I. Shkol'nik, M. Larionov and N. Goncharova. Matyushin and Ouspensky's concept of the fourth dimension. See: C. H. Hinton, The Fourth Dimension, New York, 1904.

8) Petr Demianovich Uspenskii (Ouspensky) (1878-1947). Mathematician and theosophist. Author of Tertium Organum (The Third Canon of Thought The Key to the Enigmas of the World), St. Petersburg, 1911 (2nd ed. 1916). This work influenced Matyushin and other artists of the Russian avant-garde, including K. Malevich. See: Linda Henderson. "The Merging of Time and Space: The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich, in The Structuralist, № 15-16 (1975-76), pp. 97-198.

9) There is reason to believe that Matyushin's term, "widened looking" (rasshirennoe smotrenie) derives from the term "widened consciousness" or "superconsciousness". They used the Russain theosophists to indicate a certain human psychological state: the state of vision, of direct contact with the souls of the dead. See: M. Lodyzhenskii, Sverkhsoznanie i puti k ego dostizheniiu, St. P., 1910 (2nd ed. 1912). The Russian Theosophical Society opened the 21st of November, 1908, they subsequently published the journals Questions of Theosophy (from 1907), The Theosophical Herald (from 1908).

10) Elena Genrikhovna Guro (1877-1913), Poet, prose writer, artist. Illustrated her own books, including "Sharmanka" St. P., 1900; "Osennii son", 1912; and "Nebesnye verbliuzhata", St. P., 1914. Died of leukemia in 1913. The five years (from 1908-1913) that she was with Matyushin defined his so ritual outlook in many ways, his constant search for an organic unity with nature which would synthesize his efforts in the areas of color and sound. For the remainder of his life Matyushin marked the anniversary of her death with a small concert in her

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Михаил Васильевич Матюшин родился в Нижнем Новгороде, был сыном крепостной крестьянки. С ранних лет проявил блестящие музыкальные способности, был зачислен в Московскую Консерваторию (1876-1881), затем стал музыкантом придворного оркестра. Художественное образование получил в Обществе Поощрения Художеств в Петербурге (1894-1898), затем в частных студиях. В 1900 году побывал на Всемирной Выставке в Париже. Выставлял свои работы с 1908 года, в том числе в 1914 году в Салоне Независимых в Париже. Биография Матюшина, изложенная им в рукописи "Творческий путь художника" (неопубликовано), состоит из трех разделов: 1. Моя жизнь. 2. Мой творческий путь. 3. Моя педагогическая работа. Приложение: мысли о жизни и смерти. О Матюшине: Б. Н. Капелюш. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро – Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г., Л., 1976.

2) Матюшин был автором музыки к опере "Победа над солнцем" (1913), созданной по либретто А. Крученых на даче Матюшина в Усикирко (Финляндия). Здесь же происходил и "Съезд певцов будущего", издан был Манифест (журнал "За 7 дней", 1913, № 26, 15 августа). Для будущего театра "Будетлянин" (слово В. Хлебникова, русский аналог "футуриста") К. Малевич создал эскизы декораций, занавеса и костюмов. В 1915 году Малевич писал Матюшину, посылая рисунок для занавеса с изображением черного квадрата: "Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи, то, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды" (К. Малевич, М. Матюшин–Н. Харджиев."К истории русского авангарда". Стокгольм, 1976, стр. 95). "Победа над солнцем" – одна из опер трилогии, над которой работал Матюшин. Две другие: "Победа над войной" и "Победа над империализмом" (1918 г.) не были завершены.

3) "Союз Молодежи" 1910-1913 – организация художников-авангардистов в Петербурге, инициаторами которой были Матюшин и его жена, художница и писатель Елена Гуро. "Союз Молодежи" не имел четкой программы, в него входили художники: В. Марков (Матвей), П. Филонов, Д. и В. Бурлюки, О. Розанова, Э. Спандиков, И. Школьник. В выставках принимали участие М. Ларионов и Н. Гончарова. В 1913 г. к "Союзу Молодежи" присоединились поэты объединения "Гилея": В. Хлебников, В. Каменский, Б. Лифшиц, А. Крученых.

4) Садок Судей (I). Сборник стихов и прозы, 1910; Садок Судей (II). Сборник футуристических рисунков и стихов. Спб., "Журавль", 1913; "Трое" (В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро), Спб., 1913; Рыкающий Парнас, Спб., "Журавль", 1914.

5) Велимир (Виктор) Хлебников (1885-1922) – русский поэт, создатель новой поэзии. Пытался вывести некое космогоническое единство законов числа и закономерностей исторического процесса. Блестящая интуиция позволила ему "вычислить" дату революции в России. Влияние Хлебникова на художников круга Матюшина многообразно: от формул Филонова до архитектонов Малевича. Влияние идей Хлебникова происходило у Матюшина в плане пересмотра пластического языка искусств, а также в попытке синтезировать усилия разных сфер творчества: музыки, цвета, света, скульптурных и геометрических форм.

6) Павел Николаевич Филонов (1883-1941), художник, автор "теории аналитического искусства". В 1910-1916 годы был близок с Матюшиным, выпустил в его издательстве свой первый и единственный поэтический опыт "Пропевень о пророслi мировой" (1914) с собственными иллюстрациями. Матюшин был высокого мнения о новациях Филонова. "Если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенную тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний" – М. Матюшин. "Творчество Павла Филонова" 1916 – Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дэма на 1977. Л., 1979, стр. 232 (Публикация Е. Ковтуна).

7) Журнал "Союз Молодежи. № 3, март 1913 г. М. Матюшин. О книге Метценже–Глеза "Du Cubisme". Переводы этой книги: 1) Е. Низен (под редакцией М. Матюшина) Спб., 1913 г.; 2) перевод М. В., Москва, 1913. Матюшин ссылается на идеи четвертого измерения Хинтона-Успенского. См. Hinton C.H. The Fourth Dimension, New York, 1904.

8) Петр Демианович Успенский (1878-1947) математик, теософ. Tertium Organum. (II изд. – 1916) Произведение, оказавшее влияние на Матюшина и некоторых других художников русского авангарда (К. Малевич). См.: Linda Henderson. The Merging of Time and Space: The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich "The Structurist", № 15/16 (1975/1976), pp. 97-108.

9) Есть основания полагать, что термин "расширенное смотрение" Матюшина восходит к термину "расширенное сознание" или "сверхсознание". Они употреблялись русскими теософами для обозначения некого психического состояния человека: состояния видений, прямого контакта с душами умерших. См.: М. Лодыженский. Сверхсознание и пути к его достижению. Спб., 1910 (II изд. – Спб., 1912). Российское Теософское Общество открылось 21 ноября 1908 г.; издавались журналы: Вопросы Теософии (с 1907 г.), Вест-

...at first the concert was for friends who ... Guro and later for his students. ...Shostakovich was present at one of these ...

After the 1917 revolution Matyushin ... his artistic activity as a teacher in the ... of "Spatial Realism" under the State ... Studios (the former Academy of Arts in ... Petersburg) from 1918-1922. This position ... offered to him by K. Malevich, who often ... and therefore could not always teach ... "Suprematism". V. F. Tatlin (1885-...) directed the studio "Construction, volume ... material" near Matiushin. Tatlin and Matiu... were bound by a long friendship. After the ... of the Academy of Arts in 1922 Tatlin ... Matiushin proposed the organization of a ... of "new tendencies". Their collaborative ... is reflected in the manuscript of a project ... the founding of this faculty. In 1922 another ... was made for a Special Studio for the ... of Industrial Models of Material ... Organic Culture. Tatlin and Matiushin also proposed that they participate in this studio. All of this, however, remained in the project stage and was never brought to fruition.

12) The group of artists "Zorved" — possessing "zor", i. e. vision (Khlebnikov's word) — included: B. Ender (1893-1960), M. Ender (1897-1942), K. Ender (1895-1955), G. Ender (dates unknown), and N. Grinberg (born, 1897). M. Matyushin exhibited his works and those of his students at the Exhibition of the Painting of Artists of All Tendencies of Petrograd (1918-1923), held in Petrograd in 1923. The group "Zorved" produced a declaration for this event which was published in the journal "Zhizn' Iskusstva", 1923, № 20. In the same issue Filonov's declaration "Mirovoi rastsvet", and Malevich's "Suprematist Mirror" were published.

13) N. Punin. State Exhibition. "Zhizn' Iskusstva", № 21, 22, 1923. His "Obzor novykh techenii v iskusstve Peterburga" was published in Russkoe Iskusstvo, 1923, № 1.

14) From 1923 to 1926, Matyushin directed the Organic Culture Section of the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK). Later he continued his research in the State Institute of the History of Art (1926-1929). These experiments later were included in his theory of color. During these years Maria Ender and Vera Nikol'skaia (1890-1964) worked closely with Matyushin. They set forth Matyushin's color theories in their book Zakonomernost' izmeniaemosti tsvetovykh sochetanii. Spravochnik po tsvety, M.-L., 1932 (introduction by M. Ender). Four hundred and twenty-five copies contained color tables filled in by hand by Matyushin's students.

15) Matyushin and his student worked on the holiday decorations for Leningrad in 1931. In 1932 Matyushin decided to realize his concept of the synthetic decoration of the city as a speaking, moving agit-poster. Photographs of the mock-up and sketches have been preserved. The project was not realized.

Published by C. Core

...Теософии (с 1908 г.).

10) Елена Генриховна Гуро (1877-1913) — ...тесса, прозаик, художница. Иллюстрации ...собственным книгам "Шарманка" (Спб., ...09 г.), "Осенний сон" (Спб., 1912) и "Не...ный верблюжата" (Спб., 1914). Умерла в ...13 году от лейкемии. Пять лет, которые ...а была с Матюшиным (1908-1913), во мно... определили его духовный облик, его ...стоянные поиски органического единства ...ирой, синтезирующие усилия в области ...та и звука. На протяжении всей жизни Ма...шин отмечал годовщину ее смерти неболь...м концертом в ее память, сначала для дру..., лично знавших Гуро, а затем для учени...в. На одном из таких концертов присут...вал Д. Шостакович.

11) После революции 1917 г. Матюшин ...должал свою художественную деятель...ть в качестве педагога студии "Простран...енный реализм" в Государственных Сво...ных Художественных Мастерских (быв... Академия Художеств в Петербурге) ...18-1922 гг.). Это место предложил ему ...Малевич, который постоянно уезжал и ...мог вести свою студию "Супрематизм" в ...рограде. Рядом с Матюшиным вел мастер...о "Конструкция, объем и материал" ... Татлин (1885-1953). С Татлиным Матю...а связывали товарищеские отношения. ...ле реформы Академии Художеств (1922 ...) Татлин и Матюшин предложили органи...ть факультет новых течений. Их совмест...работа отражена в рукописи проекта об...начал этого факультета. В 1922 г. намеча... также создание Особой мастерской кон...кции производственного образца матери...ои и органической культуры, где Татлин ...атюшин предполагали работать. Все это ...лось лишь в стадии проектов.

12) Группа художников "Зовед" — веда...е зором, т. е. зрением (слово Хлебнико-ва): Б. Эндер (1893-1960), М. Эндер (1897-1942), К. Эндер (1895-1955), Г. Эндер и Н. Гринберг (р. 1897). М. Матюшин выставил свои работы и работы своих учеников на Выставке картин художников Петрограда всех направлений (1918-1923), Пг., 1923. К этому событию была приурочена и Декларация группы "Зорвед", опубликованная в журнале "Жизнь искусства", 1923, № 20. Там же были опубликованы: Декларация Филонова "Мировой расцвет" и Малевича "Супрематическое зеркало".

13) Н. Пунин. Государственная выставка. — "Жизнь искусства". № 21, 22, 1923 г. Его же: Обзор новых течений в искусстве Петербурга. — Русское искусство, 1923, № 1.

14) С 1923 по 1926 г. Матюшин возглавлял Отделение Органической Культуры в Государственном Институте Художественной Культуры (ГИНХУК). Затем он продолжил свои изыскания в Государственном Институте истории искусств: 1926-1929 гг. Эти эксперименты вошли затем в его теорию цвета. В эти годы рядом с Матюшиным сотрудничали Мария Эндер и Вера Никольская (1890-1964). Цветовая теория Матюшина изложена им в книге "Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету". М.-Л., 1932 (предисловие М. Эндер). Цветовые таблицы выполнены вручную в количестве 425 экземпляров учениками Матюшина.

15) Матюшин вместе с учениками работал над праздничным оформлением Ленинграда в 1931 г. В следующем 1932 году Матюшин решил воплотить свою идею синтетического оформления города в виде говорящего и двигающегося агитплаката. Сохранились фотографии макета и эскизы. Проект не был осуществлен.

Публикация К. Кора.

Мастерская М. Матюшина в доме на Песочной. Композиции и скульптуры из цикла "Движение корней".

M. Matyushin's atelier in Pesotchnaya street. Compositions and sculptures from "The roots movement" series.

Творческое наследие

М. Матюшин, 1912 г. В Русском музее находится портрет работы Е. Гуро, сделанный с этой фотографии.

M. Matyushin, 1912. A portrait by E.Guro painted from this photograph is kept in The Russian Museum in Leningrad.

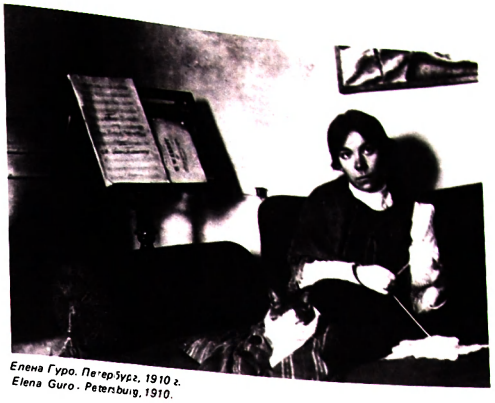
Елена Гуро. Петербург, дом на Лицейской улице. 1910 г.
Elena Guro in her house in Liceum street. 1910.

На даче в Уусикирко. 1910-1911 гг.
At the country house at Uusikirko. 1910-1911.

М. Матюшин, 1918 г. Период работы в Петроградских государств. свободных художественных мастерских.

M.Matyushin, 1918. When teaching in the Petrograd State Free Artistic Workshops.

Елена Гуро. Петербург, 1910 г.
Elena Guro. Petersburg. 1910.



Елена Гуро. Петербург, 1910 г.
Elena Guro. Petersburg, 1910.

М. Матюшин в последние годы жизни в своем доме в Ленинграде.
M.Matyushin in his last years in his home in Leningrad.

М. Матюшин, 1934 г. Одна из последних фотографий.
M.Matyushin, 1934. One of the last photographs.

Большинство фотографий публикуется впервые.
Most of these photographs are previously unpublished.

WESTERNERS ON THE WRONG TRACK: REAPPRAISAL OF CONTEMPORARY SOVIET ART?

ЗАБЛУЖДЕНИЯ ЗАПАДА: ПЕРЕОЦЕНКА СОВРЕМЕННОГО СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА?

"Socialist Realism" has never been realism, neither in respect to form nor to content, but rather, since the early thirties, represents the generally dominant art doctrine, which should more applicably be called "Idealistic Naturalism". With the help of this rigorously enforced doctrine the Soviet administration was able to rid itself of its own avant-garde, a genuinely revolutionary art. The heroic variant of this naturalistic school of art, which was used in the Stalin era to euphemize social reality and prevent any real creative artistic coming to terms with this new reality, became more and more obsolete with the death of the dictator. Since then "Socialist Realism" has assumed milder forms without, however, disappearing completely.

Recently the efforts of two German art collectors have attempted to discredit this evaluation, generally accepted by western art critics. These two men – one, a chocolate manufacturer from Aachen, well provided with capital and with a degree in art history, the other a publisher of one of the most popular Hamburg magazines and lately, as an additional avocation, art dealer – have "discovered" the artists presently working in the Soviet Union as a white spot on the map of contemporary art. In order to accompany their striking deed with adequate media coverage they have understood how to utilize a supply of journalists, who are as ignorant as they are assiduous.

What did Prof. Dr. Dr. H. C. Peter Ludwig, the chocolate manufacturer, and Henri Nannen, the publisher of the magazine Stern discover during their visits at the studios of Soviet artists? No more and no less than "world art" (Weltkunst) of "museum quality" (Ludwig), that is, finally, the true Soviet contemporary art, equally separate from the "polit-art" of the aging "Socialist Realism" as from the dilettantism of the overrated nonconformists (Nannen). Both collectors lost no time to force their new discoveries upon an amazed art world in the form of opulent traveling exhibits, which were sent not only over all of the Federal Republic but over half of Western Europe as well.

The spectator of this large-scale campaign towards revaluation, which was thus set into process, asks himself perplexedly, whether to take it as an expression of art historical ignorance or as an unscrupulous business endeavor. In a rather spring issue, 1982, of the magazine "Art", the collector Ludwig explained with deserving frankness, how he came upon Soviet contemporary art: "My curiosity was actually evoked three years ago while looking at a map. Here I found a nation with which we have had cultural and economic ties for hundreds of years. I found it unbelievable that we should ignore Soviet art". These statements can hardly be surpassed in lack of knowledge and stupidity. The only unbelievable thing is the fact that someone presumes to speak for others while obviously having no knowledge about it himself. The fact is that the products of contemporary Soviet artists have been exhibited in the last years at the Biennale and other Western art shows for all those who might have wanted to see them (no serious spectator has wanted to up to now). For quite some time now, some Western art dealers have imported no small quantity of Soviet works and, because they were without exception representational and their subject matter "discernible", quietly and surreptitiously have sold them off to susceptible buyers at tolerable prices. This is a source for hard currency and property values in the export

1

2

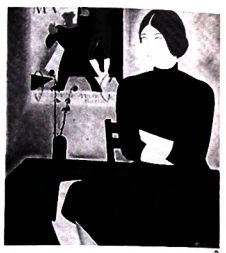
Социалистический реализм никогда не был реализмом ни в отношении формы, ни в отношении содержания, но — господствующей доктриной в советском искусстве с начала 30-х гг. Эту доктрину можно было бы назвать более точно "идеалистическим натурализмом". С помощью этой административным путем жестко проводимой доктрины Советский Союз был лишен собственного авангарда, настоящего революционного искусства. Героический вариант этого натуралистического метода, который в сталинское время помогал лживо приукрашивать общественную действительность и который препятствовал настоящему творческому освоению новой действительности, все более и более устаревал после смерти диктатора. С тех пор социалистический реализм принял более умеренные формы, но все-таки не исчез совсем.

Эта точка зрения, которая до сих пор в западной критике разделялась всеми, с недавнего времени ставится под сомнение, благодаря деятельности двух немецких коллекционеров. Эти два господина, один из которых преуспевающий фабрикант шоколаде из Ахене, искусствовед по образованию, другой — издатель гамбургского иллюстрированного многотиражного журнале, в последнее время занимающийся также торговлей произведениями искусства, открывают нам живописцев, работающих в Советском Союзе, словно белые пятна на карте современного искусства, умело используя для оповещения об этом великом открытии свиту наивных, но усердных журналистов.

Что же обнаружили господин профессор, доктор, почетный доктор Петер Людвиг, фабрикант шоколада, и господин Генри Наннен, издатель иллюстрированного журнала, при их визитах в мастерские советских художников? Не более и не менее, как "мировое искусство музейного качества" (Людвиг) или, иначе говоря, настоящее современное искусство, равно удаленное как от политискусства старого социалистического реализма, так и от дилетантизма переоцененных нонконформистов" (Наннен). Оба коллекционера поторопились навязать это открытие пораженному миру искусства при помощи пышных передвижных выставок, рассылавшихся вдоль и поперек ФРГ и в половину Европы.

Наблюдатель этой кампании переоценок, затеянной в большом масштабе, спрашивает себя с недоумением: что причиной этому — искусствоведческое невежество или холодный коммерческий расчет? Коллекционер Людвиг весной 1982 года в журнале "ART" с достойной благодарности откровенностью излагал, каким образом он напал на современное советское искусство: "Мое любопытство было возбуждено три года назад случайным взглядом на карту. Я нашел народ, с которым веками мы были связаны культурно и экономически. Я посчитал невероятным, что мы игнорируем советское искусство". Мало что может превзойти эти фразы по невежеству и глупости, невероятное в этом только то, что человек осмеливается говорить о вещах, о которых он, очевидно, не имеет никакого представления.

В действительности продукция современных советских художников в последние годы широко показывалась на Биеннале и других западных смотрах искусства для тех, кто хотел это смотреть. (Но до сих пор никакой серьезный зритель этого не хотел.) Да и сушествуют на Западе с довольно давнего времени торговцы искусством, которые в достаточном количестве импортируют советские произведения, а поскольку последние все без исключения фигуративны, с легко узнаваемым сюжетом, то их тихо и скромно сбывают восприимчивым любителям по доступным ценам. Таким образом, эти картины дают СССР западную валюту и составляют актив в балансе внешней торговли.



3

4

Статья написана по просьбе журнала "А–Я". This article is written at "A–YA" request.

balance statement of the Soviet Union.

All this Ludwig seems not to have known, since he grudged no pains to set his tracks upon this "world art" (newly discovered by himself), in the country of its origin, "as one of the first foreigners" ("Art"): "In the past three years I have looked at thousands of pictures and sculptures at the big spring and fall exhibitions in Moscow and Leningrad, and in addition to that I was shown hundreds of works in many studios". Henri Nannen speaks somewhat more modestly of a "visit" to some 40 Moscow studios. In any case, the considerable efforts spent on their tour of inspection must have resulted in a dimming of the visual nerves of these two men, for otherwise one cannot explain how they could have overseen in what blatant way the contemporary Soviet artists they had selected merely reached into the rich arsenal of art in order to make unrestrained use of it!

We find crude imitations from the Renaissance, the French impressionists, the Expressionists up to the Neue Sachlichkeit Movement. Matisse, Cezanne, Picasso and Modigliani, to mention only the most striking forefathers, send their love. Only an artistic mastery of their own Russion avant-garde is missing, which up to this day has not been admitted into the art canon of the Soviet Union. The second-hand art of Andronov, Nikich, Kupetsyan, Obrosov and the rest is as far removed from anything innovative or even dexterously converted and transformed as the Tretyakov-Gallery is removed from the present art scene in New York, Paris, Dusseldorf or Milan.

But even worse than the aesthetic blunders of an ambitious manufacturer and ackishy journalist are the supporting texts in defense of their actions, which they had people write for them. Three museum curators, all beneficiaries of the art purchases of the manufacturer, took to their pens and wrote a joint preface for the catalogue that accompanied Ludwiges traveling-exhibition, which they gave the only too common title "Aspects of Soviet Art Today". With remarkable ignorance of Russian art history and the Soviet present they brewed together a preface abounding in misinterpretations and false information. They palliated the serious fact that one cannot acquire an adequate picture of soviet art by visiting the museums of the Soviet Union, by pointing out that the exhibition rooms are not large enough for all the available material. The truth of the matter is that the walls of the museums are plastered with an immense amount of products of "Socialist Realism" while the storerooms harbor the works of the prohibited Constructivists and other "formalists". Also the comment that in the Soviet Union, in contrast to the West, the concept of an avant-garde supposedly "plays little or no role" attests to a total lack of knowledge. This is true only for those official painters, graphic artists, and sculptors whose works Ludwig incorporated into his misinformed traveling exhibition (with the consent and supervision of the Soviet authorities) yet in no way applies to the entire body of artists. Even within the Union of Artists and most certainly outside its monopoly, there are artists who consider their work to be part of an avant-garde but who see themselves in relation to their own, officially condemned revolutionary art from the time before 1930. These artists are, by the way, far better informed about the avant-gardist movements in the West than is generally assumed.

Other passages in the Ludwig catalogue must be understood as further products of pure ignorance, if one does not want to insinuate that they are supposed to serve as an obfuscation of the true state of things. They write, for example, that in the last 30 years "one finds virtually no 'social realism' in the arts", thus not only transforming "Socialist Realism" into the harmless term "social realism" but also setting up a totally untenable assertion. It is true that in the last few years, but certainly not since 30 years, the gaudiest and most simplistic pronunciations

Всего этого господин Людвиг, очевидно, не знал, ибо он не жалел сил, разыскивая новое искусство мирового уровня в стране зарождения, как один из его первооткрывателей. "В Москве и Ленинграде в последние три года я просмотрел на больших весенних и осенних выставках тысячи картин и скульптур. Вдобавок мне показывали в мастерских сотни работ". Генри Наннен говорит более скромно о "путешествии по почти четырем десяткам московских мастерских". Во всяком случае, перенапряженные программы визитов должны были утомить зрение этих господ, потому что иначе нельзя себе объяснить, как они могли не заметить, что выбранные ими художники всего лишь скандальным образом разграбили богатый арсенал мирового искусства, чтобы им беспардонно воспользоваться.

Взято напрокат искусство от Ренессанса через французский импрессионизм и немецкий экспрессионизм вплоть до "новой предметности". Матисс, Сезанн, Пикассо и Модильяни — чтобы назвать только самых ярких — шлют сердечные приветы. Отсутствует лишь творческое освоение русского авангарда, который до сих пор еще не канонизирован в СССР. От чего-то собственного или хотя бы умело переложенного на собственный язык это подержанное искусство Андронова, Никича, Купецяна, Обросова или кого там можно назвать еще так же далеко, как Третьяковская галерея от актуальной сцены искусства в Нью-Йорке, Париже, Дюссельдорфе и Милане.

Еще хуже, чем эти эстетические промахи амбициозного фабриканта и гоняющегося за эффектом журналиста, оправдывающие это искусство сопроводительные тексты, написанные по их заказу. Одновременно директора трех музеев, облагодетельствованных фабрикантом, взялись за перо и написали совместное предисловие к каталогу передвижной выставки Петера Людвига, названной "Аспекты современного советского искусства". С замечательным незнанием как истории русского искусства, так и современных советских условий, они состряпали введение, которое изобилует ошибочными оценками и неточной информацией. Тот факт, что по советским музеям нельзя составить точного представления о советском искусстве, объясняется тем, что якобы не хватает выставочных помещений для материала. В действительности же стены музейных залов переполнены предельно слабыми произведениями социалистического реализма, в то время как пылятся в запасниках работы запрещенных конструктивистов и других "формалистов". Абсолютное невежество доказывается еще и тем замечанием, что в СССР в отличие от Запада, термин "авангард" якобы не играет никакой или почти никакой роли. Это замечание распространяется только на тех официальных художников, скульпторов и графиков, произведения которых Людвиг, с согласия и под надзором советских властей, включил в свою дезинформирующую передвижную выставку, но не на всех художников вообще. Даже внутри Союза художников, притязающего на монопольное представительство, и еще больше вне его есть творчески работающие художники, которые определяют себя, вопреки всему, именно как авангард, ссылаясь на собственное, отечественное, официально проклятое искусство 20-х гг. Эти художники также намного лучше информированы об авангардистских течениях на Западе, чем это обычно считают.

Полное невежество обнаруживают и другие пассажи каталога Людвига, если только не исходить из того факта, что они должны затуманить подлинное положение дел. Так говорится, например, что "в произведениях последних 30 лет почти нет социального реализма в искусстве". Так неожиданно социалистический реализм сводится к социальному реализму и одновременно постулируется пол-

8

9

of the still effective art doctrine, those much discussed optimistic tractor drivers and laughing milkmaids have all but disappeared (although pictures of Lenin are still abundant), and that a retreat into the private, the petit bourgeois idyll can generally be observed.

These mistakes of the defenders of Ludwig's collection are annoying enough, and should expose the mission that was connected with the traveling exhibition namely to display current Soviet art. Yet the counterfeiting that accompanied Henri Nannen's strategies in benefit of official art in the Soviet Union is even more substantial. The publisher, who has always argued against the avant-garde, had the nerve during his speech at the opening of his wander-exhibit "Russian Painting Today" to accuse the Soviet revolutionary art after 1917 that it was never understood by the "people", and thus, one was supposed to conclude, was correctly abolished by Stalin. Nannen further announced that a forceful bringing into line of artists with the dominant doctrine ("Gleichschaltung") did not exist in the Soviet Union. No one, in fact, had proclaimed as much. One had only criticized the lack of artistic freedom for everyone. And, in order not to omit any possible erroneous information, the magazine publisher maintained, while flooded by television camera lights, that the works he had seen in an officially condoned nonconformist exhibit of art works in Moscow were simply not worthy of comment. It's as simple and clear as that.

Most likely Nannen encouraged the vigorous omissions that can be found in an essay by the art critic Hans Pletschek, which is printed in the catalogue accompanying the traveling exhibition. The critic, who has a reputation to lose, seems to understand his text as a final word on Soviet avant-garde. Already his first sentence is grotesque enough to be quoted here: "One should finally free oneself of the idea, still held dearly, so it seems, by the art world: namely, that the October Revolution took place only in order to help Futurism, Constructivism, and Suprematism to its victory". This obvious idea seems to be Platschek's own. In his presentation he proceeds to reproach artists like Malevich and El Lissitzki for their middle-class origins and accuses them futher of naivety, utopianism and a lack of national and popular interests, that is, exactly those "mistakes", which they were indeed accused of by their Soviet critics, long before Stalin finally completely shattered the independent and competitive artist associations.

This argumentation becomes extremely precarious, indeed a falsification of history, when the critical objections against these are revolutionaries in art which in themselves contain a certain amount of justification, are used by Platschek, with reference to Brecht and Lukacs, to justify the indeed grave development that has taken place in the Soviet Union, that is, the exclusion of any kind of aesthetic opposition against the general line of "Socialist Realism", and to see the present works of the state artists as a genuine "popular art", which can only be understood within its own conditions. The verbal twists and turns that the critic had to undertake in his argumentation can already clearly be recognized in that point of his statement where he finally comes to speak about the artistic quality of the pictures in the Nannen exhibit, and finds only the following significant words: "Some are better, some are not as good: that is supposed to be true of Western art as well". Someone has fallen so deeply beneath his own niveau that no further words should be lost on him.

PETER ENGEL
Translated from the German by E.N.

10

ностью необоснованное утверждение. Правда лишь то, что в последнее время, в отличие от эпохи 30 летней давности, все реже встречаются яркие, плакатные выражения этой, как и раньше действующей доктрины, а именно, эти часто упоминавшиеся жизнерадостные трактористы и улыбающиеся доярки – хотя ленинских портретов еще тьма тьмущая – напротив, наблюдается возврат в частную жизнь и мелкобуржуазную идиллию.

Если считать, что все эти промахи людвиговских апологетов довольно досадны и достаточно разоблачают связанную с передвижной выставкой претензию на представление подлинного советского искусства, фальшивомонетничество Генри Наннена в пользу официального искусства в СССР еще значительнее. Этот публицист, мечущий молнии против авангарда, открывая гамбургскую выставку "Русская живопись сегодня", имел смелость сказать, что советское революционное искусство после 17-го года не было понято народом и, следовательно, – так, кажется, можно было заключить из его слов – вполне справедливо ликвидировано Сталиным. Дальше Наннен сказал, что унификация художников в СССР отсутствует. Чего никто и не утверждал, – критиковалось лишь отсутствие творческой свободы для каждого. Чтобы не пропустить ни одной "неправильной" информации, издатель иллюстрированных журналов в ослепительном свете телевизионных камер охарактеризовал то, что он видел на официально разрешенной выставке нонконформистов: "Это так плохо, что об этом даже нельзя дискутировать. Настолько это просто и ясно".

Возможно, что бравое изложение Наннена было воодушевлено статьей критика Ганса Плачека, напечатанной в каталоге выставки. Критик с именем, которому есть, что терять, рассматривает свой текст как окончательный приговор советскому авангарду. Вступительная фраза настолько гротескна, что ее можно процитировать: "Надо, наконец, освободиться от идеи, которая еще до сих пор всем дорога, что октябрьская революция нужна была только для того, чтобы привести к победе футуризм, конструктивизм или супрематизм". Эта абсурдная идея, возможно, существовала, но только в голове господина Плачека. Затем в своей статье Плачек упрекает таких художников, как Малевич и Эль Лисицкий, не только в их буржуазном происхождении, но и в наивности, утопизме, слабой связи с народом, т. е. именно в тех "ошибках", в каких упрекают их советские критики уже давно, еще до окончательной ликвидации Сталиным независимых и конкурирующих между собой групп художников. Эта аргументация становится очень ненадежной и даже искажающей историю, если критические выражения против революционеров в искусстве, отчасти справедливые, со ссылками на Брехта и Лукача, употребляются Плачеком для того, чтобы оправдать подлинно скверное развитие дел в СССР, запрещение всякой эстетической оппозиции против генеральной линии социалистического реализма, и для того, чтобы представить произведения теперешних государственных художников как подлинное "искусство для публики", которое может быть понятым только в его собственном контексте. Какие натяжки делает критик в своей аргументации, ясно показывает то место, где он, наконец, говорит о художественном качестве картин на выставке Наннена, находя для этого следующие многозначительные слова: "Одни лучше, другие хуже – это случается и в западном искусстве". Такая критика настолько ниже его уровня, что всякие комментарии излишни.

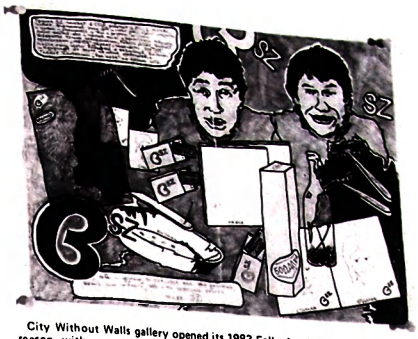
Петер ЭНГЕЛЬ
Перевод с немецкого А. Е.

1. В.Леднев: Ленин
2. Т.Назаренко: Работницы
3. И.Обросов: Портрет
4. А.Ткачев, С.Ткачев: Между боями
5. О.Филатчев
6. А.Никич: Акт
7. Т.Назаренко: Отдых в лесу
8. В.Морозова: Художник и модель
9. И.Свеванская: Портрет
10. Т.Назаренко: Новый год (фрагм.)

1. V.Lednjev: Lenin
2. T.Nazarenko: Women-workers
3. I.Obrosov: Portrait
4. A.Tkachev, S.Tkechev: Between battles
5. O.Filatchev
6. A.Nikich: Nude
7. T.Nazarenko: Rest in the forest
8. V.Morozova: Artist and model
9. I.Savranskaya: Portrait
10. T.Nazarenko: Cristmas Eve(detail)

MOSCOW – NEWARK: COME YESTERDAY AND YOU'LL BE FIRST

МОСКВА – НЬЮАРК: ПРИДЕШЬ ВЧЕРА – БУДЕШЬ ПЕРВЫЙ



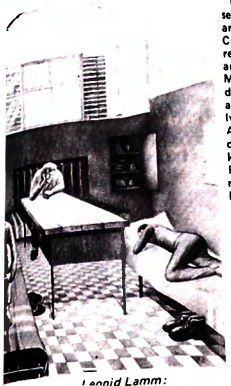
Виктор Скерсис, Вадим Захаров:
Объект – Бодалки, 1982
тушь, бумага
40 x 29

Victor Skersis, Vadim Zakharov:
Bodalki-Objects for Butting, 1982
marker on tracing paper
29 x 40

City Without Walls gallery opened its 1983 Fall season with unprecidented exhibit of Russian art called "Come Yesterday and You'll be First". Curated by Margarita Tupitsyn this show featured the work of over twenty five contemporary artists from both inside and outside the URSS. Media utilized included sculpture, painting, drawings, video, performance, book objects, and mixed media. Exhibiting artists who currently reside in New York included Vitaly Komar and Alexander Melamid, Henry Khudyakov, Alexander Kosolapov, Alexander Drewchin, Leonid Sokov, Leonid Lamm, and Victor Tupitsyn. Mikhail Roginsky resides in Paris. Among those who remain in Russia were Nikita Alekseev, Ivan Chuikov, Rostislav Lebedev, Francisco Infante, Sergei Anufriev, Collective Action Group, Mukhomor Group, SZ group (Victor Skersis and Vadim Zakharov), and APTART artists. The latter group exhibited their work in America for the first time.

Exhibiting artists do not advocate any particular style, but seem to evoke a return to artistic forms that "came yesterday" but now seemed "to be first". Their art is full of irony, nostalgia, and purposeful eclecticism – all features of Post-Modernism.

The exhibition was twice broadcasted on the national TV. Catalogue, in available from City Without Walls, 140 Halsey Street, Newark, N. J. 07102, USA.



Леонид Ламм:
Cell № 334, 1975
(from Gulag Archipelago Series)
watercolor
55 x 37

Галерея "Город без Стен" открыла осенний сезон 1983 года выст«вкой русского искусства под названием "Придешь вчера – будешь первый". На выставке, подготовленной Маргаритой Тупицыной, были представлены работы более чем 25-ти современных художников, живущих как в России, так и за ее пределами. Экспозиция включала: скульптуру, живопись, графику, видео, перформансы, книжные объекты, плакат. В числе тех, кто участвовал в выставке – нью̆оркцы Виталий Комар и Александр Меламид, Генрих Худяков, Александр Косолапов, Александр Дрючин, Леонид Соков, Леонид Ламм, Виктор Тупицын, а также Михаил Рогинский, живущий в Париже.

Среди участников, находящихся в СССР: Никита Алексеев, Иван Чуйков, Ростислав Лебедев, Франциско Инфанте, Сергей Ануфриев, группы "Коллективные Действия" и "Мухоморы", группа СЗ (Виктор Скерсис и Вадим Захаров) и художники АПТАРТа. АПТАРТ был показан в Америке впервые. Искусство, экспонированное в Ньюарке, не является апологией какого-либо конкретного стиля; скорее – оно сопряжено с переосмысливанием художественных форм, – "пришедших вчера", чтобы сегодня опять "быть первыми". Искусство это преисполнено иронии, ностальгии, намеренного эклектизма, – черт, свойственных постмодернизму.

Выставка дважды показывалась по национальному телевидению. Каталог можно заказать в City Without Walls, 140 Halsey Street, Newark, N. J. 07102, USA.

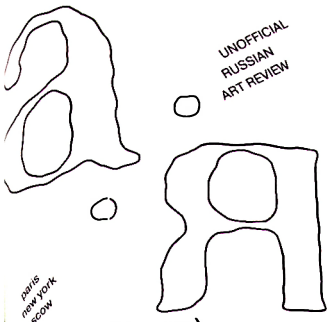
...ка Вячеслава Сысоева "Ходите тихо, гово-
...тихо" издана по-французски.
...ok of V.Sissoev publicated by SCARABEE &
...PAGNIE, Paris, 1984.

В. Тупицын: Размышления у парадного подъезда	2
Мастерская	
М. Чернышов	5
Э. Гороховский (И. Кабаков)	8
Б. Орлов (В. Пацюков)	13
В. Пивоваров	18
И. Кабаков	24
И. Захаров-Росс (Б. Гройс)	34
О. Целков (А. Боске)	38
М. Бишофс (М. Бермелай)	40
К. Звездочетов (С. Гундлах)	47
Наследие	
Михаил Матюшин (К. Кор)	48
Социалистический реализм	
П. Энгель: Заблуждения Запада: переоценка современного советского искусства?	56

V. Tupitzyn: Reflections at the Main Entrance	2
In the studio	
M. Chernishov	5
E. Gorokhovsky (I. Kabakov)	8
B. Orlov (V. Patsyukov)	13
V. Pivovarov	18
I. Kabakov	24
I. Zakharov-Ross (B. Groys)	34
O. Tselkov (A. Bosquet)	38
M. Bishofs (M. Bermelay)	40
K. Zvezdochetov (S. Gundlakh)	47
Legacies	
Mikhail Matiushin (C. Core)	48
Socialist Realism	
P. Engel. Westerners on the wrong track: Reappraisal of Contemporary Soviet Art?	56

Les Imprimeurs Libres 75020 Paris 366-91-54

ховский: из серии "Игра" 1983 E. Gorokhovsky. From "Game" series 1983



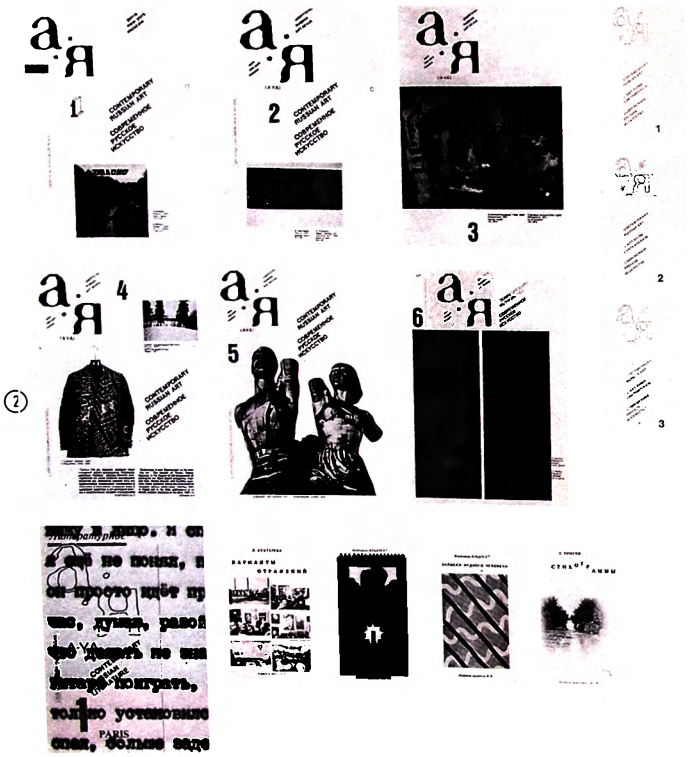
UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVIEW

paris
new york
moscow

(a-ya)

№ 7

3.The Guard Nicolai
oil on canvas
104 x 104



ISSN 0241-8185

а-я n°7
(a-ya)

©а-я 1986

AUTOGRAPHE 43 58 26 26

Editors: *Alexei Alexeev*, *Igor Shelkovsky*

English-language Editors: *Nicola Verdy*, *Todd Bludeau*

Корректор русского текста: *Елена Журова*

Editorial staff: *Irina Baskina (Paris)*, *Igor Golomstock (London)*, *Boris Groys (Köln)*, *Sergei Essaian (Paris)*, *Alexander Kosolapov (New York)*, *Margarita Tupitsyne (New York)*

Address:

A–YA
Chapelle de la Villedieu
78990 Elancourt, France

Tel. 30 50 93 76
42 74 32 89

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.

Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома.

Representatives:

England
Igor Golomstock
1 Halsmere Road
London SE 5
Tel. (01) 733 58 97

Germany
Boris Groys
Schwalbacher Strasse, 17
5000 Köln 51
Tel. (221) 36 25 48

Israel
Michail Grobman
69 Jabotinsky Street
Tel Aviv 62749

Italia
Michail Kulakov
Via Luca Della Robbia, 80
00153 Roma

Japan
Est-Ouest galerie d'art
Imperial Hiroo 4-11-35
Mmamiazabu
Minato-Ku, Tokyo
Tel. (03) 449 78 28

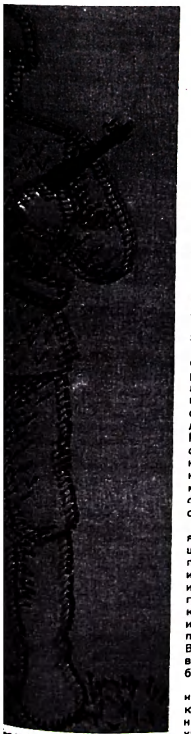
USA
Janet Kravetz-Hollander
237 Montgomery Street
Jersey City, N.J. 07302
Tel. (201) 435-5671

I. and V. GERLOVIN
. и В. ГЕРЛОВИНЫ

ИСКУССТВО САМИЗДАТА

(Московская школа)

имма и Валерий Герловины
Iimma and Valery Gerlovin



рловин: Мозаика из шприцов
erlovin: A Mosaic made out of
ctions

Современный жанр самодельной книги как осознанного художественного объекта в России уходит своими корнями к началу этого века и к периоду русского футуризма. Во время революции книжное искусство наиболее радикально выразилось в синтезе массовой агитации и идеалистической мысли. Книга как портативный объект массовой тиражной продукции, предназначенная в то же время для интимного общения с читателем, представляла собой наилучший пример взаимодействия экстра- и интравертных идей в русском искусстве.

С окончанием героического периода в результате противоречий между идеалами и реальностью внешние пропагандистские элементы потеряли свое первоначальное позитивное значение, в то время как интравертные, наоборот, углубились и выжили даже в холодный период сталинизма. Это положение можно проследить на судьбах двух великих русских поэтов: Маяковского и Пастернака. Яркая, но короткая, творчески интенсивная жизнь Маяковского, оборвавшаяся внезапной смертью, и полуофициальное "выживание" в советской действительности Пастернака, отразившееся в его философской созерцательной лирике.

Начиная с тридцатых годов, оригинальные книги-объекты постепенно становятся редкостью, поскольку представляют собой довольно независимый и опасный вид творчества. Сохранились они только в виде авторских поэтических манускриптов, сопровождаемых несложным дизайном.

Вместе с хрущевской оттепелью вновь появляются самодельные книги, поэты печатают свои сочинения под копирку, часто с добавлением рисунков или коллажей, делают ручной переплет и в таком виде распространяют свои "издания" среди друзей. Таким образом, возникает искусство русского самиздата ("сам себя издат", как впервые написал в своей книге-рукописи в конце пятидесятых годов поэт Николай Глазков). Позднее это явление повторилось и в других странах социалистического лагеря.

Русский опыт самиздата представляет собой независимый от западного влияния культурный феномен, характер которого обуславливается следующими факторами: русскими книжными традициями начала века, интересом русской интеллигенции к нонконформизму в искусстве и литературе (что и продолжает стимулировать творчество) и, наконец, изоляцией русского искусства от Запада железным занавесом.

Самиздатские произведения не подвергаются цензуре ни в политическом, ни в редакторском плане. Как правило, они печатаются под копирку тиражом от 1 до 12 экземпляров. Любой вид печатного оборудования в СССР, включая ксерокс, до сих пор является нелегальным и практически недоступен. Одна и та же копия передается из рук в руки с сопутствующими комментариями, распространение подобных произведений остается довольно опасным. Но неблагоприятная среда для современного искусства в СССР имеет по крайней мере одну позитивную сторону — запретный плод сладок. Репрессивный социальный порядок вынуждает к более тесному объединению внутри художественной среды, в обстоянной политической ситуация находит свое отражение в серьезном проблематичном творчестве.

"Свобода слова" в советской конституции всегда являлась наиболее двусмысленным параграфом, цензура служит основным орудием идеологической полиции, поэтому официальная выставка книг самиздата до сих пор невозможна в СССР. Наша первая и последняя попытка показать подобные книги на групповой выставке в Доме ученых в 1198 г. закончилась крахом. Три различных художественно-идеологических комиссии назвали наше творчество провокационным и вредным советскому обществу. В результате, отпечатанный плакат был изъят, а во всем тираже пригласительных билетов наши имена были выскоблены бритвой.

Прежде чем перейти к анализу творчества отдельных авторов, стоит указать на некоторые исторические и национальные особенности, оказавшие несомненное влияние на все виды деятельности русских художников. Идеологический аспект всегда доминировал над эстетическими параметрами в русской литературе и искусстве, средствами которых (зачастую интуитивно) писатели и художники пытались разрешить моральные, религиозные и социаль-

THE ART OF SAMIZDAT

(The Moscow School)

As art objects Russian *samizdat* books trace their roots to the beginning of this century and especially to the time of the Russian revolution. The radical art of the book that appeared during this period represented a synthesis of mass agitation and idealistic thinking. The book, which is a portable object of mass production intended, nevertheless, for intimate communication with the reader, became one of the best examples of collaboration between extroverted and introverted ideas in the history of Russian art.

After the heroic period, the contradiction between ideals and reality destroyed the initial positive significance of the externally propagandistic elements. But the introverted aspects never died; they intensified and survived even during the coldest period of Stalinism. This may be better understood if we compare the destinies of two great Russian poets, Mayakovsky and Pasternak. the vivid, intensely creative life and sudden death of Mayakovsky and the half-underground "survival" and creation of the philosophical and speculative lyric poetry of Pasternak.

From the thirties onward, the making of original book objects was gradually abandoned as a form of creation that was independent and dangerous. Instead, authors produced manuscripts of their own poetry that were of simpler design.

With the Khrushchev thaw at the end of the fifties, the book as an art form re-emerged. Poets began to type carbon copies of their work, often accompanied by their own drawings or collages, bound them and circulated their "editions" among their friends. In this way, the art of Russian *samizdat* ("self-published' books, as the poet Nikolai Glazkov called them for the first time in a manuscript book at the end of the fifties) came into being. Later the movement was repeated in other socialist countries.

Samizdat, as a cultural phenomenon, is distinct from Western practices and was shaped by three factors : the Russian traditions of book production at the beginning of the century; the interest of the Russian intelligentsia in non-conformist art and literature, which continues to inspire book production; and Russia's iron-curtain isolation from the rest of the world.

There is no censorship in *samizdat* in either the political or the editorial sense. Usually, each *samizdat* work consists of typed or handwritten carbon-copies, in an edition of from two to twelve copies. Printing equipment of any kind (including photo-copiers) is illegal and almost inaccessible, so one and the same copy is passed from hand to hand accompanied by discussion and commentary. Distribution is dangerous, especially if handmade books are seen in public pieces. But the negative environment for modern art has at least one positive side — forbidden fruit is sweet. The repressive social situation unites the art community within itself, and strained political situations inspire serious, problematic art.

The paragraph devoted to freedom of the word in the Soviet constitution has always been profoundly ambigous, while censorship has served as the main weapon of the ideological police. To this day there is no way of showing handmade books in public exhibition spaces in the USSR. In 1978 the authorities removed textual book-objects made by the authors of this article before the opening of their first and last official show, which has here at the House of Scientists. Three different commissions called their work provicative and harmful to socialist society. The poster designed for the show was withdrawn and their names were scratched off all the printed invitations for the group show with razor blades.

Before analysing the works of individual artists, it is worthwhile pointing out some of the national features of the Russian character that have undoubtedly influenced all forms of creation in Russia. The ideological aspect has always prevailed over the aesthetic dimension in Russian art and literature, the methods which writers and artists have used — often intuitively — in their attempts to solve moral, religious and social problems. Kasimir Malevich, in his article "To the Innovators of the Whole World", wrote: "All art exhibitions should be exhibits of projects for the transformation of the world picture." The spiritual, political and aesthetic innovations seized upon by the Russian imagination, sometimes in a state of near madness, were widespread and optimistic at the time of the revolution; later, artists became self-analytical and the art community withdrew into itself.

The beginning of the sixties was marked by an upsurge

ные проблемы. К. Малевич в статье "Новаторам всего мира" писал: "Все художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины". Все эти духовные, политические и эстетические новшества, рассмотренные под углом зрения мощного русского воображения, зачастую граничащего с безумием, в период революции носили широкий оптимистический характер. Позднее это искусство перешло в самоаналитический, довольно замкнутый в себе мир художников-одиночек.

Начало 60-х ознаменовалось всплеском общественного интереса к поэзии. Сотни слушателей собирались у памятника Маяковскому в Москве на чтения молодых поэтов (что в какой-то мере напоминает толпы американской молодежи на открытых рок-концертах). В результате давления властей, движение переместилось в мастерские художников. Примерно в это же время и начинают появляться первые самодельные книги-объекты. В период с 1964 по 1967 г. большое влияние имела энергичная группа поэтов, известная в основном декламацией своих стихов, под названием СМОГ (Союз молодых гениев), куда входили Л. Губанов, А. Басилов, В. Алейников, Ю. Вишневская, В. Лен и др. Они представляли как бы неофициальную параллель группе Евтушенко, ставшей уже к тому времени официальным рычагом воспитания советской молодежи. Поэты старшего поколения, такие как Е. Кропивницкий, Г. Сапгир, И. Холин, С. Красовицкий, Г. Айги, Я. Сатуновский, В. Некрасов, чьи стихи были хорошо известны в артистических кругах, сыграли важную роль в развитии художественного самиздата. "Сонеты на рубашках" Генриха Сапгира были неожиданным и свежим подходом к поэзии. Интересные визуальные сборники стихов делали В. Ковшин и особенно Алексей Хвостенко, ленинградский поэт и бард, который часто наезжал в Москву.

Генрих Худяков (р. 1930) был одним из первых в начале 60-х годов, кто делал выставки своих книг в частных мастерских московских художников. Одна из его ранних книг "Кошки-мышки или один к третьим лишний" (1963) была напечатана под копирку в количестве 10 экземпляров и сопровождалась манифестом, рукописными комментариями и копирайтом его собственного издательства. В то время у Генриха не было собственной пишущей машинки, и он печатал эту книгу на работе, в одном из московских "почтовых ящиков", где работал переводчиком, и откуда его скоро уволили, обнаружив подобное бесчинство.

Его ранние визуальные стихи, вошедшие в эту книгу, представляют собой новую интерпретацию русской морфологии, в которой, по его словам, различные графические решения он возвел в систему, подобную нотному письму. Он писал стихи, делал рисунки и коллажи в амберных книгах и детских альбомах по рисованию. Одно из его рукописных сочинений "Кацвейки" было факсимильно воспроизведено в интернациональном издании СМС, № 3, 1968. Генрих Худяков стал известен в Москве не только благодаря своей поэзии, но и довольно неожиданной логике толкования собственного творчества, новому морфологическому переводу "Гамлета" Шекспира и весьма эксцентричному поведению. Живя в Нью-Йорке с 1974 г. на государственное пособие, он получил копирайт на свои 19 рисунков в Вашингтоне, но не смог добиться патента на изобретение пишущей сигары. "Ай да Худяков!" – как любит говорить сам о себе поэт.

С 1978 г. начинается его новый период, который критик Питер Шепден в газете "Вилледж Войс" назвал "сумасшедшей галантереей". Генрих сделал серию расклейных книг-коллажей из галстуков, хозяйственных сумок с использованием различной бижутерии. Позднее он начал украшать таким же образом пиджаки, рубашки, майки и ботинки.

Илья Кабаков (р. 1933) – хорошо известный художник. В 70-е годы он стал идеологическим лидером в кругах поэтов и художников, претендовавших на "высшее понимание духовности". Будучи сам сильным и самостоятельным художником, Кабаков привлекал к себе адептов, подобно пчеломатке питая их и одновременно питаясь ими.

С 1973 г. он начал свою знаменитую серию философско-энциклопедических альбомов, представляющих собой довольно большого размера коробки-книги с рисунками тушью и цветными карандашами, и сопровождающиеся рукописными комментариями, зачастую от лица его "наивно-проницательных" героев-масок. В эту серию входит более 25 альбомов, среди которых: "Петя", "Сны", "Шутки Льва Глебовича", "Душ – комедия", "Вокноглядящий Архипов", "Вышкафусидящий Примаof public interest in poetry. Hundreds of young peop gathered near the Mayakovsky monument in the cent of Moscow to hear young poets read, almost as you people in the United States came together to listen t rock music. But as a result of pressure from the autho ities, the movement retreated to artists' studios. A about the same time the first books as art objects bear to appear. Inspiration for this developing genre we provided by an energetic group of poets – SMOG (a abbreviation of "Union of Young Geniuses") – be known for reading their works in public and who i cluded among their members L. Gubanov, A.Basilow V. Oleinikov, Yu: Vishnevskaya and V. Len. This group which was very active from 1964 to 1967, was the un derground parallel to Yevtushenko's group, which ha already become an official lever for shaping the minds of Soviet youth.

Older poets – E.Kropivnitsky, I.Kholin, G.Sapgir G.Aygi, Ya.Satunovsky and V.Nekrasov – whose works were well known in Moscow artistic circles, gave further impetus to the development of *samizdat*. Genrikh Sapgir's sonnets on shirts represented an unexpected and fresh approach to the traditional style of poetry. Interesting visual collections of poetry were made by V.Kovshin and, in particular, Alexei Khvostenko, the Leningrad poet and bard, who often visited Moscow.

Genrikh Khudyakov (born 1930) was among the first at the beginnings of the 1960s to hold exhibitions of his book objects in the studios of Moscow artists. His book "Hide and Seek or One, Two and Three is Out" (1963), one of his early books, was typed on carbon paper in ten copies, accompanied by a manifesto and a hand-written commentary, and copyrighted by his own publishing company. Khudyakov did not have his own typewriter at that time and had to type out the book at his job in a secret Moscow aviation institute, where he worked as a translator until he was caught and fired. This book consists mainly of his visual poems, representing a new interpretation of Russian morphology, in which, in his own words, he "elevated various graphical solutions into a system, like that of musical notes." Khudyakov wrote poems and filled account books and children's drawing pads with his drawings and collages. One of his handwritten books, "Shot Fur-Trimmed Jackets", was reproduced in facsimile in the international edition of SMS, No. 3, in 1968. Genrikh Khudyakov became famous in Moscow not only for his poetry, but also for the somewhat unexpected logic of his interpretation of his own work, a new "morphological" translation of Shakespeare's "Hamlet" and his highly eccentric behaviour. Living on welfare in New York City, where he emigrated in 1974, he applied to Washington for a certificate of copyright for nineteen of his drawings. He succeeded, though he failed to obtain an inventor's certificate for his "writing cigar." "That's a boy, Khudyakov!" as the poet is fond of saying of himself.

Khudyakov's new period dates from 1978. Peter Schjeldahl called it a "mad boutique" in the "Village Voice": Khudyakov has made a series of four cut books of collages of ties and shopping bags with the aid of paper, fabric and glass. Subsequently he began to decorate jackets, shirts, tee-shirts and shoes in the same fashion.

Ilya Kabakov (born 1933) was already a well-known artist when, during the 1970s, he became an ideological leader among poets and artists aspiring to a "higher understanding of spirituality". A strong and independent artist himself, Kabakov, like a queen bee, attracted disciples to himself, nourishing them and at the same time being nourished by them.

In 1973 he began his renowned series of philosophic encyclopedic albums, quite large book-boxes with drawings in Indian ink and coloured pencils, accompanied by handwritten commentaries often from the mouths of his "naively shrewd" mask heroes. The series includes more than twenty-five albums, among which are: "Then are Flying", "Dreams", "Lev Glebovich's Jokes", "Shower-Comedy", "Arkhipov-Looking-in-the-Window", "Primakov-Sitting-in-the-Wardrobe" and "Vases". In his "works" Kabakov touches upon the virtually universal problems of modern Russia, interpreting social, religious and ideological features with the refined ambiguity characteristic of him. Ilya Kabakov's personality seems to combine the all but incompatible. He is a man of the world and a cunning politician, surrounded by the comforts of Soviet life and respected in the Moscow Union of Artists, yet at the same time he is also a subtle artist, devoted to his art, who preaches a spiritual asceticism. The same is true of his world: the visual and verbal language of the albums is reminiscent of the style of wall newspapers in public housing offices and simultaneously of the children's book illustrations the artist does for money; at the same time, suffering and defenceless images roem his works, which are imbued with

④

Журнал „Воздухоплавание"
The "Aerostatics" magazine

Группа „Мухоморы"
"Toadstools" group

ков", "Вазы" и др. В своих "трудах" Кабаков затрагивает практически все важные проблемы современной России, интерпретируя социальные, религиозные и идеологические вопросы со свойственной ему изощренной двусмысленностью. Личность Ильи Кабакова сочетает в себе, казалось бы, малосовместимые черты: светский человек, хитрый политик, он окружен удобствами советского быта, пользуется уважением в Московском союзе художников, и в то же время это утонченный и самоуглубленный художник, проповедующий духовный аскетизм. Таково и его искусство: визуальный и вербальный язык альбомов напоминает стиль ЖЭКовских стенгазет и одновременно иллюстрации в детских книжках (которые художник делает с целью заработка). В то же время страдающие и беззащитные образы блуждают в его сочинениях, пронизанные темой безликой реальности, противопоставленной космической свободе духа. Каждая страница – это своего рода метафизическая картина времени и пространства. Топографический стиль построения альбомов, фантастическое смещение времен и масштабов (шкаф как вселенная), введение абсурдных текстов – внешне представляют собой продолжение традиций Даниила Хармса и текстовых работ раннего Магрита. Звучащую в стиле его работ сквозит манерность, как в рисунке, так и в туманном философском подтексте. Однако мощный эпический подход, серьезность и глубина альбомов Кабаковв ставит их в ряд лучших образцов современной русской культуры.

Характерна манера демонстрации этих альбомов, похожая на первые экспериментальные шоу братьев Люмьер. Установив книгу на мольберте, автор сам перелистывает страницы и читает текст сидящей перед ним, как в зрительном зале, публике. Этот перформанс длится от 2 до 4 часов, в течение которых публика проходит различные состояния погружения в метафизические ценности Кабакова, построенные на парадоксах звучащую пророческого и трагического характера.

Творчество Ильи Кабакова объединяет в себе два доминирующих в настоящее время в России и оппозиционных официальной точке зрения мироощущения: восприятие советской действительности как абсурдной и антигуманной исторической данности и религиозно-философское морализаторство. В неконформистском искусстве России возникло довольно странное явление – двойная оппозиция, когда многие художники, особенно молодое поколение, были обвинены в отсутствии необходимого религиозно-духовного дидактизма. ("... Не поднялись над тьмой к свету...", "... к аутентичным сферам Высшего Духа"). Любопытно, что с отъездом из России многие деятели культуры трансформировали свои идеи как в идеологическом, так и стилистическом плане, назвав все это "славянофильским маскарадом", "да и иконы, что бы там ни говорили, взяты извне" (цитаты из журнала "А-Я"). Для кого же подобная духовность является маскарадом?

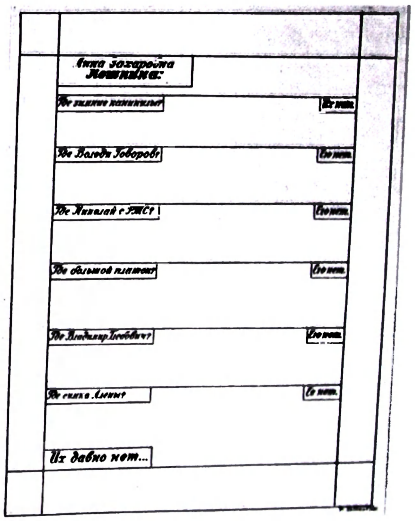
Для характеристики бытующего в московском обществе мировоззрения следует упомянуть отношение некоторых художников к классическому русскому авангарду. Старшее поколение весьма недоброжелательно изображает себе это явление: в виде иерархии начальства в девальвирующем духовном пространстве. В атмосфере постоянной депрессии трудно преодолеть чувство антагонизма к той когда-то созидательно-идеалистической энергии русских художников, от которой остались теперь рожки да ножки. И в их судьбе нет ничего антиисторичного: достаточно сравнить русскую культуру, скажем, с культурой Римской империи или Византии, звенчившихся академическим искусством и декадансом. Во все времена на стадии формирования нового общества творческие личности находились в гармонии с ним, в момент же дезинтеграции и распад наиболее талантливые личности становились в оппозицию. То же происходит и сейчас, в период разложения "Третьего Рима": последующее поколение рассматривает своих предшественников с скепсической точки зрения "постмодернизма". Но по истечении времени явления снова переоцениваются: и мы все-таки предпочитаем Ренессанс маньеризму. Как это ни парадоксально, но социалистическое общество кроме государственного кича (официального искусства) имеет свой неофициальный маньеризм весьма широкого диапазона: от картин тюльпановского образца до спекулятивного позднего соц-арта.

В период классического русского авангарда художники наконец освободились от доморощенной философии (см. передвижничество), сформировавшейся в условиях постоянной социальной подавленности. Во времена сталинского режима процесс

the theme of faceless reality opposed to the cosmic freedom of the spirit. Each page is a kind of metaphysical picture of time and space. The topographical style with which the albums are constructed, the fantastic mingling of different times and physical scales (a cupboard as the universe) and the introduction of absurd texts appear on the surface to be a continuation of Daniil Kharms' traditions of logic and of the text works of the early Magritte. Often the style of his work reveals a flash of affectation, both in the drawing and in the obscure philosophical subtexts. However, the powerful epic approach, seriousness and depth of Kabakov's albums place them among the best examples of contemporary Russian culture.

The manner in which these albums are presented, resembling the first experimental shows of the Lumière brothers, is characteristic. After placing the book on a lectern, the author himself turns the pages and reads the text to the audience, which sits before him, as in an auditorium. This performance lasts from two to four hours, during which the audience passes through various states of immersion in Kabakov's metaphysical values. These values are based on paradoxes, which are often of a prophetic or tragic character.

Ilya Kabakov's work combines two attitudes opposed to the official point of view in Russia at the present time: a perception of Soviet reality as an absurd and inhumane historical fact and, at the same time, moralizing of a religio-philosophical character. In the non-conform-



И.Кабаков
„Анна Захаровна Кошкина", 1972
I.Kabakov
"Anna Zakharovna Koshkina"
1972

ist art of Russia a quite strange phenomenon has emerged – a double opposition, whereby many artists, particularly those of the younger generation, have been accused of lacking the necessary religious and spiritual didacticism. ("... They have not risen above the darkness towards the light ..." "... towards the authentic spheres of the Supreme Spirit"). It is curious that many cultural figures, on leaving Russia, have transformed their ideas in both the ideological and the stylistic senses terming all this "a Slavophile masquerade" – "why, even ikons, whatever they say there, came from abroad" (quotations from "A-Ya"). But for whom does such spirituality appear a masquerade?

If we are to characterise the current *Weltanschauung* in Moscow society, we must mention the attitude of some artists towards the classic Russian avant-garde. The older generation, the so-called flowers of a Stalinist childhood, regard this phenomenon with extreme hostility as a hierarchy of [illegible] in a spiritual space whose stock is falling. In the constant atmosphere of depres-

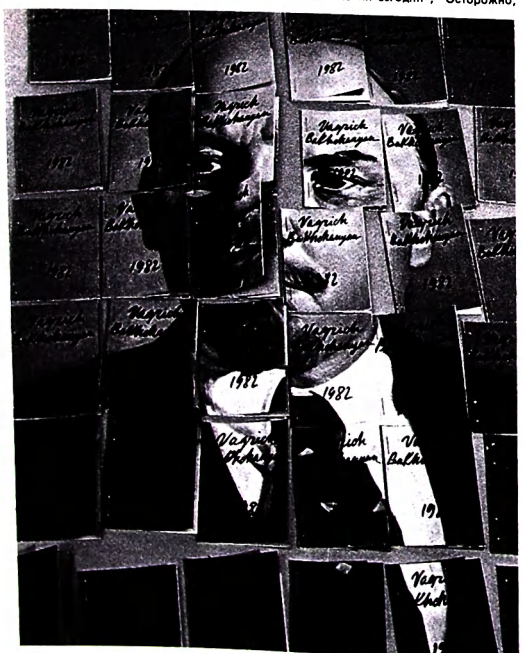
пошел в обратном направлении, дав толчок одновременно и нон-конформизму, часто выраженному в тяжелом консервативном самоуглублении с утопическим представлением о независимости от социума.

"Кого возьмут в будущее?" (еще одна глобальная проблема для русского сознания) — спрашивает Илья Кабаков читателей журнала "А-Я" с закамуфлированной откровенностью. Представление о селекции гениев, оценка их заслуг в будущем — вот что постоянно волнует русских художников, как нон-конформистов, полуофициалов, так и несметное полчище служителей госмузы. Поэтому заявление московского скульптора о самом себе вроде следующего: "... я чувствую себя одним из последних в ряду вымирающих классиков нашего уходящего тысячелетия" можно рассматривать как типичное проявление накопившихся чувств и мыслей. Однако жизнь в полной изоляции делает эту спасительную идею вполне оправданной и закономерной.

Но вернемся к певцам самиздата.

Вагрич Бахчанян (р. 1938), автор большого количества самодельных книг, графики, мейл-арта, был известен в Москве еще и как неистощимый шутник. В Нью-Йорке в 1979 г., одевшись "ходячим агитпунктом", расписанный с ног до головы лозунгами типа: "Сталин — это Ленин сегодня", "Осторожно, злая собака", "Почему нет водки на Луне?", разгуливал по залу русского авангарда в музее Модерн арт, чем вызвал резкое недовольство администрации.

Бах, как все называют его, был одним из первых, кто сознательно и методично стал развивать жанр самиздатской книги как художественного объекта. В 1963 г. он сделал свою первую книгу, состоящую из коллажей, рисунков и текстов на обойной бумаге и иностранных газетах. С самого начала он использовал технику "редди-мейд", т.е. готовых объектов. Бах любит говорить: "Важно не то, что делаешь, а как выворачиваешь". В книге "100 однофамильцев Солженицына" 100 фротажных портретов подписаны одной фамилией.



В.Бахчанян: Ленин
V.Bakhchanyan: Lenin

sion in the Soviet Union it is hard to overcome a feeling of antagonism towards the one-time creative, ideologic energy of Russian artists, of which there now remain not the slightest trace. There is nothing anti-historica in this either: it is sufficient to glance at a comparative description of the cultures of, for example, the Roma empire or Byzantium, which ended in academic art and decadence. During the formation of a new society cre tive individuals have always found themselves in ha mony with it, while at the moment of disintegration the most talented individuals have come out in opposition. The same is happening now, too, in the period of dissolution of the "Third Rome": the next generation looks upon its precedessors from the conservative view point of "post-modernism." But, as time passes, phenomena are once again re-evaluated: all the same, we prefe the Renaissance to mannerism. However paradoxical it may seem, socialist society has, apart from state kitsch (official art), an extremely wide-ranging mannerism of its own: from pictures of the ideal tulip to speculative sots-art, especially as practiced by emigre imitators of this trend. As an example we may cite the recently organized eclectic group "Kasimir Passion," which drew its first inspiration from the success of the political artists Komar and Melamid and the group exhibition o *samizdat* in art.

During the period of the classic Russian avant-garde artists finally liberated themselves from a home-grown philosophy formed amid conditions of unremitting social repression (see for example, the Peredvizhniki movement). Under Stalin the process went into reverse while simultaneously providing the soil for non-conformism, which was often expressed in a heavy, conservative ism, combined with a utopian conception of self-absorption independence from the socialist cosmos.

"Who will be taken into the future?" (yet another global problem for the Russian consciousness', Ilya Kabakov asks readers the of "A-Ya" with camouflaged frankness. The concept of genetic selection, the assessment of their merits in future — this is what constantly concerns Russian artists, whether non-conformists, semi-official figures or the countless servants of the state muse. For this reason the declaration of a Moscow sculptor about himself "... I am conscious of myself as one of the last in the line of nearly extinct classics of our departing millenium" may be regarded as a typical manifestation of accumulated thoughts and feelings. However, life in complete isolation makes this redeeming idea thoroughly justified and legitimate.

But let us return to the voices of *samizdat* in art.

Vagrich Bakhchanyan (born 1938) is the author of a large number of handmade books, drawings and mail art. He was also well known in Moscow as a tireless joker. In 1979 in New York, dressed as a "walking agitpunkt (propaganda centre)", covered from head to foot with slogans like "Stalin is Lenin today ... "Beware, savage dog" and "Why is there no vodka on the moon?" he strolled about the Russian avant-garde room in the Museum of Modern Art, much to the acute irritation of the museum authorities.

Bakh, as everybody calls him, was one of the first to consciously and methodically develop the genre of the *samizdat* book as an art object. In 1963 he produced his first book, which consisted of collages, drawings and texts on wallpaper or foreign newspapers. From the very beginning he used ready-made techniques. Bakh is fond of saying: "How you choose, not what you do, is the important thing." In the book "One Hundred Namesakes of Solzhenitsyn," one hundred frottage portraits were signed with the same surname, but with different, paradoxical first names. Similar research was conducted by the artist with the names akes of Reagan.

Short, witty books reflect the character of the author and his desire to realise the ideas and projects that occur to him with lightning suddeness, many of which have never come to fruition: for example, a tailored fur-coat of lard, which would have been put over the naked body, lard inside. During 1968-69 he made and distributed to his friends a large number of mirror-image books with frottage texts, which could only be read through mirrors accompanying them. Each of this books was unique, since Bakh, no ball of fire, "was not in a position" to occupy himself with the tedious business of copying. Anyway, almost all his well-known texts had been retyped in Moscow, not by Bakh himself, but by his friends.

In New York he has continued to produce his "systematic pieces of nonsense", like a book of tobacco with pages to which real tobacco is stuck, the newspaper "Pravda-da", posters of Lenin and Stalin composed of thirty-six minibooks, and so on. In 1981 he published what he called a daily postcard magazine, "Arm News", with frottages of different arms. On his letters he always sticks a stamp "Vagrich Bakhchanyan, artist" to

А.Ур: Автопортрет
Журнал „Коллективная ферма"
Р.Герловина на выставке в
Впереп Lase, Los Angeles, 1984

A.Ur: Self-portrait
The "Collective Farm" magazine
R.Gerlovina at the show in the
ase gallery, Los Angeles, 1984

писаны одной фамилией, но разными парадоксальными именами. Подобное же исследование было проведено и с однофамильцами Рейгана.

Краткие остроумные книги отражают характер автора, его желание как можно быстрее реализовать свои внезапные идеи и проекты, многие из которых так и остались проектами, как, например, фасонная шуба из сала, которая должна была надеваться на голое тело салом внутрь. В течение 1968-69 гг. он сделал и раздал друзьям множество зеркальных книг с фротажными текстами, которые можно было прочесть только через прилагающиеся к книгам зеркала. Каждая из этих работ была уникальной, поскольку Бах по своей склонности к лени "был не в состоянии" заниматься скучной работой копирования, более того, почти все его известные тексты были перепечатаны в Москве не им самим, а его друзьями.

В Нью-Йорке он продолжает продуцировать свои "систематические нонсенсы" типа "книги табака" со страницами, обклеенными реальным табаком, газеты "Новое русское слово", состоящей только из похоронных объявлений, газеты "Правда-да", плакатов Ленина и Сталина, составленных из 36 миниатюрных книжечек и пр. В 1981 г. он издавал ежедневный, по словам автора, журнал открыток "Арм-ньюс" ("Новости рук") с фротажами различных рук. На свою корреспонденцию он всегда наклеивает марку "Ваграрич Бахчанян, советник президента Рейгана по мейнарту". Он не пишет стихов, он пишет меню, похоронки, сны... Корни подобного восприятия мира идут еще к обэриутам, чьи идеи тотальной иррациональности и иронии в литературе, театре и реальной жизни предвосхитили европейский театр абсурда.

Среди московских художников, фотографов и поэтов распространен так называемый коллективный метод творчества. Немало примеров и в книжной продукции: совместные работы А. Монастырского – П. Алексеева – Н. Паниткова – А. Абрамова, Л. Рубинштейна – В. Герловина, группы "Мухомары", Н. Абалаковой – А. Жигалова, В. Захарова – В. Скерсиса и др.

Мы, авторы этой статьи (Герловины), начали свою совместную работу в 1972 году с пластиковых книжек в виде черепахи и сердца. Позднее появилась обширная серия утопических альбомов типа "Начальные сведения по фотографированию снов", "История жизни камней", "Тотальная консервация", а также серия тактильных книг.

Изменения обычной перспективы оголяют метафизические связи в мире. Гротеск, создающий универсальное равновесие вместо бытового, лежит в основе мифологических ходов построения работ. Парадоксальная простота в сочетании с аналитизмом, лирической иронией и фатализмом организуют как бы семиотическую среду утопии. Как известно, человеческое сознание, особенно в искусстве, тяготеет к созданию собственной модели мира со своей концепцией времени и пространства.

Первые книги Риммы были в виде партитур (1972) для полифонического чтения, например одна из них была на 5 славянских языках. Серия поэм-кубиков началась с 1974 г. Каждая кубо-поэма является аллегорической единицей времени, пространства или человеческого характера, как например, кубик с надписями на соответствующих гранях: "надо мной – подо мной – передо мной". Или: "Душа. Не открывать, а то улетит" – если же откроешь кубик – увидишь: "Вот и улетела..." Группа

President Reagan on mail art." He does not write poems he writes menus, casualty notices, dreams... This perception of the world goes back to the Oberiuts, whose ideas of total irrationality and irony in literature, theatre and real life anticipated the European theatre of the absurd.

Among Moscow's artists, photographers and poets the "collective" method of work is wide-spread and there are also many examples of this approach in making books: the joint works of A.Monastyrsky–N.Alekseyev –N.Panitkov–A.Abramov, L.Rubinshteyn–V.Gerlovin, the "Toadstools" group, N.Abalakova–A.Zhigalov, Zakharov-V.Skersis and others.

The authors of this article began to work together in 1972 with plastic books in the form of a tortoise and a heart. These were followed by an extensive series of utopian albums such as "Initial Information Concerning the Photography of Dreams," "A History of the Life of Stones," and "Total Conservation," as well as a series of tactile books.

Changing common perspective exposes the metaphysical links in the world. The grotesque, which creates a universal balance in place of an everyday one, lies at the basis of the mythological actions involved in constructing works. A paradoxical simplicity in combination with an analytical approach, lyrical irony and fatalism organise, so to speak, the semiotic environment of utopia. As we know, human consciousness, especially in art, is drawn towards the creation of its own model of the world with its own concept of time and space.

Rimma's first books took the form of scores (1972) for polyphonic reading: for example, one was in five Slavonic languages. The series of cube-poems began in 1974. Each cube-poem is an allegorical unit of time, space or human character – for example, a cube with the inscriptions "above me," "under me" and "in front of me" on the appropriate faces. Another cube is marked: "Soul. Do not open or it will fly away" – and when the box is opened, you see "There, it's flown away..." A group portrait of members of the Politburo (1976) made up of cubes like a children's game enabled an archetype of the Soviet leader to be created from six familiar faces. At present the molecular cubic structure has been arranged into large cube-poems. A two-metre high man made of soft cubes with inscriptions covering single concepts (from genius to lack of talent or from saint to devil and so on) is formed by the viewer himself, who thereby "writes" his own random poetry. This series also includes a "Calendar for 100 years in the Future" in the form of a dog-sphynx "predicted" by the viewer; "The Wandering Jew" – a soft cube in the form of a prostrate human figure studded with nails that wanders across a map of the world; and "Man from Babylon" in six languages.

This is the part of the authors' work which may, to some degree, be called literary. More recently we have been working on a large series entitled "Mosaics of Ancient New York" (a view of the contemporary Babylon from the future), which consists of a coloured mosaic of syringes mounted on paintings and constructions, as well as photo-performances in conjunction with them.

The poet and sculptor Dmitry Prigov (born 1940) combines verbal and plastic techniques in his work. Many of his ironic creations make use of the methods of visual and concrete poetry. The precise proportions and cryptographic mastery of his work are particularly arresting. His absurd telegrams, such as "student tchk killed an old woman tchk with an axe tchk he suffers terrible torments tchk dostoevsky" are stuck on the pages of an eponymous book in the form of telegram tapes. Prigov has published a whole series of booklets in carbon copies, written in the astringent language characteristic of the author, which was once called the poetry of policemen and pomplers.

Beginning with two-dimensional visual compositions, he moved on to three-dimensional compositions on cans: the poetry of labels, one might say. For example, "Prophetic Can" has a meditative text printed on a cut-out spiral strip of label that shrinks to a black dot. Piles of multi-coloured cans in his studio recall the windows of provincial grocery shops in the Soviet Union. All his later three-dimensional compositions are ultimately rooted in his creative alter ego as a sculptor, and the majority of his works are rich in political symbolism and Soviet bureaucratic cliches.

Many Moscow poets and writers have produced hand-made bindings for their own typewritten works. That was how Lev Rubinshteyn (born 1947) began at the end of the 1960s. Later he collaborated with the photographer Gosha Sandler to "publish" several original photo-books, which were bound. "First Book" and "Second Book" (1972) consisted of surrealistic poems, partly typed, partly handwritten, with parallel carbon monoprints by Valery Gerlovin. Many of Lev's con-

вой портрет членов Политбюро (1975), складывающийся из кубиков по типу детской игры, давал возможность создать из 6 знакомых лиц архетип советского руководителя. В настоящее время молекулярная кубическая структура выстроилась в большие "кубо-поэмы". Двухметровый человек из мягких кубиков с надписями в диапазоне одного понятия (от гения до бездаря или от святого до дьявола и пр.) выкладывается самим зрителем, который в данный момент "пишет" свою собственную поэзию шмяк. В эту серию входят также: "предсказываемый" зрителем "Календарь на 100 лет вперед" в виде собаки-сфинкса, "Вечный жид" – мягкий кубик, странствующий по карте мира в виде распростертой человеческой фигуры, утыканной гвоздями, "Человек из Вавилона" на 6 языках и другие кубические люди.

Это та часть нашего творчества, которую в какой-то степени можно назвать литературной. В последнее время мы разрабатываем большую серию под названием "Мозаики древнего Нью-Йорка" (взгляд на сегодняшний Вавилон из будущего) и представляющую цветную мозаику из шприцов на живописных холстах и конструкциях, а также фото-перформансов с ними.

Поэт и скульптор **Дмитрий Пригов** (р. 1940) объединяет в своем творчестве вербальные и пластические приемы. Во многих его иронических сочинениях использованы методы визуальной и конкретной поэзии. Обращают на себя внимание четкие пропорции и криптографическое мастерство. Его абсурдные телеграммы типа: "студент тчк убил старуху тчк топором тчк мучится ужасно тчк достоевский тчк" в виде телеграфных лент наклеены на страницы книги. Пригов выпустил целую серию напечатанных под копирку брошюр, со свойственной автору желчностью, на языке, названном однажды поэзией полицейских и пожарников.

Начав когда-то с двухмерных визуальных композиций, он с 1978 г. перешел к трехмерным сочинениям на консервных банках, так сказать, к поэзии этикеток. Например, "Банка пророчеств" с медитативным текстом, концентрирующимся к черной точке на спирально вырезанной этикетке. Груды разноцветных банок в его мастерской напоминают витрины советских провинциальных гастрономов. Все его поздние объемные композиции уходят корнями как бы в его творческое alter ego – мироощущение скульптора.

Большинство работ Дмитрия Пригова насыщено политическими символами и советскими бюрократическими шаблонами.

Многие московские поэты и писатели делали ручные переплеты для своих напечатанных на пишущей машинке сочинений. Так начинал и **Лев Рубинштейн** (р. 1947) в конце 60-х годов. Позднее, в содружестве с фотографом Гошей Сандлером, он "издал" несколько оригинальных фотокниг, сброшюрованных типографским способом. "Первая книга" и "Вторая книга" (1972) состояли из частично напечатанных, частично написанных авторской рукой стихов сюрреалистического плана с параллельными карбоновыми монопринтами Валерия Герловина. Многие конструктивные идеи Льва долгое время оставались в области фантазии из-за привязанности автора к традиционной структуре. В ранних работах уже намечалась игровая интерпретация лирических стихов, как например, в 1973 году он написал поэму на брусках, при переворачивании которых читатель свободно варьировал последовательность поэтических строк. В настоящее время, по его собственным словам, он является "тотальным систематизатором поэзии". Содержание его концептуальных книг всегда носит теоретический, почти стерильный характер, что резко контрастирует с его личностью (в жизни Лев Рубинштейн весьма живой и социально общительный человек). Однако характер автора время от времени прорывается в наименее претенциозных и изобретательных сочинениях типа "Книги одного сонета" – наглухо перевязанной шнуром, внутри которой под копировальную бумагу в 12 экземплярах напечатан один и тот же сонет, "нечитабельный" вплоть до последней страницы. Поздние произведения типа "Каталог комедийных новшеств" и "Программа работ" представляют собой его обычную лингвистическую разработку, отражающую скуку советского бюрократического быта.

Всеволод Некрасов (р. 1934) один из лучших, по нашему мнению, современных поэтов России, автор своеобразного лирико-административного синтаксиса и трогательно-благородной версификации на варварском языке аббревиатур. Его парадигматические приемы сочетают ясность и "объектструктивные идеи remained in the area of phantasy for a long time because of the author's attachment to traditional structure. In his early works a playful interpretation of lyrical verses could already be seen: in 1973, for example, he wrote a poem on wood blocks which could be shuffled, enabling the reader to vary the sequence of lines at will. At the present time he is, to quote his own words, "a total systematizer of poetry". The content of his conceptual books always has a theoretical, almost sterile, character, which stands in sharp contrast to the man, a convivial and extremely lively person in private life. However, from time to time the author's personality breaks through in less ambitious and inventive works like the "Book of One Sonnet", which is tightly bound with a cord, within which are twelve carbon copies of the same sonnet, "unreadable" until one reaches the last page. Later works, like the "Catalogue of Comedy Novelties" and "Programme of Works", represent his customary elaboration of linguistic points reflecting the boredom of Soviet bureaucratic existence.

Vsevolod Nekrasov (born 1934) is, in the opinion of the authors, one of the best of Russia's contemporary poets, the creator of an original lyrical-administrative syntax and of touchingly noble versification in the barbarous language of abbreviations. His paradigmatic devices combine clarity and "purposefulness" of thought with the precision of metaphorical mini-forms.

Seva Nekrasov is a virtuoso reader of his sound-repre-

Вперед, к победе капитализма!

Враг подслушивает.

В.Комар, А.Меламид: Плакаты, 1980

V.Komar, A.Melamid: Poster Series, 1980

sentational works, of which he has perfect recall, although all his notes are in unbelievable disorder.

From time to time Seva Nekrasov turns his attention to the genre of textual objects: for example, a miniature book of signs and words, which is strung on to a key ring like a rosary. In another mini-book the word "рано" (early") is gradually inverted, to be transformed on the last of thirty-two pages into "пора" ("it is time").

Vilen Barsky *(born 1930)* must also be mentioned. This Kiev poet, now living in Germany, used to visit Moscow occasionally, bringing his books with him. His witty and penetrating verse-structures with their lyrical philosophical symbols were cast in the same laconic, representational style that was characteristic of the Moscow group of poets. For example:

To da Syo (one thing and another) (a haiku)
tyodaso
tadosyo
todyosa

The political artists **Vitaly Komar** (born 1943) and **Alexander Melamid** (born 1945) have made a conceptual transposition of their ideas into the form of a book, pasting articles about themselves in "The New York Times" into the last chapter of the Bible, thus testifying to their desire to shock the public and to a certain degree of egocentricity. In Moscow they "constructed" several book objects, the most interesting of which was a work in an absurd language invented by the authors.

Although their output in the book genre is not large, their viewpoint in art can be seen as an example of the transformation of artists who work in the pure socialist cosmos. The Moscow period in the work of Komar and Melamid was marked by the richness and variety of their ideas, which were then extremely topical. These founders of sots-art fixed a card to their door which read "Famous Artists of the 1970s." They were so deeply involved in

creative process

ность" мыслей с точностью метафорических миниформ.

Сева Некрасов виртуозно декламирует свои звуко-изобразительные сочинения, которые он превосходно помнит на память (при этом все его записи находятся в несусветном беспорядке).

На чем стояли мы
На чем мы
Настаивали
На чем заваривали
Товарищ Сталин
Китайский чай

Периодически Сева Некрасов обращается к жанру текстовых объектов, как например, миниатюрная книжка знаков и слов, нанизанная на кольцо для ключей и напоминающая четки. В другой его миниатюре слово "рано" постепенно спускается сверху вниз и к последней 32 странице превращается в слово "пора".

Нельзя не упомянуть в этой статье Вилена Барского (р. 1930), поэта из Киева, ныне живущего в Германии, который периодически приезжал в Москву со своими книгами. Его остроумные и проницательные стихи-структуры с лирико-философскими символами были выдержаны в том же лаконичном изобразительном стиле, свойственном группе московских поэтов.

То да се (хокку)
тедасо
тадосе
тодеса

Политические художники Виталий Комар (р. 1943) и Александр Меламид (р. 1945) сделали концептуальное переложение своих идей в форму книги, вклеив статьи о себе из "Нью-Йорк таймс" в последнюю главу Библии, что явно свидетельствует о желании шокировать публику и некотором эгоцентризме. В Москве они "сконструировали" несколько книжных объектов, среди которых наиболее интересной была работа на изобретенном ими абсурдном языке.

Несмотря на то, что в книжном жанре они работали не так много, имеет смысл рассмотреть их позицию в искусстве, как пример трансформации художников, работающих на социальном материале. Московский период творчества Комара и Меламида отличается насыщенностью и разнообразием идей, чрезвычайно актуальных для того времени. "Известные художники 70-х годов" — такую табличку повесили на своей двери основатели соц-арта. Они были настолько погружены в советский социум и иронизирование над ним, с любовью и ненавистью одновременно, что разрыв с естественной для них средой оказал большое влияние на их творчество и взгляды. Попытка сделать выставку на американском политическом материале в Нью-Йорке не увенчалась успехом, хотя была довольно логично рассчитана. В это время по всему миру поднималась волна живописи, и Комар и Меламид решили обогатить свою концепцию новыми средствами. Их всегда интересовала механика поднятия к славе, будь то пример И. Глазунова или Бойса, или феерическая карьера художника средней руки Шнабеля. Вернувшись к родной советской теме, они начали поденно пародировать образцы сталинской классической живописи. Выставка работ Комара и Меламида прошла с большим успехом, хотя и был в нем оттенок политико-этнографического свойства. Как заявил один из критиков "Арт ньюс", нам это нравится, потому что это понятно. Во время все более возрастающего интереса американцев к политике, искусство двух русских проницательных художников выглядит оригинально на фоне довольно однообразного неоэкспрессионизма.

Комар и Меламид — художники контекста, тесно связанные со временем, местом и ситуацией. Однако, как показывает история, мы оцениваем произведения искусства именно по их вневременным качествам, на которых и основывается архетипическая связь человеческой культуры. Их близкий друг и критик Джемми Гэмбрел пишет о них: "... В своей неповторимой диалектической манере они зовут к изучению и постижению истории, а не к бездумному бараньему повторению ее (...) они не прикрываются обносками модернизма..."

В последние годы в Москве получили распространение так называемые книги-перформансы, которые в той или иной мере являются документацией проведенных акций. Первые работы такого рода были сделаны в 1964 г. организатором группы "Движение" Львом Нусбергом (р. 1937). В 1981 г. вместе с Галиной Головейко он подготовил необычное издание, все 150 экземпляров которого были сделаны вручную. Называлась эта книга "Из неопубликованных писем К.С. Малевича (1878–1935) к Л.В. Нусбергу (1937–1998)", и представляла собой воображаемую переписку с Малевичем, сопровождаемую рисунками и дизайнами. Несмотря на то, что Нусберг живет в Париже с 1976 года, он выбрал традиционный метод самиздата, подтверждая тем самым свое постоянное влияние на русских художников.

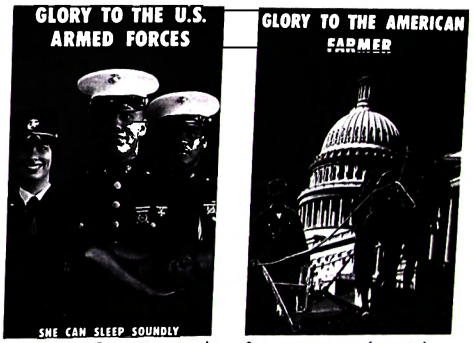
Группа "Коллективные действия" (Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Николай Панитков и Георгий Кизеваттер) также использует книги для своих перформансов. В 1979 году они организовали происшествие в виде зимы, когда зрителям раздавались яркие листы, которые Андрей Абрамов разбросал по снежному полю недалеко от Москвы. Каждый участник-зритель получил оригинальную книгу с этими листами. Для международной выставки "Новая детская книга" в Варшаве, Монастырский и Абрамов подготовили папку с шестнадцатью запечатанными конвертами с инструкциями "Открыть в первый год", "... во второй

the Soviet world, so wrapped up in an ironic, love-hate commentary upon it, that the break with their native environment had a powerful effect on their work and views. An attempt to put together an exhibition in New York using American political material was not successful, although it was quite logically designed. At that time the wave of painting was running through the whole world and Komar and Melamid decided to broaden their conception with fresh resources. They have always been exercised by the materialist basis for achieving fame, whether in terms of the example set by Ilya Glazunov or Joseph Beuys or the sky-rocket career of a middle-ranking artist such as Schnabel. Reverting to their native, Soviet subject, they have begun laboriously to parody the models of Stalinist classical painting, but quite without the same zest or technical perfection (either by chance or consciously). As a former member of the board of sculptors of MOSKh observed authoritatively, an artistic commission would not accept work of this quality. Nevertheless, Komar and Melamid's exhibition was highly successful, although with a hint of a political-ethnographic quality. As a critic of "Art News" declared, "we like it because we understand it." At a time when American interest in politics is growing, the art of two sharp-eyed Russian artists looks original against the background of monotonous neo-expressionism.

Komar and Melamid are artists of context, closely linked to time, place and situation. However, as history shows, works of art are rated by their extratemporal qualities, upon which the archetypical links of human culture are also based. Their close friend and critic Jamie Gambrell writes of them that in their uniquely dialectical manner they call for the study and comprehension of history, not for an unthinking, sheep-like repetition of it. They do not take cover in the cast-offs of modernism, she observes.

In recent years so-called book-performances have been circulated in Moscow. These represent, to a greater or lesser extent, documentary records of actions that have been carried out. The first works of this type were made in 1964 by the organiser of the group "Movement" Lev Nussberg (born 1937). In 1981, together with Galina Golovevko, he put together an unusual publication of 150 handmade copies. This was "From the Unpublished Letters of K.S. Malevich (1878–1935) to L.V. Nussberg (1937–1998)," an imaginary correspondence with Malevich together with drawings and designs. Despite the range of new printing technology available in the West, where Nussberg has lived since 1976, he has chosen a traditional method of *samizdat*, affirming this continuing vital influence on Russian artists.

The Moscow "Group of Collective Actions" (Andrei Monastyrsky, Nikita Alekseyev, Nikolai Panitkov and Goga Kizevalter) also uses books for its performance. In the winter of 1979 they organised a happening with Andrei Abramov in which the audience laid out brightly-coloured pages on snowdrifts, thus creating a vivid composition in a snow-covered field near Moscow. Each spectator-participant took an original book away with him. For the international exhibition "The New Children's Book" in Warsaw, Monastyrsky and Abramov produced a folder of sixteen sealed envelopes with the instructions "Open in the first year", "... in the second



Да здравствуют Вооруженные силы! *Слава американским фермерам!*

пикованных писем К.С. Малевича (1878-1935) к Л.В. Нусбергу (1937-1998) и была составлена из псевдокорреспонденции с Малевичем, рисунков и проектов. Несмотря на доступ ко всем полиграфическим новшествам Запада, где Нусберг находится с 1976 года, он выбрал традиционный метод самиздата, что подтверждает живучесть его влияния на русских художников.

Московская „Группа коллективных действий" (Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Николай Панитков, Гога Кизевальтер) также используют книги для своих перформансов. Зимой 1979 г. вместе с Андреем Абрамовым они провели акцию, в которой зрители раскладывали яркие страницы на сугробах, создавая красочную композицию на заснеженном подмосковном поле. Каждый зритель-участник унес с собой по оригинальной книге. Для интернациональной выставки "Новая детская книга" в Варшаве Монастырский и Абрамов сделали папку из 16 заклеенных конвертов с инструкцией: "Вскрыть в 1 год", "... в 2 года" и так далее до 16. Кроме групповых работ все участники "издают" свои самостоятельные книги-объекты.

Андрей Монастырский (р. 1949, подлинная фамилия – Сумнин) начал в 60-е годы с сюрреалистической поэзии, сопровождаемой его собственными иллюстрациями, цикл которой он завершил в "Бесконечном чтении", где первоначально собирался описать всю свою оставшуюся жизнь. Годом позже мы оказались свидетелями трансформации его пролонгированной формы творчества в краткие стихи и лингвистические эксперименты, вылившиеся в серию графических концептуальных книг. Позднее он стал делать объекты, рассчитанные на манипуляцию ими зрителями. В 1975 г. Монастырский "создал" "Элементарную поэзию: Кучу" – коллективное творчество зрителей. Автор же со своей стороны приложил инструкцию, как "кормить кучу" различными объектами, записывая необходимые данные в прилагающуюся амбарную книгу.

Важным жанром творчества Монастырского стали разного рода пространно-экзотерические комментарии к таким же многозначительным перформансам. Будучи по характеру артистичным и общительным человеком, Моня (его имя среди друзей) всегда расположен пофилософствовать, при этом его талантливый авентуальный язык зачастую совершеннее завуалированных идей. В московской художественной среде он играет, на наш взгляд, важную роль. Благодаря личному обаянию, способностям к общению, художественному любопытству и яркому таланту, он объединяет вокруг себя определенную группу художественной интеллигенции.

Книги Никиты Алексеева (р. 1953) отличаются конструктивной формой. Так, например, одна из них по высоте стопки страниц достигает полуметра, другая – иллюстрированная история придуманного им персонажа, написана на 30-метровом рулоне бумаги. Мифологический герой Никиты Алексеева варьируется в его серии книг-альбомов с текстами и рисунками.

Елизавета Мнацаканова (р. 1922), бывший музыкальный критик, в начале 70-х разработала полифоническую систему записи своей "пронзительно-женской" лирики. Элегантные рукописные книги с абстрактными пастельными рисунками, как правило, сделаны в одном экземпляре. Ее надрывная лирика в стиле, бытовавшем в конце 60-х среди многих молодых поэтов, поэти не претерпела никаких изменений. Наиболее ценным новшеством Мнацаканової, на наш взгляд, является музыкальная конструкция стиха, отражающая многоголосное эхо авторского голоса. Несмотря на визуальную несхожесть записей ее стихов с партитурами, при чтении их возникает ощущение пространственно-временных отношений, свойственных нотному письму.

Игорь Макаревич (р. 1943), художник и фотограф, внес в книжный жанр элементы видео. Его раскладная книга "Выбор цели" (1976) представляет собой серию фото-мутаций гадальной кости, противопоставленных изменениям в групповой фотографии московских художников. При последовательном рассмотрении страниц возникает впечатление стоп-кадра. В 1979 г. эта серия была выставлена в парижском центре Помпиду.

Композиции скульптора Анатолия Ура представляют собой своего рода театр книжной полки – промежуточный жанр между книгой и театральной декорацией. Например, макет, выклеенный из газет "Правда" и "Нью-Йорк таймс", с бумажным человечком с лицом автора, сидящим среди ворохв книг и газет, выглядит печально-бюрократически. "Книга для разрезания и разрывания" с ножницами и соответствующими авторскими комментариями предназначена для того, чтобы разрезать и разорвать ее.

year" and so on up to sixteen. In addition to group works, all the members "publish" their own independent book-objects.

Andrei Monastyrsky (born 1949, né Sumnin) began in the 1960s with a cycle of surrealistic poetry accompanied by his own illustrations called "Endless Reading." Originally he intended to write this for the rest of his life. A year later his extended form of work was transformed into short poems and linguistic experiments, which developed into a series of graphic conceptual books. Subsequently he began to make objects designed to be manipulated by spectators. In 1975 Monastyrsky "created" "Elementary Poetry No. 9 – A Heap", a collective work by the audience. The author included instructions on how "to feed the pile" with different objects, writing down the necessary data in an accompanying ledger.

Spatial-exoteric commentaries of all kinds to similar significant performances have become an important genre in Monastyrsky's work. By nature artistic and convivial, Monya (as his friends call him) is always ready to discuss anything under the sun, his gifted language often more perfect than the ideas underlying it. In the authors' view, he plays an important part in Moscow's artistic world. His personal charm, gift for communication, artistic curiosity and vivid talent make him the centre of a definite group of the artistic intelligentsia.

Books by Nikita Alekseyev (born 1953) are marked by their constructivist form: one, for example, is composed of a stack of pages half a metre thick, while another, an illustrated history of a character imagined by the author, is written on a thirty-metre-long roll of paper. Nikita Alekseyev's mythological hero varies throughout the author's series of book-albums, which contain texts and drawings.

Yelizaveta Mnatsakanova (born 1922) is a former music critic who developed a polyphonic system of notation for her "piercingly female" lyrics at the beginning of the 1970s. The elegant manuscript books with abstract pastel drawings are, as a rule, produced in one copy only. Her highly charged, emotional lyrics, written in a style current at the end of the 1960s among many young poets, have scarcely changed at all. Mnatsakanova's most valuable innovation is the musical structure of her verse, which reflects the polyphonic echo of the poet's voice. Despite the visual dissimilarity between the written records of her poetry and musical scores, a sensation of space-time relations akin to that of musical notation does arise when they are read.

Igor Makarevich (born 1943), an artist and photographer, introduced the elements of video into the book genre. His fold-out book "Choice of Aim" (1976) is a series of photo-mutations of a fortune-telling bone, which are contrasted with changes in a group photograph of Moscow artists. Looking at the pages in sequence gives the impression of freeze-frames. In 1979 this book was exhibited at the Pompidou Centre in the video section.

Compositions by the sculptor Anatoly Ur represent a kind of bookshelf theatre – an intermediate genre between book and theatrical set design. For example, a model stuck together from copies of "Pravda" and the "New York Times" includes a paper model with the

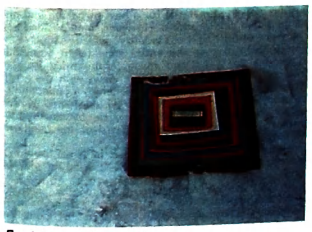
А.Монастырский: Кепка
A.Monastirsky: A Cap

А.Монастырский, Н.Алексеев, И.Панитков, И.Лаврский, Г.Кизевальтер: Перформанс „Картины" Суханово, 11 февраля 1979 г.

A.Monastirsky, N.Alexeev, I.Panitkov, I.Lavrsky, G.Kizevalter: "Pictures" performance Sukhanovo, 11-2-1979

Д.Пригов: Банки, 1978-79
D.Prigov: Tins, 1978-79

В.Герловин: Мозаики древнего Нью-Йорка, 1984. Питсбург.
V.Gerlovin: Ancient New York Mosaics, 1984. Pittsburg.



Перформанс „Картины"
"Pictures" performance

Р.Герловина
R.Gerlovin

Г.Худяков: Пиджак, 1980
H.Khudyakov: Vesta, 1980

значена на расправу зрителям и свидетельствует не только об авторском безразличии к тексту, но и подсознательной тяге к разрушению.

Михаил Чернышов (р. 1945) продолжает традиции русского авангарда не только в жанре живописи, но и книги. Точное и конструктивное соотношение линий и пятен в "Опознавательных знаках" (1981), книге в форме круга; изощренные графические приемы в сочетании с тонированной бумагой в альбоме "Мицубиши–Кавасаки–Накаяма" – характерные черты творчества Чернышова.

Московская группа молодых художников "Мухоморы" (**Свен Гундлах, Сергей и Владимир Мироненко, Константин Звездочетов и Алексей Каменский** – все участники родились в конце 50-х гг.) работают в самых разнообразных жанрах, включая и книгу. Их рукодельные книги-объекты сделаны с детской изобретательностью и легкостью: это раскладушки, прорезанные насквозь книжки, бумажные пластинки, абсурдные дневники, всевозможные лозунги и поделки псевдо-агитпроповского характера. Подробно об их творчестве мы писали в своей статье "Мухоморы" в "А-Я" (№ 3, 1981 г.).

Одновременно с самодельными книгами в конце 60-х годов стали появляться и самодеятельные журналы, как правило в одном экземпляре в отличие от размноженных на пишущей машинке политических диссидентских сборников. Оригинальное коллективное издание "Воздухоплавание" (1973 г.), подготовленное Н. Алексеевым, Герловиными, А. Монастырским и Л. Рубинштейном, состояло из работ людей самых различных профессий и возрастов. Темой следующего номера стал "Животный мир".

С 1975 г. художник **В.Г.** начал выпускать регулярный самодельный журнал "Метки" в количестве от 5 до 10 экземпляров. Здесь публиковались критические статьи, интервью с художниками, информация о западном искусстве, поэзии, музыке, масса фотографий, подлинных рисунков и рукописных стихов. В 1976 г. мы собрали материал для нового журнала и полностью подготовили макет, но решив, что издательская работа отнимает у нас слишком много времени, мы отдали весь отпечатанный номер (8 экземпляров) В.Г., который сделал его третьим номером журнала "Метки". Сюда вошли интервью с художниками Юрием Соболевым и с Комаром и Меламидом, раскадровка "подпольного" художественного фильма Алика Киселева, визуальные стихи Всеволода Некрасова, наша теоретическая статья с фотографиями, манифест музыкальной группы композиторов В. Артемова.

Михаил Гробман, проживающий теперь в Израиле, выпускает русскую тиражированную газету по искусству "Левиафан", все тексты которой написаны от руки.

В Нью-Йорке, вместе с Вагричем Бахчаняном, с 1981 г. мы начали издавать рукотворный интернациональный журнал "Коллективная ферма" (100 экземпляров), состоящий из переплетенных в книгу конвертов, каждый из которых служит как бы мини-галереей для отдельного художника. В журнале использован способ цветной монопечати с помощью копировальной бумаги, ксероксы, оригинальные рисунки, печатки и коллажи. Первый номер ("Колхоз"), подготовленный расширенной редакцией, состоял из работ только русских художников; все последующие выпуски были интернациональными: № 2 – "Письма в СССР", № 3 – "Обед в почтовом отделении", № 4 – "Вундеркинды", последний, сделанный детьми художников, целиком состоит из оригинальных рисунков. В настоящее время журнал, как редкое издание, находится во многих коллекциях книг художников, включая музеи Модерн Арт в Нью-Йорке.

В этой статье мы коснулись истории книг-объектов современных художников и поэтов Москвы, главного культурного центра России. В заключение необходимо отметить различие между политическим самиздатом, критикующим советский режим, и литературно-художественным, целью которого является не критицизм, а отражение духовных проблем и ценностей. В социальном и культурном климате страны в силу своего неофициального статуса и нон-конформизма, литературно-художественный самиздат носит политический оттенок.

Сегодняшние книжные художники на Западе тяготеют все более к типографскому производству, с целью сделать эти книги более доступными широкой публике. В репрессивной обстановке СССР этот путь невозможен, поэтому оригинальные книжные объекты остаются ценными произведениями искусства, особенно на фоне безликой массовой книжной продукции.

М.Гробман и группа „Левиафан": Действие „Велемир Хлебников – 100" Тель-Авив, 9-11-85

M.Grobman and "Leviathan" group: Performance "Velemir Khlebnikov – 100" Tel Aviv, 9-11-85

face of the author, sitting amid a pile of books and newspapers, looking sadly bureaucratic. "A book for cutting up and tearing apart," complete with scissors and appropriate authorial commentaries, is placed at the disposal of the audience and testifies not only to the author's indifference to the text, but also to the subconscious yen for destruction.

Mikhail Chernyshov (born 1945) carries on the traditions of the Russian avant-garde in both painting and books. "Landmarks" (1981), a book in the form of a circle, displays a precise and constructivist correlation of lines and dots. Subtle graphic devices in combination with tinted paper in the album "Mitsubishi-Kavasaki-Nakayama" are characteristic features of Chernyshov's work.

The Moscow group of young artists called "The Toadstools" – **Sven Gundlakh, Sergei** and **Vladimir Mironenko, Konstantin Zvezdochetov** and **Aleksei Kamensky** – all of whom were born at the end of the 1950s, work in the most varied genres, including books. Their handmade book-objects are produced with child-like inventiveness and ease: fold-out books, books cut all the way through; sheets of card; absurd diaries, slogans of all kinds and objects of a pseudo-agitprop character. The authors wrote of their work in detail in an article entitled "The Toadstools" in "A-Ya", No. 3, 1981.

At the end of the 1960s handmade books began to be paralleled by home-made magazines, produced, as a rule, in a single copy, unlike the collections of dissident articles, which were typed out. "Ballooning" (1973), an original collective publication prepared by Nikita Alekseyev, the Gerlovins, Andrei Monastyrsky and Lev Rubinshteyn, consisted of works by people with the most varied professional pursuits and ages. The theme of the next issue was "The Animal Kingdom".

In 1975 the artist *V.G.* began to put out a regular handmade journal called "Marks" with a circulation of between five and ten copies. The contents included critical articles, interviews with artists, information on Western art, poetry and music, many photographs, original drawings and manuscript poems. In 1976 the authors collected material for a new magazine and prepared a complete mock-up. However, they decided that the work of putting it out would require too much time and so handed over the entire issue (eight copies) in typescript to V.G., who made it the third issue of "Mark." The issue included interviews with the artists Yury Sobolev and Komar and Melamid, a collection of stills from a film by Alik Kiselev, visual poems by Vsevolod Nekrasov, a theoretical article by the author with photographs and the manifesto of the composer V. Artemov's musical group.

Mikhail Grobman, who now lives in Israel, publishes a Russian newspaper on art called "Leviathan", all the texts of which are written by hand.

In 1981 in New York the authors, together with Vagrich Bakhchanyan, began to produce a handmade international journal called "Kolkhoz" ("Collective Farm") in one hundred copies, consisting of envelopes bound into a book, each of which formed a kind of mini-gallery for an individual artist. The journal makes use of the colour mono-print method with the aid of Russian carbon copies, Xerox copies, original drawings, prints and collages. The first issue ("Kolkhoz") prepared by an expanded editorial staff, consisted of works by Russian artists alone; all subsequent issues – No. 2, "Letters to the USSR," No. 3, "Lunch at the Post Office," and No. 4, "Wunderkinder" – were international in character. The last was produced by the children of artists and consists entirely of original drawings. The journal now figures as a vanity in many collections of books by artists, including that of the Museum of Modern Art in New York.

In this article the authors have dealt with the history of book-objects made by contemporary artists and poets in Moscow, the principal cultural centre of Russia. To conclude, a distinction should always be drawn between political *samizdat*, which criticises the Soviet regime, and literary and artistic *samizdat*, which aims not at criticism but at reflecting spiritual problems and values. In the social and cultural climate of the country literary and artistic *samizdat* is lent a political flavour by virtue of its unofficial status, non-conformism and thoroughly disapproving position in official life.

The trend among today's Western book artists is increasingly towards the use of printing techniques with the object of making these books more accessible to a wide public. In the repressive situation of the USSR this course is out of the question and original book objects remain rare, valuable works of art, especially when seen against the background of faceless Soviet mass book production.

Translated by K.G. Hammond

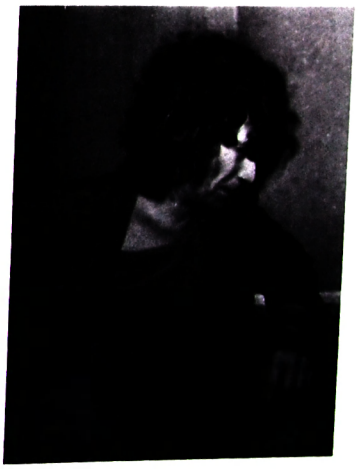
ivan chuikov
иван чуйков

Новая серия работ И.Чуйкова представляет собой прежде всего глубокое и адекватное выражение ситуации художника в современном мире. В наше время, как никогда ранее, художник стоит перед многообразием стилей и направлений, традиций и претензий на новаторство. От него требуется самоопределиться перед лицом этого многообразия, найти „свое лицо". Само это расхожее выражение уже вызывает недоумение: создается впечатление, что каждый художник как-то уже с самого начала ухитрился это лицо потерять. Лозунг современного искусства, — как и вообще современного мира — „стань самим собой" — крайне проблематичен. В этом лозунге речь идет, скорее, о поиске еще не реализованной возможности и таким образом об объективном положении дел в искусстве, которое к той или иной конкретной индивидуальности художника имеет мало отношения. Вообще „делание культуры" куда по существу своему более технично и социально мотивированно, чем сами „деятели культуры" это склонны признавать. В результате, массы художников, писателей и т. д. мечутся сейчас по всему миру в поисках подходящей оригинальной маски, которую можно было бы объявить „своим лицом". Когда же они ее находят, то никто не хочет на нее смотреть, потому что мир устал от разнообразия. Масса созданной культуры вытесняет художника во все более бесплодные пустыни, откуда уже мало шансов принести назад нечто дикое, первозданное, а подделки под детскость уже стали культурным ритуалом.

В своей новой серии Чуйков как бы заявляет, что он отказывается видеть в своих собратьях-художниках врагов и конкурентов в борьбе за оригинальность. Он осваивает их работы как свое собственное, он устанавливает общее между ними, как бы не желая замечать того, что они осознавали себя взаимно несовместимыми. Свою роль он видит не в ужесточении соперничества, а во всеобщем примирении. Чуйков не желает быть загнанным в гетто собственного стиля и в то же время делает жест — в этом жесте и состоит творческий пафос его работы, — чтобы вывести и других из того гетто, в которое они себя сами заточили.

Витгенштейн как-то проиллюстрировал в своем дневнике свой философский метод следующим замечанием: „Я часто ловил себя на том, что если находил для картины удачную раму или вешал ее на подходящее место, то бывал всегда так горд, как будто сам эту картину написал. Это, впрочем, не совсем точно: не так горд, как будто я сам ее написал, а так горд, как будто я, так сказать, написал ее небольшую часть". Когда я увидел новую серию Чуйкова, мне сразу вспомнились эти слова Витгенштейна. Тем, что Чуйков находит для чужой работы место в определенном ряду, он как бы создает эту работу заново, ибо как уже было сказано, место работы в определенном ряду — это и есть, собственно, сама эта работа, и есть то, ради чего художник ее создал. Найти для работы место в другом, так сказать, „субъективном" ряду, то-есть не в том, в котором видел ее созда-

I. Chuikov's new series of works is, first and foremost, a profound and faithful expression of the artist's situation in the modern world. The artist today is confronted by an unprecedented multiplicity of styles and trends, traditions and claims to innovation. He is required to define himself in face of this variety, to "find himself". This well-worn expression is, in itself, a cause of bewilderment: it would seem that each artist has somehow contrived from the very outset to lose himself. The watchword of modern art, as of the modern world itself, is problematic in the extreme — "become yourself". This refers for the

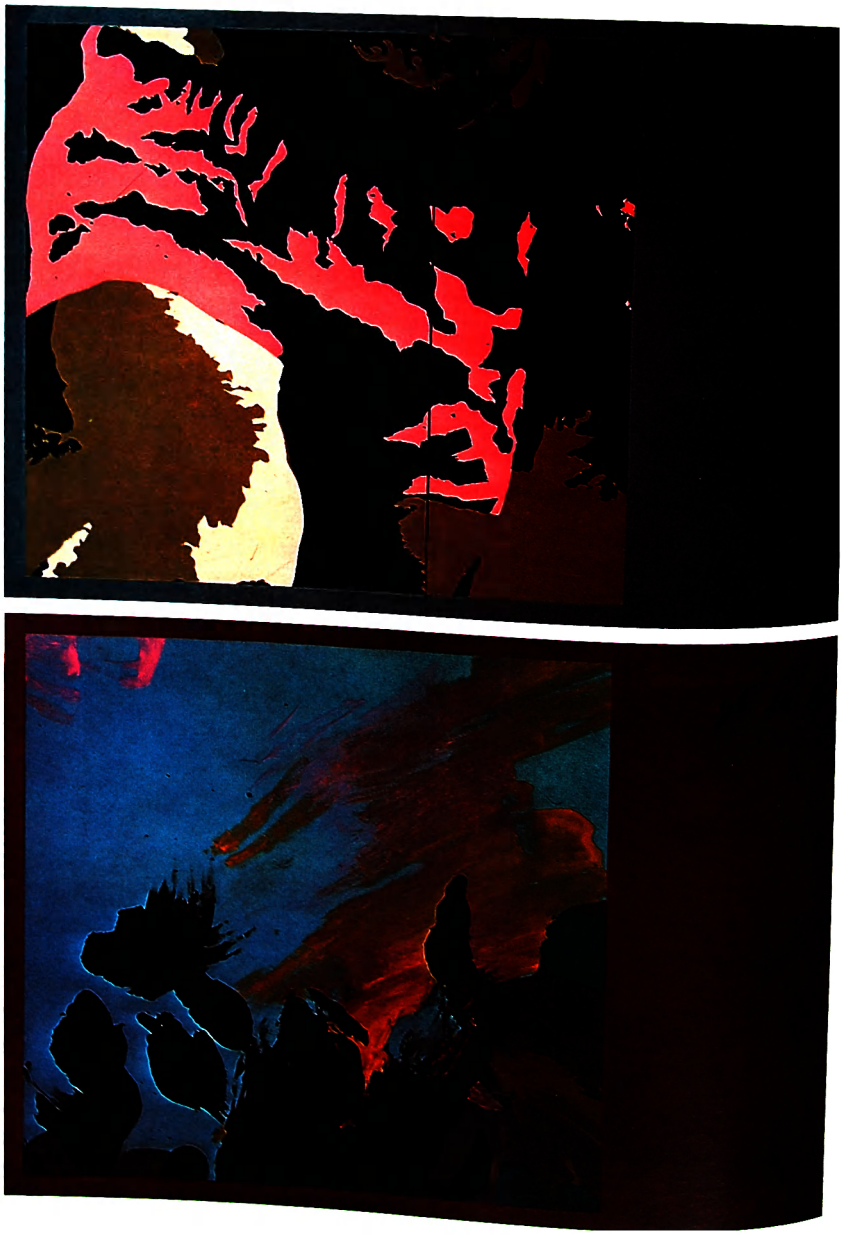


most part to the search for still unrealised opportunity and thus to the objective state of affairs in art, which bears little relation to the particular, individual artist. Generally speaking, "culture making" is, essentially, far more technically and socially motivated than the "culture makers" themselves are inclined to acknowledge. As a result, a great many artists, writers, and others now rush about the world in search of a suitable original mask which they can declare to be "themselves". When they do find it, no one wants to look at it, for the world is tired of variety. The great mass of created culture pushes the artist out into ever more sterile deserts, from which there is little chance of bringing back anything wild and primeval, and faking savagery has already become a cultural ritual.

In his new series Chuikov declares, as it were, that he refuses to see his artist confrères as enemies and rivals in the struggle for originality. He assimilates their work as his own and presents what they have in common, as if unwilling to notice their acknowledgement of mutual incom-

Родился в 1935 г. Живет и работает в Москве.

Born in 1935. He resides and works in Moscow.



Из серии „Фрагменты", №4, 1982
Фрагмент футбольной афиши
оргалит, эмаль
180 x 260

From the series "Fragments", No. 4
1982
Detail of a Football Advertising."
enamel on masonite
180 x 260

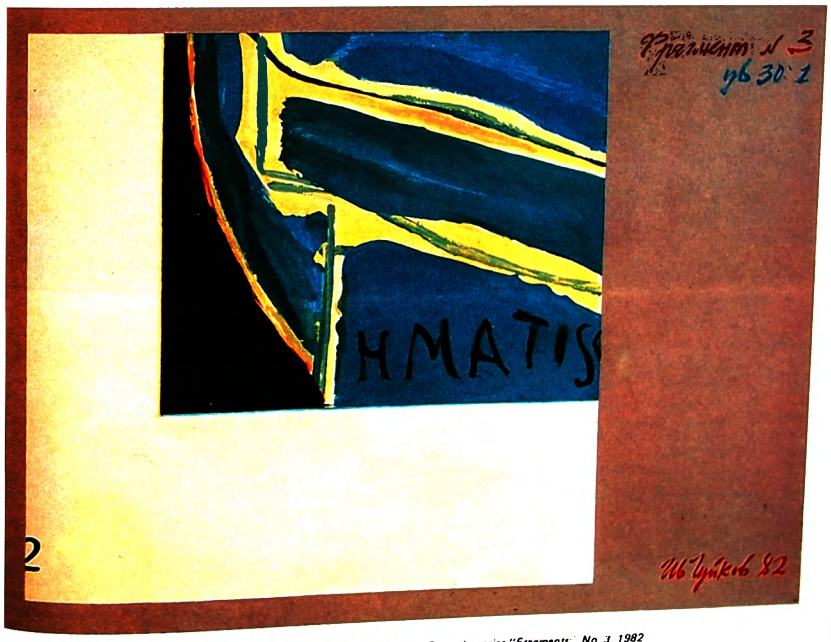
←

тель и в котором он прожил ее как выражение своей „индивидуальности", — значит отобрать у другого эту работу, отобрать у него его индивидуальность, обнаружив ее в качестве простой маски. Чуйков запрещает себе, однако, это тотальное насилие над чужой индивидуальностью, столь характерное для искусства „зрелого концептуализма", он ограничивается „небольшой частью", фрагментом, делая таким образом как бы двойной жест примирения.

На фрагменте, который выбирает Чуйков, обычно видна в первую очередь живопись как таковая. Сейчас на Западе большое увлечение живописью в духе экспрессионизма или искусства „информель" 50-ых годов. Возрождается и фигуративизм, причем упор делается на символические, насыщенные ассоциациями образы. Художники охотно иг-

patibility. He sees his role not in the further intensification of rivalry, but in general reconciliation. Chuikov does not want to be driven into the ghetto of his own style and, at the same time, he does want to make a gesture. It is in this gesture that the creative spirit of his work lies, drawing others, too, out of that ghetto in which they have placed themselves.

Wittgenstein once illustrated his philosophical method by the following observation in his dairy: "If I found a frame that suited a picture or hung it in a suitable place, I often caught myself feeling always as proud as if I had painted the picture myself. But that is not quite accurate: not 'as proud as if I had painted it myself', but as proud as if I had, so to speak, painted a small part of it". When I saw Chuikov's new series I



Из серии „Фрагменты", № 3, 1982
Фрагмент репродукции картины
А.Матисса „Молчание в домах"
оргалит, эмаль
130 x 180

From the series "Fragments", No. 3, 1982
Detail of the reproduction from A. Matisse
picture "Silence in the Houses"
enamel on masonite
130 x 180

Из серии „Фрагменты", №1, 1982
Фрагмент картины художника
И.Чуйкова „Окно XIX"
оргалит, эмаль
130 x 180

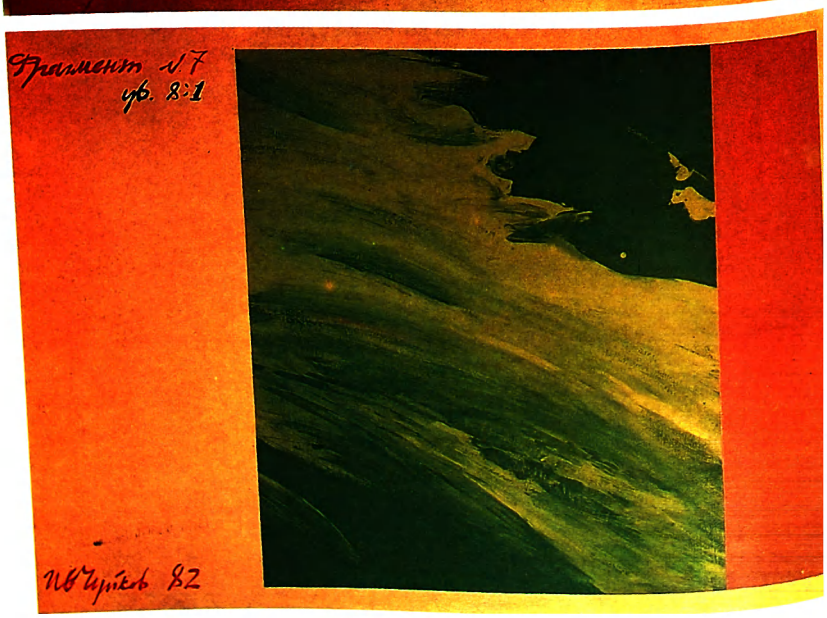
From the series "Fragments"
No.1, 1982
Detail of I.Chuikov's picture
"Window XIX"
enamel on masonite
130 x 180

←

рают с цитатами из чужих работ, но при этом погружают их в некую живописную „нерасчлененку", в некое месиво, долженствующее изображать субъективность художника. В 20-ом веке давно уже пришли к выводу, что писать субъективно означает писать плохо. Авангард отказался от критериев мастерства

immediately recalled Wittgenstein's words. By finding a place in a definite ranking for others' work, Chuikov "creates" this work afresh since, as has already been stated, the place of a work in a definite ranking is, in fact, the work itself and what the artist created it for. To find a place for a work in another, subjective" ranking – that is, not where its creator saw it and in which he lived it as an expression of his "individuality" – means

Фрагмент №5
ф. 82:1
ИВЧуйков 82


Фрагмент №7
ф. 8:1
ИВЧуйков 82

Два фрагмента, 1983
оргалит, эмаль
73 x 89

Two Fragments, 1983
enamel on masonite
73 x 89

и решил таким образом завоевывать субъективность. Теперь же пришли к выводу, что только живопись по образцам может быть по-настоящему плохой: где нет критериев, там и нельзя сделать ничего плохого.

Для Чуйкова, однако, живопись — не возможность для субъективной игры, а некое всеобщее и, в известном смысле, цеховое, профессиональное измерение художественного акта. Общий вывод из его серии можно сделать такой: кем бы ни был художник, какие бы сознательные задачи он перед собой не ставил, плохой он или хороший, но он включен в магию искусства, в магию краски и поэтому, что бы он ни делал — это всегда прекрасно. В свое время главным для художника считалось увидеть красоту в природе. Но Чуйков сделал в своей серии нечто гораздо большее — он увидел красоту в искусстве. У Чуйкова вообще есть удивительное дарование видеть красоту — весьма редкостное в наши времена. В наше время люди ищут единства и гармонии мира обычно путем утверждения: все говно. Чуйков ищет ее утверждением: все прекрасно. Он утверждает мир, радуется и примиряет с ним.

Бывают времена, когда искусство хочет создать нечто совершенно образцовое, отряхнуть со своих ног прах всего относительного и уже бывшего и от „подобий", с которыми мы имеем дело в нашем земном опыте, выйти к небесным „прообразам". Малевич — яркий тому пример. А бывают времена, когда искусство хочет преодолеть всякие претензии на исключительность — тогда оно отрицает право за образцами представлять „духовность" и стремится к мистическому переживанию единства всего сущего без иерархий и рангов, вбирая в себя небесные озарения на правах лишь части единого целого. Это как выдох и вдох.

Впрочем, такие манифестациии всеобщего единства тоже в своем роде обоазцовы. И они тоже, в свою очередь, могут быть освоены, оспорены и приведены в новое единство. Что же остается? Остается именно все — и то, и это, и их синтез тоже. Кто в искусство попал — тот больше уже из него никуда не денется, хочет он этого или нет.

Борис ГРОЙС

Из серии „Фрагменты", №5, 1982
Фрагмент картины художника К.Максимова „Сашка-тракторист"
оргалит, эмаль
130 x 180

From the series "Fragments"
No. 5. 1982
Detail of K Maximov's picture
"Sashka — the Tractor Driver"
enamel on masonite
130 x 180

Из серии „Фрагменты", №7, 1982
Фрагмент картины художника И.Чуйкова „Фрагмент №1"
оргалит, эмаль
130 x 180

From the series "Fragments"
No.7. 1982
Detail of I.Chuikov's picture
"Fragment No. 1"
enamel on masonite
130 x 180

←

taking this work away from someone else, taking away his individuality and revealing it as simply a mask. Chuikov, however, does not commit this total violence against another's individuality, which is so characteristic of the art of "mature concepturalism", but limits himself to "a small part", a fragment, thus making, so to speak, a dual gesture of reconciliation.

In the fragment that Chuikov selects, painting as painting is usually the most prominent feature. A great deal of enthusiasm is currently being shown in the West for painting in the spirit of expressionism or the "informal" art of the 1950s. Figurativism is also being resurrected, furthermore with the stress laid on symbolic images heavy with associations. Artists are not reluctant to play with quotations from others' works, but in doing so they submerge them in a kind of artistic "pot-pourri", a kind of mish-mash intended to represent the artist's subjectivity. Long ago the conclusion was reached that to paint in the 20th century subjectively means to paint badly. The avant-garde renounced the standards of high art and thus resolved to conquer subjectivity. Now it has been concluded that only painting which follows a model is bad: where standards are absent, nothing bad can be done.

However, painting for Chuikov is not an opportunity for subjective play, but a kind of universal and, in a certain sense, professional dimension of the artistic act. The following general conclusion may be drawn from this series: whoever an artist is, whatever conscious objectives he sets himself, whether he is a good artist or a bad one, nevertheless he is included in the magic of art, the magic of paint and, therefore, whatever he does is always beautiful. Once it was considered most important for an artist to see the beauty in nature. But Chuikov has done something much greater in his series — he has seen the beauty in art. Indeed, Chuikov has a remarkable gift for seeing beauty, something extremely rare in our time. People today usually seek unity and harmony in the world by affirming that everything is shit. Chuikov seeks it through the affirmation that everything is beautiful. He affirms the world, takes joy in it and is a reconciling force.

There are times when art wants to create something utterly exemplary, to shake from its feet the dust of everything similar and everything that has already been, done and to leave behind the "similarities" with which we deal in our earthly experience towards heavenly "prototypes". Malevich is a shining example of this. And there are times when art wants to overcome all claims to being exclusive — then it denies the right of a model to represent "spiritual qualities" and strives towards a mystical experiencing of the unity of all existence without hierarchy or ranks, taking into itself heavenly illuminations as just a part of the united whole. This alternation is like breathing out and breathing in.

Furthermore, such manifestations of universal unity are also exemplary in their own way. And they, too, in their turn, can be assimilated, disputed and brought to a new unity. What, then, is left? What is left is just everything — this and that and their synthesis as well. He who has found his way into art will never get out of it again, whether he wants to or not.

B. GROYS
Translated by K.G. Hammond

vitaly komar-alexandr melamid
виталий комар-александр меламид

Я начну с законов перспективы, со зрительной памяти. Я скучал по Москве в Иерусалиме. А в Лондоне я начал скучать по Иерусалиму. Потом по Нью-Йорку. А в Нью-Йорке стал, впервые, скучать по Лондону. В этих перелетах ностальгия по Москве окончательно затерялась. Я вспоминал своих московских друзей, но не город, отдельные разговоры, но не советскую власть как таковую. Я не скучал по ней в разлуке. Пока не умер Брежнев. Из-за его кончины я вдруг вновь ощутил удивительное, забытое было, чувство: уникальное ощущение того, что ты — советский человек. Я вновь испытал ностальгию по своему советскому прошлому. Эта сладкая волна ностальгии объясняется не чувством благодарности Леониду Ильичу, хотя именно Брежнев даровал мне свободу, дав разрешение на эмиграцию. Объясняется этот наплыв ностальгических чувств чисто зрелищным моментом: впервые за восемь лет пребывания на Западе я увидел членов Политбюро крупным планом на трибунах Мавзолея. И я ахнул. Ахнул от неповторимости этого зрелища. И испытал гордость от того, что я сам — часть этой неповторимой культуры: не русской, а, именно, советской, мавзолейной культуры.

Где, в какой части мира, в какой еще стране, руководители народа по торжественным случаям забираются на пирамиду фараоновой архитектуры и машут приветственно рукой, стоя, собственно, над склепом с мумией? Представьте себе этот склеп с мумией Ленина, ступенчатый каркас Мавзолея и членов Политбюро, представьте себе эту идеологическую пирамиду чисто визуально, и вы поймете уникальность советского мира. Когда я жил в Москве, я умел так натренировать свое зрение, что мне казалось: я Мавзолей с Политбюро в глаза не вижу. Увидев это зрелище по лондонскому телевидению, я понял, что этот Мавзолей — запечатлен в моем сердце. Я его как бы вспомнил. Вспомнил то, что хорошо знал, но давно пытался забыть. И тут я понял, что некоторые вещи невозможно забыть: они отпечатываются в сознании и остаются там до смерти — даже если ты испытываешь к ним отвращение. Выясняется, что память — аморальна. Память — она как природа и склонна, скорее, ко злу, чем к добру; она зловредна, потому что накапливает то, чего ты сам — твой дух? твой ум? — терпеть не можешь и всеми силами отвергаешь. И так устроены семейные отношения между духом и природой, между нашими мозгами и памятью, что когда мы видим вновь нечто неповторимое, однажды запавшее в память, мы испытываем радость, вне зависимости от того, какой моральной стороной поворачивается к нам это воспоминание.

Люди привыкли считать, что у природы, у ландшафта нет своей идеологии. Природа — аполитична. Поэтому отдыхать от треволнений жизни лучше всего у моря или в горах: около анти-идеологических природных крайностей. Идеология появляется в ландшафте лишь на полотне художника, на картине — в пейзаж она привносится нами самими. Так мы полагали. Так оно, видимо, и было. До Советской власти. До Революции, до Сталина. Сталинизм завершил нечто неслыханное и невиданное: он

I'll begin with the laws of perspective, with visual memory. In Jerusalem I pined for Moscow. In London I began to pine for Jerusalem. Then New York. And in New York, for the first time, I began to miss London. Nostalgia for Moscow got lost altogether in these flights. I remembered my Moscow friends but not the city, remembered verious conversations but not Soviet power as such. I didn't miss it — until Brezhnev died. At his passing I suddenly experienced a surprising feeling I thought I'd forgotten : that unique sensation of being a Soviet person. I experienced anew a nostalgia for my Soviet past. This sweet wave of homesickness can not be explained out of gratitude to Leonid Ilyich, although it was in fact Brezhnev who granted me feeedom, by permitting emigration. The source of this influx of nostalgic feelings lies in a single moment of visual spectacle. For the first time in 8 years of living in the West I saw close-ups of the Politburo members on the tribune of the Mausoleum. And I was amazed. Amazed by the uniqueness of this spectacle. I felt a sense of pride in the fact that I myself am a part of this unique culture — not of Russian culture, that is, but of Soviet mausoleum culture.

Where else, in what part of the world, in what other country, do the people's leaders appear on solemn occasion atop a Pharaonic pyramid, waving in greeting while standing, strictly speaking, over a crypt containing a mummy? Imagine this crypt with Lenin's mummy, the stepped carcass of the Mausoleum and the members of the Politburo. Imagine this ideological pyramid visually and you will understand the uniqueness of the Soviet world. When I lived in Moscow I knew how to train my vision so that it seemed to me I didn't really see the Mausoleum and the Politburo. Imagine this ideological pyramid visually sion I realized that the Mausoleum is imprinted on my heart. In a sense, I remembered it. I remembered something I knew well, but had long ago tried to forget. And then I realized that some things are impossible to forget. They are stamped on the consciousness and remain there until

В. Комар родился в 1943 г. в Москве. А. Меламид родился в 1945 г. в Москве. В 1971 г. оба эмигрировали в Израиль. С 1978 г. живут и работают в Нью-Йорке.

V. Komar was born in Moscow in 1943. A. Melamid was born in Moscow in 1945. Both of them emigrated to Israel in 1971. They have been living and working in New York since 1978.

Что делать?, 1982-83
холст, масло
183 x 183

What is to be done?, 1982-83
oil on canvas
183 x 183

идеологизировал природу. Куда ни оглянется советский человек, он везде чувствует сочную живописную кисть, которой советская власть преобразила и раскрасила природу. Например, колышашиеся поля пшеницы напоминают нам о колхозах, то есть о коллективизации и раскулачивании крестьянства. Вид заводов твердит рабочими гудками о пятилетнем плане. Даже лес с поляной взывает к нам патриотическими лозунгами. Что тут говорить о городской улице, где каждый квадратный метр заполнен идеологическими плакатами-лозунгами, портретами членов Политбюро и вообще партийными призывами, предупреждениями и наставлениями. Ну и, конечно же, не вызывает никаких сомнений идеологичность Мавзолея и пресловутой Красной площади. Покажите любому человеку Красную площадь — он тут же вспомнит КГБ и Политбюро. Точно так же ,как при виде лондонского Биг-Бена тут же вспоминается английская королева и Парламент. Советская власть научила нас видеть идеологию и политику в природном, она наделила ландшафт партийной совестью.

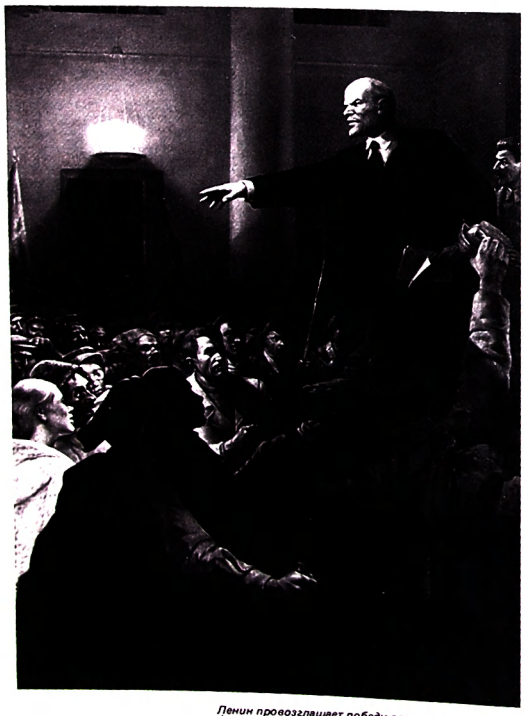
Советская власть, короче говоря, переделывает действительность, природу, ландшафт под картинку, согласно своему идеологическому рецепту, концепции. Так происходит с любой революционно-утопической идеологией: она навешивает на нее свои ярлыки. Природное — аморально, антиидеологично и поэтому есть потенциальный враг утопической мессианской концепции и, следовательно, должно быть перевоспитано. Нужно перевоспитать, обратить в свою религию не только людей, но и улицу, лес, горы, реки и моря. Строительство Беломорканала — стройка Коммунизма, а не просто водного пути. Сталин — солнце (как, впрочем, и Луна, и другие космические светила — поскольку он не спал по ночам) нашей Родины. На наших глазах происходит тотальная идеологизация реально-

death — even if you loathe them. It turns out that memory is amoral. Memory, like nature, is inclined more to evil than to good; it's pernicious because it stores up what you yourself — your soul? your mind? — cannot abide and reject with all your might. And such are the family ties between the soul and nature, between our brain and memory, that when we see something unique that was once imprinted on our memory, we experience joy, regardless of which side of morality the memory is on.

People are used to thinking that nature, the landscape, doesn't have it's own ideology. Nature is apolitical. For this reason the seashore or the mountains, nonideological, natural regions, are the best places to escape life's agitation. Ideology appears only in the landscape on canvas, in the picture; we ourselves introduce it. Or so we thought. And so it apparently used to be. Before Soviet power. Before the Revolution, before Stalin. Stalinism accomplished something previously unheard of and unseen: it ideologized nature. Wherever a Soviet person casts his glance, he feels the lush, painterly brush with which Soviet power has transformed and colored nature. For example, swaying fields of grain remind one of collective farms, that is, collectivization and the dispossession of the peasants. A view of factories shrieks with the whistles of the five-year plan. Even a forest clearing exhorts us with patriotic slogans. This is not even to mention city streets where every square meter is filled with ideological posters, saying, portraits of Politburo members and various Party slogans, warnings and admonitions. And of course there can be no doubt about the ideological nature of the Mausoleum or infamous Red Square. Show Red Square to anyone and he will immediately think of the KGB and the Politburo, just as a view of London's Big Ben reminds us of the English Queen and Parliament. Soviet power has taught us to see ideology and politics in the natural; it has

сти, ее партийная трансформация, каждый предмет получает партийный билет и беспартийных все меньше и меньше. Все меньше и меньше глаз помнят дореволюционную картитину природы, ее до-советский вид.

Мы были рождены в эпоху окончательной победы сталинизма на нашей родине. О том, как выглядела природа и жизнь до Сталина, мы узнавали лишь по слухам, а позже — из запрещенных книг. И узнав — ужаснулись свершившемуся. И присоединились к многомиллионной толпе советских граждан, которые



Ленин провозглашает победу революции (по картине В. Серова), 1981-82
холст, масло
183 x 137

Lenin declares the Victory of the Revolution (after the painting by V.Serov), 1981-82
oil on canvas
183 x 137

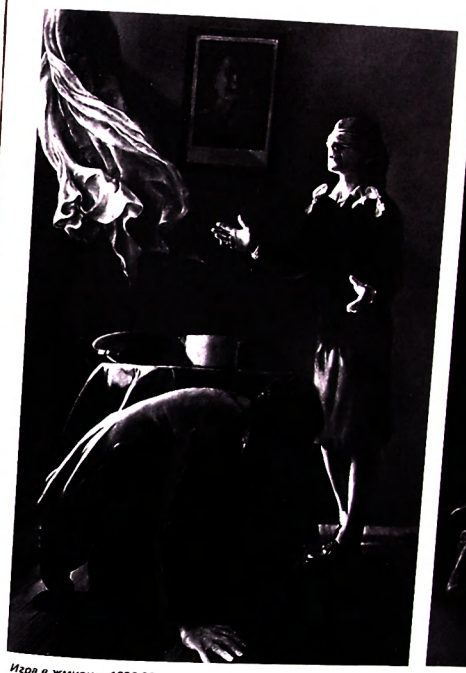
должны выучиться жить, сознавая, что ты — часть ненавистной картины, вправленной в тяжелую багетовую раму советских границ. В стремлении освободиться от этой включенности, соучастия в социалистическом заказе, принимаются разного рода попытки: например, просто ходить с закрытыми глазами — стать своего рода отшельником; или, например, противопоставить ненавистному Мавзо-

endowed the landscape with a Party conscience.

In short, Soviet power remakes reality, nature, the landscape, into an imitation of a picture, in accordance with its own ideological recipe, its own concepts. This process occurs with any revolutionary-utopian ideology : it animates natures, ideologizes it, hangs its own labels on nature. That which is natural — is amoral, non-ideological and therefore, potentially the enemy of any utopian, messianic scheme. Consequently, it must be re-educated. Not only people, but streets, forests, mountains, rivers and seas must be re-educated, converted to your religion. The construction of the White Sea Canal is the construction of Communism, and not simply of a waterway. Stalin is the Sun (and, by the way, the Moon and other heavenly bodies since he didn't sleep at night) of our Motherland. A total ideologization of reality takes place right before our very eyes, a Party transformation : each object receives its Party card and there are fewer and fewer non-Party members. Fewer and fewer eyes remember the pre-revolutionary picture of nature, what it looked like before Soviet power.

We were born into the epoch of Stalinism's final triumph over our homeland. What nature and life looked like before Stalin was something we found out only by rumors — and later from forbidden books. When we did find out we were horrified by what had transpired. We joined the crowd of millions of Soviet citizens who have had to learn to live with the awareness that each of us is a part of the hateful picture, set in the heavy, ornate frame of Soviet state borders. Different strategies are attempted in the struggle to be free of this inclusion, of complicity in the great Socialist Realist contract. For example, you can simply walk around with your eyes closed — become a sort of recluse. Or, to give another example, you could counter the naive Mausoleum with the demolished Church of Christ the Savoir, as the "Derevenshchiki" (village) writers and artists have done. However, even recluse-anchorites must show up at compulsory meetings, and a contemporary religious believer may soon find himself signed up and registered in the Patriotic-Party camp; one way or another he ends up within the same heavy, ornate frame. Dissent of this sort — including attempts to go over lock, stock and barrel to Western avant-gardism on Russian soil — is just bad stylization, a cheap imitation, like a tattoo of a mermaid and palm tress on the chest of a criminal in the camp barracks.

But there is yet another way of relating internally to the all-encompassing doctrine into which your existence has been converted. This is the path of self-parody, which in Russia has been traditionally related to the concept of the "holy fool" and buffoonery. This is an attempt to speak about Soviet power in its very own language, an attempt to parody the doctrine with its own doctrinaireness. The constant, absurd contrast between words and actions, between the present and the past (since the past is always being rewritten in line with the present) is already sufficiently dramatic in and of itself, and a simple reproduction of this phenomenon — is already something of a catharsis. Let's say that a fifty-year-old issue of the newspaper "Pravda" (which is strictly forbidden and kept in special archives) were published in the Soviet Union today — it would be a best seller. The film *Oath*, in which Stalin was the main character, would be sold out. Komar and Melamid's double self-



Игра в жмурки, 1982-83
холст, масло
183 x 119

Blindman's Buff, 1982-83
oil on canvas
183 x 119

Смерть тирана, 1982-83
холст, масло
183 x 119

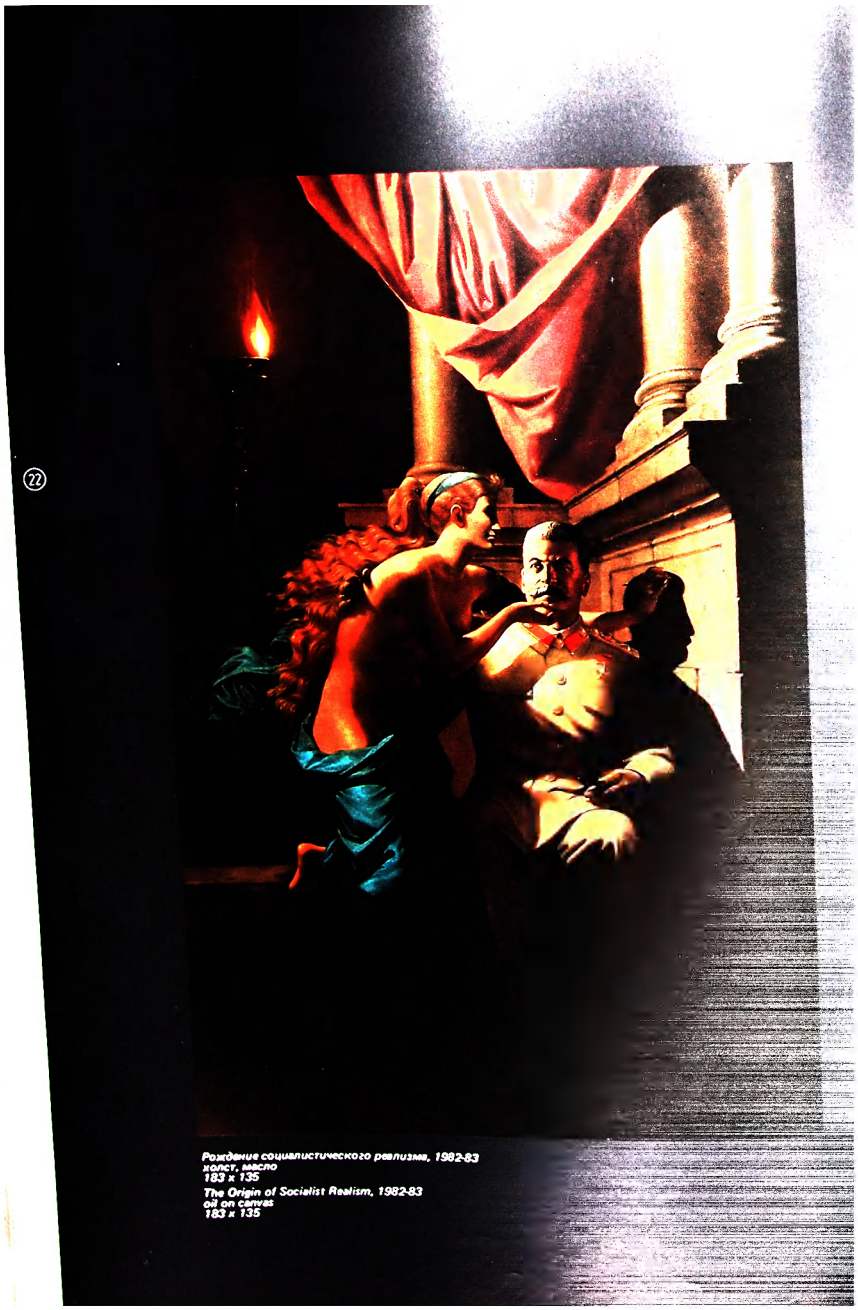
Stroke (ca. 3 March 1953), 1982-83
oil on canvas
183 x 119

лею – снесенный Храм Христа Спасителя, как это произошло с писателями и художниками „деревенщиками". Однако любой отшельник-анахорет должен присутствовать на собраниях с обязательной явкой, а современного религиозника быстро могут заприходовать в партийно-патриотический лагерь, он так или иначе оказывается в той же идеологической багетовой раме. Диссидентство такого рода – включая попытки уйти с головой и с потрохами в западный авангард на русской почве – это дурное стилизаторство, дешевая имитация, как татуировка с русалкой и пальмой на груди у уголовника в лагерном бараке.

Но есть еще один путь отношения изнутри к тотальной доктрине, в которую обратилось твое существование. Это путь само-пародии, традиционно связанный в России со школой юродства и шутовства. Это попытка говорить о советской власти на языке советской власти, попытка передразнить доктрину ее же собственным доктринерством. Постоянный и нелепый контраст между словом и делом, между настоящим и прошлым (поскольку прошлое все время переписывается под настоящее) уже сам по себе драматичен, и простая

portrait in the style of a Lenin-Stalin mosaic from the Moscow subway was made possible by the self-parodying nature of Soviet culture. Komar and Melamid have accomplished in painting what prose writers such as Veniamin Erofeev or Alexander Zinoviev have done in literature. They decided to accept the Party spirit of the Soviet landscape as reality. They decided to take words as images, slogans as actual deeds. They decided to accept wooden nickels as valid currency, and exhibit all this for general review. A scandal ensued, because however zealous and orthodox the Party ideologue may be, he knows with a hidden instinct that Soviet ideology cannot be interpreted literally. Literal interpretation turns it into a self parody, pompous nonsense. Into the mockery of "Sots-Art."

That's how "Sots-Art" seemed to us in there, in Moscow. Just another way to make fun of Soviet power. We thought we were Pushkins and Voltaires, that with our epigrams and parodies, our free conversations and irresponsible deeds, we had placed ourselves above everyday existence, which was drenched in Soviet ideology, like sardines in oil. Sots-Art seemed like a dissident joke there, but here it suddenly turns out that it



(22)

Рождение социалистического реализма, 1982-83
холст, масло
183 x 135

The Origin of Socialist Realism, 1982-83
oil on canvas
183 x 135

репродукция самого этого феномена — уже катарсис. Скажем, сегодня в Советском Союзе публикация номера газеты „Правда" пятидесятилетней давности (строжайше запрешенной и хранящейся в спецхранах) была бы бестселлером. Как шел бы аншлагом, скажем, фильм „Клятва" со Сталиным в главной роли.

Благодаря само-пародии советской культуры и стал возможным двойной портрет Комара-Меламида под фреску Ленина-Сталина из вестибюля московского метрополитена. Комар и Меламид сделали в живописи то, что в литературе было сделано такими прозаиками как Веньямин Ерофеев или Александр Зиновьев. Всю партийность советского ландшафта они решили принять как реальность. Они решили воспринимать слова как образы, лозунги — как свершившиеся деяния, решили выдать фальшивые деньги за чистую монету и выставить все это на всеобщее обозрение. Произошел скандал, потому что каким бы рьяным и ортодоксальным ни был партийный идеолог, он скрытым чутьем знает, что нельзя советскую идеологию истолковывать буквально. Буквальное истолкование обращает ее в помпезную нелепость. В издевательский „соц-арт".

Таковым и казался нам соц-арт там в Москве. Как еще один способ поиздеваться над советской властью. Нам казалось, что мы пушкины и вольтеры, что своими эпиграммами и пародиями, своими вольными разговорами и безответственными поступками мы ставим себя выше быта, пропитанного советской идеологией, как кильки в маринаде. Соц-арт там казался шуткой диссидентства; а здесь вдруг выяснилось, что это видение — единственное доступное нам понимание советского прошлого, которым мы, как и все, естественно дорожим. Что же произошло? Произошла эмиграция. Мы увидели советскую власть по ту сторону зеркала, по ту сторону железного занавеса, мы увидели ее во всей чудовищной ее красе, как на сцене, и поняли, что советская власть — это миф. Не в смысле ее эфемерности, мифичности, а в буквальном смысле: миф как мифология, такая же, как древнегреческая мифология или, скажем, египеткая. Не идеология, подчеркиваю, а мифология. Древние греки могли сколько влезет острить над разбушевавшимся Зевсом, и тем не менее, Зевс в их сознании оставался громовержцем — он оставался частью мифологии сознания. Отсюда, из эмиграции, можно сколько угодно острить над видом членов Политбюро, приветствующих толпы демонстрантов с пьедестала, возведенного над мумией Ленина, но этот вид стал частью нашего сознания. Как и улыбающийся из-под усов отцовской улыбкой Сталин. Которого мы с детства обожали и хотели убить. У нас в отношении Сталина — эдипов комплекс. Связанный, очевидно, с мифом о пионере Павлике Морозове, который выдал своего отца-кулака активистам коллективизации. Как, впрочем, связанный и с другими мифами о жертвенности и о победе над врагом. Находясь там, внутри мифа, мы полагали, что все эти советские легенды — лишь лживая пропаганда, в которую давно никто не верит, пропаганда, выдуманная кучкой властолюбивых активистов, то есть партией большевиков, установившей диктаторский режим над многомиллионной массой свободомыслящих россиян. Отсюда, из эмиграции, становится понятно, что все эти легенды — это часть нашего сознания, часть на-

is a vision — the only way of understanding the Soviet past (and like people everywhere, we are naturally fond of the past) that is accessible to us.

What happened? Emigration. We have seen Soviet power on the other side of the mirror, on this side of the Iron Curtain. We have seen it in all its monstrosity, painted as if on stage and we have realized that Soviet power is a mith. Not in the sense of its ephemeralness, its mystification, but in the literal sense: a myth as in mythology, just like Greek or Egyptian mythology. It is not an ideology, but, I repeat, a mythology. The ancient Greeks could make fun of Zeus's rages but nevertheless, Zeus remained the Thun-

Стук в дверь, 1983
холст, масло
183 x 127

A Knock at the Door, 1983
oil on canvas
183 x 127

derer in their consciousness — he remained part of the mythology of the consciousness. From here, in emigration, we can joke as much as we like about the members of the Politburo greeting demonstrators from their pedestal erected above Lenin's mummy. But this image has become part of our consciousness. As has that of Stalin smiling from beneath his mustache. The Stalin that we've simultaneously adored and wanted to murder since childhood. We all have an Oedipus complex with relationship to Stalin. It's obviously connected to the myth about the Pioneer Pavlik Morozov, who betraved his kulak father to collectivization activists. Just as it's also connected to other myths of sacrifice and victory over the enemy. Living there, inside the myth, we supposed that all those Soviet legends were simply lying propagande in which no one believed any more, propaganda invented by a bunch of power-loving activists — that is, by the Bolshevik party — who imposed a dictatorial regime on millions of free-thinking Russians. But from this vantage point, from emigration, it becomes clear that all those legends are a part of our consciousness, a part of our past, from which we will never escape. A return to this past — even in the form

Союзники, 1984-85
смешанная техника
34 x 201

Allies, 1984-85
mixed media
34 x 201

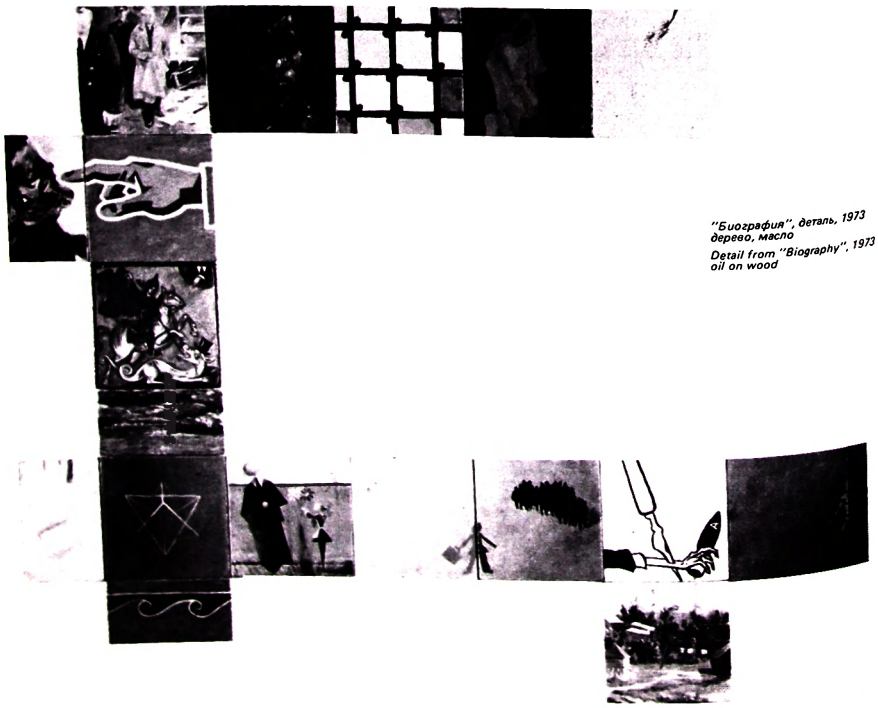
шего прошлого, от которого никуда не уйдешь; и возвращение к этому прошлому — даже в виде телерепортажа о брежневских похоронах по западному телевидению — сулит блаженство, как возвращение в родной дом, в родной миф, к истокам собственного сознания. Советская мифология есть идеологизация нашей памяти, окаймленная уже не советскими государственными границами, а дистанцией времени. Не художнику осуждать эту мифологию с моральных позиций. Эту мифологию и воссоздают картины Комара и Меламида.

Зиновий ЗИНИК

of a news report on Brezhnev's funeral seen on Western television — promises some sort of bliss, like returning home, to your native myth, to the source of your own consciousness. Soviet mythology is the ideologization of our memory, our nature — no longer delineated by Soviet Government borders, but by the distance of time. It isn't up to the artist to judge this mythology from a moral point of view. It is this mythology that Komar and Melamid's paintings recreate.

Zinovy ZINIK

Translated by Jamey Gambrell



"Биография", деталь, 1973
дерево, масло

Detail from "Biography", 1973
oil on wood

mikhail shvartsman
михаил шварцман

Родился в 1927 г. Живет и работает в Москве.

Born in 1927. He resides and works in Moscow.

И искусство и личность Михаила Шварцмана оказали глубокое влияние на многих московских и ленинградских художников, поэтов и философов, которых принято причислять ко „второй культуре". Между тем, за пределами определенного круга его имя сравнительно мало известно и его работы редко репродуцируются. Отчасти это вызвано нелюбовью самого художника к общественному шуму, а отчасти инертностью публики – если вообще, конечно, можно говорить о публике в применении ко „второй культуре".

Работы Шварцмана, которые он сам называет „иературами", сочетают в себе дух утопического проекта, присущий, скажем, Малевичу, со стремлением вобрать в себя все созданное мировой культурой. Эти работы обращены одновременно и в будущее, и в прошлое – и это придает им особое напряжение и оригинальность. Шварцмановские иературы конструктивны, и сам художник воспринимает их не только как автономные произведения искусства, но и как проекты новой архитектуры, „новой среды обитания" – сходство с Малевичем здесь очевидно. В то же время Шварцман не стремится, подобно Малевичу, создать нечто абсолютно новое, рвущее все связи с прошлым. Напротив, шварцмановские иературы постоянно пробуждают у зрителя ассоциации с уже виденным, постоянно намекают на сходства. Работы Шварцмана поэтому конструктивны, „проективны" и в то же время, символичны, ретроспективны. Шварцман постоянно использует в своем искусстве сакральные образы прошлого – мистические знаки, тотемы, фигуры идолов, очертания храмов. Наряду с супрематическим влиянием в искусстве Шварцмана постянно присутствует элемент символической игры в духе, скажем, Клее и мистические образы, отсылающие, например, к Филонову.

Шварцмановское искусство разделяет с супрематизмом его презрение ко всему обыденному и преходящему, его стремление перестроить сознание и жизнь по единым и вечным законам. В то же время, авангардизм Малевича отталкивает Шварцмана своей чисто человеческой произвольностью, своей исторической неукорененностью. Действительно, человечество накопило уже большой мистический опыт, выразивший себя также в определенных визуальных образах, нельзя просто отринуть этот опыт, заменив его „черным квадратом". Подобный акт, хотя и выдает себя за какое-то определенное откровение, все же именно в силу своей новизны, своей оригинальности представляется поверхностным, надуманным – каким-то поспешным сотворением нового идола. Вечные образы должны поэтому, по мысли Шварцмана, быть не выдуманы, а раскрыты с опорой на прошлый мистический опыт. Здесь находит себе выражение общая нелюбовь к утопии и культу будущего, характерная для послесталинской советской интеллигенции.

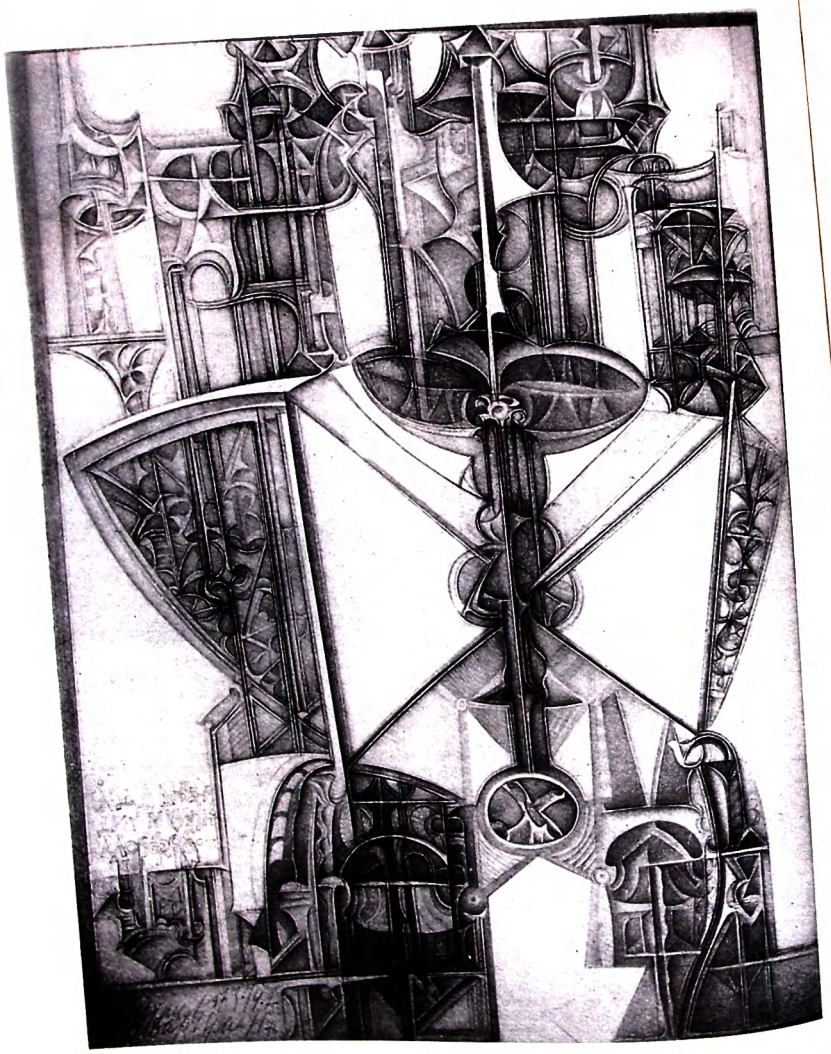
Эта нелюбовь находит себе соответствие в движении „постмодернизма", охватившем сейчас искусство Запада. Игра с мистическими символами прошлого присутствует повсюду в современной живописи. Современная

Both through his art and through his personality Mikhail Shvartsman has exercised a profound influence on many of the Moscow and Leningrad artists, poets and philosophers customarily numbered among representatives of the "second culturell. However, his name is comparatively little known outside a limited circle and his works are rarely reproduced. In part this is the result of the artist's own distaste for publicity, in part the result of public inertia – that is, of course, if one can speak of the public at all in relation to the "second culture".

Shvartsman's works, which he calls "hieratures" combine the spirit of a utopian design – characteristic, shall we say, of Malevich – with the urge to embrace everything that has been created by world culture. These works are directed simultaneously to the future and the past, which lends them a particular tension and originality. Shvartsman's hieratures are constructive and the artist himself perceives them, not only as autonomous works of art, but also as designs for a new architecture, "a new habitational environment" (here the similarity with Malevich is obvious). At the same time Shvartsman does not strive, like Malevich, to create something absolutely new that severs all links with the past. On the contrary, Shvartsman's hieratures constantly arouse associations in the viewer with what has already been seen, constantly hint at similarities. For this reason Shvartsman's works are constructive, "projective" and, at the same time, symbolic and retrospective. Shvartsman makes use of the sacred images of the past – mystic signs, totems, the figures of idols, the outlines of temples. In Shvartsman's art we see the suprematist influence together with an element of symbolic play in the spirit of, say, Klee, and mystical images which refer to Filonov.

Г.Д.Костаки и М. Шварцман
G.D.Kostaki and M. Shvartsman

Shvartsman's art shares suprematism's scorn for everything that is commonplace and transitory and its desire to rebuild consciousness and life according to unified and eternal laws. But Malevich's avant-garde approach repels Shvartsman by its purely human arbitrariness, its lack of historical roots. Indeed, mankind has already accumulated a great deal of mystical experience, which has also found expression in definite visual images. This experience cannot simply be rejected and replaced with a "black square". To Shvartsman, such an act, although presented as some kind of extreme revelation, nevertheless, by virtue of its very novelty and originality, appears as the superficial, forced, somehow hasty creation of a new idol. Eternal images must, therefore,



(26)

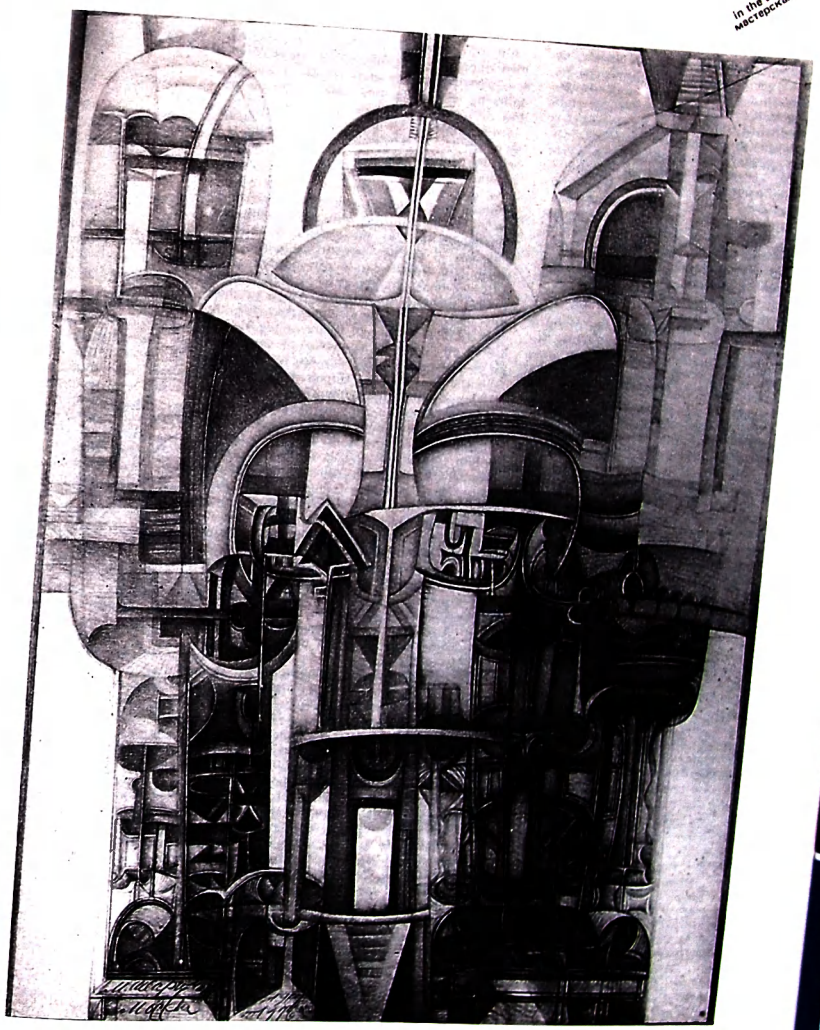
Без названия, 1973-76
Бумага, карандаш
38 x 28
Из коллекции Г. Д. Костаки

Without Title, 1973-76
pencil on paper
38 x 28
Kostaki's collection

архитектура стала эклектичной и ретроспективной, намекающей на то, что построено ранее, и при том „значащей", то-есть отсылающей к определенным ассоциациям. В этой новой архитектуре можно было бы видеть реализацию того, что составляет существо шварцмановского проекта, если бы не присущий ей дух игры и подчеркнуто безответственного произвола. Хотя, как уже говори-

according to Shvartsman's thinking, not be invented, but brought to light, revealed, with their fulcrum resting on past mystical experience, a general antipathy to utopia and the cult of the future, which is characteristic of the post-Stalin Soviet intelligentsia, finds its expression here.

This antipathy is paralleled in the post-modernist movement which has now embraced Western art. Games played with the mystical symbols of



лось, элемент игры присущ шварцмановскому искусству, по существу своему оно все же глубоко серьезно. Более того, оно и возникало в известной степени из пафоса новой серьезности.

Советское неофициальное искусство эпохи „оттепели" было увлечено идеей индивидуальности, „самовыражения" и культом гениальности, что являлось понятной реакцией на

the past can be seen everywhere in contemporary painting. Modern architecture has become eclectic and retrospective, hinting at what was built before and "meaningful" to boot: that is, evoking specific associations. In this new architecture we could see the realisation of the essence of Shvartsman's project, although not the spirit of play and emphatically irresponsible arbitrariness that is inherent in this architecture.

Без названия, 1967-76
бумага, карандаш
37 x 28
Из коллекции Г. Д. Костаки

Without Title, 1967-76
pencil on paper
37 x 28
Kostaki's collection

сталинскую обезличку. В то же время, несмотря на все претензии на оригинальность, художники той эпохи в общем и целом следовали западной художественной моде и притом с неизбежным значительным отставанием. Это обстоятельство порождало двусмысленность и конфликт между претензиями и фактами, что сильно отравляло обстановку и подрывало веру в себя. В этой ситуации отказ Шварцмана от погони за временем имел исключительно важное значение духовного примера. Вместо того, чтобы чувствовать себя на обочине истории, художник оказался в самом центре надисторического метафизического мира, бесконечно превосходящего по своему значению какую бы то ни было художественную моду. Для Шварцмана его композиции не являются произвольной игрой с символами, утратившими свое значение. Напротив, они означают возведение всего в мире к окончательной формуле внутри некоей единой духовной „иератической" иерархии — отсюда название этих композиций — „иературы". Эти окончательные формулы-знаки вещей воспринимаются художником как их вечные образы по ту сторону смерти. Отсюда прямая связь между иературами и иконой — иературы суть как бы новые иконы, открывающиеся внутреннему взору художника. В свое время иконы рождались из видений святых. Для того, чтобы видения художника были внутренне оправданы, его образ жизни должен приближаться к святости. И действительно, образ жизни Шварцмана весьма далек от того богемного образа, который часто ассоциируется с мифом о художнике в современной культуре.

Шварцмановское возвышенное представление об искусстве оказало, в первую очередь, глубокое воздействие на творческую интеллигенцию и в том числе даже на тех, кто не склонен был разделять веру Шварцмана в возможность для художника выйти за пределы своей индивидуальности. Скорее, наоборот, искусство Шварцмана, а также тех, кто вслед за ним или параллельно с ним утверждали сакральное значение своего искусства, породило у некоторых художников новую, еще более высокую оценку собственной субъективности. Речь идет о способности этой субъективности так сказать „сакрализировать" все, с чем она соприкасается, и тем самым стереть грань между „достойным" и „недостойным", между возвышенным и низменным, а, следовательно, и выйти за пределы определенного и исторически зафиксированного репертуара образов. Такой выход, однако, был бы невозможен, если бы сакральное значение искусства не было бы признано и пережито. Разумеется, игра в искусстве — и тем более игра, вдохновленная приятным переживанием от кощунственного обращения с традицией и ее сакральным значением, — никогда не прекратится. Но эта игра требует, чтобы предназначение искусства понималось как поистине высокое. И это обстоятельство делает значение личной позиции Шварцмана — помимо того, что он просто очень хороший художник — особенно важным. Ибо искусство Шварцмана — это один из немногих известных мне из истории настоящих уроков того, чем может быть искусство или, точнее, чем оно может хотеть быть.

Борис ГРОЙС

Although, as has already been stated, the element of play is characteristic of Shvartsman's art, it is nevertheless profoundly serious in essence, springing, indeed, to some extent from the pathos of this new seriousness.

Soviet unofficial art of the "thaw" was caught up by the idea of individuality, "self-expression", and the cult of genius in an understandable reaction to Stalininst facelessness. At the same time, despite all their claims to originality, the artists of that period as a whole followed Western artistic fashion, but with an inevitable and considerable lag. This circumstance led to ambiguity and a conflict between claim and fact, which did a great deal to sour the position of the artist and undermine the artist's faith in himself. In this situation Shvartsman's refusal to chase after time had exceptional importance as a spiritual example. Instead of feeling on the fringe of history, the artist proved to be at the very centre of a suprahistorical metaphysical world whose importance infinitely surpassed any artistic fashion. Shvartsman's compositions are not an arbitrary game with symbols that have lost their meaning. On the contrary, they mean the raising of everything in the world to a final formula within a kind of unified spiritual "hieratic" hierarchy — whence the name of these compositions. These definitive formulae-signs of things are perceived by the artist as their eternal images on the other side of death. Hence the direct link between hieratures and the ikon — the former are, in essence, new "ikons", revealed to the inner eye of the artist. Ikons were born from the visions of saints. For the visions of the artist to be inwardly justified, his image of life must approach sanctity. And indeed, Shvartsman's image of life is very far from that bohemian model frequently associated with the artist in contemporary culture.

Shvartsman's elevated conception of art has had in the first place, a profound effect on the creative intelligentsia, including even those disinclined to share his belief in the artist's ability to go beyond the bounds of his individuality. On the contrary, Shvartsman's art and the art of those who, following him or concurrently with him, have affirmed the sacred significance of their art, has given rise in certain artists to a new, even higher estimation of creative subjectivity. This concerns the ability of this subjectivity to "sanctify", so to speak, everything it comes into contact with and thereby erase the boundary between the "worthy" and the "unworthy", the elevated and the low and, consequently, to go beyond the bounds of a definite, historically fixed repertoire of images. However, such a departure would be impossible if the sacred significance of art were not recognised and experienced. Of course, play in art — and especially play inspired by a pleasant frisson derived from the blasphemous treatment of tradition and its sacred significance — will never end. But this play requires that the purpose for which art is intended should be understood as truly lofty. And that circumstance makes the significance of Shvartsman's personal position — over and above being a very good artist — particularly great. For the art of Shvartsman is one of the few genuine lessons from history known to this author on what art can be or, more precisely, what it can want to be.

B. GROYS
Translated by K.G. Hammond

leonid lamm
леонид ламм

Не стану описывать ни русского кафтана Андриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами.
А. Пушкин „Гробовщик".

В 1961 году Леонид Ламм жил в Москве возле метро Маяковская. Памятник в центре площади запечатлевает поэта, застывшего в псевдоклассической позе — не в образе революционера-футуриста, а в виде назидательного образца для нынешнего и грядущего поколений соцреалистов. Будучи несогласным с подобной трактовкой монумента, Ламм решил действовать в манере, которую, по-видимому, одобрил бы и сам Маяковский: в один из безлюдных вечеров несколько бутылок с красной краской было брошено в направлении гения. Ретировавшись незамеченным, Ламм позднее вернулся к памятнику, где обнаружил пожарных, соскабливавших с бронзы засохшую краску.

Эта рискованная акция, сравнимая с тем, что в свое время сделал Тони Шафрази с пикассовской „Герникой", не привела ни к немедленному аресту, ни к другим осложнениям в жизни художника. Возмездие пришло только спустя шесть лет, когда Ламм был арестован и репрессирован в связи с другой, гораздо более мирной акцией, а именно — при попытке получить разрешение на выезд из СССР.

Вашингтонская выставка отражает период с 1973 по 1976 гг. (срок заключения, в течение которого была выполнена серия акварелей и зарисовок тюремной жизни), плюс два года в Нью-Йорке, где путем инкорпорирования бутырского и лагерного багажа в работы последнего времени Ламм осуществил цикл живописных объектов под общим названием „ВОСПОМИНАНИЯ О СУМРАЧНОЙ ЗОНЕ". В этом цикле память художника играет ту же роль, какую Вергилий играл для Данте, будучи проводником автора „Божественной комедии" при схождении в Ад.

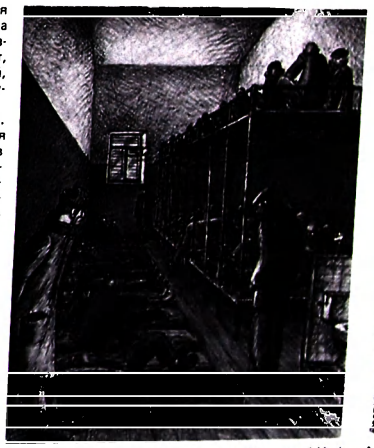
Из созвучных вещей современных художников приходит на ум известная работа Ханса Хааке под названием „U.S. Isolation Box, Grenada, 1983". В этой работе Хааке эксплуатирует так называемую „эстетическую стратегию аппроприации", взяв за основу формалистские ящики Дональда Джадда как модель тех изоляционных камер, в которых американские солдаты держали пленных гренадцев. Коробки Хааке-Джадда имели крошечные отверстия, функцией которых было драматизировать ощущение беспросветности и изолированности внутри камеры.

Стратегия Ламма — та же аппроприация, с одной только разницей: это аппроприация не чужой, а его собственной арт-продукции (сцены из тюремной жизни, к примеру) в рамках нового мироощущения. Исходя из последнего, Ламму более не кажется, будто символизм черной дыры самодостаточен для интеграции опыта заключения, опыта изоляции, и, следовательно, средства реализации у него (т. е. живописные, графические и другие приемы) более конвенциональны, чем у Хааке. Подобное различие при определенной схожести стратегий связано с тем, что Хааке никогда не сидел ни в гренадской камере, ни в ящике Джадда; для него это платформа для концептуальной рефлексии и повод к политическому жесту. Ламм же, напротив, приплюснут к собственной памя-

1928 г. — родился в Москве. 1944-47 гг. — Московский архитектурный институт. Студент Якова Черникова. 1949-54 гг. — Московский полиграфический институт, художественно-графический факультет. Учителя А. Гончаров, А. Сидоров. Закончил в 1954 г.
1964-82 — член Союза Художников СССР. Принял участие в более 100 экспозициях в СССР и других странах. В 1973 г. арестован через три недели после подачи документов на эмиграцию. Три года находился в заключении в советских тюрьмах и лагерях. Освобожден в 1976 г.
1978 г. — персональная выставка в ЦДРИ (Москва).
1982 — эмиграция в США. 1982-85 — принял участие в пяти выставках, написал и опубликовал ряд статей по современному искусству (в соавторстве с И. Левковой-Ламм). 1985 г. — персональная выставка в Firebird Gallery, Вашингтон, США.

I shall not begin to describe either the Russian kaftan of Adrian Prokhorovich nor the European clothes of Akulina or Darya — differing in that respect from the usual notions of recent novelists.
"The Undertaker" by Alexander Pushkin

In 1967 Leonid Lamm lived in Moscow near Vledimir Mayakovsky square. A statue in the center of the square portrayed Mayakovsky, the poet, in a pseudoclassical stance, not as a revolutionary futurist but as a role model for Socialist Realists. Lamm decided to assault this misrepresentation by acting in the manner which most likely would have been approved by Mayakovsky himself. In the dark, the artist and a friend came to the statue carrying bottles of red paint which they hastily threw at the poet's bronze body and then fled. At dawn they returned to see the result and discovered firemen busily scrubbing off the dried paint. This truly dangerous action, comparable with Tony Shaf-



Ростовская пересылка, 1976, бумага, тушь, акварель, 44 x 36
Rostov Prison Transit Cell, 1976, watercolour, ink on paper, 44 x 36

razi's attack of Picasso's *Guernica* at the Museum of Modern Art, did not immediately result in Lamm's arrest. The punishment for this "crime" came six years later when the artist was arrested while peacefully applying for a visa to emigrate.

This exhibition represents a period in Lamm's œuvre, beginning in 1973 when he was arrested, continuing througt three years of imprisonment during which he produced a series of weshes and sketches of prison life, and cumulating in his recent years in New York where, by incorporating those prison works into newer ones, he creates a series of mixed media objects united under the title *Recollections From the Twilight Zone*. This series is based

1928 — Born in Moscow.
1944-47 — Moscow Architecture Institute; student of Yakov Chernikov.
1949-54 — Moscow Graphics Institute, student of A. Goncharov and A. Sidorov. Graduated 1954.
1964-82 — Member Union of Soviet Artists. More than 100 group exhibitions in URSS and different countries.
1973 — Arrested three weeks after applying for emigration from the USSR and spent 3 years in Soviet prisons and labor camp. Released in 1976.
1978 - Solo Retrospective Exhibition, Central Artists' House, Moscow.
1982 — Emigration to USA.
1982-85 — 5 group exhibition in USA. Wrote and published series of articles about modern art (co-author I. Levkova Lamm).
1985 — Solo Exhibition, Firebird Gallery, Washington, USA.

ти, в которой еще свежи образы реальных событий и от которой он хотел бы отстраниться путем ассимиляции ее в сфере эстетического.

Находясь в заключении, Ламм осуществил две стилистически полярные серии: первая вмещает в себя рисунки, фиксирующие рутинность лагерного быта, статичность обитания в камере. Эти вещи выполнены без какой-либо социальной драматизации, и позиция автора в этом смысле может быть охарактеризована как „политический аполитизм". Последнее означает, что хотя работы сделаны внутри политического инвайермента, они не занимают по отношению к нему отчужденно-оценочной позиции. Разоблачительный ракурс обрета-

on the artist's recollection of his life in the prison ce
up a Dantesque descent to Inferno where the artist
memory, as was the great poet by Virgil.

Among contemporary works, the series may be co
the notorious object by Hans Haacke called *U.S. I*
Grenada, 1983. In it Haacke uses the "aesthetic strat
priation" of Donald Judd's boxes to depict a cell li
by the U.S. soldiers to isolate Grenadian captives.
has small openings which exist only to draw the vi
darkness and thus further intensify its omnious mea
strategy is also appropriation of his past art produ
from prison life) in an entirely new framework. He d

Камера № 319, Бутырская тюрьма, 1975, акварель, бумага, 24 x 34
Cell No. 319, Butyrka prison, 1975, watercolour on paper, 24 x 34

Три года: последние дни в лагере. Автопортрет, 1976-83, акварель, коллаж, бумага, 77 x 56
Three Years: My Last Days in the Labour Camp. Self Portrait, 1976-83, watercolour, collage on paper, 77 x 56

ется ими только при пересечении метафорических границ тюремного „миропорядка".

Вторая серия работ состоит из акварельных композиций с биоморфными и космическими формами — след ностальгии по открытому пространству — а также фантазии, абстрагированные от конкретного существования (Кандинский назвал бы это поиском духовного спасения). У Хааке подобные категории оборачиваются „абстрактно-экспрессионистическим воплем" плененного гренадца из джаддовой минималистической коробки, волею обстоятельств единственно-доступный политический жест со стороны узника. Соответственно, об абстрактных, а не фигуративных работах Ламма можно говорить в терминах политического искусства, поскольку именно они представляют собой форму протеста и вид потенциальной опасности для режима. Ведь согласно коммунистической доктрине „абстрактное искусство, как плод воображения сидящего в башне из слоновой кости, не имеет реальной связи с обществом", в данном случае, причастность к подобной эстетике необходимо привела бы к созданию идеологического барьера между художником и его сокамерниками. И напротив, фигуративная продукция Ламма (т.е. первая серия), в особенности, портреты заключенных и тюремного персонала, была исключительно популярна, снискав уважение и надзирателей, и поднадзорных.

В определенном смысле — политичность абстракций Ламма выходит за пределы локального контекста, выявляясь на уровне спора более широкого, чем взгляд изнутри, свойственный советскому восприятию эстетических отклонений. В 1937 году Мейер Шапиро в работе „Сущность абстрактного искусства" утверждал, что „абстрактное искусство, как и любое другое, не избегает социального предопределения" и что „социальное состояние художника вкупе с его реакцией на общественную жизнь отражается в его искусстве, даже если оно (это искусство) абстрактное". Таким образом, реальность, проступающая сквозь произведения искусства, а отнюдь не формальные качества, делает их социально наэлектризованными (в особенности, когда реальность политизирована, как в случае с Ламмом или во времена русского авангарда 20-ых годов).

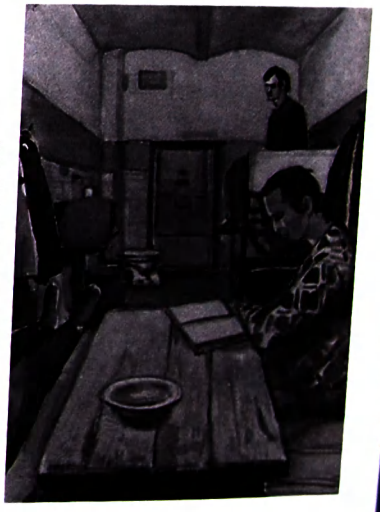
Выйдя на свободу (1976 г.), Ламм перенес свои абстрактные композиции на холсты. Это и составило его основной багаж, когда он, наконец, эмигрировал в США в 1982 году. То, с чем художник столкнулся в Нью-Йорке, было — и не только для него — поводом для раздумий и прострации: абстрактное искусство уже не являлось фронталом художественной жизни. Будучи редуцированным в область декоративного, оно стало эстетическим сервисом истаблишмента, т.е. шапировская апология социальной значимости в данном случае обернулась своей теневой стороной. И хотя нейтративные работы Лемма действительно уходили „корнями в социальную почву, улавливая сейсмологию социальных конфликтов и проти-

that the symbolism of the black hole is sufficient to convey his experience as a prisoner, and his means of representation, such as painting, drawings and mixed media objects are more conventional. This different realization of the same concept has to do with the fact that Haacke did not directly experience the event. His is a conceptual response as an active political artist. Lamm, however, is directly confronted by his memory and the arsenal of its images, which he is willing to consume by aesthetic means.

While in prison the artist made two stylistically diverse sets of works. The first one includes handsome washes and pencil sketches concerning the quotidian routine of prison inhabitants. The majority are dedicated to the static existence within the cell itself. These are serene drawings, and Lamm's execution of them may be defined as "a political apoliticism." That is, although they are conceived in a political environment, they do not alienate themselves from this environment. They acquire the role of a denunciator only after trespassing the metaphoric boundaries of the prison world.

The second set of small works produced during his confinement consists of watercolor compositions with biomorphic and cosmic shapes in which the artist conveys his struggle for an open space and fantasies about a free and open existence. (Vasily Kandinsky would call this the search for spiritual salvation). In the framework of Haacke's concept this translates into the "abstract expressionist" scream of the Grenadian from Judd's minimalist box (under the circumstances the only available political gesture on the part of the captive). It is in these abstract compositions that Lamm makes his political statement because they, and not his figurative drawings, almost documentary in their painstaking execution, pose a potential threat in the minds of the authorities. According to the communist doctrine, "abstract art (is) the product of an ivory tower, bearing no relation to society and preoccupation with such aesthetics can only create 'an ideological barrier' between the artist and his fellow prisoners. As opposed to this negative atmosphere, Lamm's figurative production, especially the portrayals of prisoners and prison personnel, were highly popular, winning the respect of both jailer and jailed.

However, the politicality of Lamm's abstractions goes beyond the Soviet perception of it and manifests itself within a broader



Камера № 319, Бутырская тюрьма, 1975, акварель, бумага, 34 x 24
Cell No. 319, Butyrka prison, 1975, watercolour on paper, 34 x 24

Бутырская доска почета, 1975-84. холст, бумага, масло, акварель, карандаш, коллаж, 102 x 182
Butyrka Honour Roll, 1975-84, oil on canvas, watercolour, pencil on paper, collage, 102 x 182

воречий", в постмодернистском Нью-Йорке они перекликались с локальной модернистской продукцией, чей избыток был явно не в ладу со спросом.

К тому времени Нью-Йорк уже адаптировал идею, состоящую в том, что визуальные образы мобильны, что они могут путешествовать без гида или переводчика, означая при этом разные вещи в разных местах. В случае Ламма такой „переводимой без словаря" образностью оказалась документация тюремной жизни. Все это, начав означать „другие вещи" за пределами родных пенат, тем не менее таило в себе априорный потенциал, необходимый художнику, чтобы профессионально выжить в контексте совершенно иных эстетических реалий. Ламм понимает, что если его американские коллеги используют искусство других художников (как, например, Хааке поступил с коробками Джадда), то ему не грех апробировать его же собственный багаж тюремного рисования. Кроме того, как оказалось, императив быть современным плюс способность меняться в соответствии с изменением инвайермента, не только не исключает активного диалога с памятью, но во многих случаях оборачивается формой лигитимации прошлого в рамках настоящего.

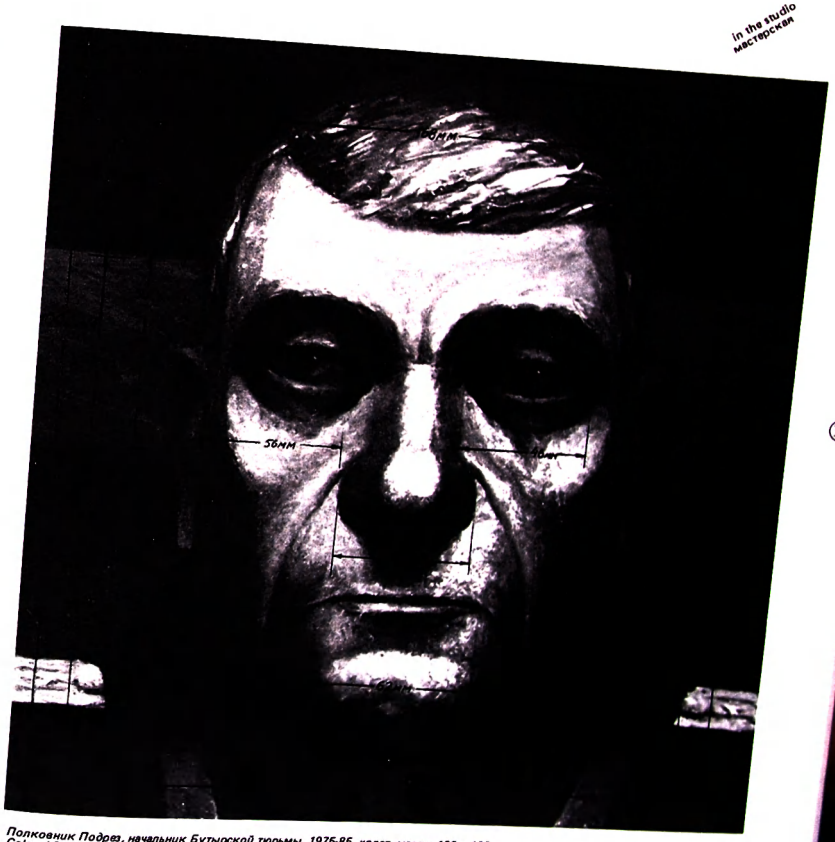
„ВОСПОМИНАНИЯ О СУМЕРЕЧНОЙ ЗОНЕ" состоят из работ, выполненых в смешанной технике, разбитых на секции с независимыми названиями. В них мы находим не повествование педанта, а скорее фрагментацию памяти художника, материализованную как в визуальных, так и в вербальных образах. В „На свободу с чистои совестью" (позунг тюремной воспитательной программы) Ламм сталкивает зрителя с теми „раздражителями", с которыми он имел дело в лагере. Это его версия, его модель „USSR. Isolation Box", изображаемая изнутри, а не лорнируемая, как у Хааке извне; это – ракурс реальности, не только навязанной, но и навязчивой, по причине непрерывного подглядывания, подслушивания и других форм надзора. В „оконном" портрете надзирателя, гипнотизирующего зрителя тотальной пустотой взгляда, Ламм намеренно гиперболизирует значение мира сего: как и жизнь на свободе, жизнь в камере обладает своей субординационной шкалой, своим ритмом, своей, хотя и безликой, но точно отлаженной механикой взаимоотношений. Как бы иллюстрируя этот тезис, художник живописует то унитаз, то бачок для мусора в одном иконостасе с портретами уголов-

argument and is quite contrary to the Soviet view, of the relationship between abstract art and society. In 1937 Meyer Shapiro in his *Nature of Abstract Art* wrote, "abstract art, like all other art, is socially conditioned" and "the artist's social conditioning and perceptions of the social situation find their way into his artistic work, even if it is abstract." Thus it is the reality penetrating those works, rather than their formal qualities, which makes them politically charget (assuming that condition are political as in the case of Lamm or with the art of the Russian *avant-garde*).

When the artist was freed in 1976, he began to transfer these small abstract compositions onto large canvases which formed his primary artistic "baggage" upon arrival in New York City in 1982. What he faced here was unexpected and hence frustrating: abstract art was no longer on the frontiers of the city's art world and Shapiro's claim of its social meaningfulness was long overshadowed by its mere service to the decorative. Although Lamm's oils were indeed "rooted in the social fabric, responding to social conflicts and contradictions" (his imprisonment), in post-Modernist New York they resembled the local Modernist production already in surplus.

New York was adopting a prevailing attitude that "images are portable" and can "travel anywhere without translation, although they mean different things in different places." In Lamm's case such "portable" images were his recordings of the prison environment which began to mean "different things" outside his native milieu and seemed to carry an initial potential for him to survive as an artist within entirely new aesthetic values. He began to realize that if his New York colleagues incorporated other artists' images (like Haacke, for example, did with Judd's boxes) then he could appropriate his own battery of prison drawings. However, this commitment to be contemporary and able to change when faced by a new artistic context in the process of his work turns into a vital dialogue with his memory or knowledge and becomes a way of legitimizing his past within the context of a new present.

Recollections From the Twilight Zone consists of mixed media works broken into separate groups and presented under separate titles. One does not find in them a diary-like narrative, but rather a fragmentation of Lamm's memory materialized in visual and verbal images. In *To Freedom With a Clear Conscience* – an actual slogan of the prison's educational orientation program – Lamm



Полковник Подрез, начальник Бутырской тюрьмы, 1975-85, холст, масло, 100 x 100
Colonel Podrez, Chief of Butyrka Prison, 1975-85, oil on canvas, 100 x 100

ников, выполненными за решеткой и теперь удостоенными почетного места в экспозиции.

Другая часть экспозиции, названная „Пять", включает в себя три портрета судебного и тюремного персонала, написанных пост-фактум с подлинных эскизов, плюс автопортрет художника. Серия, однако, начинается тотально красным холстом, предвосхищающим упомянутые портреты, в которых напряженность красного ослабевает от вещи к вещи, вплоть до полной его нейтрализации в автопортрете — в буквальном смысле слова выпадающим из рамы. Этот финальный жест, символизирующий освобождение из тюрьмы, аккомпонирован следами ног на стене, ведущей к выходу. В серии „Пять", богатой формальными ухищрениями, Ламм наглядно формулирует антитезу известному высказыванию Бертрана Рассела по поводу того, что „лучше быть красным, чем мертвым": редуцируя пронзительность фона, художник „выживает" в противостоянии власти красного, играющего столь мистическую роль в формировании стереотипов массовой пропаганды.

Если в „На свободу с чистой совестью" или в „Пяти" повествуется о жажде свободы, то „Адам и Ева", диптих — напоминает о ее относительности. В первой части диптиха художник изображает первых вкусителей запретного плода, именуconfronts the viewer with the images which intimidated him in the cell. This is his version of the "USSR Isolation Box" depicted internally rather than externally. It is about the psychological torture of the artist deprived of the artistic experience and overwhelmed by the persistend reality of being watched, overheard or intimidated by his inmates. The artist hyperbolizes the significance of the guard, who regularly appears behind the cell's door, by painting his separate portrait powerful in its enduring and blank gaze. Like the world outside, the cell has its rhythm of life with its own hierarchy and mundane but precise structure. Lamm conveys that atmosphere in the separate paintings of a urinal and a garbage can or in the impasto canvas with ready-made portraits of the inmates respectfully enclosed in real gilded frames and hung in a horizontal row on the painting's field.

Another series, entrtled *Five*, includes three portraits of court and prison authorities, painted from the original sketches, and a self-portrait. It begins, however, with an entirely red canvas followed by the portraits in which the degree of red color in the background varies until it almost disappears in the self-portrait protruding out of the picture frame. This last gesture towards escape is fully realized by concluding the entire composition with the artist's diminishing footprints already painted on a wall

емого свободой, заключенных в колодки, с нависшими над их головами лозунгом — „свобода — осознанная необходимость". Сюжет — аллегория коммунистического Эдема, где любая альтернативная концепция свободы — грех. Другая часть диптиха — холст (много меньше первого), констатирующий экзальтацию грешника по поводу „изгнания" из отечественного рая. Здесь сваливаются в одну кучу разнообразные детали и атрибуты, оказавшиеся „отходами производства" при написании „Адама и Евы" (фрагменты, оригинальные наброски, гвозди, крышки от консервных банок и прочий мусор). Все это скачет галопом по диагонали холста в сопровождении экскорта слов и восклицаний типа „Нью-Йорк", „Москва", „Вот это да!", „Ну и ну", „Бр-р-р" и т. п. В такой манере Ламм выражает свой (почти ребячий) восторг в связи с исходом из Эдема осознанной необходимости, равно как и прибытием в „казенный дом" свободного выбора.

Во всех работах, вошедших в экспозицию выставки, Ламм с завидным упорством подвергает любой визуальный материал измерениям, экзаменуя его с помощью математических формул и уравнений. Он мотивирует зарождение этого формального приема необходимостью создавать „стандарты" для "всего"; что, в свою очередь, сопряжено со стереотипами восприятия окружающей реальности. Подобно тому, как ему удалось совершить переоценку своего прошлого, Ламм уже не в состоянии преодолеть соблазн переопределения и рекалькуляции координат и размеров каждой частицы вселенной, путешествующей во времени и пространстве. Подобная одержимость актом измерения, по всей видимости, — побочный эффект миграции из знакомого инвайерманта в незнакомый. Ведь чтобы начать адекватно функционировать в чужом мире, требуется список инструкций, система ориентиров, вроде тех, что используются в школе для слепых и в которых детально объяснено, сколько шагов и в каком направлении нужно сделать, дабы добраться из пункта „А" в пункт „Б". Предвидя потенциальную возможность дезориентации, Ламм предлагает своему зрителю *путеводитель*, помогающий не потеряться в незнакомой для него *сумеречной зоне*. Линии измерений и стрелки, пересекающие живописные образы, от холста к холсту становятся нитью Ариадны, протянутой к нам сквозь лабиринт памяти художника.

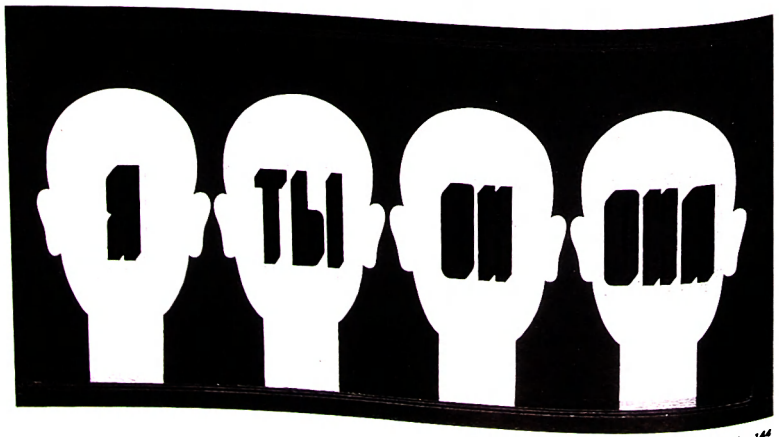
Маргарита ТУПИЦЫНА
Перевод с английского Виктора Тупицына.

of the exhibition space. In *Five*, rich with formalist tricks, Lamm convincingly expresses his deep opposition to the famous statement of Bertrand Russell — "better red than dead." Here he flees from the mystical power of the color red which plays a significant role in the creation of the various stereotypes in his native country.

If *To Freedom with a Clear Conscience* and *Five* are about the yearning for freedom, the *Adam and Eve*, a diptych, is about the relativity of freedom. In one panel, a large canvas, the artist depicts the first tasters of the "forbidden fruit" — freedom — enclosed in a wooden yoke and captioned by a Soviet sophism "Freedom is Recognized Necessity." This in an allegory for the communist Garden of Eden where any concept of freedom beyond that which is pre-defined by the local authorities is a sin. The other panel, a canvas much smaller in size, represents the emotional outburst of the artist who was able to break away from the unbearable "safety" of the communist heaven. The artist lumps the details of the *Adam and Eve* canvas (original sketches, tops of cans used for collage and other detritus) into a think impasto, swift in its diagonal movement toward the edge of the picture. Phrases like "New York", "Moscow" and exclamation like "Wow" and "Yak" are inscribed over the field of the canvas. The artist expresses almost a childish excitement over his recent exodus from the Garden of "recognized necessity" and his belated initiation into the "prison-house" of free choice.

Lamm persistently imposes on all his visual material measurements and mathematical quantities. He explains the conception of this formal device as a result of the necessity to create standards for everything, thereby apprehending the surrounding reality. Just as he had to remeasure his own past he must now precalculate any particle of the universe floating in time and space. This obsession with the act of measuring is the side-effect of his transformation from familiar (East) into unfamiliar (West) space. To function adequately in an alien world one initially needs a list of instructions as in a school for the blind, precisely telling how many steps and in what direction one needs to make in order to get from A to B. Being aware of this feeling of disorientation, Lamm offers guidelines to the viewer when he takes him on a trip into the familiar (for him) twilight zone. The lines crossing the artist's images become like a constinuous "thread of Ariadne" stretching though the labyrinth of his memory.

Margarita TUPITSYN



Я, ты, он, она, 1971, холст, масло, 79 x 144
Me, You, He and She, oil on canvas, 79 x 144

Y. Vinkovetsky: PAINTING AS PROCESS AND RESULT
Я. Виньковецкий: ЖИВОПИСЬ КАК ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ

В 1984 г. в Хьюстоне трагически погиб художник и геолог Яков Виньковецкий. Разносторонне одаренный, он обладал также незаурядным литературным талантом и принадлежал к категории художников, стремящихся к аналитическому осмыслению собственного творчества и искусства вообще.

Вот что писал о нем известный американский критик Джон Боулт: „Виньковецкий глубоко верил в целительную силу искусства. Как законченная картина, так и сам художественный процесс были для него необычайно важны, символизировали скорее акт сотворения, чем простое воспроизведение, философское проникновение, но не пассивное развлечение. ...Ни одного серьезного разговора с ним не обходилось без затрагивания тех тем, которые он защищал и обсуждал с таким пафосом и энтузиазмом. Значение искусства, судьбы тоталитарного и свободного общества, способность искусства выражать художественную личность и, что было особенно характерно для Виньковецкого, — способность искусства восходить к Источнику озарения".

Ниже мы продолжаем (начало см. „А-Я" №3) публикацию глав из книги Я.Виньковецкого „Живопись как процесс и результат".

In 1984 Yakov Vinkovetsky perished tragically in Houston, U.S.A. The range of his achievements covered a remarkable variety of fields: art, geology, writing. He belonged to that category of creative people who have a literary frame of mind and who develop an analytical approach vis-a-vis their own output and vis-a-vis art in general.

Here is what John Bowlt, a well-known American art critic, writes about him: "Vinkovetsky believed profoundly in the spiritual, therapeutic value of art. For him the act of painting as well as the finished artifact was of supreme importance, and symbolized creation rather than recreation, philosophical penetration rather than passive entertainment. ...No serious conversation with him ever avoided the themes that he advocated and debated with alacrity and enthusiasm — the meaning of art, its destinies in totalitarian and free societies, its ability to communicate the artist's personality, and, specifically for Vinkovetsky, its proximity to the Source of Illumination."

Below we continue to publish some chapters from Vinkovetsky's book "Painting as Process and Result" (see "A-YA" No. 3 for the chapters "The 'Pollock' painterly process" and "My painting").

A MEMOIR

My first attempt to integrate my ideas about art dates from the summer of 1962. I was then on a geological expedition in Kazakhstan and wrote an essay called "Painting as Process and Result" in which I applied the method of systemic/structural analysis and developed the cyclic model of the process whereby a painting is created. Inasmuch as the model was a general one, it related to abstract painting. To my knowledge, this was one of the first attempts at a systemic and structural analysis of the processes whereby a painting is created and apprehended. (An article by the Moscow artist Vladimir Weisberg, which contained some similar ideas on the nature of the artwork, was published in a structuralist collection of essays in Tartu, Estonia, in 1962).

My text was written in the form of a tract of 18-20 typewritten pages: I duplicated it in 20 or 25 copies (unfortunately, I don't have a single one left now) which were circulated among Leningrad and Moscow intellectuals. That was the time when structuralist analysis was really developing apace in literature, just as systemic analysis was in the various fields of science. But similar efforts in the theory of painting were (and still are) few and far between.

On my return to Leningrad from the geological expedition (which must have been October, 1962), I offered my essay as a paper for a symposium on problems of the psychology of creativity. Boris Solomonovich Mellakh, the literary scholar, was about to organize this symposium within the Leningrad Section of the Union of Writers of the USSR. But this happened to be just when, at the culmination of the Krushchev Thaw, the Party attack on painting began. This attack was initiated by the champions of Socialist Realism, i.e. the leaders of the Academy of Fine Arts and the Union of Artists of the USSR, who did not wish to give up their privileges or to share them with anyone. They even managed to enlist Khrushchev himself in their attack. The result was the notorious scene at the All-Union Art Exhibition at the Manége Exhibition Hall on

Я.Виньковецкий на своей персональной выставке в Ленинградском Доме писателя, 1968 г.
Y. Vinkovetsky at his one man's show, held in the Writers' House, Leningrad, 1968.

ВОСПОМИНАНИЕ

Моя первая попытка собрать воедино свои мысли об искусстве относится к лету 1962 года. Находясь в геологической экспедиции в Казахстане, я написал работу "Живопись как процесс и результат", в которой применял метод системного анализа и обосновывал циклическую модель процесса создания картины. Поскольку модель была общей, она относилась к абстрактной живописи. Это была одна из первых попыток системно-структурного анализа процессов создания и восприятия живописи. (Аналогичной, и во многом близкой, была статья московского художника Владимира Вейсберга, опубликованная в 1962 году в структуралистском сборнике в Тарту).

Работа была написана в форме трактата. Она содержала 18-20 страниц машинописного текста. Я размножил ее на машинке в 20 или 25 экземплярах (к сожалению, у меня сейчас не сохранилось ни одного), которые циркулировали в среде ленинградской и московской интеллигенции. В тот период структуралистский анализ в области литературы, как и системный анализ в различных областях науки, бурно развивались, в то время как такие попытки в области живописи оставались (и остаются сейчас) единичными.

По приезде из геологической экспедиции в Ленинград (вероятно, в октябре 1962 года) я представил свою работу в качестве доклада для симпозиума по вопросам психологии творчества, который организовывал тогда при ленинградском отделении Союза Писателей СССР литературовед Борис Соломонович Мейлах. Но как раз в конце 1962 года, в апогей хрущевской "оттепели", началась партийная атака на живопись, организованная лидерами социалистического реализма — руководителями Академии Художеств и Союза Художников СССР, не желавшими уступать свои привилегии или делиться ими с кем бы то ни было. К своей атаке они сумели привлечь и самого Н.С. Хрущева. Последовала знаменитая сцена на всесоюзной художественной выставке в здании Манежа в Москве 1 декабря 1962 года, и начался длительный период "антиабстракционистского" наступления. В этой обстановке Б.С. Мейлах испугался и мой доклад отклонил.

Я продолжал искать возможностей публикации. В это время организовывались в Ленинграде и Москве "клубы молодых ученых", один из них при Академии Наук в Ленинграде. Известный ленинградский писатель и ученый-китаевед Борис Борисович Вахтин предложил организаторам этого клуба мой доклад для торжественного открытия клуба, и ему удалось их убедить. Последовала советская процедура рецензирования, собирания мнений и отзывов, подварки тезисов доклада цензурой-Главлитом — все прошло на удивление гладко.

Доклад под названием "О возможности мо-

1 December, 1962. This was the beginning of a long period of the "anti-abstractionist" offensive. In this environment, B.S. Meilakh took fright and he declined my paper.

I continued to look for ways of publishing the piece. At that time a series of "clubs for young scholars" were being organized in Leningrad and Moscow, and one of them was about to be opened within the Academy of Sciences in Leningrad. The well-known Leningrad writer and sinologist, Boris Borisovich Vakhtin, suggested to the organizers of this club that my paper be given at the gala opening — and he managed to convince them. There then followed the Soviet procedure of reviewing, collecting opinions and responses, checking the main ideas of the paper by the Glavlit (Central Literary Censorship). Everything went off smoothly, amazingly so.

The paper was called "On the Possibility of Modeling the Creative Processes of Painting" and was given on 17 January, 1963 in the Oak Hall of the House of Scientists at the Academy of Sciences of the USSR — a majestic, luxurious 18th century palace next to the Hermitage on the Palace Embankment. 300 invitations were issued, and the hall was full to overflowing. The meeting was opened by Vlacheslav Vsevolodovich Ivanov, leader of the structuralist movement, who had come specially from Moscow. Next came my paper which went on for about 40 minutes. As soon as I had finished, a stormy debate began — so much so that it was stopped after ten minutes: the Director of the House of Scientists announced that our meeting was so noisy that it was ruining the recital being given by the singer Germaine Heine-Wagner in the adjacent (and half-empty) hall. The excited audience was compelled to go home.

That meeting was one of the significant events in the social life of Leningrad in those days, and people remembered it for long to come. Such events were characteristic of the Thaw in the early 1960s. They gave the illusion of relatively free discussion and imbued us with all kinds of hope for the future. I must confess that even now I do feel rather proud of my contribution to that event — I gave a paper presenting a theory of abstract painting just six weeks after the Krushchev pogrom at the Manège, and I gave it in no less a place than the House of Scientists at the Palace Embankment. Subsequently, it became harder and harder to organize things of that kind. The Krushchev Thaw came to an end. The new regime preferred to control our little intellectual joys with a vigilance and harshness even greater than before. (Ultimately, the escalation of this control squeezed many of us out into emigration).

That evening organized in the House of Scientists did not become the beginning of something essential in socia life as we then dared to hope. It proved to be just one of the isolated actions which had no immediate extension beyond the individual lives of the organizers themselves. Still, this evening did play a great role in my own life and, above all, in my attitude towards art and art theory.

At some point during the 40 minutes when I was giving my paper, something curious happened to me — I completely lost interest in my subject. I knew my text very well; I spoke resonantly, smoothly and, it would seem, persuasively. But as I was speaking, part of my consciousness seemed to listen from the side and to fall into reflection. And at some point during all this, it occured to me (not the "I" who was going on with the paper, but the I who was listening and contemplating) that this outwardly interesting play of ideas did not really have very much to do with art itself.

Marcel Proust came to the rescue. I suddenly remembered the passage in his *A la Recherche du Temps Perdu* where, after arriving at his aunt's place, he is drinking tea with some kind of special homemade bisquits. Suddenly, the smell of these bisquits evokes a recollection of an event in the past. There then comes an avalanche of associations, a long "passage" of about 200 pages, at the end of which we again return with the hero back to the table with the tea and bisquits. I began to think that perhaps the real effect of art is based on such avalanches of associations. For each human being such associations are uniquely individual, and perhaps they are so even for his every particular condition. If this is true, then very little of the essential artistic effect can be analyzed.

Many people who look at pictures believe that a picture or other work of art can be "explained". But what is meant under "explanation"? A truly adequate explanation should take the form of a text "equal" to the picture. But if such a text is possible, then this means that the picture contains nothing "untranslatable", nothing that is inherent to the painting itself. So who would care to explain such a picture? Obviously, it would have no value as a work of painting.

In principle, the essential, painterly content of the picture cannot be expressed by any other means. This real content of the picture, its core, will remain untranslatable and intact after all the rational encasements have been removed; it is this that embodies the value of the painting, its specificity and uniqueness.

What is individual or unique cannot be the object of scientific investigation — by its very nature. At any structural level of the universe, scientific thought studies only the characteristics that are common to certain selected classes of objects.

After my paper at the House of Scientists I abandoned for many years my attempts to comprehend the processes whereby a painting is created and perceived. I felt that these attempts had certainly not been disproved, but that, potentially, they were fruitless and not really necessary. Why all these models, these logical constructs, when one is concerned with such a non-verbal subject as painting?

Now, many years later, I find the answer to this question to be quite clear. Obviously, we all — artists and viewers, all those who participate in painting — still wish to communicate, to talk about it. And to do so, we need language, we need logical models and frameworks so as to impart a more definite meaning to our statements.

This article is an attempt to bring together a few concepts that have occupied my thoughts ever since I began to paint.

делирования творческих процессов живописи" состоялся 17 января 1963 года в Дубовом зале Дома Ученых Академии Наук, в торжественном и пышном старинном дворце рядом с Эрмитажем на Дворцовой набережной. Было выпущено 300 пригласительных билетов, зал был переполнен. Собрание открылось выступлением лидера структуралистского движения Вячеслава Всеволодовича Иванова, специально прибывшего для этого из Москвы. Затем был мой доклад, длившийся минут сорок. Как только я закончил, начались прения, столь бурные и темпераментные, что их прекратили через десять минут: пришел директор Дома Ученых и объявил, что наше собрание своим шумом срывает концерт певицы Жермены Гейне-Вагнер, происходившим в соседнем (полупустом) зале. Спорить с директором никто не стал. Возбужденная публика вынуждена была разойтись по домам.

Этот вечер был одним из значительных событий в тогдашней общественной жизни Ленинграда, его надолго запомнили. Подобные события были характерны для "оттепели" начала шестидесятых годов. Они создавали иллюзию возможности относительно свободной дискуссии и внушали нам всяческие надежды на будущее. Признаюсь, я и сейчас испытываю некоторую горадость гражданского оттенка по поводу своего участия в том вечере — я сделал доклад, представлявший собой теорию абстрактной живописи, через полтора месяца после „хрущевского погрома" в Манеже, в столь замечательном месте, как Дом Ученых. Впоследствии организовывать такие выступления становилось все труднее. Кончилась хрущевская "оттепель". Пришедший на смену режим предпочел контролировать наши маленькие интеллигентские радости с большей, чем прежде, бдительностью и жестокостью. (Эскалация этого контроля и выдавила многих из нас, в конце концов, в эмиграцию).

Тот вечер в Доме Ученых не стал началом чего-либо существенного в общественной жизни, как мы тогда слабо надеялись. Он оказался одним из единичных действий, не имевших непосредственного продолжения за пределами личного существования самих немногих устроителей. Зато в моей жизни, и прежде всего в моем отношении к искусству и искусствоведению, этот вечер сыграл очень большую роль.

Где-то посредине тех сорока минут, в продолжение которых я произносил свой доклад, со мной произошло любопытное событие: я вдруг потерял интерес к теме. Доклад свой я знал хорошо, говорил звонко, непрерывно и, кажется, довольно убедительно. При этом, во время говорения какая-то часть моего сознания как бы слушала доклад со стороны и размышляла. В какой-то момент мне (не тому "я", который продолжал доклад, а тому, кто слушал и размышлял) пришла мысль, что вся эта внешне красивая игра идей имеет, в сущности, очень малое отношение к самому искусству.

Помог мне Марсель Пруст. Я внезапно вспомнил то место из его "В поисках утраченного времени", где он, приехав к своей тетке, пьет чай с каким-то особенным домашним печеньем. Внезапно запах этого печенья вызывает у него воспоминание о событии прошлого. Следует лавина ассоциаций, продолжительный "пассаж" страниц на двести, в конце которого мы вместе с героем возвращаемся снова к столу с печеньем. Я и подумал, что, возможно, воздействие искусства существенно опирается на такого рода лавины ассоциаций — они ведь неповторимо индивидуальны для каждого человека и даже, быть может, для каждого отдельного состояния каждого человека — и если так, то очень мало что в этом воздействии искусства может быть проанализировано.

Среди зрителей довольно широко распространено убеждение, что картину или иное произведение искусства можно "объяснить". Имеет смысл попытаться выяснить, что имеется в виду. Объяснение, видимо, должно представлять собой некоторый текст, адекватный картине. Но если такой текст возможен — значит, данная картина не содержит ничего "непереводимого", присущего исключительно живописи. Такую картину никому и не захочется объяснять, потому что она, очевидно, не представляет никакой ценности как произведение живописи.

Существенное, живописное содержание картины в принципе не может быть выражено никакими иными средствами. Это содержательное ядро картины, остающееся непереводимым после снятия всех рациональных оболочек, и воплощает ценность картины, ее специфичность и уникальность.

Индивидуальное, уникальное по самой своей сути не может являться объектом научного познания. На любом структурном уровне мироздания научное мышление изучает лишь характеристики, общие для выделенных классов объектов. После доклада в Доме Ученых я надолго оставил свои попытки осмысления процесса создания и восприятия живописи; эти попытки представлялись мне хоть и ничем не опровергнутыми, но потенциально бесплодными и не очень нужными. Зачем модели, логические построения, когда речь идет о таком несловесном предмете, как живопись?

Сейчас, через много лет, ответ на этот вопрос кажется мне ясным — очевидно, что мы, художники и зрители, участники живописи, хотим все же разговаривать про нее. Для этого нам нужен язык, и нужны логические модели-рамки, чтобы попытаться придать более определенный смысл своим высказываниям.

Данная работа представляет собой попытку собрать в некое единство ряд концепций, над которыми я размышлял с того времени, как стал заниматься живописью.

THE PROCESS WHEREBY PAINTING IS PERCEIVED

Many people in Russia still think that abstract art is very popular in the West and that it enjoys wide support. As soon as I arrived here I realized, in some amazement, that this was not the case. Maybe there was such a time in the 1960s, but it's already history. Some galleries, of course, display abstract paintings. But gallery owners tend to think that abstract art has run its course. I hope that they are mistaken. I believe that abstract art is much more than just one of the episodes in the art history, that it constitutes a fundamental core of every kind of art.

Many people say that they don't understand abstract painting. I feel that abstract painting is the most basic kind of painting since it has assimilated in itself only that which is germane to painting as such in distinction from other arts. If this is true, then it should mean that people who, in general, do not appreciate abstract painting, do not also appreciate any kind of painting as such — it may happen that when they do enjoy a work of painting, they are perceiving in it literary elements but not the painting itself.

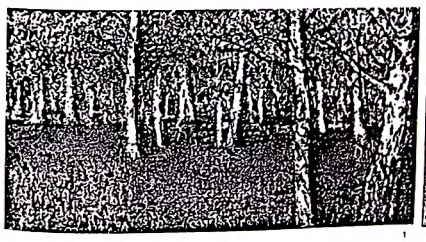
Is it possible to have taught someone to perceive a work of art? The answer is yes and no — in the sense in which it is possible/impossible to have taught someone to create a work of art. One can help a person acquire a background in general culture and in particular branches of learning; one can provide examples of art being perceived by asking people to share their experiences, i.e. people who are known to be good at this. One can point to the position of this or that artist in art history, or to the place of this or that particular work in the artist's creative life. All this can be extremely useful. But however great the quantity and quality of this kind of information, it will still remain too external, generalized, abstracted vis-a-vis the act of perceiving the work of art, which is both concrete and personal, unique and intimate — and, above all, creative.

The creative act of perceiving art is founded upon the love or self-identification of the person with the work of art, and, thereby, with the artist; this kind of human interaction, authentic communication, is the aim of art. But what is the meaning of the fact that some people who apprehend one kind of art apparently cannot apprehend another kind? Isn't the essence of all the arts, profound or elevated, the same? I feel that there are certain barriers, stereotypes of thinking that hinder people, and I believe that helping people to remove these barriers is the true aim of art scholarship.

One such stereotype is the conventional notion on the two-dimensional "nature" of the art of painting. In a trivial sense, this is true — a picture is painted on a plane, in contrast to three-dimensional sculpture, or music which is one-dimensional being extended through time. What is mistaken here is the underlying assumption that, e.g., perceiving music is essentially different from perceiving painting because of different "dimensionalities" of the works of these arts. But whatever we perceive, our perception, by its very nature, takes place in time only — signal by signal, successively and, therefore, one-dimensionally. Consequently, one way to understand abstract

Я. Винковецкий:
Из цикла „Абстрактные иконы"
1982
холст, масло

Y. Vinkovetsky:
From the series "Abstract Icons"
1982
oil on canvas



1

2

ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ ЖИВОПИСИ

В России до сих пор считают, что абстрактное искусство очень популярно на Западе и пользуется широкой поддержкой. Сразу же по выезде я увидел, с немалым удивлением, что это совсем не так. Вероятно, был такой период в шестидесятые годы; он давно прошел. Немногие галереи еще выставляют абстрактные картины. Среди галеристов господствует мнение, что абстракционизм отжил свой век. Я надеюсь и верю, что это мнение ошибочно.

Многие люди говорят, что не понимают абстрактной живописи. Для меня она — наиболее обобщенный вид живописи, выделивший в себя все то и только то, что присуще живописи как таковой, в отличие от других искусств. Если это верно, то получается, что люди, которые действительно не понимают (не воспринимают) абстрактной живописи — весьма вероятно, не понимают и никакой другой. В тех случаях, когда они получают радость от произведений живописи — они, возможно, воспринимают литературные и другие элементы картин, но не саму живопись.

Возможно ли, вообще говоря, научить кого-либо воспринимать произведения искусства? И да, и нет — в том же смысле, в каком можно/нельзя научить создавать их. Можно помочь человеку получить общекультурную подготовку и специальные знания; можно дать примеры восприятия искусства особо талантливыми в этом деле людьми, сумевшими рассказать о своих переживаниях; можно указать на место данного художника в истории искусств, и на место данного произведения в творческой жизни художника; и так далее. Все это может помочь и быть чрезвычайно полезным. Но каковы бы ни были качество и объем такого рода информации — она останется обобщенной, отвлеченной и внешней по отношению к акту восприятия искусства — конкретному и личностному, уникальному и интимному, и прежде всего — творческому.

Творческий акт восприятия искусства основан на любви — самоидентификации воспринимающего с произведением и через него с художником — такого рода взаимодействие, подлинная коммуникация, и является целью искусства. Но что же это значит — что люди, воспринимающие одно искусство, не воспринимают другого? Не едина ли, в своей глубине и на вершине, природа всех искусств? Я не и на вершине, природа всех искусств? Я думаю, существуют мешающие людям барьеры, стереотипы мышления; устранение их, я верю, и представляет собой заветную цель науки об искусстве.

Один из таких стереотипов — привычное утверждение о двумерной "природе" живописи. Оно верно в тривиальном смысле, в том, что картина сделана из плоскости, в отличие от одномерной, развернутой только во времени музыки. Неверность заключается в имеющемся в виду принципиальном отличии

Смена точек фиксации при рассматривании картины (по Ярбусу).

Из книги:
В.Д.Глезер и И.И.Цуккерман
ИНФОРМАЦИЯ И ЗРЕНИЕ
изд. Академии Наук СССР
М. Л., 1961, стр. 115.

Eye movement while looking at the painting (after Yarbus).

painting is via music, for this is the most abstract of the arts which does not in any direct way rely upon depiction of any external realities – yet music is perceived by many people.

Visual perception, too, occurs only one-dimensionally, in time, and in a discrete fashion. The attention of the viewer is fixed on a specific point and then quickly shifts to another. This was proven by experiments in the context of the perception of painting (Yarbus, 1956; Gleser and Zuckerman, 1961).

During the process of looking, the eye makes spasmodic movements from one fixed point to the next (Woodworth, 1938; Westheimer, 1954). These are actually the movements of both eyes coordinated with great precision. The angular velocity of these movements is very fast (up to 400° per second). Thanks to this, only about 3% of the viewing time is spent on movements, and for the remaining 97% of the time the eye is fixed. It is of interest to note that during these spasmodic movements the eye does not see anything (Ditchburn, 1956), which is beneficial since it avoids blurring of the image. Visual perception occurs only during the pauses of fixation, the duration of which is anything from 0.05 to 2.0 seconds; on average, the range is from 0.2 to 0.5 seconds (Barlow, 1952).

Figure 2 (from Yarbus, 1956) shows the successive shifts of the eye fixation points while a picture was being looked at – this is a simple landscape with the line of the horizon and the verticals of the trees. The density of fixation points is less where there are few details, but increases sharply where there are contrasts, changes and transitions. As a result, the sequential eye movements, in effect, reproduce all the basic, constructive elements of the picture's composition. One might note that the distribution of the points of fixation emphasizes the significance of those elements that are expressed more clearly (the tree trunks), as well as of those that are not expressed very clearly but play an important semantic role in the way the integral image is formed (the line of the horizon).

The adequately perceived work of art becomes a meaningful part of the spiritual life of the person. The complex process of perceiving a painting includes repeated acts of visual and mental viewing, plus various associations, experiences, reinterpratations, etc. In this text, we merely try to trace just how the isolated act of viewing is taking place.

From the adduced experimental data it follows that the act of viewing consists of a large number of successive "elementary steps"; each of these includes a relatively long fixation on a specific point and then a rapid transference to the next point of fixation. The direction of the transference is determined by the compositional elements of the picture.

How is the occurence of each individual eye transference determined? Evidently, by the difference between what is expected of the perception at each elementary step of the process and what it actually provides – just like the electric current is brought to life by the difference in electric potentials at each end of the wire.

The meaningful perception is confined between the limits of triviality (when the difference between the expected and real is too small) and absurdity (when the difference is too big, so that the continuity of perception is destroyed). These limits, of course, vary for different viewers – what is senseless for one person, can be sensible and of great value for another, for him who has the context imparting meaning at his disposal. One aim of art scholarship can be defined as trying to expand the actual range of adequate perception. This can be achieved by enhancing the viewer's ability to differentiate what is being perceived, and by including new means of expression, i.e., by expanding the range of what can be *expected* in perceiving art. Artists create new meanings and give meanings to things that were formerly regarded as devoid of sense. The viewer's personal, existential experience of perceiving a particular work of art is, however, the only acceptable evidence of "meaning" (in the extreme case, the artist himself may be the only "adequate" viewer).

What is important for us in this description of

Я. Виньковецкий:
Из цикла „Абстрактные иконы", 1982
холст, масло

Y.Vinkovetsky:
From the series "Abstract Icons", 1982
oil on canvas

восприятия живописи от восприятия музыки. В силу самой природы нашего восприятия чего бы то ни было, оно происходит только во времени – сигнал за сигналом, последовательно, и тем самым – одномерно. Поэтому один из путей к пониманию абстрактной живописи – это опора на музыку, абстрактнейшее из искусств, не опирающееся на изображение каких-либо внешних реальностей и, тем не менее, воспринимаемое многими людьми.

Зрительное восприятие происходит только одномерно, во времени, и дискретно – внимание фиксируется в определенной точке и затем очень быстро перемещается на другую. Это было доказано экспериментально и для восприятия живописи (Ярбус, 1956; Глезер и Цукерман, 1961).

В процессе рассматривания глаз производит скачкообразные движения от одной точки фиксации к другой (Woodworth, 1938; Westheimer, 1954). Эти скачки представляют собой координированные с большой точностью движения обоих глаз. Угловая скорость этих движений очень велика (до 400° в секунду); благодаря этому на движения затрачивается в среднем всего около 3% времени рассматривания, а остальные 97% времени взгляд фиксирован. Интересно, что во время скачков глаз ничего не видит (Ditchburn, 1956), что полезно, так как исключает смазывание изображений. Зрительное восприятие происходит только во время фиксационных пауз, длительность которых варьирует от 0,05 сек до 2,0 сек, находясь в среднем в пределах от 0,2 сек до 0,5 сек (Barlow, 1952).

На фиг. 2 (по Ярбусу, 1956) показана смена точек фиксации взгляда при рассматривании картины – простого пейзажа с линией горизонта и вертикалями деревьев. Плотность точек фиксации мала там, где мало деталей, и резко увеличивается в участках контрастов, изменений, переходов. В результате последовательные движения взгляда фактически воспроизводят все основные конструктивные элементы композиции картины. Распределение точек фиксации подчеркивает значение наиболее ярко выраженных элементов (стволы деревьев), а также тех, которые выражены слабее, но играют существенную смысловую роль в формировании образа (линия горизонта).

Подлинно-воспринятое произведение искусства становится значимой частью духовной жизни личности. Сложный процесс восприятия картины включает неоднократные акты реального и мысленного рассматривания, плюс разнообразные ассоциации, переживания, переосмысления, и так далее. В этом тексте мы лишь пытаемся проследить, как происходит единичный акт рассматривания картины зрителем.

Из приведенных экспериментальных данных следует, что акт рассматривания состоит из большого числа последовательных элементарных шагов, каждый из которых включает относительно длительную фиксацию взгляда в определенной точке и затем – быстрое перемещение взгляда в следующую точку фиксации. Направление перемещений определяется композиционными элементами картины.

Чем же определяется сам факт каждого отдельного перемещения взгляда? По-видимому – различием между ожидаемым и реально появляющимся восприятием при каждом шаге процесса – подобно тому, как электрический ток (движение электронов вдоль проводов) вызывается разностью потенциалов на концах электрической цепи.

В приведенном описании процесса рассматривания для нас особенно важно то, что происходит действительное, физическое движение взгляда, направляемое композиционными элементами картины – следовательно, это движение может быть разнокачественным, ритмическим, содержательным – подобным

Г. Громов: Абстрактная композиция, 1970
бумага, акварель, тушь, карандаш
33 x 33

G. Gromov: Composition Abstract, 1970
watercolour, Indian ink, pencil on paper
33 x 33

Возможно, наименее известной и изученной областью неофициального искусства является абстрактная живопись, начиная с позднего А. Родченко, своими акварелями предвосхитившего Поллока, кончая многими, работающими в одиночку или небольшими группами, художниками последних десятилетий.

Абстрактная живопись — чувственная, индивидуалистичная, стоящая по своему характеру ближе к музыке, чем к литературе, — полностью противоположна тем принципам, которые соцреализм предъявляет к изобразительному искусству: быть общедоступной, с четким сюжетом, наглядно-понятной агитацией. Характерно, что одна из первых пропагандистских брошюр, выпущенных партийными идеологами после посещения Манежа Хрущевым в 1962 г., называлась „Абстракционизм — главная опасность".

На этой странице мы воспроизводим одну из работ московского художника Григория Громова.

Perhaps the least known or studied area of unofficial art is abstract painting, beginning with the later Rodchenko, whose water-colours anticipated Pollock, and ending with many painters of recent decades working in isolation or in small groups.

Abstract painting, sensual, individualistic and closer in character to music than to literature, is totally opposed to the principles that socialist realism requires of fine art: that it should be accessible to all, have a clear cut subject and that it should be visually comprehensible propaganda.

It is typical that one of the first propaganda pamphlets put out by party ideologists after Khrushchev's visit to the Manezh art exhibition in 1962 was entitled "Abstractionism – the Main Danger".

On this page we have reproduced an abstract work by the Moscow artist Grigory Gromov.

the viewing process is that the actual, physical movement of the eye is occuring, and that it is guided by the compositional elements of the picture. Therefore, this movement can vary in its "qualities" – it can be rhythmical, it can have diverse components, just like music or dance. It follows that our "reliance on music" in trying to interpret the process of perceiving a painting is founded not on a superficial, auxiliary or purely speculative analogy, but on a rather deep structural similarity between the respective processes.

As for the compositional elements that guide the eye movements, these are primarily various lines and the borders of the different color fields. That is why the "qualities" of the lines play a major role, particularly the lines' directions, bendings, joints and textures (smooth, serrated, undulating, etc.) – each texture is matched by a distinctive character of movement.

I feel that our intuitions of "up" and "down" in music and painting are very similar in their nature, even though in music we are concerned with frequency of tone, whereas in painting we are concerned with the sensation of spatial orientation determined by the direction of the force of gravity. In any case, the movements of the eye along the up and down lines are, psychologically, drastically different – the former is associated with the sensations of flight, the latter with falling or sliding.

The eye moves along lines – it flys, slides, travels. And this path, this dance holds in store all kinds of movements and pauses – secret meetings, expected or sudden turns, various roads and spaces for life. There is tempo. There is rhythm. The same elements may sound differently if they appear against varying backgrounds. There exist genuine relationships among lines – their confrontations, meetings and separations, their love affairs. Everything is full of meaning at this juncture – how one line approaches the other, whether it does so smoothly or acutely, how the lines fuse, how completely they dissolve in each other.

Entering a junction, where several lines converge, the eye is presented with a multiple choice – whither now? This context creates many potential trajectories, each of which constitutes a self-contained melodic theme. Within the confines of a single picture, these themes resemble each other and are unified by the general theme. This general theme determines the main features, but not the details, of all the particular melodic themes of the picture.

While the eye moves along its selected trajectory, the other trajectories are still present and resound peripherally. Therefore, if a different trajectory were selected, not only would the melodic theme change, but also the entire resonance. Probably, it is this that guarantees us the possibility of looking at a painting over and over again, and of seeing it as something very familiar and yet different and new each time.

In this way the abstract painting is perceived as a musical recording containing many variations and played by the viewer's eye differently each time. External conditions (accessories and lighting) change, as do the viewer's physical and spiritual conditions. The beginning of the process may vary – the eye may start its voyage from various points in the picture. But the main thing is that this poly-variant recording contains a multitude of "one-dimensional" melodic and rhythmical themes extended through time and space. Each of these separate themes is individual and distinctive, but at the same time all of them are closely interlinked and harmonized. This creates a virtually infinite number of possible variations.

The themes can resound in various combinations and successions, each time with a different accompaniment, and with different speeds and intensities. The picture comes to resemble both a poly-variant musical recording and the instrument playing it. It seems that a unique organ could even bring all the themes into a single resonance, that both intensity and speed could ascend to strange, hardly imaginable limits – maybe Mozart had this kind of perception in mind when he said that he could hear the entire sound of his future composition all at once, as if it were gathered into a single moment.

Я. Виньковецкий:
Из цикла „Абстрактные иконы"
1982
холст, масло

Y. Vinkovetsky:
From the series "Abstract Icons"
1982
oil on canvas

музыке или танцу. Поэтому предлагаемая "опора на музыку" основана не на поверхностной вспомогательной аналогии, а на глубоком структурном подобии процессов восприятия музыки и живописи.

Композиционные элементы, управляющие движением – это в первую очередь разнообразные линии, границы разделов между различными цветовыми полями. Отсюда ясно большое значение характера "качества" линий, их текстуры – ровной зазубренной, волнистой, неправильной – каждой текстуре соответствует и особый характер движения.

Мне кажется, что и интуиции "верха" и "низа" в музыке и живописи имеют глубоко сходный характер, хотя в музыке мы имеем дело с частотой тона, а в живописи – с ощущением пространственной ориентации, определяемой направлением силы тяжести. Во всяком случае, движения взгляда вдоль линий вверх и вниз психологически совершенно различны: с первыми связаны ощущения взлета, со вторыми – падения или соскальзывания.

Взгляд следует по линиям, взлетает, скользит, путешествует; в этом путешествие ему уготованы все виды движения и пауз, таинственные встречи, повороты, пути и пространства для жизни. Есть темп, есть ритм. Одни и те же элементы, появляясь на различном фоне, звучат по-разному. Существуют подлинные взаимоотношения между линиями, их встречи и расставания, любовь линий. Здесь имеет значение все – как одна линия приближается к другой, плавно или под углом, насколько полно они сливаются, взаимно растворяются одна в другой.

Придя в узел, где встречаются несколько линий, взгляд получает возможность множественного выбора – куда направиться дальше. Это создает множество различных потенциальных траекторий, каждая из которых представляет собой самостоятельную мелодическую тему – в пределах одной картины, они похожи друг на друга, объединены общей темой, но эта общая тема определяет лишь в главных чертах, в деталях же не может быть никаких повторений.

В то время как взгляд движется по какой-либо избранной траектории, все остальные присутствуют/звучат периферически. Поэтому при иной избранной траектории меняется не только мелодическая тема, но и все звучание. Этим-то и обеспечивается, наверное, возможность разглядывать картину снова и снова, как знакомую и новую всякий раз.

Таким образом, абстрактная картина воспринимается как многовариантная музыкальная запись, проигрываемая взглядом зрителя всякий раз по-новому. Меняются условия, антураж, освещенность. Меняются физическое и духовное состояние зрителя. Варьирует начало процесса – взгляд зрителя может начинать свой путь с различных точек картины. Но главное то, что многовариантная запись содержит множество "одномерных", развернутых во времени-пространстве, мелодических/ритмических тем – отдельных, особых, разнообразных, и в то же время тесно взаимосвязанных, гармонизированных. Это создает практически бесконечное количество возможных вариаций.

Темы могут звучать в различных сочетаниях и последовательностях, каждый раз с разным сопровождении с разными скоростями и интенсивностями. Картина становится музыкой одновременно на многовариантное музыкальное произведение и на инструмент, играющий его. Уникальный орган может, наверное, интенсивность и скорость могут возрасти до странных, едва мыслимых пределов – видимо, подобное восприятие имел в виду Моцарт, когда говорил, что слышит все звучание своего будущего произведения сразу, как бы стянутым в один момент.

I. KABAKOV
И.КАБАКОВ

Nozdrev and Plyushkin
Ноздрев и Плюшкин

Nozdrev and Plyushkin, two of the immortal characters of "Dead Souls", still engage us by their ability to regard themselves from different points of view, in the most different aspects. Furthermore, for some reason what always emerges from this is not only curious but also important, and, in the way that it has undoubtedly happened before, so the same will happen to them in the future. I, at any rate, know of two ways of looking at them.

1. Nozdrev and Plyushkin as two immortal characters.

2. The pair as immortal types (social).

In the first case Nozdrev "ultimately, by his recklessness, impetuousness, muddle-headedness and senseless energy, embodies madness and delirium. Plyushkin embodies miserliness, tightfistedness, senseless pettiness and – ultimately – the same delirium and madness."

From the point of view of social types, in Nozdrev and Plyushkin "Gogol brilliantly depicted typical provincial landowners having all the vices of the Russia of those days, which..."

Let us try to look at Nozdrev and Plyushkin in yet another aspect, no less arbitrary than the others: specifically, in terms of the "type of consciousness."

From this "point of view," Nozdrev and Plyushkin are linked to one another as complementary colours or as mutually opposed sides of one and the same "type of consciousness."

Let us name them. Nozdrev expresses in himself and embodies the "social" type of consciousness.

This is a type of consciousness under which all things, events, relationships, among people, all tempo and tone, in short, the entire meaning of life, in all its aspects, are imbued with a social, public significance. It is not specifically the character of Nozdrev that is presented to us and that functions in the poem, but a person principally gripped by a social, sociable ecstasy or state. It is appropriate to insist that social consciousness (both in the poem and in our day-to-day life) is not something abstract, speculative, consisting in the implementation of a certain quality and quantity of particular rules of behaviour, of relationships whthin society, society and man, etc. Instead it represents in reality a special raptness, in some sense a passion, a demon, which imbues the whole of a man and simply burns up his entire life, his every moment on "the altar of public life" and "public service". Everyone knows this condition, almost insane in its despotism and potentially violent enthusiasm, if not in himself, then in someone else when in the grip of a public mission and temporarily or permanently in charge of a "public cause." There are people who never even depart from this state of agitation and artificially stimulated high spirits. From school we know and fear the incomprehensible energy and sprightliness of Young Pioneer leaders, cheerleaders of all kinds, organisers of evening entertainments and, after them – for the rest of our lives – "social spirits", voluntary masters of ceremonies, expedition leaders, commanders of halts during marches, instigators of birthday parties and celebrations at work, etc.

If one observes a person in this state, gripped by it, from afar, then one might at first glance judge him to be terribly intoxicated, under the influence of a drug of some kind. He feels infinitely free, liberated, happy, excited, but at the same time a little concerned as well, attentive in his own way and even in some sense stubbornly suspicious. His suspicion and stubbornness are directed at the following: all "society" must, in the mind of the "public figure," be in a special state, close to trance, which may be called "public." From this moment each and every person,

Ноздрев и Плюшкин – два бессмертных героя "Мертвых душ" – до сих пор задевают нас своей способностью рассматривать себя с разных точек зрения, по самым разным сечениям, и всегда почему-то получается при этом не только любопытное, но и важное, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

1. Ноздрев и Плюшкин как два бессмертных характера.

2. Они же как бессмертные типы (социальные).

В первом случае Ноздрев "олицетворяет собой бесшабашность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете безумие и бред. Плюшкин – скопидомство, скряжничество, бессмысленную мелочность и – в конечном счете – тот же бред и безумие".

С точки зрения социальных типов в Ноздреве и Плюшкине "Гоголь гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые..."

Попробуем посмотреть на Ноздрева и Плюшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно – со стороны "типа сознания".

С этой "точки зрения" Ноздрев и Плюшкин будут связаны друг с другом, как дополняющие друг друга цвета, как взаимопротивоположные стороны одного и того же "типа сознания".

Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает тип сознания "общественный".

Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче – весь смысл жизни во всех ее точках пронизан общественным, публичным значением. Не характер именно его, Ноздрева, представлен нам и действует в поэме, а человек, охваченный общественным, компанейским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно настоять на том, что общественное сознание (и в поэме, и в нашей повседневной местной жизни) – не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известным числом и способом выполнения каких-то правил поведения, с тюшений внутр общества, обществ и человека и т.д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, демона, пронизающего всего человека и просто сжигающего его всю жизнь, каждое его мгновение на "алтаре общественной жизни". "общественного служения". Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущем насилия энтузиазме, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно впрягся "общественное делопо". Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния взвинченности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы мы знаем и пугаемся непонятной энергии, молодцеватости пионервожатых, всевозможных затейл, распорядителей вечеров, в полтых – всю остальную жизнь – "души общества". доброволь тамад, командиров похо- дов, привалов, дней рождений и праздников на производстве и т.д.

Если наблюдать со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько озабоченным, по-своему ин- тересным и даже, в каком-то смысле, цепко-подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующее: все "общество" должно находиться, по мысли "об-

Поздравляю!

щественника", в особом, близком к трансу состоянии, которое можно назвать "общественным". С этого момента люди и каждый из них, которой был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось общество, а теперь коллектив. С момента образования общество живет своим собственным, "общественным" состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиумом и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество, от него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бороться с отстающими, поощрять передовых, журить нерадивых, но самое главное — держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали "общественным трансом", неврозом. Вот откуда этот взвинченный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле "общественности" присутствует лишь формально, не желая вовлечься в это состояние. Все, что было сказано об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Ноздрев. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле — на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого транса полубытия, полусна, в котором возникают и живут "общества". Что делают в них, вернее, что в них делается — известно из восторженных, полуобрывочных рассказов Ноздрева, но ясно, что дело совсем не в этих кутежах, обменах, покупках, перемещениях, дружбах, а в том состоянии, которое полно огня, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо, и смерть — но все "на людях", среди людей, погруженных, пляшущих в этом мире общественного состояния, общественного транса. Ноздрев — один из них.

Что делает Гоголь с Ноздревым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе на ярмарке: безумная, феерическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы силуэтом, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, "наяву", в третий раз — на балу у губернатора.

Третье описание "На балу" — классическое изображение самого бала, как полного растворения, помрачения всех и каждого в "общественном" и выкрутасы, ползанье по полу, хватанье Ноздрева не только в этом воздухе бала неприличны и скандальны (как считается, он вел себя неправдоподобно, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот — нормально, естественно, как следовало и должно было происходить из самой ситуации. И он, Ноздрев, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуации человек, как "душа общества" (сейчас бы сказали — "душа коллектива") только выразил в самом полном, остром смысле то, что созревало, накопилось в этом "общественном" чаду.

Немного хочется сказать о духе "безобразия", который всегда повисает, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общественности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на самое себя общества. Это состояние доходит до апо-

until finding himself or herself in this situation a separate individual, becomes a part of a single body, which was formerly called society and is now called the collective. From the moment of its formation society lives its own "public" state, which in no way resembles the state of a separate individual. It is to this, to this new body that the attention of the public figure is directed, from it that is extracted that emanation, that energy, which lives in his consciousness. He, at once medium and conductor, feels this state, this spirit; he is completely filled with it and returns it, upturns it on to society. It is his job, the public figure, to arouse, nourish and organise this body, to struggle against the backward, to encourage the advanced, to take to task the careless, but most important of all — to hold and not to release them from that state we have called "public trance" or neurosis. This is the source of that high-strung enthusiasm, those endless high spirits and energy and, at the same time, cold suspicion. It is directed towards those who are present in the "public" field only formally, without wishing to be absorbed into its state. Everything that has been said about public trance applies fully to the state in which Nozdrev finds himself. His constant abode, in the literal and figurative senses, is at the fair in a country town. The fair is the condition for the emergence of this trance of semi-being, semi-sleep where "societies" arise and live. What people do in them or, rather, what is done in them, is made clear from the delighted, half-scrappy stories of Nozdrev. however, it is evident that the heart of the matter certainly does not lie in these drinking bouts, exchanges, purchases, shifts and friendships, but in that state full of fire, smoke, life and happiness, where both a miracle and death can arise — everything, though, "in company", among people, plunged and prancing in this world of social consciousness, of public trance. Nozdrev is one of these.

What does Gogol do with Nozdrev? He revolves him three times before us. First, we see him in his own story at the fair, a mad, magical, almost fairytale-like life passing before us, but in silhouette, as it were, behind a screen. The second time we see him at home, "in reality," so to speak, and the third time at the governor's ball.

The third description, "At the Ball," is a classic portrayal of the ball itself as the complete dissolution and obscuring of each and everyone in "public" and the elaborate pirouettes, sliding about the floor and clutching of Nozdrev are not only not indecent and scandalous in the atmosphere of the ball (his behaviour is considered unlikely, for a nobleman could not grab others by the legs, etc.), but precisely the opposite : normal, natural, right and proper in such a situation. Nozdrev, as the most sensitive to the moment, and situation, as the "spirit of society" (now we would say the "spirit of the collective") only expressed in the fullest, most forthright sense that which had ripened and gathered in this "public" intoxication.

I want to say something about the spirit of "Bacchanalia" which always looms and arises in a public place and is always connected with the public spirit and state, in the unique situation of a closed society doomed to itself. This state reaches its peak at its two most important points : at the point when society realises itself — it is not important whether this is a friendly carouse, a ball for the gentry, a name-day at work or a trolleybus packed with people. In this sense, the manager, the organiser, the master of ceremonies embodies this point in himself, this triumph of society's realisation of itself as a whole. The second point occurs as the air of unnaturalness, artificiality, falsity, to some extent criminality which any large gathering or get-together, any "society", which has formed apparently for some reason, but really for its own sake, carries within itself. This spirit does not appear immediately, but must inevitably appear, and the person will inevitably emerge who will embody and express it. Often this "dear hooligan" will be knowingly invited into "society", sometimes he will emerge unexpectedly, suddenly, when society itself in its need will name someone within itself. What is important is not this, but that the spirit of Bacchanalia is inevitably linked to and arises within the evolution of the public state, which shifts from initial happiness to the breakdown of order. It acts like an inevitable two-stroke motor — the first stroke occurs, then the second.

There are millions of examples from life and history. The terrible drinking bouts of Peter and

гея в двух своих важнейших точках: в точке осознания себя обществом — неважно, дружеская пирушка ли это, сословный бал, именины на производстве или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тамада воплощает в себе эту точку, это торжество осознанности обществом себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени, преступности, которую несут в себе любые сборища, сходы, любое "общество", собравшееся как бы по поводу, но в сущности, ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникнет человек, который воплотит, выразит его. Часто этот "милый безобразник" бывает заведомо приглашен в "общество", иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности назовет кого-то внутри самого себя. Важно другое — дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое перемещается от первоначального счастья к безобразию. Он действует, как неизбежный двухтактный двигатель — сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории — миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного и Петра. Сегодняшние попойки, дни рождения, новые и старые годы, свадьбы и проч. Описанные И. Буниным собачий лай и завывания Маяковского на приеме в честь открытия выставки полностью повторяют поведение на балу Ноздрева. Маяковский так же, как и Ноздрев, был медиумически чувствителен к воздуху, климату большой аудитории, умел выражать ее, "брать игру на себя" и т.д. Сюда же можно отнести рассказ "Чертогон" Лескова с битьем зеркал и всего, что ни попало, купцами первой гильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Ноздрева дома, недаром дана так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигается тем, что зритель видит функционирование "общественного" состояния, общественной эйфории в наименее пригодном для этого месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и полноценно живут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, т.е. дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, внеположны "обществу". Дом по определению невозможно ввергнуть, погрузить в общественное состояние. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Ноздрев не расслабляется, не переключает сознания, верный общественному призванию в любом месте. Весь мир для него — общество, и его собственный дом — тоже. На ярмарке все крутится, меняется, перемещается — и в доме тоже. Зять Межуев — член общества, и "уехать" из него он не может, не имеет права — это преступление: "общество" и общественное сознание не понимает и не прощает (вспомним, как тяжело и "подло" уезжать со дня рождения домой — "мы тебе не нравимся" и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Ноздреву "приватно", т.е. именно в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи "плохого", взбалмошного, бестолкового характера "безобразника" Ноздрева и тихого, рассудительного, "хорошего" характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: пылающего, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания,

ПАРТИЯ,
(ЧССР). Сегод
ошлась встреча
ого секретаря ЦК
. С. Горбачева и Генера
ого секретаря Французской
оммунистической партии Ж.
арше.
В ходе беседы, прошед-
ей и обстановке братской

ТРЕЛЬБА ИЗ ЛУКА

Попадание — и «я

Ирина Солдатова из Чебоксар и ж
бедители чемпионата мира по с

Ivan the Terrible. Today's drinking bouts, birthdays, new year, old calander new years, weddings and so on. Mayakovsky's barking and howling, described by Bunin, at a reception to mark the opening of an exhibition, exactly echoes Nozdrev's behaviour at the ball. Mayakovsky, like Nozdrev, was as sensitive as a medium to the climate of a large auditorium and was able to express it, "to pick up the ball himself." We recall Leskov's story "Chertogon" in which merchants of the first guild smashed mirrors and whatever else came to hand.

The second scene, in which Gogol depicts Nozdrev at home, is not presented so fully without reason. Here the comedy and the effect are achieved by allowing the viewer to see the "public" state, social euphoria functioning in the least suitable place : not in that stadium where they are usually implemented and full-bloodedly live, but in precisely the opposite situation, in a place where they are completely inappropriate, where such a state is totally savage and unnatural, i.e. at home. The domestic state and the home are the antithesis of the "social", outside "society." A home, by definition, cannot be pitched and plunged into the public state, but it is in this that the entire effect produced by Gogol lies. Nozdrev does not relax, does not switch over, but remains faithful to his public vocation wherever he is. For him the entire world is society and so, too, is his own home. At the fair everything whirls, changes, shifts – and the same is true in the home. The son-in-law Mezhuev is a member of society and cannot "go away" from it, does not have the right to – that is a crime, "society" and public consciousness do not understand and do not forgive (we may recall how difficult and "base" it is to leave a birthday party to go home – "you don't like us" and so on).

Yet Chichikov visited Nozdrev "privately", i.e. specifically at his home, to the individual, the master of the house. The collision and Bacchanalia which took place resulted not from the encounter of the "bad", eccentric, unreasoning character of the "hooligan" Nozdrev and the quiet, rational, "good" character of Chichikov, but from the meeting of two consciousnesses : the blazing, cheerful, in a certain sense, splendid, public consciousness, dwelling in the public state of Nozdrev, the classic public figure, live-wire, hail-fellow-well-met and organizer of happiness and ease – and Chichikov, closed to society, only comfortable in a "face to face" situation.

Nozdrev proposes a cheerful game, in which Mezhuev, Chichikov, Nozdrev and all the others shall be equal and brothers. Chichikov does not accept this and walks away. But Chichikov gives to Gogol and so it must be. The public state is ubiquitous : everywhere that it exists, it is victorious, the strength and resistance of its opponents do not count for it, it does not notice this strength and is careless of it. One can only hide or flee from it, but not without consequences, as Chichikov, no doubt, learned. Will this public consciousness perish, disappear? Perhaps under external influence?

In Fellini's film "La Dolce Vita" the striptease performed by one of the members of "evening society" is interrupted by the sudden appearance of the "master of the house," who raises the blinds at the windows and lets in the morning light, which drives away the "spirit of society" like a cock crow.

In our world, where the blinds are firmly down and no-one can raise them, the end of the "public" state, the "trance," consists in its transition to "Bacchanalia," to dust, to disorder, but then, evidently, again to a new "public" state, then... But in such cases Gogol covers everything in a shroud of obscurity with which, as we know, the scene between Nozdrev and Chichikov also concludes.

Plyushkin's "state of consciousness" is directly opposed to that of Nozdrev. If Nozdrev's consciousness is directed wholly outwards, that of Plyushkin is inwardly directed. If Nozdrev, gripped by a sea of things, sees events, Plyushkin has no contact at all with anything around him and everything is unexpected and troublesome for him. If Nozdrev is perpetually on some inordinate stage, Plyushkin is perpetually in a corner of the wings. Nozdrev is in bright light, Plyushkin in shadow, the half-dark. Nozdrev is impossible without people, Plyushkin is impossible with people. Nozdrev is glimpsed fleetingly, like a fly, in a multitude of places at once and easily flits

предывающего в общественном состоянии Ноздрева, классического общественника, заводилы, весельчака, оргнизатора счастья, легкости – и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации "с глазу на глаз" Чичикова.

Ноздрев предлагает веселую счастливую игру, где Межуев, Чичиков, Ноздрев, все остальные – равны и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нее. По Гоголю, Чичиков пасует, так оно и должно быть. Общественное состояние вездесуще: везде, где оно есть, оно побеждает, сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ею. От него можно только прятаться, убегать, но не без последствий, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Но погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием со стороны?

В картине Феллини "Сладкая жизнь" стриптиз одной из участнии "вечернего общества" прерывается внезапным появлением "хозяина дома", который поднимает шторы на окнах, и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, "дух общества".

В нашем мире, где шторы наглухо опущены и никто их не сможет поднять, конец "общественного состояния", "транса" заключен в переходе его в его "безобразие", в пыль, в бесполовщину, но потом, видимо, снова в новое "общественное состояние", потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрева с Чичиковым.

Состояние "сознания" Плюшкина прямо противоположно "сознанию" Ноздрева. Если сознание Ноздрева целиком направлено вовне, то у Плюшкина – вовнутрь. Если Ноздрев видит, захвачен мерем вещей, событий – Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно и затруднено. Если Ноздрев постоянно на какой-то непомерной сцене – Плюшкин постоянно в углу, за кулисами, Ноздрев – на ярком свету, Плюшкин – в тени, полумраке. Ноздрев невозможен без людей, Плюшкин невозможен с людьми. Ноздрев мелькает, как муха, во множестве мест одновременно, легко летит за горизонт – Плюшкин навеки неподвижен в своем затхлом, затененном углу... И так во бесконечности могут продолжаться эти сравнения.

Короче говоря, Ноздрев – классический экстраверт, Плюшкин – классический интроверт. В Плюшкине продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самого себя, т.е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение на центр, на себя, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Плюшкина. Но это не мертвая, окостеневшая неподвижность – она полна напряженной динамики, энергии, определенного организма. Жизнь в этом неподвижном, сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом новом восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает вещам новую, утраченную уже ими в жизни силу. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Плюшкина. Пусть

over the horizon; Plyushkin is for ever immobile in his musty, dim corner... Such comparisons may be continued endlessly

In short, Nozdrev is a classic extravert and Plyushkin a classic introvert. Plyushkin demonstrates a type of consciousness infinitely plunged into itself, i.e. having its centre, its sole focus within itself. Everything else is connected with this centre alone. This movement to the centre, inwards, towards oneself, leads to the complete immobility and immutability of Plyushkin himself. But it is not a dead, petrified immobility; it is full of tense dynamism and energy and has a definite drama. Life in this immobile, grey and dusty-looking consciousness consists in a special relationship between events and the world surrounding it and this consciousness, this centre, in which one and the same process is taking place. It consists, in our opinion, in a special, new restoration of the life behind each object, in the restoration of its life in the memory, retaining it in this memory as a living part of the consciousness; so the unmoving preservation of and direct confrontation with this memory communicates to things a new strength already lost by them in life. Things that do not look dead accumulate around and are preserved about Plyushkin. Let darkness, dust and oblivion cover this hoard of things and their owner. Under this ash an endless link or dialogue forms and exists between object and the memory preserving the life of this object, and one may speak of the constant flow of life, terrible, perhaps, but sweet, subtle and in some sense inspired. Things and the world fixed in them do not appear fleetingly, forming a blank in the consciousness, but fill it, give it food for reflection, warm it.

Each thing — a piece of paper, a feather, a tack — is connected in this consciousness with such recollections and circumstances that to part with them, to throw them out means to throw out and destroy this life, these circumstances. But this, after all, is past life, past circumstances! The crux of the matter is that for the consciousness there is neither past, nor present, nor future. New things are present now and new circumstances, but, after all, they are no better, no more complete than those which they have displaced — they are just "new"! Given this orientation of the consciousness, things pile up upon each other and form an original museum, a kind of library; not, however, a museum or a library of world or public significance, but a museum and library for one person, for one memory. What a misfortune! Is life, extracted in this one and only instance, really poorer, weaker than life taking place in public museums and collections?

And, so, it is quite unimportant in this case that public museums are splendidly swept and illuminated, that they have guards and that objects are laid out and exhibited in order and supplied with labels. The "Plyushkin Museum" is terrible, disorderly, dirty and dark only to the outsider, to a Chichikov calling by chance: to its master it is ordered, organised and known through and through as well as any Louvre.

A comparison involuntarily comes to mind between the situation of artists in the West and in our country. In Western society, wide open and full of opportunities, all artists, it seems from here, rush about feverishly, flaring up and dying away, like Nozdrev. They are inside society, aroused by it and themselves working it up, amazing and terrorizing the population with happenings and other "public" actions, endlessly seeking contacts between art and life, pushing back the boundaries of art, invading life with its help and becoming metteurs en scène and hooligans like Nozdrev, albeit for a moment. (Let us recall the telegram "We assume responsibility for the earthquake. Komar and Melamid," or the 'wrapping up' of cliffs, etc.).

Here, where life is impenetrable and stuffy, all artists arrive at a state of self-isolation, of stifling self-absorption, an exaggerated delving in nonsense and the attribution to rubbish and dust of those supreme meanings which are so characteristic of Plyushkin's consciousness. It is necessary only to add that, in contrast and in addition to the fantasies of Plyushkin, the artistic consciousness aesthetically accesses and assimilates this dust and rubbish, these dirty stains, and is capable of endlessly "meditating" upon them.

Translated by K.G. Hammond

мгла, пыль и забвение покрывают это скопище вещей и их хозяина. Под этим пеплом происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещью и памятью, хранящей жизнь этой вещи, и можно говорить о постоянном токе пусть страшной, но жизни, сладкой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Вещи, мир, закрепленный в них, не мелькают, образуя пустоту в сознании, а наполняют его, дают ему пищу для размышлений, согревают его.

Каждая вещь — бумажка, перышко, гвоздик — связана в этом сознании с такими воспоминаниями и обстоятельствами, что расстаться с ними, выбросить их — значит, выбросить и позабыть эту жизнь, эти обстоятельства. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства! В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не полнее тех, кого они вытеснили — они только лишь "новые" и при такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общественного значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной памяти. Что за беда! Разве жизнь, изображенная в этом одном-единственном случае, беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях?

И поэтому в этом смысле совершенно неважно, что общественные музеи прекрасно подметены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы разложены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. "Музей им. Плюшкина" страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова — для его хозяина он упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов не хуже любого Лувра.

Невольно приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живущих на Западе, и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полном возможностей, все художники, как это видится отсюда, носятся, мелькая, загораясь и потухая, наподобие Нездрева, и сами его общества, возбуждаясь им и вовлекая его в свои акции, бесконечно ищут контакты искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи терроризируя хеппенингами и другими "общественными" акциями. бесконечно ище кон- него в жизнь, становясь режиссерами и безобразниками, подобно Нездреву, хотя бы и на мгновение.

(Вспомним телеграмму "Ответственность за землетрясение берем на себя. Комар и Меламид", или упаковку скал и т.п.).

В здешней жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к самоизоляции, к удушающему самопогружению, к преувеличенному копанию в мелочах, к приданию мусору и пыли тех сверхсмыслов и значений, которые так присущи фантазиям Плюшкина, худо- жественное сознание эстетически оценивает и осваивает эту пыль, мусор и грязные разво- ды и способно бесконечно "медитировать" по поводу них

ALEXANDER BOGOMAZOV (1880-1930)
АЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ

I.DYCHENKO
И. ДЫЧЕНКО

1

2

3

4

The early 20th Century demanded loquacity. To become famous, it was not enough to draw well or to stage plays. Monologues and declarations were a must. One had to be a preacher of new ideas or, a purveyor of hoaxes, a moralist or a jester."Purple hands against an enameled wall" prompted universal delight. Such was the social climate of the time which is now called "The Silver Age". A new cultural type, the Decadent, became part of Russian life. He divided criticism into "decadent" and "antidecadent", depriving the sickly progressists and bearded retrogrades of their customary oreoles.

Interesting stories about the private life of Oscar Wilde plus the beginning of cubism in France, in some mysterious way was connected to the Russian political tradition of Nihilism, and, as it were, created a new cultural group. Selectivism, the professional debunking of moral norms, scandalizing or "locking yourself up in an ivory tower" became an inseparable part of Russian cultural development.

Stasov, the "great" critic, as he is customarily referred to, affirmed that this new trend is "a kotowing to what is senseless in content and meaningless in form". Lesser critics, with marxist tendencies, maintained that the decadent was a cultured proletarian, who had failed to find a specific occupation and a secure job. Lunacharsky, wrote sadly that "Decadence is an art form which negates life..." Nevertheless, high-school students thrilled to their reading of Spengler's "The Decline of Europe", while the bureoucracy propagated fatalism. The cultural atmosphere of the early 20th Century in Russia was full of contradictions.

The late "Wanderers" hated the members of the "World of Art". Esthetes disdained non-esthetes. M. Gorky genuinely disliked P. Verlaine. P. Maliavine, a former monk, started drawing naked ladies. To become famous, one had to shock (epater le bourgeois).

One of the calm and very gifted painters, who remained unnoticed against the variegated background of the arly 20th Century was Alexander Bogomazov. He was born in the village of Yampol' in the Ukraine, on 14 March 1880. His most intensive creative period was short – a mere 20 years. And his life was externally uneventful; two trips, one to Finland the other to the Northern Caucasus. In 1930 Alexander Konstantinovich Bogomazov died of tuberculosis. He showed his works at the exhibitions of "Union of Russian Painters", "World of Art", "Independants", with the group of Kiev painters caued "The Ring" and at the exhibition "10 Years since October".

The archives and most of the painter's works have been preserved thanks to the efforts of his widow, V.V. Bogomazova-Monastirskaya, a former pupil of Alexander Bogomazov. An artist, who did not mdulge in melodramatic pronouncements in his time, Bogomazov was rediscovered at an exhibition of his works in Kiev, in 1966.

According to his wife's reminiscences and those of a few contemporaries who were still alive, Bogomazov was an introspective man, of few words, and academically inclined. He used algebra to check harmony and artistic form in the paintings of the Old Masters. The themes of his art, pertained to Finland, Kiev and the Northern Caucasus. But the categories of Realism and Formalism as delineated by art historians do not accomodate them.

The major part of Bogomazov's output is not dated. This represents the first difficulty confronting a researcher. But, thanks to V. Bogomazova's memory, and frequently by analogy, some works have been dated with a certain degree of accuracy. In a few pieces the only criterion for dating has been stylistic analysis. The earliest works are drawn with the expected timidity of the student and lack any signs of the subsequent distinctive style. During 1910 Bogomazov painted a number of studies in an Impressionist manner. (1) Somewhat later, during 1911-12 he abandoned Impressionism and resolved his painterly surfaces with localized colour spots enclosed in a contour.

There are a number of works which are close in style to abstract Impressionism with a hing of

Начало XX века требовало многословия. Умения хорошо рисовать или ставить спектакли было недостаточно – для того, чтобы стать известным, нужны были монологи и декларации. Следовало быть проповедником новых идей или же мистификатором, моралистом или шутом. "Фиолетовые руки на эмалевой стене" вызывали всеобщее восхищение – таким был климат эпохи, которую принято называть "Серебряный век". Декадент, как новый культурный тип, вошел в русскую жизнь, разделил критику на "декадентскую" и "антидекадентскую" и лишил привычного ореола чахоточных прогрессистов и бородатых ретроградов.

Весьма интересные истории о частной жизни Оскара Уайльда и начало кубизма во Франции, каким-то таинственным образом породившиеся с русской политической традицией нигилизма, образовали новую культурную среду. Избранничество, профессиональное ниспровержение моральных устоев, шокинг или "затворничество в башне из слоновой кости" стало неотделимой частью российского культуртрегерства. Стасов кликушествовал, утверждая, что это "...поклонение тому, что безумно по содержанию и бестолково по форме". Менее великие критики со склонностью к марксизму, утверждали, что декадент – это культурный пролетарий, не нашедший себе определенных занятий и прочного места. Луначарский, грустя, писал, что "...декаденство – искусство жизнеотрицающее..." Но гимназисты с восторгом читали "Закат Европы" Шпенглера, а чиновники исповедывали фатализм. Культурная атмосфера начала века была полна внутренних противоречий. Поздние передвижники ненавидели мирискусников. Эстеты презирали неэстетов. Горький откровенно не выносил Верлена, а бывший послушник Афонского монастыря Малявин стал рисовать голых дам. Чтобы быть известным, надо было эпатировать буржуа.

Одним из тихих и очень талантливых художников, которые остались незамеченными на пестром фоне начала века, был Александр Богомазов, родившийся в селе Ямполь на Украине 14 марта 1880 г. Срок его наиболее интенсивной творческой деятельности был недолог – двадцать лет, и жизнь наполнена: в фиными событиями – два путешествия: в Финляндию и на Северный Кавказ. В 1930 году Александр Константинович Богомазов умер от туберкулеза. Он показывал свои работы на выставках "Союза русских художников", на выставке "В мире искусств", "Независимых", "Кольцо" и на выставке "10 лет Октября".

Архив и наследие художника сохранились благодаря усилиям его жены В.В. Богомазовой-Монастырской, бывшей ученицы Александра Богомазова. Художник был заново открыт на выставке в 1966 году в Киеве. По воспоминаниям жены и немногих оставшихся в живых современников, Богомазов был неловеком замкнутым, немногословным и академичным. Он проверял алгеброй гармонию, анализируя художественную форму в работах старых мастеров. Его искусство, сюжетами связанное с Финляндией, Киевом и Северным Кавказом, не совсем умещается в рамки принятых искусствоведческих определений реализма и формализма.

Трудности в изучении наследия Богомазова начинаются с того, что большинство произведений автором не датировано. Благодаря памяти В. Богомазовой, и часто по аналогии с известной мерой вероятности удалось установить некоторые даты. В некоторых случаях единственным способом был стилистический

influence from Cézanne in the construction of form. (see the Composition with Red Flame of 1914, in the collection of Prince N.D. Lobanov-Rostovsky, London). (2) Alexander Bogomazov tried to understand form analytically, not emotionally.

Initially, Bogomazov chose to paint straightforward genre themes. His early major paintings appear to be a demonstration of how an everyday subject can be refracted through new formal researches.

"The Ring" exhibition contained a painting captioned "Bazar" 1914. In his review of the show, N. Foregger, considered this picture a masterpiece, and stated that "this painting can take its place in any collection of contemporary art". (Preparatory sketch in the collection of N.D. Lobanov). (3)

The painting "Train", probably done a little later, in its unusual composition and expression, indicates Bogomazov's interest in interpreting dynamism on the static surface of a canvas. Lines literally rupture the conventional outlines of the locomotive, transforming it into a bullet, flying out from the center of the picture. (Collection of V. Dudakov, Moscow).

In the picture "The Jail" (1914?) (collection of I. Dychenko, Kiev) Bogomazov models a sky out of thisk oil paint in the darkest of colours. Benumbed, the tiny figure of the guard stands out against the white surface of a wall. In the book "History of Ukranian Art" this painting is attributed to the period of Bogomazov's Post-Impressionist researches". The book also underlines the painter's tendacy to "expose the dynamism of form and the expressiveness of line".

"The train" (collection V. Dudakov, Moscow), should be attributed to 1915 as its composition is analogous to the one developed in the drawing "Lvov Street.". "The Train" contains the assurance of an analyst – one who feels the arithmetic of rythm, coupled with the audacity of an improvisor. Here he adopts the often used futuristic method, which enables the artist to convey elements of motion and through the crystallization of its individual sequences. Bogomazov uses an unusual foreshortening, as if anticipating the experiments of the cinema newsreels of the 1920's.

Similar abstract compositions of the years 1914-15 in the Dychenko collection, offer a new interpellation of Bogomazov, as an artist of pure

5

6

7

8

9

10

11

анализ. Наиболее ранние работы написаны с неизбежной ученической робостью и лишены каких бы то ни было примет будущего собственного стиля. Этюды 1910 года написаны в импрессионистической манере (1). Чуть позднее, в 1911-12 годах Богомазов отказывается от неопределенности импрессионизма и решает живописные плоскости локальными пятнами, заключенными в контур. Существуют этюды, близкие к абстрактному импрессионизму, не без намека на влияние Сезанна в построении формы. (См. "Композицию с красным пламенем". 1914 г. Собрание Н. Лобанова-Ростовского, Лондон.) (2). Александр Богомазов старался понять форму аналитически, а не эмоционально.

На первых порах художник придирчиво отбирает для себя сугубо жанровые темы. Его первые принципиальные живописные работы являются как бы демонстрацией того, в какой мере привычный сюжет может быть увиден через призму поиска новой формы.

На выставке "Кольца" была работа под названием "Базар" 1914 г. Эту вещь Н. Форегер в рецензии причисляет к шедеврам и считает, что "она достойна занять место в любой коллекции современного искусства". (Подготовительный набросок, собрание Н. Лобанова) (3).

Картина "Поезд", очевидно написанная несколько позднее, по своей экспрессии и необычной композиции, говорит об интересе Богомазова к интерпретации динамики в статике живописного полотна. Линии буквально разрывают привычные очертания паровоза, превращая его в снаряд, летящий из центра картины. (Собрание В. Дудакова, Москва).

В картине "Тюрьма" (1914?), находящейся в собрании И. Дыченко, художник лепит небо из сгустков цветовых масс самой темной

12

13

14

15

form. The world of speed and outer dimension enter his art, bearing a sensation of unusual space, unlimited by horizon or border.

Strictly speaking, these paintings have no direct similarities in other painter's works. Nevertheless, they are somehow close to the abstractions of V. Kandinsky. (4) But still, we are talking about something elemental yet organized, not a chaos of cold and hot tonal fusions of light. Thus, an innovator of the first order entered Ukranian art.

In the portraits of his wife (5) (collection of I. Ivakin, Kiev), and self portrait (6) (1916 (collection of N.D. Lobanov, London), Bogomazov experimented with a Cubist approach tu nature. One must note the derivative nature of these works, considering that such a treatment of form had already been implemented both in French and in Russian art.

The Caucasus overwhelmed Bogomazov by its architecture unmade by human hand – its architecture of moutains, with their movement upwards soaring into space. The painting "A Reminiscance of the Caucasus" (collection D. Gnatiuk, Kiev) in some ways reminds one of a launching platform studed with space rockets. (7) (8)

The years of the revolution, the beginning of illness, teaching at the Institute, pushed Bogomazov's painting activities into the backgrqund. During the 1920's, unfortunately, he painted very little. "Wood cutters", 1927 (9) is a well known paintting in the Kiev Museum of Ukranian Fine Arts. Numerous preparatory sketches, each of very considerable interest, preceded this oil. (10) (11)

The painting reflects the method of "stretching" colour, polychromy and the axiomatic nature of the colour components of the picture. In it, the earth and sand are pink. The faces are accentuated in yellow-brown. The saws are multicoloured. It is evident that the painter resolved both colour and composition problems not within the confines of an institute studio, but within the traditions of "Great Art".

In the hands of Bogomazov charcoal or pencil were often transformed into the tailor's chalk. It is as if he was "cutting and measuring" nature, choosing the most rational patern for his composition. A characteristic trait of Bogomazov is his draftsmanship, and the ability to sacrifice details, while concentrating his attention on the essential, on the dynamic or static element in the picture. In a masterly way he trimmed form, leaving but an illusion to a face, three or house. (12) (13) (14)

A number of drawings show precisely how Bogomazov "sharpens" nature. Thus, pedestrians (15) on the Kreshchatik, are somewhat related to stills in the silent cinema, with sequential "shots" making movement look almost grotesque. When he drew a road worker, Bogomazov draw his shovel, and its sequential movements, as it were, leaving its dynamic trail behind.

Bogomazov's beloved subjects are landscapes, densely filled with fanciful curving lines, whose interplay attracts and involves nature.

One of the best pictures of this series, calleo "Spring", 1914, is in the collection of N.D. Lobanov, London. (16). In this oil we can see Bogomazov's multitude of approaches, his ability to broaden the framework of Cubo-futurism. In a number of drawings he transmits the vertical thrust of pines and their downward taper. According to Vanda Bogomazov's recollections, Bogomazov explained this as being a light effect thanks to which the body of the tree appears to be heavier.

In "Portrait", 1916 (collection I. Dychenko, Kiev) (17) the portrait as such is absent. There is an interconnection of running parabolas, dots, ellipses, immaterial rather than material. Bogomazov used to break down the representation into "signs" and then regrouped them in a graphic union. (18) (19)

Occasionally Bogomazov's drawings remind one of the Symbolist tradition in Russian Art, as he was drawn to the "ulterior world" with its curious rituals. Traces of Symbolist influence are evident in his two "dance" pictures (both in the collection of N.D. Lobanov, London).

The drawing, of the so called "Costume for a Georgian Dancer" (1915) (20), convey the nature of Bogomazov's composition of form. The figure of the dancing woman is made up of simple geometric lines. Their inner link is motion and the dynamics of dancing. The lines dance, sway, stampede and gather again, neglecting the plasticity of the female form. Bogomazov does not

тональности. В оцепенении крохотная фигурка часового на лоскутке белой стены. В "Истории украинского искусства" эта работа отнесена к периоду "постимпрессионистских поисков" и отмечено тяготение художника к "выявлению динамики форм и экспрессии линий".

К 1915 году следует отнести картину "Трамвай" (собрание В. Дудакова, Москва), созданную по композиции, разработанной в рисунке "Львовская улица". "Трамвай" сочетает в себе уверенность аналитика, глубоко чувствующего арифметику ритма, с озорством импровизатора. Здесь он использует многажды испытанный футуристический метод, позволяющий передать элементы движения, замирание отдельных фаз ритма. Здесь Богомазов вводит необычный ракурс, как бы предвосхищающий эксперименты в хроникальном кино 20-х гг.

Парные абстрактные композиции 1914-15 гг., находящиеся в собрании автора, предлагают новое понимание Богомазова – мастера чистой формы. Мир скоростей и иного измерения входит в его живопись, неся ощущение непривычного простора, не знающего ни горизонта, ни границ. Эти работы, строго говоря, не имеющие прямых аналогий, чем-то близки безпредметности В. Кандинского. (4) И все же – это организованная стихия, не хаос холодных и горячих по тону потоков света. В украинское искусство вошел новатор первой величины.

В портретах жены (5) (собрание Ю. Иваки-на. Киев) и автопортрете (6) (собрание Н. Лобанова-Ростовского, Лондон) художник экспериментирует с кубистическим подходом к натуре. Следует отметить некоторый налет вторичности в этих работах, поскольку подобное разложение формы уже имело место и во французском и в русском искусстве.

Кавказ ошеломил Богомазова нерукотворной архитектурой гор, имманентным движением вверх, в пространство. Картина "Воспоминание о Кавказе" (собрание Д. Гнатюка, Киев) чем-то напоминает космодром, плотно уставленный ракетами. (7) (8)

Годы революции, начало болезни и преподавательская работа в институте отодвинули на второй план занятия живописью. В 20-е годы, к сожалению, Богомазов написал очень немного. Хорошо известна работа "Пильщики" (9) (Киевский музей украинского изобразительного искусства, 1927 г.). Картине предшествовало множество графических подготовительных рисунков, представляющих огромный интерес. (10) (11) Сама вещь отражает метод "растяжки" цвета, полихромности и условности цветовых элементов работы. Земля и песок в картине – розовые. Подчеркнута желто-коричневая лепка лиц, пилы написаны разноцветными. Совершенно очевидно, что художник решал колористическую и композиционную задачу не в рамках институтской мастерской.

Уголь или карандаш в руках Александра Богомазова часто превращались в мелок портного. Художник как бы "кроил" натуру, выбирая наиболее рациональный строй композиции. Характерная черта Богомазова-графика – чувство строгого отбора, умение жертвовать деталями и заострять внимание на главном. Богомазов мастерски лаконизировал форму, оставляя лишь намек на лицо, дерево или дом. (12) (13) (14)

В ряде зарисовок чувствуется специфически богомазовская характеристика натуры. Так, пешеходы (15) на Крещатике чем-то сродни кадрам немого кино, с последовательностью "кадров", доводящей движение почти до гротеска. Изображая дорожного рабочего, Богомазов рисовал лопату и последовательность ее движения, как бы оставляя динамический след.

Излюбленные темы А. Богомазова – пей-

emphasize the primary shapes — the sphere, the cylinder, the cone. He gives us hints about them, showing their blurred outlines. In "Dancing Woman" c. 1915 (21) the important factor is the mystery of the dance itself. Dense, night blue — purple colours reinforce the feeling of secret, magical action. In this composition everything is essentially abstract with the exception of the dancer's mask-like face.

Alexander Bogomazov worked a great deal on the theory of painting. While teaching at the Kiev Art Institute, he elaborated theoretical topics in which he analysed the concepts of volume, mass, form, movement, rythm etc. His most significant theoretical essay is his book "Elements of Painting". In this he teaches how to read the flat plain of the picture, which has been resolved by the painter with the help of "Elements". This book was a mature attempt by Bogomazov to synthesize his own working experience, and to understand artistic trends. The book provides the artist with the right to choose his own world view, and to reproduce it as he sees fit.

Bogomazov discloses the concept of the "hidden energy of the contour", the tension of the colour mass, the artistic acoustics of the pretonal surface, and the aggregate effect of these elements on the viewer.

A talented painter and teacher, Alexander Konstantinovich Bogomazov lived a short, but full life. He observed, acted and created, trying to fathom the eternal secret of art.

Bogomazov is our only artist who managed to combine (not in the sense of changing fashions, but more organically) the basic movements of the early 20th century: Futurism, (22) Cubism, (26) abstraction (16) and even, to some extent, Symbolism. At the same time, he did not fall under the influence of Belgian symbolism, so dark in thought, and poorly packaged. He did not become a follower of Picasso or Gontcharova. His theories, as his drawings, are straightforward. His best pictures deserve an inventor's patent. This is because Bogomazov was rational and knew how to formulate those elements in drawing which originate from intuition and instinct, from temptation and the calculated experiment. His theatrical and design fantasies combine these qualities.

16

17

18

19

зажи, густо наполненные причудливыми извивами линий, к игре которых сведена натура. (Один из лучших листов этой серии — композиция "Весна" — находится в собрании Н. Лобанова-Ростовского (16), Лондон). В нем видно многообразие приемов, умение расширить рамки кубофутуризма. В ряде рисунков он передает вертикали сосен, сужающиеся книзу. Сам художник, как вспоминает Ванда Богомазова, объяснял это световым эффектом, благодаря которому масса дерева кажется более тяжелой.

В "Портрете" (1916 г., собрание И. Дыченко, Киев) (17), собственно "портрет" отсутствует. Есть сцепление бегущих парабол, пунктиров, эллипсов. Богомазов разлагал изображение на "знаки" и заново собирал их в графическом единстве. (18) (19)

В редких случаях графика Богомазова напоминает о символистической традиции в русском искусстве, хотя художника и привлекал "мир иной", с его странными ритуалами. Следы влияния символизма заметны в двух "танцевальных сюжетах" Богомазова. (Оба в собрании Н. Лобанова-Ростовского, Лондон).

Карандашный рисунок "Костюм для танцующей женщины" (20) передает характер построения формы у Богомазова. Фигурка танцующей женщины выстроена с помощью элементарных геометрических линий, их внутренняя связь — движение, динамика танца. Линии пляшут, колеблются, разбегаясь и собираясь заново, пренебрегая пластикой женской фигуры. Богомазов не подчеркивает изначальные формы — шар, цилиндр, конус, он намекает на них. В акварели "Танцующая женщина" (21) важна сама мистерия танца. Сгустки ночного сине-фиолетового цвета усугубляют ощущение тайны, магического действа. По сути дела в этой композиции все абстрактно, исключая маскообразное лицо плясуньи.

Александр Богомазов много работал над теорией живописи. Преподавая в Киевском художественном институте, он разрабатывает теоретические дисциплины, в которых анализирует понятия объема, массы, формы, движения и ритма. Наиболее значительное теоретическое сочинение Богомазова — его книга "Элементы живописи". В ней он учит, как читать картинную плоскость, решенную художником с помощью "элементов". Эта книга была зрелой попыткой обобщить собственный творческий опыт, разобраться в художественных течениях. В ней осмысливается право художника на собственное мировоззрение и его выражение. Богомазов раскрывает понятие "скрытой энергии в контуре", напряжение цветовой массы, живописной акустики картинной плоскости и направленное воздействие суммы элементов живописи на зрителя.

Александр Константинович Богомазов прожил недолгую, но наполненную жизнь талантливого художника и педагога, активного наблюдателя и творца, старавшегося понять вечный секрет искусства.

Богомазов — единственный художник, сочетавший в себе (но не в плане смены направлений, а более органично) основные течения начала века: футуризм (22), кубизм (26), абстракционизм (16) и даже — отчасти — символизм. Лучшие его творения достойны патента изобретателя, так как Богомазов рационалист умеет формулировать то, что идет в графике от интуиции, соблазна и программного эксперимента. Его театрально-дизайнерские фантазии сочетают эти качества.

20

21

1. *Разгрузка телеги*
1910
холст, масло
32 x 34

2. *Композиция с красным пламенем, 1914*
холст, масло
35 x 42

3. *Уличный рынок, 1910*
холст, масло
41 x 34

4. *Озеро в Боярке, 1913*
акварель
32 x 26

5. *Портрет Богомазовой, 1915*
бумага, уголь
24 x 31

6. *Автопортрет, 1914-15*
бумага, уголь
19 x 26

7. *Весна на Кавказе*
1916
бумага, уголь
32 x 26

8. *Горы, 1915*
бумага, уголь
31 x 27

50 9. *Три пильщика, 1912*
бумага, акварель
28 x 35

10. *Пильщик, 1927*
холст, масло

11. *Мужчина, толкающий бревно*
бумага, карандаш
35 x 31

12. *Голова в облаках*
1915
бумага, уголь
24 x 32

13. *Скрипач, 1915*
бумага, уголь
31 x 23

14. *Человек с шестом*
1912
бумага, карандаш
35 x 33

15. *Улица Львове, 1914*
бумага уголь
40 x 30

16. *Весна, 1914*
холст, масло
34 x 34

17. *Портрет, 1916*
бумага, уголь
35 x 29

18. *Абстрактная композиция, 1915*
бумага, уголь
32 x 24

19. *Композиция в круге, 1915*
бумага, уголь
23 x 25

20. *Грузинская танцовщица, 1915*
бумага, карандаш
22 x 17

21. *Танцовщица, 1915*
бумага, акварель
37 x 23

22. *Улица, 1914*
холст, масло
143 x 74

23. *Горный перевал*
1916
бумага, уголь
26 x 27

24. *Мужчина и женщина с корзинами, 1912*
акварель, карандаш
36 x 27

25. *Портрет Богомазовой, 1914*
бумага, карандаш
26 x 22

26. *Натюрморт, 1915*
бумага, уголь
27 x 23

27. *Рисующая женщина, 1914*
бумага, уголь
21 x 23

28. *Читающая женщина (вид со спины), 1915*
бумага, уголь
41 x 32

1. *Unloading, 1910*
oil on canvas
32 x x34

2. *Composition with a Red Flame, 1914*
oil on canvas
35 x 42

3. *Street Market, 1910*
oil on canvas
41 x 34

4. *The Lake in Boyarka*
1913
watercolour on cardboard
32 x 26

5. *Portrait of Mrs. Bogomazov, 1915*
charcoal on beige paper
24 x 31

6. *Self portrait, 1914-15*
charcoal on beige paper
19 x 26

7. *Spring in the Caucasus, 1916*
charcoal on beige paper
32 x 26

8. *The Mountains, 1915*
charcoal on grey paper
31 x 27

9. *Three Woodcutters*
1912
watercolour and pencil
28 x 35

10. *Sawyer, 1927*
oil on canvas

11. *Man pushing a Log*
pencil on paper
35 x 31

12. *Head in Clouds, 1915*
charcoal on beige paper
24 x 32

13. *The Violin Player*
1915
charcoal on beige paper
31 x 23

14. *Man Carrying a Pole*
1912
pencil on beige paper
35 x 33

15. *Lvov Street, 1914*
charcoal on paper
40 x 30

16. *Spring, 1914*
oil on canvas
34 x 34

17. *Portrait, 1916*
charcoal on paper
35 x 29

18. *Abstract Composition, 1915*
charcoal on paper
32 x 24

19. *Composition within a Circle, 1915*
charcoal on light brown paper
23 x 25

20. *Georgian Dancer*
1915
pencil on paper
22 x 17

21. *Female Dancer, 1915*
watercolour on paper
37 x 23

22. *Street, 1914*
oil on canvas
143 x 74

23. *The Mountain Pass*
1916
red chalk on brown paper
26 x 27

24. *Man and Woman Carrying Baskets, 1912*
watercolour and pencil
36 x 27

25. *Portrait of Mrs Bogomazov, 1914*
pencil on paper
26 x 22

26. *Still Life, 1915*
charcoal on beige paper
27 x 23

27. *Seated Woman Drawing, 1914*
charcoal on grey paper
21 x 23

28. *Woman Reading (Backside), 1915*
charcoal
41 x 32

22

23

24

25

26

27

28

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ БОГОМАЗОВ – БИОГРАФИЯ В ДАТАХ

(Составитель Игорь Дыченко)

1880 Родился 14 марта в селе Ямполь, на Харьковщине. Отец – бухгалтер в главной конторе сахарозаводчика Терещенко.

1896-1902 Общее образование получил в Херсонском земском сельскохозяйственном училище.

1902 Поступает в Киевское художественное училище. Знакомство с Александрой Экстер (Григорович), поступившей в училище в 1901 г.

1905 Исключение из училища за участие в студенческой забастовке. Переезжает в Москву, где продолжает учиться – в мастерских К. Юона и И. Рерберга.
"... Мою душу волнуют фантастические образы. Все живет и дышит одним страданием, на всем – печать закаменелой ненависти".

1907 Возвращается в Киев, восстанавливается в художественном училище. Установлена полицейская слежка. К этому периоду следует отнести знакомство с начинающей художницей Вандой Витольдовной Монастырской, впоследствии – женой А. Богомазова.

1908 Участвует в выставке "Звена" (Киев) вместе с Д. Бурлюком, М. Ларионовым, А. Экстер. Знакомство с Экстер переходит в многолетнюю дружбу.

1911 2 мая заканчивает училище по отделению живописи.
Поездка в Финляндию по заданию газеты "Киевская мысль", где со студенческого периода печатались рисунки и карикатуры А. Богомазова. Письма к В. Монастырской, в которых описаны впечатления от финского пейзажа:
"... Там, на Севере, пластические формы живут словно в полусне, там слышна приглушенная борьба, застылое страдание, покорность..."

1912 Начало педагогической деятельности, предмет – рисунок и черчение. "Финские" рисунки публикуются в киевской прессе.

1912-1915 Преподает в школе глухонемых в Киеве.
За плакат для газеты "Киевская мысль" получает 1 премию.

1913-1914 Утверждение собственной творческой манеры, переход к кубофутуризму. Наиболее плодотворный период творчества, отмеченный наивысшими достижениями в живописи, графике.

1914 Удостоен 2 премии губернского земства. Вместе с А. Экстер организует выставку группы "Кольцо" (открытие 23 февраля). Каталог: статья "Задачи искусства живописи". Отклики на выставку: Николай Кульбин, Николай Чорегтер.
"... У "Кольца"... новостью является, главным образом, произведения Богомазова. Это – несомненно сделанный настоящий живописец, принявший ценности французской школы, но работающий самостоятельно. Он – русский по имеющемуся у него синтезу цвета и материала".
"... Богаче и ярче всех представлен Богомазов. Он наиболее цепен среди других художников "Кольца"; вполне сознательно отходя от заветов Сезанна, он ищет еще большей материальности, еще большей структурности предметов".

1914 Заканчивает к концу лета в Боярке (близ Киева) книгу "Элементы живописи" с посвящением В. Богомазовой-Монастырской. Неопубликована.

1915-1917 Живет в селении Герюсы (Северный Кавказ), преподает рисование в Герюсинском Высшем Начальном училище (с 1 августа 1915 по 31 декабря 1917).

1916, осень Выставка киевских художников с участием А. Богомазова в Городском музее, Киев. Отклик на выставку: Яков Тугенхольд, впервые применивший термин "кубофутуризм" по отношению к работам А. Богомазова.
"... Тут и бунтарский "кубофутуризм" в лице Богомазова, художника, по-видимому, даровитого, мимо которого нельзя пройти с одной лишь саркастической улыбкой обывательского недоумения... Богомазов одержим фантастическим желанием подчеркнуть все ее (живописи – И.Д.) грани, ее структуру, ее костяк".

1916 Рождение дочери Ярославы. В конце 1920-х гг. пишет ее портрет (в собрании Ю.А. Ивакина, Киев).

1917 Приглашен на выставку-продажу "Салон д'ар" (Киев, Крещатик, Пассаж). Сохранилась запись художника по поводу продажи его работ с выставок этого периода по ценам 150-100 (в некоторых случаях – 50 р.) за живописное произведение, 100-50 р. – за акварель, 35 – за графическое (карандаш, сангина, гравюра).

1917-1918 Преподает в коммерческом училище в Золотоноше.

1918-1919 Преподает в Киевской художественно-ремесленной школе-мастерской печатного дела.

1919 Начало участия в агитмассовом искусстве. Назначается ответственным руководителем художественного оформления революционных праздников "День Красной Армии", "1 Мая", "Детский день", "Детская книга", "День белого цветка". Выполняет эскизы для этих праздников. Назначается старшим мастером "1 государственной живописно-декорационной мастерской".
На съезде художников-педагогов избран заведующим отделом художественного просвещения во Всеукраинском комитете ИЗО.
"... руководил на съезде художников по реформе художественного просвещения".
Принимает участие в организации профсоюза художников Киева, назначен секретарем, председатель – Н. Прахов.

1920 Ответственный художник 12 армии в агитсанпоезде № 1. Выполняет эскизы к оформлению клубов, плакаты для Губздрава, Госиздата. Избирается членом фабрично-заводского комитета Киевского кустарного общества.
Работая во фронтовых условиях, заболевает туберкулезом. Принимает участие в коллективной работе по оформлению на агитпароходе "Пушкин" (в группе с Экстер, Меллером, Крюгер-Праховой, Праховым и др.). Принят в члены Всероссийского союза работников профсоюза (чл. билет № 401).

1918-1922 Преподает в школе Будаевка при станции Боярка, параллельно – в Киевской художественно-ремесленной школе – мастерской печатного дела. Туберкулез прогрессирует.
"... прошу оказать мне материальную возможную помощь, так как я болен туберкулезом".

1922, сент. Избран профессором станковой живописи Института пластических искусств в Киеве. Кандидатура утверждена коллегией киевской Губпросвиты (Губернского профсоюза просвещения).

1922-1930 Преподает в Институте пластических искусств, переименованном в 1924 г. в Киевский художественный институт. Среди преподавателей в то время работали Пальмов, Татлин, Трясин, Голубятников, Плещинский, Касиян, Елева, Бойчук, Василий и Федор Кричевские, Крамаренко и др. Ректор – Иван Врона.

1923-1924 Лечится в Ялте (Крым) от туберкулеза, работает над плакатом "Туберкулез излечим".

1920-е Разрабатывает учебные программы по живописи и "фактуру" (формально-техническим дисциплинам).

1926 С момента основания становится членом ассоциации АРМУ (Ассоциации революционных художников (митцев) Украины).

1927 Картина "Пильщики" экспонируется на выставке "10 років Жовтня" (10 лет Октября). Ныне – в Киевском государственном музее украинского изобразительного искусства.

1930 Умер от туберкулеза легких 3 июня. Похоронен на Лукьяновском кладбище в Киеве (рядом с могилой проф. В.Н. Пальмова (1880-1929 гг.).
4 июня в киевской газете "Пролетарская правда" выходит статья И.Т. Волянского, посвященная памяти А. Богомазова.

1966 Первая персональная посмертная выставка в помещении Союза писателей Украины. Все произведения – собственность В.В.Богомазовой.

В.В.Богомазова передает архив А.К.Богомазова в ЦГАМПИ УССР (Центральный государственный архив-музей литературы и искусства УССР), где основан личный фонд проф. Богомазова (№360). Поступления: около 80 рисунков и набросков, рукопись книги „Элементы живописи", фрагменты и заготовки теоретических статей, аналитические схемы экспериментального характера, рабочие педагогические программы (варианты, черновики), эпистолярия, около 20 фотоснимков, клише гравюр на линолиуме.

1972 Выставка из фондов ЦГАМПИ УССР, на которой представлено 12 графических произведений А.Богомазова.

1973 В.В.Богомазова передает в дар музею А.С.Пушкина в Москве графический портрет Пушкина работы А.Богомазова (1912).

1974-1975 Н. Д. Лобанов-Ростовский передает в дар музею Соломона Гугенхейма в Нью-Йорке 3 акварели А. Богомазова к картине "Пильщики" и в дар Нью-Йоркскому Музею Современного Искусства акварели:
а). "Мужчина и женщина несут большие корзины",
б). "Три пильщика",
в). "Украинские крестьяне на рынке".
Эти работы были выставлены в музее в 1978 году на выставке "Революция и русский авангард (1912-1930)". См. каталог №№ 3,4,5.

1978 Н.Д.Лобанов-Ростовский передает в дар Техасскому университету в г. Остин (Департамент живописи, библиотека) фото и слайды – 134 предмета, большинство которых относится к Богомазову.

1983 Персональная выставка А.Богомазова в Сан-Франциско, США. Представлен кубо-футуристический период (1912-1918 гг.).

JUBILEE REFLECTIONS ON THE ACADEMY OF ARTS
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ – ЮБИЛЕЙНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

C. CORE
К. КОР

The Academy of Arts is a unique institution in the official Soviet ideological sistem. No other creative activity, literature included, can conter academic status in the USSR; only artists and architects can receive the title of academician, which is held for life with all its associated benefits and privileges.

Why has art been singled out in this way? The ideologists of the academy are fond of emphasising the continuity of the Soviet institution with the Academy of Three Learned Arts, which has existed in Russia from the eighteenth century. Quite recently (1982), the Academy of Arts even celebrated its 225th anniversary, which was marked by a retrospective exhibition of works by academicians. Canvases by Russian artists of the past hung side by side with paintings by Soviet academicians, presenting the odd spectacle of Moses bringing forth water from a rock amid the builders of the Baikal-Amur Railway, or the massacre of Egyptian first-born sons amid cheerful, muscular fitness buffs. According to the thinking of the organisers, such propinquity "brought together" the traditions of Russian and Soviet art on the basis of academicism. But were relations between the new regime and the Russian Academy of Arts, the presidents of which were for many generations members of the imperial family, really so included?

The Academy of Three Learned Arts, one of Russie's oldest institutions, was founded in 1757 by Count I.I.Shuvalov. It received its first Constitution and Privileges from Empress Catherine II.*(1)* The system of training established at that time provided a professional education for artists, many of them talented, for 150 years. Credit for creating an independent artistic school in Russia is due the academy. No less important was the social position of graduates of the academy, who obtained with it a certain independence within the feudal system. Under the Constitution, the academy was charged with defending the interests of artists against both the authorities and their clients. *(2)* Despite numerous amendments and additions to the Constitution, the academy retained its privileges right up to 1918.

When they came to power in October, 1917, the Bolsheviks quickly dissolved the Academy of Arts (by a Decree of the Sovnarkom, April 12, 1918). What was the academy's fault in the eyes of the new regime? The assembly of the academy had associated itself with the "Appeal of the Union of Art Workers", which accused the Bolsheviks of "barbarism" and of "agitating the masses", and had also opposed the intentions of Commissar A.V. Lunecharsky "to destroy monuments erected to Russian historical figures".*(3)*

In their intention to "recreate the entire face of the earth" according to their own judgement and standards, the Bolsheviks had no need at that time of the academy, although they also realised that "immense prospects are opening up before art in the sense of the monumentel and the vast."*(4)* They closed the academy in 1918 out of a desire to create hothouse images for "the art of the future". Lunecharsky, accusing the academy of "barbarism", defined the artist's goals in epic terms: "If the revolution can give art a soul, then art can give the revolution its mouth."*(5)* However, artists understood this social command too literally and began to produce busts of Marx, Lenin and Trotsky in cubist forms. These "mouths" were quite unsuited to the plan, laid down by Lenin, for monumental propaganda, since they were incomprehensible to the broad masses. Futurist art was also unsuited to immortalising the military and party elite. Many Bolshevik figures were shocked when they saw their "portraits" executed in non-conventional styles.

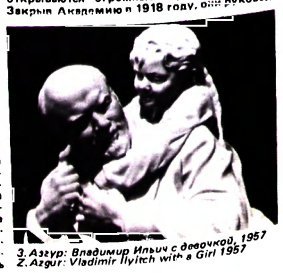
В системе официальной советской идеологии Академия Художеств – уникальное заведение. Никакой иной вид творческой деятельности, включая литературу, не обладает в СССР академическим статусом, только художники и архитекторы могут получить ложизненно звание академиков со всеми вытекающими отсюда льготами и привилегиями.

Каковы причины такого выделения? Идеологи академии любят подчеркнуть преемственность советского учреждения от Академии Трех Знатнейших Художеств, существовавшей в России с 18 века. Не так давно (1982) Академия Художеств даже справляла свой 225-летний юбилей, отметив его ретроспективной выставкой работ академиков. Полотна старых русских художников висели рядом с картинами советских академиков, представляя собой довольно странное зрелище: Моисей высекал воду из скалы среди строителей БАМа, а избиение первенцев египетских происходило среди веселых мускулистых физкультурников. По мысли устроителей, такое соседство "сближало" традиции русского и советского искусства на его академической основе. Но так ли уж безоблачны были отношения нового режима с Российской Академией Художеств, президентами которой были на протяжении долгого времени члены императорской фамилии?

Академия Трех Знатнейших Художеств – одно из старейших заведений в России, – основана в 1757 году графом И.И. Шуваловым, получила свой первый Устав и Привилегии из рук Императрицы Екатерины II. *(1)* Система воспитания, заложенная тогда же, давала на протяжении полутора столетий профессиональное образование художникам, среди которых было немало талантливых. Академии принадлежит заслуга в создании самостоятельной художественной школы в России. Не менее важным был и социальный статус художников – выпускников Академии, дававший им известную независимость внутри крепостнической системы. Академии вменялось по Уставу защищать интересы художников перед властями и заказчиками. *(2)* Несмотря на многочисленные изменения и дополнения к Уставу, Академия сохранила свои привилегии вплоть до 1918 года.

Придя к власти в октябре 1917 года, большевики быстро упразднили Академию Художеств (декрет Совнаркома 12 апреля 1918 г.). Чем же провинилась Академия перед новым режимом? Собрание Академии присоединилось к "Обращению Союза деятелей искусств", обвинившему большевиков в "варварстве", в "возбуждении масс", а также высказалось против намерений комиссара А.В. Луначарского "уничтожить монументы, поставленные деятелям русской истории". *(3)*

В своем намерении "пересоздать все лицо земли" по своему усмотрению и своим нормам большевики не нуждались тогда в Академии, хотя и понимали, что "в смысле монументальном и грандиозном перед искусством открываются огромные перспективы". *(4)* Закрыв Академию в 1918 году, руковод-



З. Азгур: Владимир Ильич с девочкой, 1957
Z. Azgur: Vladimir Ilyitch with a Girl 1957

With the period of War Communism behind them, the Bolshevik leaders, whose tastes were thoroughly petty-bourgeois, began to experience a certain nostalgia for academic representational art. Actions were taken, not without the sanction of the party apparatus, to squeeze "left" artists out of the most profitable commissions and to take away their rations, jobs and salaries. As early as 1921 the first, still modest, attempt was made to open the academy when a provisional Constitution was created (May 4, 1921) and a list of members of the Academy Council was compiled.*(6)* Nevertheless, the academy did not reopen.

Anarchic confusion in the matter of "monumental propaganda" as, indeed, in fine art as a whole, continued until 1932. By this time the need for an art that was externally simple and easily accessible had begun to be felt at the heart of Soviet ideology. At the same time, it seemed important "to overthrow old traditions." During the period of the Stalinist purges in 1936 and 1937 F.A. Maslov, rector of the Institute of Art, stated: "We cannot occupy ourselves with the problems of the old academy. We are not interested in how tall Adam was. We should concern ourselves with translating the teaching of art on to a basis of industrialisation with an artistic slant." *(7)*

The first attempts to nurture the new "socialist realism" had already encountered certain problems. In dissolving the Academy of Arts the Bolsheviks had deprived artists of a professional school, yet the demand for visual propaganda was great. Artists were required to create – something that would illuminate Bolshevism in terms of "eternal ideals" and serve at the same time as a kind of surrogate culture. This highly contradictory social command also lay at the basis of a partial rehabilitation of the academy's status in 1932. The teaching institute (now the Repin Institute in Leningrad) once again received the title of All-Russian Academy of Arts.

The period 1932–1947 was, so to speak, the "pre-history" of the Soviet academy. During those years an entire generation of artists was bred, capable of creating work in accordance with the party programme and of carrying out the task – truly unique in the history of art – of being politically topical while at the same time working "for eternity".

A new stage in the life of the Soviet Academy of Arts began in 1947. In September of that year the USSR Council of Ministers adopted a Resolution transforming the All-Russian Academy of Arts into the Academy of Arts of the USSR. In practice, this meant the creation of a bureaucratic machine resembling a General Staff of the Fine arts, which were to be centralised and regulated in harmony with the goals of the party.

The Academy of Arts was charged with regulating and controlling the entire artistic life of the country in all its republics. The posts of president, vice-presidents, learned secretaries, academicians and alternate members were introduced. Its status as a regulatory institution enabled the Academy of Arts to wage an unrelenting struggle against any kind of aesthetic dissidence throughout the entire post-war period.

In conformity with the Constitution adopted in 1947, "the Academy of Arts of the USSR is a higher scholarly institution which unites the most outstanding figures in the field of the fine arts."*(8)* The Academy of Arts which, under its Constitution, is subordinated to the Committee on Artistic Affairs, simultaneously embraces several roles: it is required to regulate artistic education by creating curricula, methodological directives, textbooks and aids, and "to enrich artistic practice" – to keep a constant eye on the work of Soviet artists and prevent them from deviating from the path set by the academy, while at the same time putting forward the necessary models of "socialist realism".

Finally, the academy's chief objective is to be an ideological filter, "scientifically" substantiating the Soviet way of thinking and of seeing all world culture, taking from it only the "important and necessary" and discarding the rest. In order to accomplish this, the academy was treated generously: it was given a staff of scientists, exhibition rooms and even an entire publishing house, "Fine Art", operating under the aegis of the academy's editorial council. Publishing scholarly monographs, controlling the activities of the monthly magazine "Art" and, finally, awarding degrees and prizes are all carried out by the Academy of Arts by the terms of its Constitution.

Who are they, these "immortals"? According to the Constitution of 1947, "artists and scholars in the area of the fine arts who have created works of art or scholarly works or outstanding in the USSR". The number of academicians, however, may not exceed 45 and the number of alternate members is restricted to 25 (Constitution, page 7). There are, in fact, 60 academicians and 93 alternate members. Exceeding the membership limits of the academic Parnassus is not the only infringement of the Constitution's principles. Under the Constitution, the presidium is obliged to give formal notice in the press of vacancies in the Academy of Arts as they occur two months before elections in order to enable artists and artistic organisations to propose candidates in writing (Constitution, page 9). Actually, elections to the academy never take place publicly, enabling the academicians, who are endowed with the right of secret ballot, firmly to pursue their corporate interests. Corruption in elections to the academy is commonplace, if only because each candidacy must, before being put to the vote, be "discussed" in the academy's party bureau. This virtually excludes the possibility of artists who are not party members from becoming academicians, although this is a direct infringement on the academy's Constitution. The non-party artist may become a member of an artists' union, but the road to the academy is closed to him. The same rule applies to art historians. There is, therefore, no reason to be surprised if, amid the throng of academicians, one encounters artists who have done nothing for years, whose works are rarely shown at exhibitions and whose names go unmentioned even in the Great Soviet Encyclopedia (B.S.Ugarov, for example, the academy's president in 1983).

The academy's ideologists, its "theoreticians", include people who, for the most part, have not written a single book on art in their entire lives (P.M. Sysoev) *(9)* or who have written one or two "outstanding" books (A.K. Lebedev, V.S. Kemenov). Yet these are the people who sit on editor-

ствовались стремлением создавать инкубаторные образцы "искусства будущего". Луначарский, обвиненный Академией в "варварстве" и "отсутствии", определил задачи художников: "Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее тело". *(5)* Но художники слишком прямолинейно приняли этот социальный заказ, начав создавать бюсты Маркса, Ленина и Троцкого в кубистических формах. Эти "тела" совсем не подходили для намеченного Лениным плана монументальной пропаганды, так как были непонятны широким массам. Не годилось футуристическое искусство и для увековечения военной и партийной элиты. Многие большевистские деятели были шокированы, увидев свои "портреты", выполненные в условной манере.

Миновав период военного коммунизма, большевистские деятели, обладавшие вполне мещанскими вкусами, почувствовали некоторую ностальгию по академической репрезентативности. Не без санкции партийного аппарата левых художников начинают оттеснять от наиболее выгодных заказов, лишают пайков, должностей и окладов. Уже в 1921 году делается первая, пока еще робкая попытка открыть Академию: создается временный Устав (4 мая 1921 г.), составляется список членов Совета Академии. *(6)* Однако Академия так и не открылась.

Анархическая сумятица в деле "монументальной пропаганды", как, впрочем, и во всей сфере изобразительного искусства, продолжалась до 1932 года. К этому времени в недрах советской идеологии созрела потребность в некоем искусстве, внешне простом и доходчивом. Одновременно важным казалось "иисправление старых традиций". В период сталинских чисток 1936/37 гг. ректор Художественного Института Ф.А. Маслов утверждал: "Мы не можем заниматься проблемой старой Академии. Нас не интересует, какого роста был Адам. Мы должны заняться новой задачей пересадки художественного языка на базу индустриализации с художественным уклоном". *(7)*

Уже первые попытки по выращиванию нового "социалистического реализма" натолкнулись на определенные трудности. Упразднив Академию художеств, большевики лишили художников профессиональной школы, а потребность в изобразительной пропаганде была велика. От художников требовалось нечто такое, что освящало бы большевизм от лица "вечных идеалов" и одновременно служило бы некоторым суррогатом культуры. Этот весьма противоречивый социальный заказ и лежал в основе некоторой реабилитации академического статуса в 1932 году. Учебный институт (ныне Институт им. Репина в Ленинграде) получил тогда вновь название Всероссийской Академии Художеств.

Период 1932-1947 гг. был как бы предысторией советской академии. За эти годы путем селекционной работы было выведено целое поколение художников, способных творить в соответствии с программой партии, решать поистине уникальную в истории искусства задачу: быть политически актуальным сегодня и одновременно работать "на века".

Новый этап в жизни советской Академии Художеств начинается с 1947 года. В сентябре 1947 года Совет Министров СССР принял Постановление о преобразовании Всероссийской Академии Художеств в Академию Художеств СССР. Буквально это означало создание нового бюрократического аппарата, наподобие Генштаба изобразительного искусства, централизованного и упорядоченного в соответствии с партийными установками. Академии стало с партийными установками. Академии Художеств вменялось регламентировать и контролировать всю художественную жизнь страны во всех республиках. Были введены должности президента, вице-президентов, ученых секретарей, академиков и членов-корреспондентов. Статус регламентирующего учреждения позволил Академии Художеств на протяжении всего послевоенного периода вести непримиримую борьбу со всякого рода эстетическим инакомыслием.

В соответствии с Уставом, принятым в 1947 году, "Академия Художеств СССР является высшим научным учреждением, объединяющим наиболее выдающихся деятелей в области изобразительного искусства, подчиненной по Уставу Комитету по делам искусств, входит сразу несколько задач: регламентировать художественное образование, создавая учебные программы, методические установки, учебники и пособия; "обогащать художественную практику" – постоянно следить за творчеством советских художников, не давая им сворачивать в сторону от намеченного Академией курса и одновременно самим выдвигать нужные образцы-эталоны произведений "социалистического реализма".

Наконец, главная цель Академии – выполнять роль идеологического фильтра, "научно" обосновывая советский образ мышления и видения всей мировой культуры, беря от нее только "важное и нужное" и опуская все остальное. Для достижения этого Академии

Ф.Модоров: Сталин и Калинин, 1938
F.Modorov: Stalin and Kalinin, 1938

И.Тоидзе: Сталин на открытии ГЭС, 1935
I.Toidze: The Power Station Opening, 1935

В.Ефанов: Памятная встреча, 1937
V.Ephanov: A Memorable Meeting, 1937

Ю.Пименов: Делегатка, 1938
Y.Pimenov: The Delegate, 1938

ial boards, who run the publishing houses and academic journals and who exercise control over scholarly works published by the academy and not just by the academy. The "theoreticians" are vigilant in ensuring that, in general, as few works on art per se – independent of time and era – are published, thereby maintaining a "scientific" balance between propaganda, the Sovietization of culture and scholarly research published outside the direct control of the academy. This invisible work – "to have and to hold" – cannot always be clearly distinguished. But it is here that the explanation may be found of why it is as difficult to publish a serious examination of Velasquez in the Soviet Union as it is to become an academician.

But who is the "typical" academician? What is that phenomenon, academic art, which they nurture and propagate today and "for posterity"? The tone of Parnassus is set by people aged between 70 and 80 (80% of academicians), while the remaining "youngsters" are aged around 60. Alternate members are younger on average than the academicians (80 years). The academicians include only one woman – T. Yablonskaya.

The academicians also bear out Lenin's plan for russification in their national composition: 80% represent the Russian Federation (48), while only 20% represent union republics (12) – and not all of those: Armenia, Kazakhstan, Kirghizia, Moldavia, Tadzhikistan, Turkmenia and Uzbekistan have no academicians at all.

An academician's stipend amounts to 350 rubles per month, while alternate members receive 170 rubles, paid irrespective of whether the academician or alternate member is working or "resting". Academicians enjoy the right to "working trips" abroad; they "work" in country houses belonging to the academy (in Italy, for example). But, above all, they exercise a virtual monopoly over the fulfilment of museum orders, which are fully subsidized by the state, and have the right to obtain, practically without competition, major state commissions in the field of sculpture and monumental art.

The absence of public competitions for the construction of monuments and memorials is another of the academy's credits. Directly or indirectly, the academy, via its "ideologes", takes its place on arts councils, ministry collegiums and government commissions. In a system where nothing is made publicly known, competitions are a pure formality. One can understand how works that are professionally low-grade and artistically wretched, but which are executed in bronze or granite and designed "for posterity", come to be made. These gigantic monstrosities, "monuments of the age", adorn Berlin and Stalingrad, Moscow, Novorossiysk, Sofia and even Havana (Lenin monument, L.Kerbel, 1981).

In 1979 a departmen of architecture and monumental art *(10)* was established in the Academy of Arts. However, academicians are, for the most part, painters (50%); sculptors and architects make up 17% of the membership and art historians and artists from all other areas of art – 8% each. Thus, painting in the traditional form of the easel canvas is the dominant form of Soviet official art. Given the abundance of contemporary means of representation, such conservatism on the part of the Soviet academy is not fortuitous: it simply refuses to recognise as a work of art anything that does not fit into its conception of "painting".

What, then, are they like, the paintings of

даны обширные возможности: штаты научных сотрудников, выставочные залы и даже целое издательство "Изобразительное искусство", работающее под эгидой редакционного Совета Академии. Печатание научных трудов, контроль над деятельностью ежемесячного журнала "Искусство", наконец присуждение ученых степеней и наград – все это осуществляет Академия Художеств в соответствии со своим Уставом.

Кто же они, эти "бессмертные"? По уставу 1947 г. "действительными членами Академии Художеств СССР могут быть избраны художники и научные деятели в области изобразительного искусства, создавшие художественные произведения или научные труды выдающегося значения". Число академиков не должно превышать, однако, 45 человек, а членов-корреспондентов – 26. (Устав, стр. 7). В действительности академиков – 60, а корреспондентов – 93. Превышение нормы заселения академического Парнаса – не единственное нарушение положений Устава. По Уставу об открывающихся вакансиях в Академию Художеств президиум обязан публиковать в печати за 2 месяца до выборов с тем, чтобы художники и художественные организации могли письменно представить своих кандидатов (Устав, стр. 9). Не деле выборы в Академию никогда не происходят гласно, и это дает возможность академикам, наделенным правом тайного голосования, четко придерживаться своих корпоративных интересов. Коррупция на выборах в Академию – обычное явление, хотя бы потому, что каждая кандидатура, прежде чем баллотироваться на выборах, проходит процедуру "обсуждения" на партбюро Академии. И это практически исключает возможность беспартийным художникам стать академиками, хотя здесь прямое нарушение академического Устава. Беспартийный художник может стать членом творческого союза, но путь в академики ему закрыт. Правило распространяется и на искусствоведов. В связи с этим не приходится удивляться тому, что среди сонма академиков можно встретить художников, годами ничего не делающих, картины которых редко появляются на выставках, а имя не упомянуто даже в Большой Советской Энциклопедии (например, Президент Академии с 1983 года Б.С. Угаров).

Среди идеологов Академии, ее "теоретиков" находятся в основном люди, не написавшие за всю жизнь ни одной книги по искусству (П.М. Сысоев) *(9)* или написавшие одну-две "выдающиеся книги" (А.К. Лебедев, В.С. Кеменов). А ведь именно они входят в редакционные советы, курируют работу издательств, академических журналов и научных трудов, публикуемых Академией и не только Академией. "Теоретики" бдительно следят прежде всего за тем, чтобы вообще публиковалось по возможности меньше трудов по искусству, независимо от времени и эпохи, удерживая тем самым "научное" соотношение между пропагандой, советизацией культуры и научными исследованиями, выпускаемыми без непосредственного контроля Академии. Эту незримую работу – "держать и не пущать" – не всегда можно явно разглядеть. Но именно здесь можно найти объяснение того, почему в Советском Союзе опубликовать серьезное исследование о Веласкезе не менее трудно, чем стать академиком.

Каково же все-таки "лицо" академиков? Что же за феномен академического искусства они выращивают и насаждают сегодня и "на веке"? Состав академического Парнаса определяют люди в возрасте от 70 до 80 лет (их 80%), остальные – "молодежь" около 60 лет. Корреспонденты в среднем моложе академиков (60 лет). В числе академиков только одна женщина (Т. Яблонская, живописец).

По национальному своему составу академики также оправдывают ленинский план русификации: 80% академиков представляют РСФСР (48) и только 20% – союзные республики (12), да и то не все – Армения, Казахстан, Киргизия, Молдавия, Таджикистан, Туркмения и Узбекистан вообще не имеют своих академиков. Академический паек составляет ежемесячно 360 рублей, а корреспондентский – 170 р., и выплачиваются они независимо от того, работают академики или находятся в "творческом простое". Академики пользуются правом заграничных "творческих командировок", "работают" на академических дачах (например, в Италии). Но главное – они обладают почти монопольным правом в музейных закупках, полностью субсидируемых государством, и правом практически бесконкурентного получения крупнейших государственных заказов в области скульптуры и монументального искусства.

Отсутствие системы гласных конкурсов на сооружение памятников и мемориалов – также заслуга Академии. Через своих "идеологов" Академия прямо или косвенно входит в состав художественных советов, министерских коллегий, правительственных комиссий. В системе, где отсутствует гласность, конкурентная борьба носит чисто условный характер. Можно понять, каким образом возникают творения низкого профессионального уровня, убогие по своим художественным качествам, но созданные в бронзе и гранит, рассчитанные "на веке". Эти гигантские монстрообразные "памятники эпохи" украсили Берлин и Волгоград, Москву, Новороссийск, Софию и даже Гавану (монумент Ленину – Л. Кербель, 1981).

В 1979 году в Академии Художеств было создано отделение архитектуры и монументального искусства. *(10)* Однако, по своему составу академики в основном живописцы (50%), скульпторы и архитекторы по 17%, искусствоведы и художники всех остальных специальностей – по 8%. Ведущим видом советского официального искусства таким образом выступает живопись в ее традиционной форме станковой картины. При всем обилии современных способов изображения такой консерватизм советской академии не случаен: Академия просто не признает в качестве

П.Васильев: Сталин среди стахановцев, 1938
P.Vasiliev: Stalin with Workers, 1938

А.Герасимов: На прогулке, 1938
A.Gerasimov: Taking a Walk, 1938

А.Герасимов: В бане, 1950
A.Gerasimov: Public Bath, 1950

Soviet academicians? The distinguishing feature of Soviet academicians may be regarded as the absence not only of aesthetic but also of artistic goals. Their art is defined neither by the artist's hand nor by formal devices, but by an all-engulfing ideological purpose, which gives rise to a unique "communist conceptualism". Although externally similar to the models of realistic art of the past, this art is without the direct inner impulse of the artist, whose entire creative potential can be directed only to the aims of personal style. Ideological purposes serve as its inspiration. For the academician, the entire problem consists of combining their contradictions and ambivalence: propagating today's policies while aiming at "posterity". Expressing both transitory demands and eternal "ideals" is not easy, even for Soviet academicism!

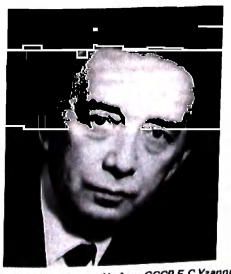
During its official existence (1947–1984) academic art has undergone a certain evolution. This may be seen by comparing the work of the first president of the Academy of Arts (1947–1957), Alexander Gerasimov (1881–1963), and its current president (since 1983), Boris Ugarov (born 1922). Both taught at the Repin Institute – Ugarov was its rector between 1977 and 1983 – both were awarded the degree of Candidate of Art History and both have served as deputies to the Supreme Soviet.

Gerasimov's rapid rise reflected less the artistic qualities of his painting than his unusual gift for gaining entry to the required circles and obtaining in them recognition and standing. Gerasimov's patron was Konstantin Voroshilov, whom the artist painted more than once in various guises and situations. Gerasimov's creative efforts reached their peak in his enormous equine portraits of Voroshilov. The legendary commander was depicted in them as a horsemen, embodying the military might of the Red Army.

His acquaintance with marshals and commanders brought Gerasimov a personal audience with Stalin at the beginning of the 1930s. This meeting and the subsequent portrait "J.V. Stalin at the 16th Party Congress' determined Gerasimov's future. Many millions of colour and monochrome reproductions marked the artist's creative success. He himself recalled the encounter more than once: "Joseph Vissarionovich's charm, his unusual simplicity, which struck me at our very first meeting, combined with a brilliant penetration and insight, became for me the main prerequisite for the creation of Stalin's image in my works." He also realised that "Stalin is victory." Gerasimov grasped that before anyone else, when many people still did not realize that before them was someone "about whom great legends, songs and epics are already being woven." *(11)*

Gerasimov firmly consolidated his reputation as an inspired portrait painter. To his brush belong portrayals of Stalin on the podium of a party congress and in the quiet of his Kremlin study, on the Volga with Comrade Voroshilov and at his dacha with Comrade Gorky, in Red Square and at the telephone in the Kremlin. Orator and tribune, teacher and general – everywhere, in millions of copies, the image of Comrade Stalin looked at us from the brush of Alexander Gerasimov.

Unlike Gerasimov, Boris Ugarov has never evinced any great predilection for portraying leaders. He is responsible for only a handful of paintings with historical, revolutionary subjects: "For Land. For Freedom" (1970), "Land" (1970) and "June, 1941" (1976). He won the State Prize of



Президент Академии Худож. СССР Б.С.Угаров
B. S. Ugarov, President of the Art Academy

произведений искусства все то, что не укладывается в ее представления о "живописи".

Какова же эта живопись советских академиков? Отличительным признаком советского академизма можно считать отсутствие в работах академиков не только эстетических, но и художественных задач. Их искусство определяется не почерком и не формальными приемами, а всепоглощающей идеологической установкой что порождает своеобразный "коммунистический концептуализм". Внешне похожее на образцы реалистического искусства прошлого, это искусство лишено непосредственного внутреннего импульса художника, весь творческий потенциал которого может быть сосредоточен лишь на стилизаторских задачах. Вдохновением же ему служат идеологические установки. Вся сложность для академике состоит в том, чтобы сочетать их противоречивость, амбивалентность, выражаемую в пропаганде сегодняшнего курса и установке "на веке". Выражения конъюнктурности момента и вечных "идеалов" – нелегкая задача даже для советского академика!

На протяжении своего официального существования (1947–1984) академическое искусство прошло некоторый путь эволюционирования. Эту эволюцию можно увидеть на примере сравнения творчества первого Президента Академии Художеств (1947–87) Александра Герасимова (1881–1963) и ее нынешнего Президента (с 1983 г.) Бориса Угарова (р. 1922 г.). Оба преподавали в Институте им. Репина. Угаров был его ректором (1977–1983), обоим присуждена ученая степень кандидата искусствоведения, оба – депутаты Верховного Совета.

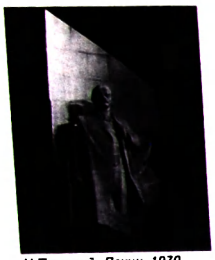
Стремительность карьеры Герасимова отражала не столько художественные свойства его живописи, сколько необыкновенный талант проникновения в нужные круги, завоевание тем себе признания и авторитета. Покровителем Герасимова стал К. Ворошилов, которого художник писал неоднократно в различных образах и жизненных ситуациях. Апогеем творческих усилий Герасимова были гигантские конные портреты Ворошилова. Легендарный военачальник изображался здесь всадником, олицетворявшим боевую мощь Красной Армии.

Знакомство с маршалами и военачальниками позволили Герасимову добиться личной встречи со Сталиным в начале 30-х годов. Эта встреча и созданный после нее портрет "И.В. Сталин на XVI партсъезде" определили дальнейшую судьбу Герасимова. Многомиллионные тиражи цветных и однотонных репродукций с этой картины явились ответом на творческий успех художника. Сам он неоднократно вспоминал об этой встрече: "Обаятельность Иосифа Виссарионовича, необычайная, поразившая меня при первой же встрече простота, соединенная с гениальной прозорливостью и зоркостью, стали для меня основной предпосылкой при создании сталинского образа в моих работах". И еще он понял, что "Сталин – это победа". Герасимов уловил это раньше всех, понял еще тогда, когда многим было неясно, что перед ними человек, "о котором уже сейчас слагаются величавые легенды, песни и былины". *(11)*

А. Герасимов прочно утвердил за собой славу проникновенного портретиста. Его кисти принадлежат изображения Сталина на трибуне партсъезда и в тихой обстановке его кремлевского кабинета, на Волге с товарищем Ворошиловым и на даче с товарищем Горьким, на Красной Площади и у прямого провода в Кремле. Оратор и трибун, учитель и полководец, повсюду, размноженный многомиллионными тиражами, смотрел на нас образ товарища Сталина кисти Александра Герасимова.

В отличие от А. Герасимова Б. Угаров никогда не испытывал особого пристрастия к писанию портретов вождей. Его кисти принадлежат всего несколько тематических картин на историко-революционную тему: "За землю, за волю" (1970), "Земля" (1972), "Июнь 1941" (1975). За первое из этих произведений ему присуждена в 1976 г. Государственная премия РСФСР им. Репина. В остальном его творчество носит камерный характер, преобладают пейзажи, портреты. Вялость, отсутствие каких-либо особых стилистических примет, внутренняя аморфность и фрагментарность живописи Угарова как нельзя лучше соответствуют основным параметрам живописи А. Герасимова. Упрятанные в государственных запасниках его гигантские портреты оставили на поверхности все те же аморфные пейзажи и "безликие" портреты.

Феномен академического "бестилия", художественной безликости и творческой аморфности – важная особенность советского официального искусства. Подобному искусству подчас сопутствует и низкий профессиональный уровень художников. Сам Угаров, бывший в течение 15 лет наставником молодежи, пишет: "творческое начало



Н.Томский: Ленин, 1970
N.Tomsky: Lenin, 1970

Е.Асламазян: Портрет, 1977
E.Aslamazian: A Portrait, 1977

Е.Вучетич: Маршал Гречко, 1972
E.Vuchetitch: Marshal Grechko, 1972

Т.Салахов: Шостакович, 1975
T.Salakhov: Shostakovitch, 1975

the Russian Federation for the first of these in 1976. The rest of his work has a chamber character: landscapes and portraits predominate. The limpness, absence of any particular stylistic features and inner amorphousness and fragmentariness of Ugarov's painting could not correspond more closely to the basic parameters of Alexander Gerasimov's work. His enormous canvases have been hidden away in state storehouses, while those same formless landscapes and "faceless" portraits have been left in view.

The phenomenon of academic "non-style", of artistic facelessness and creative amorphousness is an important feature of Soviet official art. Ugarov himself, for fifteen years a mentor of the young, wrote: "Sometimes we try to develop the 'creative principle' at a 'hurtling pace'. And if there is a 'fresh insight' in the drawings and paintings of our students, if 'beautiful places' or a 'beautiful stop' reveal themselves in their work, then sometimes, even in the early stages of his or her course, we forgive a student such things as untrue, inaccurate proportions, incorrect draughtsmanship, woolly form or other defects. None of this was possible in the old academy". *(12)* We may add that all the "errors" and "inaccuracies", the woolliness in colour, line and composition, are forgiven not only students but academicians, too, by the Soviet academy. The characterless landscapes of Gritsai and Shcherbakov, the shop-window-like composition and lack of precision of D. Nalbandyan's multi-figure painting *(13)* and the fragmented woolliness of the "revolutionary" canvases of the Tkachev brothers correspond entirely to the description given by Ugarov.

In addition to this "approximate realism", wrapped in a toga of high national character, Soviet academic art contains two further stylistic trends: the "poster style" of A. Deineka (1899–1969) and the naturalism of A. Laktionov (1910–1972). Neither trend is encouraged at present by the academy. It sees in the first the threat of a certain generalisation – a tendency towards "formalism" – while, in the second, the theoreticians of the academy discern a similarity with contemporary photorealism. The academy stands guard over the "purity" of the art it has bred and nurtured.

Nevertheless, the position of the Academy of Arts is not so unassailable in Soviet official culture as it might appear. As early as the Khrushchev period, "modernists", subtly shadowing the changing tastes of the party elite, were beginning to emerge in officiel Soviet painting. Official art is beginning to split into art for internal and for external use: that is, for showing abroad.

The embarrassing situations our academicians have found themselves in during encounters with foreign artists have remained in popular memory.

They have been asked why paints are given such complicated names in the Soviet Union: would it not be better to sell special sets with each colour labelled "for the face", "for boots" or "for uniforms", so that Soviet artists could create with even more awareness and even more inspiration?

The existence of official artists outside the academy may be explained by the ambivalent conception of socialist art itself, a conception in which propagandistic time-serving is opposed by a kind of extra-temporal ideal. Academicians should not, indeed, always chase after the shifting tastes of party bureaucrats: after all, their art is aimed at the masses, not the elite. Some-

мы стараемся развить подчас "опережающими темпами". И если в рисунках и живописи наших учеников есть "свежинка", если обнаружились "красивые места", "красивое пятно", то подчас мы прощаем студенту даже младших курсов такие вещи, как неверные, неточные пропорции, неверности построения в рисунке, расплывчатость формы и некоторые другие изъяны. Все это было невозможно в старой Академии". *(12)* Можно добавить, что все перечисленные Угаровым "неверности", "неточности" и расплывчатости в цвете, рисунке и композиции "прощает" советская академия не только студентам, но и самим академикам. Безликие пейзажи Грицая и Щербакова, композиционная мулявность и приблизительность многофигурных картин Д. Налбандяна *(13)*, фрагментарная расплывчатость "революционных" полотен братьев Ткачевых вполне соответствуют характеристике, данной Угаровым.

Кроме этого "приблизительного реализма", облаченного в тогу высокой народности, в советском академическом искусстве существуют еще две стилистические тенденции: "плакатный стиль" А. Дейнеки (1899–1969) и натурализм А. Лактионова (1910–1972). Обе эти тенденции в настоящее время Академией не поощряются. В первой она видит угрозу некоторого обобщения – уклон к "формализму", а во второй академические теоретики усматривают сходство с современным фоторевализмом. Академия блюдет "чистоту" селекционно выведенного ею искусства.

И все-таки положение Академии Художеств не столь безоблачно на горизонте советской официальной культуры, как это может показаться. Уже во времена Хрущева в официальной советской живописи стали выдвигаться "модернисты", чутко следящие за изменением вкусов партийной элиты. В брежневскую эпоху официальный "модернизм" приобрел узаконенный статус, выполняя определенные функции, не вполне осознаваемые академиками – удовлетворять чувство национального тщеславия и престижа партийных лидеров. Партийная и даже военная элита во времена Брежнева ощутила некую тоску по своему прошлому, связывая себя в мечтах с русским дворянством и аристократией. Во времена Сталина это было бы недопустимым инакомыслием.

Желание расширить рамки официального искусства было вызвано и другими факторами. Со времен Хрущева официальное искусство начинает развиваться: для внутреннего и внешнего использования, то есть для показа за границей. В памяти народной остались те конфузные ситуации, в которые попадали наши академики при встречах с зарубежными художниками. Им задавали вопросы: для чего так сложно называются краски в Советском Союзе, не лучше ли продавать специальные наборы с надписями "для лица", "для сапог", "для мундиров", чтобы советские художники могли творить еще более сознательно и вдохновенно.

Существование официальных художников вне Академии можно объяснить самой амбивалентной концепцией социалистического искусства, в котором пропагандистской конъюнктурщине противостоит некий вневременный идеал. Академики и не должны всегда гнаться за веяниями вкуса партийных бюрократов, ведь их творчество рассчитано на массы, а не на элиту. Иногда академики проявляют некоторую удивительную прозорливость: портрет Ю. Андропова так и не появился в стенах Академии, словно бы академики предвидели его судьбу и "не успели" его слишком полюбить.

Почему же некоторые "народные" художники, выпускники Академии, не могут получить ее официального признания? С другой стороны, зачем им нужно числиться академиками, ведь они обладают официальным престижем со всеми вытекающими отсюда благами? Избрание в Академию означало бы для этих "модернистов" возможность быть причисленным к "бессмертным" и неограниченные возможности музейного увековечивания.

А вот Академия, породившая этих китчмейнов официальной советской идеологии, не желает признать за ними это право. Не только болезнь конкуренции руководствует академическими голосами на тайных выборах. Академические идеологи справедливо усматривают в поделках "модернистов" некоторое расширение зрелищ культурного наследия, попытки включить в него древнерусскую иконопись.

Д.Налбандян: Брежнев, 1973
D.Nalbandian: Brezhnev, 1973

А. и П. Ткачевы: Трудовые будни, 1973-74
A. and P. Tkatchev: Workdays, 1973-74

Д.Налбандян: Малая Земля, 1975
D.Nalbandian: Smaller Land, 1975

times academicians display a somewhat surprising insight: a portrait of Youri Andropov did not, in fact, reach the walls of the academy, as if the academicians had foreseen his fate and had "not had time" to become too fond of him.

Why is it that some "people's" artists, graduates of the academy, cannot gain its official recognition? Or the other hand, what is the title of academician to them, when they enjoy official standing with all its attendant benefits? For these modernists, election to the academy would mean the opportunity to join the "immortals" and unlimited possibilities for obtaining the immortalisation of those who have works in museums.

And yet the academy, having spawned these kitsch artists of official Soviet ideology, does not want to grant them this right. Academicians' votes at secret ballots are guided by more than fear of competition. The academy's ideologues correctly discern in the output of the "modernists" a certain widening of the cultural inheritance, an attempt to include old Russian ikon painting and merchants' portraits (the wives of party bureaucrats and military men are especially fond of these). But such a widening of the cultural tradition is unacceptable from the academy's point of view. Why, even in its Constitution it is the traditions of "the Russian realist school" that are singled out: academicians should develop them in their work while simultaneously struggling against "formalism and naturalism" and "lack of ideological content and an apolitical attitude" in art (Constitution, page 4).

It may seem that the academy is displaying a certain wilfulness and obstinacy, even independence in relation to the party bureaucrats who are charged with supervising culture. In fact, the position is quite different: functionaries may push their favourites as much as they like when it comes to state prizes, but they are well aware that the masses must be fed with tasteless slop prepared according to the same academy recipes. And the more amorphous and grey painting is, the more flashy sculpture and architecture are, the simpler and more accessible they will be to the philistine viewer, together with all their ideological stuffing. Such, today, are those "revolutionary mouths" of which Lenin and his commissars on art dreamed.

NOTES

1. The Imperial Academy of Three Learned Arts: Painting, Sculpture and Architecture, with the School attached to the Academy, was founded in 1757 at the intercession of its future president, the philanthropist and patron of the arts Count I.I.Shuvelov. However, it was only under the rule of Catherine II in 1764 that the Academy of Arts was granted the status of a state institution together with the Privilege, Constitution and Regulations presented it by the empress. See S.N.Kondakov, Jubilee Handbook of the Imperial Academy of Arts (1764–1914), St. Petersburg, 1914. This gives all the basic Constitutions of the Academy – the first of 1764, and the second, of 1793 – as well as the supplements to these.
2. S.N. Kondakov, The Privilege and Constitution of the Imperial Academy of Three Learned Arts, St. Petersburg, 1914, p. 153.
3. Appeal of the Union of Art Workers, 1918. (Archive material).
4. A.V. Lunacharsky. Speech delivered at the opening of the Petrograd Free Artistic-Educa-

купеческий портрет (это особенно нравится жёнам партийных бюрократов и военных). А также расширение культурной традиции с точки зрения Академии недопустимо. Ведь даже в ее уставе указаны именно традиции "русской реалистической школы", которые академикам следует развивать в своем творчестве, одновременно борясь с "формализмом и натурализмом", "безыдейностью и аполитичностью" в искусстве (Устав, стр. 4).

Может показаться, что Академия проявляет некоторую вольность, строптивость, даже независимость по отношению к партийным бюрократам, которым вверено надзирать на культурой. На самом деле ситуация совсем иная: чиновники могут сколько угодно пытаться двигать своих любимцев на государственные премии, но они прекрасно понимают, что массу следует кормить именно приготовленной по рецептам Академии безвкусной бурдой.

И чем аморфное и серее будет живопись, чем бравурное скульптура вкупе с архитектурой, тем проще, доступнее она обывателю, вместе со всей своей идеологической начинкой. Таковы сегодня те самые "революционные ус-ты", о которых мечтал Ленин и его комиссары по искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Императорская Академия Трех Знатнейших Художеств: Живописи, Скульптуры и Архитектуры с Воспитательным при ней Академии Училищем была основана в 1757 г. по ходатайству ее будущего первого Президента, филантропа и мецената графа И.И. Шувалова. Но только в правление Екатерины II в 1764 г. Академия Художеств получила статус государственного учреждения вместе с пожалованием ей императрицей Привилегией, Уставом и Регламентом – см. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств (1764–1914). Спб., 1914. Здесь приведены все основные Уставы Академии: I – 1764, II – 1793, а также дополнения к этим основным уставам.
2. Кондаков С.Н. – Привилегия и Устав Императорской Академии Трех Знатнейших Художеств. Санкт-Петербург, 1914, стр. 153.
3. Обращение Союза деятелей искусств. 1918. (Архивные материалы).
4. А.В. Луначарский. Речь, произнесенная на открытии Петроградских Свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918. Петроград, с. 18.
5. Цит. по: В.С. Каменов. Академия Художеств. Л., "Аврора", 1982, стр. 26.
6. Академия Художеств существовала с мая по август 1921 года. Устав не был опубликован. См.: Документы. Издание – Каталог выставки 225 лет Академии Художеств, тт. 1–2. Т. 2, 1917–1982. М., "Изобразительное искусство", 1983, стр. 580, 583.
7. И.И. Беккер. И.А. Бровский, С.К. Исаков. Академия Художеств. Исторический очерк.

Б.Угаров: За землю, за волю, 1970
B.Ugarov: For Land, For Freedom, 1970

tional Workshops on October 10, 1918, Petrograd, p. 16.
5. Quoted in: V.S. Kemenov. The Academy of Arts, Leningrad, "Aurora", 1982, p. 28.
6. The Academy of Arts existed from May to August, 1921. A constitution was not published. See: Documents and Publications – Catalogue of the 225th Anniversary Exhibition of the Academy of Arts, Vols. I-II, Vol. II (1917–1982), Moscow, "Fine Art", 1983, pp. 580, 583.
7. I.I. Bekker, I.A. Brodsky, S.K. Isakov, The Academy of Arts. An Historical Note, Moscow–Leningrad, "Art", 1940, p. 42.
8. Constitution of the Academy of Arts of the USSR, 1947, p. 3.
9. Piotr Matveyevich Sysoev was born in 1906. He graduated from the party school in Leningrad and taught social studies at the secondary school of the Vyazma railway station depot. Subsequently, he was assigned to the post of chief editor of "Art" Publishers and head of the Main Directorate for Fine Art Institutions. After 1945 he became a member of the Committee on Art Affairs under the Soviet of People's Commissars. Since 1958 he has been Chief Scientific Secretary of the Presidium of the Academy of Arts. (Catalogue of the 225th Anniversary Exhibition of the Academy of Arts of the USSR, vol. II (1917–1982), Moscow, "Fine Art", 1983, p. 468
10. The Academy of Architecture existed separately from 1939 to 1955, becoming the Academy of Construction and Architecture between 1955 and 1963. In 1963 Khrushchev, who detested Stalinist classicism, dissolved this institution, depriving many of Stalin's laureates of their academic salaries and comfortable status. Since 1979 architects have belonged to the Academy of Arts. The section is headed by Academician-Secretary M.V. Posokhin, the architect of Stalinist skyscrapers (the tower block in Uprising Square, Moscow, 1948–1954) and Khrushchev's Palace of Congresses in the Kremlin (1961). He is also responsible for designing Kalinin Prospect, the Comecon building and the Olympic sports complex (1980).
11. V. M. Lobanov. "A.M.Gerasimov", Moscow – Leningrad, 1943, p. 66.
12. B.S. Ugarov, "The role of the traditions of the Russian and Soviet artistic school in educating young artists and the aims of art education at the present stage", Problems of Art Education, issue XXXII, Leningrad, 1983, p. 42.
13. Dmitry Nalbandyan (born 1908) studied in Tiflis and worked as a cartoon film animator from 1931 to 1934. He was elected to the Academy of Arts in 1947. During half a century of work Nalbandyan has created an entire gallery of Soviet leaders, from Lenin and Stalin to Brezhnev. Thanks to his bubbling energy, love of power and vanity, Nalbandyan even now determines the ideological countenance of the Academy of Arts and its relentless intimidation of any modernistic influence. He is responsible for such group portraits and multi-figure compositions as "Lenin and Stalin by a Map of the GOELRO Project", "Stalin, Voroshilov and Kirov on the White Sea Canal", "J.V. Stalin Declares the Autonomy of Daghestan" and "Stalin in Exile in Turukhan". Numerous group and single portraits of Comrade Stalin brought Nalbandyan several Stalin Prizes as well as universal recognition.

Like Gerasimov, he owed his advancement to the military elite. His subjects have included party functionaries and KGB officials as well as army commanders, an example being the multi-figure canvas "For the People's Happiness". Painted in 1951 (two years before Stalin's death), this work is devoted to the struggle against drought. Comrade Stalin, together with the entire politburo of the day, leans over a map of the Soviet Union, intently marking something. The politburo closely follows the movement of Stalin's hand. Behind Stalin stands Khrushchev, while the closest seated figure is Lavrenty Beria. There is also an individual portrait of Beria by Nalbandyan.

Under Brezhnev Nalbandyan was able to restore his shaky position and retrieve his past glory by portraying the new Leader at Malaya Zemlya, surrounded by his comrades in arms.

Translated by K.G. Hammond

М.-Л., "Искусство", 1940, стр. 42.
8. Устав Академии Художеств Союза СССР, 1947, стр. 3.
9. Петр Матвеевич Сысоев родился в 1906 г. Окончил Партшколу в Ленинграде, работал преподавателем обществоведения в средней школе при депо станции Вязьма. Затем был направлен начальником Главного управления учреждениями изобразительных искусств на работу главным редактором издательства „Искусство". После 1945 года становится членом Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров (СНК СССР). С 1958 года – Главный Ученый Секретарь Президиума Академии Художеств. (Каталог выставки 225 лет Академии Художеств СССР, т. II, 1917–1982. М., "Изобразительное искусство", 1983, стр. 468.)
10. Академия Архитектуры существовала раздельно в 1939–1955, затем как Академия строительства и архитектуры, 1955–1963. В 1963 году Хрущев, ненавидевший сталинский классицизм, разогнал это учреждение, лишив академических пайков и теплых местечек многих сталинских лауреатов. С 1979 г. архитекторы вошли в состав Академии Художеств. Отделение возглавляет академик-секретарь М.В. Посохин, автор сталинских небоскребов (Высотное здание на площади Восстания в Москве 1948–1954) и хрущевского Дворца Съездов в Кремле (1961), ему же принадлежит проектирование проспекта Калинина, здания СЭВ и спортивного комплекса "Олимпийский" (1980).
11. В.М. Лобанов. "Герасимов А.М.", М.-Л., 1943, стр. 66.
12. Б.С. Угаров. „Роль традиций русской и советской художественной школы в воспитании молодых художников и задачи художественного образования на современном этапе." – Вопросы художественного образования. Вып. XXXII. Л., 1983, стр. 42.
13. Дмитрий Налбандян (р. 1906) учился в Тифлисе, работал художником-мультипликатором в 1931-1934 гг. В 1947 г. избран в Академию Художеств. На протяжении полувека своей творческой деятельности Налбандян создал целую галерею советских вождей от Ленина и Сталина до Брежнева. Благодаря своей кипучей энергии, властолюбию и неутомимому тщеславию, Налбандян и по сей день определяет идейное лицо Академии Художеств, ее непримиримо-устрашающую позицию по отношению к любому влиянию модернизма. Его кисти принадлежат групповые портреты и многофигурные композиции: "Ленин и Сталин у карты ГОЭЛРО", "Сталин, Ворошилов и Киров на Беломорском канале", "И.В. Сталин объявляет автономию Дагестана", "Сталин в Туруханской ссылке". Многочисленные групповые и одиночные портреты товарища Сталина принесли Налбандяну, кроме „всенародного признания", несколько Сталинских премий.

Как и Герасимов, он обязан своим продвижением военной элите. Среди его портретируемых можно встретить не только полководцев, но и партийных чиновников и сотрудников КГБ. Примером может служить его многофигурное полотно "Для счастья народа". Созданная в 1951 году (за два года до смерти Сталина), эта картина посвящена теме борьбы с засухой. Товарищ Сталин в присутствии всего тогдашнего Политбюро склонился над картой Советского Союза и что-то на ней сосредоточенно чертит. Политбюро внимательно следит за ходом сталинской руки. За спиной Сталина стоит Хрущев, ближайшая сидящая фигура изображает Лаврентия Берия. Существует и отдельный портрет Берия кисти Налбандяна.

При Брежневе Налбандян сумел утвердить свои пошатнувшиеся было позиции и вернуть себе былую славу, создав образ нового Вождя на Малой Земле в окружении его боевых соратников.

Творческий процесс
Р. и В. Герловины: Искусство самиздата...3

Мастерская
И.Чуйков (Б.Гройс) 13
В.Комар, А.Меламид (З.Зиник) 18
М.Шварцман (Б.Гройс) 25
Л.Лемм (М.Тупицына) 29

Теория
Я.Виньковецкий. Живопись как процесс и результат....35

Эссе
И.Кабаков: Ноздрев и Плюшкин....41

Наследие
Александр Богомазов (И.Дыченко) 46

Социалистический реализм
К.Кор: Академия художеств – юбилейные размышления....52

Театр
М.Гордон: Реконструкция постановок Фореггера и Мейерхольда....59

Creative process
R. and V. Gerlovin: The Art of Samizdat....3

In the Studio
I.Chuikov (B.Groys)....13
V.Komar, A.Melamid (Z.Zinik)....18
M.Shvartsman (B.Groys)....25
L.Lemm (M.Tupitsyn)....29

Theory
Y.Vinkovetsky: Painting as Process and Result....35

Essay
I.Kabakov: Nozdrev and Plyushkin....41

Legacies
Alexander Bogomazov (I.Dychenko)....46

Socialist Realism
C.Core: Jubilee Reflection on the Academy of Art....52

Theatre
M.Gordon: Reconstructing Foregger and Meyerhold....59

RECONSTRUCTING FOREGGER AND MEYERHOLD

By Mel Gordon

director Jacques Copeau declared that the theatre of the future would be ed on exact recreations of ... productions of the past. While Copeau's predictions may have something to do with a pessimistic view of the Parisian avant-garde and the malaise of occupation, a curious thing has happened in the galleries and museums of New York City in the last ur y : exact recreations seem to be blooming.

In 1978 it seems I initiated Copeau's forecast with a restaging of Lothar Schreyer's abstract-Expressionist piece *The Crucifixion* (1920) at the Based on Schreyer's promptbook that indicated the precise movements and intonations of the performers, which I later published in *The Drama Review* (T85 March 1980), this recreation was repeated at The Kitchen to oversold houses a few months after. In 1981, with Alma Law, I directed Meyerhold's *The Magnanimous Cuckold* (1922) in the atrium of the genheim Museum. Mounted on t of Popova's massive Constru *Cuckold* was seen by large, sold Although many spectators were broad humor and "non-revolutio original performance, the Guggenheim restaging was considered a successful and novel experiment.

In 1982 two other recreations appeared in Manhattan. Ian Strasfogel, under the sponsorship of the Guggenheim Museum, staged a kind of and directed a number of Oskar Schlemmer's Bauhaus Dances (1925–27) for The Kitchen the Los Angeles County Museum of Art has already produced a recreation of Alekse Kruchenykh's *Victory Over the Sun* (1913). The new mania for reconstructions – especially of Russian performances – was not clear to me, many museums were more than willing to produce them, critics were happy to write about them and audiences were enthusiastic to view them. In the spring of 1983, I proposed to rec este Nikolai F TFO dances and scenes (1921–) and Mayerhold's duced by Alma Law and placed in the context of Constructivist music, the works of Nikolai Ros-

I chose Foregger's MASTFOR (Foregger's

Yutkevich did his costume and set designs and Foregger's grotesque-mechenical stiles principal contemporary performance art. Using Foregger's", elaborate reviews and interviews with Foregger's performers. I was able to recreate a typical evening at the MASTOR. Set in a cabaret revue format, we mounted the following program:

1).Tefli reneqe exercices (A series of 100 complex grotesque-mechanical movements or activities that Foregger used to school his performers.)

Ing Siberia to Moscow")

3).MASTFOR sketch called "The Train" (An "acit grotesque" panto me showing the degenerate types in a backwater Russian village and the New Soviet Men (and Woman);

4).Good Treatment for Horses: Act Three (The conclusion of Vladimir Mass satire on NEP culture with parodies on Western Dance, Sergei Essenin, Isadora Duncen, and Soviet censorship)

The second week of Constructivist Performance was devoted to Meyerhold. Beginning with Biomechanical Exercises, the

Europe. Presented in a silent movie format with projected titles and short disconnected scenes

demonic and ridiculous American millionaires. The estetic of reconstruction is new. It is more like shooting a lost film from stills and a script than copying a painting. While finding the appropriate photographic and written materials is difficult, the greatest problem is that few directors today have the facilities or financial resources of the original directors they wish to restage. What makes reconstruction interesting, however, is the new audience response to see, rather than read about, performances of the past.

(50)

РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСТАНОВОК ФОРЕГГЕРА И МЕЙЕРХОЛЬДА

Мел Гордон

В 1941 г. французский режиссер Жан Копо провозгласил, что театр будущего станет базироваться на буквальных повторах великих постановок прошлого. Хотя предсказания Копо отражали пессимизм парижского авангарда в условиях оккупации, им – тем не менее – удалось осуществиться: в последние четыре года в музеях и галереях Нью-Йорке жанр точных воспроизведений расцвел пышным цветом.

В 1978 г. мне, кажется, удалось оказаться первым из сделавших былью прогнозы Копо: это было возобновлением сценизации абстрактно-экспрессионистской вещи Лотаря Шреера (1920 г.) „Распятие" в Гете Хеус. Будучи основанной на шреровских тетрадях, с описанием движений и интонаций исполнителей (см. мою публикацию в The Drama Review, т. 85, март 1980), постановка была повторена в Китчен двумя месяцами позднее. В 1981 г. совместно с Альмой Лоу, я поставил мейерхольдовского „Великодушного Рогоносца". (1) в Музее Гугенхейма. Вкупе с репликой конструктивистского дизайна Поповой, „Рогоносец" имел колоссальный успех. Хотя для многих юмор и „нереволюционность" ряда аспектов перформенса были сюрпризом, постановка в Гуг

Лоу, соисполнителем – Сара Ротенберг. Помещение в общий контекст конструктивистской музыки, произведения Николая Рославца и Александра Мосолова были темой двух „концертных викендов" в галерее Китчен в октябре 1983 г.

Я выбрал МАСТФОР по той причине, что активность Фореггера в области театра тут практически неизвестна. А ведь Фореггер играл в начале 20-ых гг. роль ведущего новатора сцены: Зайнштейн (5) и Юткевич делали у него сетдизайн, и кроме того, гротескно-механическая стилистика Фореггера предвосхитила современные перформансы. Используя рабочие тетради постановщика, детальные реею и впечетления фореггеровских актеров, мне удалось воссоздать типичный вечер в МАСФОР Исходя из специфики формате кеберэ, мы смогли осуществить следующую программу.

1).Тренировочные упражнения (серия из с гротескно-механических движений и д вий, используемых для подготовки исполнителей в мас er ере);

2).Танец м а (назв ... „Приблизим Сибирь к Москве , двоеуда – дальних полезных ископаемых в советской Азии)

3).Сжать Поеза" (агит-гротескная пантомима. изобра выходцев из отсталых провинций в столкновении с новым советским человеком);

4)..„Хорошее отношение к лошадям", акт трехчастий (концертная сатиры Владимира Масса на культуру НЭПа с пародиями на западный танец, на неуклюжесть агитпропа, на Есенина,

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА:

1).„Великодушный Рогоносец" – А.Кручениха. Поставлен Вс. Мейерхольдом в 1922 г. в Театре Актера под эгидой

плакатная сценизация

Эго и в ого декабря

заметить, что к тому времени Лос-Анжелесский музей уже воспроизвел „Победу над солнцем" А.Крученых (1913 годе). (2) Пафос ревущей конструкций, в особенности русских перформансов, казался мне мистикой: музеи проявляли и по ерный интерес к сцени ... пяли и по ерный интерес к сцени ... питалистов покончить с ... влением Мейерхольдом в форме немого кино с субтитрами и короткими несвязанными сценами, „Д.Е" была посл ... ей конструктивистской постановкой в Москве. Наше реконструкция коснулась только первой сцены, вскрывающей „темные дела" американских ...

Весной 1983 г. я предложил ... МАСТФОР (3) Николая Фореггера (танцы и сцены 1921-23 гг.), а также „Д.Е." (4) Мейерхольда (1924 г.). Продюссером стала Альма

Эстетика реконст... рее напоминает восстановление фильме по отдельным кадрам

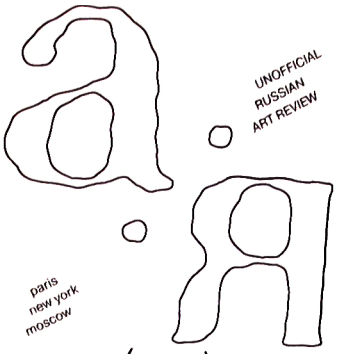
композитор ... По-английски о студии фореггера можно прочитать в монографии Р. Гольдберг „Перформансы", изд-во Аб фил Р. Гольдберг „Перформансы", изд-во Аб рекс, Н.Й. 1979, стр. 26-28.

4) „Девять Европу" (по ... Эренбургу и Каплерам.

5).Сергей Эдвинстон с 1922 по 1924 г руководил Театром Пролеткульта. Как мы постановщик, ...

В. Сысоев: Адам и Ева, 1982
бумага, акварель, гуашь
66 x 46

V. Syssoiev: Adam and Eve, 1982
watercolour and gouache on paper
66 x 46



Биографический справочник
Именной указатель

Биографический справочник
Именной указатель

Андрей АБРАМОВ

Живописец, график. Родился в 1951 в Москве. 1972 окончил МОХУ. Живет и работает в Москве.

viii, x, №4 с.32-35, 60

Карл АЙМЕРМАХЕР

Искусствовед, культуролог, профессор славистики. Родился в 1938 в Германии. Изучал историю, философию, педагогику и славистику в Университете Берлина. 1966-76 преподавал в Университете Констанца. С 1979 директор Института русской и советской культуры при Рурском университете в Бохуме. Живет и работает в Бохуме.

№5 с.46-52

Михаил АКСЕНОВ-МЕЕРСОН

xii, №3 с.58-59

Никита АЛЕКСЕЕВ

График, живописец, автор объектов, инсталляций и перформансов. Журналист, художественный критик. Родился в 1953 в Москве. 1964–67 учился в МСХШ. 1968–72 учился в МОХУ на отделении промышленной графики и рекламы. 1973–76 учился в МГИ на факультете художественно-технического оформления печатной продукции. 1976–80 участник акций группы "Коллективные действия". 1982–84 один из основателей и художественный директор галереи APTART, которая работала в его московской квартире. 1987 эмигрировал во Францию. С 1993 живет и работает в Москве. С 1996 заведующий отделом культуры еженедельника "иностранец".

xv, №4 с.9; №5 с.3-5; №7 с.10

Сийм-Танел АННУС

Художник, автор художественных акций, объектов и инсталляций. Родился в 1960 в Таллине. 1974–78 учился в студии Тыниса Винта в Таллине. 1978–84 изучал историю искусства в университете в Тарту. Живет и работает в Таллине.

№2 с.44

Сергей АНУФРИЕВ

Художник, писатель. Автор графических работ, художественных акций, объектов и инсталляций, текстов по теории современного искусства. Родился в 1964 в Одессе. В начале 1980-х стал активным участником одесской художественной жизни и лидером группы молодых художников. 1987 один из организаторов и первый председатель КЛАВА; один из основателей и участник группы "Инспекция "Медицинская герменевтика". Живет и работает в Одессе.

№5 с.5

Александр АРЕФЬЕВ

Живописец, график. Родился в 1931 в Ленинграде. Начал заниматься живописью во Дворце пионеров в студии Соломона Ленина. 1946 поступил в ленинградскую среднюю художественную школу при ИЖСА им. Репина, откуда был исключен в 1949. 1950–53 учился в медицинском институте. 1950-70-е лидер ленинградского андерграунда. 1977 эмигрировал во Францию. Умер в Париже в 1978.

№5 с.40-45

Катерина АРНОЛЬД

Художник, преподаватель живописи. Родилась в 1947 в Москве. 1977 эмигрировала в Израиль. С 1978 живет и работает в Нью-Йорке.

№3 с.51

Фрэнк БАНТС

№5 с.2

Евгений БАРАБАНОВ

Искусствовед, историк философии, теолог. Родился в 1943 в Ленинграде. 1959 окончил МСХШ. 1971 окончил отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ. 1971–73 редактор отдела литературы по эстетике издательства "Искусство". 1970-е участник правозащитного движения, организатор квартирных семинаров по радикальной немецкой теологии XX века. Автор статей в сборниках "Из под глыб" (1974), "Самосознание" (1976), в журналах "Континент", "Вестник христианского движения". 1977 получил звание почетного доктора теологии Католического факультета Тюбингенского университета. С 1991 руководитель научно-исследовательских проектов в Институте русской и советской культуры при Рурском университете (Бохум). 1997 научный директор Института европейских культур (Москва). 1998–2001 руководитель исследовательского проекта "Неконформистское искусство" при Рурском университете. 2003 начальник отдела образовательных программ ГЦСИ.

xii, №5 с.14-17

Вилен БАРСКИЙ

График, поэт. Автор произведений визуальной поэзии. Родился в 1930 в Киеве. Учился в киевском Государственном художественном институте. 1981 эмигрировал в Германию. Живет и работает в Дортмунде.

№7 с.9

Ирина БАСКИНА

Театровед, художественный критик. Специалист по истории русского театра XX века, ленинградского неофициального искусства 1950-70-х годов. Родилась в 1938 в Ленинграде. 1961–67 училась в ЛГИТМиК на театроведческом отделении. 1972–75 училась в ИЖСА им. Репина по специальности теория и история изобразительного искусства. 1978 эмигрировала во Францию. С 1979 преподает русский язык в различных лицеях и университетах Франции. 1982–96 председатель Ассоциации преподавателей русского языка, живущих во Франции. 1981–86 член редколлегии журнала "А–Я". Автор множества статей по истории театра и изобразительного искусства, организатор художественных выставок. Живет и работает в Париже.

Ваграч БАХЧАНЯН

Художник, писатель. Автор графических работ, коллажей, произведений визуальной поэзии. Родился в 1938 в Харькове. Учился в харьковской студии декоративно-прикладного искусства. Входил в харьковский литературно-художественный круг вместе с Эдуардом Лимоновым, Юрием Милославским и другими. 1967–74 работал в отделе юмора "Литературной газеты". 1974 эмигрировал в США. Занимался книжной иллюстрацией, писал книги, в числе которых "Автобиография сорокалетнего автора" (1981), "Синьяк под глазом" (1986), "Мухуйма" (2003). Живет и работает в Нью-Йорке.

iv, №1 с.46, 48; №2 с.12-16, 54-58; №3 с.2, 54-56; №5 с.1, 40; №7 с.6-7, 12

Мавриций БЕРМЕЛАЙ

№6 с.40-44

Марис БИШОФС

График, художник карикатурист, книжный иллюстратор. Родился в 1939 в Латвии. 1972 эмигрировал в Израиль. Живет и работает в Нью-Йорке.

№6 с.40-44

Александр БОГОМАЗОВ

Живописец, график. Родился в 1880 в Ямполе Харьковской губернии. 1907–8 посещал частные художественные студии в Москве. 1911 окончил Киевское художественное училище. Участник первых выставок русского авангарда с 1908. 1914 написал трактат "Живопись и ее элементы". 1925–30 член Ассоциации революционного искусства Украины. 1922–30 профессор Киевского художественного института. Умер в Киеве в 1930.

№7 с.46-51

Йозеф БОЙС

Живописец, скульптор, график. Автор масштабных инсталляций, объектов, перформансов. Родился в 1921 в Крефельде, Германия. 1940–45 служил летчиком истребителем в авиации нацистской Германии.

ний. 1946–52 учился на скульптурном отделении дюссельдорфской Академии художеств. 1961–72 профессор Академии художеств в Дюссельдорфе. В начале 1960-х сотрудничал с группой "Fluxus". 1960–70-е выступал как политический активист, воспринимая участие в социал-демократическом движении, публичные дискуссии и преподавание как часть своей художественной программы. 1979 один из основателей "Партии зеленых". Получил международное признание как автор произведений, созданных с использованием нетрадиционных материалов – жира, воска, меда, войлока, крови и т.д. Умер в Дюссельдорфе в 1986.

№2 с.54-58

Ален БОСКЕ

№6 с.38-39

Джон Э. БОУЛТ

Искусствовед, специалист в области изобразительного искусства и литературы России XIX–XX веков, искусства Венгрии, Польши, Чехии и Словакии XX века. Родился в 1943 в Лондоне. 1971 получил звание доктора наук по русской литературе и искусству в университете St.Andrews, Шотландия. Куратор выставок искусства русского авангарда, автор множества книг и статей о символизме и художниках "Голубой розы", теории и истории русского авангарда, социалистическом реализме и советском неофициальном искусстве. Директор Института современной русской культуры "Голубая лагуна", Лос-Анджелес. С 1988 профессор славистского отделения Университета Южной Калифорнии. Живет и работает в Лос-Анджелесе.

№4 с.40-43; №5 с.45; №7 с.35

Джин БРАУН

Коллекционер, художник. Родилась в 1911 в Нью-Йорке. В конце 1950-х вместе с мужем Леопольдом Брауном начала собирать коллекцию произведений дадаистов и сюрреалистов, а также документальный архив этих художественных течений. С начала 1970-х коллекционировала работы авторов неоавангарда, в частности, художников движения Fluxus. В собрании Дж.Браун – образцы мейл-арта и конкретной поэзии, документация перформансов, рукописные книги, произведения видеоарта. 1970–80-е стала активным участником мейл-арт движения. Жила и работала в Тирингеме, Массачусетс. Умерла в 1994. Коллекция и архив Дж.Браун переданы в научную библиотеку the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Лос-Анджелес.

№3 с. 55-57

Эрик БУЛАТОВ

Живописец, график, книжный иллюстратор. Автор текстов по теории живописи. Родился в 1933 в Свердловске. 1947–52 учился в МСХШ. 1952–58 учился в МГХИ на факультете живописи. В конце 1950-х посещал мастерские Роберта Фалька и Владимира Фаворского. В 1960-е годы начал работать как книжный график, иллюстрировал детские книги совместно с О.Васильевым. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". С начала 1960-х работает над живописной серией, посвященной исследованию структуры картины и анализу социальной реальности. 1988 по опросу ЮНЕСКО признан лучшим художником года. С 1990 живет и работает в Париже.

iv–v, №1 с.1, 26–33; №3 с.14–19; №5 с.25, с.26–31; №6 с.24

Олег ВАСИЛЬЕВ

Живописец, график, книжный иллюстратор. Родился в 1931 в Москве. 1947–52 учился в МСХШ. 1952–58 учился в МГХИ на факультете графики. В конце 1950-х посещал мастерские Роберта Фалька и Владимира Фаворского. В 1960-е годы начал работать как книжный график, иллюстрировал детские книги совместно с Э.Булатовым. С 1960-х создает картины, в которых анализирует структуру картинного пространства. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". С 1990 живет и работает в Нью-Йорке.

iv, №3 с.26–31; №5 с.32–33

Рихард ВАСМИ

Живописец, график. Родился в 1929 в Ленинграде. Брал уроки рисования у художника Николая Лапшина. Учился в архитектурном техникуме, Ленинградском инженерно-строительном институте. Работал колористом в типографии, разрисовщиком косынок, лаборантом, грузчиком, маляром. Входил в группу ленинградских художников-нонконформистов, так называемый "круг Арефьева". Умер в Санкт-Петербурге в 1998.

№5 с.40-45

Владимир ВЕЙСБЕРГ

Живописец. Автор текстов по теории цвета в живописи. Родился в 1924 в Москве. 1939 познакомился с Ильей Машковым, часто встречался с ним в Абрамцево. 1944–48 занимался в студии изобразительного искусства при ВЦСПС у Сергея Мусатова-Ивашова. В конце 1940-х посещал студию И. и А.Осмеркиных. 1959–84 преподавал живопись в студии повышения квалификации Союза архитекторов СССР. 1960 начал разрабатывать теорию и практику "невидимой живописи". 1962 вместе с Николаем Андроновым, Борисом Биргером, Павлом Никоновым и другими вошел в экспозиционную "Группу восьми". 1964–66 преподавал живопись на курсах телевидения. Умер в Москве в 1985.

iv, №4 с. 36-39

Яков ВИНЬКОВЕЦКИЙ

Художник, поэт. Родился в 1938 в Ленинграде. 1957 начал заниматься живописью. 1960 окончил Горный институт. 1975 эмигрировал в Италию. С 1978 жил и работал в Хьюстоне, Техас. Умер в 1984.

№3 с. 25-30; №7 с.35-38, 40

Владлен ГАВРИЛЬЧИК

Художник, поэт. Родился в 1929 в Узбекистане. Учился в Ленинградском пограничном высшем военно-морском училище. До 1955 служил в Тихоокеанском пограничном округе. 1957 поступил в изостудию Дома культуры Министерства пищевой промышленности, откуда был исключен. Самостоятельно изучал живопись в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина и в библиотеке Академии художеств СССР. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

№5 с.41, 44-45; №6 с.34

Джейми ГАМБРЕЛЛ

Журналист, художественный критик, специалист по современной русской культуре и искусству, переводчик. Работала редактором в журналах "Art Forum" и "Art in America". Перевела на английский язык произведения Даниила Хармса, Корнея Чуковского, Марины Цветаевой, Иосифа Бродского, Татьяны Толстой, Владимира Сорокина и многих других. 1979–83 переводчик и редактор английских переводов журнала "А–Я". 1981–84 член редколлегии журнала "А–Я". Живет и работает в Нью-Йорке.

№5 с.7-13

Михаил ГЕЛЛЕР

Историк, доктор исторических наук, литературовед, публицист. Родился в 1922 в Москве. 1955–62 отбывал срок в советских лагерях. 1963 эмигрировал в Польшу. 1969 переехал в Париж. Преподавал в Сорбонне. В течение ряда лет вел в газете "Русская мысль" рубрику "Глазами историка". Автор книг "Концентрационный мир и советская литература" (1974), "Андрей Платонов в поисках счастья" (1982), "Утопия у власти" (в соавторстве с Александром Некричем) (1982), "Машина и винтики. История формирования советского человека" (1985) и др. Умер в Париже в 1997.

№5 с.55

Римма и Валерий ГЕРЛОВИНЫ

Художники, авторы перформансов, графических работ, объектов, фотографий, инсталляций. Римма Герловина родилась в 1951 в Москве. 1973 окончила филологический факультет МГУ. Валерий Герловин родился в 1945 в Москве. Учился в МОХУ. 1967 окончил Школу-студию МХАТ. 1972 начали работать совместно, создавая игровые объекты и рукописные книги. С 1975 проводили художественные акции, построенные на игровом вовлечении участников зрителей в действие. 1979 эмигрировали в США. Живут и работают в Нью-Йорке.

iv, x, xiii, xvii, №1 с.16–20; №3 с.10–13; 55–57; №4 с.2, 9–10; №7 с.3–12

группа "ГНЕЗДО"

Основана Михаилом Федоровым-Рошалем, Геннадием Донским и Виктором Скерсисом в 1974 в Москве. Группа получила название благодаря первому публичному выступлению в 1975 на выставке московских художников-нонконформистов в павильоне "Дом культуры" ВДНХ, когда участники провели акцию "Высиживайте яйца". Среди наиболее известных работ группы – объекты "Коммуникативная труба", "Железный занавес", акции "Помощь советской власти в битве за урожай" (1976), "60 ногтей Донского – Рошаля – Скерсиса" ("К 60-летию советской власти. Новое летоисчисление") (1977). Группа прекратила свое существование в 1979.

xi, №4 с.5, 10-11

Игорь ГОЛОМШТОК

Искусствовед, культуролог, эссеист. Родился в 1929. Окончил отделение истории и теории искусств МГУ. Работал научным сотрудником в ГМИИ, во ВНИИТЭ, преподавал в МГУ. 1972 эмигрировал в Англию. Сотрудник Русской службы ВВС. 1981–86 член редколлегии журнала "А–Я". Автор ряда монографий и статей по истории и теории искусства XX века, в числе которых "Unofficial Art from the Soviet Union" (в соавторстве с Александром Глезером, 1977) и "Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China" (1989). Живет и работает в Лондоне.

№1 с.55; №3 с. 41-44; №4 с. 3-5

Мел ГОРДОН

Театровед, режиссер. Автор книг и статей об истории американского, французского, немецкого, итальянского и еврейского театра. Поставил более 20-то спектаклей во Франкфурте, Хьюстоне, Нью-Йорке, Париже и Цюрихе. Был редактором "The Drama Review". Преподавал в школе Ли Страсберга, студии Михаила Чехова, нью-йоркском и йельском университетах. В настоящее время профессор факультета театра, танца и перформанса в Университете Беркли.

№7 с.59

Эдуард ГОРОХОВСКИЙ

Живописец, график, автор объектов. Родился в 1929 в Виннице. До 1941 посещал художественную студию при Дворце пионеров. 1948–54 учился в Одесском строительном институте по специальности "архитектура". Работал архитектором в Новосибирске, занимался книжной иллюстрацией. 1969 начал использовать фотографию в живописи и графике. 1973 переехал в Москву, где вошел в круг художников группы "Сретенский бульвар". Живет и работает в Москве.

iv-v, №2 с.23-25; №6 с.8-12, 60

Виталий ГРИБКОВ

Художник, поэт. Родился в 1936. Окончил МВХПУ. 1965–68 член группы "Фикция". 1975–80 главный редактор самиздатского журнала "Метки". Живет и работает в Москве.

№7 с.12

Михаил ГРОБМАН

Живописец, график, писатель. Родился в 1939 в Москве. С 1966 сотрудничал с журналом "Знание – сила". 1971 эмигрировал в Израиль. С 1971 лидер группы "Левиафан", главный редактор одноименного журнала. 1980–86 представитель журнала "А–Я" в Израиле. Живет и работает в Тель-Авиве.

iv, №2 с.42; №7 с.12

Борис ГРОЙС

Философ, культуролог. Автор книг и статей по теории и истории искусства XX века. Куратор выставок советского и современного русского искусства. Родился в 1947 в Берлине. 1965–71 учился в ЛГУ по специальности математическая логика. 1971–76 работал научным сотрудником в различных научно-исследовательских институтах Ленинграда. 1976–81 работал научным сотрудником кафедры структурной и прикладной лингвистики МГУ. 1981 эмигрировал в Германию. 1981–86 член редколлегии журнала "А–Я". 1992 получил степень доктора философии в Университете Мюнстера. С 1994 профессор философии и медиа-теории Высшей школы дизайна в Карлсруэ. 2001–2002 заместитель ректора венской Академии художеств. Среди основных книг Б.Гройса "Gesamtkunstwerk Stalin" (1988), "Uber das Neue. Versuch einer Kulturokonomie" (1992), "Утопия и обмен" (1993), "Unter Verdacht. Eine Phanomenologie der Medien" (2000). Живет в Кельне.

v–vi, №1 с. 3-11, 26-33; №2 с.17-22; №3 с.3-9; №5 с.25; №6 с.34-37; №7 с.13-17, 25-28

Григорий ГРОМОВ (Григо)

Живописец, график. Родился в 1925 в Боровске. Участвовал в Великой Отечественной войне. 1944 поступил в Художественную студию инвалидов войны. 1944–45 посещал студию Алексея Кравченко. 1950 поступил в МХПУ на живописное отделение. 1964 познакомился с Федором Семеновым-Амурским, оказавшим существенное влияние на его творческое развитие. Живет и работает в Москве.

№7 с.39

Свен ГУНДЛАХ

Художник, поэт, музыкант. Автор живописных и графических работ, перформансов, объектов, инсталляций. Родился в 1959 в Москве. 1976–78 учился в МПИ на факультете художественно-технического оформления печатной продукции. 1980–84 учился в ИЖСА им. Репина на заочном отделении теории и истории искусства. 1978–84 один из основателей и участник группы "Мухомор". 1982 один из организаторов галереи АРТАРТ. 1986–87 один из организаторов и лидер группы симуляционной музыки "Среднерусская возвышенность". 1987 один из основателей КЛАВА. 1992 практически оставил занятия искусством. Работает в области дизайна и рекламы. Живет в Москве.

xv–xvi, №5 с.3-5; №6 с.45-47

группа "ДВИЖЕНИЕ"

Создана в 1962 в Москве. Первое название – "Коллектив свободных художников". Участники: Владимир Акулинин, Римма Заневская-Сангир, Франциско Инфантэ-Арана (до 1968), Анатолий Кривчиков, Виктор Степанов и другие. Основатель и лидер группы – Лев Нусберг. Настоящее название получила в 1964. Сфера деятельности группы – кинетические проекты, объекты и инвайронменты, перформансы на природе ("кинетические игры"). Группа распалась в начале 1970-х годов.

№4 с.6-7

Джаспер ДЖОНС

Живописец, график, автор объектов и скульптур. Родился в 1930 штате Джорджия, США. 1949 переехал в Нью-Йорк. 1950 учился в частной художественной школе в Нью Йорке. В конце 1950-х получает широкую известность благодаря своим картинам, изображающим мишени, цифры и американский флаг. Его творчество оказало существенное влияние на формирование таких художественных движений, как поп-арт, минимализм и концептуализм. Живет и работает в США.

№1 с.54

Нортон ДОДЖ

Профессор экономики, коллекционер советского искусства 1956–86-х годов. Преподавал экономику в колледже Св. Марии в Мэриленде. 1962 начал собирать коллекцию советского искусства. 1991 передал свое собрание, состоящее из почти 10000 произведений советских художников из Москвы, Ленинграда, Украины, Грузии, Эстонии и других республик СССР, в The Jane Voorhes Zimmerli Art Museum. 1995 в музее открылась первая выставка из собрания Нортона и Нэнси Додж "From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union". Живет и работает в Мэриленде.

xviii

Игорь ДЫЧЕНКО

Искусствовед, художник, коллекционер. В его собрании, которое хранится в Музее истории Киева, находятся картины русских и украинских художников авангардистов 1910-20-х годов, произведения неофициальных" художников Москвы и Ленинграда 1960-70-х годов. Живет и работает в Киеве.

№7 с.46-51

Юрий ДЫШЛЕНКО

Живописец, график. Родился в 1936 в Новосибирске. 1954 переехал в Ленинград. Учился в Ленинградском Политехническом институте, в Ленинградском государственном театральном институте им. А.М.Островского на постановочном факультете у Николая Акимова. Эмигрировал в США. Умер в Нью-Йорке в 1995.

№5 с.36-39

Сергей ЕСАЯН

Живописец, график. 1981–86 член редколлегии журнала "А–Я". Живет и работает в Париже.

№4 с.57

Игорь ЗАХАРОВ-РОСС

Художник. Автор живописных произведений, объектов, инсталляций, художественных акций. Родился в 1945 в Хабаровске. 1977 эмигрировал в Германию. Живет и работает в Германии.

№2 с.48; №6 с.34-37

Константин ЗВЕЗДОЧЕТОВ

Живописец, график, литератор. Автор объектов, инсталляций, коллажей, художественных акций. Родился в 1958 в Москве. 1976–81 учился в Школе-студии МХАТ на постановочном факультете. 1978 участвовал в акциях группы Михаила Чернышова. 1978–84 один из основателей и участник группы "Мухомор". 1982 один из организаторов галереи ARTART. 1986–88 один из основателей и участник группы "Чемпионы мира". 1987 член КЛАВА. 1994 создал группу "Море матросов". Живет и работает в Москве.

xiii, xvi, №6 с.45-47

Эдуард ЗЕЛЕНИН

Живописец, график. Родился в 1938 в Новокузнецке Кемеровской области. 1954 поступил в Свердловское художественное училище. 1958 перешел в ленинградскую среднюю художественную школу при ИЖСА им. Репина, откуда был отчислен "за формализм" в 1959. 1971 переехал в деревню Утор Владимирской области. 1975 эмигрировал в Австрию, затем переехал во Францию. Жил и работал в Париже. Умер в 2002.

№3 с.9, 53

Зиновий ЗИНИК

Писатель, журналист. Родился в 1945 в Москве. Учился в художественной школе, затем изучал геометрическую топологию в МГУ. 1975 эмигрировал в Израиль. 1976 переехал в Лондон. С 1976 редактор и ведущий радиообозрения "West End" Русской службы BBC. Постоянный автор еженедельника "The Times Literary Supplement" и других лондонских периодических изданий. Автор ряда романов, среди которых "Изнещение" (1975), "Переменчивое лицо" (1977), "Русская служба" (1981), "Лорд и егерь" (1991). Живет и работает в Лондоне.

№7 с.18-24

Франсиско ИНФАНТЭ

Художник. Автор кинетических объектов, графических работ, перформансов, инсталляций и фотографий. Родился в 1943 в селе Васильевка Саратовской области. 1956–62 учился в МСХШ. 1962–65 учился в МВХПУ на факультете монументальной живописи, ушел с 3-го курса. 1962–68 один из основателей и участник группы "Движение". 1970 организовал группу художников и инженеров "Арго" ("Авторская рабочая группа"), занимающуюся реализацией кинетических проектов. С 1976 разрабатывает теорию и практику "артефакта", совместно с женой Ниной Гороховой проводит "перформансы с инсталляцией на природе". Живет и работает в Москве.

ix №1 с.9-10, 38-41; №3 с.38-40, 60

Илья КАБАКОВ

Живописец, график, книжный иллюстратор. Автор альбомов, объектов и инсталляций. Теоретик современного искусства. Родился в 1933 в Днепропетровске. 1945 переехал в Москву. 1951 окончил МСХШ. 1951–56 учился в МГХИ. С конца 1950-х годов иллюстрировал детские книги. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". 1970 начал работать с альбомами рисунков как самостоятельным художественным жанром. В 1990-е разрабатывает теорию и практику "тотальной инсталляции", благодаря которой и получил широкую известность. В последние годы работает в соавторстве с женой Эмилией Кабаковой. Живет в Нью-Йорке.

iv-v, ix, xii, №2 с.4-7, 17-22, 60; №4 с.58-59; №5 с.34-35; №6 с.8-12, 24-33; №7 с.4-6, 41-45

Григорий КАПЕЛЯН

№2 с.12-16; №4 с.54-56

группа "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ"

Основана в 1976 в Москве. В первый состав группы входили Никита Алексеев (до 1980), Георгий Кизевальтер, Андрей Монастырский, Николай Панитков. Сфера деятельности группы – проведение художественных акций. В конце 1970-х группа становится одним из центральных явлений "московской школы концептуализма". В практике группы разрабатывается не только эстетическая программа московского концептуализма, но и ее теоретические основы. 1979 в состав группы вошли Сергей Ромашко, Елена Елагина, Игорь Макаревич, 1985 – Сабина Хэнстен. 1989 участники группы решили приостановить ее деятельность. 1995 группа возобновила свою работу. Документация акций группы собрана ее лидером Андреем Монастырским в 7 томов "Поездок за город", 5 из которых изданы отдельной книгой в 1998.

iv, №1 с.10-11; №2 с.46-47; №4 с.1, 6-9; №5 с.4; №7 с.7, 10-11

Виталий КОМАР и Александр МЕЛАМИД

Художники. Авторы живописных и графических работ, коллажей, объектов, инсталляций, художественных акций. Виталий Комар родился в 1943 в Москве. Александр Меламид родился в 1945 в Москве. 1965 осуществили первую совместную работу, постоянно сотрудничают с 1972. 1967 окончили МВХПУ. 1972 придумали для созданного ими художественного стиля термин "соцарт", в котором соединили советский "соцреализм" и американский "поп-арт". 1973 открыли первую в СССР инсталляцию "Рай". 1977 эмигрировали в Израиль. 1978 переехали в США. Живут и работают в Нью-Йорке.

iv, xi, №1 с.53; №2 с.50-53; №5 с.7-13, 60; №6 с.4; №7 с.8-9, 18-24

К.КОР

№6 с.48-55; №7 с.52-58

Александр КОСОЛАПОВ

Скульптор, живописец, автор объектов. Родился в 1943 в Москве. 1956–61 учился в МСХШ. 1962–68 учился в МВХПУ на отделении монументальной скульптуры. 1968–75 работал скульптором в системе Союза художников СССР. 1975 эмигрировал в США. 1980–82 представитель журнала "А–Я" в США. 1981–84 со-редактор журнала. 1986 член редколлегии журнала. Живет и работает в Нью-Йорке.

v, xiv, №1 с.46, 49, 54; №2 с.1, 9-11, 32-34; №5 с.18, 59; №6 с.4

Георгий КОСТАКИ

viii, №7 с.25

Минель КОСТАНТИНИ

№3 с. 38-40

Виктор КРИВУЛИН

Поэт, прозаик, эссеист. Родился в 1944 в Воронцовградской области. Окончил филологический факультет ЛГУ. 1972 в самиздате опубликовал первый поэтический сборник "Воскресные облака". В 1970-е стал одним из крупнейших деятелей российского литературного самиздата, сотрудничал с журналами "37", "Северная почта" и др. 1978 лауреат премии Андрея Белого в области поэзии. В начале 1990-х член редколлегии журнала "Вестник новой литературы". Умер в Санкт-Петербурге в 2001.

xii, №5 с.36-39

Константин КУЗЬМИНСКИЙ

Родился в 1940 в Ленинграде. Учился на факультете биологии ЛГУ и на театроведческом отделении Театрального института. 1975 эмигрировал в США. Был профессором славистики и английской литературы в

Техасском университете и главой секции литературной практики Института современной русской культуры. Поэт, составитель антологии русской поэзии. С 1982 живет и работает в Нью-Йорке.
№5 с.40-45

Михаил КУЛАКОВ
Живописец, график, автор скульптур и объектов. Родился в 1933 в Москве. Учился в ЛГТМиК у Николая Акимова. В качестве книжного графика сотрудничал с издательствами "Советский писатель", "Лениздат". Работал как художник-постановщик в театрах Волхова, Ленинграда и Москвы. 1976 эмигрировал в Италию. 1980–86 представитель журнала "А–Я" в Италии. Живет и работает в Сан Вито ди Нарни.
iv, №3 с. 35-37

Юрий КУПЕР
Живописец, график. Родился в 1940 в Москве. 1963 окончил художественно-графический факультет МГПИ. Занимался книжными иллюстрациями, работал художником в театре. 1972 эмигрировал в Израиль. 1972–76 жил в Лондоне, затем в Париже. В настоящее время живет и работает в Нью-Йорке и Нормандии.
№4 с.17-20

Леонид ЛАММ
Живописец, график. Родился в 1929 в Москве. 1944–47 учился на отделении архитектуры Московского инженерно-строительного института у Якова Чернихова. 1949–54 учился в МПИ на факультете художественно-технического оформления печатной продукции у Ивана Чекмазова, Андрея Гончарова и Павла Захарова. 1955 начал работать в области книжной иллюстрации. 1973 арестован через месяц после подачи заявления на получение разрешения на эмиграцию; осужден на 3 года. 1982 эмигрировал в США. Живет и работает в Нью-Йорке.
№6 с.59; №7 с.1, 29-34

Леонхард ЛАПИН
Архитектор, живописец, график. Автор объектов и инсталляций. Родился в 1947 в Ревеле, Эстония. 1966–71 изучал архитектуру в эстонском Государственном художественном институте в Таллине. С 1991 главный редактор эстонского архитектурного обозрения "Ehituskunst". 1992–98 преподавал в Школе искусств "MAA" в Хельсинки. 1994 читал лекции на архитектурном факультете Технологического университета в Хельсинки. 1995–98 преподавал в Академии художеств в Таллине. С 2001 профессор искусств Тартусского университета. Живет и работает в Таллине.
№2 с.45

Михаил ЛАРИОНОВ
№4 с.40-43

Ростислав ЛЕБЕДЕВ
Живописец, график. Автор коллажей, объектов. Родился в 1946 в Москве. 1964–69 учился в МГПИ на художественно-графическом факультете. Живет и работает в Москве.
№2 с.49; №4 с.13-16

Александр ЛЕОНОВ
Родился в 1937 в Москве. Учился в ленинградской средней художественной школе, затем в ИЖСА им. Репина. 1977 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.
№2 с.48

Олег ЛЯГАЧЕВ
Родился в 1939 в Ленинграде. 1966 окончил факультет теории и истории искусств ИЖСА им. Репина. 1975 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.
№1 с.45; №5 с.45

Игорь МАКАРЕВИЧ
Живописец, график, художник монументалист, фотограф. Автор объектов, инсталляций, художественных акций. Родился в 1943 в селении Тришоти, Грузия. 1955–62 учился в МСХШ. 1962–68 учился на художественном факультете ВГИК. Работал художником на телевидении, в области книжной иллюстрации, реализовал ряд монументально-декорационных проектов. С 1979 принимает участие в акциях группы "Коллективные действия". 1987 член КЛАВА. В 1970–90-е активно работает как фотограф, документируя художественную жизнь Москвы. С 1990 создает в соавторстве с женой Еленой Елагиной масштабные инсталляции, в числе которых "Закрытая рыбная выставка" (1990), "В пределах прекрасного" (1992), "Жизнь на снегу" (1994), "Паган" (2003). Живет и работает в Москве.
xii, xv, №1 с.44; №3 с.12, 31-34; №4 с.31; №7 с.10

Казимир МАЛЕВИЧ
iv, №1 с.42-43; №2 с.59; №3 с.41-49; №5 с.25-35, 45; №7 с.25

Галина МАНЕВИЧ
v, №2 с.23-24

Лидия МАСТЕРКОВА
Живописец, автор абстрактных композиций. Родилась в 1929 в Москве. 1943–46 училась в художественной школе. 1947–50 училась в Московском городском художественном училище у Михаила Перуцкого и Михаила Хазанова. С конца 1950-х входила в состав "лианозовской группы". 1975 эмигрировала во Францию. Живет в пригороде Парижа.
iv, №2 с.41

Михаил МАТЮШИН
iv, №6 с.48-55

Всеволод МЕЙЕРХОЛЬД
№4 с.57; №7 с.59

Жак МЕЛКОНЯН
Швейцарский бизнесмен, инициировавший издание журнала "А–Я". При его финансовой поддержке вышел 1–8 номер журнала. В журнале фигурирует под псевдонимом Борис Карманов.
vii–xvii

Георгий МИХАЙЛОВ
Физик, коллекционер современного искусства. Родился в 1944 в Ленинграде. 1970-е проводил в своей квартире выставки и творческие вечера ленинградских художников-нонконформистов. В 1979 был осужден за коллекционирование, провел 4 года в заключении. Живет и работает в Санкт-Петербурге.
№5 с.59

Евгений МИХНОВ-ВОЙТЕНКО
x

Елизавета МНАЦАКАНОВА
Поэт, автор произведений визуальной поэзии, музыковед, переводчик. Родилась в 1922 в Баку. 1945 переехала в Москву. Училась на филологическом факультете МГУ. Закончила аспирантуру Московской консерватории. С 1966 занимается визуальной поэзией. 1975 эмигрировала в Австрию. С 1979 преподает русскую литературу в Венском университете. Живет и работает в Вене.
№7 с.10

Андрей МОНАСТЫРСКИЙ (Сумний)
Художник, поэт. Автор художественных акций, объектов, инсталляций, видеоработ, произведений визуальной поэзии, текстов по теории современного искусства. Родился в 1949 в поселке Печенга Мурманской области. Окончил заочное отделение филологического факультета МГУ. В конце 1960 – начале 1970-х занимался экспериментальной поэзией, увлекался минималистской музыкой. 1976 один из основателей, лидер и теоретик группы "Коллективные действия". 1981 один из основателей МАНИ. Автор составитель сборника "Поездки за город" (1998), "Словаря терминов московской концептуальной школы" (1999). Живет и работает в Москве.
xiii, xv, №1 с. 31-32, 44; №5 с. 4-5; №7 с.10

Елена МУРИНА
№4 с.36-39

группа "МУХОМОР"
Группа создана в 1978 в Москве. Участники: Константин Звездочетов, Свен Гундлах, Сергей Мироненко, Владимир Мироненко, Алексей Каменский. "Мухоморы" проводили художественные акции, создавали живописные и графические работы, альбомы, фотоперформансы. 1982 выпустили музыкальный "Золотой диск", вскоре запрещенный властями. 1984 группа прекратила свое существование.
iv, №3 с.10-13; №4 с.11; №5 с.4-5; №7 с.4, 7, 12

Александр НЕЖДАНОВ-НЕЙ
№5 с.18-24

Всеволод НЕКРАСОВ
Поэт, эссеист. Автор произведений визуальной поэзии, поэтических объектов. Родился в 1934 в Москве. Учился на филологическом факультете МГУ. В конце 1950-х вошел в состав "лианозовской группы". Один из основоположников современной русской визуальной поэзии. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". В 1990-е выступает как автор критико-публицистических статей. Живет и работает в Москве.
№2 с.26; №5 с.28; №7 с.8-9

Лев НУСБЕРГ
Художник-кинетист, живописец, график, автор художественных акций, манифестов кинетического искусства. 1962 основатель и лидер группы "Движение". Эмигрировал в США. Живет и работает в городе Оранж, США.
№7 с.9-10

Борис ОРЛОВ
Скульптор, живописец, график. Автор объектов и инсталляций. Родился в 1941 в городе Химки Московской области. 1956–60 посещал скульптурную студию при Дворце пионеров. 1960–66 учился в МВХПУ на отделении монументально-декоративной скульптуры. 1974 начал работать с советским социальным контекстом и русским имперским мифом. Живет и работает в Москве.
iv, vi, №1 с.51; №6 с.13-17

Николай НАПИТКОВ
Художник, автор художественных акций, объектов. Родился в 1952 в Вене. 1953 переехал в Москву. Учился в московском Институте культуры по специальности "библиотечное дело". С 1976 один из основателей и участник акций группы "Коллективные действия". Живет и работает в Москве.
№5 с.5

Владимир ПАПЕРНЫЙ
Культуролог, теоретик архитектуры, дизайнер, писатель. Родился в 1944 в Москве. Окончил факультет промышленного дизайна МВХПУ и аспирантуру Института теории и истории архитектуры. Работал театральным художником, киносценаристом, журналистом, во ВНИИТЭ. 1981 эмигрировал в США. Автор книги "Культура "Два" (1985), статей о дизайне, архитектуре, проблемах культуры. Основал компанию "Vladimir Paperny & Associates", которая занимается графическим дизайном и рекламой, производством документальных телефильмов. 1999 получил степень кандидата искусствоведения в РГГУ. Живет и работает в Лос-Анджелесе.
№4 с.44-53

Виталий ПАЦЮКОВ
Родился в 1939 в Москве. 1964 окончил МАИ и Московский технологический институт легкой промышленности по специальности "художественное конструирование". С 1968 работал на радио. 1971 начал заниматься теоретическими и философскими аспектами современного искусства.
v, №1 с.21-24; №2 с.3-11; №3 с.14-19; №4 с.13-16, 26-31; №6 с.13-17

Виктор ПИВОВАРОВ
Живописец, график, автор графических альбомов, объектов и инсталляций. Родился в 1937 в Москве. 1951–57 учился в МХПУ. 1957–62 учился в МПИ на факультете художественно-технического оформления печатной продукции. С 1962 работает как иллюстратор детских книг. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". 1975–82 создал ряд альбомов, в числе которых "Слезы", "Лицо", "Микрогомус". 1978 написал серию абстрактных полотен. 1982 переехал в Чехословакию. Автор книг-воспоминаний о московском искусстве 1960–80-х годов "Влюбленный агент" (2001) и "Серые тетради" (2002). Живет и работает в Праге.
№6 с.18-23

Дмитрий ПРИГОВ
Художник, поэт. Автор скульптур, объектов, графических работ, инсталляций и перформансов. Работает в области визуальной поэзии. Родился в 1940 в Москве. 1959–66 учился в МВХПУ на факультете скульптуры. В 1970-е был активным участником "Клуба скульпторов" при МОСХ, где проходили однодневные выставки и тематические вечера "неофициального" искусства. 1986–87 участвовал в концертах группы симуляционной музыки "Среднерусская возвышенность". 1987 член КЛАВА. Живет и работает в Москве и Лондоне.
№1 с.52; №2 с.7-9; №3 с.8; №7 с.8, 11

Олег ПРОКОФЬЕВ
Живописец, график, поэт. Родился в 1928 в Париже. 1936 вместе с отцом, композитором Сергеем Прокофьевым переехал в Москву. Учился в МСХШ. 1949–52 занимался в студии Роберта Фалька. 1971 эмигрировал в Англию. Жил и работал в Лондоне. Умер в 1995.
iv, №1 с.53

Анатолий ПУТИЛИН
Родился в 1946 в Николаеве. Учился в художественной школе в Биробиджане, затем в Таврическом художественном училище в Ленинграде. 1979 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.
№2 с.43

Михаил РОГИНСКИЙ
Родился в 1931 в Москве. 1946–50 учился в Московском городском художественном училище у Михаила Неруцкого. 1950–51 учился в МОХУ по специальности художник театра. 1954–60 после службы в армии работал театральным художником в Серпородвинске, Лысьве, Пскове и Златоусте. 1963–69 преподавал в Московской городской художественной школе на Кропоткинской. 1969–76 преподавал в Заочном Народном университете искусств им. Крупской. 1978 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.
iv, №2 с.43; №3 с.20-24

Лев РУБИНШТЕЙН
Поэт, эссеист. Работает в области визуальной поэзии. Родился в 1947 в Москве. Изучал филологию, в течение многих лет работал библиотекарем. 1974 создал первые поэтические объекты-"картотеки". С 1975 начал выступать с речевыми перформансами. С начала 1990-х сотрудничает с журналами "Итоги", "Политбюро", "Еженедельным журналом". Живет и работает в Москве.
№1 с.5-7; №7 с.8, 12

Федор СЕМЕНОВ-АМУРСКИЙ
Живописец, график, скульптор. Родился в 1902 в Благовещенске-на-Амуре. 1920 поступил в Художественно-промышленное училище Благовещенска. 1925–1930 учился во Вхутемасе (Вхутеине) у Владимира Фаворского, Петра Митурича, Николая Купреянова. 1930–41 работал в качестве художника-иллюстратора в различных московских издательствах. 1960–62 принимал участие в работе над панорамой "Бородинская битва". Умер в Москве в 1980.
№3 с.1, 5, 50

группа "СЗ"
Создана в Москве в 1980 Вадимом Захаровым и Виктором Скерсисом
№4 с.11; №5 с.4; №6 с.59; №7 с.7

Александр СИДОРОВ

Фотограф, художник, дизайнер, издатель. Родился в 1941 в Москве. 1946–55 занимался по классу скрипки в музыкальном училище им. Гнесиных. Работал кино- и телеоператором, строителем, ювелиром. 1970-е участник правозащитного движения. 1979–86 московский редактор журнала "А–Я", выступал под псевдонимом Алексей Алексеев. 1988 создал "Общество поощрения современного искусства "А–Я", которое ставило своей задачей создание архива современного русского искусства. 1996 основал издательский дом "PentaGraphic". Живет и работает в Москве.

vii-xvii

Вадим СИДУР

Скульптор, график, поэт. Автор ассамбляжей и объектов. Родился в 1924 в Днепропетровске. Участник Великой Отечественной войны. 1945–53 учился в МВХПУ на факультете монументальной скульптуры. В конце 1950-х – начале 1960-х работал совместно с Владимиром Лемпортом и Николаем Силисом. 1960–70-е работал как книжный иллюстратор. Автор многочисленных надгробных памятников, монументальных скульптур, установленных в Москве, Царском селе, Касселе, Берлине, Констанце и других городах. Жил и работал в Москве. Умер в 1986. 1988 в Москве открылся Государственный Музей В.Сидура.

iv, №3 с.54; №5 с.46-52

Андрей СИНЯВСКИЙ

Литературовед, писатель, критик. Родился в 1925 в Москве. Учился в МГУ на филологическом факультете. Работал в отделе советской литературы Института мировой литературы, преподавал в МГУ, школе-студии МХАТ. С середины 1950-х публикует в западной прессе статьи под псевдонимом Абрам Терц. 1965 арестован вместе с Юлием Даниэлем, осужден на 7 лет. 1966–71 отбывал срок в Мордовских лагерях. 1973 эмигрировал во Францию. С 1978 вместе с женой Марией Розановой издавал в Париже журнал "Синтаксис". Автор монографии "Что такое соцреализм?", книг "Прогулки с Пушкиным" (1966–68), "В тени Гоголя" (1970–73), "Опавшие листья" В.В.Розанова" (1982) и др. Умер в 1997 в Париже.

№1 с.55; №5 с.53-54

Леонид СОКОВ

Скульптор, живописец, автор объектов и инсталляций. Родился в 1941 в селе Михалёво Калининской области. 1951 переехал в Москву. 1956–61 учился в МСХШ. 1961, 1964–1969 учился в МВХПУ на скульптурном отделении. С 1969 создает скульптуры, основанные на эстетике поп-арта и русском фольклорном мифе. 1974 обращается к социальной тематике, становится одним из участников движения соц-арта. 1979 эмигрировал в Австрию. 1980 переехал в США. Живет и работает в Нью-Йорке.

iv, x, №1 с.34-37; №2 с.9-11; №6 с.4

Олег СОХАНЕВИЧ

Скульптор. Родился в 1935 в Тульчине, Украина. Учился в Киевской художественной школе и в ИЖСА им. Репина. Через Черное море бежал из СССР в Турцию. С 1968 живет в Нью-Йорке.

№1 с.50

группа "СТРАСТИ ПО КАЗИМИРУ"

Создана в 1981 в Нью-Йорке. Основной состав: Александр Дрючин, Александр Косолапов, Виктор Тупицын, Владимир Урбан. Первая акция прошла в 1981 у Музея Гуггенхайма во время выставки русского авангарда из коллекции Г.Костаки. Группа прекратила существование в 1986.

№4 с.12; №5 с.58-59; №6 с.4

Вячеслав СЫСОЕВ

График, художник-карикатурист. Живет и работает в Берлине.

№5 с.6; №6 с.59; №7 с.60

Валентин-Мария ТИЛЬ (В.Смирнов, В.Самарин)

Фотограф, художник. Родился в 1928 в Ленинграде. 1978 организовал в своей мастерской галерею "Студия 974", где проходили выставки ленинградских художников-нонконформистов. 1981 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.

№2 с.49

ТОЛСТЫЙ (Владимир Котляров)

Художник, поэт. Автор перформансов, графических работ, мейл-арта. Родился в 1937. 1979 эмигрировал во Францию. Издавал журнал "Мулета". Живет и работает в Париже.

№5 с.56

ТОТАРТ (Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов)

Наталья Абалакова родилась в 1941 в Горьком. Окончила филологический факультет МГПИ. Анатолий Жигалов родился в 1941 в Арзамасе. Окончил филологический факультет Московского областного педагогического института. 1979 совместно реализуют проект "Исследование существа искусства по отношению к жизни и искусству". Впоследствии проект получил название "Тотальное художественное действие", с 1983 – "ТОТАРТ". Участвовали в создании МАНИ. 1980–90-е в рамках проекта осуществили множество перформансов, объектов, инсталляций, кино- и видеофильмов. 1987 члены КЛАВА. 1990-е активно работают в области видео-арта. Живут в Москве.

xiii, №5 с.4-5, 57; №7 с.7

Виктор ТУПИЦЫН

Математик, культуролог. Автор книг и статей по истории и теории современного искусства. Художник, автор графических объектов, художественных акций. Родился в 1943 в Москве. Учился на механико-математическом факультете МГУ. 1975 эмигрировал в США. Получил степень доктора математических наук в Университете штата Нью-Йорк. Профессор математики в Pace University. В России вышли его книги об истории современного русского искусства «Другое» искусства» (1997), «Коммунальный (пост)модернизм» (1998). Живет и работает в Нью-Йорке и Париже.

vi, №4, 21-25; №6 с.2-4

Маргарита ТУПИЦЫНА (Мастеркова)

Искусствовед, художественный критик, куратор выставок русского искусства XX века. Училась в МГУ на отделении истории и теории искусства. 1975 эмигрировала в США. Училась в Университете города Нью-Йорка, где получила степень доктора искусствоведения. 1981–84 куратор Центра современного русского искусства в Сохо, Нью-Йорк. 1981–86 член редколлегии журнала "А–Я". Среди выставок, организованных М.Тупицыной, – "Russian New Wave" (1981), "Соцарт" (1986), "Montage and Modern Life" (со-куратор, 1990) и многие другие. М.Тупицына автор ряда книг по истории современного русского искусства и русского авангарда 1930-х годов, среди которых "Margins of Soviet Art" (1989), "The Soviet Photograph: 1924-1937" (1996), "Критическое оптическое" (1997), "Alexander Rodchenko: The New Moscow" (2002). Живет и работает в Нью-Йорке и Париже.

vi, xvii, №4 с.1, 6-11, 32-35; №7 с.29-34

Анатолий УР

№1 с.46-47; №2 с.54-58; №7 с.7, 10, 12

Гарри ФАЙФ

Художник, архитектор. Родился в 1942 в Тбилиси. 1968 окончил МАРХИ. 1966–67 один из основателей бюро синтетического конструктивизма "Мир". 1969–73 возглавлял архитектурную мастерскую в Тирасполе. 1973 эмигрировал во Францию. Умер в Париже в 2002.

iv, №1 с.45

Павел ФИЛОНОВ

iv, №2 с.35-40

Мэтью ФРОСТ

№2 с.59

Генрих ХУДЯКОВ

Художник, поэт. Автор объектов, коллажей и рисунков, произведений визуальной поэзии. Родился в 1930 в Челябинске. 1959 окончил философский факультет ЛГУ. Работал в Москве техническим переводчиком. 1964 эмигрировал в США. С 1974 живет и работает в Нью-Йорке.

№1 с.46, 50; №4 с.1, 21-25; №7 с.4, 11

Олег ЦЕЛКОВ

Живописец, график. Родился в 1924 в Московской области. 1949-53 учился в МСХШ. 1954 учился в Минском театрально-художественном институте, откуда был исключен «за формализм». 1955 учился в ИЖСА им. Репина, откуда также был исключен «за формализм». 1958 окончил ЛГИТМиК. 1977 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.

№5 с.43; №6 с.1, 38-39

Василий ЧЕКРЫГИН

№4 с.40-43

Михаил ЧЕРНЫШОВ

Живописец, график, автор объектов. Родился в 1945 в Москве. 1960–63 самостоятельно изучал историю и теорию современного искусства в Государственной Ленинской библиотеке, Библиотеке иностранной литературы и Музее В.Маяковского. 1965–66 учился в МГУ на отделении истории и теории искусства. 1976–78 осуществил ряд художественных акций. 1981 эмигрировал в США. Автор книги воспоминаний "Москва. 1961–67" (1988). Живет и работает в Нью-Йорке.

№4 с.11; №6 с.5-7; №7 с.12

Иван ЧУЙКОВ

Живописец, график, автор объектов и инсталляций. Родился в 1935 в Москве. 1949–54 учился в МСХШ. 1954–60 учился в МГХИ. 1960–62 преподавал и художественном училище во Владивостоке. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". К наиболее известным сериям художника относятся "Окна" (1968–82), "Дорожные знаки" (1972–73), "Панорамы" (1976–77), "Фрагменты" (с 1982). Живет и работает в Москве и Кельне.

iv-v, viii, №1 с.7-9, 12-15, 56; №4 с.26-31; №7 с.13-17

Сергей ШАБЛАВИН

Живописец, график. Родился в 1944 в городе Кирсанове Тамбовской области. 1945 переехал в Москву. 1961–67 учился в МИФИ1. 1974 закончил аспирантуру МИФИ1. 1980–84 учился живописи в Народном университете искусств. С 1967 создает серии "дискретной живописи". С 1975 работает с картинами круглой формы. С 1978 использует в живописи фотографию. Живет и работаете Москве.

viii, №1 с.21-25; №2 с.26-30

Михаил ШВАРЦМАН

Живописец, график. Родился в 1926 в Москве. 1950-56 учился в МВХПУ. С конца 1950-х разрабатывает теорию и практику «нератур». Работал в области плаката, книжной и промышленной графики. Жил и работал в Москве. Умер в 1997.

iv-v, xiv, №7 с.25-28

Игорь ШЕЛКОВСКИЙ

Скульптор, живописец, график. Родился в 1937 в Оренбурге. 1954-59 учился в МОХУ. Работал в издательстве, преподавал рисование, реставрировал фрески и иконы. В середине 1950-х познакомился с Федором Семеновым-Амурским, оказавшим на него большое влияние. 1977 эмигрировал во Францию. 1979-86 издатель, редактор и автор журнала "А–Я". Живет и работает в Эланкуре, недалеко от Версаля.

iii, vii-xvii, №1 с.34-37; №3 с.20-24

Эдуард ШТЕЙНБЕРГ

Живописец, график. Родился в 1937 в Москве. Учился в детском художественном кружке, затем у отца, Аркадия Штейнберга, поэта и художника. Занимался самостоятельно, копировал картины старых мастеров, писал натурные пейзажи и натюрморты. В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". Приобрел известность как автор "метафизических" абстрактных композиций, вдохновленных эстетикой русской православной иконы и искусством русского авангарда. Живет и работает в Париже, Москве и Тарусе.

ix, №3 с.7, 14-19

Петер ЭЙГЕЛЬ

№6 с.56-58

Александр ЮЛИКОВ

Живописец, график. Работает в области книжного дизайна. Родился в 1943 в деревне Вятские Поляны Кировской области, в эвакуации. 1945 переехал в Москву. 1954–61 учился в МСХШ. 1961–65 учился в МВХПУ на отделении керамики, не окончил. 1965–69 учился в МПИ на факультете художественно-технического оформления печатной продукции. С 1968 занимается оформлением книг, сотрудничает с издательством "Искусство". Живет и работает в Москве.

iv-vi, viii, №5 с.14-17

Олег ЯКОВЛЕВ

Живописец, график. Родился в 1948 в Ленинграде. Учился в Московском педагогическом институте на историческом факультете, в МВХПУ. Работал художником-конструктором в различных организациях. 1977 эмигрировал во Францию. Живет и работает в Париже.

№1 с.44

Владимир ЯНКИЛЕВСКИЙ

Живописец, график. Автор монументальных живописных многочастных композиций, рисунков, офортов, объектов. Родился в 1938 в Москве. 1950–56 учился в МСХШ. 1957 поступил в МПИ на факультет художественно-технического оформления печатной продукции, учился у Элия Белютина и Андрея Гончарова. С 1962 работает в качестве книжного иллюстратора в издательстве "Знание", затем в журнале "Знание – сила". В 1970-е работал с режиссером Андреем Хржановским в качестве художника-постановщика на студии "Союзмультфильм". В конце 1960-х – начале 1970-х входил в группу "Сретенский бульвар". 1990–92 жил в Нью-Йорке. С 1992 живет и работает в Париже.

№3 с.6, 52

Список сокращений

ВГИК Всесоюзный государственный институт кинематографии

ВДНХ Выстанка достижений народного хозяйства

ВНИИТЭ Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики

ГМИИ Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина

ГЦСИ Государственный центр современного искусства Министерства культуры РФ

ИЖСА им. Репина Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина Академии художеств СССР

КЛАВА Клуб авангардистов»

ЛГИТМиК Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии

ЛГУ Ленинградский государственный университет

МАНИ Московский архив нового искусства

МАРХИ Московский архитектурный институт

МВХПУ Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)

МГПИ Московский государственный педагогический университет им. В.И.Ленина

МГУ Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова

МГХИ Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова

МОСХ Московское отделение Союза художников СССР

МОХУ Московское областное художественное училище "Памяти 1905 года"

МПИ Московский полиграфический институт

МСХШ Московская средняя художественная школа

МУЖВиЗ Московское училище живописи, ваяния и зодчества

МХПУ Московское художественно-промышленное училище им. М.Калинина

РГГУ Российский государственный гуманитарный университет

Школа-студия МХАТ Высшая школа студия Московского академического художественного театра им. М.Горького

BIOGRAPHIES
Index

Andrey ABRAMOV
Painter, graphic artist. 1951 born in Moscow. 1972 graduated from MOKhU. Lives and works in Moscow.
no. 4, pp. 32-35, 60

Mikhail AKSENOV-MEERSON
no. 3, pp. 58-59

Nikita ALEXEEV
Graphic artist, painter, installations and performance artist, journalist, art critic. 1953 born in Moscow. 1964-67 studied at MSKhSh. 1968-72 studied at the Industrial Graphics and Advertising Department at MOKhU. 1973-76 studied at the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at the MPI. 1976-80 member of Kollektivnye Deystviya [Collective Actions] Group. 1982-84 one of the founders and art director of APTART Gallery, which was set up at his Moscow apartment. 1987 immigrated to France. Since 1993 lives in Moscow. Since 1996 executive director of the Culture Department of Inostranets [Foreigner] weekly.
no. 4, p. 9; no. 5, pp. 3-5; no. 7, p.10

Silm-Tanel ANNUS
Performance artist, maker of three-dimensional objects and installations. 1960 born in Tallinn. 1974-78 studied at the Tonis Vint studio in Tallinn. 1978-84 studied Art History at Tartu University. Lives and works in Tallinn.
no. 2, p. 44

Sergei ANUFRIEV
Graphic artist, writer; worked with happenings, three-dimensional objects and installations. Author of theoretical essays on contemporary art. 1964 born in Odessa. Since the early 1980s took an active part in Odessa art life when he became a leader of the young artists' community. 1987 one of the founders and the first chairman of the Avant-guardists' Club; one of the founding members of Inspektsia Meditsinskaya Germenevtika [Medical Hermeneutics Inspection] Art Group. Lives and works in Odessa.
no. 5, p. 5

Alexander AREFIEV
Painter, graphic artist. 1931 born in Leningrad; started painting at Solomon Levin workshop at the Pioneers' Palace. 1946 began studying at Leningrad Art School of Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, from which he was expelled in 1949. 1950-53 studied at the Institute of Medicine. 1950s-70s leader of Leningrad underground art. 1977 immigrated to France. 1978 died in Paris.
no. 5, pp. 40-45

Katerina ARNOLD
Artist, painting instructor. 1947 born in Moscow. 1977 immigrated to Israel. Since 1978 lives and works in New York.
no. 3, p. 51

Vagrich BAKHCHANYAN
Artist, writer. Maker of graphic works, collages, visual poetry pieces. 1938 born in Kharkov, the Ukraine. Studied at Kharkov Studio of Decorative and Applied Arts. Together with Eduard Limonov and Yuri Miloslavsky belonged to Kharkov artistic circle. 1967-74 worked for Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper], Moscow. 1974 immigrated to USA. Lives and works in New York.
iv, no. 1, pp. 46, 48; no. 2, pp. 12-16, 54-58; no. 4, pp. 2, 54-56; no. 5, pp.1, 40; no. 7, pp. 6-7, 12

Frank BANTS
no. 5, p. 2

Evgeny BARABANOV
Art historian, philosophy historian, theologist. 1943 born in Leningrad 1959 graduated from MSKhSh. 1971 graduated from Moscow State University, department of History and Theory of Art. 1971–73 editor of aesthetic department of the Iskusstvo [The Art] Publishing House. 1970s participated in the Human Rights Defense Movement. Author of articles published in Samizdat almanacs, magazines such as Continent, Vestnik khristianskogo dvizhenija [Herald of Christian Movement]. 1976 member of the French PEN-club center. 1977 Doctor honoris causa in theology at Catholic Faculty at Tuebingen University. Since 1988 member of editorial board and permanent author of Voprosy filosofii [Questions of Philosophy] magazine. Since 1991 leader of Research Program at the Institute of Russian and Soviet Culture at Ruhr University, Bochum. 1997 scientific director of the Institute of European Cultures, Moscow. 1998–2001 leader of the research project "Non-conformist Art" at the Ruhr University, Bochum. Since 2003 head of Education Department at the NCCA.
no 5 _.14-17

Vilen BARSKY
Graphic artist, poet. Author of visual poetry pieces. 1930 born in Kiev. Studied at Kiev State Institute of Fine Arts. 1981 immigrated to Germany. Lives and works in Dortmund.
no. 7, p. 9

Irene BASKINE
Theatre critic, art critic, specialist in 20th-century Russian theatre and Leningrad unofficial art of the 1950s-70s. 1938 born in Leningrad. 1961-67 studied history of theatre at Leningrad State University of Theatre, Music and Cinematography. 1972-75 studied at the Department of History and Theory of Art at Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 1978 immigrated to France. Since 1979 teaches Russian language at various colleges and universities in France. 1982-86 chairwoman of the Teachers of the Russian Language Living in France Association. 1981-86 member of A-YA editorial board. Author of numerous articles on the history of theatre and art; art exhibitions curator. Lives and works in Paris.

Mavritia BERMELAY
no. 6, pp. 40-44

Joseph BEUYS
Painter, sculptor, printmaker, maker of installations, performance artist. 1921 born in Kleve, Germany. 1940-45 flew sorties in German dive bombers. 1946-52 studied sculpture at Staatliche Kunstakademie, Duesseldorf. 1961-72 Professor of Art at Staatliche Kunstakademie, Duesseldorf. Early 1960s collaborated with Fluxus. 1960-70s acted as a political activist, regarding his participation in the Social-democratic movement, public disputes and teaching as part of his artistic program. 1979 one of the founders of Green Peace. Earned world recognition as performance and installation artist, as well as maker of objects made of untraditional materials such as wax, grease, honey, felt, dead animals' blood. 1986 died in Duesseldorf.
no. 2, pp. 54-58.

Maris BISHOFS
Graphic artist, cartoonist, book illustrator. 1939 born in Latvia. 1972 immigrated to Israel. Lives and works in New York.
no. 6, pp. 40-44

Alexander BOOOMAZOV
Painter, graphic artist. 1880 born in Yampolye, Kharkov region, the Ukraine. 1907-1908 studied at private art studios in Moscow. 1911 graduated from Kiev College of the Fine Arts. From 1908 took part in the first exhibitions of Russian Avant-garde. 1914 wrote a treatise Painting and its Elements. 1925-30 member of the Revolutionary Art Association of the Ukraine. 1922-30 Professor of Kiev Art Institute. 1930 died in Kiev.
no. 7, pp. 48-51

Alen BOSKE
no. 6, pp. 38-39

John E. BOWLT
Art critic, specialist in Russian art and literature of the 19th-20th centuries as well as in twentieth-century art in Hungary, Poland, Check Republic and

Slovakia. 1943 born in London. 1971 PhD in Russian Literature and Art (St. Andrews University, Scotland). Curator of numerous exhibitions of the Russian avant-garde, author of books and essays on Russian Symbolism and The Blue Rose artists, theory and history of Russian avant-garde, Socialist Realism, Soviet Unofficial Art and artists of the 1960s and 1970s. Director of the Institute of Contemporary Russian Culture "The Blue Lagoon" in Los-Angeles. Since 1988 Professor of Slavic Studies at the University of Southern California, Los Angeles. Lives and works in Los Angeles.

no. 4, pp. 40-43; no. 5, p. 45; no. 7, p. 35

Jean BROWN

Art collector, artist. 1911 born in New York. Late 1950s together with her husband Leopold Brown started to collect art works by dadaists and surrealists and the archive of these art movements. Early 1970s started to collect art works of neo-avant-gardists, Fluxus artists in particular. In Jean Brown collection there are mail-art works, visual poetry, performance documentation, hand-made artistic books, video art. 1970–80s an active participant of mail-art movement. Lived and worked in Tiringham, MT. Died in 1994. Art collection and archives of Jean Brown were granted to the Research Library of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

no. 3, pp. 55-57

Eric BULATOV

Painter, graphic artist, book designer. Author of essays on theory of painting. 1933 born in Sverdlovsk. 1947-52 studied at MSKhSh. 1952-58 studied at the Surikov Art Institute in Moscow. End of the 1950s studied at Robert Falk's and Vladimir Favorsky's studios. 1960s began to work as a book illustrator, illustrated children's books with Oleg Vassilyev. End of the 1960s – beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. 1971 painted The Entrance, which became the first picture in the series of paintings dedicated to the study of the picture structure and to the analysis of social reality. 1998 voted best artist of the year by UNESCO. Since 1990 lives and works in Paris.

no. 1, pp.1, 26-33; no. 3, pp. 14-19; no. 5, pp. 25, 26-31; no. 6, p. 34

Vassily CHEKRYGIN

no. 4, pp. 40-43

Mikhail CHERNYSHOV

Painter, graphic artist, maker of three-dimensional objects. 1945 born in Moscow. 1960-63 independently studied history and theory of modern art at the State Lenin Library, Foreign Literature Library and Mayakovsky Museum. 1965-66 studied at the Department of History and Theory of Art at Moscow State University. 1981 immigrated to USA. Author of memoirs Moscow. 1961-1967 (1988). Lives and works in New York.

no. 4, p. 11; no. 6, pp. 5-7; no. 7, p. 12

C. CORE

no. 6, pp. 48-55; no. 7, pp. 52-58

George COSTAKIS

no. 7, p. 25

Michel COSTANTINI

no. 3, pp. 38-40

Ivan CHUIKOV

Painter, graphic artist, maker of objects and installations. 1935 born in Moscow. 1949-54 studied in MSKhSh. 1954-60 studied at Surikov Art Institute in Moscow. 1960-62 taught at art school in Vladivostok. End of the 1960s – beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. Among his most famous series of works: Windows (1968-82), Road Signs (1972-73), Panoramas (1976-77), Fragments (since 1982). Lives and works in Moscow and Cologne.

no. 1, pp. 7-9, 12-15, 56; no. 4, pp. 26-31; no. 7, pp. 13-17

Norton DODGE

Economist, PhD (Economy), collector of Soviet Art of 1956-86. Taught Economics at the St. Mary's college in Maryland. 1955 visited USSR for the first time. 1962 started to collect Soviet Art. 1991 granted the art collection which included almost 10000 art works by artists from Moscow, Leningrad, Ukraine, Georgia, Estonia and other Soviet republics to the Jane Voorhes Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ. 1995 the first exhibition of Norton and Nancy Dodge collection From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union opened in the Museum. Financially supported A-YA publishing. Lives and works in Maryland.

Dvizhenlye [The MOVEMENT] Group

1962 founded in Moscow; first name Kollektiv Sbobodnykh Khudozhnikov [Group of Free Artists]. Members: Vladimir Akulinin, Rimma Zanevskaya-Sapgir, Francisco Infante-Arana (till 1968), Anatoly Krivichkov, Viktor Stepanov and others. Founder and leader of the group - Lev Nussberg. 1964 renamed Dvizhenie. Major works - kinetic projects, three-dimensional objects, environments, outdoor performances ("kinetic games"). Early 1970s the group disintegrated.

no. 4, pp. 6-7; no. 6, p. 7

Igor DYCHENKO

Art critic, artist, art collector. His collection (which is stored at Kiev History Museum) contains works by Russian and Ukrainian avant-garde artists of the 1910-1920s and works of "Unofficial" Moscow and Leningrad artists of 1960-1970s. Lives and works in Kiev.

no. 7, pp. 46-51

Yury DYSHLENKO

Painter, graphic artist. 1936 born in Novosibirsk. 1954 moved to Leningrad. Studied at Leningrad Polytechnic Institute and Leningrad State Ostrovsky Theatre Institute (Stage Management Faculty; supervised by Nikolay Akimov). Immigrated to the USA. 1995 died in New York.

no. 5, pp. 36-39

Karl EIMERMACHER

Art historian, culturologist, Professor of Slavic Stadies. 1938 born in Germany. Studied history, philosophy, pedagogy and Slavic Studies in Berlin University. 1966-76 taught at Constanz University. Since 1979 director of the Institute of Russian and Soviet Culture at Ruhr University, Bochum. Lives and works in Bochum.

no. 5, pp. 46-52

Peter ENGEL

no. 6, pp. 56-58

Sergey ESSAYAN

Painter, graphic artist, stage designer, sculptor. 1981-86 member of A-YA editorial board. Lives and works in Paris.

no 4, p. 57

Garry FAIF

Artist, architect. 1942 born in Tbilisi. 1968 graduated from Moscow Architecture Institute. 1966-67 one of the founders of the synthetic constructivism bureau Mir [The World]. 1969-73 head of architecture studio in Tiraspol'. 1973 immigrated to France. 2002 died in Paris.

no. 1, p. 45

Pavel FILONOV

no. 2, pp. 35-40

Mathew FROST

no. 2, p. 59

Jamey GAMBRELL

Journalist, art critic, specialist in modern Russian culture and art, translator. Worked as a contributing editor at Art Forum and Art in America. Translated into English works of Daniel Kharms, Korney Chukovskiy, Marina Tzvetayeva, Joseph Brodskiy, Tatyana Tolstaya, Vladimir Sorokin and many others. 1979-83 translator and editor of English translations of A-YA magazine. 1981-84 member of A-YA editorial board. Author of numerous essays on contemporary Russian art published in American and

Russian periodicals. Mid-1990s assistant director of the Russian department of the Open Society Institute (Soros Foundation). Lives and works in New York.

no. 5, pp. 7-13

Vladlen GAVRILTCHIK

Artist, poet. 1929 born in Uzbekistan. 1943 studied at Ashgabat Art College. Studied at Leningrad Coastguard High School. Till 1955 served in the Army in the Far East. 1957 entered the Art Studio at the House of Culture of The Food Industry Department, from where was soon expelled. Independently studied painting at the Department of Prints at The State Saltykov-Shchedrin Public Library and at the Library of the USSR Academy of the Fine Arts. Lives and works in St. Petersburg.

no. 5, pp. 41, 44-45; no. 6, p. 34

Michael GELLER

Historian, PhD (History), literature critic, publicist. 1922 born in Moscow. 1955-62 imprisoned in Soviet labour camps. 1963 immigrated to Poland. 1969 moved to Paris. Taught at the Sorbonne. For several years wrote a column With the Eyes of a Historian in Russkaya Mlsl' [Russian Thought]. Author of books: Concentration World and Soviet Literature (1974), Andrey Platonov in Search for Happiness (1982), Utopia in Power (with Aleksandr Nekrich, 1982), The Machine and Screws. A History of the Formation of the Soviet Man (1985), History of the Russian Empire. Russia at the Crossroads. 1990-1995. 1997 died in Paris.

no. 5, p. 55

Rimma and Valery GERLOVINS

Artists, makers of graphic works, installations, three-dimensional objects; photographers, performance artists.

Rimma Gerlovina: 1951 born in Moscow. 1973 graduated from the Department of Philology of Moscow State University.

Valery Gerlovin: 1945 born in Moscow. Studied at MSKhSH. 1967 graduated from the High School of Moscow Academic Art Theatre.

1972 began working together, created game objects and hand-written books. Since 1975 collaborated on numerous art projects, based on engaging the spectators-participants in the actions. 1979 immigrated to the USA. Live and work in New York.

no. 1, pp. 16-20; no. 3, pp. 10-13; no. 4, pp. 2, 9-10; no. 7, pp. 3-12

Gnezdo [THE NEST] Group

1974 founded in Moscow by Mikhail Fyodorov-Roshal, Gennady Donskoy and Viktor Skersis. The name comes from the Group's first public performance at the exhibition of Moscow non-conformist artists at the House of Culture pavilion at the All-union Exhibition of Economic Achievement in 1975. During the performance the group members built a big nest and performed their Hatch the Eggs work. The group became known for their performances and three-dimensional objects made in Sots-Art style. Among their best-know projects: The Communication Tube, The Iron Curtain, Helping the Soviet Government in Its Fight for Harvest (1976), 60 fingernails of Donskoy, Roshal, Skersis (To the Sixtieth Anniversary of the Soviet Government. The New Chronology) (1977). 1979 the group ceased to exist.

no. 4, pp. 5, 10-11

Igor GOLOMSHTOK

Art critic, culturologist, essayist. Born in 1929. Graduated from the History and Theory of Art Department of Moscow State University. Worked as a researcher at the State Pushkin Museum of the Fine Arts and at the All-Union Science Research Institute of Technical Aesthetics, taught at Moscow State University. 1972 immigrated to Britain. Worked for BBC Russian Service. 1981-86 member of A-YA editorial board. Author of numerous monographs and essays on the history and theory of twentieth-century art. Among them. Unofficial Art from the Soviet Union (co-authored with Alexander Glezer, 1977) and Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China (1989) Lives and works in London.

no. 1, p. 55; no. 3, pp. 41-44; no. 4, pp. 3-5

Mel GORDON

Theatre director, historian of theatre. Author of books and essays on the history of American, French, German, Italian and Jewish Theatre. Directed more than twenty plays in Frankfurt, Houston, New York, Paris and Zurich Worked as an editor of Drama Review. Taught at Lee Strasberg School, Mikhail Chekhov Studio, the University of New York and at Yale. At present - Professor at the Department of Theatre, Dance and Performance at Berkeley University.

no. 7, p. 59

Eduard GOROKHOVSKY

Painter, graphic artist, maker of three-dimensional objects. 1929 born in Vinnitza, the Ukraine. Until 1941 attended the Art Studio at the Pioneers' Palace. 1948-54 studied at the Architecture Department at Odessa Building Institute. Worked as an architect and book illustrator in Novosibirsk. 1969 began to use photography in painting and print making. 1973 moved to Moscow, where he joined Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] group. Lives and works in Moscow.

no. 2, pp. 23-25; no. 6, pp. 8-12, 60

Vitaly GRIBKOV

Artist, poet. Born in 1936. Graduated from Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1965-68 member of Fiktslya [Fiction] group. 1975-80 chief-editor of a Samizdat magazine Metki. Lives and works in Moscow.

no. 3, p. 10; no. 7, p. 12

Mikhail GROBMAN

Painter, graphic artist. 1939 born in Moscow. From 1966 contributed to Znanye - Sila [Power of Knowledge] magazine. 1971 immigrated to Israel. From 1971 leader of Leviathan group, editor of Leviathan magazine. 1980-86 representative of A-YA in Israel. Lives and works in Tel-Aviv.

no. 2, p. 42; no. 7, p. 12

Grigory GROMOV (Grigro)

Painter, graphic artist. 1925 born in Borovsk. Fought in WW2. 1944 entered the Art Studio for disabled War veterans. 1944-45 attended Nikolay Kravchenko's workshops. 1950 entered the Painting Department at Moscow Kalinin Art and Industry College. 1964 met Fyodor Semyonov-Amursky, who greatly influenced his artistic career. Lives and works in Moscow.

no. 7, p. 39.

Boris GROYS

Philosopher, culturilogist. Author of books and essays on the theory and history of twentieth-century art. Curator of exhibitions of Soviet and Russian Contemporary Art. 1947 born in Berlin. 1965-71 studied at Leningrad State University specialising in mathematical logic. 1971-76 worked as a research fellow at various Leningrad research institutes. 1976-81 research fellow at the Department of Structural and Applied Linguistics at Moscow State University. 1981 immigrated to Germany. 1981-86 member of A-YA editorial board. 1992 awarded PhD from Muenster University. From 1994 Professor of Philosophy and Media-Theory at Hochschule fuer Gestaltung ('School of Design') in Karlsruhe. 2001-2002 vice chancellor at the Academy of Fine Arts, Vienna. Among Groys's major works: Gesamtkunstwerk Stalin (1988), Philosophen-Diary (1989), Uber das Neue. Versuch einer Kulturokonomie (1992), The Utopia and Exchange (1993), Unter Verdacht. Eine Phanomenologie der Medien (2000). Lives in Cologne.

no. 1, pp. 3-11, 26-33; no. 2, pp. 17-22; no. 3, pp. 3-9; no. 5, p. 25; no. 6, pp. 34-37; no. 7, pp. 13-17, 25-28

Sven GUNDLAKH

Artist, poet, musician. Maker of paintings, graphic works, three-dimensional objects and installations. Performance artist. 1959 born in Moscow. 1976-78 studied at the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at MPI. 1980-84 studied at the Department of History and Theory of Art at Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 1978-84 one of the founders and member of

Mukhomor [The Toadstool] Group. 1982 one of the organizers of the APTART Gallery. 1986-87 one of the organizers and leader of the "simulation music" rock group Srednerusskaya Vozvyshennost' [Mid-Russia Heights]. 1987 member of the Avant-gardists' Club, Moscow. 1992 practically abandoned all art activity. Works in advertising and design. Lives in Moscow.

no. 5, pp. 3-5

Francisco INFANTE-ARANA

Artist, maker of kinetic objects, graphic works, performances, installations and photographs. 1943 born in Vasylyevka, Saratov Region, USSR. 1956-62 studied in MSKhSh. 1962-65 studied at the Department of Monumental Painting at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky), which he left in the third year of study. 1962-68 one of the founders and member of kinetic artists' group Dvizheniye [Movement]. 1970 founded a group of artists and engineers ARGO (Avtorskaya Rabochaya Gruppa [Authors' Work Group]) committed to realisation of "artificial dynamic environments (kinetic projects)". Since 1976 develops the theory and practice of "Artefact" (in collaboration with his wife Nonna Goryunova), directs "performances with installation in the open air", during which he places artificial objects ("Artefacts") in natural surrounding. Lives and works in Moscow.

no. 1, pp. 9-10, 38-41; no. 3, pp. 38-40, 60

Jasper JONES

Painter, maker of three-dimensional objects; sculptor. 1930 born in Georgia, USA. 1949 moved to New York. 1950 studied in private school in New York. End of the 1950s became famous for paintings of targets, numbers and American flags. His art had a significant effect on the formation of Pop-Art, Minimalism and Conceptualism. Lives and works in the USA.

no. 1, p. 54

Ilya KABAKOV

Painter, graphic artist, book illustrator. Author of graphic albums, three-dimensional objects and installations. Author of theoretical essays on contemporary art. 1933 born in Dnepropetrovsk. 1945 moved to Moscow. 1951 graduated from MSKhSH. 1951-56 studied at the Surikov Art Institute in Moscow. Since late 1950s illustrated children's books. End of the 1960s -- beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. Late 1970s - early 1980s leader of Moscow Conceptualist School. 1990s elaborated theory and practice of "total installation" which made him internationally known. For last decade works in collaboration with his wife Emilia Kabakov. Lives in New York.

no. 2, pp. 4-7, 17-22, 60; no. 4, pp. 58-59; no 5, pp. 34-35, no 6, pp. 8-12, 24-33; no 7, pp.4-6, 41-45

Grigory KAPELYAN

no. 2, pp. 12-16; no. 4, pp. 54-56

Genrikh KHUDIAKOV

Artist, poet. Author of three-dimensional objects, collages, drawings, visual poetry pieces. 1930 born in Tchelyabinsk. 1959 graduated from the Philosophy Department at Leningrad State University. 1964 immigrated to USA. Since 1974 lives and works in New York.

no. 1, pp. 46, 50; no 4, pp. 1, 21-25; no 7, pp. 4, 11

Kollectyvnie Deystviya [COLLECTIVE ACTIONS] Group

1976 founded in Moscow. First members: Nikita Alexeev (until 1980), Georgy Kizevalter, Andrey Monastyrsky, Nikolay Panitkov. The Group was recognized for its performance projects. End of the 1970s the Group became one of major phenomena of Moscow Conceptualist School, which played a central role in developing not only the aesthetic program of Moscow Conceptualism, but also its theoretical foundations. 1979 Sergey Romashko, Elena Elagina, Igor Makarevitch joined the group, 1985 Sabina Hensgen became a member. 1989 the Group's members decided to stop its activity. 1995 the group began to work again. The record of the Group's activities made up the seven volumes Trips to the Country, which were compiled by its leader Andrey Monastyrsky. Five of the volumes were published as a single book in 1998.

no. 1, pp. 10-11, no. 2, pp. 46-47; no. 4, pp.1, 7-9; no. 7, pp. 7, 10-11

Vitaly KOMAR and Alexander MELAMID

Artists. Makers of paintings, graphic works, collages, three-dimensional objects, installations, performances. 1943 Vitaly Komar born in Moscow; 1945 Alexander Melamid born in Moscow. 1965 made their first collaborative work; 1972 began collaborating on a regular basis. 1967 graduated from Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1972 were the first to use the term SotsArt to designate a style which combined elements of Soviet Socialist Realism with America Pop Art. 1973 opened in one Moscow apartment the first Soviet installation Paradise. 1977 immigrated to Israel. 1978 moved to the USA. Live and work in New York.

no. 1, p. 53; no. 2, pp. 50-53; no. 5, pp. 6-13, 60; no. 6, p. 4; no. 7, pp. 8-9, 18-24

Alexander KOSOLAPOV

Sculptor, painter, maker of three-dimensional objects. 1943 born in Moscow. 1956-1961 studied in MSKhSh. 1962-1968 studied at the Department of Monumental Sculpture at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1975 immigrated to USA. 1980-82 representative of A-YA in USA. 1981-1984 co-editor of A-YA. 1986 member of A-YA editorial board. Lives and works in New York.

no. 1, p. 46, 49, 54; no. 2, pp. 50-53; no. 5, pp. 6-13, 60; no. 6, p. 4; no. 7, pp. 8-9, 18-24

Viktor KRIVULIN

Poet, writer, essayist. 1944 born in Voroshilov Region, USSR. Graduated from the Department of Philology, Leningrad State University. 1972 published his first book of poetry Sunday Clouds in Samizdat. 1970s became one of the main figures of Russian Samizdat, published in 37, Northen Post and other journals. 1978 laureate of Andrey Bely poetry prize. Beginning of the 1990s member of editorial board of Vestnik Russkoy Literatury [Herald of Russian Literature]. 2001 died in St. Petersburg.

no. 5, pp. 36-39

Mikhail KULAKOV

Painter, graphic artist, sculptor, maker of three-dimensional objects. 1933 born in Moscow. Studied at Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography under the supervision of Nikolay Akimov. Collaborated as a book designer with such publishing houses as Sovetskij Pisatel' [Soviet Writer], Lenizdat. Worked as a stage designer in Volkhov, Leningrad and Moscow theaters. 1976 immigrated to Italy. 1980-86 A-YA representative in Italy. Lives and works in San Vito di Narni, Italy.

no. 3, pp. 35-37

Yuri KUPER

Painter, graphic artist, stage designer. 1940 born in Moscow. 1963 graduated from the Graphic Art Department of Moscow State Lenin Pedagogical Institute. Worked as a book illustrator, stage designer. 1972 immigrated to Israel. 1972-76 lived in London, then moved to Paris. Now lives and works in New York and in country side in Normandy.

no. 4, pp. 17-20

Konstantin KUZMINSKY

Poet, editor of the Anthology of contemporary Russian poetry. 1940 born in Leningrad. Studied biology at Leningrad State University, studied at the Department of Theory and History of Theater at Theater Institute, Leningrad. 1975 immigrated to USA. Taught Slavic Studies and English literature at the Texas University. Was a head of Literary practice department at the Institute of Contemporary Russian Culture "The Blue Lagoon", Los-Angeles. Since 1982 lives and works in New York.

no. 5, pp. 40-45

Leonid LAMM

Painter, graphic artist. 1929 born in Moscow. 1944-47 studied at the Architecture Department at Moscow Institute of Building and Engineering, where he met Yacov Chernikhov, a prominent architect and theorist of the Russian avant-garde, who became Lamm's professor and mentor. 1949-54 studied at the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at the MPI under the supervision of Ivan Chekmazov, Andrey

Goncharov and Pavel Zakharov. 1955 started to work in book illustration. From the mid-1960s developed a theory of "super-signals". 1973 was arrested a month after applying for a permission to immigrate. He was sentenced to three years in prison. 1982 immigrated to the USA, participated in Sots-Art exhibitions. Lives and works in New York.

no. 6, p. 59; no. 7, pp. 1, 29-34

Leonhard LAPIN

Architect, painter, graphic artist. Maker of three-dimensional objects and installations. 1947 born in Repino, Estonia. 1966-71 studied at the Architecture Department at the Estonian State Art Institute in Tallinn. Since 1991 editor of Ehituskunst, Estonian Architecture Review. 1992-98 taught at MAA Art College in Helsinki. 1994 lecturer at the Architecture Department at the University of Technology in Helsinki. 1995-98 taught at the Academy of Art in Tallinn. Since 2001 Professor of Arts at Tartu University. Lives and works in Tallinn.

no. 2, p. 45

Mikhail LARIONOV

no. 4, p. 40-43

Rostislav LEBEDEV

Painter, graphic artist. Maker of collages and three-dimensional objects. 1946 born in Moscow. 1964-69 studied at the Graphic Art Department at Moscow State Lenin Pedagogical Institute. Lives and works in Moscow.

no. 2, p. 49; no. 4, pp. 13-16

Alexander LEONOV

1937 born in Moscow. Studied at Leningrad Art College, then in Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 1977 immigrated to France. Lives and works in Paris.

no. 2, p 48

Oleg LYAGATCHEV

Paineter, graphic artist, poet. 1939 born in Leningrad. 1960-66 studied at the Department of Theory and History of Art, Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 1975 immigrated to France. Lives and works in Paris.

no. 1, p. 45; no. 5, p. 45

Igor MAKAREVITCH

Painter, graphic artist, sculptor, photographer. Maker of three-dimensional objects and installations; performance artist. 1943 born in Tripoli, Georgia, USSR. 1955-62 studied at MSKhSh. 1962-68 studied at the Art Department at All-Union State Institute of Cinematography. Worked as an artist on television and in book design; completed several as an artist on television and in book design; completed several monumental decoration projects. Since 1979 participates in art projects of Kollektivnie Deystviya [Collective Actions] Group. 1987 member of the Avant-gardists' Club. 1970-90s worked as a photographer documenting Moscow art life. Since 1990 creates large-scale installations (in collaboration with his wife Elena Elagina): Closed Fish Exhibition (1990), Within the Limits of the Beauty (1992), Life in the Snow (1994), Pagan (2003). Lives and works in Moscow.

no. 1, p. 44; no. 3, pp. 12, 31-34; no. 4, p. 31; no. 7, p. 10

Kazimir MALEVICH

no. 1, pp. 42-43; no 2, p. 59; no 3, pp. 41-49; no 5, pp. 23-35, 45; no. 7, p. 25

Galina MANEVICH

no. 2, pp. 23-24

Lidya MASTERKOVA

Abstract painter. 1929 born in Moscow. 1943-46 studied at the Moscow Art School. 1947-50 studied at Moscow Municipal Art College under the supervision of Mikhail Perutsky and Mikhail Hazanov. Since late 1950s member of Lianozovo Group. 1975 immigrated to France. Lives near Paris.

no. 2, p 41

Mikhail MATYUSHIN

no. 6, pp. 48-55

Jacques MELKONIAN

Swiss businessman, who initiated A-YA publishing in 1978. Financially supported the first issue of A-YA. In the magazine he is mentioned under the pen-name Bons Karmashov. Lives and works in Switzerland.

Vsevolod MEYERHOLD

no. 4, p. 57; no 7, p. 59

Georgy MIKHAILOV

Collector of Soviet "non-conformist" art, physician. 1944 born in Leningrad. 1970s organized in his apartment exhibition of Leningrad unofficial artists. 1979 was imprisoned for collecting art, spent four years in jail. Lives and works in St. Petersburg.

no. 5, p. 59

Elizaveta MNATZAKANOVA

Poet, author of visual poetry, music critic, translator. 1922 born in Baku. 1945 moved to Moscow; studied at The Department of Philology at Moscow State University; completed postgraduate studies at Moscow Conservatory. Author of books and essays on Mozart, Brahms, Maler, Prokofyev. Translated German and Austrian poetry. Since 1966 writes "visual poetry". 1975 immigrated to Austria. Since 1979 teaches Russian literature at the University of Vienna. Lives and works in Vienna.

no. 7, p. 10

Andrey MONASTYRSKY (Sumnin)

Performance artist, poet. Maker of three-dimensional objects, installations, video art, visual poetry pieces. Author of theoretical essays on contemporary art. 1949 born in Petsamo, Murmansk Region, USSR. 1950 moved to Moscow. Graduated from the Department of Philology, Moscow State University. End of the 1960s – beginning of the 1970s wrote experimental (visual and resonant) poetry and was interested in minimalist music. 1976 one of the founders, leader and theorist of Kollektivnye Deystviya [Collective Actions] Group. 1979 one of the founders of MANI [Moscow Archive of the New Art]. Editor of Trips to the Country - the documentary record of the Collective Actions Group's activities (1998 published in Moscow); author of The Dictionary of Terms of Moscow Conceptual School (1999). Lives and works in Moscow.

no. 3, pp. 31-34, 56; no. 5, pp. 4-5; no. 7, p. 10

Mukhomor [TOADSTOOL] Group

1978 founded in Moscow. Members: Sven Gundlakh, Alexey Kamensky, Sergey and Vladimir Mironenko brothers, Konstantin Zvezdochyotov. The Mukhomors organized performances, created paintings and graphic pieces, albums, photo-performances. 1982 released audio Zolotoy Disk [Golden Disk], which was soon censored by the authorities. 1984 the Group ceased to exist.

no. 3, pp. 10-13; no. 4, pp. 4, 11; no. 5, pp. 4-5; no. 7, pp. 7, 12

Elena MURINA

no. 4, pp. 36-39

Vsevolod NEKRASOV

Poet, essayist. Author of visual poetry pieces and poetic objects 1934 born in Moscow. Studied at the Department of Philology at Moscow State University. Late 1950s member of Lianozovo Group. One of the founders of contemporary Russian visual poetry. During the 1990s - published criticism. Lives and works in Moscow.

no. 2, p. 26; no. 5, p. 28; no. 7, pp. 8-9

Alexander NEZHDANOV-NEY

no. 5, pp. 18-24

Lev NUSSBERG

Author of kinetic objects, painter, graphic artist, performance artist. Author of manifests of Russian Kinetism. 1962 one of the founders and

leader of Dvizheniye [Movement] group. Immigrated to USA. Lives and works in Orange, USA.
no. 7, pp. 9-10

Boris ORLOV

Sculptor, painter, graphic artist. Maker of three-dimensional objects and installations. 1941 born in Himki, Moscow Region. 1956-60 attended Sculpture workshop at the Pioneers' Palace. 1960-66 studied at the Monumental and Decorative Sculpture Department at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1974 began working with the Soviet social context and the Russian "empire myth". Lives and works in Moscow.
no. 1, pp. 51, no. 6, pp. 13-17

Nikolay PANITKOV

Artist, performance artist, maker of three-dimensional objects. 1952 born in Vienna. 1953 moved to Moscow. Studied at the Librarians' Department at Moscow Institute of Culture. 1976 one of the founders and member of Kollektivnye Deystviya [Collective actions] Group. Lives and works in Moscow.
no. 5, p. 5

Vladimir PAPERNY

Culturologist, specialist in theory of architecture, designer, writer. 1944 born in Moscow. Graduated from the Industrial Design at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky), completed postgraduate studies at the Institute of Theory and History of Architecture. Worked as a stage designer, screenplay writer, journalist, collaborated with the All-Union Science Research Institute of Technical Aesthetics. 1981 immigrated to USA. Established "Vladimir Paperny & Associates" - graphic design and advertising company. Paperny is an author of Culture 2 treatise (1985), articles on design, architecture and culture issues. 1999 PhD in Theory and History of Art (Russian State University for Humanities, Moscow). Lives and works in Los Angeles.
no. 4, pp. 44-53

Vitaly PATSYUKOV

Art historian, culturologist. 1939 born in Moscow. Graduated from Moscow Aviation Institute and Moscow Textile Academy. Since 1968 worked at Soviet radio stations. Since 1971 began to write on theory and philosophy of contemporary art. Since 2003 works for NCCA. Lives and works in Moscow.
no. 1, pp. 21-24; no 2, pp. 3-11, no 3, pp. 14-19; no 4, pp. 13-16, 26-31; no 6, pp. 13-17

Viktor PIVOVAROV

Painter, graphic artist, maker of albums, three-dimensional objects, installations. 1937 born in Moscow. 1951-57 studied at Moscow Kalinin Art and Industry College. 1957-62 studied at the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at the MPI. Since 1962 illustrates books for children. End of the 1960s – beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. 1982 moved to Czechoslovakia. Author of memoirs Secret Agent in Love (2001), Gray Notebooks (2002) dedicated to Moscow art scene of 1960-80s. Lives and works in Prague.
no. 6, pp. 18-23

Dmitry PRIGOV

Artist, poet. Maker of sculptures, three-dimensional objects, graphics, installations and performances, writer of visual poetry. 1940 born in Moscow. 1959-66 studied at the Sculpture Department at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1970s active member of the Sculptors' Club, curator of one-day exhibitions and theme evening meetings of unofficial art. 1986-87 participated in concerts of the "simulation music" rock group Srednerusskaya Vozvyshennost' [Mid-Russia Heights] 1987 member of the Avant-gardists' Club, Moscow. Lives and works in Moscow and London.
no. 1, p. 52; no. 2, pp. 7-9; no. 3, p. 8; no. 7, pp. 8, 11

Anatoly PUTILIN

1946 born in Nikolaev. Studied at Art School in Birobidgjan, Far East, USSR; then in Tavrichesky Art College in Leningrad. 1979 immigrated to France. Lives and works in Paris.
no. 2, p. 43

Michel ROGINSKY

Painter. 1931 born in Moscow. 1946-50 studied at Moscow Municipal Art College under the supervision of Michael Perutsky. 1950-51 studied at Stage Design Department at MOKhU. 1954-51 after military service, worked as a stage designer in Severodvinsk, Lysva, Pskov and Zlatoust, USSR. 1963-69 taught at Moscow Municipal Art School in Kropotkinskaya Street. 1969-76 taught at Krupskaya Peoples' University of Art. 1978 immigrated to France. Lives and works in Paris.
no. 2, p. 43; no. 3, pp. 20-24

Lev RUBINSTEIN

Poet, essayist. 1947 born in Moscow. Studied philology, for many years worked as a librarian. 1974 created first visual poetry pieces - poetic objects (card indexes). 1975 began writing and performing "speech-performances". 1990s worked in Itogi [Results] Magazine, Ezhenedel'ny Zhurnal [Weekly Magazine], Politburo [Politbureau] Magazine. Lives and works in Moscow.
no. 1, pp. 5-7; no. 7, pp. 8, 12

Fyodor SEMYONOV-AMURSKY

Painter, graphic artist, sculptor. 1902 born in Blagoveshchensk-na-Amure. 1920 entered the College of Art and Industry, Blagoveshchensk-na-Amure. 1925–30 studied at VKhUTEMAS (VKhUTEIN) under supervision of Vladimir Favorsky, Petr Miturich and Nikolaj Kupreyanov. 1930-41 worked as a book illustrator for a number of Moscow publishing houses. 1960–62 took part in creation of "Borodino Battle" panorama. 1980 died in Moscow.
no. 3, pp. 1, 5, 50

Sergey SHABLAVIN

Painter, graphic artist. 1944 born in Kirsanov, Tambov Region. 1945 moved to Moscow. 1961-67 studied at MIFI. 1974 completed postgraduate studies at MIFI. 1980-84 studied painting at the Peoples' University of the Arts. Since 1978 creates "discrete painting" series, in which fragments of reality are confined to geometrical environment. Since 1975 works with round pictures. Since 1978 includes photography in his paintings. Lives and works in Moscow.
no. 1, pp. 21-25, 27; no. 2, pp. 28-31

Igor SHELKOVSKY

Sculptor, painter, graphic artist. 1937 born in Orenburg. 1954-59 studied at MOKhU. Taught visual arts, restored icons and frescoes. Mid-1950s met Fyodor Semyonov-Amursky, who greatly influenced his artistic career. 1977 immigrated to France. 1978-86 A-YA chief editor. Lives and works in Elancourt, France.
no. 1, pp. 34-37; no 3, pp. 20-24

Mikhail SHVARZMAN

Painter, graphic artist. 1926 born in Moscow. 1950-56 studied at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). From the late 1950s elaborated theory and practice of "hieralure" - visual structures which combined aesthetics of Orthodox Icons and European Abstract painting. Worked as a poster and book designer. Lived and worked in Moscow. Died in 1997.
no. 7, pp. 25-28

Alexander SIDOROV

Photographer, artist, designer, publisher. 1941 born in Moscow. 1946–55 studied at violin classes at Gnesins' Music College, Moscow. 1960-70s worked as a cameraman on TV, a construction worker, jewel designer. 1970s participated in the Human Rights Defense Movement. 1979-86 Moscow editor of A-YA. In the magazine he is mentioned under the pen-name Alexey Alexeev. 1988 established "A-YA Society" in Moscow. 1996 established a publishing house "PentaGraphic". Lives and works in Moscow.

Vadim SIDUR

Sculptor, graphic artist, poet. Author of assemlages and three-dimensional objects. 1924 born in Dnepropetrovsk, Ukraine. Fought in WW2. 1945-53 studied at the Monumental Sculpture Department at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). Late 1950s – early 1960s worked together with sculptors Vladimir Lemport and Nikolaj Sillis. 1960-1970s worked as a book illustrator. Author of tombstones and monumental city sculptures placed in Moscow, Kassel, Berlin, Konstanz, and other cities. Lived and worked in Moscow. Died in 1986. 1988 the State Museum of Vadim Sidur opened in Moscow.

no. 3, p. 54; no 5, pp. 46-52

Andrey SINIAVSKY

Literature critic, writer. 1925 born in Moscow. Studied at the Department of Philology at Moscow State University. Worked at the Soviet Literature department of the World Literature Institute, taught at Moscow State University and at the High School of Moscow Academic Art Theatre. From the mid-1950s published articles in Western media under the pen-name Abram Terts. 1965 arrested along with Yuly Daniel and sentenced to seven years in prison. 1966-71 imprisoned in Mordovia labour camps. 1973 immigrated to France. Since 1978 (together with his wife Maria Rosanova) published Sintaksis magazine in Paris. Author of the monograph What is Sotsrealism, books Walks with Pushkin (1966-68), In Gogol's Shadow (1970-73), V.V. Rosanov's "Fallen Leaves" (1982), a novel Good Night (1984). 1997 died in Paris.

no. 1, p. 55; no. 5, pp. 53-54

Leonid SOKOV

Sculptor, painter, maker of three-dimensional objects and installations. 1941 born in Mikhalevo, Kalinin Region, USSR. 1951 moved to Moscow. 1956-61 studied at MSKhSh. 1961 and 1964-69 studied at Sculpture Department at Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). From 1969 creates sculptures based on Pop Art aesthetics and on Russian folklore. 1974 began working with social themes; became one of the SotsArt artists. 1979 immigrated to Austria. 1980 moved to USA. Lives and works in New York.

no. 1, pp. 34-37; no. 2, pp. 9-11; no. 6, p. 4

Eduard STEINBERG

Painter, graphic artist. 1937 born in Moscow. Studied at children's art group, then under the supervision of his father, Arkady Steinberg (poet and artist, VKhUTEMAS graduate). Studied independently, copied paintings of the Old Masters, painted landscapes and still lives. End of the 1960s -- beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. Became famous as a painter of "metaphysical" abstract compositions inspired by the Russian Orthodox Icon aesthetics and Russian Avant-garde art. Lives and works in Paris, Moscow and Tarusa.

no. 3, pp. 7, 14-19

Strasti po Kazimiru (KAZIMIR PASSION) Group

1981 formed in New York. Major participants: Alexander Driuchin, Alexander Kosolapov, Viktor Tupitsin, Vladimir Urban. 1981 organized their first event outside the Guggenheim Museum during the exhibition of the Russian Avant-garde from George Costakis collection. 1986 the group ceased to exist.

no. 4, p. 12; no. 5, pp. 58-59; no. 6, p. 4

Vlacheslav SYSSOEV

Graphic artist, caricaturist. 1937 born in Moscow. 1983 arrested by Soviet authorities for his political caricatures, sentenced to two years in prison. 1989 immigrated to Germany. Lives and works in Berlin.

no. 5, p. 6; no. 6, p. 59; no. 7, p. 60

SZ Group

1980 founded in Moscow by Viktor Skersis and Vadim Zakharov. The group name is formed by first letters of artists' family names. 1984 the group ceased to exist.

no. 4, p. 11; no 5, p. 4; no 6, p. 59; no 7, p. 7

Valentin-Maria TIL (V. Smirnov, V. Samarin)

Photographer, artist. 1928 born in Leningrad. 1978 opened in his studio an unofficial gallery "Studio 974" to show art of Leningrad non-conformist artists. 1981 immigrated to France. Lives and works in Paris.

no. 2, p. 49

TOLSTY (Vladimir Kotlarov)

Actor, mail-artist, poet, performance artist, publisher. Born in 1937. 1979 immigrated to France. Published Muleta Magazine. Lives and works in Paris.

no. 5, p. 56

TOTART Group (Natalya Abalakova, Anatoly Zhigalov)

Natalya Abalakova: 1941 born in Gorky. Graduated from the Department of Philology of Moscow State Lenin Pedagogical University.

Anatoly Zhigalov: 1941 born in Arzamas. Graduated from the Department of Philology of Moscow Regional Pedagogical Institute.

1979 collaborated on the project The Exploration of the Essence of Art in Relation to Life and Art. The project was soon renamed The Total Art Act, and since 1983 - TOTART. Participated in the creation of MANI [Moscow Archive of the New Art]. 1980-1990s organized performances, made objects, installations, movies and videos within the conception of the project. 1990s worked with video. Live in Moscow.

no. 5, pp. 4-5, 57; no. 7, p. 7

Oleg TSELKOV

Painter, graphic artist. 1924 born in Moscow Region. 1949-53 studied in MSKhSh. 1954 studied at the Art Department at Theater Institute, Minsk, from which he was soon expelled "for formalism". 1955 studied at Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, from which he was soon expelled "for formalism". 1958 graduated from the Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. 1977 immigrated to France. Lives and works in Paris.

no. 5, p. 43; no 6, pp. 1, 38-39

Margarita TUPITSYN (Masterkova)

Art historian, curator of exhibitions of twentieth-century Russian art. Studied at the Department of History and Theory of Art at Moscow State University. 1975 immigrated to USA. Studied at New York City University, received a PhD in Art History. 1981-84 curator of the SoHo Contemporary Russian Art Center, New York. 1981-86 member of A-YA editorial board. Among Margarita Tupytsin's curatorial projects: Russian New Wave (1981), SotsArt (1986), Montage and Modern Life (co-curator, 1990), The Great Utopia (co-curator, 1992). Author of books and essays on contemporary Russian Art and the Russian Avant-garde of the 1920-1930s. Most significant books: Margins of Soviet Art (1989), The Soviet Photograph: 1924-1937 (1996), Critical Optical (1997), Alexander Rodchenko: The New Moscow (2002). Lives and works in Paris and New York.

no. 4, pp. 1, 6-11, 32-35; no. 7, pp. 29-34

Victor TUPITSYN

Mathematician, culturologist. Author of essays on the history and theory of modern art. Artist, maker of graphic objects and performances. 1943 born in Moscow. Studied at the Department of Mathematics and Mechanics at Moscow State University. 1975 immigrated to USA; awarded a degree of Doctor of Mathematics at New York State University. Professor of mathematics at Pace University. 1981-86 one of founders and participant of "Kazimir Passion" Group. Among Victor Tupitsyn's books are The Other of The Art (1997), Communal (Post)Modernism (1998). Lives and works in New York and Paris.

no. 4, pp. 21-25; no. 6, pp. 2-4

Anatoly UR

no. 1, pp. 46-47; no. 2, pp. 54-58; no. 7, p. 10, 12

Richard VASMI

Painter, graphic artist. 1929 born in Leningrad. Took lessons from painter Nikholay Lapshin. Studied at the Architecture Technical College and at Leningrad Engineering and Building Institute. Worked as a print colourist.

handyman, lab assistant, house-painter; painted headbands. Was a member of Leningrad Non-conformist artists' group commonly called the Arefyev's Circle. 1998 died in St. Petersburg.
no. 5, pp. 40-45

Oleg VASSILYEV
Painter, graphic artist, book designer. 1931 born in Moscow. 1947-1952 studied in MSKhSh. 1952-58 studied at the Surikov Art Institute in Moscow. End of the 1950s studied at Robert Falk's and Vladimir Favorsky's studios. 1960s began to work as a book illustrator, illustrated children's books with Eric Bulatov. Since 1971 dedicated to the idea of "motion" painting, in which the revealed geometrical structure is conjoined with representation of reality. End of the 1960s – beginning of the1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. Since 1990 lives and works in New York.
no. 2, pp. 26-31; no. 5, pp. 32-33

Jakov VINKOVETSKY
Artist, poet. 1938 born in Leningrad. 1957 began painting. 1960 graduated from the Earth Science Institute. 1975 immigrated to Italy. From 1978 lived and worked in Huston, Texas. Died in 1984.
no. 3, pp. 25-30, no. 7, pp. 35-38, 40

Vladimir WEISSBERG
Painter. Author of essays on theory of colour in painting. 1924 born in Moscow. 1939 met Ilya Mashkov, a member of the famous Knave of Diamonds Group, frequently met him in Abramtzevo. 1944-48 studied at the Fine Arts' studio of the Soviet Central Council of Trade Unions under the supervision of Sergey Musatov-Ivashev. End of the 1940s attended Ilya and Alexander Osmyerkins' workshops. 1954-84 taught painting at the studio of skills' improvement of the Architects' Union of the USSR. 1960 begun to develop the theory and practice of "invisible" or "white on white" painting. 1962 together with Nikolay Andronov, Boris Birger, Pavel Nikonov and others became a member of the Group of Eight. 1964-66 taught painting at Television Department classes. 1985 died in Moscow.
no. 4, pp. 36-39

Oleg YAKOVLEV
Painter, graphic artist. 1948 born in Leningrad. Studied at the History Department at Moscow State Lenin Pedagogical Institute. 1977 immigrated to France. Lives and works in Paris and Cologne.
no. 1, p. 44

Vladimir YANKILEVSKY
Painter, graphic artist. Author of monumental multi-part paintings, three-dimensional objects. 1938 born in Moscow. 1950-56 studied at MSKhSh. 1957 entered the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at the MPI, studied under the supervision of Eliy Belyutin and Andrey Goncharov. From 1962 worked as a book-illustrator at Znanie [Knowledge] publishers and at Znanie - Sila [Power of Knowledge] magazine. 1970s worked with a director Andrey Khrzhanovsky as a chief animator at Soyuzmultfilm studio. End of the 1960s – beginning of the 1970s member of Sretenskiy Bulvar [Sretensky Boulevard] Group. 1990-92 lived in New York. Since 1992 lives and works in Paris.
no. 3, p. 6, 52

Alexander YULIKOV
Painter, graphic artist. 1943 born in Moscow. 1954-61 studied at MSKhSh. 1961-65 studied at the Ceramic Department of Moscow College of Arts and Crafts (former Stroganovsky). 1965-69 studied at the Department of Artistic and Technical Design of Printed Production at the MPI. Since 1968 works as a book designer, collaborates with Iskusstvo [The Art] Publishers. Lives and works in Moscow.
no. 5, pp. 14-17

Igor ZAKHAROV-ROSS
Painter, maker of three-dimensional objects, installations; performance-artist. 1945 born in Khabarovsk. 1978 immigrated to Germany. Lives and works in Cologne.
no 2, p. 48; no 6, pp. 34-37

Eduard ZELENIN
Painter, graphic artist. 1938 born in Novokuznetsk. 1954 entered Sverdlovsk Art College. 1958 began studying at Leningrad Art College of Leningrad State Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, from which he was expelled in 1959 ("for formalism"). 1971 moved to Ugor in Vladimir Region, USSR. 1975 immigrated to Austria, then to France. Lived and worked in Paris. Died in 2002.
no. 3, p. 9, 53

Zinovy ZINIK
Writer, journalist. 1945 born in Moscow. Studied at Art College, then studied geometrical topology at Moscow State University. 1975 immigrated to Israel. 1976 moved to London by invitation from the BBC. Editor and presenter of radio-view West End at the BBC Russian Service. Writes for The Times Literary Supplement and other London periodicals. Author of several novels, among those are The Notification (1975), The Moved Person (1977), The Russian Service (1981), The Lord and the Chasseur (1991). Since the end of 1980s wrote for Sintaksis magazine and other Russian periodicals. Lives and works in London.
no. 7, pp. 18-245

Konstantin ZVEZDOCHYOTOV
Painter, graphic artist, man-of-letters. Maker of three-dimensional objects, collages, installations. Performance artist. 1958 born in Moscow. 1976-81 studied at the Stage Management Department at the High School of Moscow Academic Art Theatre. 1978-84 one of the founders and participant of Mukhomor [The Toadstool] Group. 1982 one of the organizers of the APTART Gallery. 1986-88 one of the founders and participant of Chemplony Mira [World Champions] Group. 1987 member of the Avant-gardists' Club, Moscow. 1994 founded More Matrosov [Sea of Sailors] Group. Lives and works in Moscow.
no. 6, pp. 45-47

VKhUTEMAS / VKhUTEIN All-Russian Art and Industrial Studios / All-Russian Art and Industrial Institute

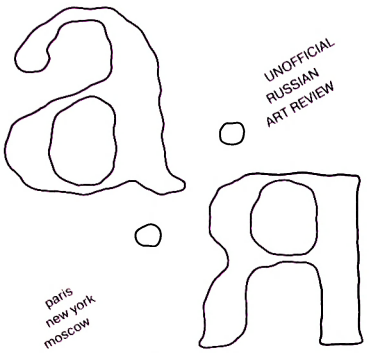
MOKhU Moskovskoe Oblastnoe Khudozhestvennoe Uchilische "Pamiati 1905 goda" [Moscow Region Art School Named After the Revolution of 1905]

MPI Moskovskiy Poligraphicheskiy Institut [Moscow Polygraphic Institute]

MSKhSh Moskovskaya Srednyaya Khudozhestvennaya Shkola [Moscow Middle Art School]

MIFI Moskovskiy Inzhenerno-Fizicheskiy Institut [Moscow Institute of Physics and Engineering]

NCCA National Center for Contemporary Art of Ministry of Culture of Russian Federation



(a-ya)