НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (2019)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4 (2019)

Санкт-Петербург, 2019

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:
И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., доцент), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (канд. искусств., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.).

Editorial Board:
I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor in Cultural Studies, Associate Professor), G. N. Gabriel (PhD, Associate Professor), A. V. Morozova (PhD in Art History, Associate Professor), Iu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History).

Новое искусствознание. 2019. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 140 с.
New Art Studies. 2019. No. 4. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 140 p.

Издатель
Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

Publisher
New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

Контакты редакции
Шик Ида Александровна
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Editorial contacts
Shik Ida Aleksandrovna
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Дизайн и верстка
Екатерина Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design
Ekaterina Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: Артемий Соколов. Из серии «Abyss» (2016)

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Искусство XX в.

Т. В. Кумзерова. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции 6

Г. А. Соколов. Эрмитаж как фактор истории ленинградского неофициального искусства 16

Д. О. Мартынова. Истерическая арка в творчестве Луиз Буржуа. К вопросу о происхождении и значении образа 24

История фотографии

Л. А. Герд, К. А. Вах. Один малоизвестный русский фотограф XIX века: Гавриил Васильевич Рюмин 32

И. А. Шик. «Мир фантомов»: автоматизм в экспериментальной сюрреалистической фотографии 42

И. Ю. Чмырева. Эхо политических реалий в фотографии: опыт чтения страниц национальной истории в проектах арт-фотографов 1990-х – 2010-х годов 52

Н. И. Саутина. К истории создания Научно-справочного архива негативов и фоторепродукций Российской академии художеств 60

Кураторские практики

М. Л. Заворина. Арт-фотография Надежды Кузнецовой: творчество и кураторские решения 68

А. В. Пацей. Кураторские стратегии в контексте художественной самоорганизации. Опыт арт-центра «Пушкинская-10» 78

Эссе и интервью

Н. В. Щетинина. Развитие экспрессионизма во второй половине XX в. На примере коллекции Louis Vuitton Fondation: московский опыт 90

Ф. Карапетян. Интервью с Роксаной Маркоч — старшим куратором Отдела фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке 94

Фотопортфолио

Михаил Аронович Дашевский. «Документальный импрессионизм» как метод фотографии психологии окружающей жизни 98

Валера и Наташа Черкашины. Фотография — загадка для нас... 112

Никита Пирогов. ក្មានសង្ឃឹម, (Khmean sangkhum) — Broken Hope: поиск свободы и мира. Современная утопия и антиутопия в фотографии эпохи метамодернизма 122

Артемий Соколов. Фотография – это черное полотно, на котором я могу рисовать светом 132

Art of the 20th Century

T. V. Kumzerova. The Activity of the Suprematists at the State Porcelain Factory: the Main Periods and Concepts 6

G. A. Sokolov. The State Hermitage as Factor of the History of Leningrad Unofficial Art in the Second Half of the Twentieth Century 16

D. O. Martynova. Hysterical Arch in the Art of Louise Bourgeois. To the Issue of the Origin and Significance of the Image 24

History of Photography

L. A. Gerd, K. A. Vakh. A Little Known Russian Photographer of the 19th Century: Gavriil Vasilievish Riumin 32

I. A. Shik. “World of Phantoms”: Automatism in Experimental Surrealist Photography 42

I. Yu. Chmyreva. Reflection of Politics in Photography: Reading History in the Projects of Photo-Artists in 1990–2010s 52

N. I. Sautina. The History of the Creation of the Science Reference Library of Negatives and Photographic Reproductions of the Russian Academy of Arts 60

Curatorial Practices

M. L. Zavorina. Art Photography Of Nadja Kuznetsova: Creativity and Curatorial Solutions 68

A. V. Patsey. Curatorial Strategies in the Context of Artistic Self-Organization. The Case of the Pushkinskaia-10 Art Center 78

Essay and Interview

N. V. Shchetinina. The Collection of the Louis Vuitton Foundation Shows How Expressionism Changed since 1950s: the Moscow Experience 90

F. Karapetian. Interview with Roxana Marcoci — Senior Curator of the Department of Photography at MoMA 94

Photo Portfolio

Mikhail Aronovich Dashevsky. “Documentary Impressionism” as a Method of Photography of Life Psychology 98

Valera&Natasha Cherkashin. Photography is a Mystery to Us... 112

Nikita Pirogov. ក្មានសង្ឃឹម, (Khmean Sangkhum) — Broken Hope: the Search for Freedom and Peace. Contemporary Utopia and Dystopia in Photography of the Metamodernist Era 122

Artemiy Sokolov. Photography is a Black Canvas on which I can Paint by Light 132

Научный журнал
«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности
фонда содействия развитию науки, образования и искусства
«Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal
"New Art Studies" is published by the foundation
for the promotion of science, education and art
"New Art Studies".

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The "New Art Studies" journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the "New Art Studies" journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors' materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors' materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

УДК 738.1; 7.038.1
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14001

Кумзерова Татьяна Васильевна, старший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. kumzerova@mail.ru

Kumzerova, Tat'iana Vasil'evna, senior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. kumzerova@mail.ru

РАБОТА СУПРЕМАТИСТОВ НА ГОСУДАРСТВЕННОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И КОНЦЕПЦИИ

THE ACTIVITY OF THE SUPREMATISTS AT THE STATE PORCELAIN FACTORY: THE MAIN PERIODS AND CONCEPTS

Аннотация. Супрематизм как одно из значительных направлений в искусстве начала XX в. оказал серьезное влияние на архитектуру и развитие художественной промышленности в России: мебель, текстиль, фарфор. В статье рассматриваются вопросы появления художников-супрематистов на Государственном фарфоровом заводе; приводится документ, рекомендательное письмо И. С. Школьника, на основании которого в декабре 1922 г. Н. М. Суетин пришел работать на завод. На основании архивных данных называются даты официального зачисления супрематистов, Н. М. Суетина и И. Г. Чашника, в штат завода; дается краткий анализ их работы с фарфором, а также указываются знаки и надписи, которые ставились ими на оборотных сторонах изделий. Формы и композиции Н. М. Суетина отличаются гармонией и совершенством пропорций, а работы И. Г. Чашника — энергией цвета и эмоциональной выразительностью. Вопрос о работе Малевича, обратившегося к фарфору позже своих учеников, связан с появлением главного предмета супрематического формообразования — чайника, а также двух получашек. Инициатором привлечения художника-супрематиста к работе с фарфором был Н. Н. Пунин, назначенный на пост художественного руководителя с 1 мая 1923 г. и искавший новые пути развития искусства фарфора. Помимо работы с формами, другим направлением стало использование рисунков Малевича для воспроизведения их на фарфоре художниками-копиистами. На рубеже десятилетий в эволюции росписи на фарфоре нашли отражение общие процессы развития супрематизма как художественного течения. В творчестве Суетина в конце 1920-х гг. появляются «метафизические», условно-знаковые фигуративные образы; в то же время художник продолжает и линию беспредметного геометризма. Работа супрематистов сыграла большую роль для утверждения в фарфоре новых форм, чистоты цвета и композиции. Существенная роль в этом принадлежит Николаю Суетину, который в 1932 г., став художественным руководителем завода, более двух десятилетий был наставником и учителем молодых художников и последовательно проводил принципы супрематизма в искусство фарфора. Супрематизм и школа Суетина определили облик ленинградского фарфора на последующие десятилетия.

Ключевые слова: супрематизм; русский авангард; искусство 1920-х – 1930-х гг.; фарфор; Государственный фарфоровый завод; композиция; роспись; К. С. Малевич; Н. М. Суетин; И. Г. Чашник.

Abstract. Suprematism as one of the significant movements in the art of the beginning of the 20th century had a considerable impact on the architecture and development of the art industry in Russia: in furniture, textiles, porcelain. In the article, the researcher discussed the invitation of Suprematists at the State Porcelain Factory. The author used the archive document (published in the paper) — a letter of recommendation by Iosif Shkolnik which enabled Nikolai Suetin to start work at the plant in December, 1922. Using archive materials, the author indicated the official dates when the Suprematists Nikolai Suetin and Ilya Chashnik became the employees of the factory. The researcher briefly analyzed their work with porcelain and described their marks and inscriptions on the porcelain production. The author underlined that the shapes and compositions of Nikolai Suetin featured harmony and perfection of proportions, and the works of Ilya Chashnik had specific energy of color and emotional expressivity. The leader of Suprematists Kazimir Malevich turned to work with porcelain later than his students. The art director of the State Porcelain Factory Nikolai Punin (from 1 May, 1923), who was looking for new ways to develop porcelain art, invited him to the plant. Kazimir Malevich created iconic Suprematist shapes in porcelain such as a teapot and two half-cups. The copyist artists of the factory reproduced Malevich's drawings in porcelain as well. The evolution of Suprematism as an art movement influenced the development of its traditions in porcelain art. The author emphasized that "metaphysical", symbolic figurative images appeared in the compositions of Nikolai Suetin in the late 1920s. At the same time, the artist continued to work with non-figurative, geometries shapes. The researcher summarized that the work of the Suprematists contributed to the development of new shapes, purity of color and composition in porcelain art. In 1932–1952, Nikolai Suetin as a teacher of young artists, and as the art director of the State Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov, had a crucial role in this process. He consistently carried out the principles of Suprematism in porcelain. Suprematism and the Suetin school determined the image of Leningrad porcelain for the next decades.

Keywords: Suprematism; Russian avant-garde; art of the 1920s – 1930s; porcelain; the State Porcelain Factory; composition; painting; Kazimir Malevich; Nikolai Suetin; Ilya Chashnik.

«Знак супрематизма как совершенства глаза и чертежа переходит в построение нового утилитарного осязательного предмета»

К. С. Малевич. Из стенограммы занятий «Опытное рисование». Витебск, 1920

В области проектирования и создания вещей после Октябрьской революции произошли значительные перемены. Конечно, сохранялись установившиеся ранее художественные вкусы. Продолжалось изготовление предметов по старым образцам. И все же решающими были изменения. В области художественного фарфора они казались особенно значительными при сопоставлении традиционных форм росписи с росписью супрематической.

«Декоративное использование поверхности сменилось конструктивным построением из цветовых пятен; цель живописи на фарфоре как "украшения" отрицается вовсе; мазок кисти заменяется прямой линией или равномерным покрытием поверхности краской; вместо дугообразных, закругленных линий чехонинской композиции, стремящейся гармонировать с изогнутой формой чашек, с кругами тарелок, — прямые линии, углы, отрезки прямоугольника и круга; вместо многоцветности и узорности — скупая, сдержанная гамма тонов, своеобразно красивая в своей строгости и лаконизме» [9, с. 17–18]. Такую точную характеристику супрематическому фарфору дала художник и историограф Государственного фарфорового завода Елена Яковлевна Данько в год его появления. Недолго проработавшие на Государственном фарфоровом заводе супрематисты составили существенный этап в развитии фарфора первого послеоктябрьского десятилетия. В 1926 г. критик Д. М. Аранович писал о их работе: «...проблемы цвета и фактуры в фарфоре никогда так не были блестяще разработаны, как этими супрематистами» [3].

Появление супрематического фарфора является закономерным следствием развития супрематизма — направления авангардного искусства первой трети XX в., создателем, главным представителем и теоретиком которого был художник Казимир Северинович Малевич. Открытому им направлению Малевич дал название супрематизм (от лат. supremus — высший, высочайший). Являясь разновидностью абстрактного искусства, супрематизм воплощался в лишённых изобразительного начала сочетаниях простейших геометрических фигур[1]. С начала 1916 г. начинается разработка принципов объемного супрематизма. В конце 1910-х гг. Малевич декларировал отказ от живописи и провозгласил основной задачей художника жизнестроительство. Возникнув как явление чисто художественное, супрематизм превратился в утопическую философскую систему. В полной мере это проявилось в деятельности группы УНОВИС.

Объединение появилось после того, как ректор Народной художественной школы (позднее — Свободных художественных мастерских и наконец Витебского художественно-практического института) В. М. Ермолаева пригласила Малевича в 1919 г. для руководства живописной мастерской. Создатель супрематизма, приехав в Витебск, сплотил вокруг себя группу учеников и преподавателей. В своем стремительном развитии группа прошла несколько организационных этапов, и в феврале 1920 г. было принято решение о переименовании ее в УНОВИС (Утвердители нового искусства). Под этим именем объединение вошло в историю искусства. Деятельность его имела большой резонанс в художественной жизни начала 1920-х гг. К. С. Малевич, творец направления, верил в его универсальность, считая, что можно распространить супрематизм по всему миру, на все виды художественной деятельности. В свою концепцию преобразования мира он включал архитектуру и предметную среду. «Все вещи, весь мир наш должны одеться в супрематические формы, т. е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом, все должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии» [Цит. по: 18, с. 58], — такой путь развития нового искусства видел Малевич. Витебский период УНОВИСа завершился в мае 1922 г. выпуском дипломников института. Летом 1922 г. Малевич вместе с группой учеников переезжают в Петроград, где был открыт ГИНХУК[2], ставший на несколько лет оплотом супрематизма. В петроградский период супрематисты развивают новую архитектоническую концепцию архитектуры (планиты, архитектоны). На протяжении двадцатых годов супрематизм продолжал влиять на стиль архитектуры, полиграфии, текстиля, фарфора. Идеи супрематизма были трансформированы и развиты Николаем Михайловичем Суетиным и Ильей Григорьевичем Чашником в применении к фарфору, а также к другим формам декоративно-прикладного искусства.

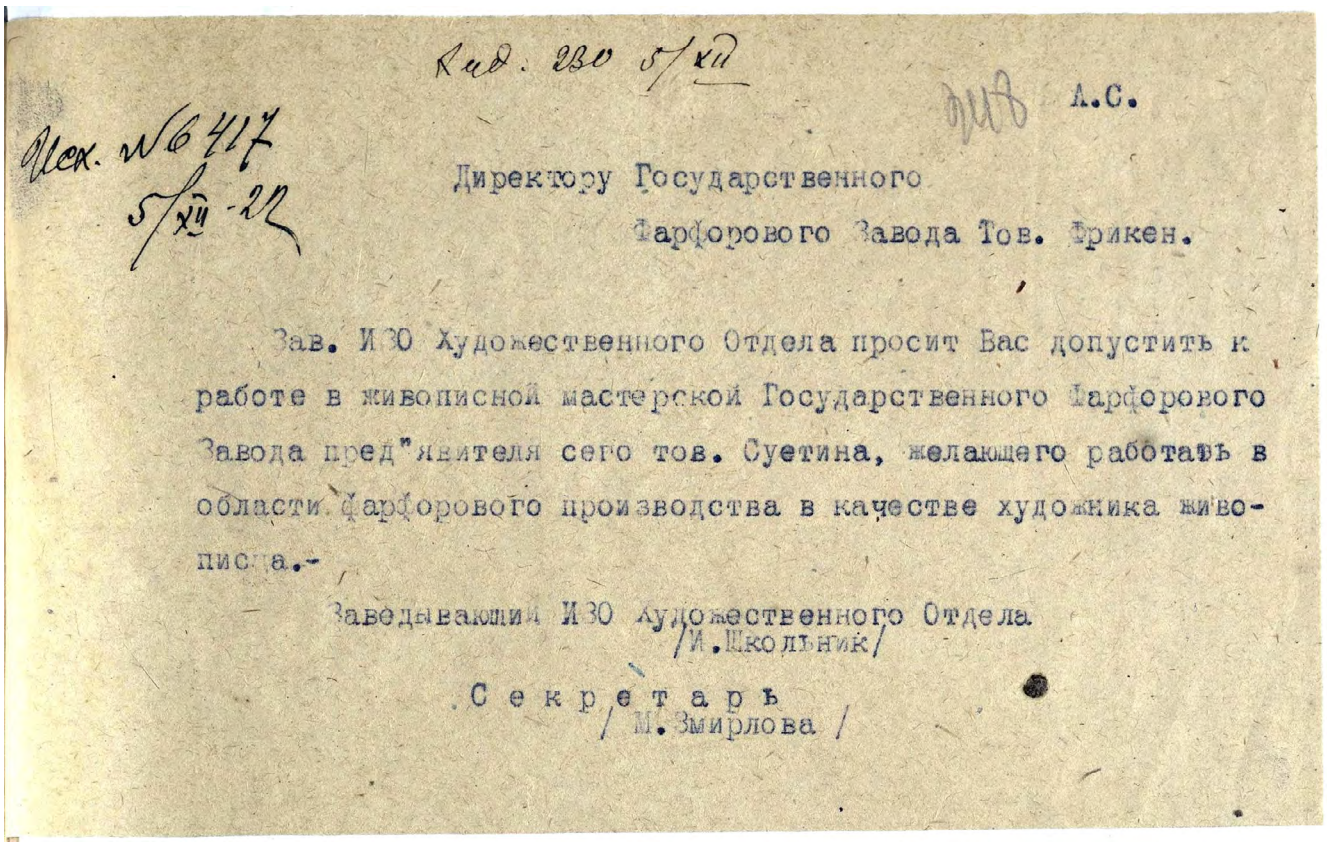
В том же 1922 г. в страну с Первой русской выставки в Берлине, проходившей в галерее Ван-Димена[3], возвратились занимавшиеся ее организацией Натан Исаевич Альтман и Давид Петрович Штеренберг. Выставка произвела ошеломляющее впечатление на европейскую культурную общественность. Об огромном интересе западного общества к социальной и культурной жизни России, интересе к дизайну и живописи русского авангарда художники не могли не рассказать своим коллегам по ИЗО Наркомпроса. ИЗО (Отдел изобразительных искусств) Наркомпроса являлся высшим органом в области культуры и играл главную роль в становлении нового искусства. Он был создан в январе (феврале) 1918 г. в Петрограде, его возглавил художник Давид Штеренберг. В первые советские годы авангардисты всех направлений занимали ведущие посты одновременно во многих организациях и активно участвовали в общем построении нового искусства и общества. Деятельность новых «устроителей мира» проходила в государственных органах, художественных образовательных учреждениях, многочисленных комиссиях и комитетах, музеях и учебных заведениях. Целый ряд художников «левых» направлений принимал деятельное участие и в развитии искусства Государственного фарфорового завода.

Супрематизм, как и другие «левые» течения, оказал влияние на «производственное искусство» 1920-х гг. Программа «производственного искусства» призывала художника к работе в промышленности и активному участию в строительстве новой жизни путем проектирования новых объектов окружающей среды. Новая архитектура и новая предметная среда казались важнейшими средствами переустройства жизни. Вклад Малевича и близких ему художников в проектирование объектов окружающей среды был также важным и принципиальным. Их проектная деятельность, начавшаяся с трибун, праздничных оформлений, была дополнена работами для фарфора, тканей (позднее мебели, проектирования идеальных поселений).

Государственный фарфоровый завод, находившийся в ведении Наркомпроса, являлся своеобразным опытным полем для художников, благодатной почвой для новаторских художественных идей и принципов, «для новых посевов и новых культур». Поэтому появление на фарфоровом заводе супрематистов не было случайным.

Первым появился на ГФЗ Николай Суетин. Он пришел на фарфоровый завод в декабре 1922 г. по рекомендации одного из мастеров петербургского авангарда, заведующего ИЗО Художественного отдела И. С. Школьника. Школьник, как и другие художники-авангардисты, выполнял для завода в 1922 г. эскизы росписей[4]. Записка И. С. Школьника с просьбой допустить к работе Н. М. Суетина датирована 5/XII-22 г. и адресована директору Государственного фарфорового завода П. А. Фрикену: «Зав. ИЗО Худ. отдела просит Вас допустить к работе в жив. Маст. Гос. фарф. з-да предъявителя сего тов. Суетина, желающего работать в области фарф. производства в качестве художника-живописца. Зав. ИЗО Худ. Отдела И. Школьник» (ЦГА СПб, ф. 2555, оп.1, д. 389. Л. 248) (Илл. 1).

Спустя годы Н. М. Суетин писал о своем приходе на завод следующее: «В конце 1922 года был зачислен в штат Государственного фарфорового завода в качестве художника-ком-



Исх. 230 5/XII

Исх. №6417
5/XII-22

Л.С.

Директору Государственного
Фарфорового Завода Тов. Фрикен.

Зав. ИЗО Художественного Отдела просит Вас допустить к работе в живописной мастерской Государственного Фарфорового Завода пред"явителя сего тов. Суетина, желающего работать в области фарфорового производства в качестве художника живописца.-

Заведывающий ИЗО Художественного Отдела
/И.Школьник/

Секретарь
/М.Змирлова/

Илл. 1. Рекомендательное письмо И. С. Школьника о допуске к работе на Государственном фарфоровом заводе Н. М. Суетина. ЦГА СПб, ф. 2555, оп.1, д. 389. Л. 248

позитора, где провел работу по композиции супрематической формы в применении ее к росписи и форме предмета» [Цит. по: 14, с. 48]. Однако, судя по архивным документам («Личным карточкам служащих, поступивших в 1923»), официально зачислен в штат завода Суетин лишь 1 марта 1923 г., а Чашник — 9 июля 1923 г. (ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, д. 637. Л. 68, 79).

Белый и гладкий фарфор, заменивший им холст, стал идеальным материалом для супрематистов. «Белое» в творчестве Малевича и его учеников имело особый смысл и значение, было идеальной средой для творчества. Супрематические композиции, ложившиеся на поверхность фарфоровых предметов, воспринимаются иначе, чем на листе бумаги, картоне или холсте. Супрематизм с его опытом цветописи не противоречил природе фарфора как материала, не разрушал конструкцию вещи. Фарфор оказался прекрасным материалом и для объемного супрематического формообразования. Супрематические модели — чайник и чашки, выполненные К. С. Малевичем, стали символами супрематизма в фарфоре.

Работа К. С. Малевича, обратившегося к фарфору позже своих учеников, летом 1923 г., связана с появлением главного предмета супрематического формообразования — чайника. С мая 1923 г. в связи с отъездом С. В. Чехонина в объединение «Новгубфарфор» художественным руководителем завода по решению Академического центра Наркомпроса становится Н. Н. Пунин. «Согласно просьбы Худ. Совета Петроградского Управления Научных и Научно-Художественных учреждений, Зав. худ. частью Гос. Фарфорового завода С. В. Чехонин освобождается с 1-го мая от обязанности заведующего с оставлением его постоянным художником-экспертом. Завед. Худ. Частью Гос. Фарф. з-да с 1 мая назначается Н. Н. Пунин, кот. предлагается через директора завода представить общий план худ. работы завода, составив его на основе реальной возможности» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 3. Л. 334).

С докладом о положении художественной части завода и основных направлениях его деятельности новый художественный руководитель выступил 4 июня. Одной из мер «для поднятия работы на должную высоту» докладчик посчитал «необходимость привлечения новых художественных сил». Он предложил: «Так например было бы желательно привлечь к работе на заводе Матвеева, Малевича и Татлина. В то время как первый из них уже дает 3 новых скульптуры, остальные могут принять на себя всю выработку новых форм» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 3. Л. 334). Результатом «привлечения новых художественных сил» и была работа Малевича над супрематическими формами. Почти через месяц после выступления Н. Н. Пунина, 8 июля 1923 г., К. С. Малевич пишет ему письмо с предложением организовать специальную *лабораторию форм*. В нем художник со свойственной ему категоричностью изложил свой взгляд на новые формы: «Абстракция беспредметная должна опрокинуть предмет как утилитарный недомысел, ибо только тогда откроются новые технические возможности» [Цит. по: 14, с. 40]. В августе чайник и получашки Малевича (Илл. 2) уже были выставлены в витрине магазина фарфора на Невском проспекте.

Появление супрематических посудных форм вызвало много откликов в прессе. «Супрематизм потребовал новых форм посуды…, — писала в ноябре 1923 г. Е. Я. Данько. — К. Малевичем даны новые формы чайника и 2-х чашек для супрематической живописи, уже выпущенные заводом» [9, с. 16–17]. Э. Ф. Голлербах достоинство работ супрематистов видел в следующем: «Они не ограничиваются применением супрематистской живописи к росписи старого фарфора, но создают также и новые формы вещей, с целью связать живопись и форму в одно художественное целое» [6, с. 40].

Чайник Малевича — фарфоровый скульптурно-архитектурный объект, стал памятником русского авангарда. Он появился на свет в момент работы над архитектонами, объектами пространственного супрематизма, и явился своеобразным фарфоровым архитектоном[5]. Корпус чайника представляет собой асимметричную композицию из геометрических объемов и плоскостей. Малевич, соединяя объемные и плоские формы, создает ощущение пластической напряженности и динамичности, что являлось одной из основ супрематизма. Чайник как объемно-пространственный объект разрушал представление о бытовом функциональном предмете, вызывая самые противоречивые мнения. «Странный чайник, напоминающий паровоз», — писал о нем В. В. Филатов в 1926 г. [Цит. по: 16, с. 234]. Наш

современник оценивает его уже иначе: он «...великолепен, этот чайник. Он монументален, как танк, красив, как дворец» [11].

Примером создания новой утилитарной структуры предмета являются также получашки. Малевич разделил по вертикали традиционную чашку на две половинки —«получашки». На задней стенке получашки — квадратная плоскость. Традиционную ручку в виде завитка заменил плоский прямоугольник. В чайнике и получашках воплощен один из принципов супрематизма — принцип «экономического геометризма», зафиксированный в программе УНОВИСа: «Экономический геометризм есть совершенство движения по кратчайшим точкам, восприятие простейших форм и выход из хаоса в планы уясненного и организованного сознания, совершенство времени» [Цит. по: 15, с. 22].

Чайник и чашка вполне отвечали духу своего времени, его поискам и устремлениям. «Итак, для нового искусства, современного и понятного массам — нужны твердо-кованные, математически-строгие, лаконически-ясные художественные формы, и не внешние только, и не безразличные к тому содержанию, которое за ним кроется; а с такой же энергетической, внутри их заложенной волей, направленной к выявлению всех дерзаний и заветов новородившегося человека» [22, с. 13], — так формулировал требования времени художник К. Ф. Юон. Чайник и чашки Малевича до сих пор будоражат воображение и вдохновляют современных нам художников на создание новых арт-объектов.

Работа Малевича в фарфоре не ограничилась созданием супрематических форм. Выполненные им ранее живописные композиции использовались для росписи на фарфоре. В коллекции музея хранятся два рисунка для воспроизведения их на фарфоре; один из них — вариант работы художника 1916 г. «Динамическая композиция № 57». Рисунок заключен в пря-

Илл. 2. Чайник и получашка. Автор форм К. С. Малевич. 1923. Фарфор. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребенин

Илл. 3. Тарелка «Динамическая композиция». Автор композиции К. С. Малевич. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

моугольную рамку и именно в таком виде перенесен на тарелку художником-копиистом А. Н. Кудрявцевым; при этом он как бы наложен на тарелку без учета границ зеркала и борта (Илл. 3). «Станковая природа беспредметных композиций Малевича... выявлялась при этом с удивительной непосредственностью» [2, с. 124], — считает Л. В. Андреева.

Первые работы с росписями по рисункам К. С. Малевича, судя по расценочным ведомостям, появляются осенью 1923 г.: в октябре 1923 г. выполнены 2 чашки с блюдцами и 14 тарелок (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 22. Л. 87, 90); в ноябре — 12 чашек с блюдцами и 9 тарелок (Там же. Л. 99, 103). Тарелки с вышеназванными рисунками представлены в коллекции отдела Государственного Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода», образец чашки по рисунку Малевича — в Государственном Русском музее.

Ученики Малевича, Николай Суетин и Илья Чашник, проработали на Государственном фарфоровом заводе немногим более года. Николай Суетин — самый близкий ученик и соратник Малевича, поддерживал своего учителя в его теоретической и практической деятельности, их связывали тесные узы дружбы. Путь Николая Суетина к супрематизму начался с глубокого изучения и осмысления новаторской системы Учителя. «Глубокое осмысление теории супрематизма и практический анализ произведений Малевича помогли Суетину избежать легкой и поверхностной имитации, опиравшейся на набор простых геометрических форм, осознанно уйти от невольной стилизации» [13, с. 139]. Даже ранние работы Суетина отличались экономичностью и ясностью форм. На фарфоровый завод он пришел уже сложившимся художником. Расписывал имеющееся там «белье»[6]. Основополагающее для супрематизма сочетание «белого» и «черного» прослеживается во многих работах. Наиболее ярко это проявилось в чашке с блюдцем, на половине поверхности которых крытье черного цвета, контрастирующее с фоном и подчеркивающее «бесконечное белое» пространство фарфора.

Илл. 4. Сервиз с терракотовыми фигурами. Автор композиции Н. М. Суетин. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

В сервизе с терракотовыми фигурами объединяющим элементом для всех предметов являются матовые терракотовые фигуры: круг на чайнике, квадрат на чашке и крышке сливочника, прямоугольные элементы на сахарнице (Илл. 4).

Композиции художника отличает взвешенность и гармоничность движения. Присущее ему чувство гармонии и ритма позволяло с особым артистизмом строить уравновешенные композиции и каждый раз добиваться нового динамического звучания. «Именно в это время у него возникает тот культ пропорций, о котором говорят его работы и о котором вспоминал каждый из знавших его» [14, с. 53]. В целой группе работ центром суетинских композиций на фарфоре являются крупные, значимые для супрематизма, имеющие символическое значение фигуры: круг, квадрат или крест. Цветовая гамма подбиралась художником достаточно строго и продуманно. Часто это черный, серый и его оттенки, для их усиления художник использует интенсивный яркий цвет. Иногда он применяет только один цвет, насыщая композиции его оттенками (Илл. 5).

В 1923 г. Суетин выполнил два варианта чернильницы (одна из них с вертикально поставленным диском; вторая — без него). Чернильница, один из самых необычных проектов художника, представляет собой сложную композицию из разновеликих фарфоровых брусков, куба и вертикально поставленного диска, все элементы ее укреплены на плоском основании в виде сегмента. В своей практике формообразования художник всегда ценил простые геометрические формы. Чернильница представляется вариантом архитектона, образцом объемно-пространственного супрематизма, своеобразной архитектурной моделью. Экземпляр ее расписан И. Г. Чашником (Илл. 6).

Работы 1923–1924 гг. сделали Суетина классиком искусства фарфора. В 1925 г. он был награжден серебряной медалью на Международной выставке декоративного искусства в Париже, в 1927 г. получил диплом на выставке в Монце-Милане.

Илья Чашник, по мнению большинства исследователей русского авангарда, был одним из самых талантливых учеников Малевича. «Чашник более других был склонен к выражению “космического ощущения” — динамика и ритм его парящих супрематических форм определялась, казалось, некими вселенскими законами магнетизма, гравитационного напряжения» [23, с. 328]. Для творческой стилистики Чашника характерны безупречность анализа, строгое творческое мышление, рациональность. Художника считают создателем собственного варианта супрематизма.

Илья Чашник сумел развить космические устремления, заложенные в мировоззрении и философии супрематизма. Росписи Чашника особенно эмоциональны. Центральные фигуры его композиций значительно крупнее и как бы притягивают, собирают вокруг себя разрозненные штрихи и точки, участвующие в общей стихии движения. «Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм — вот основа и суть супрематизма, как беспредметности и тысячу раз моя основа» — такова установка художника [Цит. по: 15, с. 133].

В колорите росписей Чашника доминируют темные тона. Эту цветовую гамму он разбавляет сдержанными полутонами — от серого до лилового. Знакомые и привычные линии прямоугольника, квадрата, треугольника переходят на округлые поверхности фарфоровых предметов и приобретают неожиданную выразительность и особенную пластическую красоту, выделяясь на белом поле фарфора (Илл. 7). В композиции он нередко включает круг. Как и в живописи, любит разработанный Малевичем тип крестообразной композиции, который он впоследствии использовал в своей архитектурной практике.

Николай Суетин и Илья Чашник использовали в фарфоре мотивы ранее выполненных супрематических композиций и выполнили много новых эскизов специально для фарфора. На обратной стороне расписываемых ими предметов изображался черный квадрат в рамке — знак УНОВИСа, сопровождаемый надписью «супрематизм». Здесь же автор ставил свою подпись. Обозначался общий для супрематических работ Суетина и Чашника расценочный номер — 474 (Илл. 8). В том случае, если композиция исполнялась живописцем, им делалась соответствующая надпись, например: «по рис. Суетина».

С конца апреля 1924 г. жизнь на заводе резко меняется: в связи с экономической реформой проходит большое сокращение штатов; супрематисты в числе многих попали под

Илл. 5. Тарелка с супрематической композицией. Автор росписи Н. М. Суетин. 1923–1924. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

сокращение и вынуждены были покинуть завод. Тем не менее, эпизодически работа в фарфоре продолжалась. Видимо, по предложению Чехонина, возглавлявшего в это время художественную часть объединения «Новгубфарфор», ими сделан ряд эскизов для фарфора и выполнены отдельные изделия. В коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится чашка с блюдцем с супрематическим декором, роспись которых выполнена на форме новгородского предприятия и имеет его марку (чашка подписана Н. М. Суетиным, блюдце — И. Г. Чашником.) Чашка с блюдцем в росписи И. Г. Чашника 1925 г. хранится в собрании Badisches Landesmuseum Karlsruhe [25, S. 100]. Выставка изделий треста и эскизов к ним состоялась в Ленинграде в 1926 г.; к открытию ее художники сделали супрематический плакат [21, с. 374].

Художники-супрематисты продолжали работу в области прикладного искусства. Чашник разрабатывал орнаменты для текстильной промышленности, создавал стандартные типы мебели и обоев, выполнил ряд проектов обложек книг и журналов. Творчество его прервалось внезапной смертью в 1929 г.

Суетин, занимаясь дизайном, архитектурой, рисунками, живописью, исполняя заказы, одновременно продолжал работу с фарфором, составившую на рубеже десятилетий новый этап. В эти годы созданы новые значительные формы и росписи. В 1930 г. появляется чернильница, в которой угадывается образ псковского храма, реализованный в фарфоре через супрематическую систему. В 1932–1933 гг. художник выполняет серию ваз. Наиболее выразительными из них являются вазы, напоминающие супрематические архитектурные модули, за которыми закрепилось название «архитектоны». Вазы-архитектоны с их четкими строго выверенными пропорциями и профилированными ребрами в будущем послужили основой при оформлении советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. 1935 г. датируется разработанный Суетиным сервиз «Крокус»; он обладает строгой элегантностью и четкостью геометрической формы.

В эволюции росписи на фарфоре нашли отражение общие процессы развития супрематизма как художественного течения. Не отказываясь от супрематизма, Малевич вводит в картины конца 1920-х гг. фигуры, которые кажутся бесплотными и существуют как некие знаки, обладающие таинственностью. Отступление художника от чистого супрематизма в сторону фигуративности не вызвало у его сторонников отторжения. Как и Учитель, они искали дальнейшего развития форм творчества.

Илл. 6. Чернильница с супрематической росписью. Автор формы Н. М. Суетин, автор росписи И. Г. Чашник. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

Исследователь супрематизма Т. В. Горячева пишет: «Для супрематиста Суетина переход к постсупрематической живописи естественен. К этому моменту внутренне он уже готов к предметности…» [8, с. 135]. В его творчестве в конце 1920-х гг. также появляются «метафизические», условно-знаковые фигуративные образы, что сказалось и в станковом, и в декоративно-прикладном творчестве.

Тем не менее, в росписях фарфора 1930-х гг. художник продолжает и линию беспредметного геометризма. Среди экспонируемых работ этого периода — сервиз с изысканной диагональной композицией из черных, зеленых и желтых элементов, выполненной на цилиндрических формах сосуда, а также чашка с блюдцем с геометрической росписью в стиле Art deko, чайник с супрематической композицией в медальоне.

Другой тип росписей на фарфоре связан с постсупрематическим направлением. Характерны для этого типа произведений блюдо «Три женщины» (1929) и тарелка с тремя фигурами (1929). Автор лишает изображаемых каких бы то ни было деталей, им присущи бесплотность, легкость, отсутствие веса. Постсупрематические фигуры статичны, с условно изображенными головами, без лиц. В тарелке с тремя фигурами автором делается акцент на плавной подвижной линии, образующей единый силуэт. Их свободные одежды окрашены в локальные цвета: серый, черный, терракотовый.

Илл. 7. Тарелка с супрематической композицией из прямоугольников, полос и сиреневого круга. Автор росписи И. Г. Чашник. 1923–1924. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

В росписи тарелки «Инвалид» (1929) (Илл. 9) черная одинокая фигура, напоминающая распятие, вызывает чувство тревоги. Здесь автор возвращается к очень важному для супрематизма сочетанию белого и черного. По воспоминаниям И. И. Ризнича, тарелку Суетин писал целое лето [14, с. 68]. Роспись сервиза «Бабы» (1930) и блюда с тем же названием (1930), выполненных черной и коричневой красками разных тонов, близка станковым работам художника на крестьянскую тему. «Безликие» фигуры, лишенные реалий, похожи на караваи хлеба. Каждая фигура состоит из нескольких геометрических форм, овалов и прямоугольников с острыми или скругленными углами.

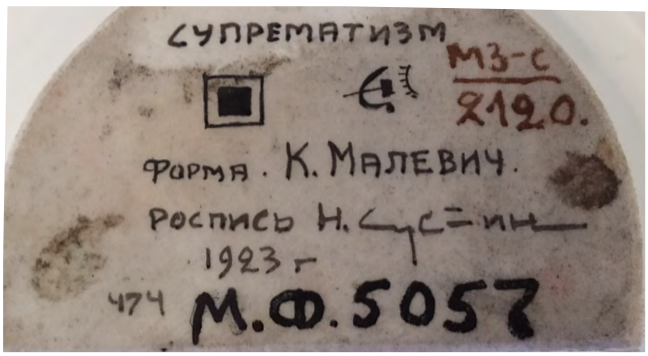
В сервизе «Агрогород» («Тракторный») (1931) (Илл. 10) чередующиеся горизонтальные красные, зеленые, черные полосы, белые силуэты движущихся друг за другом тракторов близки работе Малевича «Красная конница» (около 1932). Декор сервиза, построенный по принципу симметрии и равновесия, занимает почти всю поверхность предмета. Здесь автор подходит к такому явлению как супрематический орнамент, когда супрематические элементы выступают как мотив, составляющий раппорт орнаментального пояса. Такие композиции в росписях начала 1930-х гг. по аналогии с рисунками для тканей получили название «Ситчик». Эти мотивы для фарфора близки тем эскизам для прикладного искусства, в частности для текстиля, которые делались в самом конце 1910-х и в 1920-х гг. Малевичем, Чашником и Суетиным.

Супрематический фарфор не стал предметом массового бытового использования. Пользовавшийся спросом на Западе, он выпускался прежде всего на экспорт, показывался на международных выставках, продавался в частные и музейные коллекции. Его мотивы в переработанном виде в начале 1930-х гг. были использованы на Дулевском фарфоровом заводе.

В 1932 г. состоялась выставка «Художники РСФСР за 15 лет», она была последней, где экспонировались произведения Малевича. Супрематизм, как и другие «левые течения», был вычеркнут из плана построения нового советского искусства. Время внесло неизбежные изменения в жизнь фарфоровых заводов и в искусство фарфора.

Тем не менее, вклад художников-супрематистов в развитие искусства фарфора и других направлений прикладного искусства оказался важным и принципиальным. О значимости супрематизма в фарфоре писала в 1929 г. Е. Я. Данько: «Их работы строго продуманы и закончены по форме. Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную, а только эстетическую ценность, — как супрематическая посуда…» [10, с. 6]. Работа супрематистов сыграла большую роль для утверждения в фарфоре новых форм, чистоты цвета и композиции. Существенная роль в этом принадлежит Николаю Суетину, который в 1932 г. стал художественным руководителем завода и более двух десятилетий был наставником и учителем многих художников (Илл. 11). В течение многолетней работы на заводе он последовательно проводил принципы супрематизма в работу на фарфоре. Будучи выдающимся руководителем творческого коллектива, он стал режиссером в области декоративного искусства. Он бережно развивал в каждом из молодых авторов его индивидуальные творческие способности, считая, что «художники, как птицы, каждый должен петь свою песню» [Цит. по: 1, с. 22]. Благодаря ему развились таланты таких разных мастеров фарфора, как Л. В. Протопопова, Л. К. Блак, Т. Н. Беспалова-Михалева, А. М. Ефимова, А. А. Яцкевич, В. М. Городецкий. Работая с молодыми художниками, он всегда выступал за чистоту форм, за единство формы и орнамента, за архитектоничность и пластику.

Проблемы композиции Суетин считал основой основ для художника; под композицией он понимал организацию всего произведения. Работа не носила теоретически-отвлеченный характер; часто он сам показывал процесс поиска компо-



Илл. 8. Пример обозначений на работах супрематистов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

зиционных решений. При работе с молодыми авторами, как и в своей творческой деятельности, «неисправимый супрематист» большое внимание уделял поискам пропорций и масштаба. По воспоминаниям А. В. Воробьевского, его называли «законодателем пропорций» [1, с. 22]. «В деле воспитания профессиональных художников ему не было равных. “Супрематические уроки” Суетина до сих пор не утратили своей остроты и актуальности», — считает Е. А. Иванова [12, с. 145].

Среди художников-фарфористов, также прошедших супрематическую школу, следует назвать Анну Александровну Лепорскую и Эдуарда Михайловича Криммера. Лепорская, которая работала и занималась в ГИНХУКе, отличалась преданностью учителю, верой в истинность проповедуемых им принципов и потребностью следовать им. Э. М. Криммер несколько лет вместе с узким кругом худож-

Илл. 9. Тарелка «Инвалид». Автор росписи Н. М. Суетин. 1929. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

Илл. 10. Сервиз «Агро-город». Автор формы С. В. Чехонин, автор росписи Н. М. Суетин. 1931. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребенин

Илл. 11. Фотография сотрудников Художественной лаборатории Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. 1934. Верхний ряд: А. М. Ефимова, Т. Н. Безпалова-Михалева, Л. К. Блак, Н. М. Зиновьев, А. А. Яцкевич, М. П. Кириллова, А. В. Воробьевский. Нижний ряд: М. В. Лебедева, Н. Я. Данько, Н. М. Суетин, Л. В. Протопопова, Е. А. Олейник © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребенин

ников: В. М. Ермолаевой, Н. М. Суетиным, А. А. Лепорской, Л. А. Юдиным — занимался под руководством Малевича. Особенно активно эта учеба, встречи и студии проходили в 1929–1931 гг. Того заряда энергии, который получили эти художники «в круге Малевича», им хватило до конца дней. Там были воспитаны острое чувство пропорций, формы и цвета, ощущение пространства. На фарфоровом заводе их талант и «супрематическая выучка» были реализованы при создании форм. Лепорская писала о круге близких Малевичу художников: «...работа с ними дала понимание основных начал пластичности всякой формы, выращивания ее как живого природного элемента цветка, растения, понимания “чуть-чуть”, которое может или выстроить удивительную гармонию вещи, или сделать ее безобразной и даже вовсе разрушить» [Цит. по: 17, с. 26].

Супрематизм и школа Суетина определили облик ленинградского фарфора на последующие десятилетия. Основы супрематических построений, продолжение их жизни в композициях последующих десятилетий содействовали развитию новых стилевых форм советского фарфора. Принципы формообразования, внимание к драгоценной белизне материала, выверенность в соотношении декора и формы — все это стало традицией и для современных художников. Недолгий период авангарда в фарфоре оказал огромное влияние не только на отечественную, но и на европейскую художественную промышленность.

Примечания:

[1] Малевич относил к супрематизму и многие свои работы конца 1920-х гг., внешне содержавшие некоторые формы конкретных предметов, особенно — фигуры людей, но сохранявшие «супрематический дух».
[2] ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры.
[3] В выставке участвовало 157 художников, представивших 704 работы. В каталоге выставки раздел «Витебская школа» представлен 24 работами без указания фамилий.
[4] В расценочных ведомостях завода за июнь 1922 г. числятся 8 плоских тарелок с шестиугольным рисунком Школьника; там же еще 2 десертных тарелки по его рисунку: ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 3, д. 34. Л. 271, 273.
[5] Архитектонами Малевич называл архитектурно-скульптурные модели, в которых принципы супрематизма использовались в построении объемно-пространственных форм. Концепция новой супрематической архитектуры начала складываться еще в витебский период. Малевич с учениками работал в УНОВИСе над пространственными композициями в графике и живописи. Первые архитектоны были созданы в ГИНХУКе.
[6] Готовые нерасписанные изделия.

Список литературы:
1. *Алексеев Б. И.* Суетин — воспитатель художников // Декоративное искусство СССР. 1964. № 11. С. 19–23.
2. *Андреева Л. В.* Советский фарфор. 1920–1930-е. М.: Советский художник, 1975. 338 с.
3. *Аранович Д.* Выставка советского искусств // Вечерняя Москва. 30 ноября 1926.
4. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / *А. В. Иванова* и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
5. Вокруг квадрата: каталог выставки / *Т. В. Кудрявцева, Т. В. Кумзерова* и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. 159 с.
6. *Голлербах Э. Ф.* Государственный фарфоровый завод и художники // Русское искусство. 1923. № 2-3. С. 40.
7. *Горячева Т. В.* Николай Суетин. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. 192 с.
8. *Горячева Т. В.* «...Нас будет трое...». Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из коллекции Sepherot Foundation (Лихтенштейн). М.: Арт Бридж, 2012. 184 с.
9. *Данько Е. Я.* Новое Петроградского фарфорового завода // Художественный труд. 1923. № 4. С. 16–18.
10. *Данько Е. Я.* Советский фарфор // Жизнь искусства. 1929. № 17. С. 6.
11. *Елисеев Н.* Вокруг белого чайника // Эксперт Северо-Запад. 13 марта 2006. № 10 (263).
12. *Иванова Е. А.* Фарфор Николая Суетина // В круге Малевича: Соратники: Ученики: Последователи в России 1920–1950-х. Государственный Русский музей. Каталог выставки / Сост. *И. Н. Карасик.* СПб.: Palace ed., 2000. С. 142–145.
13. *Козырева В. М.* Николай Михайлович Суетин // В круге Малевича: Соратники: Ученики: Последователи в России 1920–1950-х. Государственный Русский музей. Каталог выставки / Сост. *И. Н. Карасик.* СПб.: Palace ed., 2000. С. 139–141.
14. *Ракитин В. И.* Николай Михайлович Суетин. СПб.: Palace ed., 1998. 225 с.
15. *Ракитин В. И.* Илья Чашник: Художник нового времени. СПб.: Palace ed., 2000. 157 с.
16. Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. Материалы и документы. 1917–1932 / Под ред. *В. П. Толстого*. М.: Искусство, 1980. 339 с.
17. *Тихомирова М. А.* Анна Александровна Лепорская. Л.: Художник РСФСР, 1979. 112 с.
18. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 425 с.
19. *Шатских А. С.* Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. 258 с.
20. *Шатских А. С.* Sepherot Foundation (Лихтенштейн). Николай Суетин. Каталог собрания. Вадуц, 2012. 164 с.
21. Энциклопедия русского авангарда. Т.2 / Авт.-сост. *В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов*; науч. ред. *А. Д. Сарабьянов*. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. 724 с.
22. *Юон К. Ф.* Художник и худ. промышленность // Художественный труд. 1923. № 4. С. 13.
23. *Яремич С.* Русский авангард — новое всемирное искусство. Хрупкий фарфор «футуристической революции» // *Клемп К., Вебер К.* FRAGILE — Царские столы и фарфор революционеров: Каталог выставки. Франфуркт-на-Майне, Музей прикладного искусства, 2008. С. 306–358.
24. Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto / *A. Ivanova*, *T. Kumzerova* and others. Tampere: Vapriikki, 2011. 175 p.
25. Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloβ Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Kőln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog. Karlsruhe: Braus, 1991. 125 S.

References:
Alekseev B. I. Suetin — vospitatel' khudozhnikov (Suetin — a Mentor of the Artists). *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR),* 1964, no. 11, pp. 19–23. (in Russian)
Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s – 1930s).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
Goriacheva T. V. *"...Nas budet troe...". Kazimir Malevich. Il'ia Chashnik. Nikolai Suetin. Zhivopis' i grafika iz kollektsii Sepherot Foundation (Likhtenshtein) ("...There will be three of us...". Kazimir Malevich. Ilya Chashnik. Nikolai Suetin. Paintings and Drawings from the Collection of the Sepherot Foundation (Liechtenstein)).* Moscow, Art Bridzh Publ., 2012. 184 p. (in Russian)
Goriacheva T. V. *Nikolai Suetin.* Moscow, Fond "Russkii avangard" Publ., 2010. 192 p. (in Russian)
Ivanova A. V. (ed.). *"V sodruzhestve iskusstv". K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki ("In the Community of Arts". To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition Catalog).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. (in Russian)
Karasik I. N. (ed.). *V kruge Malevicha: Soratniki: Ucheniki: Posledovateli v Rossii 1920–1950-kh. Gosudarstvennyi Russkii muzei. Katalog vystavki (In the circle of Malevich: Companions: Pupils: Followers in Russia of the 1920s–1950s. The State Russian Museum. Exhibition Catalog).* Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 359 p. (in Russian)
Khan-Magomedov S. O. *Pionery sovetskogo dizaina (Pioneers of Soviet Design).* Moscow, Galart Publ., 1995. 425 p. (in Russian)
Klemp K.; Veber K. (ed.). *FRAGILE. Die Tafel der Zaren und das Porzellan der Revolutionare.* Franfurkt am Main, Museum fur Angewandte Publ., 2008. 416 p. (in German and Russian)
Kudriavtseva T. V.; Kumzerova T. V. and others. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki (Around the Square: Exhibition Catalog).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 159 p. (in Russian)
Rakitin V. I. *Il'ia Chashnik: Khudozhnik novogo vremeni (Ilya Chashnik: an Artist of the Modern Period).* Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 157 p. (in Russian)
Rakitin V. I. *Nikolai Mikhailovich Suetin.* Saint Petersburg, Palace editions Publ., 1998. 225 p. (in Russian)
Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloβ Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Kőln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe: Katalog. Karlsruhe, Braus Publ., 1991. 125 S. (in German)
Sarab'ianov A. D. (ed.). *Entsiklopediia russkogo avangarda (Encyclopedia of Russian Avant-garde).* Vol. 2. Moscow, Global Ekspert end Servis Tim Publ., 2013. 724 p. (in Russian)
Shatskikh A. S. *Sepherot Foundation (Liechtenshtein). Nikolai Suetin. Catalog of the Collection.* Vaduz, 2012. 164 p. (in Russian)
Shatskikh A. S. *Vitebsk. Zhizn' iskusstva 1917–1922 (Vitebsk. Life of Art 1917–1922).* Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2001. 258 p. (in Russian)
Tikhomirova M. A. *Anna Aleksandrovna Leporskaia.* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1979. 112 p. (in Russian)
Tolstoi V. P. (ed.). *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Farfor. Faians. Steklo. Materialy i dokumenty. 1917–1932 (Soviet Decorative Art. Porcelain. Faience. Glass. Materials and Documents. 1917–1932).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 339 p. (in Russian)

УДК 7.036.7
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14002

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

Sokolov, Georgii Alekseevich, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

ЭРМИТАЖ КАК ФАКТОР ИСТОРИИ ЛЕНИНГРАДСКОГО НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

THE STATE HERMITAGE AS FACTOR OF THE HISTORY OF LENINGRAD UNOFFICIAL ART IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Аннотация. Статья ставит вопрос о том, насколько сильно и каким именно образом Эрмитаж — не просто как музей, а как явление культуры — оказывал влияние на художников ленинградского неофициального искусства. В условиях ограниченного доступа к актуальной художественной жизни для многих музей (и в целом история искусств) становился одним из возможных источников творческих импульсов. В Эрмитаже копировали произведения старых мастеров, что могло стать точкой отсчёта для оригинальных художественных поисков. Кроме того, здесь заводили друзей — небольшое количество посетителей на протяжении 1950-х гг. приводило к тому, что немногочисленные завсегдатаи знали друг друга в лицо и нередко завязывали дружеские связи, становившиеся и художественными связями. Для художников школы Г. Длугача источником было копирование картин старых мастеров, для многих других вдохновением служил ранний французский модернизм — от импрессионистов до Матисса и Пикассо. А третьи, такие, как А. Арефьев, использовали музейное собрание как источник мотивов, динамики, экспрессии. Неофициальное искусство вступало и в институциональные контакты с Эрмитажем: на выставке «художников-такелажников» 1964 г., при внесении в музей модели «Ноль-объекта» в 1982 г. На сегодняшний день музей собирает ленинградское неофициальное искусство.

Ключевые слова: Эрмитаж; ленинградское неофициальное искусство; Владимир Стерлигов; Александр Арефьев; Михаил Шемякин; Григорий Длугач; группа «Эрмитаж»; Тимур Новиков; Иван Сотников; «Ноль-объект»; институциональная история искусства.

Abstract. The author analyzed how strongly and in what ways the Hermitage, not just as a museum, but as a cultural phenomenon, had influenced the artists of Leningrad unofficial art. Because of the limited access to the contemporary artistic life, the museum (and the history of art in general) became one of the possible sources of creative impulses for artists. Young artists copied the works of the old masters in the Hermitage Museum, which could become a reference point for original artistic searches. In addition, friends were made here — a small number of visitors during the 1950s led to the fact that the few regulars knew each other in person and often made connections, which also became artistic connections. For the artists of the school of Grigory Dlugach, the source was in copying pictures of the old masters, for many others the inspiration was early French modernism — from the Impressionists to Matisse and Picasso. Some artists, like Aleksandr Arefiev, used the museum collection as a source of motive, dynamics, and expression. Unofficial art also entered into institutional contacts with the Hermitage Museum: at the exhibition of "rigging artists" in 1964, or when the "Zero-Object" model was introduced to the museum in 1982. Today the museum collects Leningrad unofficial art.

Keywords: Hermitage; Leningrad unofficial art; Vladimir Sterligov; Alexander Arefiev; Mikhail Shemyakin; Grigory Dlugach; The Hermitage Group; Timur Novikov; Ivan Sotnikov; "Zero-object"; institutional history of art.

С момента своего появления — ещё в качестве личной коллекции российской императрицы, а не публичного музея — Эрмитаж являлся важнейшим фактором художественной жизни России. Экстраординарное собрание живописи старых европейских мастеров (особенно голландцев и фламандцев XVII в.) не могло не стать школой для русских художников, в первую очередь — воспитанников Академии Художеств (Устав её, как известно, был утверждён Екатериной II ровно в том же 1764 г., с которого принято отсчитывать историю Эрмитажа). То есть можно сказать, что живописная коллекция Екатерины стала полноценной частью художественного образования в России.

В XVIII в. классическое искусство было для российских художников не только школой мастерства, но и средством решать актуальные задачи искусства — в первую очередь задачу приобщения к европейской культуре. В следующем, XIX столетии степень участия Эрмитажа и его коллекций в актуальной художественной жизни была разной в различные периоды времени. Для передвижников, символистов, авангардистов начала XX в. Эрмитаж мог быть источником сюжетов, мотивов, конкретных прикладных умений — но не программы, не смыслов. Системы ценностей этих художников никак не зависели от Эрмитажа, а живые живописные впечатления они получали от народного быта (и народной визуальной среды) или привозных выставок западноевропейских модернистов.

На этом фоне исключительной выглядит та роль, которую Эрмитаж сыграл в творческом становлении и художественном самоопределении целого пласта представителей русской культуры середины – второй половины XX в. Речь идёт в первую очередь о ленинградской неофициальной культуре. Она существовала в условиях полной изоляции от живых проявлений современного искусства и художественного процесса, не скованного рамками государственной цензуры, в первую очередь американского и западноевропейского. Причём для ленинградской ситуации это верно ещё в большей степени, чем для московского неофициального искусства. В 1940-е – 1950-е гг. в распоряжении молодых художников, не желавших соответствовать традиционным соцреалистическим нормам, было не так уж много источников, к которым они могли обращаться. Среди этих источников важную роль играла история искусства и шире — культуры, условная «классика», которая была непреложным фактом повседневного бытия города — и в то же время оказывалась доступна на страницах книг. И, главное, эту классику в самом непосредственном виде можно было найти в Эрмитаже.

Возможность неопосредованного, «прямого» восприятия истории искусства в залах музея была тем более важна, что для официального культурного дискурса тех лет «классика» (понятая обобщённо) была предметом апроприации. Советская культура присваивала историю культуры мировой, подстраивая

её под собственные нужды и нормы, выбирая из неё, как из *законченного целого* [См.: 4], «прогрессивные» и «реакционные» явления, сосуществовавшие — с точки зрения указанного дискурса — в каждую эпоху. И встреча с искусством старых мастеров вне этого дискурса сама по себе давала молодым художником очень многое.

Эрмитаж был для представителей ленинградского «второго модернизма» не просто местом, где можно было учиться у старых и новых (импрессионисты, Матисс и Пикассо появлялись в экспозиции с начала 1950-х гг., а с 1956 г. экспозиция на третьем этаже Зимнего дворца стала постоянной) мастеров. При отсутствии информации о современном мировом искусстве, при сложной и не всем доступной системе тонких связей с довоенным авангардом обращение к Эрмитажу, к искусству прошлого, было средством *продолжить* ход закончившейся (по официальной версии) истории. Эрмитаж являлся источником культуры. Но он не стал для художников, чья деятельность приходится на несколько послевоенных десятилетий, исключительно местом, где висят картины. Здесь можно было встретить единомышленников. Перед картинами завязывались знакомства, из посетителей музея складывались целые художественные школы и/или сообщества. Кто-то из молодых художников знакомился и дружил с эрмитажными хранителями разных поколений — как с собственными ровесниками, так и с теми, кто был старше. Услышать от профессионально изучавших искусство людей, обладавших, к тому же, немалым авторитетом и внутри официальной культуры, высокие оценки собственной деятельности было для «неофициалов» очень важно. Эрмитажники ходили на неофициальные выставки, как на квартирные, так и на разрешённые в 1970-е – 1980-е гг.

Непосредственное взаимодействие «левых» художников (так их, в том числе, называли современники, а иногда — и они сами) с Эрмитажем происходило по-разному. Для кого-то важно было освоить опыт старых и модернистских мастеров в построении формы. Могли быть заимствованы мотивы. Другие — непосредственно копировали. Среди этих последних выделяется школа Г. Я. Длугача, сегодня традиционно именуемая в историографии группой «Эрмитаж».

Был музей и местом, где происходили исторические для неофициального искусства события. Два наиболее значительных эпизода — «выставка художников-такелажников» (будущей группы «Петербург») в галерее Растрелли в 1964 г. и появление в музее в 1982 г. знаменитого «Ноль-объекта», внесённого туда Тимуром Новиковым и Иваном Сотниковым.

Наконец, по иронии судьбы именно Эрмитаж стал первым в России — вернее, ещё в СССР — музеем, в котором оказались произведения ленинградских неофициальных художников. В 1979 г. в состав одного из вспомогательных фондов были включены произведения, переданные из Дзержинского районного финансового отдела. Где они были прежде, установить в настоящее время невозможно. Эти вещи, среди которых работы Евгения Михнова-Войтенко, Михаила Шемякина, Евгения Ротенберга, Соломона Гершова, Геннадия Зубкова, долгое время не публиковались и не экспонировались и тем не менее хранились в Эрмитаже.

Из совокупности всех этих обстоятельств, на первый взгляд достаточно разрозненных, складывается картина многопланового взаимодействия неофициального ленинградского искусства и Эрмитажа, который в свете фактов выглядит как неотъемлемая часть истории этого искусства, активное и влиятельное действующее лицо. Далее мы опишем эти взаимодействия более подробно.

В качестве пролога к истории взаимоотношений неофициальных художников и Эрмитажа во второй половине XX в. следует вспомнить сюжет, связанный с работой Владимира Стерлигова в залах послевоенного, восстанавливающегося Эрмитажа. Этот выдающийся художник, ученик К. С. Малевича, впоследствии создавший одну из значительнейших школ ленинградского неофициального искусства, в 1946 г. получил заказ на написание картины «Восстановление Эрмитажа». Стерлигов работал над ней в течение двух лет, создал множество подготовительных рисунков и два масляных эскиза (оба в настоящее время находятся в собрании Эрмитажа) (Илл. 1-3). Однако возобновившиеся ровно в те же годы репрессии, в числе которых было и печально известное «ленинградское дело», привели к тому, что закончить начатое художнику так и не удалось. Память о Блокаде всячески вытеснялась, был расформирован музей Обороны Ленинграда (его создатель и директор, бывший сотрудник Эрмитажа Л. Л. Раков, был арестован) — в этих условиях картина, посвящённая «восстановлению» не была востребована официальными инстанциями, которые и выступали в роли заказчика [подробнее: 11].

Илл. 1. В. В. Стерлигов. Задрапированный бюст. 1946-1947 г. Бумага, гуашь. 43,9 x 32,1. Архив ГЭ. Ф.5 Оп 3 Ч.2, ед. хр. 1 Л.9. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Екатерина Андреева, говоря об этой работе Стерлигова, указывает на то, что она стала как бы перекрёстком разных силовых линий ленинградского искусства прошлого и последующего времени: «Фиксируя процесс реставрации, Стерлигов проявляет и концентрирует живую экспрессию Всего: супрематизм пространства залов с высотами строительных лесов и звучными плоскостями чистого цвета стен, самоотверженность женщин-реставраторов, витальность античного искусства, избежавшего гибели в общей судьбе с этими людьми и пространством. Позднее Стерлигов превратил свои знания о горизонтах событий в чаше-купольную формулу мироздания...» [2, с 7]. Здесь и супрематизм, изобретённый Малевичем, и упомянутое Андреевой чуть выше «расширенное смотрение» (ноу-хау Михаила Матюшина), и зачатки «чаше-купольной» системы самого Стерлигова, к которой тот придёт несколько позже. Кроме того, во многих рисунках, изображающих античные скульптуры в процессе их *освобождения*, возвращения к повседневной музейной норме существования, можно увидеть метод, близкий к «аналитическому копированию», позднее практиковавшемуся Г. Я. Длугачём и его учениками. Это совпадение, которое может показаться случайным, вызвано, по всей видимости, тем, что и для Стерлигова, и для учеников Длугача было важно раскрыть внутреннюю геометрию произведения. Просто Стерлигов таким образом воспринимал визуальную реальность, супрематизм и расширенное смотрение настроили его глаз на выявление скрытой геометрии, пронизывающей весь мир — и произведения античной скуль-

Илл. 2. В. В. Стерлигов. Веспасиан. 1946-1947 г. Бумага, карандаш. 30 х 20,8. Архив ГЭ. Ф.5 Оп 3 Ч.2, ед. хр 1 Л.41. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

птуры, как часть видимого и мыслимого мира, тоже обладают этой геометрией. А будущие представители группы «Эрмитаж», копировавшие шедевры классики по методу своего учителя Григория Длугача, извлекали геометрические связи из самих шедевров, анатомировали их, стремясь вскрыть формотворческие закономерности методов старых мастеров.

История и методология деятельности школы Длугача достаточно подробно описана в литературе [обширную библиографию см.: 6]. В контексте темы настоящей статьи для нас важно, что Эрмитаж послужил культурной средой, местом встречи единомышленников: некоторые художники рассказывают, что часто видели своего будущего учителя в залах музея, наблюдали за его деятельностью, слушали его суждения — и затем напросились к нему в ученики. Кроме того, следует подчеркнуть и то, что способ взаимодействия с шедеврами классики, который предполагал метод Длугача, очень далеко отстоял от «простого» копирования. Метод должен был привести к глубокому постижению исходных произведений — и к созданию на этой основе совершенно оригинальных работ. Это удавалось и самому учителю, и многим его ученикам. Хорошее представление об этих достижениях дают работы, входящие в эрмитажную коллекцию: картины Григория Длугача «Обращение Савла» (1970-е), Марка Тумина «Возчики камней» (1972), Юрия Гусева «Морской пейзаж» (1970) (Илл. 4). Характерной деталью является независимость «аналитических копий» от чисто технических особенностей своих прототипов, от техники мазка, фактуры, формата, колорита. Это хорошо заметно при сравнении написанной в 1997 г. картины А. А. Бакуна «Святой Себастьян» (Илл. 5) с оригиналом Тициана, в котором великий венецианец с помощью самых разных инструментов, вплоть до собственных пальцев, создал вибрирующую, «импрессионистическую», осязаемую текстуру, а его ленинградского интерпретатора заинтересовала, в первую очередь, архитектоника картины, очищенная от всякой осязательности: «Себастьян» Бакуна составлен из крупных «кусков» красочной поверхности.

Таким образом, можно заключить, что эрмитажная среда и конкретно произведения эрмитажного собрания служили для представителей школы Длугача в первую очередь концептуальной основой — и именно концептуальным можно назвать тот импульс, который был заложен для них в практике «пересоздания» произведений искусства.

Интерес к классике для художников, которые не работали соцреалистически, в те годы характерен. Но если Длугач и его ученики принципиально не поднимались в Эрмитаже выше второго этажа, то для остальных третий этаж Зимнего дворца стал важнейшим «местом силы», источником информации о модернизме, которую больше получить было толком негде. Здесь, вместе с шедеврами Клода Моне, Камиля Писсарро, Огюста Ренуара, можно было увидеть не только работы Поля Сезанна, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, но и такие совершенно революционные для советского зрителя того времени произведения, как «Танец» и «Музыка» Анри Матисса или «Три женщины» Пабло Пикассо.

«Как-то бродя по Эрмитажу, Анатолий Васильев увидел: у картины стоят двое — худенький молодой человек в чёрной куртке и другой, с укороченным телом и бешено вращающимися глазами, восклицающий: “Сезанн — это мир! Сезанн — это эпоха!” Вскоре Анатолий познакомился с ними — это были Шемякин и Семеошенков» [5, с. 68]. И в той же антологии, но чуть выше: «Юрий Филимонов наблюдал, как в Эрмитаже Семеошенков рассматривал “Танец” Матисса: “Подходил вплотную, “нюхал”, отбегал, садился на пол, вставал, поворачивался спиной, широко расставлял ноги и рассматривал картину между ног”. Это не было эпатажем, спектаклем в расчёте на публику — в 1957 году залы Эрмитажа были пусты, — это показывало его крайнюю заинтересованность» [5, с. 65]. Приведённые Л. Ю. Гуревич свидетельства очевидцев показывают, что для Евгения Семеошенкова (1925–1994) Эрмитаж был пространством активных культурных смыслов, с которым художник мог — и должен был — взаимодействовать, производя новые смыслы. С одной стороны, здесь можно было познакомиться с искусством Сезанна — парадигматического художника для всего модернистского искусства, а с другой, новое искусство, подобное матиссовскому «Танцу», требовало активных усилий восприятия. Важно, что Семеошенков был, как и Длугач, центром притяжения для молодёжи, хоть и не сформировал школу и не разработал столь же жёсткую и продуманную систему. По всей видимости, в Ленинграде в 1950-е – 1960-е гг. подобное «круж-

Илл. 3. В. В. Стерлигов. Восстановление Эрмитажа. Около 1947. Холст, масло. 45,6 х 46,8. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Илл. 4. Ю. А. Гусев. Морской пейзаж. Аналитическая интерпретация картины Якоба ван Рейсдаля «Морской берег». 1970. Холст, масло. 50 x 67. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

ковое» существование, когда молодые художники группировались вокруг авторитетной фигуры, наставника, было очень важной формой социализации в неофициальных кругах.

Эрмитаж был музеем, где советские (ленинградские) зрители могли увидеть одновременно и классику, превозносимую официальным дискурсом, и ранний французский модернизм, будораживший молодёжь двух столиц «около 1956 года» — в первую очередь благодаря нашумевшей выставке Пикассо, показанной поочерёдно в Москве и Ленинграде. Подобное соединение вроде бы несоединимого в сознании зрителей происходило совсем непросто. Ярко и показательно момент «стыковки» классики и модернизма как поворотную точку для многих начинающих художников описал в своём романе Александр Окунь, один из тех, кто выставлялся в ДК им. Газа и ДК «Невский» в 1974–1975 гг. Книга «Камов и Каминка» во многом построена на описании автором собственного личного опыта — опыта активного участника неофициального движения, знакомого с его действующими лицами и перипетиями их отношений. Один из персонажей романа, художник Камов (собирательный образ неофициала старшего поколения, обретение которым собственной идентичности как художника пришлось на 1950-е гг.), в 1956 г. в Эрмитаже становится свидетелем диалога, перевернувшего его представление не только об искусстве, но и, как станет ясно впоследствии, о жизни в целом:

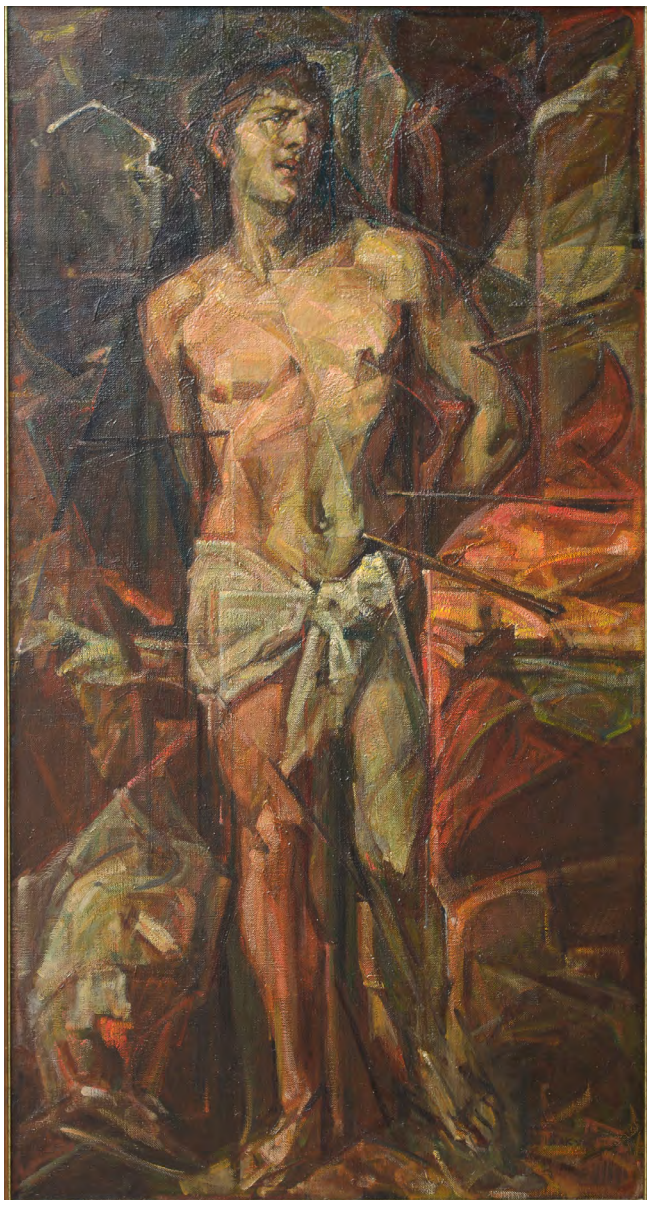
«Безоблачная жизнь юного художника закончилась весной 1956 г., когда <…> в Эрмитаже впервые открылась выставка Пикассо[1]. О, как они, ученики СХШ, гордость и надежда отечественного искусства, потешались над этим французским недоумком! У него, в отличие от них, не было ни малейшего шанса поступить не то что в Академию, на подготовительные курсы в нее! Они куражились над этой мазней, и это поднимало их в своих глазах все выше и выше.

Через неделю после визита на выставку юный художник Камов заскочил в Эрмитаж еще раз посмотреть эльгрековских “Петра и Павла”, которых собирался копировать. У картины стояли двое: седой человек с живыми карими глазами, густыми, еще почти черными, пушистыми усами под крупным носом и почтительно к нему склонившийся высокий губастый юноша.

— …видел в Толедо, — говорил носатый. — Никому в голову не приходило убрать их, да впрочем, все знали, что франкисты не будут стрелять по монастырю. Весь строй работы: стремительная динамика композиции, искривленное пространство, колорит, пейзаж, сияющий букет под ногами ангела — все это воскреснет вновь через триста лет в творчестве такого же, как этот грек, уроженца глубокой провинции по имени Марк Шагал. А тогда этот выходец из далекой венецианской колонии, волею судеб оказавшийся на Иберийском полуострове, привил к суровому черствому дереву местного искусства дичок мистики, который, смешавшись с бескомпромиссным испанским реализмом, принесет такие плоды, как Гойя и как то, что мы только что видели там, наверху. Тот же, — он указал на кисть апостола Петра, — языком пламени летящий мазок, та же, что и в “Снятии пятой печати” — она в Метрополитене, — безумная смелость деформаций. Тот же отважный, бескомпромиссный поиск истины, и та же, — он вдруг прищелкнул языком, — абсолютная свобода. Вспомните Лорку: “Не муза и не ангел покровительствуют Испании, она немыслима без беса”. А большего беса, чем тот, — он ткнул пальцем в потолок, — вы, дружок, не найдете.

Он замолчал, любовно лаская взглядом освещенный заходящим солнцем холст.

— Но, конечно же, не один толедский отшельник. Пикассо, — он снова щелкнул языком, — берет всюду. И все делает своим. Давайте-ка, дружок, навестим Пуссена, ведь и его не обошел это разбойник-конкистадор.



Илл. 5. А. А. Бакун. Святой Себастьян (Тициан). 1997. Холст, масло. 155,6 x 86,6 (в раме). © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Продолжая разговаривать, они вышли из крохотного зальчика в большой красный, где висели Тьеполо, Рибера, Зурбаран, Гвидо Рени, и повернули направо.

Никогда раньше юный художник Камов не слышал, чтобы о живописи говорили таким образом. Он чуял, что в словах, невольно им подслушанных, было то, от чего так просто отмахнуться он не может. Однако сравнивать художника, перед которым он преклонялся, с этим мазилой?

И все же было в том невысоком кудлатом человечке со смешными пышными усами, в голосе его, манере говорить, наконец, в обаянии, которое от него исходило, что-то, что не дало юному художнику Камову права высокомерно пожать плечами. Он и сам не заметил, как оказался на третьем этаже…» [8].

Искусство Пикассо опосредовалось в восприятии молодых художников произведениями Эль Греко и Пуссена. То есть модернизм воспринимался сквозь классику. Бывало и наоборот, но в нашем контексте важнее, что полем для этих перекрещивающихся взаимодействий классики и модернизма был Эрмитаж, и даже в приведённом фрагменте перемена взгляда на искусство, освобождение восприятия воплощается в пространственном перемещении между этажами музея.

Принципиально иную роль Эрмитаж играл в становлении и развитии художников Арефьевского круга (или, если следовать самоназванию их группы, Ордена Нищенствующих/Непродающихся Живописцев). В этот круг входили Александр Арефьев (1931–1978), Рихард Васми (1929–1998), Владимир Шагин (1932–1999), Шолом Шварц (1929–1995) и Валентин Громов (род. 1930). Свои воспоминания о них другой представитель ленинградского неофициального искусства, Алек Рапопорт, назвал «“Барачная школа” из Эрмитажа» [9, с. 15–21]. Это предельно ёмкое и концентрированное определение использует Эрмитаж как метонимическое обозначение одновременно мировой культуры — и Петербурга как классического города. Эта сторона соединяется в словах Рапопорта с «барачной культурой», которую некоторые исследователи выделяют как особое явление в неофициальном искусстве Ленинграда и Москвы первых послевоенных десятилетий. Художники — вместе с очень и очень многими другими людьми — жили в бараках или на окраинах, которые в любом городе СССР выглядели неприглядно. В Ленинграде к этому добавлялось сильнейшее разрушение практически всего города, руинированность которого была обыденной повседневной декорацией для Александра Арефьева и его друзей.

Выхода к живой жизни современного, актуального искусства у них, как и у остальных ленинградских художников тех лет, не было. Поэтому они тоже обратились к Эрмитажу как к одному из возможных источников творческих импульсов. Музей стал и для них, как немногим позже для поколения Шемякина и учеников Длугача, местом встреч с близкими по духу людьми. Но истории этих встреч могли быть куда более брутальными, чем в приведённых выше воспоминаниях о Е. П. Семеошенкове. Достаточно привести одну, которую в разговоре с Ларисой Скобкиной рассказал Валерий Траугот:

«Эрмитаж тогда [*речь идёт о начале 1950-х гг. — Г. С.*] был совсем не похож на то, что он теперь. Это был абсолютно пустой музей, народу там не было вообще. Мы, сэхэшовцы, ходили и здоровались со всеми смотрительницами. …Вот они [*Арефьев сотоварищи — Г. С.*] ходят по Эрмитажу и встречают молодого человека, хорошо одетого, своего ровесника. Стали разговаривать, и оказалось, что молодой человек знает Ван Гога, Матисса, Пикассо. Они были потрясены, поскольку это было очень редко. Они говорят: “Мы — художники, именно такие — современные”. Он говорит: “Ребята, как интересно, пойдём смотреть”. И они его ведут к себе. По дороге он им рассказывает, что был в Америке. <…> Пришли в комнату Васми. Там не было никакой обстановки — были инструменты, подрамники, мольберт. Спал он на полу — был какой-то тюфяк, покрытый ковровой тканью <…> — и масса черепов (а черепа начал собирать Громов, потом Арех тоже увлёкся, потом Шемякин повторял <…>).

И они — перемигнулись, и вдруг Вадим Преловский говорит: “Знаешь, мы вообще-то не художники — мы убиваем. В Эрмитаж ходят богатенькие”. Он сразу поверил — они слишком отличались: такая асоциальная компания, никакого быта домашнего, ничего. Он стал говорить: “Ребята, если вам нужны вещи — возьмите, я переоденусь во что-нибудь ваше!” <…> И они ему говорят: “Ладно, у нас тоже есть начальство, мы пойдём спросим”. Родион оделся в его костюм, и пошли они в кино. <…> Ну, сходили, пришли и: “Мы пошутили”. Парень настолько был измучен, что даже не обиделся — обрадовался…» [3, с. 174–175].

С одной стороны, можно заметить сходство ситуаций: немногочисленные постоянные посетители Эрмитажа и в позднесталинские, и в оттепельные годы узнают друг друга в лицо и даже знакомятся, обсуждают искусство — на этой почве взрастает дружба. И в то же время, разница антуража, колорита в приведенных историях указывает на разницу в окружающем действующих лиц социальном, политическом, культурном пространстве.

Искусство Александра Арефьева, пожалуй, наиболее сильно завязано на истории мирового искусства среди всех представителей ОНЖ. В его поэтике и отношении к форме можно увидеть связь не только с импрессионизмом и постимпрессионизмом, но и с работами «малых голландцев» (на что в печати впервые обратил внимание Юрий Новиков [7]). В этом контексте интересно взглянуть на одну из картин эрмитажного собрания голландской живописи — на «Драку» (1637) Адриана ван Остаде (Илл. 6). Прямых аналогий этой экспрессивной, яр-

кой сценки среди работ Арефьева нет — но это и не требуется. Достаточно увидеть, насколько заметную роль в произведении голландского художника играют лаконичные, ясные жесты, создающие сложную внутреннюю динамику композиционного построения — и сопоставление с арефьевскими «драками» и «ссорами» покажется вполне естественным.

Увлекался Арефьев и античностью, хотя непосредственную формальную связь между эрмитажным античным собранием и его творчеством обнаружить сложно. Наконец, он обращался и к древнейшим обществам, в частности, копировал ассирийские печати [1, с. 157].

Для Арефьева Эрмитаж не был школой мастерства. Ленинградский художник учился здесь энергии искусства, динамике формы, весомости жеста. Неслучайно античность в исполнении Арефьева совсем не похожа на винкельмановскую аполлоническую — его «Прометеи» и «Прокруст» гораздо ближе дионисийскому античному духу Ницше.

История институционального взаимодействия неофициального искусства с Эрмитажем в советские годы не слишком богата событиями.

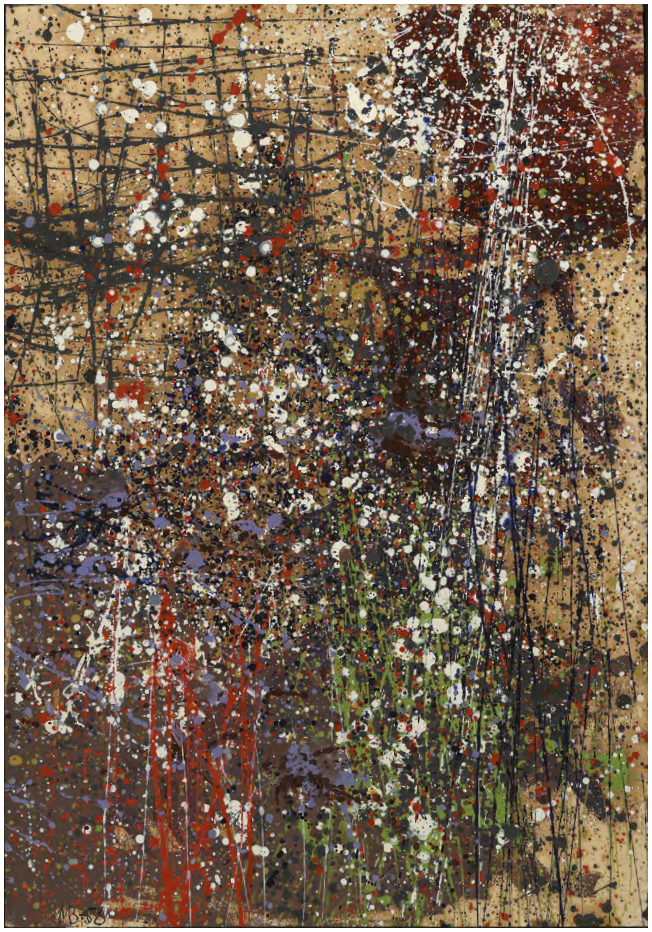
В первую очередь следует сказать о выставке, прошедшей 30–31 марта 1964 г., полное название которой звучало следующим образом: «Первая выставка творческих работ художников-работников хозяйственной части Государственного Эрмитажа», или, коротко, выставка художников-такелажников. О ней написано уже достаточно много и подробно, в первую очередь — очевидцами и участниками событий[2]. Выставка проработала два дня и была закрыта. Вслед за этим последовала смена директора Эрмитажа: М. И. Артамонова сменил Б. Б. Пиотровский. За то время, когда выставка была открыта (не следует забывать, что она существовала только для «своих», для сотрудников музея и тех, кого они туда проводили — для обычных посетителей экспозиция не работала), её посетили многие заметные деятели ленинградской культуры того времени — она вызвала явный интерес, несмотря на молодость участников.

Это событие стало кульминацией периода, когда в музее работали будущие неофициальные ленинградские художники: Михаил Шемякин (род. 1943), Олег Лягачев (род. 1939), Владимир Овчинников (1941–2015). Они были частью интеллектуальной и творческой среды, которая развивалась в тех самых «пустых залах» музея 1950-х – 1960-х гг., о которых говорилось выше. И пребывание в Эрмитаже не могло не сказаться на их творческих предпочтениях — и во многом стало периодом инициации, приобщения к жизни искусства, укрепления их в намерениях стать художниками.

Важно также отметить, что в описаниях выставки её участниками фигурирует В. Ф. Левинсон-Лессинг как тот, кто совершил окончательный отбор работ: попросил художников снять некоторые из них, чтобы не вызвать цензурных нареканий. Показательно, что заслуженный специалист, заместитель директора музея по научной работе, долгие годы занимавшийся изучением искусства Северного Возрождения, оценил модернистские опыты «работников хозчасти» положительно — и впоследствии, если верить Шемякину [10, с. 67], настаивал на этой положительной оценке перед высокими инстанциями. Такое отношение среди выдающихся работников музея старшего поколения к неофициальным художникам не было редкостью. В частности, по свидетельствам (к сожалению, пока не нашедшим документальных подтверждений) знакомых Евгения Михнова-Войтенко, его искусство очень высоко ценила А. Н. Изергина.

Произведения Шемякина, Лягачёва, Овчинникова, Уфлянда оказались в Эрмитаже практически на равных

Илл. 6. А. ван Остаде. Драка. 1637. Дерево, масло. 25 x 33,5. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. А. Пахомов



Илл. 7. Е. Г. Михнов-Войтенко. Абстрактная композиция (Посвящение Тёрнеру?). 1958. Картон, масло, гуашь. 42 x 59,8. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

правах с другими — теми, которые уже давно принадлежали канону истории искусства. Это очень важное в институциональной истории неофициального искусства событие, первая, пусть и не осознанная, не сопровождавшаяся соответствующей рефлексией, но всё же — попытка его интеграции в классический музей и, через это, в историю искусства.

Ещё один эпизод, когда неофициальное искусство (во всяком случае, искусство, наследовавшее неофициальным традициям, тянущимся с 1940-х гг.) оказалось в Эрмитаже с целью собственной легитимизации и вхождения в историю культуры, произошёл почти двадцать лет спустя. В 1982 г. на первой выставке ТЭИИ (Товарищество экспериментального изобразительного искусства — первая признанная властями институция ленинградского неофициального искусства) произошёл скандал между её участниками. Тимур Новиков и Иван Сотников использовали прямоугольную дыру в стенде, сфотографировавшись в ней, в качестве реди-мейда: эта работа получила название «Ноль-объект» и стала исходной точкой для последующего возникновения группы «Новые художники».

По сути «Ноль-объект» — постмодернистская версия «Чёрного квадрата», абсолют, заключающий в себе одновременно всё и ничто, кадрирующий действительность, могущий принимать любые обличия, но недоступный изображению.

Вскоре после выставки художники, провозгласившие «Ноль-объект», объявили, что его полноценными воплощениями являются любые отверстия и провалы. В том же 1982 г. они внесли одну из таких «моделей» — рамку для слайда — в Эрмитаж. Этот символический жест был призван легитимизировать «Ноль-объект» в пространстве мировой культуры. В этой акции Тимур Новиков (1958–2002) и Иван Сотников (1961–2015) использовали Эрмитаж как «филиал» истории искусства, её правомочное «представительство». В отличие от «выставки такелажников», Новиков и Сотников действовали уже вполне осознанно и отрефлексировано, их целью было апроприировать историю искусства, замкнуть её на их собственной идее, заложенной в «Ноль-объекте». В этих действиях просматривается дуалистическая логика: с одной стороны, авангардная (вспомним, что авангардисты, такие, как Малевич или Дюшан, прилагали большие усилия для ретроспективной организации истории искусства в соответствии с собственным её видением), а с другой — постмодернистская, потому что игровая составляющая «ноль-культуры»[3] самоочевидна.

Представляется, что органичной частью институционального взаимодействия Эрмитажа и неофициального искусства являются события, относящиеся уже к постсоветской эпохе. В музее выставлялись художники группы «Эрмитаж», Михаил Шемякин, Анатолий Белкин, Тимур Новиков, Владимир Стерлигов. Впрочем, эти выставки носят скорее эпизодический характер — Эрмитаж пока не ведёт целенаправленной работы с русским искусством XX в.

Тем не менее, в настоящий момент в собрании музея представлены многие участники ленинградского неофициального художественного движения. Среди прочих это Евгений Михнов-Войтенко (Илл. 7), Тимур Новиков, Владимир Стерлигов, Евгений Рухин (Илл. 8), Михаил Шемякин, Владлен Гаврильчик, Игорь Захаров-Росс, Евгений Горюнов, Александр Окунь, Григорий Длугач, Соломон Гершов, Евгений Ротенберг, Николай Сажин и многие другие.

Эрмитаж является полноценной и неотъемлемой частью истории ленинградского неофициального искусства. Он был смыслообразующим художественным центром города. Влияние музея на художников в их становлении невозможно переоценить. Картины, представленные в его коллекции, становились моделями для одних художников и концептуальным материалом для других. Музейные залы стали средой для общения, местом формирования дружеских связей, кружков и целых художественных объединений. Кроме того, Эрмитаж выполнял функцию «представительства истории искусства» и благодаря этому связывал неофициальных художников и их творчество с пространством мировой культуры. Именно в таком качестве музей был использован Тимуром Новиковым и Иваном Сотниковым для приобщения «Ноль-объекта» к истории искусства.

Наконец, можно утверждать, что отмеченное влияние осуществлялось и в обратном направлении: неофициальное искусство оказывается частью истории Эрмитажа. Тем важнее и интереснее исследование их связей, настоящей статьей только начатое.

Илл. 8. Е. Л. Рухин. Верёвка. 1976. Холст, масло, дерево, ткань. 70,5 x 66,3. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Примечания:

[1] Аберрация, смешивающая временную выставку Пикассо 1956 г. в ГМИИ и Эрмитаже (осень) и открытие в Эрмитаже в апреле 1956 г. выставки «Французское искусство XII–XX веков», частью которой стала экспозиция третьего этажа Зимнего дворца, оставшаяся там впоследствии на постоянной основе.
[2] Подробнее её историю и хронологию можно прочесть, например, в сборнике материалов конференции «Территория свободы», прошедшей в Эрмитаже в 2014 г., в текстах Михаила Шемякина, Олега Лягачёва, Владимира Овчинникова: [10].
[3] Ноль-культура — условное, рамочное понятие, описание Тимуром Новиковым широкого круга деятельности, связанной с кругом «Новых художников», развёрнутой впоследствии. «Ноль-объект», по мысли Тимура, стал исходным импульсом для формирования «ноль-культуры».

Список литературы:

1. Александр Арефьев. Живопись. Графика. СПб.: KGallery, 2016. 244 с.
2. *Андреева Е. Ю.* Эхо экспрессионизма в ленинградском искусстве второй половины XX века // Эхо экспрессионизма. Каталог выставки в Государственном Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2020. С. 5–10.
3. Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е / Автор-составитель *Л. Скобкина.* СПб.: ЦВЗ «Манеж», 2007. 256 с.
4. *Гройс Б. Е.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 165 с.
5. *Гуревич Л. Ю.* Круг Шемякина. СПб.: Ленинград Центр, 2014. 591 с.
6. *Кошкина О. Ю.* «Знакомое неведомое». Творческое наследие художников группы «Эрмитаж» в контексте ленинградского нонконформизма // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 95–100.
7. *Новиков Ю.* Материалы к балладе об Александре Арефьеве (в легендах, анекдотах и авторских отступлениях) // Часы. 1981. №33. С. 266–280.
8. *Окунь А.* Камов и Каминка. М.: РИПОЛ Классик, 2015. 384 с.
9. *Рапопорт А. В.* Нонконформизм остаётся. СПб.: Издательство ДЕАН, 2003. 240 с.
10. *Селезнёва Е. Ю.* История ненаписанной картины. В. В. Стерлигов «Восстановление Эрмитажа». 1946–1948 гг. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 8 л.
11. «Территория свободы». Материалы научной конференции [10 ноября 2014 года, Санкт-Петербург]. СПб.: ДЕАН, 2015. 205 с.

References:

Aleksandr Aref'ev. Zhivopis'. Grafika (Aleksandr Aref'ev. Painting. Graphics). Saint Petersburg, KGallery Publ., 2016, 244 p. (in Russian)
Andreeva E. Iu. Ekho ekspressionizma v leningradskom iskusstve vtoroi poloviny 20 veka (Echo of Expressionism in Leningrad Art of the Second Half of the XX century). *Ekho ekspressionizma (Echo of Expressionism). Exhibition Catalog. The State Russian Museum.* Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2020, pp. 5–10. (in Russian)
Groys B. E. *Gesamtkunstwerk Stalin.* Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 165 p. (in Russian)
Gurevich L. Iu. *Krug Shemiakina (Shemyakin's Circle).* Saint Petersburg, Leningrad Tsentr Publ., 2014. 591 p. (in Russian)
Koshkina O. Iu. "Znakomoe nevedomoe". Tvorcheskoe nasledie khudozhnikov gruppy "Ermitazh" v kontekste leningradskogo nonkonformizma ("Familiar unknown". The Creative Heritage of the Artists of the Hermitage Group in the Context of Leningrad Nonconformism). *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 1, pp. 95–100. (in Russian)
Novikov Iu. Materialy k ballade ob Aleksandre Aref'eve (v legendakh, anekdotakh i avtorskikh otstupleniiakh) (Materials for the Ballad about Alexander Arefyev (in Legends, Jokes and Author's Digressions). *Chasy (Clock)*, 1981, no. 33, pp. 266–280. (in Russian)
Okun' A. *Kamov i Kaminka (Kamov and Kaminka).* Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2015. 384 p. (in Russian)
Rapoport A. V. *Nonkonformizm ostaetsia (Non-conformism Remains).* Saint Petersburg, DEAN Publ., 2003. 240 p. (in Russian)
Scobkina L. (ed.). *Geroi leningradskoi kul'tury. 1950–1980-e (The Heroes of Leningrad Culture. 1950s – 1980s).* Saint Petersburg, Manezh Publ., 2007. 256 p. (in Russian)
Selezneva E. Iu. *Istoriia nenapisannoi kartiny. V. V. Sterligov "Vosstanovlenie Ermitazha". 1946–1948 gg. (The History of an Unwritten Painting "Restoration of the Hermitage" by Vladimir Sterligov. 1946–1948).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2016. 8 p. (in Russian)
"Territoriia svobody" ("Territory of Freedom"). Materials of the scientific conference [November 10, 2014, St. Petersburg]). Saint Petersburg, DEAN Publ., 2015. 205 p. (in Russian)

УДК 7.041.3
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14003

Мартынова Дарья Олеговна, аспирант. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. d.o.martynova@gmail.com

Martynova, Daria Olegovna, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia emb., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

ИСТЕРИЧЕСКАЯ АРКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИЗ БУРЖУА. К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА

HYSTERICAL ARCH IN THE ART OF LOUISE BOURGEOIS. TO THE ISSUE OF THE ORIGIN AND SIGNIFICANCE OF THE IMAGE

Аннотация. Статья посвящена анализу значения и поиску происхождения образа истерической арки в творчестве Луиз Буржуа на примере двух работ: скульптур «Клетка» («Арка истерии») и «Арка истерии». Представляя собой механизм возвращения вытесненных событий и образов, художественный метод Луиз Буржуа по большей части воспроизводит уже виденное, но забытое. К таким образам относится и истерическая арка, ставшая символом социокультурного феномена второй половины XIX в. под названием истерия. Описывая значение и отражение художественной классификации истерии в визуальном искусстве второй половины XIX в., автор анализирует и изменение восприятия истерического дискурса в XX в., определяя семантику истерической арки в творчестве Луиз Буржуа через рассмотрение этого художественного образа. В результате автор приходит к выводу, что, исследуя истерию через скульптуру, Л. Буржуа возвращает преданное забвению прошлое истерии XIX в. как болезни, в которой воплощаются диспозитив сексуальности, проблемы клиники и власти. Фундаментально исследуя этот феномен с длинной историей, она создаёт свидетельство действительного существования истерических поз, анализируя художественные репрезентации истерии, сформировавшиеся в больнице Сальпетриер в Париже. Кроме того, Л. Буржуа обращается и к современным ей интерпретациям истерии феминистским движением, отрицая принадлежность этого заболевания к какому-либо полу и разрушая исторически сложившийся миф об истерии — наделенности им исключительно женщин, отдавая дань исследованиям, проведенным в больнице Сальпетриер.

Ключевые слова: Луиз Буржуа; истерическая арка; современное искусство; принцип визуальной аналогии; гендерные исследования; истерия; художественные репрезентации истерии; энвайронмент; телесность; стигматизация; вытесненный образ; культурная память.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the meaning and the origin of the hysterical arch image in the art of Louise Bourgeois on the example of two works: sculptures “Cell” (“Arch of hysteria”) and “Arch of hysteria”. Representing a mechanism for the return of repressed events and images, the artistic method of Louise Bourgeois reproduced for the most part what had already been seen, but forgotten. These images included the hysterical arch which became a symbol of the socio-cultural phenomenon of the second half of the 19th century named hysteria. Describing the meaning and reflection of the artistic classification of hysteria in the visual art of the second half of the 19th century, the author considered the changes in the perception of the hysterical discourse in the 20th century. The researcher defined the hysterical arch semantics in the creative work of Louise Bourgeois through the investigation of this artistic image. As a result, the author came to the conclusion that Louise Bourgeois returned the forgotten past of hysteria of the 19th century as a disease which embodied the disposition of sexuality, the problems of the clinic and power in her sculptural works. Fundamentally studying this phenomenon with a long socio-cultural history, she created the evidence of the actual existence of hysterical poses, analyzing the artistic representations of hysteria, formed in the Salpêtrière hospital in Paris. In addition, Louise Bourgeois referred to contemporary interpretations of the hysteria by the feminist movement, denying the affiliation of this disease to any sex. She destroyed the historical myth of hysteria — the endowment of it exclusively by a woman, paying tribute to the research conducted at the Salpêtrière hospital.

Keywords: Louise Bourgeois; hysterical arch; contemporary art; principle of visual analogy; gender studies; hysteria; artistic representations of hysteria; environment; corporeality; stigmatization; repressed image; cultural memory.

Работы Луиз Буржуа (1911–2010), как не раз отмечали исследователи её творчества [6; 7; 15], являются своего рода «театром памяти», играя центральную роль в качестве проводников того или иного места или образа и затрагивая внутри этого «временного спектакля» проблемы телесности, гендера и идентичности, изучая формы в целом (особенно человеческого тела), отражая скрытые (а часто и мало завуалированные) идеи феминизма. В результате художественный метод Луиз Буржуа представляет собой механизм возвращения вытесненных образов, событий, воспоминаний, то есть воспроизведение уже виденного, но забытого. Неслучайно Л. Буржуа говорила: «бессознательное — мой друг» [Цит. по: 1, с. 12], обращаясь главным образом к травматическим воспоминаниям, актуализируя мучительность не только прошлого, но и актов воссоздания, апеллируя к проблемам культурной памяти. Неудивительно, что одним из результатов этих поисков и стали скульптуры «Клетка» («Арка истерии») 1992 г. (Илл. 1) и «Арка истерии» 1993 г. (Илл. 2), затрагивающие целый культурный пласт, связанный не только со стигматизацией душевнобольных, но и с гендерной проблематикой. В этой статье основной *целью* автора будет раскрытие происхождения и значения считающегося заведомо болезненным и отчасти закрытым от прозрачной интерпретации образа истерической арки в работах Луиз Буржуа. Для достижения этой цели автор ставит ряд *задач*: 1) описание процесса превращения истерии в культурный феномен с помощью изобразительных средств в предшествующий Луиз Буржуа век; 2) демонстрация значения и отражения художественной классификации истерии в визуальном искусстве второй половины XIX в.; 3) анализ изменения восприятия истерического дискурса в XX в.; 4) определение семантики истерической арки в творчестве Луиз Буржуа через анализ художественного образа.

Илл. 1. Луиз Буржуа. Клетка (Арка истерии). 1992. Сталь, бронза, чугун и ткань. Музей современного искусства, Нью-Йорк. https://www.moma.org/

Стоит отметить, что большинство произведений Л. Буржуа окружены большим и постоянно растущим литературным массивом, порожденным как самой художницей, так и множеством критиков, стремящихся соприкоснуться с личностью Л. Буржуа и ее индивидуальной историей. Такой текстуальный фокус приводит к тому, что семь десятилетий карьеры Л. Буржуа телескопируются и представляются как отражение исключительно личных переживаний, отрицая и не допуская неизбежных изменений в мыслительном процессе и художественной практике [см. подробнее: 16]. Помимо этого, собственные слова Л. Буржуа искажают значение ее произведений; она часто противоречит себе в интервью. Сама Л. Буржуа говорила в 1954 г.: «к словам художника всегда следует относиться осторожно» [8, p. 66]. Подобное создание мифов и актуализация превалирования личной жизни Л. Буржуа над буквальным подходом к творчеству исследователями порождает ряд вопросов о воплощении и значении этого образа. Ответы на эти вопросы можно найти, обратившись к истории истерии.

Илл. 2. Луиз Буржуа. Арка истерии. 1993. Бронза. Музей современного искусства, Нью-Йорк. https://www.moma.org/

Исторически термин истерия применялся к удивительно широкому спектру психических и физических симптомов, в первую очередь у женщин. Это связано с этимологическим происхождением этого названия, которое само по себе устанавливает гендерную границу: истерия происходит от древнегреческого слова *ὑστέρα*, означающего матку; в связи с этим ещё с Античности истерия была болезнью блуждающей матки. На протяжении веков истерия считалась сложным состоянием, сопровождающимся различными физическими симптомами. Хотя истерия имеет долгую историю в медицине, проявляясь в разных культурах в разное время, ее исследование было широко популяризировано лишь в конце XIX в. благодаря французскому невропатологу Жан-Мартену Шарко, который изучал и проводил эксперименты над больными истерией в больнице Сальпетриер в Париже [см. подробнее: 17].

Ж.-М. Шарко совершил революционный шаг, обозначив, что истерия — не болезнь матки, а психическое заболевание, связанное с подавленными нервными расстройствами и травмами,

Илл. 3. Поль Рише. Синоптическая таблица большой истерической атаки. 1881. Иллюстрация из книги «Клинические исследования истеро-эпилепсии или большой истерии». Национальная библиотека Франции, Париж. https://www.bnf.fr/fr

Илл. 4. Поль Ренуар. Доктор Шарко. 1887. Обложка журнала *Revue illustrée.* Британская библиотека, Лондон. https://www.bl.uk/

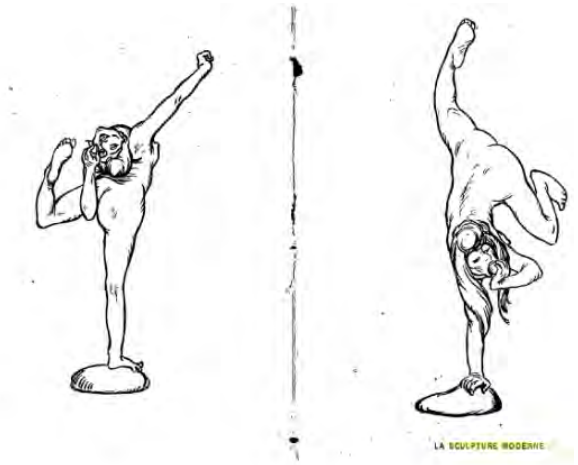
выражающимися посредством тела больного. Методы диагностики и лечения в больнице Сальпетриер были наглядными: доктор Шарко создал своего рода театр истерии, в котором больные под его «дирижирование» разыгрывали «акты» спектакля под названием истерия, совпадавшие с художественной классификацией истерических поз [12]. Кульминацией последовательности этих поз была истерическая арка, во время которой человек максимально выгибал спину, опираясь всем весом на голову и пятки, находясь в спазме, удерживающем изогнутое тело в нестабильном состоянии, едва позволяющем его запечатлеть.

Подобная художественная иконография этой болезни была создана благодаря научным трудам Ж.-М. Шарко, написанным в соавторстве с Полем Рише, в которых учёные сравнивали истерические позы, выведенные в 1881 г. в таблицу классификации поз истерии визуальными средствами (Илл. 3), с произведениями искусства предыдущих эпох [19]. Помимо этого, одним из нововведений доктора Шарко было создание фотостудии в Сальпетриер для документирования физических симптомов пациентов, с помощью которых он также пытался верифицировать истерию [см. подробнее: 11]. Подобная документальность позволяет сказать, что именно нозология, то есть выявление паттернов симптомов, которые затем можно было бы назвать синдромом, расстройством или болезнью, позволила доктору Шарко представить истерию как заболевание посредством систематизации изобразительными средствами разнообразных и противоречивых симптомов, подпадавшими под диагноз истерия (по его мнению) [10].

Илл. 5. Огюст Роден. Торс Адель. 1884. Терракота. Музей Родена, Париж. http://www.musee-rodin.fr/

Создание своего рода «алфавита» истерии совпадает с концепцией Мишеля Фуко о процессе эстетизации заболеваний и превращении *ars erotica в scientia sexualis* в XIX в., то есть конструировании диспозитива сексуальности [3, с. 153–155]. Подобный вуайеризм, активное распространение медицинских иллюстраций, а также театральные сеансы (демонстрации больных в больничном пространстве, имитировавшем сцену театра) Сальпетриер превращает истерию в социокультурный феномен второй половины XIX в. Актуализируя запретную для XIX в. тему болезни (с начала века активно пропагандировался культ здоровья) и создавая тем самым притягательный образ «инаковости», художественные репрезентации истерии проникают в визуальное искусство Франции: публикуются сатирические рисунки о докторе Шарко и его «алфавите» истерии (Илл. 4), Огюст Роден заимствует истерические позы для скульптур (особенно активно используя иконографию истерической дуги, к примеру, в «Коленопреклонном» или «Торсе Адель» (Илл. 5)), Фелисьен Ропс рисует своего рода архетипичные образы, связанные с этим заболеванием, а в некоторых журналах появляются рисунки, посвященные современной скульптуре, полностью состоящей из заимствования истерических поз (Илл. 6).

Неслучайно сюрреалисты Андре Бретон и Луи Арагон в манифесте «Пятидесятилетие истерии. 1878–1928», опубликованном в журнале «Сюрреалистическая революция» (№ 11, 15 марта 1928 г.) [9], писали, что истерия — великое открытие XIX в., это не патологический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как высшее средство выражения [Цит. по: 2, с. 47–53], исследуя именно конструкт истерии Сальпетриер. Сюрреалистическая истерия, эта «демонизированная Венера» манифестировала подавленные женские желания и травмы (впрочем, сам по себе «спектакль» истерии второй половины XIX в. — это выраженные на языке тела намеренно забытые травматичные события), воплощая идеал сюрреалистической конвульсивной красоты (см. подробнее: [4, с. 57–69]). К примеру, в отрывке из романа «Надя» (1928), опубликованном в том же номере журнала «Сюрреалистическая революция», А. Бретон писал, что красота должна быть конвульсивной или ее не будет. Помимо этого, С. Дали использовал образы фотографий Сальпетриер в ряде работ, неоднократно представляя женщин, выгибающих свои тела (к примеру, «Феномен экстаза» 1933 г. (совместно с Брассаем) (Илл. 7) — яркий пример, обогащенный тонкими нюансами сюрреалистической конвульсивной красоты, или «Истерическая и аэродинамическая обнаженная» 1934 г.). Приглашение на открытие Международной выставки сюрреализма 1938 г. (под руководством М. Дюшана) [14, p. 99] обещало посетителям театрализованное представление истерического припадка в исполнении танцовщицы Хелен Ванель, во время которого она разыграла истерическую арку, опираясь на фотографии одной из самых известных истеричек больницы Сальпетриер — Августины [20, p. 102–103].



Илл. 6. Луи Моран. Современная скульптура. 1900. Иллюстрация из журнала «Обзор четырех сезонов». Национальная библиотека Франции, Париж. https://www.bnf.fr/fr

Илл. 7. Сальвадор Дали (совместно с Брассаем). Феномен экстаза. 1933. Фотоколлаж. Частное собрание

Действительно, сексуальная девиантность и социальная трансгрессия часто формировали симбиотические отношения в сюрреалистическом нападении на традиционную культуру. Термин «конвульсивная красота», введенный А. Бретоном, понимаемый в основном через психологические модели осознания человеческой сексуальности, описывает сюрреалистический метод представления воздействия социальных ограничений на человеческую психику посредством визуальных медиумов, то есть репрезентацию психологических репрессий, приводящих к трансгрессивному поведению; при этом конвульсивная красота интерпретируется с позиций гендерных различий. Невыразимые реальности, определяемые истерией или неврозом, — результат неудачного подавления желаний. Таким образом, сюрреалисты десублимируют, то есть художественно возрождают подавленный эротический импульс, часто проявляющийся в девиантной форме сексуального выражения, представляя зрителю образы, демонстрирующие ограничительный характер социальных норм. В то же время, в отличие от С. Дали или Х. Беллмера, Клод Каон не репрезентует женщину как слабый пол, склонный к подавлению желаний в угоду социуму из-за гендера, не ограничивая женское тело такими определениями, как сексуальность и истерия. Проекции девиантной женской сексуальности Клод Каон, представленные через феномен истерии (к примеру, в работе «Автопортрет 95» 1939 г. (Илл. 8)), отвергают теории и образы, усиливающие категоризацию женщин как слабого пола в сюрреализме [13, p. 213–214], во многом опережая поиски Луиз Буржуа.

Однако, когда Л. Буржуа начинала свою карьеру, истерия исчезла как широко используемый медицинский диагноз, поскольку ее симптомы были разделены на отдельные психические заболевания, такие как, к примеру, расстройство множественной личности, нимфомания, синдром дефицита внимания, анорексия и т.д. Лишь в 1960-х – 1970-х гг., благодаря расцвету феминистского движения, про истерию вновь заговорили. Так, по словам Джульетты Митчелл, феминизм 1970-х гг. был в значительной степени ответственен за появление исследований об истерии, а женское освободительное движение конца 1960-х гг. протестовало против распространенной стигматизации женщин как «истеричек» [18, p. 53–54]. Исследователь Лиза Аппиньянези пишет, что истерия XIX в. и движение феминизма взаимосвязаны, так как с помощью так называемых «типичных» женских болезней также стремились привлечь внимание к патриархальности общества в связи с тем, что истерия, используя телесные акты (преимущественно женских тел, что отмечено и в вышеуказанном манифесте сюрреалистов), неизбежно становилась вуайеристическим движением, эротизируя образ больного [5, p. 143–145]. На фоне этих исследований и появляются работы Луиз Буржуа, посвященные наиболее характерному образу истерии — так называемой истерической арке.

Впервые Луиз Буржуа обращается к истерической арке в работе 1992 г. «Клетка» («Арка истерии»). Каждая из «Клеток» представляет собой уникальный мир, микрокосм какого-то явления, призванного восстановить прошлое или затронуть социальные стигмы, создавая благодаря своей структуре простор для вуайеристов, тем самым позволяя участвовать в процессе подглядывания. В «Клетке», посвященной истерии, Л. Буржуа репрезентует стигматизацию больных в лечебницах, продолжая идеи, изложенные в работах Мишеля Фуко о феномене клиники, не только воссоздавая утраченное явление, но и вписывая его в контекст движения феминизма. В пространство клетки Л. Буржуа помещает тело без рук и головы и некий громоздкий аппарат. Тело выгнуто в дуге на низкой кровати, на которой вышиты рядами слова “Je t’aime”, как строки, которые прописывают на школьной доске в наказание за содеянное.

Илл. 8. Клод Каон. Автопортрет 95. 1939. Коллекция Jersey Heritage, Джерси. https://www.jerseyheritage.org/

Илл. 9. Альбер Лонде. Истерическая арка. 1880-е гг. Хронофотография. Из журнала *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière.* Национальная библиотека Франции, Париж. https://www.bnf.fr/fr

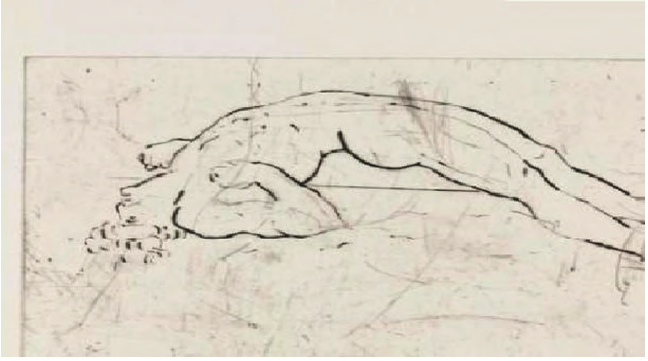
Лишение скульптурного тела головы является реминисценцией к фотографиям больных из журнала «Новая иконография Сальпетриер»: медицинские фотографы либо не включали голову пациента в кадр, либо закрывали ее белой простыней в целях анонимности фотографируемого, соблюдая врачебную этику (Илл. 9). Помимо этого, в рассматриваемой работе Л. Буржуа выражает полный контроль, царивший в больницах, посредством «изъятия» рук. Лишение тела головы свидетельствует о том, что эта скульптура представляла из себя символ самой истерии. Об этом же говорит явная андрогинность скульптуры, невозможность определить половую принадлежность. Обнаженность тела легко объясняется: во время истерического припадка женщины оголялись (часто находясь в гипнотическом состоянии). Приспособление, находящееся напротив скульптуры, в непосредственной близости к ней, — это камера, совмещенная с пилой, скорее всего, лишившей тело рук (может считываться как аллюзия на врача, полностью контролировавшего процесс фотофиксации и приступа). Фотокамера занимает позицию отстраненного вуайериста, а субъект, смотрящий или находящийся напротив объектива камеры, непосредственно участвует в создании изображения. Довольно близкое расположение камеры и профилирование объекта предполагают, что подобный процесс должен производить впечатление научной «правды», одновременно создавая эффект отстранения, позволяя зрителю провести собственные научное исследование и визуальный анализ. Линза камеры указывает на так называемый «режим визуальности», царивший в Сальпетриер, и зрелищность истерии, а также ее последующих проявлений.

Интересен и сам процесс подготовки к созданию этой «Клетки». Об увлечении и долгом осмыслении образа истерической арки Луиз Буржуа свидетельствуют ряд ее рисунков и комментариев: художница сначала изучала и фотокопировала, а затем процарапывала на пластине истерические позы из иллюстрированных журналов и книг больницы Сальпетриер. Позже она создаст изогнутую фигуру на ту же тему (Илл. 10), комментируя рисунок: «Это феминистское заявление. Это документ, доказывающий предубеждение Шарко... Для Шарко изогнутое тело... истеричная женщина... предмет развлечения... Она (истерия — *Д. М.*) была сделана, чтобы быть смешной и смехотворной. Истеричными всегда считались женщины. Но это суеверие! Этот документ доказывает, что мужчины также истеричны. Я стараюсь раскрыть свою точку зрения... Шарко высмеивал женщин... как мой отец высмеивал меня» [Цит. по: 21, p. 244].

Такое явное возвращение к художественной лексике истерии, выведенной Ж.-М. Шарко, позволяет визуальному и воплощенному занять место речи или языка в конкретном проявлении психических реальностей, а трехмерное художественное произведение замещает собой тело. Это, в свою очередь, говорит о том, что Л. Буржуа была осведомлена о вуайеристической культуре больницы Сальпетриер, сконцентрированной на визуализации, окружавшей истерию и представления о ней во второй половине XIX в.

Идея восстановления лексики истерии находит свое завершение непосредственно в бронзовой скульптуре «Арка истерии» 1993 г., одной из мощнейших работ в её творчестве, — обезглавленной и обнаженной мужской фигуре в натуральную величину, согнутой назад так сильно, что ее вытянутые руки почти касаются пяток, образуя в воздухе подобие арки. Это самоценная работа, не являющаяся частью скульптурной группы, — символ истерии, воплощение этого забытого феномена. Перед зрителем истеричное тело, подвешенное за пупок; именно в подвешенном положении истерическое тело находится в состоянии покоя, так как Л. Буржуа нивелирует телесное напряжение, то есть судорогу, лишая тело опоры. Однако самое важное в этой работе — метод подрыва одностороннего вуайеризма для того, чтобы сделать истерическим субъектом мужчину: амбивалентность пола фигуры можно рассматривать как попытку Л. Буржуа разорвать шаблон, связывающий истерию исключительно с женским телом. Точно так же, как подвешивание скульптуры предполагает другое промежуточное состояние, Л. Буржуа говорила, что «горизонтальность — это желание сдаться, уснуть. Вертикальность — это попытка к бегству. Висение и парение — это состояние амбивалентности» [Цит. по: 6, p. 48]. Противостоя иерархии между мужчиной и женщиной, в работе Л. Буржуа истерия относится к обоим полам. Подобная интерпретация истерии свидетельствует не только о раскрытии гендерной проблематики явления, но и об осведомленности Л. Буржуа о том, что Ж.-М. Шарко впервые установил, что истерия свойственна и мужчинам. Это доказывает и комментарий Луиз Буржуа к подготовительному рисунку к «Клетке», посвященной истерии, где она пишет о том, что мужчины также истеричны: несмотря на то, что художница критикует знаменитого невролога, в комментарии она рассматривает рисунок истеричного мужчины, репродукция которого была напечатана в Сальпетриер (уже в 1880-х гг. доктор Шарко исследовал маскулинную истерию). В результате идея исследователей о том, что Л. Буржуа считала истерию исключительно женским заболеванием, является неправомерной [см. 1, с. 35–36]. «Арка истерии» — это определенно реакция против идеи, что истерия — исключительно женская проблема, завершающая идею отражения режима визуальности, применимого к душевнобольным, затронутую в «Клетке» 1992 г.

Сама по себе скульптура истерической арки является ресурсом демонстрации визуальности, создает эффект присутствия, подглядывания: отполированная поверхность бронзы, отражающая смотрящего, заставляет осознать этот процесс подглядывания, осмыслить восприятие представленного скульптурного образа как объекта, обращаясь в то же время и к телам истериков второй половины XIX в., которые рассматривались исключительно как объекты изучения благодаря визуальному методу Ж.-М. Шарко. Помимо этого, полированная поверхность бронзы создает дискомфортные для зрителя условия: гладкая поверхность сама по себе запрещает тактильный контакт, поскольку любое прикосновение может оставить след. Тело скульптуры, таким образом, представляет собой локус контролируемой формы симптоматической речи, ведь «страхи прошлого связаны с функциями тела, они вновь появляются через тело», — пишет Л. Буржуа [Цит. по: 8, p. 228].



Илл. 10. Луиз Буржуа. Без названия. 1989. Сухая игла, плетеная бумага. Музей современного искусства, Нью-Йорк. https://www.moma.org/

Изучив скульптурное изображение истерического тела в творчестве Луиз Буржуа, можно сказать, что, исследуя истерию через скульптуру, она возвращает вытесненное воспоминание об истерии XIX в. как болезни, в которой воплощаются диспозитив сексуальности, проблемы клиники и власти, создавая ее физическое и трехмерное проявление, проникнутое мышечной энергией реального индивида, через процесс литья. Присутствие истерического тела через материальный и скульптурный процесс, обращение к телесности, художественная аналитика образа позволили ей приблизиться к пониманию истерии. Л. Буржуа представляет версию этой болезни, сложившуюся в больнице Сальпетриер — явлении, запечатленном в интимном и закрытом пространстве клиники, опираясь на фотографии Сальпетриер, которые одновременно создают как эффект отстраненности, так и эффект подглядывания. Она использовала этот образ как визуальное отражение истерики в целом, передавая эмоциональное состояние, связанное с драматическими телесными искажениями. Фундаментально исследуя этот феномен с длинной социокультурной историей, она создаёт свидетельство действительного существования истерических поз. Помимо этого, Л. Буржуа обращается и к современным ей интерпретациям истерии феминистским движением: амбивалентность пола истерического тела указывает на гендерные проблемы, связанные с представлением об истерии: отрицая принадлежность этого заболевания к какому-либо полу, она разрушает исторически сложившийся миф об истерии — наделенности им исключительно женщин, отдавая дань исследованиям, проведенным в больнице Сальпетриер.

Список литературы:

1. *Туркина О.* Луиз Буржуа: ящик Пандоры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 136 с.
2. Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Под общ. ред. *Г. Жерара*. М.: Гилея, 2018. 448 с.
3. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
4. *Шик И. А.* Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: дис...канд. иск. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2018. 384 с.
5. *Appignanesi L.* Mad, Bad And Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present. London: Virago Press, 2009. 560 p.
6. *Askew L., Offay A.* Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2014. 104 p.
7. *Bernadac M.-L.* Louise Bourgeois. Paris: Flammarion, 2006. 207 p.
8. *Bourgeois L.* Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997. London: The MIT Press, 1998. 384 p.
9. *Breton A., Aragon L.* Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928) // La Révolution Surréaliste. 1928. № 11. P. 20–21.
10. *Charcot J.-M., Richer P.* Les Démoniaques dans l'Art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 116 p.
11. *Didi-Huberman G.* Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 392 p.
12. *Hunter D.* The Makings of Dr. Charcot's Hysteria Shows: Research Through Performance. New York: Edwin Mellon Press, 1998. 154 p.
13. *Hutchison Sh.* Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes // Symploke. 2003. Vol. 11, № 1/2. P. 212–226.
14. *Lehmann M.-R.* The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come // Lingua Romana. 2018. Vol. 13, № 1. P. 99 1–12.
15. *Nixon M.* Louise Bourgeois: Reconstructing the Past // Louise Bourgeois. Exhibition catalogue / *Fr. Morris* (ed.). London: Tate Publ., 2007. P. 228–233.
16. Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings / *P. Larratt-Smith* (ed.). London: Violette Editions, 2012. 504 p.
17. *Micale M. S.* Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II) // History of Science. 1989. № 27. P. 319–351.
18. *Mitchell J.* Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relationships on the Human Condition. Harmondsworth: Basic Books, 2000. 382 p.
19. *Richer P.* Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. 784 p.
20. *Rosemont P.* Surrealist Women: An International Anthology. Austin: University of Texas Press, 1998. 576 p.
21. *Wye D., Smith C.* The Prints of Louise Bougeois. New York: The Museum of Modern Art, 1994. 256 p.

References:

Appignanesi L. *Mad, Bad and Sad: a History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*. London, Virago Press Publ., 2009. 560 p.
Askew L.; Offay A. *Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets*. Edinburgh, National Galleries of Scotland Publ,, 2014. 104 p.
Bernadac M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion, 2006. 207 p. (in French)
Bourgeois L. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997.* London, The MIT Press Publ., 1998. 384 p.
Breton A.; Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928). *La Révolution Surréaliste,* 1928, no. 11, pp. 20–21. (in French)
Charcot J.-M.; Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris, Delahaye et Lecrosnier Publ., 1887. 116 p. (in French)
Didi-Huberman G. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press Publ., 2003. 392 p.
Foucault M. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let (The Will to Truth: beyond Knowledge, Power and Sexuality. Works of Different Years)*. Moscow, Kastal' Publ., 1996. 448 p. (in Russian)
Gerard G. (ed.) *Siurrealizm. Vozzvaniia i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniia s 1920-kh godov do nashikh dnei (Surrealism. Declarations and Tractates of the International Movement from the 1920s to the Present Day)*. Moscow, Gileia Publ., 2018. 448 p. (in Russian)
Hunter D. *The Makings of Dr. Charcot's Hysteria Shows: Research Through Performance*. New York, Edwin Mellon Press Publ., 1998. 154 p.
Hutchison Sh. Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes. *Symploke*, 2003, vol. 11, no. 1/2, pp. 212–226.
Larratt-Smith P. (ed.). *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed: Psychoanalytic Writings*. London, Violette Editions Publ., 2012. 504 p.
Lehmann M.-R. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come. *Lingua Romana*, 2018, vol. 13, no. 1, pp. 99–112.
Micale M. S. Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II). *History of Science*, 1989, no. 27, pp. 319–351.
Mitchell J. *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relationships on the Human Condition*. Harmondsworth, Basic Books Publ., 2000. 382 p.
Morris Fr. (ed.) *Louise Bourgeois. Exhibition catalogue*. London, Tate Publ., 2007. 320 p.
Richer P. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris, Delahaye et Lecrosnier Publ., 1881. 784 p. (in French)
Rosemont P. *Surrealist Women: An International Anthology*. Austin, University of Texas Press Publ., 1998. 576 p.
Shik I. A. *Siurrealisticheskaia fotografiia 1920-h–1970-h gg.: kliuchevye konceptsii i problemy (Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: the Key Concepts and Problems): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2018. 384 p. (in Russian and English)
Turkina O. *Luiz Burzhua: iashhik Pandory (Louise Bourgeois: Pandora's Box)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 136 p. (in Russian)
Wye D.; Smith C. *The Prints of Louise Bougeois*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1994. 256 p.

УДК 77
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14004

Герд Лора Александровна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник. Санкт-Петербургский институт истории РАН, Россия, Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7. 197110. Loragerd@gmail.com

Вах Кирилл Алексеевич, заместитель руководителя Научной секции МОО «ИППО», член Совета Московского отделения МОО «ИППО», генеральный директор Научно-издательского центра «Индрик». Россия, Москва, Старомарьинское шоссе, 16-16. 127521. K_vach@mail.ru

Gerd, Lora Aleksandrovna, Dr Hab. in History, leading researcher. Saint Petersburg Institute of History of Russian Academy of Science, Petrozavodskaia ul., 7, 197110 Saint Petersburg, Russian Federation. Loragerd@gmail.com

Vakh, Kirill Alekseevich, chief director. Scientific and Publishing Center "Idrik", Staromar'inskoe sh., 16-16, 127521 Moscow, Russian Federation. K_vach@mail.ru

ОДИН МАЛОИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ ФОТОГРАФ XIX ВЕКА: ГАВРИИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ РЮМИН[1]

A LITTLE KNOWN RUSSIAN PHOTOGRAPHER OF THE 19TH CENTURY: GAVRIIL VASILIEVISH RIUMIN

Аннотация. Среди имен русских фотографов в Париже в середине XIX в. Г. В. Рюмин известен немногим. Сын дворян-эмигрантов, он вырос в Швейцарии, в возрасте 13 лет принимал участие в Крымской войне в качестве адъютанта графа Д. Е. Остен-Сакена, где впервые оценил значение фотографии. После войны изучал искусство светописи в Англии и во Франции, в 1859 г. принимал участие в качестве фотографа в свите великого князя Константина Николаевича во время его путешествия в Италию, Грецию и Палестину. Он сделал множество снимков Сицилии, Неаполя, Афин и Иерусалима; некоторые были подарены им Французскому фотографическому обществу и хранятся в его архиве. Рюмин несомненно принадлежит к плеяде фотографов-первопроходцев, которые внесли свой вклад в развитие техники фотографии на одном из ранних этапов ее существования. Статья впервые освещает деятельность Рюмина и обстоятельства его участия в путешествии на Христианский Восток. В Приложении публикуются архивные документы, касающиеся участия Рюмина в поездке великого князя, а также текст его доклада в фотографическом обществе.

Ключевые слова: история фотографии; Гавриил Рюмин; в. к. Константин Николаевич; Православный Восток; русские эмигранты в Париже.

Abstract. Among the names of Russian photographers in Paris in the mid-19th century, Gavriil Vasil'evich Riumin (Gabriel de Rumine) is not well known. The son of Russian noble emigrants, he was brought up in Switzerland and took part in the Crimean War as adjutant to Count D. E. Osten-Sacken at the age of 13, where he first appreciated the value of photography. After the war, he studied the art of photography in Great Britain and France. In 1859, he took part as a photographer in the retinue of the Grand Duke Konstantin Nikolayevich during his journey to Italy, Greece and Palestine. Riumin made a series of photographs of Sicily, Naples, Athens, and Jerusalem. Later he donated some of them to the Photographic Society. Now his works are in its archive collection. Riumin undoubtedly belonged to the group of pioneer photographers who contributed to the development of photographic technology at the early stage of its existence. In the article, for the first time, the researchers concentrated on Riumin's activities and discussed the details of his participation in the journey to the Christian East. The Appendix includes archival documents relating to the participation of Riumin in the trip of the Grand Duke, as well as the text of his report in the Photographic Society.

Keywords: Gavriil Riumin; Gabriel de Rumine; history of photography; Grand Duke Konstantin Nikolaevich; Russian emigrants in Paris; Christian East.

Изобретение фотографии на рубеже 1830-х – 1840-х гг. открыло новую эпоху в истории искусства. Портреты, пейзажи, виды архитектурных памятников стали доступны не только в рисунках, акварелях или дорогостоящих полотнах маслом, но и в виде тиражированных изображений на бумаге. Подобно тому, как искусство кино выросло из театра, фотография в первое десятилетие своего существования была неразрывно связана с рисунком и живописью. Несмотря на возражения скептиков (таких как Т. Готье или Ш. Бодлер), видевших в фотографии не более чем техническое средство, она уверенно прокладывает себе дорогу как искусство. Именно терминология, заимствованная из критики живописи, легла в основу статей Э. Лекана, издателя первого в мире журнала, посвященного фотографии [17]. Начиная с 1840-х гг. художники Теодор Руссо и Жюль Дюпре собираются вместе с фотографами в парижском кафе на ул. Сен-Марк, которое принадлежало шурину Даггера, Эроусмиту. Знаменитые фотографы Феликс Турнашон (Надар) и Этьен Каржа были признанными рисовальщиками и карикатуристами, которые оставили свое ремесло ради фотографии. Шарль Негр сначала обучался живописи, а с 1839 г.— фотографии; в 1845 г. он открыл собственное ателье на берегу Сены [11, p. 7–15]. Тот же путь прошел греческий фотограф Филипп Маргаритис, который обучался живописи в Риме, преподавал рисунок в афинской технической школе, а в начале 1850-х гг. открыл фотоателье [24, p. 35–36].

В 1851 г. элита из французских фотографов и художников основала Гелиографическое общество, задача которого была «повысить совершенство фотографирования исключительно с художественной и научной целью». 15 ноября 1854 г. оно было преобразовано во Французское общество фотографии. В него входили 93 члена, среди которых были знаменитые художники (например, Эжен Делакруа) и фотографы — как профессионалы, так

Илл. 1. Неизвестный фотограф. Гавриил Рюмин в возрасте 20 лет. Начало 1860-х гг.

и любители. Членами-корреспондентами общества были и иностранцы, присылавшие письма с описанием своих изобретений и находок (таким был, к примеру, одесский фотограф Иосиф Мигурский). Общество регулярно проводило заседания, выставки и ежегодно издавало журнал, в котором публиковались протоколы заседаний и другие материалы *(Bulletin de la Société français de Photographie)* [12].

Новое искусство переживало быстрое развитие в техническом отношении: в первой половине 1850-х гг. дагеротип постепенно вытесняется калотипией, а затем коллодиумным процессом. В период 1855–1862 гг. фотография становится профессией, что, впрочем, не мешало осваивать ее десяткам и сотням любителей. Одно за другим открываются фотоателье, растет число людей, желающих сделать фотопортрет. Цена фотокарточки за 12 лет (с 1842 по 1854 г.) снизилась вдвое (с 30 до 15 франков), что сделало новое искусство доступным для среднего горожанина. В 1860-е гг. изготовление фотопортретов, и особенно визитных карточек, будет поставлено на промышленную основу и начнет приносить огромные доходы [21].

Несмотря на коммерциализацию, фотография оставалась искусством и привлекала художников и любителей из знати. Эпоха Второй империи во Франции предоставляла прекрасные возможности для ее развития. Наряду с фотопортретами, большой популярностью пользовались психологические портреты, жанровые, уличные сцены, фото обнаженных одалисок. Большое распространение получили также пейзажи и виды развалин, особенно археологических достопримечательностей Италии, Греции и Египта. Среди многочисленных французских и английских путешественников на Восток было немало фотографов, которые по возвращении издавали альбомы своих фотографий[2].

Фотография служит не только для удовлетворения эстетических потребностей высшего слоя общества, но и для науки — медицины, биологии, астрономии и археологии. У истоков искусства фотографии, наряду с художниками, стоят ученые — английский биолог В. Г. Ф. Тальбот, изобретатель калотипии, или русские академики И. Х. Гамель и Ю. Ф. Фрицше, освоившие новое искусство сразу после его изобретения. У Юлия Федоровича Фрицше, выдающегося химика и ботаника, обучался фотографии, как техническому средству, будущий фотограф Сергей Львович Левицкий. Во время поездки на Кавказ в 1842 г. он изготовил снимки Кавказских минеральных вод и Пятигорска, за которые впоследствии получил золотую медаль на выставке в Париже (1849).

Точная фиксация состояния памятника, максимально близкое к оригиналу изображение давали археологии и истории искусства огромные преимущества перед другими, ранее известными способами воспроизведения. Эти возможности были оценены Петром Ивановичем Севастьяновым, который во второй половине 1850-х гг. впервые занялся систематической фотофиксацией византийских памятников Афона[3]. Фотография использовалась для геодезических и геологических исследований. В 1850-е гг. кавказский генерал-губернатор А. И. Барятинский командировал в Париж для обучения фотографии полковника и горного инженера А. Б. Иваницкого. В Париже Иваницкий стал членом Общества фотографии и выступал с сообщениями [19].

Увлечение фотографией переживали не только французские и английские аристократы. Русские дворяне, проживавшие в Париже, будь то по службе или частным образом, также оказывались вовлечены в эту моду. На страницах Бюллетеня французского общества фотографии мы видим имя Павла Андреевича Шувалова (1830–1908), военного атташе при российском посольстве в Париже в 1859–1860 гг.[4] «Отец русской фотографии» Сергей Львович Левицкий (1819–1898) учился в Париже еще в 1845–1848 гг. и даже получил золотую медаль на выставке. В 1858–1865 гг. он снова в Париже и, несмотря на жестокую конкуренцию с французскими фотографами, пользуется успехом, делает фотопортрет Наполеона III и членов русской царской семьи в Ницце [7][5]. Среди парижских фотоателье конца 1850-х гг. фигурирует ателье по адресу ул. Вилледо 10, принадлежавшее Гавриилу Рюмину (Gabrièl de Rumine). Гавриил Васильевич Рюмин (1841–1871) (Илл. 1) происходил из знатной русской семьи. Освободив своих крепостных, его родители, писатель Василий Гавриилович Рюмин (1807–1848) с супругой Екатериной Александровной (урожденной Шаховской) в 1840 г. поселились в Швейцарии. Там родились двое их сыновей, Гавриил (1841) и Юлий (1842–1852). После кончины отца Гавриил с матерью много путешествовал. Екатерина Александровна занималась

Илл. 2. Гавриил Рюмин. Помпеи, Неаполь. Геркуланумские ворота. 1858

Илл. 3. Гавриил Рюмин. Музей Бурбонов, Неаполь. Геркулес Фарнезе. 1859

благотворительностью, но уделяла много времени воспитанию сыновей. По всей видимости, именно она смогла привить детям чувство искренней любви к родине. Прожив почти всю недолгую жизнь за границей, Гавриил Рюмин отличался искренним патриотизмом, желанием послужить России. В 1854 г. Гавриил поступил в лозаннский колледж Galliard, а для его образования был привлечен геолог Шарль-Теофил Годэн. Но, после вступления в войну против России Англии и Франции, в том же году уезжает в Россию. В возрасте 13 лет он участвует в обороне Севастополя в качестве адъютанта графа Д. Е. Остен-Сакена. Тамто, по его собственным словам, у него и появилось намерение стать фотографом, «чтобы ознакомить Европу посредством светописи с замечательными местами нашего отечества»[6]. Он обучается технике светописи у лучших, по его мнению, специалистов в Англии и во Франции и вскоре становится членом обоих Фотографических обществ. В Париже Рюмин берет уроки фотографии в ателье Ш. Шевалье. Интерес к естественным наукам и химии немало способствовали ему в этом. С 1858 г. он принимает активное участие в заседаниях французского Фотографического общества, занимаясь по преимуществу «химическими изысканиями относящимися до светописи» в особой комиссии совместно с известными французскими химиками Багаром и Гальяром. В частности, 18 июня 1858 г. он выступает с критикой метода использования сухой коллодиумной бумаги, предложенного Анри Корбэном[7]. В сентябре 1858 г. было напечатано его сообщение «О подготовке угольных снимков»[8].

В 1859 г. состоялась поездка Гавриила Рюмина на Православный Восток, которая открыла новую страницу в судьбе русского фотографа. Он сопровождал великого князя Константина Николаевича во время его путешествия по Италии, Греции и Палестине. Несмотря на то, что как фотограф Рюмин стал известен в Европе именно в результате этого путешествия, о его участии в нем мы знаем очень немного.

Паломничество великого князя в Иерусалим вместе с супругой и старшим сыном готовилось втайне от Министерства иностранных дел, которое опасалось, что участие брата императора в подобном предприятии может поставить в затруднительное положение министра А. М. Горчакова. Поэтому великий князь покинул Петербург осенью 1858 г., чтобы присоединиться к маневрам русской эскадры в Средиземном море. Император дал согласие лишь на то, чтобы после Пасхи он смог провести неделю в Афинах [4]. До этого времени эскадра должна была базироваться в Палермо. Впрочем, Александр II, с согласия А. М. Горчакова, поручил брату встретиться с Наполеоном III во Франции и вообще не возражал против путешествия Константина Николаевича по Европе.

Плавание эскадры под командованием великого князя обещало быть необычным. В Петербурге пошел слух, что Константин Николаевич желает взять с собой в путешествие русских писателей, художников и ученых. Вскоре приглашения получили поэт А. Н. Майков, писатель Д. В. Григорович, а также художник К. И. Кольман. Однако на этом решено было остановиться, чтобы не возбуждать к предприятию излишний интерес. А. В. Головнин, который занимался подготовкой путешествия, с сожалением писал, что в итоге Константин Николаевич оказался на Востоке без необходимых в таком случае специалистов. «Не было между ними ни историков, ни знатоков древностей, ни филологов, ни этнографа, ни статистика и т. п. Никто из этих лиц не был знаком основательно с историею Греции и не знал наших дипломатических сношений и политических видов, касавшихся этого края. Посему нельзя было

Илл. 4. Гавриил Рюмин. Афины. Общий вид Акрополя. 1859

Илл. 5. Гавриил Рюмин. Афины. Акрополь. Общий вид Эрехтейона. 1859

Илл. 6. Гавриил Рюмин. Афины. Колонны Парфенона. 1859

Илл. 7. Гавриил Рюмин. Афины. Портик Эрехтейона. 1859

ожидать от этих лиц и большой пользы. На эскадре находились известные писатели поэт Майков и беллетрист Григорович, также фотограф-любитель Рюмин и архитектор акварелист Кольман. Об этих лицах должно сказать, что быть может последствия покажут, что Гг. Майков и Григорович собрали какие-либо материалы для своих литературных произведений, что Г. Рюмин изготовил большое количество прекрасных фотографических видов, а Кольман украсил альбом Великого Князя многими весьма изящными эскизами...»[9]. Правда в Яффе к свите великого князя присоединился выдающийся немецкий филолог-библеист К. Тишендорф, который из Палестины направлялся на Синай, чтобы договорится о приобретении для России и издании Синайского кодекса Библии[10].

Можно предположить, что речь о фотографе для сопровождения великого князя зашла тогда, когда он встретился в Ницце с П. И. Севастьяновым, отправлявшимся в последнюю и самую продолжительную свою экспедицию на Афон[11] [6, с. 144]. Именно Севастьянов указал Константину Николаевичу на Рюмина, с которым сам, вероятно, познакомился в Париже в 1857 или в 1858 г. Рюмину каким-то образом было известно о том, что П. И. Севастьянов встречается с Константином Николаевичем в Штутгардте, и он просил его известить великого князя о своем желании присоединиться к его спутникам в качестве фотографа. Письмо Рюмина Севастьянов показал секретарю Константина Николаевича А. В. Головнину и тот, уже от имени своего патрона, официально пригласил фотографа присоединиться к эскадре.

В распоряжении Рюмина был приобретенный в Париже большой фотоаппарат, рассчитанный на изготовление большеформатного негатива площадью 50 кв. см. Это создавало дополнительные трудности при подготовке негативов и фотографировании, но позволяло получать великолепный результат, особенно при видовой съемке. Но, скорее всего, в арсенале фотографа был и другой аппарат, меньший по размеру, которым можно было снимать портреты. С самого начала путешествия Рюмин много снимает. «В Генуе я в один день сделал 26 клише, в Риме в восемь дней 150, теперь здесь идет работа по 10 и 12 в день, более сделать невозможно, потому что предметы весьма разбросаны», — пишет он П. И. Севастьянову из Палермо в конце января 1859 г.[12] Он делает фотографии Неаполя, Помпей (Илл. 2–3), Палермо, Афин (Илл. 4–8) и Иерусалима (Илл. 9–12). В Афинах Константин Николаевич подарил королю Оттону «целую коллекцию фотографий Рюмина» [6, с. 161]. По возвращении в Париж он открыл собственное фотоателье и выставил часть своих фотографий во Французском обществе фотографии на выставке 1859 г. и подарил их обществу[13]. Вероятно, из Парижа Рюмин приезжал в Англию, где тогда находился Константин Николаевич, и 29 июля 1859 г. передал ему часть своих фотографий, сделанных во время их общего путешествия. Некоторые снимки, по свидетельству великого князя, «удались великолепно» [6, с. 182–183]. Полный комплект снимков Рюмин прислал Константину Николаевичу лишь через год, 22 июня 1860 г. [6, с. 253]. В последующие годы он выставлял свои фотографии в Лондоне и Амстердаме, причем там, в отличие от Парижа, были представлены также виды Афин [24, p. 58–59].

6 августа 1859 г. Г. Рюмин начал издавать еженедельную газету *La Gazette du Nord*, которая была призвана освещать «литературу, нравы, путешествия, искусство, торговлю и промышленность» северных стран — России, Финляндии, Дании и Швеции. Издатель был рекомендован как «молодой человек, посвятивший свою судьбу изучению и прогрессу искусства фотографии». Подписчикам газеты предлагалось также приобрести альбом из 10 фотографий 18x24 см с видами Востока, Сицилии, Италии и Помпеи, — те самые фотографии, которые Гавриил Рюмин сделал во время путешествия с великим князем Константином Николаевичем.

Задачей газеты Рюмина было в первую очередь познакомить Париж с русской культурой: на ее страницах публикуется статья протоиерея Иосифа Васильева, священника русской церкви в Париже, «Религиозная Россия». В последующих номерах издается во французском переводе «Обломов» И. А. Гончарова, а также статьи, посвященные освобождению крестьян, училищу барона Штиглица и др. Центральное место в первых восьми номерах газеты занимает дневник путешествия великого князя Константина Николаевича,

Илл. 8. Гавриил Рюмин. Афины. Вид Королевского дворца и холма Ликабет. 1859

написанный Гавриилом Рюминым. Это детальное описание, изобилующее разными подробностями и написанное изящным языком, доведено до конца итальянской части путешествия. К сожалению, описания Греции, Константинополя и Святой Земли в газету помещены не были. Последний номер газеты вышел 30 июня 1860 г. Издание было остановлено, по-видимому, из-за недостатка подписчиков. Издатели объясняли, что для того, чтобы представить Россию и Францию, недостаточно ограничиваться лишь научными и литературными интересами, но необходимо говорить о политике и экономике, что превышало их возможности.

В 1860 г. прекращает свою работу и фотоателье Гавриила Рюмина в Париже, а в 1861 г. мы уже видим его студентом Специальной школы (будущей Школы инженеров) в Лозанне, обучающимся профессии инженера, которую и оканчивает в 1864 г. После смерти своего наставника в 1866 г. и матери в 1867 г. он сначала отправляется в Америку, в 1868 г. селится в Париже, а в 1871 г. возвращается в Лозанну. В том же году он предпринял путешествие на Восток и, не достигнув Константинополя, умер от тифа в Бухаресте, в возрасте 30 лет. Он завещал полтора миллиона швейцарских франков на строительство общественного здания в Лозанне. Его воля была исполнена: в 1892–1904 гг., после удвоения завещанного капитала в банке, власти Лозанны выстроили великолепный «Дворец Рюмина», в котором до 1980-х гг. находился Лозаннский университет.

Илл. 9-10. Гавриил Рюмин. Иерусалим. Вход в Храм Гроба Господня. 1859

Илл. 11. Гавриил Рюмин. Иерусалим. Усыпальница Девы Марии. 1859

Илл. 12. Гавриил Рюмин. Иерусалим. Долина Иосафата. Гробницы Захарии и Иосафата. 1859

ПРИЛОЖЕНИЕ

Габриэль де Рюмин

О подготовке угольных снимков

Мне удалось получить снимки напрямую через воздействие света методом, описанным в «Фотографических заметках» г-на Саттона[14], которые издаются в Джерси. Я пропитываю лист бумаги насыщенным раствором бихромата калия и желатина, а затем покрываю поверхность тонким слоем графита. Подготовленный таким способом лист я помещаю под негатив и выставляю на солнце на четверть часа. Затем я снимаю лист с отпечатком и кладу его в таз с кипящей водой. Места, получившие солнечное облучение, становятся нерастворимыми и фиксируются, а остававшиеся защищенными места легко смываются, если легонько потереть хлопковым тампоном. Полученные мною снимки выглядят совершенно так же, как те, что выставляет в Лондоне г-н Паунси[15] (свой метод он хранит в тайне). Я полагаю, что этот метод можно значительно улучшить. Было бы желательно, чтобы фотографы поставили подобную цель в своих экспериментах, что позволило бы нам получать снимки без использования солей серебра, при помощи недорогих веществ, которые обещают устойчивость снимкам, сделанным с помощью типографских чернил. Я буду работать в этом направлении и сообщу о полученных результатах Обществу.

Bulletin de la Société français de Photographie Vol. IV. 1858. P. 227.

Г. В. Рюмин — П. И. Севастьянову

Париж.
8/20 ноября 1858 г.

Милостивый Государь Петр Иванович!

В прошлую компанию, быв адъютантом при Графе Остен Сакен, в продолжение защиты Севастополя, я был поражен недостатком у нас в России фотографов, потому по окончании войны я оставил службу и поехал за границу с целью изучить фотографическое искусство основательно для того чтобы ознакомить Европу посредством светописи с замечательными местами нашего отечества.

Работав долгое время под руководством первых фотографов Англии и Франции, и сделавшись членом обоих фотографических обществ, я в последнее время занимался в особенности химическими изысканиями, относящимися до светописи. Вам известно, что Французское общество недавно сделало мне честь избрать меня в состав комиссии для разбора нового усовершенствования, вместе с господами Багаром и Гальяром, знаменитыми химиками.

Изложив Вашему Превосходительству вышеупомянутые обстоятельства, приступаю к предмету своего письма.

Я слыхал, что Его Императорское Высочество Великий Князь Константин Николаевич изволит предпринимать путешествие на Восток, и что Его Высочество не имеет еще в своей свите светописца. Я считал бы себя вполне осчастливленным, если Его Высочеству благоугодно было бы принять мои услуги в качестве русского фотографа.

Вам известно, что в числе моих инструментов есть камера в шестьдесят квадратных сантиметров, размер довольно редкий, в котором путешествие Его Высочества было бы достойно выражено.

Я, разумеется, предлагаю свои услуги без всякой платы, считаю только справедливым, чтобы мои расходы на проезды и мое содержание во время путешествия были бы обеспечены на мою особу и на двух помощников, которых мне придется нанять на свой счет, если Его Высочеству благоугодно будет принять предложение моих услуг.

Надеюсь, что Ваше Превосходительство будет столь добрым передать Его Высочеству предложение моих услуг.

Имею честь быть, Милостивый Государь, вашим Всепокорнейшим слугой Гаврил Рюмин.

Адрес мой в г. Париже
<Дом>8. В улице Святого Северина.

ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 67. Л. 39–40.

А. В. Головнин — Г. В. Рюмину

Отпуск
16/28 ноября 1858 г.

Его Высокоб[лагородию] Г. В. Рюмину

Государь великий князь Константин Николаевич, узнав с удовольствием из письма Вашего к г. Севастьянову о готовности Вашей сопровождать Его Императорское Высочество в качестве фотографа во время предстоящего путешествия по Средиземному морю и Архипелагу, изволил поручить мне уведомить Вас, что Его Высочеству будет весьма приятно иметь Вас на своей эскадре. Вы получили бы с Вашими двумя помощниками помещение на одном из военных судов наших наравне с гг. офицерами и пользовались бы доколе на корабле столом кают-компании на счет великого князя. Издержки береговых разъездов и в нужных случаях наем квартиры на берегу были бы отнесены также на счет Его Высочества, и в бытность на берегу Вы получали бы по 20 франков в день на стол, а два помощника Ваши по пятнадцать франков.

Затем Его Высочество оставляет в полную Вашу собственность все клише фотографических рисунков, исключая портретов великого князя, великой княгини и августейшего сына их. — В случае Вашего согласия на это предложение, не угодно ли будет Вам приехать к Его Высочеству в Ниццу к 3/15 декабря и оттуда начать Ваше путешествие и занятия.

(Подписал) А. Головнин.

ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 67. Л. 35–36.

Г.В. Рюмин — А.В. Головнину

Париж
18/30 ноября 1858 г.

Милостивый Государь, Александр Васильевич

Письмо, в котором Ваше Превосходительство извещает меня о милостивом согласии Его Императорского Высочества великого князя Константина Николаевича сопровождать государя великого князя, в качестве фотографа во время предстоящего путешествия по Средиземному морю и Архипелагу, я сейчас получил.

Потому имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство передать Его Высочеству глубокую признательность благоверного подданного за столь великую и неожиданную милость. Надеюсь, что время и обстоятельства позволят мне доказать всю мою преданность к государю великому князю и что мне удастся не уронить в глазах Европы достоинство русского светописца. В моем деле много зависит от благоприятной погоды. До того, что относится в материальном отношении инструментов и химических припасов, я беру с собой все, что мог найти самого лучшего. Распоряжения мои все сделаны, чтобы быть с моими двумя помощниками в Ницце к 3/15 декабрю. Немедленно по приезде буду иметь честь представиться к Вашему Превосходительству.

Примите уверение в совершенном почтении и преданности Вашего всепокорнейшего слуги

Гаврила Рюмина.

ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 67. Л. 37–37об.

Г. В. Рюмин — П. И. Севастьянову

Палермо.
19/31 января.

Милостивый Государь, Петр Иванович

Вы должны меня считать ужасной скотиной, за то, что до сих пор не написал Вам ни одной строчки, я тому не виноват, я был совершенно как сумасшедший, голова шла кругом. Получив Ваше письмо, я сейчас поскакал делать все заказы, на приготовления было всего десять дней, и Вы знаете, что я взял страшный материал. Наконец приехал в Ниццу, оттуда через два дня назад в Тулон и в Марсель с великим князем, только прибыв обратно в Ниццу, мог разложить свои ящики и привести в порядок инструменты и припасы. Там я не успел сделать сколько надеялся, потому что должен был приготовлять стекла Taupenot, опробовать инструменты temps de pose[16]. Все это я сделал дельно и с тех пор все идет как по писаному. В Генуе я в один день сделал 26 клише, в Риме в восемь дней 150, теперь здесь идет работа по 10 и 12 в день, более сделать невозможно, потому что предметы весьма разбросаны.

Теперь дам Вам наставления, как Вам действовать в Париже, наставления эти проистекли от моей опытности. Я взял у Бессона большую камеру в 50 квадратных сантиметров и остался сею весьма доволен, все хорошо, я только раскаиваюсь тем, что взял такие гигантские размеры, они кроме больших расходов ни к чему не служат и весьма затруднительны, тем, что требуют много рук и много времени.

Lecu, у которого я взял на 1000 франков стекол, меня надул. На место зеркальных стекол, за которые я заплатил, он мне подложил простые стекла и одной трети стекол я не досчитался. Delahaye мне дал стекла первого разбора без отметин, великолепные, припасы его были уложены прекрасно, не разбилось ни одной склянки в дороге, помощник, которого он мне достал и прислал в Ниццу, золото, а не человек. Знает хорошо дело, человек сурьезный, пристрастен к своему делу, честен и во всем можно на него положиться. В глазах и за глазами он одинаков. Зато помощник, которого я взял по рекомендации Сильви, такая дрянь, что не знаю, как от него отделаться. Лентяй из лентяев, ничего не смыслит, да и смыслить не хочет, только и делает, что гуляет. Не дай Вам Бог попасть на такого, он мне по своей оплошности наделал убытку более чем на полторы тысячи франков. Разбил на 500 франков одних стекол, пролил десять литров серебра.

Я, бывши в Париже, после Вашего отъезда собирал всякого рода справки про Вашего Леборнья[17] и со всех сторон получал про него самые худые отзывы. Потому предупреждаю Вас, будьте весьма осмотрительны, потому что можете наплакаться, если с ним свяжетесь. Французы большею частью шарлатаны и больше ничего, послушаешь и подумаешь человек дельный, а на поверку выходит, что ничего не знает и никуда не годится.

Мой бы Вам совет был бы адресоваться к Delahaye, если Вам нужен будет помощник, потому что я вижу, что можно надеяться на людей, которых он рекомендует.

Великий князь ко мне очень милостив и остался чрезвычайно доволен всем тем, что я сделал. Александр Николаевич Головнин, человек которого я весьма люблю и уважаю, дай Бог, чтобы более таких людей окружали бы Царской дом.

Я живу вместе с Колманом, который прекрасный человек.

Мы остаемся здесь до нашего 2 февраля, потом едим кругом Цицилии в Мальту и возвращаемся сюда к 15 февраля, остаемся снова в Палерме до 1/12 марта едим на две недели в Неаполь, оттуда на неделю в Рим, и из Рима в Грецию, где остаемся нашу святую. Что далее будет того еще неизвестно.

Я вместе с Колманном путешествую на пароходе Рюрике. Я убедился в том, что моя надежда работать в море во время хода вещь несбыточная. Все опыты, которые я до сих пор делал, не удавались.

Надеюсь, что нам придется встретится.

Остаюсь Вашим всепокорным слугою,

Г. Рюмин.

НИОР РГБ. Ф. 269. Оп. 1. Карт. 19. Д. 52. Л. 1–2.

Примечания:

[1] Исследование проведено в рамках гранта РФФИ № 17-04-00555-ОГН

[2] Из обширной библиографии укажем следующие издания: Excursions daguériennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe. Paris, 1840–1844 [15]; *Du Camp M.* Souvenirs et Paysages d'Orient: Smyrne, Ephese, Magnésie, Constantinople, Scio. Paris, 1848 [14]; *Laurent J. A.* Egypten, Alhambra Tlemsen, Algier: Photographische Skitzen. Mannheim, 1861[20] ; *Çizgen E.* Photography in the Ottoman Empire, 1839–1919. Istanbul, 1987 [13]; Images de l' empire: aux origines de la photographie en Turquie [exposition, Istanbul 1993] / comissaire Gilbert Beaugé ; textes de Gilbert Beaugé et Engin Cizgen. Istanbul, 1993 [18]; *Yeshayahu Nir.* The Bible and the Image: the History of Photography in the Holy Land, 1839–1899. Philadelphia, 1985 [25].

[3] П. И. Севастьянов изучал фотографию в Париже у известного фотографа Огюста Беллока, который давал уроки и написал пособие по изучению фотографии (Catéchisme de l'opérateur photographe, 1857). В 1850-е гг. Севастьянов совершил несколько поездок на Афон. После экспедиции 1857 г. он участвовал в выставке Французского общества фотографии, которому подарил ряд снимков с рукописей Афона (Bulletin de la Société français de Photographie. Vol. IV. 1858. P. 4). В начале февраля 1858 г. он прочитал доклад в Парижской академии надписей и словесности. См.: *[Севастьянов П. И.].* О светописи в отношении к археологии. (Записка П. И. Севастьянова, читанная 5 февраля 1858 г. в собрании Парижской Академии надписей и словесности) // Известия Императорского Археологического общества. СПб., 1858. Т. 1. Вып. 5. Стлб. 257–261 [8]; *Sevastianoff P.* Sur le Mont Athos, ses monastères et les manuscrits de leur bibliothèques // Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des scéances de l'année 1858. T. II. Paris, 1859. P. 25–28 [22]. Результат экспедиции 1859–1860 гг. был еще более впечатляющим. В 1859 г. Севастьянов подарил Французскому обществу фотографии альбом из более 1500 фотографий Афона (Bulletin de la Société français de Photographie Vol. V. 1859. P. 153). В 1867 г. Севастьянов издал в Париже книгу Géographie de Ptolémée: reproduction photolithographique du manuscrit grec du monastère de Vatopédi au Mont Athos (Paris, 1867) по фотографиям, сделанным на Афоне [16]. Издание предварялось обширным введением (117 страниц) об Афоне, его монастырях и скитах, а также каталогом рукописей разных монастырей, списком путешественников и библиографией.

[4] Bulletin de la Société français de Photographie Vol. V. 1859. P. 296.

[5] Кроме Левицкого, в 1850-е гг. в Петербурге открылись ателье других фотографов. Пожалуй, самым известным из них был химик и изобретатель Александр Ильич Шпаковский. См.: *Белькинд А. И.* Александр Ильич Шпаковский. М.-Л., 1949 [2]; *Аветян Н. Ю.* Фотографическая деятельность капитана А. И. Шпаковского // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 91. СПб., 2018. С. 300–312 [1]. Об истории фотографии в России в 1850-е гг. см. также: *Терентьева И. О.* К истории развития фоторепродукции во второй половине XIX века (по материалам собрания отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 91. СПб., 2018. С. 312–321 [9]. В это же время появляются первые русские учебники по фотографии: *Яньш А.* Фотография на стекле с коллодионом, альбумином, сухим коллодионом, стереоскоп, стереоскопические изображения на бумаге и стекле и фотографический процесс на бумаге. СПб., 1858 [10].

[5] ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 67. Л. 39.

[7] Bulletin de la Société français de Photographie. Vol. IV. 1858. P. 174.

[8] Ibid. P. 227.

[9] Головнин А.В. Материалы для жизнеописания великого князя Константина Николаевича с мая 1858 по март 1860 г. ОР РНБ. Ф. 208. Оп. 1. Д. 12. Л. 50–50об.

[10] Синайский кодекс был впервые обнаружен в 1844 г. в Синайском монастыре Св. Екатерины немецким ученым Константином Тишендорфом. В 1845 г. кодекс изучал архимандрит Порфирий Успенский. В 1859 г. Тишендорф снова посетил Синай и после долгих переговоров добился поднесения кодекса в дар русскому императору Александру II. Взамен архиепископ Каллистрат получил от русского посольства в Константинополе дипломатическую помощь, а монастырь — значительный денежный вклад. В 1862 г. рукопись была издана в Лейпциге и поднесена Александру II. Кодекс был передан в Императорскую Публичную библиотеку в Петербурге, где хранился до 1933 г., когда был продан Британскому музею. См.: *Захарова А. В.* История приобретения Синайской Библии Россией в свете новых документов из российских архивов // Монфокон. Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике. М.; СПб., 2007. С. 209–266 [5]; *Вах К. А.* Архимандрит Антонин (Капустин) и Синайская Библия // Синайский кодекс и памятники древней христианской письменности: традиции и инновации в современных исследованиях. СПб., 2012. С. 23–30 [3]. Тишендорф оставил описание своего путешествия по Палестине с Константином Николаевичем. См.: *Tischendorf K.* Aus dem Heiligen Lande. Leipzig, 1862 [23].

[11] Встреча П. И. Севастьянова с Константином Николаевичем упоминается в дневнике последнего. Запись от 15 ноября 1858 г.: «Г. Севастьянов показывал снимки икон и рукописей с Афона».

[12] НИОР РГБ. Ф. 269. Оп. 1. Карт. 19. Д. 52. Л. 1.

[13] Bulletin de la Société français de Photographie Vol. V. 1859. P. 322. В настоящее время в архиве Общества хранится 29 фотографий Г. Рюмина, среди которых виды Неаполя, Помпеи, Афин, Иерусалима, Палермо, Монреале, Поццуоли. http://sfp.asso.fr/collection/images/pdf/FRSFP_IR_tirages_RUMINE_0374.pdf (дата обращения 22. 08.2019)

[14] Томас Саттон (Thomas Sutton) (1819–1875) — английский фотограф и изобретатель, в 1856 г. основал журнал «Фотографические заметки» *(Photographic notes)*.

[15] Джон Паунси (John Pouncy) (1818–1894) — английский фотограф и изобретатель.

[16] Время экспозиции (фр.). Тут речь идет о приспособлении, обеспечивающим выдержку затвора объектива.

[17] Огюст (Август) Леборн — французский фотограф, начал работать в 1846 г. Помощник П. И. Севастьянова в афонской экспедиции 1859–1860 гг. В 1860 г. открыл собственное фотоателье в Константинополе; впоследствии до 1877 г. практиковал фотографию в Дьеппе.

Список литературы:

1. *Аветян Н. Ю.* Фотографическая деятельность капитана А. И. Шпаковского // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 91. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. С. 300–312.

2. *Белькинд А. И.* Александр Ильич Шпаковский. М.-Л.: Государственное Энергетическое Издательство, 1949. 112 с.

3. *Вах К. А.* Архимандрит Антонин (Капустин) и Синайская Библия // Синайский кодекс и памятники древней христианской письменности: традиции и инновации в современных исследованиях. СПб.: РНБ, 2012. С. 23–30.

4. *Вах К. А.* Из Сицилии в Иерусалим. Путешествие великого князя Константина Николаевича в 1859 году // Русская Сицилия. М.: Издательство «Старая Басманная», 2013. С. 191–207.

5. *Захарова А. В.* История приобретения Синайской Библии Россией в свете новых документов из российских архивов // Монфокон. Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике. М.; СПб.: Издательство Альянс-Археo, 2007. С. 209–266.

6. Переписка императора Александра II с великим князем Константином Николаевичем. Дневник великого князя Константина Николаевича. М.: Терра, 1994. 384 с.

7. Русская фотография. Середина XIX – начало XX в. / Отв. ред. *Н. Рахманов*. М.: Планета, 1996. 342 с.

8. *[Севастьянов П. И.].* О светописи в отношении к археологии. (Записка П. И. Севастьянова, читанная 5 февраля 1858 г. в собрании Парижской Академии надписей и словесности) // Известия Императорского Археологического общества. СПб., 1858. Т. 1. Вып. 5. Стлб. 257–261.

9. *Терентьева И. О.* К истории развития фоторепродукции во второй половине XIX века (по материалам собрания отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 91. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. С. 312–321.

10. *Яньш А.* Фотография на стекле с коллодионом, альбумином, сухим коллодионом, стереоскоп, стереоскопические изображения на бумаге и стекле и фотографический процесс на бумаге. СПб., 1858.

11. *Boisjoly F.* Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle. Paris, Les Éditions de l'amateur, 2009. 295 p.
12. Bulletin de la Société Français de photographie. Vol. 1–5. 1855–1859.
13. *Çizgen E.* Photography in the Ottoman Empire, 1839–1919. Istanbul: Haset Kitabevi, 1987. 230 p.
14. *Du Camp M.* Souvenirs et Paysages d'Orient: Smyrne, Ephese, Magnésie, Constantinople, Scio. Paris: Bertrand, 1848. 380 p.
15. Excursions daguérriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe. En 2 vol. Paris: Lerebours, 1840–1844.
16. Géographie de Ptolémée: reproduction photolithographique du manuscrit grec du monastère de Vatopédi au Mont Athos. Paris: Firmin-Didot frères, 1867. 119 p.
17. *Hermange E.* "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851–1860) // Études Photographiques. 1996. Vol. 1. P. 89–108.
18. Images de l' empire: aux origines de la photographie en Turquie [exposition, Istanbul 1993] / Comissaire *G. Beaugé*; textes de *G. Beaugé* et *E. Çizgen*. Istanbul: Institut d'Études Françaises, 1993. 264 p.
19. *Ivanitsky A.* Sur les procèdès employès en Russie par les photographes // Bulletin de la Société Français de photographie. 1857. Vol. III. P. 366–368.
20. *Laurent J. A.* Egypten, Alhambra Tlemsen, Algier: Photographische Skizzen. Mannheim, H. Hogrefe, 1861. 73 S.
21. *Mc Cauley E. A.* Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871. New Haven, London: Yale university press, 1994. 464 p.
22. *Sevastianoff P.* Sur le Mont Athos, ses monastères et les manuscrits de leur bibliothèques // Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des scéances de l'année 1858. T. II. Paris, 1859. P. 25–28.
23. *Tischendorf K.* Aus dem Heiligen Lande. Leipzig: Brockhaus, 1862. 375 S.
24. *Xanthakis A. X.* History of Greek Photography, 1839–1960. Athens: Hellenic Literary and Historical Archives Society, 1988. 248 p.
25. *Yeshayahu Nir*. The Bible and the Image: the History of Photography in the Holy Land, 1839–1899. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 294 p.

References:

Avetian N. Iu. Fotograficheskaia deiatel'nost' kapitana A. I. Shpakovskogo (Photographic Activities of Captain A. I. Shpakovskii). *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha (Proceedings of the State Hermitage).* Vol. 91. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2018, pp. 300– 312 (in Russian)
Beaugé G. (ed.). *Images de l' empire: aux origines de la photographie en Turquie [exposition, Istanbul 1993].* Istanbul, Institut d'Études Françaises Publ., 1993. 264 p. (in French)
Bel'kind A. I. *Aleksandr Il'ich Shpakovskii.* Moscow-Leningrad, Gosudartvennoe energeticheskoe izdatel'stvo Publ., 1949. 112 p. (in Russian)
Boisjoly F. *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle.* Paris, Les Éditions de l'amateur Publ., 2009. 295 p. (in French)
Bulletin de la Société Français de photographie. Vol. 1–5. 1855–1859. (in French)
Çizgen E. *Photography in the Ottoman Empire, 1839–1919.* Istanbul, Haset Kitabevi Publ., 1987. 230 p.
Du Camp M. *Souvenirs et Paysages d'Orient: Smyrne, Ephese, Magnésie, Constantinople, Scio.* Paris, Bertrand Publ., 1848. 380 p. (in French)
Excursions daguériennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe. En 2 vol. Paris, Lerebours Publ., 1840–1844. (in French)
Géographie de Ptolémée: reproduction photolithographique du manuscrit grec du monastère de Vatopédi au Mont Athos. Paris, Firmin-Didot frères Publ., 1867. 119 p. (in French)
Hermange E. *"La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851–1860). Études Photographiques,* 1996, vol. 1, pp. 89–108. (in French)
Ivanitsky A. Sur les procèdès employès en Russie par les photographes. *Bulletin de la Société Français de photographie,* vol. 3, 1857, pp. 366–368. (in French)
Janysh A. *Photographiia na stekle s kollodionom, al'buminom, sukhim kollodionom, stereoskop, stereoskopicheskiie izobrazheniia na bumage i stekle i photographicheskii process na bumage (Photography on Glass with Collodion, Dry Collodion, Stereoscope, Stereoscopic Images on Paper and Glass, and Photographic Process on Paper).* Saint Petersburg, 1858. (in Russian)
Laurent J. A. *Egypten, Alhambra Tlemsen, Algier: Photographische Skitzen.* Mannheim, H. Hogrefe Publ., 1861. 73 p. (in German)
Mc Cauley E. A. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871.* New Haven, London, Yale university press Publ., 1994. 464 p.
Perepiska Imperatora Alexandra II s velikim kn'azem Konstantinom Nikolaevichem. Dnevnik velikogo kniazia Konstantina Nikolaevicha (Correspondence of the Emperor Alexander II with the Grand Duke Konstantin Nikolaevich. The Journals of the Grand Duke Konstantin Nikolaevich) Moscow, Terra Publ., 1994. 384 p. (in Russian)
Rachanov N. (ed). *Russkaia fotografiia. Seredina 19 – nachalo 20 veka (Russian Photography. The Middle of the 19th – the Beginning of the 20th Century).* Moscow, Planeta Publ., 1996. 342 p. (in Russian)
Sevas'anov P. I. O svetopisi v otnoshenii k arkheologii (Zapiska P. I. Sevast'anova, chitannaia 5 fevral'a 1858 goda v sobranii Parizhskoi Academii nadpisei i slovesnosti) (About the *'Svetopis'* and Its Relation to Archeology (A Note Read by P. I. Sevast'anov on February 5, 1858 in the Académie des Inscriptions et Belles-Lettres in Paris)). *Izvestiia Imperatorskogo Archeologicheskogo Obshchestva (Imperial Archeological Society Bulletin)*, 1858, vol. 1, no. 5, col. 257–261. (in Russian)
Sevastianoff P. Sur le Mont Athos, ses monastères et les manuscrits de leur bibliothèques. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des scéances de l'année 1858.* Vol. 2. Paris, 1859, pp. 25–28. (in French)
Terent'eva I. O. K istorii razvitiia photoreproduktsii vo vtoroi polovine 19 veka (po materialam sobraniia otdela istorii russkoi kul'tury Gosudarstvennogo Ermitazha) (To the History of Development of Photo Reproduction in the Second Half of the 19th Century (on the Collection of the History of Russian Culture Department of the State Hermitage). *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha (Proceedings of the State Hermitage).* Vol. 91. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2018, pp. 312–321. (in Russian)
Tischendorf K. *Aus dem Heiligen Lande.* Leipzig, Brockhaus Publ., 1862. 375 p. (in German)
Vach K. A. Iz Sitsilii v Ierusalim. Puteshestvie velikogo kniazia Konstantina Nikolaevicha v 1859 godu (From Sicily to Jerusalem. The journey of Grand Duke Konstantin Nikolaevich in 1859) *Russkaia Sitsilia (Russian Sicily)*, Moscow, Staraia Basmannaia Publ., 2013, pp. 191–207. (in Russian)
Vach K. A. Archimandrit Antonin (Kapustin) i Sinaiskaiia Bibliia (Archimandrite Antonin (Kapustin) and the Bible of Sinai). *Sinaiskii kodeks i pamiatniki drevnei khristianskoi pis'mennosti: traditsii i innovatsii v sovremennykh issledovaniiakh (Codex Sinaiticus and Monuments of Ancient Christian Writing: Traditions and Innovations in Modern Studies).* Saint Petersburg, National Library of Russia Publ., 2012, pp. 23–30. (in Russian)
Xanthakis A. X. *History of Greek Photography, 1839–1960.* Athens, Hellenic Literary and Historical Archives Society Publ., 1988. 248 p.
Yeshayahu Nir. *The Bible and the Image: the History of Photography in the Holy Land, 1839– 1899.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press Publ., 1985. 294 p.
Zakharova A. V. Istoriia priobreteniia Sinaiskoi Biblii Rossiei v svete novykh documentov iz rossiiskikh archivov (The History of Acquisition of Codex Sinaiticus according to the New Documents from Russian Archives). *Monfokon. Issledovaniia po paleografii, kodikologii i diplomatike (Montfaucon. Studies in Paleography, Codicology and Diplomatics)*, Moscow, Saint Petersburg, 2007, Al'ians-Arkheo Publ., pp. 209–266. (in Russian)

УДК 77.04; 7.037.5
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14005

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

«МИР ФАНТОМОВ»: АВТОМАТИЗМ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

"WORLD OF PHANTOMS": AUTOMATISM IN EXPERIMENTAL SURREALIST PHOTOGRAPHY

Аннотация. В статье рассматривается интерпретация концепции автоматизма в сюрреалистической фотографии 1920-х – 1980-х гг. на материале произведений фотографов, работавших во Франции (Ман Рэй, Брассай, М. Табар), Бельгии (Р. Юбак), Чехии (В. Райхманн, М. Гак, М. Коречек), Великобритании (Б. Брандт), США (Ф. Соммер). Фотография становится для сюрреалистов разновидностью автоматического письма, предлагая новый взгляд на привычные вещи и раскрывая оптически-бессознательное реальности, недоступное невооруженному человеческому глазу. Сюрреалистический автоматизм проявляет себя как в «прямых» снимках, сделанных с близкого расстояния, так и в экспериментальных работах в техниках бескамерной фотографии, соляризации, брюляжа, дисторсии и т.д., в которых конечный результат отдается на откуп случаю. Экспериментальные работы фотографов-сюрреалистов демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии с помощью чисто фотографических средств, без какой бы то ни было имитации живописи, отказываясь от конвенционального «реализма» фотоискусства. Привычная реальность в работах фотографов-сюрреалистов трансформируется, приобретая неожиданный облик. Фотоснимки, актуализирующие концепцию автоматизма, ставят под вопрос соотношение объективного и субъективного в фотографическом произведении и подрывают статус фотографии как простого «зеркала» реальности, в то же время сохраняя с нею непосредственную связь. В отличии от других сюрреалистических концепций, автоматизм и принцип двойного образа не получат широкого распространения в современном фотоискусстве, предпочитающем репрезентативность и шоковые эффекты случайностям и свободной игре воображения.

Ключевые слова: сюрреализм; фотография; экспериментальная фотография; бескамерная фотография; соляризация; брюляж; дисторсия; cliché-verre.

Abstract. In the article, the researcher concerned the interpretation of the concept of automatism and the principle of "double image" in Surrealist photography of the 1920s – 1980s. The author considered the works of Surrealist photographers from France (Man Ray, Brassai, M. Tabard), Belgium (R. Ubac), Great Britain (B. Brandt), the Czech Republic (V. Reichmann, M. Hák, M. Korecek), the USA (F. Sommer). For the Surrealists, photography became a kind of *automatic writing*, offering a new look at the familiar things and revealing the *optical unconscious* of reality inaccessible to the naked human eye. Surrealist *automatism* manifests itself both in "straight" images and in experimental works in the techniques of camera-less photography, solarization, brulage, distortion, etc. with an unpredictable result. The Surrealist photographers' experimental works demonstrate the limitlessness of creative possibilities in the purely photographic means, without any imitation of painting, abandoning the conventional "realism" of photographic art. This transforms the habitual reality in the works of the Surrealist photographers, imparts an unexpected look. Photographs that actualize the concept of automatism and the "double image" principle call into question the ratio of the objective and subjective in a photographic work and undermine the status of photography as a simple "mirror" of the reality while still maintaining a direct link with it. Unlike other Surrealist concepts, automatism and the principle of "double image" are not widely spread in contemporary photography for representativeness and shock effects have taken over a chance and free playing of imagination.

Keywords: Surrealism; photography; experimental photography; camera-less photography; solarization; brûlage; distortion; cliché-verre.

В «Манифесте сюрреализма» (1924) основным творческим методом сюрреализма провозглашался *автоматизм* — производство устных и письменных высказываний или визуальных образов без какого бы то ни было предварительного замысла и рационального контроля. Понятие *автоматизма* было имманентно одному из определений сюрреализма, данных А. Бретоном в «Манифесте сюрреализма»: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [4, с. 368]. В качестве примера Бретон приводит коллективный опыт *автоматического письма* в «Магнитных полях» (1919), результатами которого явились «впечатление необыкновенного воодушевления, глубокая эмоциональность, изобилие образов столь высокого качества, что мы не смогли бы получить ни одного, подобного им, даже в результате долгой и упорной работы, совершенно особая живописность и встречающийся то там, то тут потрясающий комический эффект» [4, с. 366].

Автоматическое письмо сюрреалистов имело определенные параллели с автоматическим письмом, используемым спиритуалистами для общения с «духами», и терапевтическим методом, применявшемся во французской психиатрии в сочетании с гипнозом, который позволял выявить ту информацию, которая была недоступна сознанию пациента в его обычном состоянии (П. Жане). Другим источником *автоматического письма* был метод «свободных ассоциаций» З. Фрейда, о котором А. Бретон упоминает в «Манифесте сюрреализма» [4, с. 365]. В области визуальных искусств эквивалентами *автоматического письма* стали *автоматическое рисование*, а также изобретенные художниками-сюрреалистами техники, основанные на производстве и последующей интерпретации случайных изображений: фроттаж, граттаж, дриппинг, декалькомания, фюмаж, которые способствовали раскрытию творческого потенциала бессознательного.

Фотография имеет ряд аналогий с *автоматическим письмом*. Буквально фотография означает «письмо светом». Причем это «письмо» осуществляется «автоматически» — посредством физико-химических процессов. Если проводить

Илл. 1. Ман Рэй. Из альбома рэйографов «Прекрасные поля». 1922

параллели с автоматическим письмом, то на место бессознательного индивида в фотографии ставится Реальность, которая «записывается» на фотографической пластинке. Кроме того, благодаря специфике фотографического отражения реальности возникают разного рода смысловые смещения и неожиданные результаты, что также сближает фотографию с *автоматизмом*. В отличие от человеческого зрения, у камеры один «глаз», что накладывает отпечаток на специфику фотографической репрезентации реальности — картинка, созданная фотоаппаратом, существенно отличается от того, что видит перед собой человек. При этом фотография многократно превосходит возможности человеческого зрения, делая наглядным то, что сложно увидеть невооруженным глазом. Как справедливо отметил В. Беньямин, «природа, обращенная к камере — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением — открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа» [2, с. 73]. Фотография раскрывает вещи, скрытые в глубинах «оптически-бессознательного» подобно тому, как *автоматизм* делает явным то, что таится в бессознательном субъекта.

Фотография становится для сюрреалистов разновидностью *автоматического письма*, предлагая новый взгляд на привычные вещи и раскрывая *оптически-бессознательное* реальности, недоступное невооруженному человеческому глазу. В случае с «прямой» фотографией объектами интереса фотографов-сюрреалистов становятся повседневные вещи, архитектурные элементы («Шляпа-фетиш» Ман Рэя, «Невольные скульптуры» и снимки Парижского метро Брассая), живописные природные формы (камни, скалы, мегалиты, деревья, листья), тронутые временем фактурные поверхности (стены, тротуары, камни и кирпичи, двери). Для фотографов-сюрреалистов они являлись извлеченными из реальности *найденными объекта-*

Илл. 2. Морис Табар. Соляризированный портрет. 1931

Илл. 3. Рауль Юбак. Из серии «Битва амазонок». 1936–1939

ми, которые корреспондировали с бессознательными желаниями авторов. Процесс создания подобных снимков близок *автоматическим техникам* в живописи/графике: случайное изображение/спонтанно рожденная форма интерпретируется посредством рамки фотокадра и привлекаемых фотографом ассоциаций. При этом, в отличие от живописи, первоначально автором *автоматического образа* выступает сама реальность, обладающая собственным *бессознательным*. Кроме того, этот образ, в отличие от живописного, не подвергается изменениям и дополнениям, что придает ему особую, *документальную* ценность. Фотографы могут давать им свою интерпретацию посредством названия или, напротив, оставлять зрителя без каких-либо подсказок, предлагая ему самостоятельно «поиграть в ассоциации». Их интерпретация проводится в соответствии с принципом двойного образа (параноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии), позволяющим наделить их различными значениями, корреспондирующими как с индивидуальным бессознательным автора, так и с бессознательным самой действительности. В воображении фотографов-сюрреалистов они нередко приобретают антропоморфный характер, обрастая психологическим содержанием и эротическими коннотациями [см. подробнее: 5, 6].

Помимо «обычной» фотографии, фотографов-сюрреалистов привлекали различные техники, в которых конечный результат отдавался на откуп случайности, такие как бескамерная фотография, соляризация, брюляж, дисторсия. К примеру, техника бескамерной фотографии предоставляет неисчерпаемый простор для творчества, сохраняя при этом родовую связь с фотоискусством и его принципами. Изначальный облик предмета в процессе создания фотограммы[1] подвергается значительной трансформации, что делает конечный результат непредсказуемым и, таким образом, лишает художника полного рационального и эстетического контроля над ситуацией. Пионером бескамерной фотографии среди фотографов-сюрреалистов выступил Ман Рэй, «случайно» открывший для себя эту технику во время

Илл. 4. Рауль Юбак. Туманность. 1939

Илл. 5. Милош Коречек. Из цикла «Структуры». 1974–1988

работы в темной комнате. Первый альбом рэйографов Ман Рэя вышел в 1922 г. и носил название «Прекрасные поля», корреспондирующее с первым «автоматическим» произведением поэтов-сюрреалистов — «Магнитными полями» А. Бретона и Ф. Супо 1919 г. Рэйографы Ман Рэя — это занимательный рассказ о жизни вещей, освобожденных от своих утилитарных функций, способных любить, мечтать, видеть сны. Вещи обретают у него эстетическую самодостаточность, объединяясь по принципу «случайной встречи швейной машины и зонтика на анатомическом столе». Рэйографам свойственна многозначность, трансформация значений при рассмотрении с различных точек зрения, активное обращение к воображению зрителя. Будучи непосредственным продолжением исканий дадаистов, рэйографы, тем не менее, стали органичной частью фотографической практики сюрреализма. По словам Р. Краусс, рэйография «несет в себе довольно ясную отсылку к иррациональному опыту, прокламируемому сюрреалистами, — она прослеживается в графичности, рукописности изображения на уплощенном, абстрагированном фоне, а также в некой одушевленности, которая сквозит в этих предметах-призраках» [3, с. 106]. Будучи намеченной уже в первых рэйографах (альбом «Прекрасные поля», 1922, илл. 1), она усиливается в последующих работах Ман Рэя, образный язык которых становится со временем необычнее и богаче («Спираль», 1923/26, «Сигареты», 1924). Рэйографы являлись «в техническом отношении, результатом фактического письма на фотобумаге <...> Ман Рэй стал выдающимся поэтом, пишущим с помощью света» [14, p. 17].

Рэйографы Ман Рэя получили очень высокую оценку его коллег, рассматривавших их как своеобразную альтернативу живописи. В предисловии к альбому «Прекрасные поля» Тристан Тцара писал: «в то время как все то, что люди называют искусством, повсеместно охвачено ревматизмом, фотограф зажег тысячи свечей в своей лампе, и чувствительная бумага постепенно вобрала в себя темноту форм ряда повседневных объектов. Он открыл силу свежей и нежной вспышки света, которая стала более значимой, чем все созвездия, предназначенные для нашего визуального удовольствия. Точная, уникальная и правильная механическая деформация фиксируется, смягчается и разделяется подобно волосам, расчесанным гребнем из света» [19, p. 266]. Тцара подчеркивает, что благодаря фотографии «красота предмета больше не принадлежит кому бы то ни было, впредь это физико-химический продукт» [19, p. 266]. Близкую рассуждениям Тцары позицию занимает Жорж Рибемон-Дессень в эссе «Ман Рэй» (1925). Он начинает свой текст с уничижительных высказываний в адрес художников: «в 1925 г. осталось еще немало живописцев. Мы было понадеялись, что эта порода обречена на скорейшее исчезновение; и в один прекрасный день мы позволили бы себе устроить национальный заповедник, предназначенный для сохранения последних экземпляров» [1, с. 153]. Живописи Рибемон-Дессень противопоставляет эксперименты с бескамерной фотографией Ман Рэя: «некоторым людям вовсе необязательно ждать чуда, оно представляется им товаром с базара. Они запросто держат его в руках и отдают без выкрутас и магических операций дервиша. Взгляните на простого и спокойного Ман Рэя. А ведь ему удалось открыть ставни удивительного мира» [1, с. 153]. Рибемон-Дессень акцентирует внимание на «автоматическом» характере рэйограмм, присутствующей в них отсылке к иррациональному опыту и способности извлекать на свет «фрагменты невидимого мира» [1, с. 153], указывает на их близость «объектам из сновидений» [1, с. 154], а также стремится подчеркнуть способность бескамерной фотографии стать средством выражения, превосходящим живопись по своей художественной ценности.

Илл. 6. Брассай. Искушение святого Антония. 1934–1935

Илл. 7. Фредерик Соммер. Парацельс. 1959

Другой экспериментальной техникой с непредсказуемым конечным результатом, «случайно» открытой Ман Рэем совместно с Ли Миллер, была соляризация[2]. Соляризированное фотоизображение лишено «материальности» и обрамлено контуром (черным на белом фоне или наоборот), что позволяет провести параллель с опытом рисования или письма. Соляризация активно применялась фотографами-сюрреалистами при создании портретов (Ман Рэй «Гертруда Стайн», 1926, М. Табар «Соляризированный портрет», 1931, илл. 2) и автопортретов (М. Табар «Автопортрет»), ню (Ман Рэй «Наташа», 1930), натюрмортов (М. Табар «Натюрморт с гитарами», 1929). Еще большей «случайности» конечного результата фотографам удавалось достичь при применении последовательной соляризации, как например, в серии работ Рауля Юбака «Битва амазонок» (1936–1939, илл. 3). Рассуждая о соляризации в эссе «Ловушки для изображения» (1940), Рауль Юбак подчеркивает ее непредсказуемость и тесную связь со спецификой фотопроцесса: «значение соляризации до конца не признано. Ее в большей степени невольно относят к «трюкам» вместо того, чтобы считать, что она является скрытым свойством светочувствительной поверхности. Феномен сам по себе достаточно странный и мало определенный для того, чтобы его остановить. Выявленный образ является эффектом, созданным с помощью света мощной лампы, и эксцессом света, который провоцирует частичное или полное обращение изображения. Речь идет о процессе физико-химического порядка, который в большей или меньшей степени трансформирует изображение в чаще всего непредсказуемый вид» [9, p. 15].

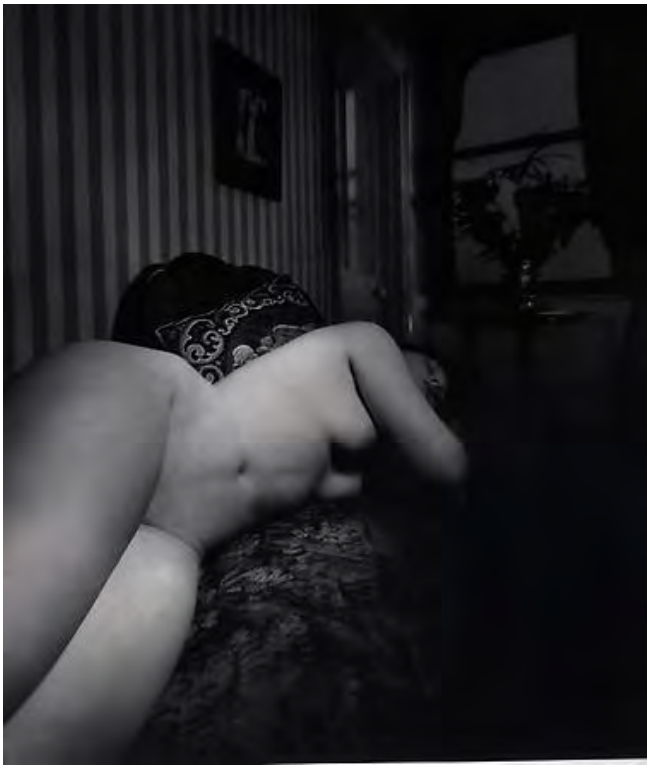
Раулю Юбаку принадлежит изобретение техники брюляжа[3], также делающей конечный результат «случайным» и заставляющей зрителя «играть в ассоциации» («Туманность», 1939, илл. 4). Описывая свои эксперименты в технике брюляжа в эссе «Обратная сторона лица» (1942), Юбак подчеркивает их «автоматический» характер и роль посредника, отводимую здесь фотографу. «Изображение, и прежде всего фотографическое изображение, не дает действительности ничего, кроме момента его появления. За этим мини-фильмом, который формирует аспект вещей, внутри одного и того же образа есть еще один в скрытом состоянии, или несколько других, наложенных друг на друга во времени, которые внезапно могут быть обнаружены посредством случайных действий. Эта случайность может быть выражена во внезапном контакте изображения путем плавления влажного желатина на плите. Технически все происходит за пределами оператора. Материя работает, чтобы создать новый образ посредством разрушения старого или восстановить потерянный образ в соответствии с законами, которые создаются действием воды или огня. Рука создателя здесь имеет только значение медиатора» [9, p. 17].

Авторские вариации на тему брюляжа предлагают чешские фотографы-сюрреалисты: среди них «структажи» Мирослава Гака, «фокальки» Йозефа Истлера (цикл «Преобразования», 1944) и Милоша Коречека (циклы «Тотемы», 1947–1985, «Структуры», 1974–1988 (илл. 5), «Из гербария», 1947–1987). Расплавление фотоэмульсии с последующим фотоувеличением формирует удивительный «мир фантомов» (М. Коречек называл его «фантомазия») со своей собственной флорой и фауной, который рождается автоматически [16]. Эксперименты с переносом влажной фотоэмульсии на стекло или фотобумагу, позволяющие трансформировать исходные изображения,

Илл. 8. Вилем Райхманн. Электромагия. 1985

предпринимают чешские фотографы следующего поколения, продолжающие сюрреалистические традиции — Петр Баличек и Михал Мацку. Петр Баличек, открывший для себя эту технику в 1979 г., применяет ее в циклах «Розмари» (1979), «Пересмотр изменений» (1980), «Пересмотр потерь» (1980), «Натюрморт с водой» (1982), «Протокол о теле» (1986), «Возвращения» (1987), «Взлеты и падения» (1987) [8, s. 49]. Михал Мацку, начавший экспериментировать с фотоэмульсией в 1989 г., независимо от Баличека, дал своей авторской технике название желлаж (от слов «желатин» и «коллаж») [15]. В технике желлажа фотографом создан ряд мрачных и экспрессивных работ, исследующих проблемы телесности, идентичности, отношений субъекта и социума.

Как попытки «напрямую соединить фотографию с автоматическим рисованием, с рисованным образом» [3, с. 107] могут рассматриваться эксперименты фотографов-сюрреалистов в технике *cliché-verre* (гравюре на фотопластинке)[4]. Наиболее известным примером применения *cliché-verre* в сюрреалистической фотографии является серия Брассая «Превращения» (1934–1935), большинство работ которой представляют из себя поэтические трансформации обнаженного женского тела, которое уподобляется то музыкальному инструменту («Женщина-мандолина», 1934–1935), то фрукту («Женщина-фрукт», 1934–1935), то становится пассивным объектом мужского желания («Жертва», 1935) или искушения («Искушение св. Антония», 1934–1935). Одной из самых выразительных и многозначных работ в технике *cliche-verre* является «Искушение святого Антония» (1934–1935, илл. 6). По словам фотографа, «самым удивительным образом полулежащая женщина постепенно поглощается раскосым лицом святого Антония. Сила его желания превратила один из его глаз в женскую грудь. Я гравировал эти части плоти, словно резал каменный блок, высвобождая фигуру изнутри» [цит. по: 18, p. 214]. Ассиметричное лицо святого Антония своими чертами подобно маскам, показанным в работах Брассая «Лицо камня» (1934–1935) и «Ярмарочный фокусник» (1934–1935) из серии «Превращения», однако здесь они крупнее и ярче. Замысловатая штриховка придает пространству снимка ирреальный характер, уподобляя его видению. Если традиционно при изображении этого сюжета в живописи соблазн в виде обнаженной женщины появлялся со стороны, то у Брассая женское тело как бы заполняет собой мысли святого, пытаясь сломить его веру. «Как скульптор, я всегда ограничивал себя в освобождении формы, видимой мельком в камушке, принесенным прибоем. Таким же образом, в данном случае я ограничивал себя в разоблачении скрытой фигуры, утопленной внутри образа. Фотографии стали моим сырым материалом, отправной точкой для создания изменений и превращений, уже не имеющих связи с оригиналом. Я был почти как сомнамбула, в равной степени занятый разрушением и сотворением» [цит. по: 18, p. 213] — писал мастер. Техника *cliché-verre* открыла Брассаю возможности для реализации своих бессознательных желаний и



Илл. 10. Билл Брандт. Обнаженная. Кэмпден-Хилл, Лондон. 1951

фантазий, дав возможность испытать удовольствие, подобное удовольствию от автоматического рисования или письма.

Неутомимый экспериментатор, американский фотограф Фредерик Соммер работал и в области бескамерной фотографии, создав своего рода гибрид *cliché-verre* и декалькомании. Он «рисовал с помощью краски или сажи на стекле или сдавливал краску руками между листами целлофана <...>, создавая отпечатки посредством пропускания света через получившиеся изображения на светочувствительную бумагу. Техника напоминала декалькоманию, способ Макса Эрнста создавать необычные текстуры, кладя лист бумаги или стекла на окрашенный холст и вытаскивая его, пока краска еще была влажной. Изобретенная Соммером процедура использовала фотографический процесс для захвата текстур краски, когда свет проходил через нее» [12]. На снимке «Парацельс» (1959, илл. 7) представлен торс, формы которого текучи, призрачны и проницаемы — мы видим его как бы одновременно снаружи и изнутри. Работа представляет собой *homage* знаменитому врачу и алхимику, рассматривавшему живые организмы как сочетание различных химических веществ (на снимке Соммера тело также представляет синтез различных фактур и оттенков растекающейся краски). Интерес к Парацельсу Соммер разделял с европейскими сюрреалистами, считавшими его одним из своих предшественников [12].

В 1984 г. чешский фотограф Вилем Райхманн начал работать в авторской технике графограммы, создавая рукотворные изображения на негативе или целлофане, которые затем увеличивались и переносились на фотобумагу [17, s. 126]. Он создавал выразительные полуабстрактные композиции с многозначительными названиями (Илл. 8), предлагая зрителю «поиграть в ассоциации» в поисках их значений.

Элементы автоматизма включают в себя и различные виды дисторсии — с помощью манипуляций с кривыми зеркалами (А. Кертеш «Искажения», 1933) или применения широкоугольного объектива (Б. Брандт «Перспектива обнаженных», 1961). В серии Андре Кертеша «Искажения» образ тела во многом зависит от его непредсказуемого отражения в кривом зеркале, от воли случая. «Искажения» демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии: одно и то же тело может меняться бесконечное количество раз, становиться совершенно любым, не переставая удивлять зрителя (Илл. 9). В то же время «Искажения» ставят под вопрос саму природу фо-

Илл. 9. Андре Кертеш. Искажение № 60. 1933

тографии: фотография есть зеркало реальности, но порой — это кривое зеркало. Применение широкоугольного объектива при съемке ню позволяет Биллу Брандту создать эффект трансформации реальности, который всегда непредсказуем (Илл. 10). Фотограф комментировал свой опыт следующим образом: «когда я начал фотографировать обнаженные фигуры, я позволял камере управлять мной, и вместо того, чтобы фотографировать то, что я видел, я фотографировал то, что видела камера. Я вмешивался очень мало, и камера создала образы и анатомические формы, которые никогда не наблюдали мои глаза. Я чувствовал, что понял то, что имел в виду Орсон Уэллс, когда он сказал, что "камера намного больше, чем аппарат записи. Это средство, с помощью которого мы получаем сообщения из другого мира"» [10]. Таким образом, фотограф оказывается во власти своего медиума, позволяя ему раскрыть то *оптически-бессознательное*, которое недоступно невооруженному глазу.

Итак, фотоснимки, актуализирующие концепцию *автоматизма* ставят под вопрос соотношение объективного и субъективного в фотографическом произведении и подрывают статус фотографии как простого «зеркала» реальности, в то же время сохраняя с нею непосредственную связь. Экспериментальные работы фотографов-сюрреалистов демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии с помощью чисто фотографических средств, без какой бы то ни было имитации живописи, отказываясь от конвенционального «реализма» фотоискусства. Привычная реальность в работах фотографов-сюрреалистов трансформируется, приобретая неожиданный облик. В отличии от других сюрреалистических концепций, автоматизм не получит широкого распространения в современном фотоискусстве, предпочитающем репрезентативность и шоковые эффекты случайностям и свободной игре воображения.

Примечание:

[1] Фотограмма — фотографическая техника, позволяющая получать изображения без помощи фотокамеры. Предмет помещается на светочувствительную фотобумагу и освещается лампой, затем изображение проявляется и фиксируется. Само название «фотограмма» было предложено Ласло Мохой-Надем для описания его работ. В литературе по фотографии оно наиболее распространено как наименование этой техники в целом. Ман Рэй, стремясь подчеркнуть новаторский характер своих работ в технике бескамерной фотографии, дал им название рэйографы или рэйограммы.

[2] Соляризация — эффект присутствия на снимке позитивного и негативного изображения одновременно, возникающий при переэкспонировании. Эффект соляризации был обнаружен в процессе работы фотографами XIX в. Эффекта соляризации можно добиться также лабораторным путем, при повторном экспонировании негатива без фиксирования и длительной засветке (этот прием называется псевдосоляризацией или «эффектом Сабатье», однако в литературе по технике и истории фотографии различие в определениях часто опускается).

[3] Брюляж — процесс интенсивного нагревания негатива, приводящий к деформации фотоэмульсии.

[4] Cliché-verre — техника нанесения рисунка или гравюры на светочувствительный материал (фотобумага, фотопластинка, прозрачная пленка и т.д.) с последующей печатью получившегося изображения на светочувствительной бумаге в темной комнате. Является сочетанием графики и фотографии.

Список литературы:

1. Антология французского сюрреализма.1920-е годы / сост., пер. с фр. и коммент. *С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой*. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
3. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
4. Поэзия французского сюрреализма: антология / сост., предисл. и коммент. *М. Яснова*. СПб.: Амфора, 2003. 502 с.
5. *Шик И. А.* «Найденные объекты» в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. С. 527–534.
6. *Шик И. А.* "Старинная параноидная стена" Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 614–623.
7. *Bate D.* Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social dissent. London: I. B. Tauris, 2004. 240 p.
8. *Bauerova J.* Petr Balíček – fotograf. Teoretická bakalářská práce. Opava, 2012. 123 s.
9. *Bouqueret C.* Raoul Ubac. Photographie. Paris: Léo Scheer, 2000. 282 p.
10. *Brandt B.* A statement of photography by Bill Brandt // Bill Brandt Archive Ltd. URL: http://www.billbrandt.com/Library/statementbybrand.html (дата обращения: 30.03.2015).
11. *Dufek A.* Vilém Reichmann. České Budějovice: FOTO MIDA, 1994. [300] p.
12. Frederick Sommer in Context // National Gallery of Art, Washington. URL: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html (дата обращения: 21.04.2014)
13. *Jaguer E.* Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie. Paris: Flammarion, 1982. 223 p.
14. Man Ray / ed. *M. Heiting*, essay by *E. de L'Ecotais*. Paris: Tachen, 2008. 190 p.
15. Michal Macků's official web site. URL: http://www.michal-macku.eu/ (дата обращения: 15.10.2019)
16. *Primus Z.* Miloš Koreček: Phantomasia. Berlin: Ex Pose Verlag, 1989. 66 s.
17. *Primus Z.* Vilém Reichmann: Fotografien : [Kat. výstavy], Bochum 20. Mai bis 2. Juli 1989, Wien 1990. Berlin: ex pose verlag, 1989. 133 s.
18. *Sayag A., Lionel-Marie A.* Brassai: the Monograph. Boston, New York, London : A Bulfinch Press Book, 2000. 319 p.
19. The Sources of Surrealism: Art in Context / ed. and with introd. by *N. Matheson*. Aldershot: Lund Humphries, 2006. 853 p.
20. Vilém Reichmann: grafogramy a kresby: kat. výstavy, Brno 27. 11. 1990 — 01. 01. 1991 / úvod *J. Valoch*. Brno: Dům umění města Brna, 1990. [24] s.

References:

Bate D. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London, I. B. Tauris Publ., 2004. 240 p.
Bauerova J. *Petr Balíček – fotograf*. Opava, 2012. 123 p. (in Czech)
Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1973. 155 p. (in German)

Bouqueret C. *Raoul Ubac. Photographie*. Paris, Léo Scheer Publ., 2000. 282 p. (in French)
Brandt B. A statement of photography by Bill Brandt. *Bill Brandt Archive Ltd*. Available at: http://www.billbrandt.com/Library/statementbybrand.html (accessed: 30.03.2015)
Breton A. *Manifesto du surréalisme*. Paris, Gallimard Publ., 1985. 177 p. (in French)
Dufek A. *Vilém Reichmann*. České Budějovice, FOTO MIDA Publ., 1994. 300 p. (in Czech and English)
Frederick Sommer in Context. *National Gallery of Art, Washington*. Available at: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html (accessed: 21.04.2014)
Heiting M. (ed.). *Man Ray*. Paris, Taschen, 2008. 190 p.
Isaev S. A.; Gal'tsova E. D. (eds.). *Antologiia frantsuzskogo siurrealizma. 1920-e gody (Anthology of French Surrealism. The 1920s)*. Moscow, GITIS Publ., 1994. 392 p. (in Russian).
Jaguer E. *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion Publ., 1982. 223 p. (in French)
Krauss R. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, 1981, vol. 19, pp. 3–34.
Matheson N. (ed.). *The Sources of Surrealism: Art in Context*. Aldershot, Lund Humphries Publ., 2006. 853 p.
Michal Macků's official web site. Available at: http://www.michal-macku.eu/ (accessed: 15.10.2019)
Primus Z. *Miloš Koreček: Phantomasia*. Berlin, ex pose verlag, 1989. 66 p.
Primus Z. *Vilém Reichmann: Fotografien*. Berlin, ex pose verlag, 1989. 133 p. (in German)
Sayag A.; Lionel-Marie A. *Brassai: the Monograph*. Boston, New York, London, A Bulfinch Press Book Publ., 2000. 319 p.
Shik I. A. "Starinnaia paranoidnaia stena" Leonardo da Vinci v surrealisticheskoi fotografii (Leonardo da Vinci's "Old Paranoid Wall" in Surrealist Photography). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 6. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 582–591. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66 (in Russian)
Shik I. A. Naidennye ob''ekty v surrealisticheskoi fotografii (Found Objects in Surrealistic Photography). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 8. Saint Petersburg, St. Petersburg Univ. Press Publ., 2018, pp. 527–534. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa188-5-51
Valoch J. (intr.). *Vilém Reichmann: grafogramy a kresby: kat. výstavy, Brno 27. 11. 1990 — 01. 01. 1991*. Brno, Dům umění města Brna Publ., 1990. 24 p. (in Czech)

УДК 7.036.1;77.0
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14006

Чмырева Ирина Юрьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. НИИ Российской академии художеств, Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034. irinachmyreva@gmail.com

Chmyreva, Irina Yuryevna, PhD in Art History, leading researcher. The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. irinachmyreva@gmail.com

ЭХО ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ В ФОТОГРАФИИ: ОПЫТ ЧТЕНИЯ СТРАНИЦ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ АРТ-ФОТОГРАФОВ 1990-Х-2010-Х ГОДОВ

REFLECTION OF POLITICS IN PHOTOGRAPHY: READING HISTORY IN THE PROJECTS OF PHOTO-ARTISTS IN 1990–2010S

Аннотация. Фотография контекстна. В основе процесса «чтения» фотографии, как правило, лежит предварительное знание контекста, который определяет способ интерпретации изображения. Знание ключевых фактов истории ряда государств, таких как Аргентина, Бразилия, Китай, Россия, в которых за последние четыре десятилетия социополитическая ситуация была противоречива, — это обычная база, предваряющая исследование фотографии в этих странах. Историки фотографии исходят из убеждения, что политическая история уже написана и главная цель исследователя визуальности — сосредоточиться на индивидуальных практиках художников. Очевидцы и участники исторических событий указывают на связь между политическими актами и фотографией, и она, как данность, имеющая статичную интерпретацию, упоминается от текста к тексту, вместо того, чтобы стать предметом самостоятельного изучения. Это исследование предлагает обратную перспективу: прочитать особенности политической ситуации разных стран в проектах арт-фотографов, принадлежащих к нескольким близким во времени поколениям в искусстве. Мы наблюдаем за арт-фотографией 1990-х – 2010-х гг., исходя из убеждения в близости языка высказывания (и системе кодов) художников одного поколения, и выявляем сходство в созданных ими экспериментальных образах. Появление этого сходства является результатом общности процесса конструирования языка внутри современного, информационного периода истории со свойственным ему глобалистическим набором семантических кодов. Работа в этом направлении требует определения соотношения глобалистического, регионального (национального) и личного в творчестве отдельных авторов. В результате исследования мы приходим к выводу, что в художественных произведениях фотографии экспериментальная форма, выражение личного стиля, интонации часто есть лишь оболочка ядра — знания истории, очевидцем которой выступает автор. Процесс чтения проектов арт-фотографии исходит из доверия к художникам как рефлексирующим и независимым очевидцам политических событий, что и позволяет выявить специфику политической истории разных стран. Основные авторы, чьи работы стали предметом исследования: Адриана Гройсман, Хуан Травник, Марсело Бродский (Аргентина), Жильван Баррето (Бразилия), Мо И (Китай), Пабло Ортис Монастерио (Мексика).

Ключевые слова: фотография; политическая история; символический жест; семантический код; Россия; Аргентина; Бразилия; Китай; Мексика; арт-фотография; акт перечитывания; пост-память; файл.

Abstract. Photography is a contextual statement. The process of reading photography based mostly on the knowledge of the context, which determines the way of reading the image. The knowledge of key events in the political history of several countries, such as Argentina, Brazil, China, Russia, which had controversial political situations in the last four decades, is a common part of the introduction of the studies of photography in these countries. The researchers of photography proceed from the conviction that the political history of that period is clear and the main aim for the researcher is to focus on the individual practices of artists. Contemporaries have indicated the connection between the political events and photography, afterwards, it had the static interpretation from one text to the next one. Moreover, these connections mostly were pointed for photojournalism and social events. This study based on the opposite premise: to observe art-photography of 1990–2010s proceeding from the conviction on the similarity of experimental image making by different artists (as a common process of construction of language with the stable set of semantic codes) in different countries; to trust artists as knowledgeable witnesses of political events and to construct the specific political difference of the history of several countries observing the personal intonations of artistic symbolical gestures. The main names of the study: Adriana Groisman, Juan Travnik, Marcelo Brodsky (Argentina), Gilvan Barreto (Brazil), Mo Yi (China), Pablo Ortiz Monasterio (Mexico).

Keywords: photography; political history; symbolical gesture; semantic code; Russia; Argentina; Brazil; China; Mexico; art-photography; act of re-reading; post-memory; file.

Фотография контекстна. В основе процесса «чтения» фотографии, как правило, лежит предварительное знание контекста. И уже он определяет (влияет на) способ чтения изображения. Эта практика, кажущаяся приемлемой в гуманитарном исследовании, противоречит чистоте научного эксперимента: мы знаем изначально, что мы хотим увидеть в изображении, предварительно изучив, какие события предшествовали его созданию, какую политическую и общественную позицию занимал автор. Чаще всего в приобретении этого до-экспериментального знания мы опираемся на чтение многочисленных вербальных текстов, но не на просмотр визуальных материалов. Очень часто наша позиция оказывается обусловлена медийной завесой над историческими событиями.

Знание ключевых фактов истории ряда государств, таких как Аргентина, Бразилия, Китай, Мексика, в которых за последние четыре десятилетия социополитическая ситуация была противоречива, — это обычная база, предваряющая исследование фотографии в этих странах. Историки фотографии исходят из убеждения, что политическая история уже написана, очевидна, и главная цель исследователя визуальности — сосредоточиться на индивидуальных практиках художников. Очевидцы и участники исторических событий второй половины XX – начала

Marcelo Brodsky
from Buena Memoria, 1st year, 6th division, Class Photo 1967. 1996

Илл. 1. Марсело Бродский. Добрые воспоминания (Good Memories). 1997. Графика по фотографии. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, пастель, цветной карандаш по фотографии. Собственность автора

XXI вв. указывают на связь между политическими актами и фотографией, и она, как данность, имеющая статичную интерпретацию, упоминается от текста к тексту, вместо того, чтобы стать предметом самостоятельного исследования.

Это исследование предлагает обратную перспективу: прочитать особенности политической ситуации разных стран в проектах арт-фотографов, принадлежащих к одному (нескольким близким во времени) поколениям в искусстве.

Этот текст стал результатом путешествия в фотографию, на пути, где идущего ожидают открытия и разочарования.

В первой половине 1980-х гг. искусствовед Инга Май, призывая своих студентов избегать пропагандистских формул в описании произведений искусства, повторяла: «Художник не врет. Он не может врать. Даже самый идеологически выдержанный, он проговаривается и открывает столько правды о своем времени, что те, кто пытался его контролировать, не должны были вообще разрешить ему подходить к холсту и выдавать себя. И благо, что современники не в состоянии прочитать в произведении столько, сколько высказывает в нем художник» [2]. Показывая картины Павла Федотова, она обращала внимание на несоответствие шаблонных фраз о критическом реализме художника, критики им царского режима и классового общества и собственно самими произведениями. Но в тот период советского искусствознания говорить о категориях милосердия и христианского терпения, воплощенных в живописи, казалось совершенно немыслимым. Хотя именно стремление к христианским идеалам было скрытой пружиной творчества художника. Но об этом стало возможным говорить в искусствоведении открыто только десятилетия спустя.

Искусствовед Александр Якимович в одном из своих недавних выступлений сказал о том, как привычка к стереотипам закрывает способность погружения в произведения искусства: «Если существует традиция повторять фразы наподобие “художник хотел сказать”, “художник воплощает свою мысль”, мы не читаем само произведение, но исходим из нашего предварительного представления о его смыслах. А их в картине может быть гораздо больше» [4].

Опыт чтения произведений фотографов-художников, ставших очевидцами «эпохи перемен» и создающих с помощью медиа фотографии образы, воплощающие события, очевидцами (и участниками) которых они были, опыт, соединяющий школу внимательного чтения живописи и интерес к политической истории, был вдохновлен работами и общением с Марсело Бродским (1954), аргентинским фотографом, одним из основателей движения визуальной поэзии [15].

Наиболее известным на протяжении десятилетий было произведение Марсело из проекта «Добрые воспоминания» (“Buena Memoria”) (1996–1997) [6] (Илл.1), когда художник становится внимательным всматривающимся в фотографии из прошлого вначале наблюдателем, свидетелем, а потом рассказчиком. Это фотография школьного класса Марсело, на которой он сам, исчезнувший в годы хунты его брат, одноклассники, из которых трое пропали без вести (были убиты в годы диктатуры), еще пятеро подверглись преследованиям, но выжили, уехали из страны. Из 32 школьников, будущих молодых интеллектуалов, репрессиям подвергся каждый шестой. Убит каждый десятый. Бродский не пишет текст, предваряющий наш акт всматривания, текст, который нам, зрителям, задавал бы ракурс восприятия фотографии, но художник комментирует изображение, буквально встраивая текст внутрь, создавая те зоны соединения изображения и текста, которые становятся сейсмичными, заставляют нас войти и сопережить его опыт.

Тот же самый подход с середины 2010-х гг. он применяет в отношении фотографий 1968 г. [7] — символического года, «когда изменился мир», и который Марсело помнит как собственную юность и начало своего взросления. Он собирает фотографии 1968 г. по всему миру, работает с историками, архивистами, чтобы найти фотографии. Мне удалось помочь ему, указав на снимок словацкого фотографа Ладислава Биляка «Танки в Братиславе», который для словаков стал иконическим еще до 2000 г., но благодаря проекту Бродского этот снимок приобрел всемирную известность (Илл. 2). К сожалению, нам пока не удалось найти фотографий протеста семерых на Красной площади. Есть снимки, сделанные позже в память о той акции десять, тридцать лет спустя, но нет снимка тех нескольких минут, когда семеро стояли, протестуя против ввода танков в Чехословакию. В этом проекте оптика Бродского прежняя: внимательно рассмотреть детали, указать на их силу, которая способна превратить энциклопедическое знание о событиях в наше личное открытие, основанное на сопереживании. С другой

53

Илл. 2. Марсело Бродский, по фотографии Ладислава Биляка. Братислава. Из проекта "1968". 2016–2017. Графика по фотографии. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, пастель, цветной карандаш по фотографии. Собственность автора

стороны, в своем путешествии внутрь исторических фотографий Бродский часто поднимает из их глубин смыслы, изменяющие наши представления о событиях прошлого. Так, его комментарий, основанный на рассматривании фотографий и изучении публикаций СМИ в Бразилии, — это повтор лозунгов, которые были на демонстрации, запечатлены на фотографии, он лишь усиливает их, делает ярче — эти лозунги превращаются в басовый риф, пульсирующий на поверхности фотографии. Именно он заставляет взгляд метаться по снимку, выхватывая «Нет цензуре», короткие цветные платьица университетских студентов и фразу «За свободу самовыражения» в центре композиции. Это Бродский, рассмотрев фотографию студенческих выступлений за независимость африканского Алжира, обращает внимание, что на всей фотографии, сделанной в университетском городке, нет ни одного темнокожего. И это он выносит в своем комментарии для зрителей на поверхность фотографии. Он рассматривает другую демонстрацию темнокожих, о которых пресса того времени писала как о неграмотном, «темном» (игра слов) населении, и обращает внимание, что у всех демонстрантов в руках листы с петицией, которую они скандируют вслух. Бродский буквально разрушает сложившиеся стереотипы истории: так, в той же Мексике не принято вспоминать студенческие волнения 1968 г., когда на площади Тлателолко были убиты сотни студентов, но на протяжении десятилетий, даже в университетской среде, в связи с 1968 г. было принято говорить о событиях в Париже, но не ворошить национальную память. Марсело, всматриваясь, изменяет нашу оптику видения истории через призму уже существующей в общественном сознании модели прошлого. Так, он замечает на фотографии демонстрации против режима Франко в Испании, как люди закрывают лица не от полиции, но от камер фотографов и телевизионщиков, которые выступают со стороны полиции — атмосфера доносительства, давления хуже в тот момент, удушливее и страшнее, чем физическое насилие во время подавления демонстраций. Благодаря работе Бродского фотографии оказываются более точным подтверждением мемуаров участников событий, чем можно было бы предположить: люди вспоминают об атмосфере в обществе, и, казалось бы, как идеи, эмоции — невидимое — может засвидетельствовать фотография. Но она может.

Проекты Бродского учат публику не только новым фактам о 1968 г. или о военной хунте в Аргентине в 1976–1983 гг., но дают метод, позволяющий внимательно вчитываться в то, что было показано свидетелями в изображениях.

Для аргентинского общества тема Мальвинской войны (или, как в Британской традиции, войны за Фолкленды) — одна из самых болезненных. Вспоминать о поражениях не любят ни в одной нации. Именно фотографы в Аргентине сделали многое для того, чтобы эта война из безмолвного темного пространства скрытой боли вышла на поверхность общественной дискуссии. Показывая прошлое, говоря о своей горечи, преодолеть ее. Хуан Травник (1950) во время той войны снимает историю о молодых [17]. Как фотожурналист он работает для новостных агентств непосредственно на фронте и наблюдает за юношами, вернувшими с фронта, в мирной жизни. Он не ровесник того большинства солдат, кого калечит эта война. Но и его поколение тридцатилетних (призванных резервистов) и тем более поколение тех, кто был на Мальвинах двадцатилетними, в Аргентине называют потерянным. Не из-за большого числа физических жертв среди участников той войны, но из-за психологической травмы, пережить которую были в состоянии далеко не все, с той войны вернувшиеся. Первые выставки Травника вызывали в Аргентине глухое сопротивление. Это сейчас, в статусе живого классика национальной фотографии, он говорит своим студентам о необходимости буквального следования по пятам события, фиксации каждого мгновения во время события, потому что постфактум при редакторской работе с отснятым материалом в нем проявляется все то, что было вне фокуса работающего фотографа и что есть абсолютное свидетельствование истории (Илл. 3).

После 2000 г. одним из важнейших проектов о той войне стала работа Адрианы Гройсман «Швы» (2012-) [12;13]. Это видео и фотодокументация процесса постепенного сближения (и прощения — но это уже спойлер) бывших врагов, участников Мальвинской кампании с Британской и Аргентинской стороны. Это завершающая глава многочастного проекта «Голоса бури. Фолкледская Мальвинская война в следах и воспоминаниях». До нее немногие отваживались вернуться на поля тех сражений. Причин множество: посттравматический синдром, боль утраты; опасность пребывания на территории, до сих пор усеянной неразорвавшимися минами и снарядами. Острова превратились в «зону», которая так и не была возвращена к мирной жизни. Кроме того, для фотожурналистов (а это та сфера фотографии, в которой Адриана сформировалась) территория, где больше ничего не происходит — непривлекательна: нет события — нет фотографии. Но пройдя по полям сражений и буквально погрузившись в пучину памяти, в том числе и снимая океан вокруг островов, Гройсман приходит к идее «Швов» [5, с. 62]. За этой работой годы исследования. Найти людей, которые сорок лет назад в дни войны противостояли друг другу: пилот и зенитчик, два офицера штаба, планировавшие сражения друг против друга, двое окопных солдат с разных сторон линии фронта. Она находит этих людей, делает их портреты. И превращается в мессенджера, перенося фотографии от одного к другому. Она снимает аргентинского ветерана и показывает ему фотографию его «обидчика», снятую также в наши дни. И британцу показывает фотографию, сделанную перед этим в Аргентине. И предлагает сшить. Буквально соединить два портрета, своего собеседника и того, кто ему противостоял на Мальвинах. И документирует процесс работы. Каждый портрет был сделан в двух экземплярах и сшит по обе стороны невидимой, но существовавшей более трех десятилетий линии фронта. Аргентинец сшивает портрет себя и британца. И второй сшивает себя и аргентинца. Мальвины и Фолкленд. Для кого-то эта работа была психологически тяжелейшим трудом, для кого-то к труду памяти добавлялось преодоление физическое, когда руки, искорёженные войной и болезнями, возрастом, почти не слушаются, и нужно преодолеть сопротивление своего тела, чтобы завершить начатое. И на несколько стежков сквозь ткань фотографии уходят мучительные часы (Илл. 4).

Безусловно, преодоление замалчивания истории — это задача, которая под силу фотографии и которая не может измеряться только в картонных фразах об актуальности проекта.

Когда в 2012 г. вышла книга фотографа Жильвана Баррето «Москожинья» [5] (Илл. 5), она, во-первых, воспринималась как история памяти. Отдание фотографом долгов перед памятью своей семьи, своего детства, соседей, города, где он вырос, города-коммуны, который был построен бразильскими коммунистами и который был сметен с лица земли, а люди были изгнаны и частично физически уничтожены. Утопия, возникшая в 1960-х гг., и уничтоженная хунтой в 1969 г. Красный символ коммунистических убеждений строителей Москожинья превращается в красный финальный аккорд крови и убийства [13]. Сейчас, семь лет спустя, когда новоизбранный президент страны проводит военный парад в честь хунты, уничтожавшей граждан Бразилии, «Москожинья» звучит как предостережение. Художник предощущает те глубинные сдвиги в общественном сознании, которые, спустя семь лет после окончания его погружения на дно собственной памяти, теперь становятся видимыми, как тектонические сдвиги, происходящие в сознании нации. Переживание детской травмы изгнания и потери отражается в других проектах Баррето, его язык исполнен поэтическими метафорами, но за каждой из них стоит тактильная реальность воспоминаний.

В 2014 г. в Игуале (Ayotzinapa case) происходит массовое похищение и убийство студентов (были убиты 43 молодых человека). Вначале правительство пытается замалчивать причины и даже сам факт произошедшего. Но это убийство приводит к массовым манифестациям, в результате которых проводится официальное расследование, проходят аресты, суды. Это событие национального масштаба спустя недели становится достоянием мировых новостных каналов. Но то, что занимает несколько секунд в новостном выпуске world news, в реальности означает годы трагедий с непоправимыми последствиями. В 2016 г. Пабло Ортиз Монастерио (1952) публикует свой проект “Desaparecidos? (Исчезли?)” [9] — буквальная цитата из первых официальных комментариев после гибели молодых людей. Монастерио в месяцы протестов, приведших к расследованию и серии политических скандалов, работает и как фотожурналист, и как собиратель визуального архива. Множество его фотографий, сделанных в это время, никогда не нашли бы себе места в пространстве медиа (новостной) фотографии. И даже не могут быть формой журналистского расследования, но они стали авторской книгой. Серой, на плохой бумаге, напечатанной так же, как в самых дешевых местных типографиях за копейки местные жители печатали на последние деньги плакаты с призывами выходить на улицы, протестовать, не сдаваться (Илл. 6). И фотографиям этих плакатов на страницах тоже есть место. Книга становится связующим звеном между ночной невидимой жизнью уличного сопротивления, ночными, тем более невыразимыми

Илл. 3. Хуан Травник. Из проекта «Эхо войны. Мальдивы». 1970- . Фотография. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, аналоговый процесс. Отпечаток 1990

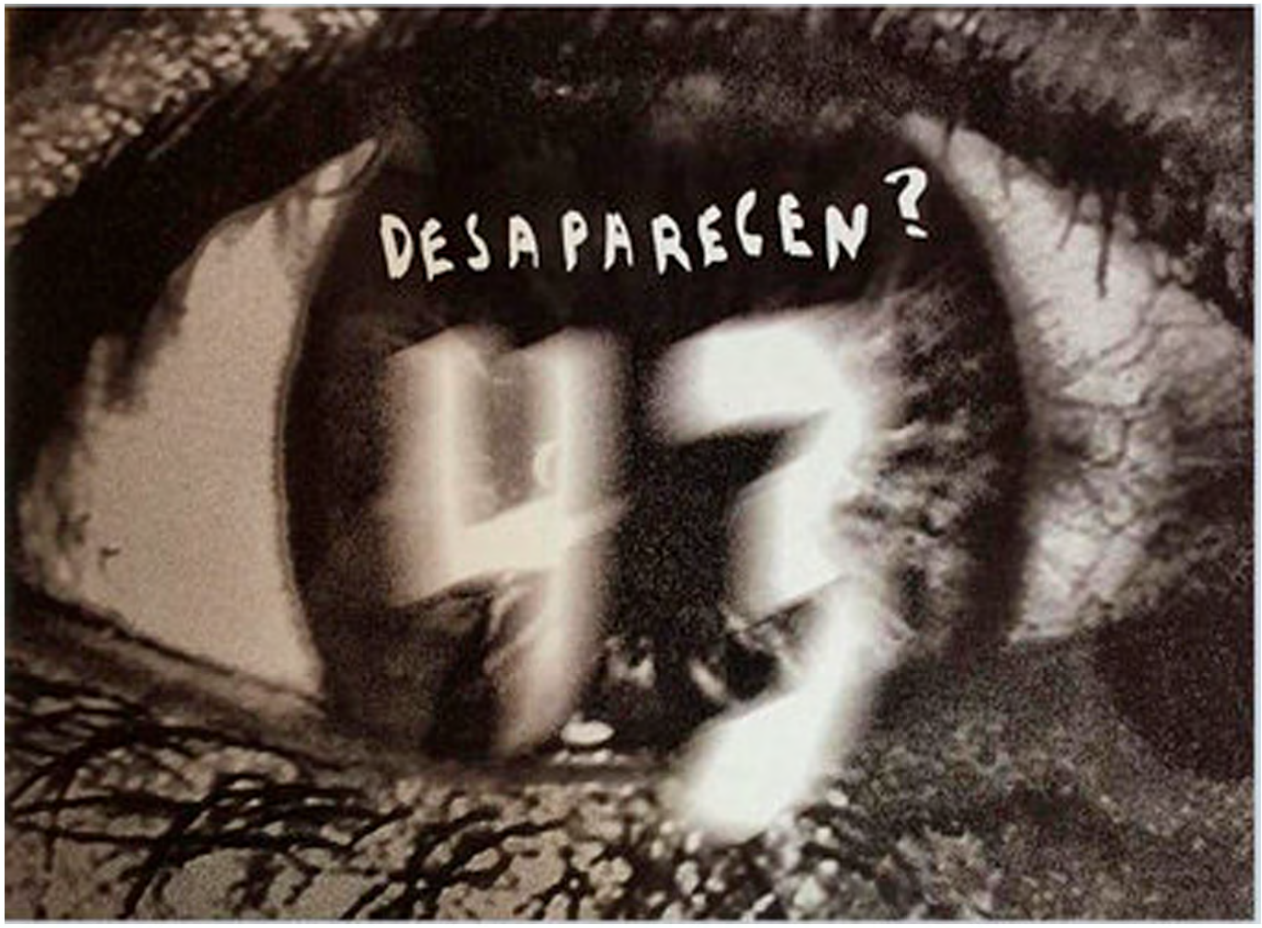
Илл. 4. Адриана Гройсман. Швы. 2016. Фотография. Бумага, отпечаток по процессу Inkjet. Отпечаток 2018

Илл. 5. Жильван Баррето. Иллюстрация из книги «Москожинья», 2012. Фотография, цифровой коллаж. Бумага, отпечаток по процессу Inkjet. Отпечаток 2012

иначе, чем в столкновении изображений, вызывающем эмоциональный отклик, переживаниями людей Игуаля и фактическим журналистским свидетельствованием массовости протестов и архивными документами расследования и фотографий жертв. Форма художественного проекта оказывается ковчегом, в котором сохраняется чувственное переживание реальности. Это капсула, обращение к которой погружает в состояние подлинного пребывания в истории. Полижанровость визуального материала собирается в компактную форму то ли книги, то ли тонкого буклета, как будто предназначенного для массовой раздачи публике.

Возвращаясь к оптике всматривания в историю Бродского, изучение визуальных исторических архивов позволяет изменить стереотипы представления об эпохальных событиях.

Но этому в наши дни часто препятствуют ограничения доступа к информации, регулирующие Интернет. Двадцать пять лет назад Интернет воспринимался как преодоление охранительных барьеров, свобода доступа к информации. Эта сложившаяся мифологема Сети работает отчасти до сих пор, хотя уже не соответствует реальности. Мы мечтали о том, что благодаря Интернету не будет больше спецхранов библиотек и архивов, изучение прошлого станет доступным. Сейчас доступ



Илл. 6. Пабло Монастерио. Обложка книги «43». 2016. Фотография, цифровой коллаж. Отпечаток на папиросной бумаге по процессу Inkjet. Отпечаток 2018

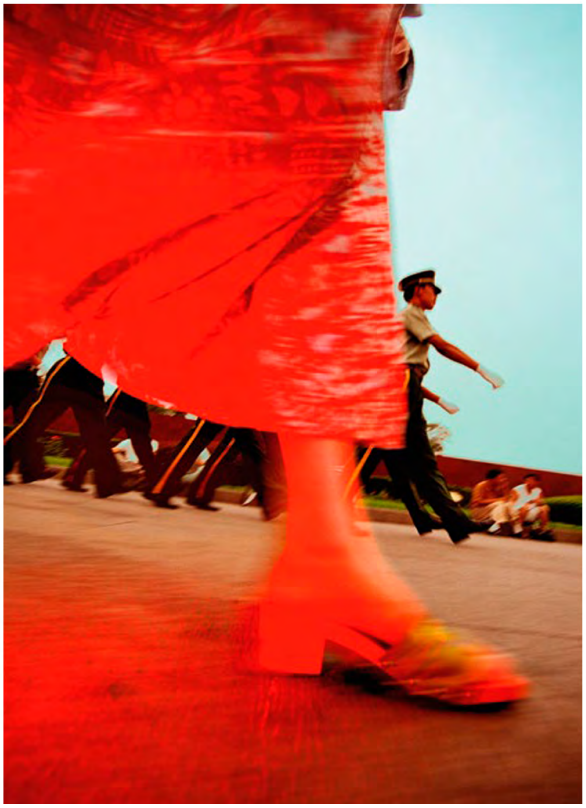
Илл. 7. Неизвестный автор. Художник Мо И во время одиночной манифестации. 1989. Цифровая копия оригинального отпечатка, 2018

к информации, отдельным темам, источникам регулируется на национальном уровне и глобальными корпорациями. По запросу Хуан Травник в аргентинском сегменте Интернета вы найдете более 1 000 000 источников, при уточнении — фотограф — число источников практически не изменится. При поиске в северо-американском сегменте Интернета число источников уменьшится в четыре раза и большинство будет посвящено однофамильцам, актерам, бизнесменам... в русском сегменте на русском языке результат близок нулю. И причина не в отсутствии публикаций на русском языке (немного, но они были), но в отсутствии простроенного управляемым искусственным интеллектом маршрута поиска информации.

Не только знание культуры, истории страны, в которой вырастает тот или иной художник, не только знание его биографии становятся необходимой для исследователя базой, но подчас само знание о возможном предмете исследования превращается в право, которое необходимо завоевывать.

Каково представление западного мира о Тяньаньмэне, о событиях 4 июня? Это событие исключено из официальной истории в Китае, но о нем говорят. За пределами страны знание о выступлениях студентов основано на репортажах журналистов из-за рубежа. В фокусе — Пекин (собственно, один из немногих доступных для посещения иностранцами городов в КНР в конце 1980-х гг.). Что мы знаем о протестах в провинции? Например, о единичном протесте — перформансе художника Мо И (1958), прошедшего в одеждах для погребальной церемонии по улицам Тяньцзина (Tianjin) 5 июня 1989 г.? (Илл. 7).

Фред Ричин в своей лекции «После фотографии: куда мы движемся?» [10] говорил о проекте «Четыре угла» (“Four Corners”) [14], который является структурированным инструментом исследования background/backup фотографии. Помещение фотографии с перформанса Мо И в формуляр four corners ставит вопросы: а как это событие повлияло (на художника, на культурную ситуацию, на политическую ситуацию) в тот момент



Илл. 8. Мо И. Площадь Тяньаньмэнь. Из цикла «Красное платье Такако — гуляя по Пекину». 2004. Фотография. Отпечаток на шелке, термосублимационная печать

и в перспективе. Ответ будет отчасти не совпадать с возможными пред-ожидаемыми ответами: репрессии против художника были, он потерял работу «на благо общества» (он служил фотографом в анатомическом театре), оказался «свободным художником» (и поскольку такой категории в китайском социуме в тот момент не было — оказался вне общества), но остался жив. Влияние этого перформанса, заметка о котором была опубликована в местной газете, на общество изучать сложно, поскольку больше в официальных источниках никакой информации не было. Это было вычеркнуто из истории. И только собрание новых материалов, интервью с участниками события, их учениками, кругом зрителей может дать нам представление о влиянии. (В чем-то это представляется мне сопоставимым с демонстрацией семерых на Красной площади в 1968 г. в Москве). Мы можем увидеть в перспективе, как публичное несогласие художника с официальной политикой — протестный выход на улицу — сказался на развитии карьеры «отверженного» художника: есть монографии, издании в Японии и Гонг Конге, в Китае его знают, и в то же время в официальной арт-жизни его как будто нет.

Собственно, переработка исторического материала, рефлексия над ним, особенно над главными событиями собственного опыта художника — оказываются ключевым источником новых метафор в авторских художественных практиках. Говорим ли мы об исчезновении (позднее засвидетельствованной смерти) брата Марсело Бродского, о бегстве от преследования хунтой Адрианы Гройсман, родителей Жильвана Баррето, о пережитых годах под прессингом общественного порицания Мо И…

В этом исследовании для меня важно рассмотреть авторов, принадлежащих к одному поколению, двум близким между собой поколениям в искусстве: старший из авторов в истории фотографии — Травник, следующее поколение — Бродский, Гройсман, Монастерио, Мо И, за ними — поколение Баррето. Психологически можно говорить о близости их типов — бесстрашии в обращении к собственной боли. О внимательности и последовательности. (Один из участников проекта «Швы» Гройсман сравнивает ее на записи, не вошедшей в основной монтаж фильма, со следователем, который не отступает и доводит расследование до конца и дожимает подозреваемого до признания) [11]. При том, что все названные авторы в работе с формой могут быть отнесены к экспериментальным художникам, не только проверка исторических концепций (и замалчивания истории) на прочность, но и одновременно с тем идущий пластический эксперимент — история рассказывается не буквально, но театрализовано, экспрессивно, с введением новых элементов внутрь изображения (уличные шрифтовые афиши у Монастерио, рисование по отпечатку у Бродского, нити и текстиль в качестве основы для отпечатка — у Гройсман, использование проекций, мультиэкспозиции у Баррето, мультиэкспозиции и цветные фильтры у Мо И (Илл. 8)). Фактически, весь арсенал экспериментальной фотографии 1990-х гг. оказывается востребованным. И рабочим. Это действительно наднациональная общность визуального языка, использование эмоциональных кодов, которые срабатывают, даже когда письменный нарратив недоступен для понимания. Мы говорим об общности конструирования языка мета-поэтической фотографии внутри современного, информационного периода истории со свойственным ему глобалистическим набором семантических кодов. Одновременно подчеркнем сложное и неповторимое («генетическое») соединение трех элементов в творчестве каждого из названных авторов: глобальное, региональное, личное. Это иерархия по нисходящей. Восходящее движение: в их фотографиях экспериментальная форма, как мы указали, имеющая поколенческое сходство, и выражение личного стиля, интонации часто есть лишь оболочка ядра — того личного знания истории, очевидцем которой выступает автор.

Процесс чтения проектов арт-фотографии исходит из доверия к художникам как рефлексирующим и независимым очевидцам политических событий, что и позволяет выявить специфику политической истории разных стран.

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 484 с.
2. *Андреева Е. Ю.* Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Иван Лимбах, 2004. 501 с.
3. *Бюрен Д.* Функция музея. Художественный журнал. 2009. № 73/74. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292 (дата обращения: 07.08.2019)
4. *Венкова А. В.* Пространственные энвайронменты в современном искусстве // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 3. С. 209–219.
5. *Головин В. П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999. 122 с.
6. *Захарова Е. В.* Хепенинг, перформанс, энвайронмент — становление новой концепции искусства второй половины XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 4 (12). 2013. С. 21–25.
7. *Краусс Р.* «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем, 2017. 104 с.

Список литературы:

1. *Гройсман А.* Швы // X Международный фестиваль фотографии PhotoVisa. Каталог фестиваля / Сост. *И. Чмырева*, под общ. ред. *Е. Фирсовой*. Краснодар: PhotoVisa, 2019. С. 62–63.
2. *Май И.* Лекции по истории изобразительного искусства. 1989–1992. Краснодарское художественное училище. Конспект (авторизованный)
3. *Мо И.* Красное // X Международный фестиваль фотографии PhotoVisa. Каталог фестиваля / Сост. *И. Чмырева*, под общ. ред. *Е. Фирсовой*. Краснодар: PhotoVisa, 2019. С. 58–61.
4. *Якимович А.* Выступление // Круглый стол, посвященный выходу издания «Позднесоветское искусство» (М., 2018). Организатор: РАХ. Место проведения: Российская академия художеств. 15.05.2019. Протокол круглого стола
5. *Barreto G.* Moscouzihno. Rio de Janeiro: Tempo Dimagem, 2012. 96 p.
6. *Brodsky M.* Good Memory. Buenos Aires: La Marca Editora, 1997. 96 p.
7. *Brodsky M.* 1968: the Fire of Ideas. Mexico: Editorial RM, 2018. 66 p.
8. Mo Yi: 1983-89. Tokyo: Zen Photo gallery, 2016. 144 p.
9. *Monasterio P.* 43. Decaparecen? Paco Robles: Nazraeli Press. 2016. 56 p.
10. *Ritchin F.* After photography: where do we go from here? // Lecture at the Garage MCA, Moscow. 28.05.2019. Video record.
11. The official site of Adriana Groisman, Buenos Aires, Argentina – New York City, USA. URL: www. adrianagroisman.com (дата обращения: 29.05.2019)
12. The official video of the project of A. Groisman “Sutures”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ml1uKKVevBM (дата обращения: 29.05.2019)
13. The official site of Gilvan Barreto, Rio de Janeiro, Brazil. URL: www. gilvanbarreto.com (дата обращения: 29.05.2019)
14. The official site of Four Corners visual research project, NYC, USA. URL: www. fourconers.com (дата обращения: 29.05.2019)
15. The official site of Marcelo Brodsky, Buenos Aires, Argentina. URL: www. marcelobrodsky.com (дата обращения: 29.05.2019)
16. Travnik J. Biografia // The official site of Centro Virtual de Arte Argentino. URL: cvaa.com.ar/03biografias/travnik.php (дата обращения:

29.05.2019)

References:

Barreto G. *Moscouzihno*. Rio de Janeiro, Tempo Dimagem Publ., 2012. 96 p.
Brodsky M. *1968: The Fire of Ideas*. Mexico, Editorial RM Publ., 2018. 66 p.
Brodsky M. *Good Memory*. Buenos Aires, La Marca Editora Publ., 1997. 96 p.
Groisman A. Sutures. *10th International Festival of Photography PhotoVisa. Catalogue*. Krasnodar, PhotoVisa Publ., 2019, pp. 62–63.
Mai I. *Lektsii po istorii izobrazitelnogo iskusstva (Lectures on History of Fine Arts). 1989– 1992. Krasnodar Art college. Abstract (authorized)* (in Russian)
Mo Yi. Red. *10th International Festival of Photography PhotoVisa. Catalogue*. Krasnodar, PhotoVisa Publ., 2019, pp. 58–61.
Mo Yi: 1983-89. Tokyo, Zen Photo gallery Publ., 2016. 144 p.
Monasterio P. *43. Decaparecen?* Paco Robles, Nazraeli Press Publ., 2016. 56 p. (in Spanish)
Ritchin F. *After Photography: Where Do We Go from Here? Lecture at the Garage MCA, Moscow*. 28.05.2019. Video record.
The official site of Adriana Groisman, Buenos Aires, Argentina – New York City, USA. Available at: www. adrianagroisman.com (accessed: 29.05.2019)
The official site of Four Corners visual research project, NYC, USA. Available at: www. fourconers.com (accessed: 29.05.2019)
The official site of Gilvan Barreto, Rio de Janeiro, Brazil. Available at: www.gilvanbarreto.com (accessed: 29.05.2019)
The official site of Marcelo Brodsky, Buenos Aires, Argentina. Available at: www. marcelobrodsky.com (accessed: 29.05.2019)
The official video of the project of A. Groisman "Sutures". Available at: https://www.youtube.com/watch?v=ml1uKKVevBM (accessed: 29.05.2019)
Travnik J. Biografia. *The official site of Centro Virtual de Arte Argentino*. Available at: cvaa.com.ar/03biografias/travnik.php (accessed: 29.05.2019)
Yakimovich A. Speech. *Round Table Dedicated to the Issue of the Book Pozdnesovetskoe Iskusstvo (Late Soviet Art). (Moscow, 2018). Organizer: Russian Academy of Arts. Place: Russian Academy of Arts. 15.05.2019. Protocol* (in Russian)

УДК 778.182.2; 7.03.06; 930.253
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14007

Саутина Наталия Ивановна, искусствовед, научный сотрудник, начальник фотоархива. Центр научных учреждений Российской академии художеств, Россия. Санкт-Петербург, Васильевский остров, Третья линия, 2а. 199034. sautinanatalia@mail.ru

Sautina, Natalia Ivanovna, art critic, researcher, head of the Photo Archive. Center for Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Vasilievskii ostrov, Tretiia liniia, 2a, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. sautinanatalia@mail.ru

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ НАУЧНО-СПРАВОЧНОГО АРХИВА НЕГАТИВОВ И ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

THE HISTORY OF THE CREATION OF THE SCIENCE REFERENCE LIBRARY OF NEGATIVES AND PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Аннотация. Статья посвящена истории создания Фотолаборатории и Научного архива негативов и фоторепродукций с произведений изобразительного искусства (Фотоархива) Российской академии художеств. Автор работает в фотоархиве более 40 лет и является непосредственным участником многих описываемых событий. Это первое достаточно подробное исследование на данную тему, ранее о фотоархиве Академии художеств в Ленинграде – Санкт-Петербурге было опубликовано лишь несколько небольших статей, в том числе и автора данной работы. Представляется необходимым восполнить этот пробел, так как работа фотолаборатории и фотоархива в последней четверти XX – начале XXI вв. является одной из интересных страниц истории Российской академии художеств новейшего времени. Главной задачей фототеки, учрежденной решением Президиума и приказом Президента Академии художеств во второй половине XX в., было создание фотокаталога работ современных советских художников — членов Академии художеств СССР, творчество которых было мало известно в то время за рубежом. В статье рассматриваются основные этапы формирования собрания и принципы его построения. В итоге это подразделение в системе учреждений Академии художеств, организованное в советский период с нуля, сформировало фонды около 200 тысяч единиц хранения. Помимо негативного фонда, был создан генеральный каталог собрания, содержащий полную аннотацию отснятых произведений. В настоящее время это важный источник по истории советского искусства второй половины XX в. Негативный фонд фотоархива сформирован из фотонегативов, как пленочных, так и стеклянных, выполненных фотографами знаменитой фотолаборатории Академии художеств в Ленинграде – Санкт-Петербурге. В предлагаемой работе также рассматриваются страницы истории создания фотолаборатории в Академии художеств в Ленинграде, принципы и способы ее работы, особенности черно-белой фотосъемки произведений изобразительного искусства на пленочный носитель. Также в статье названы имена сотрудников фотолаборатории и фотоархива, внесших значительный вклад в формирование этого собрания. Многие имена и факты опубликованы впервые.

Ключевые слова: фотосъемка произведений изобразительного искусства; фотоархив; фотолаборатория; история отделов Российской академии художеств.

Abstract. In the article, the author described the history of the creation of the Photo laboratory and Science reference library of negatives and photographic reproductions from works of art (Photo Archive) in the Russian Academy of Arts. The author has been working in the photo archive for over 40 years and is a participant in many of the events described. This is the first detailed study on this topic; earlier, only a few small articles about the photo archive of the Academy of Arts in Leningrad – St. Petersburg appeared. It seems necessary to fill this gap since the work of the darkroom and photo archive in the last quarter of the 20th — early 21st centuries is one of the interesting pages in the history of the Russian Academy of Arts of modern times. The main task of the photo library, established by the decision of the Presidium and the order of the President of the Academy of Arts in the second half of the 20th century, was to create a photo catalog of the works of contemporary Soviet artists, members of the USSR Academy of Arts, whose work was little known abroad at that time. The author discusses the main stages of the development of the collection and its construction principles. As a result, this department in the system of institutions of the Academy of Arts, created in the Soviet period from scratch, formed a collection of about 200 thousand storage units. In addition to the collection of the negatives, a general catalog of the collection was created, containing a complete annotation of the captured works. Now it is an important source on the history of Soviet art of the second half of the 20th century. The collection of the negatives of the photo archive comprises photonegatives, both film and glass, made by photographers of the famous photo laboratory of the Academy of Arts in Leningrad – St. Petersburg. This paper also presents the information about the history of the creation of the darkroom at the Academy of Arts in Leningrad, the principles and methods of its work, the features of black and white photography of works of fine art on film. Also, the author mentions the names of the employees of the darkroom and photo archive who contributed significantly to the formation of this collection. Many names and facts are published for the first time.

Keywords: photography of works of fine art; photo archive; photo laboratory; history of the departments of the Russian Academy of Arts.

Начинать историю Научно-справочного архива негативов и фоторепродукций Российской академии художеств в Санкт-Петербурге надо с рассказа о создании в Академии художеств фотолаборатории. Основателем ее является Сергей Гаврилович Гасилов (1893–1968), энтузиаст фотодела и талантливый фотограф-самоучка. Он учился на химическом факультете Ленинградского Политехнического института им. М. И. Калинина, специализация — фотохимия. Увлекшись фотографией, полностью посвятил себя фотоделу, самостоятельно изучив все тонкости профессии. С. Г. Гасилов имеет отношение к созданию нескольких фотолабораторий в Ленинграде и в других городах страны в период 1920-х – 1930-х гг. В этом ряду можно назвать организацию фотокабинета в Публичной библиотеке, кинофотолаборатории в Академии наук, работу в фотолаборатории Государственного Эрмитажа. Он также выступал консультантом при создании фотолабораторий в Комитете по делам изобретений в Ленинграде и при пресс-бюро научной литературы в Харькове, проектировал фотолабораторию Гипроспецмета в Ленинграде.

Илл. 1. Неизвестный фотограф. С. Г. Гасилов. Фотопортрет. 1960-е . Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

В 1935 г. С. Г. Гасилов, согласно приказа № 72 по ВАХ от 25 августа 1935 г. за подписью И. И. Бродского, начал работы по организации и оборудованию фотолаборатории в Академии художеств. Фактически же он приступил к работе еще раньше, 15 августа. Его стараниями фотолаборатория Академии художеств была устроена с учетом последних достижений науки и техники и работала на высокопрофессиональном уровне. Безусловная заслуга С. Г. Гасилова в том, что удалось сохранить работоспособность академической фотолаборатории во время Великой Отечественной войны. Фотограф находился в Ленинграде всю блокаду. В отдельные ее периоды фотолаборатория Академии художеств оставалась единственной работающей лабораторией в городе. В труднейших условиях она выполняла задания многих военных и гражданских учреждений Ленинграда, в том числе работы по созданию наглядной агитации для войск Ленинградского фронта. Также был выполнен ряд заказов для Государственной чрезвычайной комиссии по определению ущерба, нанесенного немецко-фашистскими захватчиками, производились съемки для издательства «Искусство», выставки «Оборона Ленинграда», Государственной инспекции охраны памятников, Райкома ВКП(б) Василеостровского района города Ленинграда, Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХа) и многих других военных и гражданских организаций. Одновременно С. Г. Гасилов снимал будни академической жизни в осажденном городе: быт сотрудников и студентов в общежитии, разместившемся в подвале главного здания Академии, сотрудников и профессоров Академии в столовой, огороды в саду и в круглом дворе Академии, разрушения академических зданий в результате бомбежек и обстрелов.

Илл. 2. Ерошев М. К. Интерьер фотоотдела. 1968. Архив Н. И. Саутиной

В послевоенные годы лаборатория продолжила выполнение заказов на съемку произведений изобразительного искусства. Встал вопрос о необходимости хранилища для негативов, остающихся после выполнения этих работ. В то же время Отдел пропаганды Президиума Академии художеств столкнулся с острой нехваткой иллюстративного материала по истории современного советского искусства, прежде всего, творчества членов Академии художеств СССР. В связи с этим инициатива С. Г. Гасилова, который обратился в Президиум с предложением о создании фотоархива Академии на базе снятых фотолабораторией негативов, нашла поддержку Президиума и Президента Академии. 11 марта 1960 г. Президентом Академии художеств Вл. А. Серовым был подписан приказ № 60 по Академии художеств СССР о создании в Ленинграде Научно-справочного архива фоторепродукций. В дополнение к нему приказом Президента АХ СССР № 89 от 10 апреля 1965 г. художественно-техническое руководство и подбор кадров новой структуры возлагался на С. Г. Гасилова под общим руководством члена Президиума Я. Д. Ромаса. Название вновь созданного подразделения несколько раз менялось на протяжении его истории. Наиболее полный вариант звучит так: Научно-справочный архив негативов и фоторепродукций с произведений изобразительного искусства Академии художеств СССР, позднее — Российской академии художеств. Для простоты его обычно называют просто фотоархивом.

Илл. 3. Ю. Г. Кобозев. В. В. Стрекалов. Фотопортрет. 1976. Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

Первоначально в штате фотоархива числилось двое сотрудников. Но с началом работы стали добавляться новые штатные единицы. С момента основания в 1965 г. и до 2008 г. бессменным руководителем фотоархива была Марина Николаевна Соболева (1925–2009). В 1968 г. в фотоархив перешла из фотолаборатории Людмила Георгиевна Ярцева (1921–2004) и работала в нем вплоть до выхода на пенсию в 1998 г. Надо сказать, что именно Л. Г. Ярцева, по поручению С. Г. Гасилова, в период своей работы в фотолаборатории начала собирать негативы, которые впоследствии и заложили основу негативного фонда фотоархива. Постоянство и преданность своему делу отличали и других сотрудников фотоархива. Более 30 лет, с 1968 по 2004 г., трудилась здесь научный сотрудник Евгения Павловна Кострицкая (р. 1937), более 25 лет, с 1980 по 2006 г., проработал научным сотрудником фотоархива Николай Анатольевич Саутин (1947–2016), после чего был назначен в 2006 г. приказом Президента РАХ З. К. Церетели заведующим Научным архивом РАХ. В этой должности трудился еще 10 лет, вплоть до своей кончины в 2016 г. За свой многолетний самоотверженный труд в стенах Академии М. Н. Соболева и Л. Г. Ярцева получили звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». Кстати, все вышеназванные сотрудники фотоархива, как и автор этих строк, в разные годы окончили факультет теории и истории

Илл. 4. В. А. Григорьев. Группа сотрудниц фотоархива. Стоят, слева направо: Н. И. Саутина, И. Козлова, Н. Попова, Е. П. Кострицкая. Сидят: М. Н. Соболева (слева), Л. Г. Ярцева. 1977. Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

искусств (ФТИИ) по специальности «искусствоведение» Санкт-Петербургского государственного академического Института живописи скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Это был поистине коллектив единомышленников.

С ростом фондов увеличивалось число сотрудников. Уже к началу 1970-х гг. коллектив фотоархива насчитывал в своем составе 5 научных сотрудников (включая руководителя архива) и 2 технических сотрудников. За каждым научным сотрудником был закреплен определенный сектор работы и соответствующая тематическая картотека: живопись, скульптура и графика, архитектура, репродукционный фонд. В обязанности научных сотрудников входил отбор материала на фотографирование, составление списков на съемку и проверка списков на наличие намеченных к съемке произведений в Генеральном каталоге, аннотация отснятых негативов и фотоотпечатков, составление карточек Генерального каталога и предметных картотек, ведение предметных картотек, расстановка карточек. Кроме этого, научные сотрудники вели прием посетителей, знакомили их с картотеками, оказывали помощь в отборе материала своего направления. Технические сотрудники занимались инвентаризацией, печатанием карточек, наклеиванием фотоотпечатков на карточки, подбором негативов по спискам заказчиков — в работу фотографам — и последующей их расстановкой на место хранения. Научные сотрудники, кто владел машинописью, тоже принимали участие в печатании карточек Генерального каталога для проаннотированных ими фотоотпечатков, что обеспечивало высокие темпы обработки отснятого материала и представления его в Генеральный каталог.

Как было сказано выше, основой негативного фонда вновь образованного подразделения Президиума стала небольшая коллекция негативов, собранных в процессе выполнения фотолабораторией Академии заказов различных организаций и частных лиц. С момента создания фотоархива приказом Президиума было предписано все негативы от сторонних заказов в обязательном порядке сдавать в фотоархив. Если заказчику, кроме фотоотпечатков, требовались также и негативы, он оплачивал изготовление дублей.

Но не это было основным источником пополнения фондов.

Решая поставленную Президиумом Академии художеств задачу — наиболее полно собрать материал по творчеству художников-членов Академии, сотрудники фотоархива приступили к самостоятельному целенаправленному формированию коллекции негативов, отбирая материал для съемок на выставках и в мастерских художников. По заказам фотоархива фотографы Академии художеств вели съемки на временных выставках и в фондах Государственного Русского музея (ГРМ), Государственного Эрмитажа (ГЭ), Научно-исследовательского музея Академии художеств (НИМ АХ СССР, ныне — НИМ РАХ), других музеев, в Центральном выставочном зале (ЦВЗ), на других выставочных площадках города, в мастерских художников. Производились натурные съемки памятников архитектуры и монументальной скульптуры Ленинграда и других городов страны. Также было предпринято множество командировок в города СССР (обычно в составе двух человек — фотограф и научный сотрудник) для съемок проходивших там персональных выставок членов Академии художеств. Кроме того, в командировках съемки на выставках практически всегда дополнялись съемками в мастерских художников и натурными съемками на улицах посещаемых городов. Управление мастерских и лабораторий ленинградских учреждений Академии художеств СССР (УМЛ ЛУАХ СССР), в состав которого входила фотолаборатория, для этих целей снабжало командированного фотографа специальной справ-

Илл. 5. В. А. Григорьев. Научные сотрудники фотоархива Л. Г. Ярцева (слева) и М. Н. Соболева за работой. 1978. Фотоархив РАХ, Санкт-Петебург

кой, удостоверяющей его полномочия и содержащей просьбу не препятствовать съемке на улицах города.

Так, 1969 г. состоялись командировки в Вильнюс и Таллин для съемок произведений Г. А. Йокубониса и Г. Г. Рейндорфа соответственно; в 1970 г. — в Кишинев для съемки работ Л. И. Дубиновского и Л. П. Григорашенко; в 1971 г. — в Ригу и Вильнюс — для фотографирования работ Т. Э. Залькальна и А. Я. Бриеде; 1972 г. — в Минск, Брест, Хатынь, Барановичи для съемки мемориальных комплексов, а также в фондах художественного музея и на выставке В. К. Бялыницкого-Бируля; 1973 г. — снова командировка в Таллин, на выставку Э. Я. Эйнманна и в мастерскую Э. К. Окаса; в 1975 г. состоялись две командировки в Киев на выставки А. А. Шовкуненко и В. Н. Костецкого и так далее.

Поступивший в фотоархив отснятый материал обрабатывался его сотрудниками. Необходимо отметить, что вся система учета и хранения негативов и фотоотпечатков была разработана сотрудниками фотоархива на основании изучения передового мирового опыта в этой области. Так, научный сотрудник фотоархива А. В. Беляева была командирована в Дрезденскую фототеку для обмена опытом. В результате изучения работы аналогичных учреждений сотрудники фотоархива разработали свою уникальную систему учета и хранения негативов и репрезентации материала в картотеках.

Все поступающие негативы делились по размерам: I — до 6 х 9 см, II— 9 х 12, III — 13 х 18, IV — 18 х 24, и по носителю — пленка или стекло. В отдельное хранение выделялись негативы с репродукций, пересъемка с фотографий и т.п. С негативов печатались контрольные отпечатки. Имея ввиду подбор иллюстраций для издательств, для удобства выбора изобразительного материала заказчиками было решено контрольные отпечатки для карточек Генерального каталога делать размером 18 х 24 см, что позволяет видеть все особенности негатива, пригодность его для воспроизведения в книге. Это было новшеством, ведь, как правило, в фототеках приняты контрольные отпечатки меньших размеров, только дающие представление о сюжете, но не показывающие состояние и качество негатива. По этой же причине отпечатки, выполняемые в фотолаборатории для Генерального каталога фотоархива, никогда не ретушировались и никаким другим способом не улучшались — они должны были показывать реальное состояние первоисточника. Контрольный отпечаток вклеивался в карточку Генерального каталога. Вид этой карточки также разработан сотрудниками фотоархива, за основу была взята стандартная музейная карточка и дополнена несколькими специфическими пунктами. Таким образом, на карточку заносилась полная аннотация отснятого произведения и сведения о съемке: автор, название, год создания, местонахождение, размер, материал и техника исполнения, дата съемки, фамилия фотографа, источник аннотации, дата составления карточки, фамилия сотрудника фотоархива, собравшего данные. Источником аннотации служили каталоги выставок, монографии, а также сведения, сообщенные авторами отснятых работ. Часто аннотация составлялась сотрудниками фотоархива самостоятельно (название — по авторским записям на обороте работы — для живописи, или под оттиском — для гравюры, производился замер произведения, определялась техника исполнения). Это было возможно, поскольку научные сотрудники фотоархива всегда работали совместно с фотографами на съемках и имели непосредственный контакт с произведениями.

Карточки с вклеенными контрольными отпечатками 18 х 24 см и полной аннотацией отснятых произведений составили Генеральный каталог фотоархива, систематизированный по авторскому принципу. Со временем он вырос в уникальную справочную структуру по истории искусства, в первую очередь, отечественного изобразительного искусства. По творчеству многих отечественных мастеров, прежде всего, членов Академии

Илл. 6. К. П. Бондарчук. Группа сотрудниц фотоархива. Слева направо: М. Н. Соболева, В. П. Лобанова, В. Ю. Вербина, Е. П. Кострицкая, Н. И. Саутина. 1987. Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

художеств, за много лет работы сформированы достаточно полные подборки. В этом ряду можно назвать многих корифеев отечественного искусства XX в., президентов Академии художеств и ее членов, народных и заслуженных художников, таких как М. К. Аникушин, И. И. Бродский, В. В. Ветрогонский, Г. С. Верейский, О. Г. Верейский, А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, А. М. Грицай, А. А. Дейнека, Б. В. Иогансон, Е. А. Кибрик, С. Т. Коненков, П. П. Кончаловский, Кукрыниксы, В. В. Лебедев, А. А. Мыльников, Е. Е. Моисеенко, М. Г. Манизер, Д. А. Налбандян, Ю. И. Непринцев, В. М. Орешников, А. П. Остроумова-Лебедева, А. Ф. Пахомов, А. А. Пластов, Н. А. Пономарев, Ф. П. Решетников, Т. Т. Салахов, М. С. Сарьян, Д. К. Свешников, Вл. А. Серов, А. П. и С. П. Ткачевы, Н. В. Томский, Б. С. Угаров, З. К. Церетели, В. Е . Цигаль, Д. А. Шмаринов, К. Ф. Юон, Т. Н. Яблонская и многих других. К концу 1995 г. количество научных карточек с фотоотпечатком 18 х 24 в Генеральном каталоге фотоархива составило 142747 ед. хр. [4, с. 45].

В дополнение к Генеральному каталогу была разработана система тематических картотек для репрезентации материала по темам, жанрам, техникам и т.п., обеспечивающая более быстрое нахождение искомой работы в случае, если неизвестен автор, и оперативное исполнение как можно большего количества предметных запросов.

Комплектование архива велось очень быстрыми темпами благодаря квалифицированной работе многих фотографов Академии художеств, а также напряженному труду сотрудников фотоархива. После смерти С. Г. Гасилова, последовавшей в 1968 г., художественным руководителем фотолаборатории стал известный в художественной среде фотограф-художник Владимир Владимирович Стрекалов-Оболенский (1905–1990). Он окончил Ленинградский фотокинотехникум по специальности «кинооператор». Работал на ленинградской фабрике «Совкино», затем в «Ленизо» фотографом-художником. Во время Великой Отечественной войны офицером связи в составе действующей армии прошел от Пулковских высот до Бухареста, был неоднократно награжден. После войны вступил в Союз художников, работал в Художественном фонде. Его фотографиями проиллюстрированы десятки изданий по изобразительному искусству.

Качество всех сдаваемых из фотолаборатории в фотоархив негативов и фотоотпечатков В. В. Стрекалов проверял лично на протяжении всех лет своей работы. Под его руководством трудился большой коллектив фотографов. Старые сотрудники Академии художеств, вероятно, еще помнят фотографов академической фотолаборатории А. А. Григорьева и В. А. Григорьева, В. И. Нестерова, Д. А. Томса, В. В. Еремеева, Ю. Г. Кобозева, Т. Г. Шикину, К. П. Бондарчука, Н. М. Соловьеву, Н. П. Макарову, Н. Е. Салтыкову, А. М. Кошурникову, администратора Т. А. Миняеву, чьими трудами росли фонды фотоархива, а также выполнялись многочисленные заказы учреждений системы Академии художеств, художественных институтов и школ, личные заказы научных сотрудников, художников, студентов.

После ухода В. В. Стрекалова в 1988 г. на пенсию год руководил фотолабораторией фотограф Валентин Иванович Нестеров (1939–2013). С конца 1990-х гг. и до 2005 г. начальником академической лаборатории в Санкт-Петербурге был фотограф Виктор Васильевич Еремеев (р. 1947). К сожалению, в конце XX в. началось неуклонное сокращение численности работников фотолаборатории. Люди уходили на пенсию, умирали. В 2005 г. было проведено масштабное сокращение штатов. Дольше всех продолжал свою службу в Академии многим хорошо известный Владимир Александрович Григорьев (р. 1945), потомственный фотограф, стаж работы которого составил более 50 лет, причем фотолаборатория Академии художеств была единственным местом работы, записанным в его трудовой книжке. Он начал свою трудовую деятельность еще в шестнадцатилетнем возрасте, постигал тонкости профессии под руководством своего отца, тоже фотографа академической лаборатории, А. А. Григорьева, много лет проработал в составе группы фотографов выездной съемки, выполнил огромное количество съемок в музеях и мастерских художников, репортажных съемок вернисажей, открытий памятников и других событий жизни Академии художеств. Последние десять лет своей трудовой деятельности возглавлял фотолабораторию Академии художеств. Перешел на цифровую фотографию и продолжал фиксировать выставки и мероприятия Академии. После его ухода на пенсию в 2017 г. фотолаборатория РАХ, имеющая столь славную историю, фактически прекратила свою работу. Хочется надеяться, что это временно.

Илл. 7. В. А. Григорьев. Интерьер фотоархива. 2009. Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

Илл. 8. В. А. Григорьев. Фотоархив. Шкаф с пленочными негативами 9 х 12. 2009. Фотоархив РАХ, Санкт-Петербург

К сожалению, и коллектив фотоархива в трудные для страны переходные годы постепенно опять уменьшился с семи человек до одного. Когда в 1976 г. автор этих строк переступила порог фотоархива, она оказалась самым молодым сотрудником. С тех пор пошел уже пятый десяток лет, но автор до середины 2019 г. оставалась в фотоархиве самым «молодым» сотрудником, а с 2008 г., став его начальником, по май 2019 г. — практически единственным.

Но вернемся к истории. В годы активного накопления фондов фотоархива съемочными днями традиционно были (поскольку съемки происходили в выходные дни музеев): понедельник (выходной день ГЭ), вторник (выходной ГРМ), также эти два дня выходные и в НИМ РАХ, четверг (выходной ЦВЗ). Съемки в мастерских и натурные съемки производились в другие дни недели. Поступления негативов были значительные, от четырех до семи тысяч в год. Так, согласно отчетам, в 1988 г. из фотолаборатории на хранение поступило 4387 вновь отснятых негативов, а по заказам в работу фотографам было выдано 6434 негатива. Необходимо добавить, что свою лепту в поступление негативов вносило и московское отделение фотолаборатории, где многие годы трудились фотографы К. В. Певцов и В. А. Шарфенберг.

Общее количество карточек Генерального каталога уже к 1989 г. составляло более 119 тысяч единиц. В настоящее время по инвентарным книгам только пленочных негативов размера 9 х 12 см, наиболее употребительного, числится более 109 тысяч, это больше половины всего негативного фонда. Остальную часть составляют пленочные негативы других размеров, а также стеклянные негативы и негативы с репродукций. Таким образом, начав с небольшого собрания негативов, поступившего из фотолаборатории в 1965 г., фотоархив за 54 года работы сформировал фонды более двухсот тысяч негативов и соответствующего количества карточек Генерального каталога.

Илл. 9. О. Н. Саутина. Фотографы В. А. Григорьев и В. В. Еремеев на фотовыставке «В кадре история», из фондов фотоархива, в выставочном зале Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 2010. Архив Н. И. Саутиной

Материалы фотоархива активно использовались Отделом пропаганды Президиума АХ СССР и по сей день используются Президиумом РАХ, научными сотрудниками различных музеев и научно-исследовательских институтов, а также студентами художественных ВУЗов, как творческих, так и искусствоведческих факультетов. Их можно встретить во многих изданиях по истории искусства. Так, весь каталог юбилейной выставки к 225-летию Академии художеств был проиллюстрирован фотографиями с негативов фотоархива. Для издания, посвященного 250-летию Академии художеств, фотоархивом был предоставлен обширный материал репортажной съемки по истории Академии последних 40 лет. В каталоге юбилейной выставки к 250-летию Академии также использованы, в числе других, фотографии В. А. Григорьева.

Отдельное направление использования материалов фотоархива представлял так называемый диапозитивный заказ, в рамках которого художественные вузы, училища, школы страны обеспечивались комплектами диапозитивов по курсу «История искусств». По программам художественных вузов, совместно с преподавателями Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, сотрудниками фотоархива были составлены списки негативов, иллюстрирующих все разделы курса «История искусств», от искусства первобытного общества до наших дней, по которым и выполняли подборку негативов в работу фотографам для диапозитивного заказа. Зачастую фотолаборатория одновременно делала несколько десятков комплектов диапозитивов, таков был наплыв заказчиков.

В наше время повсеместного победного распространения интернета, обеспечившего практически неограниченный доступ к памятникам мирового искусства, уже сложно себе представить, какое значение для художественного образования страны имели комплекты диапозитивов, изготавливаемых фотолабораторией Академии художеств. Многие художники и историки искусства старшего поколения именно по ним знакомились с историей искусства на лекциях в своих альма-матер.

Подавляющее большинство дипломных работ студентов ФТИИ Института им. И. Е. Репина, написанных во второй половине XX – начале XXI вв., проиллюстрировано фотоотпечатками с негативов фотоархива. Много поколений студентов творческих факультетов заказывали фотографии с негативов фотоархива для копийной практики.

Большую научную и историческую ценность представляет собой Генеральный каталог фотоархива, содержащий аннотации и фотографии сотен тысяч произведений изобразительного искусства.

В 2015 г. фотоархив отмечал 50-летие своей деятельности. К этому времени количество заинвентаризованных негативов всех форматов превысило 180 тысяч. К этому добавился фонд пленочных негативов, переданных в фотоархив издательством «Художник РСФСР», более 20 тысяч единиц. Таким образом, общее количество негативов составило более 200 тысяч единиц хранения. В последние годы начался постепенный перевод негативного фонда на электронные носители.

Сотрудниками фотоархива велась активная научная работа, они принимали участие в работе различных конференций, конгрессов, публиковали результаты своих исследований, организовывали выставки. В январе 2008 г. большой интерес вызвала выставка экслибрисов Н. А. Саутина «Академия художеств в экслибрисе» в Итальянском выставочном зале Института им. И. Е. Репина, посвященная 250-летнему юбилею Академии художеств, отмечавшемуся весь 2007 г. В 2010 г., к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне, там же в Итальянском зале с успехом прошла выставка исторических фотографий Академии военного периода «В кадре история» фотографов С. Г. Гасилова и В. В. Стрекалова из фондов фотоархива. Одновременно в рамках выставки НИМ РАХ «Я тоже был на той войне», посвященной этой же дате, была организована отдельная экспозиция фотографий С. Г. Гасилова «Академия художеств в блокаду» из фондов фотоархива. К 50-летнему юбилею фотоархива (2015) была подготовлена выставка ксилографий «Н. Саутин. Экслибрис для Академии». В 2018 г. в память 75-летия прорыва блокады Ленинграда фотовыставка «Академия в блокаду» из фондов фотоархива прошла в детской библиотеке № 6 Василеостровского района. К 75-летию полного снятия блокады Ленинграда (январь 2019 г.) в помещении фотоархива организована фотовыставка «Академия художеств в период блокады и Великой Отечественной войны» по негативам С. Г. Гасилова из фондов фотоархива. К 85-летию президента РАХ З. К. Церетели в январе 2019 г. в помещении фотоархива была представлена выставка «Памятник Первому директору Академии художеств И. И. Шувалову работы З. К. Церетели в Круглом дворе здания Академии художеств», съемка В. А. Григорьева из Генерального каталога фотоархива.

Илл. 10. Н. А. Саутин. Н. И. Саутина проводит практику студентов ВШНИ в фотоархиве. 2011. Архив Н. И. Саутиной

Истории создания и работы академического Научно-справочного архива негативов и фоторепродукций с произведений изобразительного искусства еще предстоит дальнейшее изучение, осмысление и оценка. Хочется подчеркнуть, что коллектив, не побоюсь этого слова, энтузиастов — сотрудников фотоархива и фотолаборатории Академии художеств, за 50 лет, начав практически с нуля, создал в Академии фототеку на уровне мировых образцов, которая и сейчас остается ценным научно-справочным инструментом по истории искусства, в первую очередь — истории отечественного искусства второй половины XX – начала XXI вв.

Список литературы:

1. Академия художеств. История в фотографиях. 1850-е – 1950-е гг. Каталог выставки / Науч. ред. *В-И. Т. Богдан*, сост. *Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова*. СПб.: Историческая иллюстрация, 2004. 72 с.
2. Академия художеств: история в фотографиях. 1850-е – 1950-е / Сост. *Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова*. СПб: Историческая иллюстрация, 2011. 176 с.
3. *Литовченко Е., Вяжевич М*. Фотолетопись Академии // Академия. Журнал Российской академии художеств. 2010. № V. С. 24–30.
4. Научно-творческая деятельность Российской академии художеств. 1992–1995. Материалы и документы / Ред. *В. Б. Минина*. М.: РАХ, 1995. 48 с.
5. *Саутина Н. И*. Сорокалетие Научно-справочного архива Академии художеств // Хронограф. Информационно-искусствоведческий журнал ВОКГ. 2005. № IX. С. 16–18.
6. Саутин Николай. Архив фоторепродукций // Академия. Журнал Российской академии художеств. 2010. № V. С. 31–33.

References:

Litovchenko E. N.; Poliakova L. S. (comp.). *Akademiia khudozhestv. Istoriia v fotografiiakh. 1850-e – 1950-e gg. Katalog vystavki (The Russian Academy of Arts. History in Photographs. 1850s – 1950s. Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Istoricheskaia illiustratsiia Publ., 2004. 72 p. (in Russian)
Litovchenko E. N.; Poliakova L. S. (comp.). *Akademiia khudozhestv: istoriia v fotografiiakh. 1850-e –1950-e (The Russian Academy of Arts. History in Photographs. 1850s – 1950s)*. Saint Petersburg, Istoricheskaia illiustratsiia Publ., 2011. 176 p. (in Russian)
Litovchenko E.; Viazhevich M. *Fotoletopis' Akademii (Academy Photo Chronicle). Akademiia. Zhurnal Rossiiskoi akademii khudozhestv (The Academy. The Russian Academy of Arts magazine),* 2010, no. 5, pp. 24–30. (in Russian)
Minina V. B. *Nauchno-tvorcheskaia deiatel'nost' Rossiiskoi akademii khudozhestv. 1992–1995. Materialy i dokumenty (Scientific and Creative Activity of the Russian Academy of Arts. 1992–1995. Materials and documents)*. Moscow, Russian Academy of Arts Publ., 1995. 48 p. (in Russian)
Sautin Nikolai. Arkhiv fotoreproduktsii (Sautin Nikolai. Archive of Photographic Reproductions). *Akademiia. Zhurnal Rossiiskoi akademii khudozhestv (The Academy. The Russian Academy of Arts magazine),* 2010, no. 5, pp. 31–33. (in Russian)
Sautina N. I. Sorokaletie Nauchno-spravochnogo arkhiva Akademii khudozhestv (The Fortieth Anniversary of the Scientific Reference Archive of the Academy of Art). *Khronograf. Informatsionno-iskusstvovedcheskii zhurnal (Chronograph. Information and Art History magazine),* 2005, no. 9, pp. 16–18. (in Russian)

УДК 77.04
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14008

Заворина Мария Леонидовна, научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Россия, Москва, ул. Душинская, 9. 111024. marika_1096@mail.ru

Zavorina, Maria Leonidovna, researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Dushinskaia ul., 9. 111024 Moscow, Russian Federation. marika_1096@mail.ru

АРТ-ФОТОГРАФИЯ НАДЕЖДЫ КУЗНЕЦОВОЙ: ТВОРЧЕСТВО И КУРАТОРСКИЕ РЕШЕНИЯ

ART PHOTOGRAPHY OF NADJA KUZNETSOVA: CREATIVITY AND CURATORIAL SOLUTIONS

Аннотация. В статье представлена ретроспектива наиболее крупных проектов петербургского художника и фотографа Надежды Кузнецовой, чье творчество является своеобразным и интересным синтезом фотографии и графики, где традиционные техники изобразительного искусства по-новому интерпретируются и претворяются в жизнь с помощью современных технологий, а зафиксированная в цифре объективная реальность осмысляется художественно и обретает широкое образное поле. Обращаясь к различным темам и жанрам, художник в своих работах всегда оставляет задел для вовлечения зрителя в образное пространство работ, в собственное мифотворчество, добивается ощущения воспоминания о присутствии и соучастии. Осуществление этих кинестетических интенций достигается разными средствами — технико-технологическими, художественными, ассоциативными. Но крайне редко авторская концепция получает возможность полностью раскрыться в условиях вернисажа. Специфика арт-фотографии Кузнецовой требует особого подхода к экспонированию, к оформлению выставочного пространства. В статье анализируются особенности серий Надежды Кузнецовой «Чеширский пейзаж» (2006), «Organic 100%» (2009), «Итальянская пыль» (2016) и предлагаются к рассмотрению наиболее удачные кураторские решения по их реализации в пространстве экспозиции.

Ключевые слова: арт-фотография; творческий метод; анимализм; городской пейзаж; образы Италии; Павел Муратов; кураторские решения; экспозиция.

Abstract. In this study, the author showed a retrospective of the main projects of the St. Petersburg-based artist and photographer Nadja Kuznetsova. Her creativity presents a peculiar and interesting synthesis of photography and graphics. She interprets traditional fine art techniques by means of modern technologies, and conceptualizes the objective reality artistically. Turning to various topics and genres, she always leaves in her pictures a groundwork for involvement of the spectator in the imaginative space of works, and accomplishes a sense of memory of presence and participation. She achieves the implementation of these kinesthetic intentions by various technical, artistic, associative means. However, the exhibitions rarely fulfill the author's concept. The specifics of Kuznetsova's fine-art photography requires a special approach to its presentation, to the design of the exhibition space. The researcher analyzed the features of such photographic series as "Cheshire Landscape" (2006), "Organic 100%" (2009), "Italian Dust" (2016) and discussed the most successful curatorial solutions for their presentation in the exhibition space.

Keywords: fine-art photography; creative method; animalism; city landscape; images of Italy; Pavel Muratov; curatorial solutions; exhibition.

В современной индустрии образов фотография уже давно вышла за рамки объективной фиксации действительности, беспристрастного достоверного «отпечатка», компенсирующего неспособность человеческой памяти к точному воспроизведению визуального образа, выйдя на уровень самостоятельного художественного высказывания. Более того, фотография как отдельный вид искусства имеет свои особенности, которые необходимо учитывать при ее экспонировании.

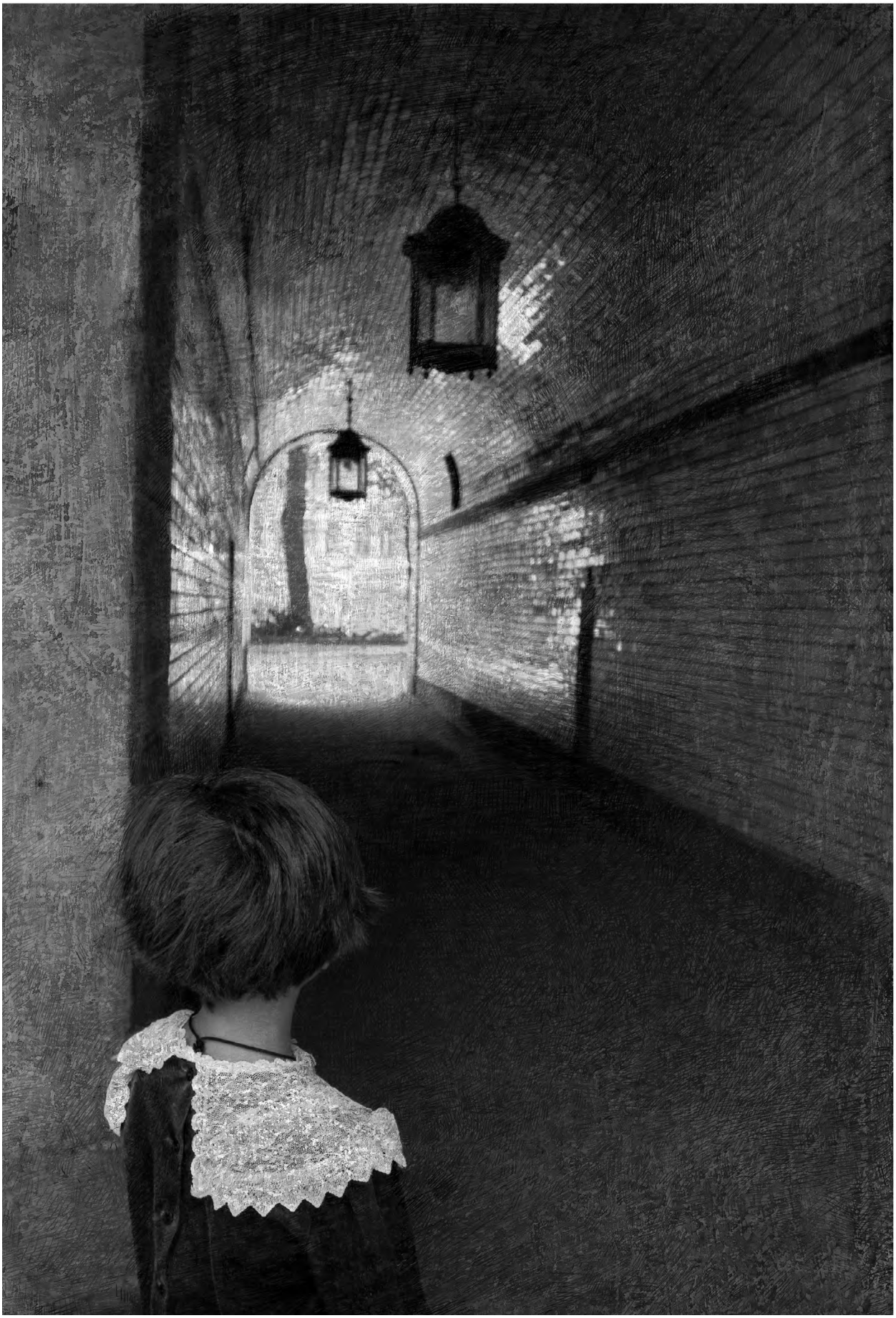
Петербургский фотограф и художник Надежда Кузнецова своей оригинальной техникой и особым видением вошла в круг ведущих представителей современной арт-фотографии. Посредством использования авторских техник печати ей удается объединить фотоизображение с графикой. При этом жанровый диапазон и тематический репертуар творчества Кузнецовой разнообразны: это портретные серии («Простые вещи», 2007), анималистическая конкретика и философско-этическая проблематика (серия "100% organic"), преображение реальности и поиск сказочного мира («Чеширский пейзаж», 2006), поэтика ретроспективной «памяти места» городского ландшафта («Серебряное сечение», 2002; «Амстердам», 2006).

Обращаясь к творчеству Надежды Кузнецовой, искусствоведы, кураторы и теоретики фотографии уделяли особое внимание сочетанию в ее работах насыщенной образной составляющей с технико-технологическими особенностями, которые рассматривались ими как безусловная новация. Для обозначения стилистики и творческого метода художницы были предложены различные варианты: фотографика, фотокаллиграфия, химография [3, с. 190–191]. Аналитик искусства и теоретик фотографии В. Савчук увидел в ее творчестве образец доаналоговой фотографии [3, с. 189, 210]. Однако ни один из этих терминов не раскрывает в полной мере специфики ее творчества, которое, будучи широко номинированным как арт-фотография, до сих пор не получило более точного определения.

Специфика работ Надежды Кузнецовой состоит в особой поэтической образности, которая создается благодаря умению автора находить и адаптировать нехарактерные для фотографии средства выразительности через уникальные авторские техники. Ее работы находятся на грани между фотографией и графикой: фотография стремится выдать себя за графический лист, но при этом сохранить свойственную ей объективную, фотографически правдивую связь с действительностью, приправленную в то же время пикториальной обобщенностью. Кроме того, особенность работ Кузнецовой составляет наличие некой обратной связи, она всегда оставляет задел для диалога со зрителем,

Илл. 1. Надежда Кузнецова. Двор Кунсткамеры. Из серии «Чеширский пейзаж». 2008. Авторская техника, бром-серебряный отпечаток. 60x80 см. https://www.nadjakuznetsova.com/

Илл. 2. Надежда Кузнецова. Волшебная дверца. Из серии «Чеширский пейзаж». 2008. Авторская техника, бром-серебряный отпечаток. 60x80 см. https://www.nadjakuznetsova.com/



Илл. 3. Надежда Кузнецова. Арка. Из серии «Чеширский пейзаж». 2008. Авторская техника, бром-серебряный отпечаток. 60x80 см. https://www.nadjakuznetsova.com/

деликатно создает условия для его вовлечения в кадр, в образное поле. И в этом контексте актуальной становится проблема экспонирования таких работ. Всякий раз перед куратором стоит задача правильно преподнести это искусство, организовать выставочное пространство таким образом, чтобы дать возможность осуществлению кинестетических интенций, заложенных изначально в художественном замысле.

Рассмотрим три наиболее крупных и значимых проекта Надежды Кузнецовой, которые многократно выставлялись на различных площадках России и Европы. Разные по тематике, по жанровой принадлежности и даже по целеполаганию, эти проекты требовали особого подхода к экспонированию.

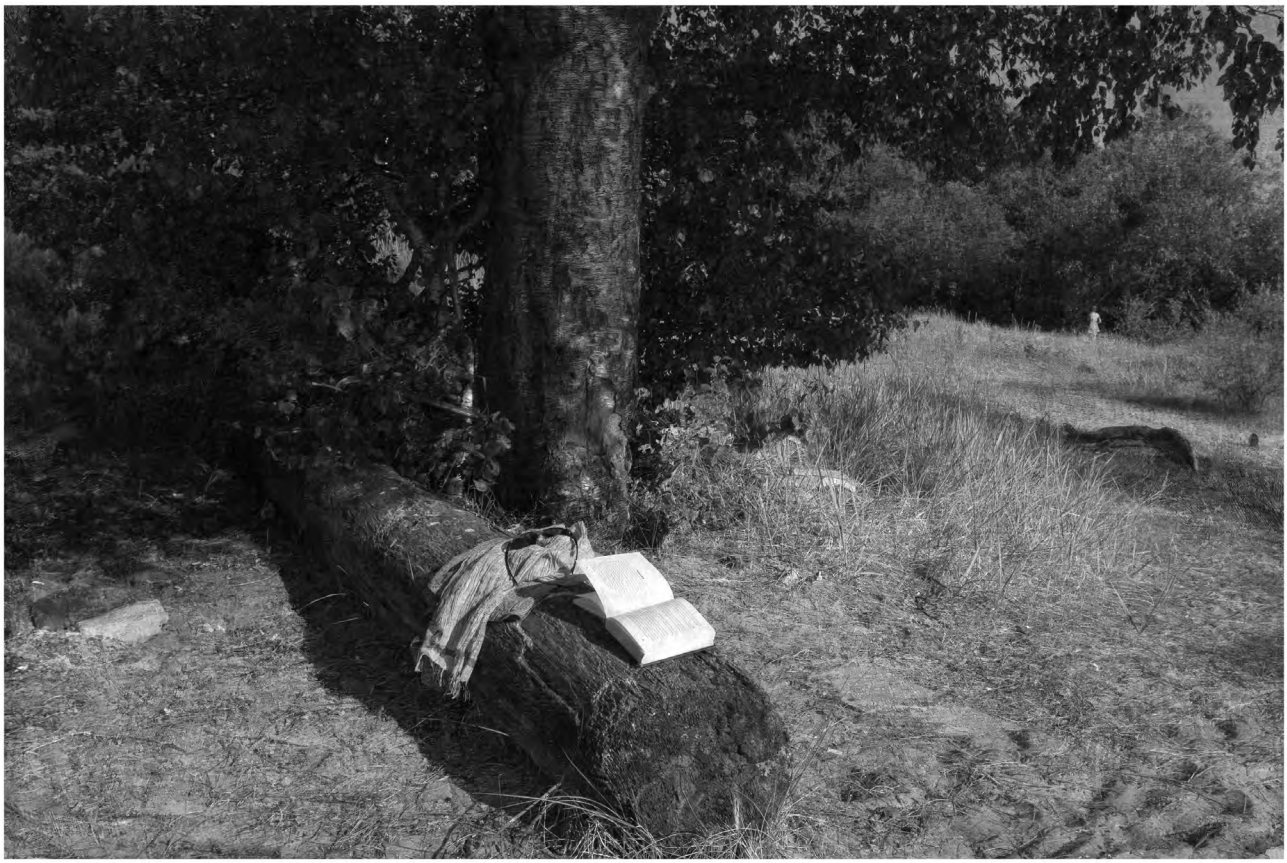
Самый ранний из них — «Чеширский пейзаж» (2006). Эта серия проникнута общим для всех и не имеющим ни временных, ни территориальных границ ощущением детства, атмосферой доброй английской сказки. Преображая пейзаж, фактуру предметов, художник удивительно точно и правдиво передает детское ощущение мира — предчувствие сказки, метаморфоз, превращений, жажды встречи с таинственным и манящим неизвестным (Илл. 1, 2).

Реализуя сюрреалистичную историю Алисы в пространстве Петербурга и стремясь отыскать в нем чеширские пейзажи, автор по-иному раскрывает и образ города. Устойчивая традиция мистического, мортального топоса Петербурга разрушается, исчезает враждебность и трагизм, он становится местом осуществления детской мечты, готовит неожиданные встречи и открывает новые тайны (Илл. 3). Графическая обработка сообщает фотографической реальности новое измерение: эти пейзажи будто бы из другого мира, они правдивы, но существуют, как в зазеркалье, в собственной реальности (Илл. 4). В такой же двойственной ситуации оказывается и зритель, перед которым встают две равные возможности выбора определения того, что перед ним — фотографически точный рисунок или художественно обработанная трансформированная реальность? Повседневность или миф, созданный автором? [2, с. 87–88]. Интуитивно ориентируясь в пространстве черно-белого мира, отыскивая границы правдивого и кажущегося, зритель включается в художественное поле, становится интерпретатором и соучастником этой истории.

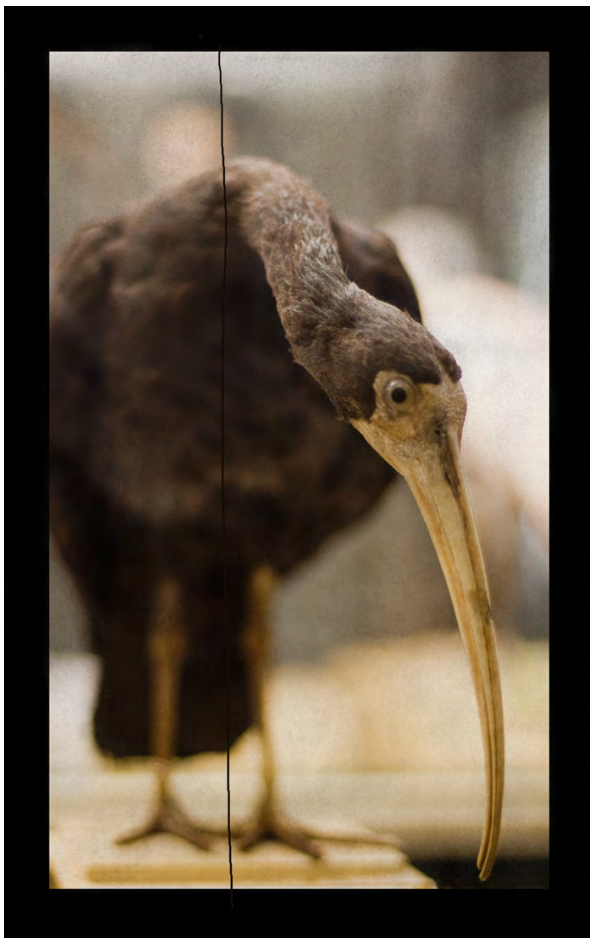
Серия неоднократно выставлялась в России и за рубежом, в том числе и в контексте одноименного проекта, где куратором выступала сама Надежда Кузнецова. Выставочный проект, представленный в 2007 г. галерее «Борей» (Санкт-Петербург) объединял нескольких петербургских фотографов, в числе которых были А. Никипорец, А. Тихонов, Г. Головин, Т. Куменко, В. Смирнов, А. Полушкин, С. Вараскин, А. Шишкина. Он предлагал авторам, избегая иллюстративности, поработать с образами сказки Льюиса Кэрролла, увидеть в Петербурге чеширский пейзаж [1, с. 45; 2, с. 188–189], оптическими и техническими средствами показать реальность метаморфоз.

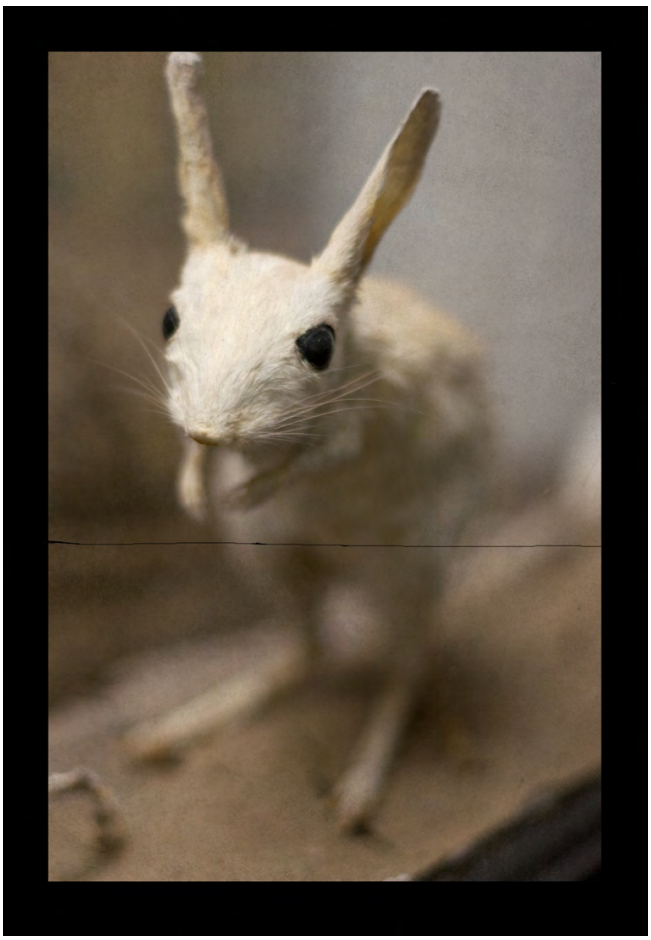
Однако с точки зрения экспонирования наиболее интересной и удачной стала выставка 2008 г. в галерее «Альбом» (Санкт-Петербург), где в роли куратора был петербургский художник Дмитрий Пиликин. Он предложил устроить в пространстве галереи ниши, в которых на глубине полуметра располагались работы серии. Перед каждой нишей стоял стул, приглашая зрителя уединиться для более спокойного, вдумчивого созерцания, более полного погружения, уединения, размышления. Таким простым на первый взгляд способом получилось реализовать идею соприсутствия зрителя, открыть ему доступ в это иное измерение, что было бы невозможно в условиях стандартной галерейной развески.

Менее поэтичен, но не менее выразителен другой проект Надежды Кузнецовой — “Organic 100%” (2009), включающий в себя 16 цветных фотографий зверей и птиц. Казалось бы, жанровая принадлежность серии не вызывает сомнения, предмет изображения вполне конкретен и однозначен. Снимки животных в дикой природе, отражающие какие-то аспекты их жизни в



Илл. 4. Надежда Кузнецова. Книга. Из серии «Чеширский пейзаж». 2008. Авторская техника, бром-серебряный отпечаток. 60x80 см. 2008. https://www.nadjakuznetsova.com/





Илл. 5. Надежда Кузнецова. Ибис гололицый. Из серии "Organic 100%". 2009. Авторская техника, L-j печать. 64x140 см. https://www.nadjakuznetsova.com/organic100-

Илл. 6. Надежда Кузнецова. Леопард. Из серии "Organic 100%". 2009. Авторская техника, L-j печать. 64x120 см. https://www.nadjakuznetsova.com/organic100-

Илл. 7. Надежда Кузнецова. Тушканчик. Из серии "Organic 100%". 2009. Авторская техника, L-j печать. 50x66 см. 2009. https://www.nadjakuznetsova.com/organic100-

естественной среде обитания, — вполне привычная визуальная практика для современного зрителя. Анимализм — утвердившийся и распространенный жанр, существующий сегодня не только в контексте документальной съемки, но и в современной арт-фотографии в формах творческого осмысления в рамках обращения к различным проблемным аспектам — экологическим, этическим, психологическим, например, в сериях Тима Флэча («Больше, чем человек»), Пита Торна («Старый верный»), Томаса Сабтила и Кларисс Реботье ("Animetro"), Дана Баннино («Поэтические собаки»).

Однако в серии “Organic 100%” Надежды Кузнецовой присутствует неожиданный ход, который не позволяет назвать ее в полном смысле анималистической. В основе замысла здесь лежит инверсия — превращение живого в неживое, молчания — в вопрошание [5]. На первый взгляд кажется, что на снимках — живые звери и птицы. Только смущают слишком уж стереотипные позы животных, в которых они застыли значительно дольше, чем на мгновение фотокадра. Присмотревшись, зритель замечает неподвижные стеклянные глаза, бирки на лапах, деревянные подставки. На фотографиях — экспонаты зоологического музея, чучела в своей «естественной» музейной среде обитания (Илл. 5). Таким образом, предметом изображения становятся не сами животные, а способ их репрезентации; клишированные обобщенные образы, произведения искусства таксидермистов, цифровая фиксация которых, по сути, является тавтологией: это не съемка живой натуры, подвижной и изменчивой, а фотографическое схватывание и дополнительное сохранение уже сохраненного. Выбор подходящего фона, формата, ракурса, заполнение кадра, ретушь — те средства, с помощью которых снимок приобретает образность, делается более индивидуальным, живым. В позе каждого животного ощущается некоторая недосказанность, незавершенность, момент выжидания, вопрошания — это задел для диалога со зрителем, приглашение к рассуждению (Илл.6, 7). Важную роль в концепции серии играет масштаб: все животные, и большие и маленькие, соразмерны человеку. В этом уравнивании — еще одно прочтение темы взаимоотношений человека и природы: это уже не братья наши меньшие, не священные животные или тотемы, не экспонаты коллекции, но некто Другой, существующий рядом, сосед по планете, приглашающий нас к диалогу.

На экспозиции в галерее Марины Гисич (Санкт-Петербург, 2009–2010) этот диалог, который предлагает авторская концепция, состоялся. Попадая в выставочное пространство, зритель оказывался в окружении равных ему по росту животных, встречался взглядом с чучелами, втягивался в этот хоровод, включался в размышление, переживал этический и эстетический опыт.

Наконец, работы в рамках нового проекта Надежды Кузнецовой — «Итальянская пыль» (2016). Эта серия была выполнена в качестве иллюстраций к тексту Павла Муратова «Образы Италии». «С этой книгой мы отправились в путешествие по Италии весной 2014 года, поддавшись магнетизму его текстов. Из многочисленных маршрутов были выбраны пять городов: Бергамо, Венеция, Падуя, Феррара и Мантуя. Бродя по городу, зачитывали фрагменты. Находили описанные в книге места, сопоставляли впечатления Муратова со своими. Пользовались его советами и вдохновлялись историями, снимали и делали зарисовки. А потом, уже дома, в Петербурге, из материалов путешествия несколько лет создавался параллельный мир, образ “нашей” Италии. Мир не совсем реальный, но узнаваемый, где смешаны документальность и субъективное восприятие, реальные воспоминания и фантазии на тему виденного», — рассказывает Надежда [9].

Сочинение Павла Муратова, вышедшее в свет еще в начале прошлого века, до сих пор является одним из самых значимых литературных произведений в жанре итальянских впечатлений. Сам текст насыщен не только обилием фактов и памятников, но и эмоциональным богатством, смысловым содержанием, поэтикой образов. Муратов обращается к сложным проблемам истории искусства, но все же пишет об окружающей повседневности, о реальности, доступной и подлинной, но невиданной многими его современниками. Издание, в котором в качестве иллюстраций используется фотография, в какой-то степени расширяется до рассказа и о самом Муратове, и об его эпохе [6, с. 820]. Более того, само понятие «иллюстративности» в серии Надежды Кузнецовой раскрывается особым образом: это не столько визуализация вербального образа, сколько объективация всего невербального, чувственного, сопутствующего.

Илл. 8. Надежда Кузнецова. Facades. Из серии «Амстердам». 2006. Авторская техника, бром-серебряный отпечаток. 33x50 см. https://www.nadjakuznetsova.com/

Илл. 9. Надежда Кузнецова. Malcontenta. Из серии «Итальянская пыль». 2016. Авторская техника, архивная бумага, цифровая печать. https://www.nadjakuznetsova.com/italyanskaya-pyl

С одной стороны, это документальное изображение, с другой — это рисунок, обобщающий и искажающий реальность в пользу чувств и мыслей автора. Фотографически правдивая связь с реальностью остается, но получает художественное осмысление, обогащается образностью. Трансгрессия видов искусства и пикториальное обобщение нарушают устойчивую норму восприятия фотографии как фиксированного образа: вместо фотографического — документирующего — взгляда предлагается взгляд «живой», осязательный, хранящий память присутствия. Эффект случайного, выхваченного момента, динамичные ракурсы, кадрирование, опровержение каноничных открыточных видов. Это действительно некие «образы», проносящиеся в памяти, воспоминания, возникающие перед глазами. Цитируя поэта: «память всего лишь проявляет пленку».

Поэтика топоса в работах Надежды Кузнецовой складывается из нескольких составляющих. Автор избегает хрестоматийности, панорамности, статики, предпочитая в основном безлюдные пространства, динамичные ракурсы, фрагмент вместо целого. Она отказывается от детализации, натурализма, прибегает к обобщениям, к редукции. Таким образом, происходит раскрепощение — вместо каноничных растиражированных видов и узнаваемых городских «эмблем» зрителю предлагается нечто другое — некая невидимая сторона, альтернативное знание. Она формирует осязательный взгляд: моторная память тела, память соприкосновения, осязания инкорпорируется в городской пейзаж. От традиционной модели «вижу — узнаю», где главным объектом восприятия является иконография, а основным качеством — соответствие некому стандарту, принцип подобия оригиналу, мы переходим к конструкту «вижу — чувствую», где отсутствие эмблематики делает беспомощным визуальное восприятие в идентификации городского пространства.

Отсутствие панорамности, «открыточности», то, что по аналогии с кинематографом можно было бы назвать «разрушением четвертой стены», открывает новые возможности: зритель становится наблюдателем, участником. Ощущение присутствия и задействование моторно-осязательных ощущений появляется и как следствие изменения оптики: центральное поле, как правило, находится в фокусе, периферия дана обобщенно. Это обобщение — базовое связующее звено между «объективным» фотографическим видением мира и субъективным, искаженным физиологическими свойствами глаза и приправленным эмоциональным переживанием видимого мира. Далее художник делает следующий шаг — активно задействует ассоциативное художественное поле: в стилистике, в выбранных художественных приемах, в общем эмоциональном звучании работ просматривается характерная для данного региона историческая художественная традиция, считывается его культурный код, взгляд на современность становится ретроспективным, жанр городского пейзажа обогащается новыми образными коннотациями.

Эта же концепция, которую вполне можно обозначить как творческий метод Кузнецовой, реализуется и в других сериях городских пейзажей. В серии «Амстердам» (2006) живописная голландская повседневность с панорамы Вермеера замерла, умолкла, обезлюдела, впала в гипнотический сон, превратилась в «Мертвый Брюгге» Роденбаха и Кнопфа. Суровый сдержанный монохром, трепещущий «офортный» штрих, скупая геометрия фронтонов — все здесь восходит к художественным и эстетическим традициям Северной Европы (Илл. 8). Своеобразное видение автора в сочетании с оригинальной техникой художественной обработки фотографии позволяет объединить традиции голландской гравюры с возможностями современных технологий, прочно связать современность с традицией. Та же поэтика ретроспективной памяти места, воскрешающая художественную и литературную образную традицию аналогичными художественными средствами, продолжается и в цикле петербургских пейзажей «Серебряное сечение» (2002).

Однако иное поле поэтической образности разворачивается в серии «Итальянская пыль», которая порывает с графичностью, строгой линеарностью, отказывается от черно-белой «редукции» окружающего мира. Здесь линия перестает быть главным художественным средством, строгость и решительность росчерка сменяется мягким растворением контуров в золотистой дымке сфумато. Традиционный итальянский колорит

Илл. 10. Надежда Кузнецова. Venice. Story 6. Из серии «Итальянская пыль». 2016. Авторская техника, архивная бумага, цифровая печать. 50x50 см. https://www.nadjakuznetsova.com/italyanskaya-pyl

из оттенков итальянских земель — сепия, охра, сиена, умбра, создает теплый золотистый матовый монохром «с эффектом напыления», в который лишь изредка вторгаются локальные цветовые пятна (Илл. 9). В графической обработке с фактурой широкого мазка присутствует элемент рукотворности, она напоминает акватинту и в то же время фактурно передает вихри золотистой пыли, танцующей в легком горячем воздухе итальянского полдня (Илл. 10). Пыль здесь — и метафора времени, и аллегория vanitas vanitatum [8], и главный сюжет, закрепленный в названии.

«Есть две Венеции. Одна — это та, которая до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, лавки с изделиями из блестящего стекла. <...> В этой жизни есть своя прелесть. Но она неизменно приносит минуты печали. Можно легко утомиться музыкой, блестящими окнами, вечным рокотом чужой толпы. Венеция часто дает испытывать одиночество. Стоит немного отойти вглубь от Сан-Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немым выражением. Шаги прохожего звучат здесь как будто очень издалека, они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний. А Вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, поглощает все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце», — так начинает Муратов свое повествование [1, с. 20]. Такую — спокойную, обыденную, неизвестную и далекую от утвердившегося клише — Венецию показывает и Кузнецова. Спасаемся от двуликости, мортальности, изменчивости и ложного гедонизма карнавалов, от Венеции Манна, Даррелла и Лонги, от опошленных клише и концентрированной «Венеции» туристических буклетов, блуждая по безлюдным улочкам обыкновенного итальянского городка (Илл.11, 12).

Илл. 11. Надежда Кузнецова. Venice. Story 5. Из серии «Итальянская пыль». 2016. Авторская техника, архивная бумага, цифровая печать. 28x40 см. https://www.nadjakuznetsova.com/italyanskaya-pyl

Илл. 12. Надежда Кузнецова. Venice. Story 18. Из серии «Итальянская пыль». 2016. Авторская техника, архивная бумага, цифровая печать. 50x66 см. https://www.nadjakuznetsova.com/italyanskaya-pyl

Илл. 13. Надежда Кузнецова. Mantova. Palazzo Te. 2016. Из серии «Итальянская пыль». Авторская техника, архивная бумага, цифровая печать. 50x67 см. https://www.nadjakuznetsova.com/italyanskaya-pyl

Глядя на итальянскую серию Надежды Кузнецовой, мы постепенно вспоминаем идеальный город Пьеро делла Франчески, ведуты Каналетто и Пьетро Лонги, архитектурные фантасмагории Пиранези и руины Гюбера Робера, попутно возникает и подстрочник — из текстов Рескина, Скарпы, Муратова, Бродского, Ипполитова, и даже музыкальное сопровождение из лейтмотивов Марчелло, Чимарозы, Корелли.

Фотографии-иллюстрации Кузнецовой играют роль своего рода портала, препровождают зрителя в то пространство, в тот мир, который звучит в словах Муратова. Обобщенность, пустота в этих листах становится разряженным воздухом, заполненным светом [6] (Илл. 13).

Этой особенностью был продиктован и способ экспонирования серии в галерее Арт-рефлекс (Санкт-Петербург, 2016), где было найдено решение, сочетающее привычную галерейную развеску и создаваемую ею цельность впечатления с моментом эмпатического перемещения зрителя и его осязательного присутствия в созданной художником и писателем реальности. Стены галереи были затянуты черным спандексом, общий свет погашен, а узконаправленный точечный свет выхватывал из темноты только работы — золотистые, монохромные, с небольшим включением цвета. Таким образом возникал эффект смотрения из темноты комнаты сквозь оконный проем в залитое солнцем пространство.

Арт-фотография Надежды Кузнецовой — это искусство синтеза, где, помимо взаимодействия фотографии и графики, правдивого и субъективного, конкретного изображения и скрытого за ним широкого ассоциативного образного поля, неотъемлемой составляющей художественного образа становится и взаимодействие самих работ с контекстом, в который они помещены. Это интерактивное искусство, где подтекст, подстрочник, фонограмма, деликатно заложенные автором в визуальный ряд, проявляются и раскрываются в полной мере только тогда, когда найден подходящий способ творческого освоения экспозиционного поля.

Список литературы:

1. *Муратов П. П.* Образы Италии / иллюстрации *Нади Кузнецовой*. М.: Колибри. 845 с.
2. *Савчук В. В.* Мистификация топоса // Цифровик. 2007. Вып. 5. С. 44–45.
3. *Савчук В. В.* Путешествие Алисы в Петербург. Фотографии и кураторский проект Надежды Кузнецовой // Медиафилософия III. Фотография / Под ред. *В. В. Савчука, М. А. Степанова*. СПб.: С.-Петербургское Философское общество, 2009. С. 184–192.
4. *Савчук В. В.* Философия фотографии. СПб.: Академия исследований культуры, 2015. 335 с.
5. *Хайдарова Г. Р.* Zoo filia // Marina Gisich Gallery. URL: http://gisich.com/ru/exhibitions/zoo-philia-grech/ (дата обращения: 10.10.2019)
6. *Чмырева И. Ю.* Золотая нить фотографий // *П. Муратов*. Образы Италии / иллюстрации *Нади Кузнецовой*. М.: Колибри. С. 819–825.
7. *Чмырева И. Ю.* Коллекция образов современной петербургской арт-фотографии // Вестник Европы. 2003. № 9. URL: https://magazines.gorky.media/vestnik/2003/9 (дата обращения: 28.08.2019)
8. *Шевелева Е. В.* Надя Кузнецова. Итальянская пыль // ART re.FLEX Gallery. URL: http://artreflex.ru/ru/exhibitions/past/nadya-kuzneczova-%C2%ABitalyanskaya-pyil%C2%BB (дата обращения: 28.08.2019)
9. Italian dust // Nadja Kuznetsova photo, painting, drawings. URL: https://www.nadjakuznetsova.com/fdig-italian-dust (дата обращения: 28.08.2019)

References:

Chmyreva I. Yu. Kollektsiia obrazov sovremennoi peterburgskoi art-fotografii (Collection of Images of St. Petersburg Fine-Art Photography). *Vestnik Evropy (The European Bulletin)*, 2003, no. 9. Available at: https://magazines.gorky.media/vestnik/2003/9 (accessed: 28.08.2019) (in Russian)
Chmyreva I. Yu. Zolotaia nit' fotografii (Golden Thread of Photography). *Obrazy Italii, illyustratsii Nadi Kuznetsovoi (Imades of Italy, Illustrated by Nadja Kuznetsova)*. Moscow, Kolibri Publ., pp. 819–825. (in Russian)
Haidarova G. R. Zoo filia. *Marina Gisich Gallery*. Available at: http://gisich.com/ru/exhibitions/zoo-philia-grech/ (accessed: 10.10.2019)
Kuznetsova N. Italian dust. *Nadja Kuznetsova photo, painting, drawings*. Available at: https://www.nadjakuznetsova.com/fdig-italian-dust (accessed: 28.08.2019)
Muratov P. P. *Obrazy Italii, illyustratsii Nadi Kuznetsovoi (Images of Italy, Illustrated by Nadja Kuznetsova)*. Moscow, Kolibri Publ. 845 p. (in Russian)
Savchuk V. V. *Filosofiia fotografii (Philosophy of Photography)*. Saint Petersburg, Akademiia issledovanii kul'tury Publ., 2015. 335 p. (in Russian)
Savchuk V. V. Mistifikatsiia toposa (Mystification of Topos). *Tsifrovik*, 2007, vol. 5, pp. 44–45. (in Russian)
Savchuk V. V. Puteshestvie Alisy v Peterburg. Fotografii i kuratorskii proekt Nadezhdy Kuznetsovoi (Alice's Trip to St. Petersburg. Photos and Curatorial Project by Nadja Kuznetsova). *Mediafilosofiia III. Fotografiia (Media Philosophy III. Photography)*. Saint Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society Publ., 2009, pp. 184–192. (in Russian)
Sheveleva E. V. Nadja Kuznetsova. Italian dust. *ART re.FLEX Gallery*. Available at: http://artreflex.ru/ru/exhibitions/past/nadya-kuzneczova-%C2%ABitalyanskaya-pyil%C2%BB (accessed: 28.08.2019)

УДК 7.036(470.23-25)
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14009

Пацей Анастасия Владимировна, искусствовед, директор. Музей нонконформистского искусства, Россия, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, 10. 191040. anastasia.patsey@gmail.com

Patsey, Anastasia Vladimirovna, art historian, director. The Museum of Nonconformist Art, Pushkinskaia ul., 10, 191040 Saint Petersburg, Russian Federation. anastasia.patsey@gmail.com

КУРАТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ. ОПЫТ АРТ-ЦЕНТРА «ПУШКИНСКАЯ-10»

CURATORIAL STRATEGIES IN THE CONTEXT OF ARTISTIC SELF-ORGANIZATION. THE CASE OF THE PUSHKINSKAIA-10 ART CENTER

Аннотация. Арт-центр «Пушкинская-10» — одна из важнейших точек на карте ленинградского и петербургского искусства. Основанный неофициальными художниками в 1989 г., он прошел путь от андеграундного сквота до культурного центра международного уровня. Уникальная история и внутреннее устройство способствовали формированию в стенах арт-центра среды, благоприятной для развития новых кураторских практик и экспериментальных подходов к организации выставок и событий. В разные периоды здесь действовали независимые галереи («Галерея 10-10», «Галерея 103»), некоторые из которых достигли уровня концептуальных культурных проектов («Галерея 21», “Navicula Artis”), музейные и протомузейные площадки («Галерея ФОТОimage», «Музей Новой Академии Изящных Искусств»), авторские галереи («Галерея им. Сальвадора Дали», «Мост через Стикс»), проекты художников-кураторов («Арт-Полигон», «Мобильный арт-проект “Парник”», галерея «Дверь», «Музей канцелярской кнопки»), площадки с фокусом на новые имена («Галерея 2,04», “Lampa Studio”) и пространства для представления современного искусства во всем его многообразии (галереи «Арт-Лига», «Мастерская Полковника»). В 1998 г. на базе «Пушкинской-10» открылся первый в мире Музей нонконформистского искусства, обозначив новый этап в развитии арт-центра. В кураторской стратегии музея работа по изучению и представлению неофициального искусства советского периода сочетается с выставками, отражающими важнейшие тенденции в отечественном и зарубежном современном искусстве, и экспериментальными проектами, переосмысляющими роль и формат музея как такового. В данной статье на примере отдельных галерей, художественных проектов и музейных инициатив приводится обзор различных стратегий кураторской работы в арт-центре «Пушкинская-10».

Ключевые слова: нонконформизм; Пушкинская-10; кураторство; самоорганизация; ленинградский андеграунд; галерея; музей; выставки; современное искусство.

Abstract. The Pushkinskaia-10 art center is one of the most important points on the map of Leningrad and St. Petersburg’s art. Unofficial artists founded it in 1989, and since then it made the whole way from an underground squat to a cultural center of international importance. Its unique history and inner organization created an environment for the development of new curatorial practices and experimental approaches to exhibition-making. During different periods, the art center was home to independent galleries (Gallery 10-10 , Gallery 103), some of which reached the level of conceptual cultural projects (Gallery 21, Navicula Artis), museums and museum initiatives and prototypes (FOTOimage Gallery, The Museum of the New Academy of Fine Arts), artists’ galleries (The Salvador Dali Gallery, The Pont Per Styx), projects of artists-curators (Art Polygon, Greenhouse mobile art project, The Door Gallery, The Museum of the Office Tack), venues with a focus on new names (2,04 Gallery, Lampa Studio) and places for presenting contemporary art in all its diversity (Art League gallery, The Colonel’s Studio). In 1998, the Pushkinskaia-10 entered a new stage in its development and founded the Museum of nonconformist art — the first in the world. The curatorial strategy of the museum combines the research and presentation of the unofficial art of the Soviet period with exhibitions reflecting on the most important tendencies in Russian and international contemporary art, as well as experimental projects that aim to rethink the role and the format of the museum as such. By looking at particular galleries, artistic projects, and museum initiatives, this article gives an overview of the curatorial strategies used at the Pushkinskaia-10.

Keywords: Nonconformism; Pushkinskaia-10; curatorship; self-organization; Leningrad underground; gallery; museum; exhibitions; contemporary art.

История легендарного арт-центра «Пушкинская-10» начинается в 1989 г., когда группа творческих деятелей ленинградского андеграунда захватила пустующий дом № 10 на Пушкинской улице. Здесь обосновались представители нонконформистского искусства — художники и музыканты, чье творчество не вписывалось в узкие рамки официального искусства. На протяжении нескольких лет «Пушкинская-10» существовала в режиме сквота, продолжая в Ленинграде традицию берлинского Тахелеса, миланского Центро Сочиале, парижского сквота на Риволи. Период «старой Пушкинской» (до капитального ремонта и до начала институционализации) стал, пожалуй, наиболее ярким в истории этого места. Здесь обосновываются известные художники и музыканты, открываются экспериментальные галереи, проходят громкие перформансы и фестивали, собирающие сотни и тысячи посетителей (Илл. 1). Именно в это время закладывается фундамент проекта будущего арт-центра: формируется сообщество внутри и вокруг «Пушкинской», утверждается система ценностей, основанная на творческой свободе, независимости и междисциплинарности, определяется маршрут дальнейшего развития.

Опыт арт-центра «Пушкинская-10» предлагает множество интересных примеров для изучения кураторских стратегий в контексте художественной самоорганизации, как в исторической, так и в современной перспективе. Опыт этот уникален, так же как и сам арт-центр, объединившей под своей крышей в разное время так много творческих инициатив и ставший местом силы для современного искусства в Петербурге.

Те, кто впервые знакомятся с историей арт-центра, часто удивляются факту, что организация, созданная и управляемая художниками, проделала такой сложный путь от сквота

Илл. 1. Ежегодный фестиваль «Праздник Дома», посвященный дню рождения арт-центра. 1996. Архив Музея нонконформистского искусства, Санкт-Петербург

до международного культурного центра и существует уже более чем 30 лет. Одним из важнейших факторов в этом процессе стал организаторский и кураторский опыт художников-основателей «Пушкинской», который позволил им «обуздать» анархическую творческую энергию 1980-х – 1990-х гг. и создать на месте неформальной коммуны полноценную культурную институцию. Этот сложный процесс требовал не только врожденного организаторского таланта, но и практических навыков арт-менеджмента, стратегического планирования и, что немаловажно, умения эффективно выстраивать общение с прямо противоположными по своему характеру группами — художниками, с одной стороны, и представителями власти — с другой. Сравнивая «Пушкинскую-10» с другими сквотами того времени, Сергей Ковальский — художник, один из лидеров Ленинградского андеграунда и со-основатель арт-центра[1], пишет: «Все сквоты Питера начала 1990-х были плодом анархического сознания занимавших пустые дома художников. Но дальше этого ни у кого ничего не пошло. Никто не смог и не захотел перенести свои мысли в другую систему координат, где надо было заниматься хозяйством, чистить конюшню и т.п. Мы же говорили себе: мы можем это сделать, мы не можем сомневаться, что можем это сделать» [4, с. 44].

Арт-центр «Пушкинская-10» и представляющее его интересы «Товарищество “Свободная Культура”» стали преемниками другого объединения неофициальных художников — ТЭИИ (Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства) [16]. Основанное в 1981 г., ТЭИИ стало альтернативой официозному Ленинградскому отделению Союза художников и за 10 лет своего существования провело более 60-ти выставок. Таким образом, у организаторов товарищества уже был опыт и выработанные стратегии отстаивания своих интересов и интересов соратников в государственных структурах.

В разные периоды на «Пушкинской-10» действовали независимые галереи («Галерея 10-10», «Галерея 103»), некоторые из которых достигли уровня концептуальных культурных проектов («Галерея 21», “Navicula Artis”), музейные и протомузейные площадки («Галерея ФОТОimage», «Музей Новой Академии Изящных Искусств»), авторские галереи («Галерея им. Сальвадора Дали», «Мост через Стикс»), проекты художников-кураторов («Арт-Полигон», «Мобильный арт-проект “Парник”», галерея «Дверь», «Музей канцелярской кнопки»), площадки с фокусом на новые имена («Галерея 2,04», “Lampa Studio”) и пространства для представления современного искусства во всем его многообразии (галереи «Арт-Лига», «Мастерская Полковника»). В 1998 г. на «Пушкинской-10» открылся первый в мире Музей нонконформистского искусства, обозначив новый этап в развитии арт-центра. В кураторской стратегии музея работа по изучению и представлению неофициального искусства советского периода сочетается с выставками, отражающими важнейшие тенденции в отечественном и зарубежном современном искусстве, и экспериментальными проектами, переосмысливающими роль и формат музея как такового. В данной статье на примере отдельных галерей, художественных проектов и музейных инициатив будут рассмотрены различные стратегии кураторской работы в арт-центре «Пушкинская-10».

Одной из первых галерей, открывшихся на «старой Пушкинской», стала «Галерея 10-10» Ларисы Улитиной, названная по номеру дома и номеру квартиры. Первыми выставками в галерее стали фотоэкспозиция произведений Александра Реца — «летописца» ленинградского андеграунда, групповой проект

Илл. 2. Выставка М. Ткачева в «Галерее-21». 1994. Архив Музея нонконформистского искусства, Санкт-Петербург

художников из Калифорнии, ретроспективы таких легендарных фигур подпольного искусства, как Александр Арефьев и Евгений Рухин, а также выставки Баби Бадалова, Марты Волковой, Вячеслава Шевченко, Тимура Новикова, Олега Котельникова, группы «Свои» и других не менее известных сегодня авторов.

Следующей галереей, начавшей свою работу в арт-центре, стала альтернативная «Галерея 103», основанная художниками арт-группы «СВОИ» Светланой Козак и Александром Менусом. Свое название галерея получила, как и «Галерея 10-10», по номеру квартиры. Интересно отметить, что такая традиция в выборе названий площадок, сформировавшаяся на «Пушкинской-10» в 1990-е гг., получила своё продолжение (Галерея Экспериментального Звука «ГЭЗ-21») и существует до сих пор (в 2012 г. в бывшей мастерской № 204 была открыта галерея «2,04»). Со дня открытия «Галерея 103» формировала насыщенную программу событий с концертами, перформансами, выставками и акциями и благодаря этому стала очень популярным и модным местом. В своей кураторской стратегии Светлана Козак и присоединившаяся к ней художница и искусствовед Эля Рубанова центральное место отводили лирическому в искусстве, которому противопоставлялся «дегуманизированный, в лучшем случае — монологический, виртуальный мир» [4, с. 145] компьютерного искусства и новых технологий. Представляя проекты наследников театрально-музыкальных перформансов 1980-х гг., петербургских мистиков и пост-панков, они пытались сохранить и поддержать «“чувственный” фланг поставангарда» [4, с. 145]. То, что показывали в галерее, отличалось особой «рукодельностью». Это были произведения, хранившие в себе авторский жест художника-ремесленника: аналоговые фильмы и фотографии, текстильные объекты, тонко выполненные инсталляции. При этом, как и во многих галереях на «Пушкинской», деятельность «Галереи 103» носила исключительно некоммерческий характер и существовала полностью за счет энтузиазма участников общего процесса. При «Галерее 103» также действовал «Клуб друзей электрика Карабутова», сформировавшийся вокруг личности мифологизированного персонажа [14].

Позже, в 1998 г. на базе галереи возникла творческая мастерская «Пушкинская Обсерватория» — площадка для сотрудничества и междисциплинарного обмена между художниками и исследователями. В «Пушкинской Обсерватории» выставочная деятельность совмещалась с разнообразной образовательной программой, включавшей семинар «Маргинальная академическая мысль и современное искусство: стратегии узнавания» под кураторством Валерия Савчука, гуманитарное ателье «Амплитуда» (кураторы Александр Скидан и Дмитрий Голынко-Вольфсон), объединившее поэтов, литераторов и критиков, «Арт-терапевтическую Ассоциацию» под руководством Александра Копытина, а также авторскую мастерскую Евгения Юфита по теории и практике современного кинематографа. С 2001 по 2007 гг. в «Галерее 103» действовал проект «Кино-Фот» под кураторством Светланы Козак и Дмитрия Пиликина.

Ещё одной яркой площадкой, появившаяся на «Пушкинской» в 1994 г., стала некоммерческая «Галерея 21» (Илл. 2). Основателями — директором Ириной Актугановой и куратором технических проектов Сергеем Бусовым — она задумывалась как концептуальный культурный проект, направленный на решение двух основных задач. Во-первых, создание места притяжения для художников, философов и критиков. Во-вторых, мотивирование и поддержка авторов, заинтересованных в расширении своего кругозора и поиске новых выразительных средств. Совместно с философом и критиком Аллой Митрофановой была выработана кураторская стратегия галереи, в рамках которой галерейный проект рассматривался как «наиболее лаконичная и ответственная форма художественного высказывания» [4, с. 161]. Важными направлениями работы стало взаимодействие художников, теоретиков и технических специалистов, эксперименты с новыми технологиями, а также образовательная программа, которая должна была знакомить аудиторию с тенденциями в актуальном искусстве (в особенности — электронном искусстве) и обеспечивать международный профессиональный обмен. Каждое отдельное направление в

Илл. 3. Вид экспозиции выставки «Любовная живопись» в Музее НАИИ. 2019. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

работе «Галереи 21» имело своего творческого руководителя. Среди них были такие известные специалисты, как Тимур Новиков, Андрей Хлобыстин, Алла Митрофанова, Дмитрий Пиликин и др.

Деятельность «Галереи 21» выходила далеко за рамки отдельно взятых выставочных и образовательных программ. Из места для творческих поисков в области искусства и новых технологий она переросла в пространство для более масштабных культурных экспериментов, став базой для таких важных проектов, как «Техно-арт-центр» (1994), «Кибер-фемин-клуб» (1994), Галерея экспериментального звука «ГЭЗ-21» (1999) и др. В течение 7 лет активной деятельности галерея провела около трехсот мероприятий, задействовав более ста художников из разных стран, и приняла участие в крупных международных проектах, включая “Deaf-96 & V-2 Doc.Meeting. Rotterdam” на «Документе-10» в Касселе (1997).

В истории арт-центра также есть примеры галерей, чья деятельность имела более узкий фокус. В их числе — галерея «ФОТОimage», основанная в 1995 г. группой экспертов, в которую вошли художники и фотографы Алексей Титаренко, Андрей Чежин, Дмитрий Пиликин, Дмитрий Виленский, Игорь Лебедев. Помимо постоянной экспозиции современной фотографии, в галерее разместилась фотографическая коллекция, формировавшаяся из подаренных авторами произведений. Важно отметить, что в тот момент это было единственное в России институциональное собрание современной фотографии. Галерея «ФОТОimage» задумывалась как прототип будущего музея фотографии. Это проявилось в устройстве и кураторской стратегии галереи. Раз в год проводилась выставка новых поступлений, был сформирован специальный исследовательский отдел и открыта библиотека с изданиями по отечественной фотографии. Существенное внимание организаторы уделяли образовательной программе галереи, направленной на знакомство публики (и в первую очередь студентов) с теорией и практикой современной фотографии.

Илл. 4. Вид экспозиции выставки «Арт-Полигон. 20-летие» в «Мастерской Полковника». 2019. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

Илл. 5. Вид экспозиции в авторской галерее Вадима Воинова «Мост через Стикс». 2017. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

Илл. 6. Фрагмент инсталляции Сергея Деникина в галерее "Navicula Artis". 2016. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

Одной из наиболее известных организаций, обосновавшихся на «старой Пушкинской», стала переехавшая туда в 1993 г. Новая Академия Изящных Искусства (НАИИ). Ее основатель Тимур Новиков ставил целью сохранение традиций европейского классического искусства: «Неоакадемизм пользуется широкой поддержкой в мировом художественном процессе. Мы ощущаем себя участвующими в деле, имеющем очень глубокую историю, и кончится оно собственно не нами, найдутся продолжатели, которые будут продолжать дело классической европейской цивилизации еще долго после нашей смерти» [4, с. 169]. Среди преподавателей НАИИ были художники Олег Маслов, Виктор Кузнецов (Гиппер Пуппер), Андрей Медведев, Денис Егельский, Георгий Гурьянов, Белла Матвеева, Дмитрий Пригов (последние трое были удостоены звания почетных профессоров). В русле традиционализма, ставшего ключевой стратегией в Новой Академии, особое место отводилось процессу музеефикации и музею как пространству для сохранения, исследования и демонстрации искусства. «Музей был избран вершиной в неоакадемической иерархии. Новиков тяготел к коллекционированию, фиксации, театрализованной бюрократии; ему нравились музеи и научные занятия историей искусства» [4, с. 171]. НАИИ стала, безусловно, одним из самых заметных явлений в петербургском (и, вполне возможно, российском) искусстве конца XX в. и сыграла важную роль в истории «Пушкинской-10».

Илл. 7. Выставка коллекции будущего Музея нонконформистского искусства на «Пушкинской-10». 1996–1998. Архив Музея нонконформистского искусства, Санкт-Петербург

Первоначально Музей НАИИ занял в сквоте многокомнатную квартиру № 14 и совмещал в себе учебные классы, философский клуб, мастерские, выставочный зал, издательство, а также выполнял множество других функций. Интересно обратить внимание на оформление выставочных залов Музея НАИИ, которое радикально отличалось от пространства галерей, когда-либо действовавших на территории арт-центра. Стены залов были драпированы атласными тканями серебристо-голубого и темного сине-зеленого оттенков. Помимо выставочных витрин, там размещались гипсовые слепки с античных скульптур для учебных рисунков. Выставочная деятельность Музея НАИИ не ограничивалась петербургской арт-сценой. В разные годы здесь были подготовлены выставки известных московских художников Айдан Салаховой, Сергея Шутова, Михаила Розанова, Инны и Дмитрия Топольских, Сергея Ануфриева, Олега

Кулика и многих других. Академики также любили проводить торжественные мероприятия-перформансы, важнейшим из которых стало ежегодное событие «Торжество Неоакадемизма». В 1997 г. его кураторами стали Тимур Новиков, Игорь Мальцев и Андрей Хлобыстин. На территории дворцово-паркового ансамбля в Павловске они организовали однодневный фестиваль, включивший в себя поэтические чтения, выставки и музыкальные концерты. Гвоздем программы стала аудио-инсталляция «Тинторетто», созданная в центральном Итальянском зале дворца известным композитором и музыкантом Брайном Ино, считающимся основателем жанра «эмбиент».

Частью кураторской стратегии и особым направлением работы Музея НАИИ стали выставки, критиковавшие и высмеивавшие модернистское искусство. Широкий резонанс получили проекты под кураторством Тимура Новикова в сотрудничестве с художниками и искусствоведами: «Нагота и Модернизм» (Музей НАИИ и ЦВЗ «Манеж», 1995 г., совместно с Андреем Хлобыстиным), «Сто лет войны в искусстве» (Музей политической истории, совместно с Александром Медведевым), «Альтернативный музей» (Мраморный дворец ГРМ, 1997 г., совместно с Александром Боровским).

Важным направлением и составляющей стратегии НАИИ было развитие профессиональных контактов и сообщества вокруг Музея, который в какой-то момент стал местом международного культурного паломничества [12]. Помимо отечественных и зарубежных искусствоведов, критиков, кураторов и музейных специалистов, в Музее НАИИ бывали художники Пьер и Жиль, Франческо Клементе, Джефри Хендрикс, Рос Блекнер, философы Жак Деррида и Поль Риккер и даже некоторые государственные деятели и политики. Необходимо отметить, что благодаря организаторскому таланту Тимура Новикова и его установке на активную работу со СМИ и профессиональным сообществом, Музей стал примером успешного медиапроекта с разветвленной сетью внешних контактов и инновационной для того времени pr-стратегий.

В 1998 г. Государственный Русский Музей предоставил НАИИ пространства в Михайловском замке, куда переехала часть фондов Музея и новые учебные классы. В этом же году был окончен капитальный ремонт на «Пушкинской-10», где, уже в менее просторных помещениях, снова открылся Музей НАИИ, существующий по сегодняшний день (Илл. 3). После смерти Тимура Новикова в 2002 г., руководство музеем перешло его вдове Ксении Новиковой, а после — приемной дочери Марии Новиковой-Савельевой, которая заведует музеем НАИИ с 2017 г. Для общественных организаций такая традиция «наследования» художественных институций представляется весьма необычной. Тем не менее, активное включение членов семьи в работу по изучению творческого наследия художников и развитию их проектов имеет свои преимущества. На «Пушкинской-10» существует и другой такой успешный пример — организация в бывшей мастерской Юрия Никифорова галереи «Мастерская Полковника» (Илл. 4), куратором которой сегодня является его дочь Алена Никифорова. Наряду с выставками произведений Юрия Никифорова, здесь представляют и проекты других художников. Сохранившийся интерьер мастерской создает весьма необычную, но очень интересную ситуацию для оформления экспозиции и работы с пространством.

В отдельную группу можно выделить авторские галереи «Пушкинской-10», создававшиеся художниками как индивидуальные проекты. Одним из первых таких проектов стала «Галерея им. Сальвадора Дали», открытая в 1989 г. художником Кириллом Миллером в бывшей квартире № 57. Начав с показа ретроспективы самого Миллера, галерея вскоре стала приглашать к сотрудничеству и других авторов. Постепенно деятельность галереи сместилась в область продюсирования и организации мероприятий. Среди них — сотрудничество с Владимиром Веселкином (группа «АукцЫон»), основание клуба на ул. Маяковского, 11, Международный фестиваль сексуальных меньшинств «Кристофер стрит дейз в Петербурге», организация гастролей Херба Геллера и «Гамбург Биг Бэнд» и одной из первых ночных дискотек в ЦВЗ «Манеж» — «Синтетик Пати». После опыта работы в области шоу-бизнеса у Кирилла Миллера и присоединившейся к нему Ольги Якубхановой (известной под псевдонимом «Волга») родилась идея создания на «Пушкинской-10» рок-кабаре клуба. Он получил название «Арт-клиника» и разместился в тогда еще не отремонтированном трехэтажном корпусе «D» во втором дворе арт-центра. Долгое время клуб и «Галерея им. Сальвадора Дали» существовали одновременно, осуществляя параллельно активную клубно-музыкальную и выставочную деятельность.

Другой авторской галереей, открытой в 1994 г., стала галерея-музей художника Вадима Воинова «Мост через Стикс» (Илл. 5). Изначально пространство галереи состояло из пяти помещений, в каждом из которых размещалась часть общей тематической инсталляции. Первая экспозиция была создана заведующим отделом новейших течений Александром Давидовичем Боровским, предложившим принцип «кардиограммной» развески, которого придерживались и кураторы следующих выставок в галерее — Ирина Карасик и Евгений Орлов. Позже авторская галерея «Мост через Стикс» стала специальным подразделением Музея нонконформистского искусства, частью которого она остается и сегодня. Вадим Воинов — историк по образованию, 20 лет проработавший в Государственном музее истории Ленинграда (теперь Санкт-Петербурга) — высоко ценил именно музейный подход к работе в галерее. При этом кураторская стратегия «Моста через Стикс» строилась именно на взаимодействии художника с его авторским видением и музейных специалистов.

1998 г. стал в целом очень важным годом в истории «Пушкинской-10». Во втором квартале был окончен капитальный ремонт здания, и 20 ноября 1998 г. арт-центр был открыт после реконструкции. С этого момента начинается история «Пушкинской-10» — культурного центра: в новых помещениях, с новым устройством и форматом работы. Период сквота остался в прошлом, а с ним и присущая тому времени маргинальность, хаотичность и импульсивность. Внутри нового арт-центра помещения были разделены на публичные, которые заняли выставочные залы и концертные площадки, и рабочие, куда въехали художники и музыканты, сформировав комплекс творческих мастерских. Их количество, конечно, было значительно меньше, чем на «старой Пушкинской». Другой стала и жизнь внутри этих мастерских — художники осели, обмены помещениями внутри дома и их переформатирование (например, в галереи) стали происходить значительно реже, а ограничение срока предоставления авторам мастерских двумя годами сохранилось только на бумаге. С переходом в эту новую эру арт-центр неизбежно потерял присущие ему когда-то динамичность, спонтанность и необузданность. Однако эти изменения были вполне естественны и необходимы для организации, выбравший институциональный путь развития. При этом нужно отметить, что последовательная институционализация арт-центра сделала возможной стратегическое планирование, упорядочила его работу на всех уровнях и обеспечила необходимую стабильность для ведения музейной и научно-исследовательской деятельности и долгосрочных партнерств, в том числе и на международном уровне.

В 1998 г. на «Пушкинскую-10» переехала тогда уже известная в городе галерея “Navicula Artis” (Илл. 6). В 1992–1998 гг. галерея базировалась в помещениях Дворца Труда, а также проводила выездные акции, ставшие исключительно оригинальным явлением в «жанре» галерейной работы. В целом, деятельность “Navicula Artis” произвела настоящую революцию на петербургской арт-сцене и до сих пор занимает на ней почетное место. Идеолог и основатель галереи Иван Чечот разработал уникальную стратегию кураторской работы в галереи, которая существенно отличала ее от всех других выставочных площадок города. Каждая выставка продумывалась и осуществлялась как цельный концептуальный проект, представляя новое осмысление пространства и содержательную интригу. Вернисажи проходили ярко и часто разыгрывались как театральные действа. Уже тогда, задолго до формирования института кураторства в России и распространения дискурса «куратор-художник», в галерее “Navicula Artis” куратор-искусствовед создавал, в первую очередь, творческий проект и становился полноценным соавтором художественного высказывания. Для того времени такая практика была не только новой, но просто неслыханной. Именно это и привлекало петербургских и московских художников,

Илл. 8. Проект «Коммунальная мастерская: разделять, производить, обмениваться» в большом зале Музея нонконформистского искусства. Вид экспозиции. 2016. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

которые, сотрудничая с галереей, включались в живое поле искусствоведческой интерпретации и процесс со-творчества. Название галереи переводится с латыни как «лодочка искусства». При этом она не была «ни ковчегом спасения для художников, ни флагманом, ведущим за собой рыночную флотилию. Бросив якорь в Николаевском дворце или на Пушкинской, 10, она все время норовила покинуть тихую гавань: с самого начала 1990-х навикульские выставки принимали обычно совершенно художественную форму прогулки, беседы, концерта или диспута, то есть хэппенинга, события, побега, в поисках чудесного, в поисках смысла» [18].

Известность внутри и за пределами профессионального сообщества “Navicula Artis” приобрела ещё задолго до переезда на «Пушкинскую-10». К 1998 г. галерея уже организовала более ста выставок, десятки коллективных акций и мероприятий разного формата [4, с. 342–344]. С обоснованием “Navicula Artis” в арт-центре вся деятельность по организации выставок перешла к Глебу Ершову и Андрею Клюканову. При этом галерея активно сотрудничала (и сотрудничает) с приглашенными кураторами. Среди выставок в галерее конца 1990-х — начала 2000-х гг. можно отметить проекты «Странный человек. Странное тело» (одна из первых масштабных выставок современной фотографии при участия более 30-ти петербургских фотографов, кураторы Глеб Ершов, Надежда Воинова), первую выставку московского концептуалиста Андрея Монастырского «Инсталляция 70-е годы» (куратор Екатерина Бобринская), выставку графики Виктора Пивоварова и Павла Пепперштейна «Вещи в ландшафте» (кураторы Екатерина Бобринская, Николай Шептулин). Отдельно нужно упомянуть фестиваль современного искусства в музеях Ленинградской области «Новые передвижники» под кураторством Глеба Ершова и Андрея Клюканова, объединивший выставки, акции и хэппенинги при участии таких известных авторов, как Анатолий Осмоловский, Елена Елагина и Игорь Макаревич, Олег Хвостов, Иван Чечот, Юрий Лейдерман и Вадим Драпкин.

В этот период “Navicula Artis” активно работала с молодыми художниками. Среди них были уже известные сегодня Олег Хвостов, Игорь Брякилев, Олег Шагапов, Петр Белый и др. Помимо поддержки авторов в начале своего творческого пути, галерея вела поиск талантливых художников-непрофессионалов и открыла петербургскому арт-сообществу много новых имен. Не менее важным и новаторским подходом “Navicula Artis” стало привлечение к участию в выставочной деятельности галереи художников в роли кураторов. Все эти три направления остаются важными компонентами в формировании кураторской стратегии галереи сегодня.

Знаковым событием в истории «Пушкинской-10» стало открытие в арт-центре в 1998 г. Музея нонконформистского искусства (МНИ) — первого в мире центра по сохранению и исследованию наследия неофициального искусства СССР. Свое достойное место в коллекции нового музея заняли произведения таких известных групп, как «стерлиговцы», «сидлинцы», «Орден нищенствующих живописцев», «Летопись», «Алипий», «Пятая четверть», «Новые художники», «Митьки» и др., а также работы художников-членов «Товарищества “Свободная Культура”». Собрание будущего музея начало формироваться еще в конце 1980-х гг., когда вокруг знаменитой квартирной выставки «на Бронницкой» (1981) образовалось объединение неофициальных ленинградских художников, позже основавших Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ). К началу перестройки ТЭИИ провело на разных площадках в Ленинграде ряд крупных выставочных проектов, после которых многие произведения оставались у художников-организаторов Сергея Ковальского и Евгения Орлова (Илл. 7). Некоторые были подарены, другие — оставлены на бессрочное хранение ввиду отсутствия мастерских у авторов, не являвшихся членами Союза художников.

В комплекс МНИ на «Пушкинской-10» помимо большого зала, где проходят временные выставки, и малого зала, отведенного для демонстрации коллекции, вошли авторская галерея Вадима Воинова «Мост через Стикс» и экспозиция, посвящённая самиздату в галерее-коридоре «Самиздат А4». Через год после основания при музее был открыт специальный отдел — Петербургский архив и Библиотека независимого искусства (ПАиБНИ) под руководством искусствоведа и художника Андрея Хлобыстина, просуществовавший там до 2007 г. Его основная задача была определена довольно масштабно: «Сохранение материалов о традициях независимого искусства в Петербурге и в мире, его пропаганда, изучение, а также информационная поддержка и художественное образование независимых художников» [4, с. 370]. В фонды архива и библиотеки вошли всевозможные издания по независимому искусству в России и за рубежом, нонконформистский самиздат, отдельные архивы художников и кураторов, а также обширная коллекция видеозаписей, документировавших художественную жизнь Ленинграда с середины 1980-х гг. В помещениях архива регулярно проводились камерные выставки, представлявшие современное искусство, архивные материалы и такие необычные артефакты, как, например, одежду художников-нонконформистов.

Уже с момента открытия МНИ ведет активную выставочную деятельность, каждый месяц представляя новые проекты в своих залах и на площадках партнеров. Большой резонанс вызвали выставки, организованные музеем в первые годы работы: «Что нам делать с монументальной пропагандой?» (проект Института Современного Искусства и Галереи Марата Гельмана, 1999), «Ай love деньги» (куратор Марина Колдобская, 1999), «В поисках утраченной иконы» (куратор Марина Колдобская, 1999), выставка-акция «Стерва века» (кураторы Инна Рассохина, Иван Бойков, Марина Колдобская, 1999) и др.

Сегодня помимо групповых и персональных выставок художников-нонконформистов, музей знакомит посетителей с новейшими течениями в области отечественного и зарубежного современного искусства, проводит образовательные программы и научные мероприятия, регулярно издает каталоги, монографии и сборники. История МНИ и его выставочная программа представляют собой темы для отдельного исследования[2]. Поэтому в рамках данной статьи следует ограничиться описанием общей кураторской стратегии музея и упомянуть несколько проектов, наиболее ярко ее иллюстрирующих. Формируя свою выставочную программу, музей пытается сохранить баланс между персональными проектами художников ленинградского андеграунда, сотрудничеством с регионами, представлением важнейших тенденций на международной арт-сцене и работой с молодыми специалистами в области искусства.

Сегодня интерес к нонконформистскому искусству продолжает повсеместно расти и творчество художников советского андеграунда занимает своё заслуженное место в истории мирового искусства XX в. Однако до сих пор существует множество вопросов, связанных с наследием нонконформизма, которые остаются предметом споров как среди специалистов, так и среди самих художников: идеология и критерии нонконформизма, политическая составляющая этого движения, его роль в контексте современного искусства на локальном и глобальном уровне. Именно к этим темам обращается музей в своей выставочной и образовательной программе.

Музей нонконформистского искусства — институция, уникальная по своему устройству, формату и методам работы. От многих других музеев, галерей и архивов, представляющих сегодня неофициальное искусство СССР, МНИ отличает тот факт, что у его истоков стоят сами художники-нонконформисты. Этот фактор определил и кураторскую стратегию институции. Основатели музея Евгений Орлов и Сергей Ковальский — яркие фигуры ленинградского андеграунда, организаторы Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), кураторы и участники многочисленных выставок нонконформистского искусства. Формально они не имели опыта музейной работы, но значительно важнее оказались их обширный круг знакомств с художниками и коллекционерами, многолетняя работа по организации выставок и живое видение того, каким именно должен быть будущий музей. Таким образом, Музей нонконформистского искусства стал, в некоторым смысле, коллективным художественным проектом, воплотившем в себе концептуальные и ценностные установки самих художников-нонконформистов, чью роль в истории и настоящей работе музея трудно переоценить.

Коллекция музея на данный момент насчитывает около 4000 произведений живописи, скульптуры, графики и фотографии, а в его архиве хранятся важные документы из истории Ленинградского андеграунда [15]. Музей нонконформистского искусства входит в Международный совет музеев ICOM (International Council of Museums) и ежегодно представляет несколько десятков художественных проектов и мероприятий в собственных залах и на других площадках. Среди его партнеров — крупнейшие российские музеи, включая Государственный Эрмитаж и Государственный Русский музей, а также ряд ведущих зарубежных музеев, галерей и университетов.

В основе кураторской стратегии МНИ лежит непрерывное взаимодействие с представителями нонконформистского движения, их активное участие в жизни музея, обмен знаниями и опытом между разными поколениями. Сохраняя изначальную концепцию музея, созданного художниками для художников, Музей нонконформистского искусства ведёт постоянную работу по модернизации в соответствии с последними мировыми тенденциями в музейной сфере. На данном этапе, наряду с сохранением сложившихся традиций и изначальной миссии, перед МНИ стоят две важные задачи. Во-первых, изучение собственной истории, активная работа по исследованию и актуализации своей коллекции. Часто инструментом для решения этой задачи становятся групповые выставки: «90-е: Старая Пушкинская» (2018), «Нонконформист_ки: Творчество художниц ленинградского андеграунда из коллекции МНИ» (2018), «Трансфуризм» (2018), «#меняневзяли» (2017), «Пост-квартирная выставка» (2016–2017), «Вадим Воинов: Объект 222. Новейшая история России» (2016) и др. (ввиду большого количества примеров, здесь и далее ограничимся выставками последних лет). Вторая важная задача заключается в переосмыслении моделей музейной работы и в целом — роли музея в современном обществе за пределами его классической репрезентативной функции как места для диалога и творческого взаимодействия. Поэтому особое место отводится экспериментальным проектам. В 2016 г. состоялся проект «Коммунальная мастерская: разделять, производить, обмениваться» (Илл. 8), в рамках которого большой зал музея был предоставлен нескольким художественным объединениям для обустройства временных мастерских и последующей работы в них в течение выставки. Этот проект стал, с одной стороны, попыткой раскрыть тезис Николя Буррио об искусстве как объекте взаимодействия [21], а с другой — ритуальным «захватом» и физическим и концептуальным переустройством музейного пространства. В 2019 г. в МНИ прошел другой экспериментальный проект — выставка Марины Колдобской «Почему я должна?» (Илл. 9), ставшая радикальным критическим высказыванием в адрес традиционного музейного подхода. Художница создала серию монументальных росписей непосредственно на стенах зала, превратив пространство в тотальную инсталляцию на стыке живописи и граффити. Этот проект поднял

Илл. 9. Публичная роспись-перформанс на открытии выставки Марины Колдобской «Почему я должна?» в большом зале Музея нонконформистского искусства. 2019. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

Илл. 10. Перед входом в «Арт-Полигон». 1999. Архив «Арт-Полигона», Санкт-Петербург

важные и острые для современного музея вопросы о границах художественного высказывания, музеефикации и работе с так называемым «эфемерным искусством».

В рамках рассмотрения кураторских практик на «Пушкинской-10» особый интерес представляют проекты художников-кураторов. Ранее был упомянут опыт галереи “Navicula Artis”, сотрудничающей с художниками, активно работающими на кураторском поприще. Подобная практика не ограничивалась отдельными примерами и сформировала в арт-центре целую традицию институциональных проектов художников, которые можно выделить в отдельную группу.

Одним из первых масштабных проектов в этой области стал «Арт-Полигон» (Илл. 10), открытый в 1999 г. художником Юрием Никифоровым. «Полигон» стал важным плацдармом для всевозможных творческих экспериментов и поисков,

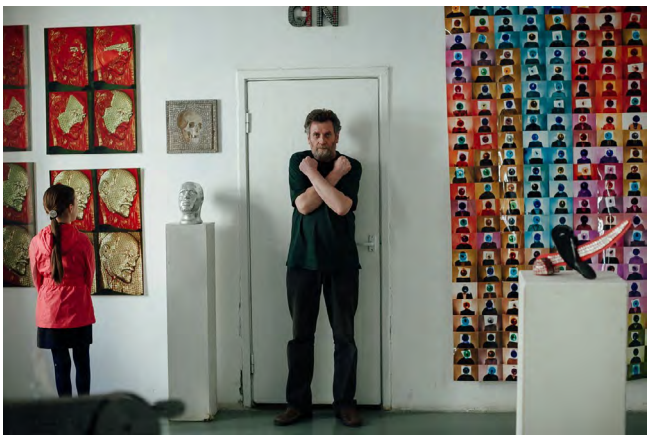
Илл. 11. Евгения Коновалова на фоне галереи «Дверь». 2017. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

нацеленных на новые стратегии работы в окружающей среде. Герметичной среде «чистого искусства» здесь противопоставлялось активное взаимодействие с окружающим пространством (социальным, политическим, общественным) и творческая экспансия во внешнюю среду. В разное время Юрий Никифоров участвовал в организации творческих объединений «ТОХИН» и «ПАРАЗИТ», создал арт-школу при Санкт-Петербургском государственном университете. Поэтому в русле его активной организаторской деятельности «Арт-Полигон» был также наделен образовательной и социальной функциями: «Арт-полигон делает ставку на молодое поколение, стратегия развития направлена на обучение всем видам художественной практики, на эксперимент и разработку моделей взаимодействия разнообразных форм творческой деятельности, на формирование команд для работы в различных пространствах и средах» [3].

«Арт-Полигон» придерживался очень интенсивного графика, проводя 2-3 выставочных проекта в месяц. Благодаря своей локации (галерея располагалась в мастерской художника на первом этаже в нынешнем корпусе В, где сегодня находится клуб “Fish Fabrique Nouvelle”) экспозиционная часть внутри галереи могла сопровождаться акциями во дворе арт-центра. Многие из них носили интерактивный характер и представляли действа, которые, пользуясь современной терминологией, можно с полным правом назвать партиципаторным искусством. Зрители могли не только наблюдать за творческим процессом, но и принимать в нем непосредственное участие, принимая на себя роль соавторов художественных произведений. Среди таких акций — проект Андрея Устинова «ГИПС» (май 2000), приглашавший всех желающих с помощью одинаковых модульных емкостей и гипса произвести консервацию памятников индивидуальной культуры, «Молельный дом» Алексея Варсопко (сентябрь 2000), в котором посетителям вручался написанный автором «Художественный молитвенник» с текстами молитв для художника, куратора, галерейщика, журналиста, искусствоведа и пр., «Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира» (январь 2001), предлагавшая зрителям вслепую познакомиться с разными объектами — от лезвий и колючей проволоки до звуковых объектов, портретов из фольги, отмятых с лиц посетителей и текстов-знаков, акция «Чистка сознания» с выдачей участникам сертификатов, проведенная «Арт-Полигоном» в ЦВЗ «Манеж» (январь 2000), интерактивный медиапроект Андрея Устинова и Юрия Попова «Медиум» (январь 2001).

Другой проект, ставший результатом работы художника-куратора, пусть и не столь масштабный — «Мобильный Арт-проект “Парник”» (2007–2014) Евгении Коноваловой. Во дворе арт-центра художницей был установлен каркас парника из пластиковых труб, купленный в обычном хозяйственном магазине. Внутри «Парника» могли проходить выставки, перформансы и даже видео-показы. Его главной отличительной чертой стала мобильность: «Парник» мог в любой момент покинуть свою базу и оказаться в музее, на фестивале или просто на городских улицах. Несмотря на то, что «Парник» символизировал идеальную среду для развития и расцвета искусства, художники, осуществлявшие в нем свои проекты, должны были считаться с множеством практических факторов (нестабильный температурный режим, отсутствие защиты от дождя, открытый доступ в «Парник» в режиме 24/7 и т.д.).

Еще одним проектом Евгении Коноваловой стала галерея-объект «Дверь», открытая в арт-центре в 2006 г. (Илл. 11). Изначально проект двери как выставочного пространства был представлен на конкурсе дизайнеров «Модная столица» в 2003 г. После этого «Дверь» была перевезена на «Пушкинскую-10» и стала оригинальной формой презентации художественных проектов. С одной стороны, «Дверь» продолжила петербургскую традицию микро-галерей современного искусства, встав в один ряд с галереей Владимира Козина «10х15» в арт-центре «Борей», галереей «Окно» Константина Митинева и другими



Илл. 12. Андрей Чежин на фоне экспозиции выставки «Музея канцелярской кнопки» в галерее “Navicula Artis”. 2015. Архив арт-центра «Пушкинская-10», Санкт-Петербург

подобными проектами. С другой — «Дверь» сама по себе стала арт-объектом, который обладает собственной эстетикой и вступает в диалог с произведениями других художников.

Еще один интересный пример творчества художников-кураторов — «Музей канцелярской кнопки» (Илл. 12), созданный фотографом Андреем Чежиным в галерее «ФОТОimage» (2006). Этот долгосрочный проект стал своего рода рамочной концепцией, объединившей несколько сотен работ автора, выполненных в едином приеме «окнопочивания». Художник, используя обычные металлические кнопки, трансформирует различные объекты — от привычных бытовых предметов до репродукций шедевров классического искусства — и превращает их, таким образом, в своеобразных «канцелярских монстров». Канцелярская кнопка становится знаком «прикосновения художника к предмету, изменения этого предмета, его смысловой деформации-трансформации» [4, с. 341].

Необычным опытом для арт-центра стало основание в 2008 г. галереи «Арт-Лига», задумывавшейся как площадка для продажи произведений художников-членов «Товарищества

“Свободная Культура”». Со временем фокус галереи сместился на некоммерческие проекты, и сегодня в ее стенах проходят выставки самых разных форматов — от ретроспектив классиков ленинградского нонконформизма до высокотехнологичных интерактивных проектов. Куратор галереи Юлия Рыбакова ставит целью познакомить зрителей с современным художественным процессом во всей его динамике и многообразии. Отсюда принципиальный отказ от жестких стилистических и концептуальных рамок. Тем не менее в выставочной программе «Арт-Лиги» просматривается интерес к определенным темам, таким как историческая память и преемственность (выставки Ильи Овсянникова «В плоскости Ленинграда» и Давида Плаксина «Антимифы», 2019), вопросы нелинейного нарратива («Выставка, которую нужно читать» Ксении Храбрых (2017), выставка Юкки Малеки «Все там будем» (2019)) и эстетически-философское осмысление экзистенциальных вопросов (проекты Барандаша Карандашича «Красный санитар», Никиты Позднякова «Поствеличие» (оба — 2019), коллективная выставка «Игры в реальность» (2017). Как и большинство выставочных площадок арт-центра, галерея «Арт-Лига» также проводит образовательные, художественные и музыкальные события разных форматов.

В 2015–2017 гг. на «Пушкинской-10» в рамках сотрудничества с «Галереей коллекционного искусства DiDi» работала галерея “Lampa Studio”, ставившая своей целью поддержку молодых художников и поиск новых имен в современном искусстве. В отличие от основной площадки галереи “DiDi”, специализирующейся на неофициальном искусстве советского периода, в “Lampa Studio” демонстрировались проекты из области актуального искусства, в том числе экспериментальные.

Другой галерей, взявшей курс на сотрудничество с молодыми авторами, стала «Галерея 2,04», открытая в 2012 г. (куратор — Анастасия Пацей). Выставки начинающих художников в ней чередовались с итоговыми презентациями участников программы Санкт-Петербургской Арт-резиденции, открытой на «Пушкинской-10» в том же году. Галерея была задумана как мультифункциональная площадка, которая может одновременно быть и рабочим, и выставочным, и образовательным пространством. Эту модель удалось осуществить несмотря на небольшой размер помещения, и сегодня галерея частично используется художниками-в-резиденции в качестве мастерской, в часы работы арт-центра открыта для посетителей как выставочный зал, а по вечерам становится классом для занятий «Школы интерпретации современного искусства для художника и зрителя “Paideia”». В основе организационной схемы галереи лежит «коммунальный» принцип: художники и кураторы, использующие это пространство, разделяют между собой работу по поддержанию порядка, помогают друг другу при подготовке и проведении выставок, участвуют в субботниках. Такая практика существовала на «Пушкинской-10» с момента ее основания и сегодня находит свое естественное продолжение в работе «Галереи 2,04».

В заключение нужно добавить, что кураторские стратегии на «Пушкинской-10» выходят за пределы конкретных выставочных и публичных программ. Так, в Санкт-Петербургской Арт-резиденции, действующей на базе арт-центра с 2012 г., практикуется так называемое процессо-ориентированное кураторство. Такой подход направлен не на подготовку какого-либо итогового продукта, но на организацию пребывания художника в резиденции и всестороннюю поддержку его проекта. Особенное место здесь отводится созданию профессиональных связей и налаживанию творческого диалога с местным культурным ландшафтом. Подобный подход формируется в русле представления о кураторстве как о работе по созданию разветвленных связей, предложенного Хансом Ульрихом Обристом в предисловии к своей книге “Ways of Curating” [24, p. 1].

Примечания:

[1] Инициативным ядром арт-центра «Пушкинская-10» стали, помимо Сергея Ковальского, Юлий Рыбаков, Евгений и Игорь Орловы и присоединившийся к ним позже Николай Медведев.

[2] Подробная информация о выставочной деятельности МНИ с 1998 г. по настоящее время доступна в цифровом архиве выставок на сайте музея: www.nonmuseum.ru

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Тимур. «Врать только правду!». СПб.: Амфора, 2007. 527 с.
2. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946–1991. М.: Искусство XXI век, 2012. 461 с.
3. Арт-полигон // Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: http://www.encspb.ru/object/2804729266?lc=ru (дата обращения 26.11.2019)
4. Арт-центр “Пушкинская-10” — Параллелошар. 1989–2009 гг. / Сост. *С. В. Ковальский, Е. М. Орлов, Ю. А. Рыбаков*. СПб.: ДЕАН, 2010. 800 с.
5. *Боровский А. Д.* Неформалы: между прошлым и будущим // Искусство Ленинграда. 1989. № 3. С. 39–47.
6. *Боровский А. Д.* Силуэты современных художников. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003. 376 с.
7. Вадим Воинов. Фабула предмета / Сост. *В. С. Воинов, И. Н. Карасик*. СПб.: ДЕАН, 2008. 303 с.
8. *Вальран В. Н.* Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2003. 80 с.
9. *Воинов В. С.* Мост через Стикс. Авторская галерея. Функциоколлажи Вадима Воинова. СПб.: ДЕАН, 1994. 232 с.
10. *Деготь Е. Ю.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 224 с.
11. Другая столица. Современное искусство Санкт-Петербурга сегодня: каталог выставки / Музей Москвы; Государственный центр современного искусства, Северо-Западный филиал; Галерея Anna Nova. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. 240 с.
12. Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда/ Петербурга последней четверти XX столетия / Под ред. *А. Хлобыстина*. СПб.: Изд. Государственного Русского музея, 2000. 72 с.
13. *Мазин В. А., Туркина О. В.* Тимур // Художественный журнал. 2002. № 45. С. 24–28.
14. *Матвеева А.* Места силы неофициального искусства Ленинграда-Петербурга. Часть 3. Клуб друзей электрика Карабутова // АРТГИД. URL: http://artguide.com/posts/896?page=56 (дата обращения 25.11.2019)
15. Музей нонконформистского искусства: каталог коллекции в 3 т. / Под ред. *С. В. Ковальского, Л. Кучер, Е. М. Орлова, А. В. Пацей, Ю. А. Рыбакова*. СПб.: Издательство ДЕАН, 2018.
16. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. ТЭИИ. “Неофициальное” искусство 1981–1991 годов / Сост. *С. В. Ковальский, Е. М. Орлов, Ю. А. Рыбаков*. СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2007. 648 с.
17. *Пацей А. В.* Вадим Воинов. Объект 222: Новейшая История России // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. / Под ред. *С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой*. СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. С. 449–455. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-43

18. *Толстова А.* И корабль не тонет. Галерея Navicula Artis на гастролях в Москве // Коммерсант. 2013. № 16. С. 11.
19. *Хлобыстин А. Л.* Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art Center, 2017. 504 с.
20. *Шехтер Т. Е.* Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб.: СПбГТУ, 1995. 137 с.
21. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998. 125 p.
22. *Dodge N. T., Rosenfeld A., Voorhees J.* Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. 476 p.
23. *Hazard B. J.* Off Nevsky Prospekt: Life Among Leningrad's Unofficial Artists. Virginia: Open Books, 1993. 186 p.
24. *Obrist H. U.* Ways of Curating / Hans Ulrich Obrist with Asad Raza. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. 183 p.

References:

Andreeva E. Iu. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!" (Timur. To Lie Only the Truth!).* Saint Petersburg, Amfora Publ., 2007. 527 p. (in Russian).
Andreeva E. Iu. *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma Moskva-Leningrad. 1946–1991 (The Angle of Discrepancy: Schools of Nonconformism Moscow-Leningrad. 1946–1991).* Moscow, Iskusstvo XXI vek Publ., 2012. 461 p. (in Russian).
Art ground. *Saint Petersburg. Encyclopedia.* Available at: http://www.encspb.ru/object/2804729266?lc=ru (accessed: 26.11.2019)
Borovskii A. D. Neformaly: mezhdu proshlym i budushchhim (The Informals: between Past and Future). *Iskusstvo Leningrada (Art of Leningrad)*, 1989, no. 3, pp. 39–47. (in Russian)
Borovskii A. D. *Siluety sovremennykh khudozhnikov. (The Silhouettes of Contemporary Artists).* Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha Publ., 2003. 376 p. (in Russian)
Bourriaud N. *Relational Aesthetics.* Dijon, Les Presse Du Reel Publ., 1998. 125 p. (in French)
Degot' E. Iu. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century).* Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 224 p. (in Russian)
Dodge N. T.; Rosenfeld A.; Voorhees J. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets.* New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 2001. 476 p.
Drugaia stolitsa. Sovremennoe iskusstvo Sankt-Peterburga segodnia: katalog vystavki / Muzei Moskvy; Gosudarstvennyi tsentr sovremennogo iskusstva, Severo-Zapadnyi filial; Galereia Anna Nova (The Other Capital. Contemporary Saint Petersburg's Art Today: Exhibition Catalogue. Museum of Moscow; National Center of Contemporary Art, North-West branch; Anna Nova Gallery). Saint Petersburg, Gosudarstvennyi tsentr sovremennogo iskusstva Publ., 2014. 240 p. (in Russian)
Hazard B. J. *Off Nevsky Prospekt: Life Among Leningrad's Unofficial Artists.* Virginia, Open Books Publ., 1993. 186 p.
Khlobystin A. (ed.) *Interkontakty. Iz istorii mezhdunarodnykh khudozhestvennykh sviazei Leningrada / Peterburga poslednei chetverti 20 stoletiia (Intercontacts. From the History of Art Contacts of Leningrad/Petersburg of the Last Quarter of the 20th Century).* Saint Petersburg, The State Russian Museum Publ., 2000. 72 p. (in Russian)
Khlobystin A. L. *Shizorevoliutsiia. Ocherki peterburgskoi kul'tury vtoroi poloviny 20 veka (Shizo-revolution. Essays on Saint Petersburg's Culture of the Second Half of the 20th Century).* Saint Petersburg, Borey Art Center Publ., 2017. 504 p. (in Russian)
Koval'skii S. V.; Orlov E. M.; Rybakov Iu. A. (eds.). *Art-tsentr "Pushkinskaia-10" — Paralleloshar. 1989–2009 gg. (Pushkinskaia-10 Art Center — the Parallelosphere. 1989–2009)* Saint Petersburg, DEAN Publ., 2010. 800 p. (in Russian)
Koval'skii S. V.; Kucher L.; Orlov E. M.; Patsey A. V.; Rybakov Iu. A. (eds.). *Muzei nonkonformistskogo iskusstva: katalog kollektsii (Museum of Nonconformist Art: Catalogue of the Collection). In 3 volumes.* Saint Petersburg, DEAN Publ., 2018. (in Russian)
Koval'skii S. V.; Orlov E. M.; Rybakov Iu. A. (eds.). *Ot Leningrada k Sankt-Peterburgu. TEII. "Neoficial'noe" iskusstvo 1981–1991 godov (From Leningrad to Saint Petersburg. Experimental Arts Partnership. "Unofficial" Art in 1981–1991).* Saint Petersburg, The Museum of Nonconformist Art Publ., 2007. 648 p. (in Russian)
Matveeva A. Places of Power of the Unofficial Art of Leningrad-Saint Petersburg. Part 3. The Friends' Club of the Electrician Karabutov. *Artguide.* Available at: http://artguide.com/posts/896?page=56 (accessed: 25.11.2019) (in Russian)
Mazin V. A., Turkina O. V. Timur. *Khudozhestvennyi zhurnal (Art Magazine)*, 2002, no. 45, pp. 24–28. (in Russian)
Obrist H. U.; Raza A. *Ways of Curating.* New York, Farrar, Straus and Giroux Publ., 2014. 183 p.
Patsey A. V. Vadim Voinov. Ob'ekt 222: noveishaia istoriia Rossii (Object 222: The Modern History of Russia). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles). Vol. 8.* Saint Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2018, pp. 449–455. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-43 (in Russian)
Shekhter T. E. *Neofitsial'noe iskusstvo Peterburga (Leningrada) kak iavlenie kul'tury vtoroi poloviny 20 veka (Saint Petersburg (Leningrad) Unofficial Art as a Cultural Phenomenon of the Second Half of the 20th Century).* Saint Petersburg, Saint Petersburg State Institute of Technology Publ., 1995. 137 p. (in Russian)
Tolstova A. I korabl' ne tonet. Galereia Navicula Artis na gastroliakh v Moskve (And the Ship doesn't Sink. Navicula Artis Gallery on Tour in Moscow). *Kommersant (Commersant)*, 2013, no. 16, p. 11. (in Russian)
Val'ran V. N. *Leningradskii andegraund. Zhivopis', fotografiia, rok-muzyka. (Leningrad's Underground Art. Painting, Photography, Rock Music).* Saint Petersburg, Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova Publ., 2003. 80 p. (in Russian)
Voinov V. S. *Most cherez Stiks. Avtorskaia galereia. Funktsiokollazhi Vadima Voinova (The Bridge over Styx. Functiocollages by Vadim Voinov).* Saint Petersburg, DEAN Publ., 1994. 232 p. (in Russian)
Voinov V. S.; Karasik I. N. (ed.). *Vadim Voinov. Fabula predmeta (Vadim Voinov. The Plot of the Object).* Saint Petersburg, DEAN Publ., 2008. 303 p. (in Russian)

УДК 7.036.8
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14010

Щетинина Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. kadares@gmail.com

Shchetinina, Nataliya Vladimirovna, PhD in Art History, independent researcher. kadares@gmail.com

РАЗВИТИЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ LOUIS VUITTON FONDATION: МОСКОВСКИЙ ОПЫТ

THE COLLECTION OF THE LOUIS VUITTON FOUNDATION SHOWS HOW EXPRESSIONISM CHANGED SINCE 1950S: THE MOSCOW EXPERIENCE

A landmark exhibition of contemporary art took place in Moscow at Pushkin State Museum of Fine Arts 19 June — 29 September, 2019. All the works from the collection of the Louis Vuitton Foundation appeared in Russia for the first time. This art has already become a part of history but is still very exotic and a rare guest in Russia. The show featured some significant works and artists that illustrate the progress of aesthetics in Western art after WWII. A closer look at these works may give more understanding of contemporary art beyond the patchy information from museum leaflets.

This exhibition is influential because it allows visitors to see the most important artists of the second half of the 20th century and glimpse the variety and the development of the international art-scene — a development that is still very obscure even for sophisticated Muscovites. Moscow and Saint Petersburg have hosted several displays of some remarkable artists like Andy Warhol, Marina Abramović, and Arte Povera participants, and other European neo-expressionist artists. However, understanding by the general public and museum workers of the concept of "contemporary" is still somewhere among Van Gogh, Picasso, and Salvador Dali. The situation originates, in part, from the unwillingness of large institutions to participate in the support and exploration of new culture — they are afraid of the high reputational risks and large investments in public promotion and education. Therefore, it was little surprise that there were mostly young people who were interested in this show. Rare middle-aged museum-goers openly demonstrated their disapproval of things they saw — somebody just repeated "It is not art" stance over and over again, somebody disputed ardently with patient museum attendants over aesthetic categories of ugly and beauty.

The audience highlighted the division of consumers of contemporary art in Russia. Muscovites have a unique mixture of orthodox and bourgeois tastes, but they never miss the chance to keep up to the latest trends. The first sections of the exhibition were full of high-heeled girls in tight black dresses with fancy jewelry clutching men in expensive business suits. Most of them looked overdressed and out of place since, room by room, they were outnumbered by young green/blue/grey-haired girls and boys in oversized grunge clothes. Nevertheless, there seemed to be no better chance to see these two very different groups together. This mixed group of visitors possibly indicates a slow transition of Russian and Moscow society from the luxurious and barbarian remnants of the glamorous 2000s to a global-oriented cultural lifestyle, a lifestyle that demands intellectual and cultural experiences relevant to a new and diverse audience.

The Louis Vuitton exhibition in the Pushkin State Museum started with Yves Klein's "Anthropométrie sans titre 104" (1960) (Fig. 1) — a huge blue painting that resembles a Rorschach test blot, a burst of ultramarine colour, a splash of upbeat energy that attacks the eyes the moment you enter the show. It is energizing, soul rising and ultimately bright. The abstract layout gives some figurative hints: right in the middle, one sees a Capuchin monkey face; others detect alluring female body curves. The simple game of tracing the figurative in abstract is exciting: a mysterious mammal mating with a crocodile, people chasing one another; etc. Klein's painting moves from a dramatic, abstract expressionist mode to a postmodern humor and lightheartedness. The picture is very pleasant to look at — it is symmetrical below the central horizontal line with dominating prolonged upper diagonals, and the huge blot positively affects the spectator's feelings. The painting's overall feeling is one of balance. Single spots of IKB (International Klein Blue) pigment shape the depth of the space on the canvas. One can easily study the painting in different directions: up and down, left to right, diagonally, deep inside, or focusing on individual elements, all the while still being able to skate along the flat surface. Multidimensional, intense, energetic, non-aggressive and positively assertive, this picture enabled one to survive viewing the following art objects in the show.

Alberto Giacometti's modernist sculptures (Fig. 2) opened the exposition opposite Yves Klein's cobalt painting. His works are extremely dramatic. Mounted on a solid base, the vaguely human figures are thin and aerial. The patchy surface sheathes cord-like bodies and limbs. Hundreds of small pulsating pieces placed tightly together challenge the eyes and feelings by creating uneven rough "skin" that is carved with sharp lights and shadows. Every tiny piece makes you stumble and does not let you move further with ease. The dramatic effect is doubled with the contrast between the massive cylinder base/feet and bodies as thin as strings. It builds up the tension between moving high up and being surface bound, and creates a contradiction that tears you apart. The palpable weight axes the impulse to float.

The juxtaposition of two key figures of the 20th century art — Giacometti and Klein — is a conceptual one. The first represents modern art, which spans about a hundred years from the middle 19th century. Giacometti's art matured in the experimental field of modernist art. The objective of modernism was to free expression by means of either pure shape, or composition, or colour. Klein, in contrast, was an agent of the new wave of the avant-guard movement, which steered off from the highly expressive and dramatic modernist mode towards skepticism, and finally to a clearly Utopian modernist ideology. The irony that determines the conceptual side of Klein's "Anthropométrie..." painting marks a crucial change in the position of the artist, the process of creation/production of art, and the artwork itself. Pathos, metaphysics, drama, utopianism bordering on religion, and effects were expelled from the art agenda.

In the late 1970s and 1980s, expressionism recovered in its new forms, with new proponents, restored the power of emotions in the art field. One of the leading artists of this period — Gerhard Richter — highlighted the development of expressionism. Unfortunately, in the exhibition, large Richter's works were installed in a narrow, corridor-like space. This cramped room could not support the radiation of energy emitted by the pieces. This decision made by the curators indicated an ignorance of basic laws of art presentation. Such art demands a lot of space around and in front of it. The essence of Richter's works was neglected, the whole effect crumbled, and only the intensity of chaotic colours remained.

Richter's "Lilak" (1982) (Fig. 3) features brushstrokes that swathe and wrap the space like a poisonous net. It attracts weak-willed viewers, inviting a fall into the depths of a painted world that is definitely bigger on the inside. With large paint strokes and patches, Richter creates depth and complex systems of space.

Fig. 1. Yves Klein. Anthropométrie sans titre 104. 1960. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

Fig. 1. 1 Yves Klein. Anthropométrie sans titre 104. 1960 (detail)

Fig. 1.2 Yves Klein. Anthropométrie sans titre 104. 1960 (detail)

The relationship between colours, their position, translucency, and density of paint builds up specific illusionary dimensions — a vaguely familiar dreamlike nowhere that we observe through a smudged window. Richter's abstract works exemplify the new wave of expressionism, which was less personal and closer to reality than its modernist predecessor of the 1940s and 1950s. In the 1980s, neo-expressionist painting was open to the world of popular culture, readily absorbing the elements of daily routines — plates, graffiti, and signs of the city.

At the same time, graffiti-laced New York gave birth to Jean-Michel Basquiat. Sadly, his primordial and exorcising pictures at the Moscow show were sentenced to hang against each other in an even more narrow space of the gallery; their individual power lost to a lack of space and forced proximity to each other. In "Grillo" (1984) (Fig. 4), the huge figure of the crowned character towers over viewers who are wandering around, absorbing the reds, yellows, and brown-blacks on the white background. This domination determines the relationship between the painted figure and small, living audience in front of it, as

Fig. 2. Alberto Giacometti. Three men walking. 1948. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

if of a god or potentate and its devotees or subjects. This spirit of slums, the king of the walls is scary and omnipotent, his face is a mask and his body a machine, a system that operates in rhythm with the city. His viscera is a labyrinth — a spell guiding a shaman into a state of trance. The mechanistic style of the main figure's interior is intensified in repeated phrases — "Buzzer-bell" "Buzzer-bell" "Buzzer-bell" "Buzzer-bell" or "sugar" "sugar" "sugar" "sugar" "sugar" "sugar" "sugar" — that arrange the space of the picture. These are the spells of the busy city life, full of machinery sounds, clatters, clicks, and sputters. The repetition of these simple, daily words and sounds produce an effect of mantra.

The end of the 20th century saw art that gloried in the appropriation of cultural icons, something that turned out to be the most effective tool in the reevaluation of the short and busy period from around 1910 to 1970. From the whole Louis Vuitton collection displayed in Moscow, the exemplary work "Empress of India II" by Bertrand Lavier (2005) (Fig. 5) appears to be one of the most sophisticated, smart, beautiful, and truly artistic pieces. This piece is revelatory — our culture and psychology reject appropriation as theft — but here we are challenged and seduced by a painting that makes us want to justify and allow this kind of theft.

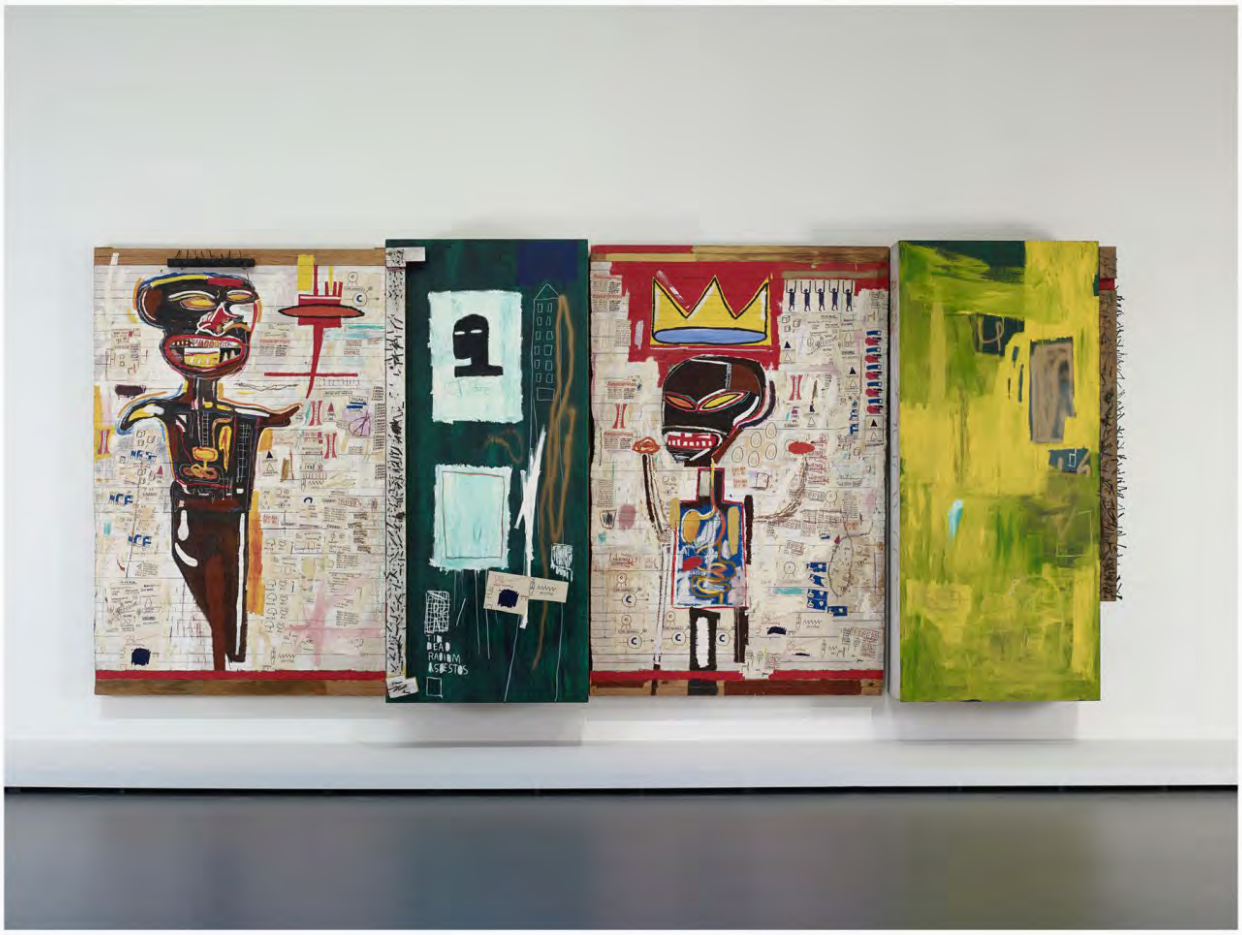


Fig. 3. Gerhard Richter. Lilak. 1982. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

Fig. 4. Jean-Michel Basquiat. Grillo. 1984. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

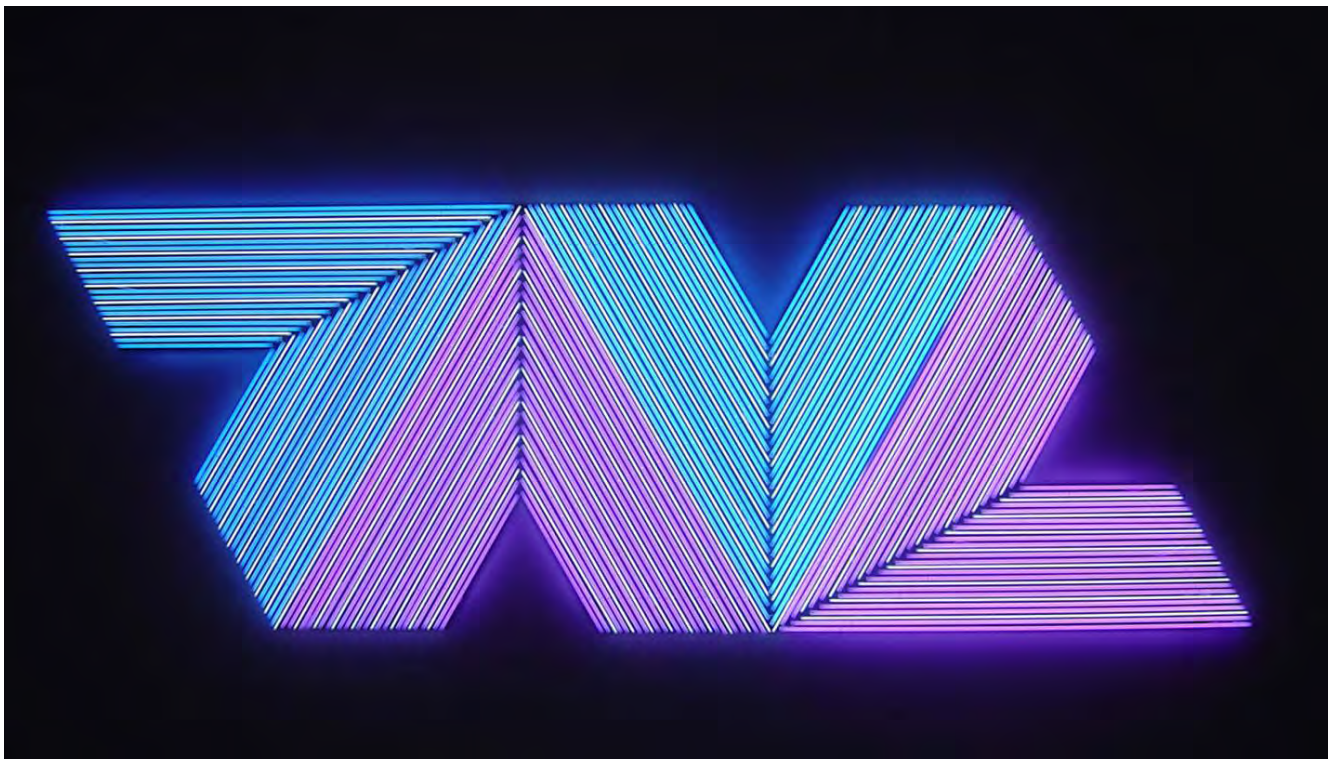


Fig. 5. Bertrand Lavier. Empress of India II. 2005. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

Lavier appropriated and transformed Frank Stella's work "Empress of India" (1965, minimalist "Notched-V" series) into a neon edition. Lavier did nothing but change colours and materials. The bright light gives a surprisingly soothing and relaxing feeling, while the warmth radiated by neon tubes changes the viewer's experience of the space. Stella's concept of counterbalanced dynamic and powerful vectors is re-embodied with the addition of a spatial component. The room in the gallery became, not only the arbitrary walls and ceiling and the props for the artwork, but an active participant in the creation of an overall impression. Tinted with purplish colour, the white planes of the gallery space and the skin surface of visitors extended the artwork, which, on the one hand, increased the involvement of a viewer, enveloping them into the cradle of light, and on the other hand lowered the acuteness and sharpness of straight tubes arranged in a chevron-like pattern. A polite appropriator, Lavier re-created a glamorous and cheerful product, an enigmatic street sign from a sci-fi movie set or disco bar interior. This art supports itself without struggle or hardship or the engagement of harsh emotions. Neither drama, nor violence, nor emotional dictatorship is inherent to this art. Once you have got used to the brightness of lamps, you relax in a familiar, cozy state and aristocratic calmness in face of neon lights.

The last (but not the least) piece in the exhibition — interesting, beautiful, pleasant and not at all boring — was Isa Genzken's "Bouquet" (2004) (Fig. 6). It is simple and complex — a combination of silver lemons and fake flowers over a shelf of toy soldiers and dinosaurs, set on the long pedestal muffled with silver garland. The piece has the overall fluffy, thick texture, full of playful glistening overtones and shades, hidden under long rectangular silver garland clusters weaving between arranged figures. Humble and cheap materials give the assemblage an effortless look. Tints of light-greens intertwined with pinkish paints produce the memory of nursery fairy tales in which only these moonlight-silvery colours could make mysterious things incarnate. It is incredibly pleasant to observe and follow the development of changes in Genzken's work. The artist has revealed, through the use of everyday objects, the attractiveness of synthetic beauty that is understandable and familiar to any visitor of the gallery.

Fig. 6. Isa Genzken. Bouquet. 2004. The collection of the Louis Vuitton Foundation, Paris. https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection.html

These works vividly illustrate the transition of the expressionist mode in art since 1950s. This important ingredient of visual arts of the 20th century is a highlight of the Moscow Louis Vuitton exhibition. It offers the public a closer understanding of art without institutional demands to read extensive scholarly texts and visit lecture halls. The pieces showed the visitors that contemporary art is not always about aesthetic challenges and intellectual confusion. It can also be about something simple, balanced, less dramatic, everyday, and still no less important than institutional and intellectual mind ripping emotions and concepts.

УДК 77. 04
DOI:10.24411/2658-3437-2019-14011

Карапетян, Фарра, магистр искусств, художник, фотограф, старший преподаватель. Университет Сан-Диего, США, Калифорния, Сан-Диего, Алькала Парк 5998. 92110. fkarapetian@sandiego.edu

Karapetian, Farrah, Master of Fine Arts, visual artist, photographer, assistant professor. University of San Diego, 5998 Alcalá Park 92110 San Diego, California, USA. fkarapetian@sandiego.edu

ИНТЕРВЬЮ С РОКСАНОЙ МАРКОЧ — СТАРШИМ КУРАТОРОМ ОТДЕЛА ФОТОГРАФИИ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В НЬЮ-ЙОРКЕ

INTERVIEW WITH ROXANA MARCOCI — SENIOR CURATOR OF THE DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY AT MOMA

Less than a hundred years ago, the Museum of Modern Art opened in New York City, ushering in a period of disciplinary specificity that has now been reimagined as transdisciplinary and transnational. Rebuilt and renovated in 2004 by architect Yoshio Taniguchi, the museum has, in 2019, been reconceived, enabling new paths, new narratives, and new notions of progress to cut through those that were codified in the twentieth century. Twenty years after Roxana Marcoci joined MoMA's staff as the Janice H. Levin Fellow/Curatorial Assistant in the painting and sculpture department, the museum has caught up to her rigorous way of making connections between ideas and practices that honors distinctions while acknowledging relationships.

Roxana Marcoci *left her native Romania after high school, arriving in Paris as a political refugee and studying linguistics and art history at the Sorbonne. She continued her studies two and a half years later in the United States, at Hunter College, part of the City University of New York. There, she triple majored in art history, theater and film criticism, and a colloquium in interdisciplinary studies taught by professors from two different humanities' fields. Marcoci received a Ph.D. in art history, theory, and criticism from the Institute of Fine Arts, New York University, in 1998, where she studied with Kirk Varnedoe, Robert Rosenblum and Gert Schiff whose broad perspectives on intellectual history provided a ready context for her own. She wrote her dissertation on issues pertaining to Constantin Brancusi and in 1999 began work at MoMA. In 2003, Marcoci was promoted to Assistant Curator in the photography department. She became Curator in that department in 2007, and Senior Curator of Photography in 2013.*

From the beginning of her tenure in photography, she worked in a transdisciplinary mode, including a retrospective of Thomas Demand, whose work contends with a line between photography and sculpture, and an exhibition called "Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making", which dealt with humor in abstraction and included all mediums except for photography. She is a critic at Yale University's graduate school in the photography department, and has continued to excavate the future of photography by investigating currents in the medium underemphasized in the 20th century. With exhibitions like "The Shaping of New Visions: Photography, Film, Photobook" (2012), "The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today" (2010), and "Staging Action: Performance in Photography Since 1960" (2011), Marcoci teases out photography's productive relationships with other mediums, a practice she also does by focusing on individual artists, such as "Louise Lawler: WHY PICTURES NOW" (2017), "Zoe Leonard: Analogue" (2015), "Christopher Williams: The Production Line of Happiness" (2014), "Taryn Simon: A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII" (2012), and "Sanja Iveković: Sweet Violence" (2011).

As Chair of the Central and Eastern European group of MoMA's C-MAP (Contemporary and Modern Art Perspectives in a Global World), she has led participation in the global research initiative, which connects art histories in Africa, Asia, Central and Eastern Europe, Latin America, and the Caribbean to those that have dominated Western thought for so long. Through publishing, conversation, education, and curatorial work, then, Marcoci has steadily worked to ensure that contemporary art not remain cloaked in the fallacy of homogeneity and linearity, but rather find stimulus in the complexity of its past.

California-based artist, Farrah Karapetian, spoke with Marcoci about this work, with a special interest in its implications for photography's role in transboundary contexts.

Farrah Karapetian: Can you tell me about how the new MoMA is organized differently than it was before? How does its new organization reflect your interests in transdisciplinary, transnational narratives?

Roxana Marcoci: Art is grounded in asking questions, and that's what I do as a curator. Over the past decade, I have been collaborating with colleagues across curatorial departments to rethink MoMA's engagement with diversity, intermodality, and a non-exclusively Western-centric history. The new MoMA, which just opened its doors to the public after a period of three months of reinstallation of its permanent collections, is premised on the idea that what we show in the museum's galleries is an articulation of who we imagine our audiences to be. Our public is international, cross-generational, and visually and intellectually savvy. The collection is now fully integrated for the first time, meaning all mediums — painting and sculpture, film, photography, drawings, performance, architecture and design — are presented together along a loose chronological line. Every six months a third of the collection installations on view across its distinct floors will conceptually change — the collection will be in constant motion. This way, we are establishing a display model based on the idea of "work in progress" rather than the representation of outcomes, generating productive links between new transnational narratives.

FK: How is this different from the MoMA you joined in 1999 in painting and sculpture and/or, later, the photo department? Elsewhere you have referred to that earlier period as a «federation with different countries» for each medium. Not every country's institutionalization of art divides it as medium-specifically as did modernist New York institutions. Can you consider how the divisions impacted not only the growth of the collections or who might have put together shows, but also notions of the mediums themselves?

RM: When I joined MoMA, the collection galleries were medium-specific. Each curatorial department was exclusively in charge of its own galleries, not unlike a federation. There was the Edward Steichen photography gallery on the third floor where we would present an abbreviated history of photography. On the fourth and fifth floors of the museum, you could go to see the painting and sculpture collection presented by movements. The history of modernism was at once incomplete, and rigid (the "isms"), presented in ways detached from the complexity of real life. Do artists live in a world of just camera-based paradigms? Or just paintings? Or just architecture? Do they live in a vacuum without ever exchanging ideas with other artists, musicians, performers, filmmakers, etc.? This principle didn't make much sense to me, but it was a way of organizing knowledge. Now, when you visit the museum, these strict delineations are dissolved. The integrated collections allow us to reimagine the story of modern and contemporary art in more inclusive and differential ways, to present the contributions of women and artists of color, to focus on the specificities of context as well as worldwide narratives and collaborations, and to benefit from dialogical curatorial methodologies.

FK: This writing follows up on my experiences in Russia, most immediately on a conference in Moscow that posed the question of photography's role in the arts. In the U.S., we still have conferences and books and shows positioned around the question of what "is" photography, although I believe that at least as of the last couple of years, that question has relaxed and the question in the States is more frequently "who" is pictured, "who" is photographing, "who" is engaged. "Is it an art" at all is a question less frequently asked in the U.S. since the integration of photography into higher arts education programs and fine art museums in the mid-20th century. What do you think are the questions being asked in the US right now? What are the questions being asked in Central and Eastern Europe?

RM: Photography is a medium that at any given point is at a transformative phase. The transformation in question has to do with the apparatus of technologies, institutions, and artistic practices to which photography belongs. I think that we all agree that since its advent, in 1839, the photographic medium not only modified our habits of perception, but offered a model of dissemination that revolutionized all aspects of culture. In recent years, with the increasing turn from analog to digital, photography's potential for reconstructing, archiving and engaging with meaning in the world today has become more textured and manifold in its range of representational renderings. Expanding the processes of making pictures into a series of artistic operations, none of which can be reduced to a unified medium, contemporary artists recognize it to be a porous medium with fluid borders. So, I am sure that the questions that are being raised here and there are as diverse as you can imagine them to be. The issue of "who" is photographing, or takes control of the visual narratives, or even has the right to representation, is critical. In the Forums on Contemporary Photography that I founded at MoMA back in 2013, we have discussed topics that range anywhere from "Photographic Representations and Colonial Discourses" to "What Makes Contemporary Photography Feminist and Queer?"[1].

FK: It was at the moment after World War II — when Stalinist strictures around what could be produced and disseminated photographically defined the medium's category as a-artistic in the Soviet Union. There were so many ways in which artists who worked photographically continued to do so, though, either by working within the graphic arts, working unofficially and exhibiting in apartments, or even by simply using photography to document ephemeral, performative, and conceptual practices, in a way perhaps parallel to the way in which Jeff Wall argues photography developed a sense of self-reflexivity that led to its entry into fine art practices in 20th-century Western art history. What are a couple of examples of mid to late 20th-century photographic works from Central and Eastern Europe that can suggest that photography continued to be practiced there as art even when it was not categorized thus there?

RM: There are numerous examples from the 1960s and 1970s to be offered, especially within what came to be known as "global conceptualism". Artists from Central and Eastern Europe were tuned to the attendant social unrest in their countries and around the world, using photography as a tool to examine and demonstrate the relationship between images and power. The discord was marked by student uprisings, many of them in the universities of socialist Eastern Europe (especially Yugoslavia), where artists such as Tomislav Gotovac, Mladen Stilinović, and Braco Dimitrijević broke free from mainstream institutional settings and expanded the notion of art into public space and political reality.

At the forefront of this generation was Sanja Iveković, whose conceptual works brought a critical eye to the representation of women in Yugoslavia and opposed conformist culture. To give you an example, on May 10, 1979, in an act of political defiance, Iveković performed Triangle on the balcony of her apartment during Josip Broz Tito's official visit to Zagreb. As the presidential motorcade advanced, the artist pretended to masturbate while at the same time reading Tom Bottomore's Elites and Society, a 1964 Marxist study about power relationships in modern society. Iveković's actions could not be seen from the street, but a secret police agent was watching her from a hotel across the street: the titular triangle was completed when, eighteen minutes into the performance, the police rang the artist's doorbell and commanded her to stop her activities. Presented as four photographs with a short text, Triangle is a resonant and defiant manifestation of the tenuous relationships between public and private space, gender and power.

The rapport between the individual and the conforming forces that shape social reality was also central to the work of Jiří Kovanda, a pioneer of Conceptual art whose career began in the radicalized climate of Prague after the 1968 Soviet reoccupation of Czechoslovakia, a period of forced «normalization» of the country by the Soviet military. Against a backdrop of political repression, Kovanda found meaning in simple actions recorded by the camera. In the streets of a city under constant surveillance, he enacted barely perceptible yet politically disruptive gestures (such as Contact, 1979) that were illegal under Soviet rule. I could go on and on....

FK: More recently, I have seen the influence of, say, the New Topographics photographers on artists like Sergey Sapozhnikov, which is interesting, because Russian higher education does not generally include "History of Photography" courses or even courses in photography within fine art departments. It is still categorized as journalism. The Rodchenko School in Moscow does offer photography as an option for its students, to fascinating ends, such as with the work of Polina Kanis, but of course, education in Russia is different from that in the States. Students work with a master for the duration of their experience, and may or may not work specifically on or in a medium, as especially East Coast schools do here in the States. There is no reason why Russian schools should model themselves after Western programs, or vice versa, and in fact a relay between the two systems would be interesting. From your perspective as an educator, what might be a way to increase awareness of 20th-century photographic practices into the global stream

1 For a list of the questions raised in these forums, please see: https://www.moma.org/calendar/programs/83

of which young artists in Central and Eastern Europe are now being thrust?

RM: I recall that when I was in graduate school there were no courses on critical theory, but that didn't stop me to read books on the topic — at the time, anything from Russian Formalism to French post-Structuralism. I think that today is not difficult to keep in touch with different theoretical and artistic debates since so much is being disseminated online, chatroom seminars, educational platforms in museums and other non-for-profit spaces. I always give my Yale students a huge bibliographical list covering the arch of time-and lens-based art histories. Young artists are curious about the full spectrum of ideas and methodologies. They themselves tap on different sources and work with a compendium of source images — whether shot in the real world, grabbed from the screen, digitally manipulated and edited, constructed in the studio, or culled from pop culture, advertising, or the movie industry —constantly shifting contexts, from the magazine page to the gallery wall, and from the projection screen to digital social platforms. This expanded discursive field is fueled by all sectors of inquiry. As an educator it is important to sharpen students' apperception and sense of criticality of what it means to work photographically in the age of the image.

FK: There is a lot of talk in the art world in the States about its decolonization. While this can be understood on one basic level as simply repopulating institutions with new names from broader backgrounds, or, for some activists, investigating funding sources, etc., I like to think of the work you're doing — actually excavating the narratives around women and Eastern European artists, say — as a deeper kind of decolonization. If we all think of landscape photography as having, say, Atget, Steichen, Weston, the Bechers, Stephen Shore, and Lee Friedlander, as like the default lineage, and we don't understand that there are completely different ways of looking at history, it doesn't matter whose work you insert into the lineage; it's still colonized. What is your take on the contemporary decolonization of institutions? What do you really see as the deepest most constructive example of that having happened?

RM: Yes, I could not agree more. I resist the idea of tokenism associated with the "parachute" curator, who lands in a culture, makes a few acquisitions, and then inserts those objects into old canonical narratives. That's why C-MAP is instrumental to us, providing a long-term dialogical research forum. The public panel we had this year in the context of C-MAP, titled The Multiplication of Perspectives, precisely offered a variety of lenses through which to consider other lineages than those prescribed, as well as the idea of entanglement, and focused on some of the promises and pitfalls of a global approach to art and its histories. A series of dialogues, forums, keynote presentations, and screenings were organized to juxtapose particular histories and practices within a common framework, as participants contributed nuance about the multiplicity of modernities and histories of contemporary art, about the untranslatable, and about the migration of images and knowledge across cultures and temporalities.

FK: One of the things I've been most impressed by in my experience of visiting Russia — as an artist exhibiting at Garage, at the conferences I've attended, etc. — is the totally different kind of diversity of artists and art historical narratives I find myself a part of. In California, we have had wonderful work showing the way that contemporary art in the States includes and is deeply informed by African American and Latin American narratives, but less so with respect to the kinds of socio-geographical routes that I see revealed in Russia. Is it important that we look beyond the routes we are used to? What if the routes that curators are working so hard to reveal here are the ones most relevant to California's population? What, for example, about the history of resistance to particular kinds of political regimes in Central and Eastern Europe could be useful to contemporary U.S. audiences, even if they don't know about it yet?

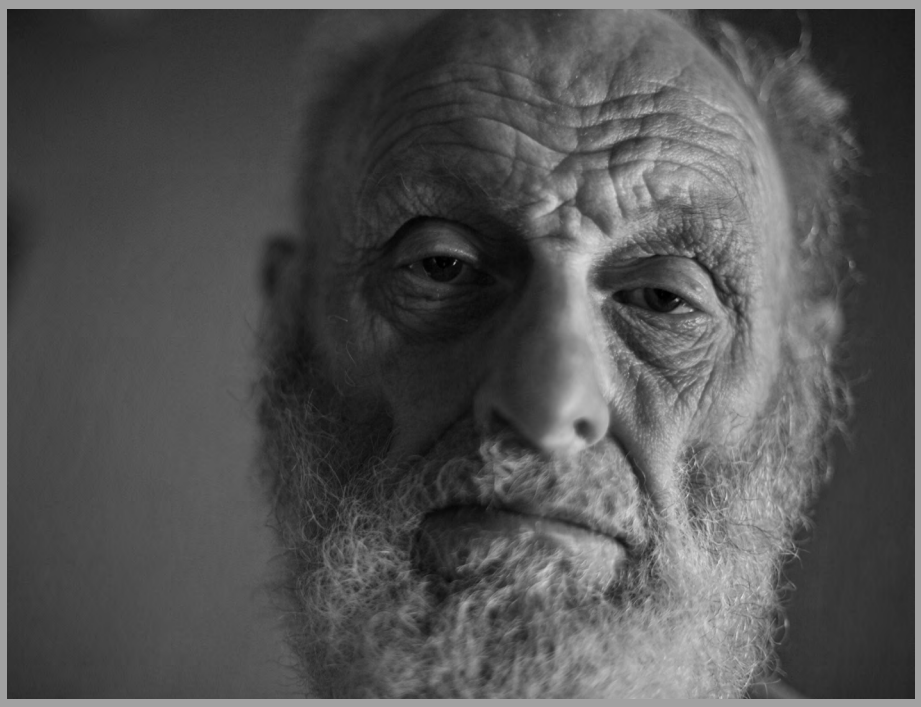
RM: Well, if you are referring to the academic sphere, you can devise a course along any lines you choose to define. The same is true if you write a book or an article. When you work in a museum, you often depend on the history of the institution and its collection. Some museums are truly encyclopedic such as the Metropolitan Museum of Art, others are grounded on more focused histories. If you come to see the integrated collection installation at MoMA, you will find various foci — some in reference to the history of resistance to particular political regimes in Latin America, others in response to a single event such as the Tiananmen Square protests in China, and still others in relevance to the history of identity, migration, and race politics in America. The routes that we take are part of a larger network of ideas, of detours and intersections that complicate the linear path of any single master narrative.

FK: I have noticed women's voices organically becoming more a part of photography exhibitions since your tenure at MoMA. The way women are depicted in Soviet films is very different from the way women are depicted today in films coming out of Russia. The depiction of women in American films is also something we work on. The way men are depicted in photographs has remained the same throughout all time in every culture: active agents of their own representation, they are never reclining, never passive, never desired, unless utterly fetishized for one reason or another — usually by a homosexual male gaze. I see lesbian work on the objects of their desire, but rarely heterosexual female work on similar such objects. Where do you see a straight female gaze most evident in photography, anywhere in the world?

RM: I see it everywhere, truly. I think the #MeToo movement has had a lasting impact on female agency and increased awareness across cultural and socio-political fields. Again, I am going to make reference to a specific case — an installation currently on view at MoMA because I like to think that the straight female gaze is more pervasive than we think. The section titled Transfigurations on the 2nd floor contemporary galleries brings together a group of female artists across nations and generations — i.e. Jo Baer, Geta Brătescu, Marlene Dumas, Zofia Kulik, Mrinalini Mukherjee, Cady Noland, Lorraine O'Grady, and Cecilia Vicuña — who have reimagined how women are represented. Together, they explore how the female form, through both defiant and poetic means, inhabits the world. I am not going to go into each of these artists' works, but take, for instance, Kulik's 1997 self-portrait, The Splendor on Myself, which alludes to Tudor-era images of Queen Elizabeth depicting the British monarch in Spanish-inspired gowns and surrounded by symbols of her reign. Instead of appropriating the Queen's royal attributes, Kulik composed this work from her vast archive of images using a photomontage technique. Facing the viewer directly, she wears an elaborate dress constructed from scores of small-scale nude male figures. By weaving these bodies into her gown's material, the artist has emphasized a specifically decolonized female authority and personal agency that challenges male-centered systems. I feel this mode of address has always been with us. What we need to do more actively is to bring to the forefront the histories of women artists, patrons and collectors of art and architecture, dealers, art historians and critics, curators, conservators, and guardians of culture.

In the 21st century, as institutions pursue new ways of organizing an understanding of art's role in societies, its multifaceted histories, and options for its radical futures, Marcoci's work can serve as a model of the opportunities afforded by transboundary strategies.

Михаил Аронович Дашевский — фотограф, доктор технических наук, специалист по виброзащите зданий. В 1969 г. вступил в московский фотоклуб «Новатор». Работы М. А. Дашевского экспонировались в России, Германии, Польше, Чехии, США, Японии. Первая персональная выставка фотографа состоялась в 1994 г. в Красногорске, вторая — «Затонувшее время. Фотографии Михаила Дашевского. 1962–1992» — в 2004 г. в Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева в Москве. В 2018–2019 гг. в Музее Москвы прошла персональная выставка М. А. Дашевского «Родное Ретро. 1962–2002. Московская сага фотографа Михаила Дашевского». М. А. Дашевский — автор четырех фотографических альбомов. В 2004 г. его книга «Затонувшее Время. 1962–1992» получила первый приз в категории «Публикация современной фотографии» Международного конкурса книг по фотографии центрально- и восточноевропейских стран (Братислава, Словакия). Произведения фотографа хранятся в музеях и частных собраниях России, США, Чехии.



Михаил Аронович Дашевский (Mikhail Aronovich Dashevsky)

«ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ» КАК МЕТОД ФОТОГРАФИИ ПСИХОЛОГИИ ОКРУЖАЮЩЕЙ ЖИЗНИ

"DOCUMENTARY IMPRESSIONISM" AS A METHOD OF PHOTOGRAPHY OF LIFE PSYCHOLOGY

I. Откуда что взялось

Я, Дашевский Михаил Аронович, родился в 1935 г. в Москве. Через полтора года, в 1937 г., отца арестовали. Остались вдвоём с матерью. Потом была война, эвакуация, возвращение в Москву, школа с золотой медалью. Отец в лагере выжил, но в 1953 г. в ссылке умер, не дождавшись реабилитации. Тут я и получил первый щелчок по носу, хотя и легкий. Это все связано с биографией. Время было раннее послесталинское, 1953 г. В марте умер Сталин, я даже ухитрился повидать вождя в гробу, прорвавшись в эту смертную ночь в Дом Союзов. В июле расстреляли Берию. Тем не менее, евреям по-прежнему нельзя было поступать в МГУ, МАИ, МВТУ и т.п. А если у вас еще и отец в ссылке, то вообще «вас прямо там и ждали». И я собрался поступать на оптико-механический факультет в МИИГАиК — есть такой институт геодезии и картографии. После собеседования, на заседании, где сидели все деканы и ректор, мне сказали: «Михаил Аронович, идите на любой другой факультет. Почему вы подали документы на оптико-механический? Мы-то будем вас учить, но вас же ни на один военный завод даже на практику не пустят. Вы что тут написали в анкете?! "Отец — репрессирован, но несправедливо" — ну, это что такое? Выберите другой факультет». Я действительно так

и написал в анкете. И я был благодарен им за этот разговор, потому что все было по-честному. Я сказал, ну ладно, запишите меня на аэрофотогеодезию (я потом узнал, что она ещё секретнее —— карты!). У меня был первый разряд по стрельбе, и мой соратник по команде ДОСААФ сказал: «Миша — нет вопросов! Нам стрелки нужны в команду!». Так что мои пятерки — все это была полная фигня. Стрелял я хорошо и меня бы взяли на аэрофотогеодезию. Пришел домой, рассказал тетушкам, сестрам отца, а они и говорят: «Миша! Ты с ума сошел! На самолете… Они же разбиваются! Ни в коем случае. Беги в МИСИ, ты же раньше хотел туда идти!». Меня приняли в МИСИ на гидротехнический факультет. После окончания я, как отличник, добыл себе распределение на Сталинградскую ГЭС, потом перебрался на Братскую ГЭС, где собралась вся наша туристская компания. В Братске работал мисиец Паша Комаров, который тоже фотографировал. Он мне показал свой снимок: береза, снятая от комля прямо и вверх. Красота обалденная совершенно! Потом я у Родченко еще такой снимок увидел. Ну откуда Паше было знать про Родченко, тогда альбомов не было. И как-то это меня дернуло. А потом, зимой 1960 г., его там убил какой-то встречный бандит. В июле я уехал в отпуск, в Москву. И затем совсем вернулся в Москву. Вышло это совершенно случайно. На стройке мне обещали перевод из инженера ГРП в прорабы, а это была для меня тогда мечта жизни. Я счастливый приехал в Москву, в отпуск. И вдруг звонок. Звонит руководитель лаборатории динамики ЦНИИПС, наш бывший лектор, профессор Коренев Борис Григорьевич: «Михаил Аронович, вы в Москве?». Я: «Да, вот тут залетел». Он: «Знаете что, а у меня для вас есть место младшего научного сотрудника». А это вообще было нечто! К НИИ евреев на пушечный выстрел не подпускали. Об этом даже и не мечтаешь. Так я стал научным сотрудником. А потом, как водится, защитил кандидатскую в 68-м, а докторскую в 91-м. И тоже колесил по стране, только в командировках и турпоходах, перебирал капусту на овощных базах. Наконец, «обрёл веру» — женился на Вере Дружининой, в результате чего возникли две дочки. После того, как Коммунизм не состоялся, «дышать стало легче» и можно было почувствовать себя свободным человеком, особенно в фотографии. Сегодня я — фотолюбитель и доктор технических наук, занимаюсь виброзащитой зданий. Так и сложились жизнь и мировоззрение, помесь фронды и техники, что для художественной фотографии «про людей» — вещь не последняя.

Фотографировать я начал классе в седьмом, в школе. Мне купили фотоаппарат «Комсомолец». Снимал всякую «фигню», пленки проявлял в бачках. Потом купил себе аппарат ФЭД-2 и снимал сокурсников, производственные снимки, никакой психологии. А потом, уже в НИИ, я начал снимать какие-то вменяемые сюжеты, и когда я защитился, наш сотрудник Коля Щербак говорит: «Дашевский, пойдем в фотоклуб "Новатор". Такой шикарный фотоклуб есть. Я в него хожу — тебе понравится». Я туда пришел, и у меня прямо слюнки потекли. Сидят мастера, многие — моего возраста, рассуждают об искусстве фотографии, все так интеллигентно. И все, вот я и «приплыл»! Так в 1969 г. началась моя фотографическая биография в московском фотоклубе «Новатор». Там и сложилось ощущение фотографии как одного из видов искусства — под впечатлением дискуссий, непринуждённо направляемых руководителями клуба Александром Владимировичем Хлебниковым и Георгием Николаевичем Сошальским, профессиональными фотографами и интеллигентами «дореволюционной выпечки». Они нас обстругивали в непритязательной манере, как два папы Карло: врать нельзя, надо снимать честно, надо стремиться к композиционному совершенству, надо любить изобразительное искусство и чаще ходить по музеям. Это были уцелевшие оголтелые беспартийные старики. Хотя прошли войну и много чего повидали. Они снимали на сельскохозяйственной выставке, снимали флаконы духов для рекламы и всякое такое: хлеб, бутылку молока со стаканом, разные вещи. Доводили снимки до иллюзорного совершенства. Но по жизни — не прогнулись, не заменили честную фотографию угодливой пропагандой. К ним в клуб и пришли мы —технари, не имеющие никакого гуманитарного образования, что, с одной стороны, конечно, плохо. А с другой — и слава Богу, потому что нас не закормили марксизмом-ленинизмом до такой степени, что все вызывало бы отвращение. И мы учились у наших учителей честной жизни в фотографии. Там были фотографы — потрясающие печатники — Павел Ивченко, Алексей Васильев. У Васильева качество печати было фантастическим! Он вообще печатал карточки в размере только 50 х 60 см. (Как и сейчас, впрочем, печатает. МД. 2016). Однако, у меня фотографии получались всё какие-то неоптимистические — не для публикации. За время до 1985 г. в печати была опубликована всего одна моя фотография — «Дочь рыбака» — в журнале «Советское фото», в статье о клубной выставке «Новатора» 1972 г. Но вот, в какой-то мой день рождения, мне подарили иностранный фотоальбом, составленный немцем Карлом Павеком, типа альбома «Род Человеческий» американца Стейхена. Но Павек — немец, у него все жестко, другое, чем у Стейхена, восприятие мира. В альбоме я нахожу потрясающий снимок и имя фотографа, о котором я, конечно же, тогда и слухом ничего не слыхал — Уильям Кляйн. Он снимал в СССР, как потом оказалось, этот снимок — на профсобрании в АН СССР. На снимке изображен стол, накрытый плюшевой бархатной скатертью, за столом сидит президиум профсоюзного собрания. Рожи, конечно… Рядом сбоку сидит тетка, похожая на Надежду Константиновну Крупскую, и записывает — ведёт важный протокол. Стоит трибуна, а за ней мужик. Рот у него разинут — он произносит что-то в микрофон. За всем этим висит видавший виды, неоднократно бывший в употреблении бугристый портрет Владимира Ильича Ленина с боковым освещением. Я посмотрел на этот снимок и подумал: «Боже, какой я все же урод! Я это вижу на работе 2-3 раза в год, почему какой-то Кляйн приехал в Москву и сразу это снял, а я куда смотрел? Почему я-то этого не снимаю?». И потом попались мне ещё две его фотографии: одна — какая-то толкотня, а там тетка с жутким взглядом, какой-то парень в серой кепке (1961), другая — зал ожидания на Киевском вокзале, какой-то мужик с двумя шляпами на голове, старуха с пустым взглядом, ещё смазанная фигура (1959). Как Кляйн увидел это? Он же никакой не антисоветчик, не со специальной целью снимал, просто среагировал изобразительной формой на такие контрасты людей! Вот эти люди — он просто их «вспорол» и показал их суть. Потрясающе! Это был для меня очень сильный удар по мозгам. Даже великий Брессон меня так не поражал, а про его фотографии, сделанные в СССР, кроме 3-4-х, вообще не охота вспоминать. И я продолжал снимать, но «в стол» — всё было «непечатным».

В 1994 г. стараниями «новаторца» Михаила Голосовского у меня в г. Красногорске состоялась моя первая выставка в России — «Затонувшее время». О ней статьёй «Ничего не подслащивая» в журнале «Фотография» отозвался настоящий «большой» писатель Александр Борщаговский. С тех пор я и плыву в фотографии под этим флагом — «ничего не подслащивая», в фарватере этой его статьи.

В 1980 г., начитавшись Выготского (только что, после десятилетий молчания, была переиздана его «Психология искусства»), я, как всякий шустрый «технарь», учившийся в вечернем «Университете фотожурналистики» — в «домжуре», тут же, в качестве курсовой, накропал ну оч-ч-чень смелый «трактат» «Фотография как искусство» и отнёс его в журнал «Советское Фото». Не больше и не меньше! Там редактор отдела фотолюбителей Фомин к «новаторским» благоволил. Ну, мы с ним, естественно, кое-что «резкое» убрали, Фрейда и «ихний» строй ритуально «пнули», и статья пошла на редколлегию. Там её, болезную, и «зарубил» насмерть некто Гр. Оганов, инструктор ЦК, а по совместительству «искусствовед в штатском», главный редактор «Комсомолки» и карикатурист — в придачу. Формулировочка отказа была — Фомин мне тайком показал — загляденье: «отклонить за проповедь разврата, сексуальной распущенности и насилия». Это они мне за «катарсис» врезали. Всего-навсего. Зря мы Фрейда в статье ругнули. Уж про Оганова он был бы точно прав! Было это всё «во время ОНО», но в 2002 г. я статью все-таки опубликовал в «Сибирском фото» и сейчас с удовольствием использую её часть в этой работе.

II. Фотография как один из видов искусства

Проблема четкого определения места фотографии среди искусств давно волнует как представителей эстетической мысли, так и фотокритиков, пишущих и о проблемах фотоискусства, и о нас, грешных его поклонниках — фотографах. Как говорится, «мы, вообще, кто? — вот в чём вопрос». Между тем, признаки, выделяющие любое произведение искусства из многочисленных результатов человеческой деятельности, существуют. И очень важно отметить, что основополагающий вклад в их разработку внёс ещё в 30-е гг. выдающийся советский психолог Лев Семенович Выготский. Выдвинув теорию искусства как катарсиса, он преодолел односторонность подходов к искусству либо как к особому способу познания действительности, либо как к сумме приёмов, либо как к выходу наружу бессознательного в человеке, объединив все положительные черты упомянутых теорий вокруг главной идеи — возникновения катарсиса — как сути эстетической реакции при создании или под воздействием произведения искусства.

Основой эстетической реакции, согласно Выготскому, является столкновение подсознательных эмоций, вызываемых содержанием произведения искусства, (а для создателя — вызываемых действительностью) с эмоциями, вызываемыми формой, в которую облекается это содержание. В этом столкновении происходит разряд нервной энергии и просветление (или, по-гречески, катарсис). То есть, образование у человека новой *установки*, своего рода «отсроченная реакция», и есть результат катарсиса — эмоциональной, нервной разрядки и последующего просветления. Так и возникает у создателя не дешевая поделка, а произведение искусства, так формируется устойчивая *установка* на будущее поведение у создателя или зрителя.

Фотография как способ визуальной фиксации явлений окружающего мира на светочувствительной поверхности с помощью света так разнообразна по своим функциям, что вопрос «Искусство ли фотография?» — ставить некорректно. «Когда фотография становится искусством?» — вот какая постановка вопроса представляется мне более уместной. Как же создаётся снимок — объект нашего рассмотрения? Создание снимка распадается, вообще говоря, на три части. Первая — собственно съёмка, фиксация некоторого мгновения жизни, вторая — работа в лаборатории, где первичный результат может быть осмыслен, отобран и, до известной степени, изменён. И есть ещё третья часть — восприятие снимка создателем или зрителем, то есть закреплённый психологический результат. Следовательно, и в фотографии — как произведении искусства — эти три части эстетической реакции тоже должны развиваться по законам создания произведения искусства, *то есть в борьбе содержания, вызывающего бессознательный поток чувств, и формы, преобразующей эти чувства силой осознанных приёмов*. В этой схватке возникает катарсис (очищение), рождается снимок как произведение искусства, и в обществе формируется *установка*.

В этом смысле очевидно коренное отличие документального фотографического снимка от произведения фотоискусства. Если действительность эстетически переработана, чувственные впечатления переплавлены в образ, катарсис состоялся — тогда эту фотографию можно считать произведением искусства. Если имеет место простая фиксация действительности, перед нами документ типа «так было». И здесь необходимо со всей четкостью разграничить феномен воздействия произведения искусства и волнение, которое мы испытываем, разглядывая даже бесхитростные старые либо исторические фотографии.

Таким образом, подход к оценке фотографии как произведения искусства ничем не отличается от тех выдвинутых Выготским общих положений, которые применяются при оценке живописи, музыки и т. п. *Фотоискусство также представляет собой чувственное освоение мира, зафиксированное в специфической форме, и эта фиксация совершается в противоборстве формы и содержания, через катарсис, вызывая в результате психическую разрядку, просветление и установку — отсроченную реакцию, сильнейший эмоциональный импульс на будущее*. Этим фотоискусство выделяется из миллионов информационных либо развлекательных фотографий, которые ежедневно и создаются, и обрушиваются на головы людей средствами информации.

В заключение мне хотелось бы отметить, что о проблемах фотографии как одного из видов мира искусств часто пишут специалисты, никогда не фотографировавшие, занимающиеся другими видами искусств, в основном кино. Для них фотография — это «неподвижные картины», первичное сырьё, исходный материал для создания кино, рекламы, театральных декораций и т.п. Специфика фотографии в этих рассуждениях исчезает, фотография рассматривается как начальный этап, введение к более «серьёзному» и «глубокому» искусству — например, кино. Поэтому она и преподаётся во ВГИКе всего один год на первом курсе — как визуальный ликбез. Между тем, на мой взгляд, дело обстоит во многом наоборот. «Остановленное» такой фотографией непридуманное мгновение жизни действует на зрителя в течение долгого времени, практически неограниченно долго, именно как отсроченная реакция. К фотографии можно всегда вернуться, вновь пережить изображённое на ней. А кино, даже документальное, — явление мгновенное, кадры сменяют друг друга, задержаться на каком-либо из них нет никакой возможности. Представьте себе, что для получения удовольствия, например, от описания встречи Наташи Ростовой с Андреем Болконским, вам пришлось бы обязательно перечитывать с начала и до конца «Войну и мир»! Вот что такое кино по сравнению с фотографией… Не говоря уже о многочисленных практиках, использующих фотографию как подручный материал, сырьё для перформансов, инсталляций, видеоарта и прочего “contemporary art”.

III. Что такое «жанр» в искусстве фотографии

Как вы уже поняли, я — не профессионал и, тем более, не искусствовед. Поэтому мои соображения — не более, чем «лепет дилетанта», чем оформленные словом фотографические импульсы, побуждающие меня делать фотографии, которые, я надеюсь, кому-то кажутся интересными.

На мой взгляд, *жанр* в широком смысле слова — это всё, что связано с жизнью людей вне официальных обстоятельств, то есть в быту жизни. Если снимается, допустим, жизнь животных (львы, олени, собаки, кошки, зоопарк и пр.), то это — тоже жанр, но в той степени, в какой мы ощущаем эти снимки как некое подобие жизни людей — по ситуации, по отношению друг к другу. Стая птиц — не жанр, оплодотворение муравьёв — тоже, а печальные глаза собаки — конечно, жанр. И городской пейзаж без психологической составляющей — тоже не жанр, поскольку в нём нет индивидуальной психологической окраски события — не с точки зрения автора, а с точки зрения участников пейзажа. И официальная съёмка спорта, или митинга, или спектакля — конечно, не жанр, поскольку это — не бытовые, случайные, а заранее предопределённые события. А вот если в этих же рамках происходит событие, которое не предопределено своей логикой, тогда это может быть чистый жанр, например, закулисные сценки, спортсмены *после* собственно соревнования и т.п. Естественно, постановочные «остановленные мгновения», такие как «Комбат» Альперта или «Поцелуй» Дуано, по сути дела, не являются искусством, а, скорее, фальшивками или пропагандой, щедро штампуемыми фотографами всего мира — и раньше, и теперь. Конечно, этот «фотодопинг» визуального энтузиазма не относится к предмету моего рассмотрения.

После такого выделения жанровой фотографии мне хочется уже из неё выделить тот тип снимков, который мне особенно близок в *жанре*. Для себя я определил этот тип не как снимки события, *«экшн»*, а как снимки уловленного внутреннего состояния людей или окружающего их мира. На мой взгляд, событие типа *«экшн»*, например, группа известных людей на трибуне, не может долго оставаться со зрителем. А вот если в этой группе есть какой-то жест, особый взгляд и т.п., тогда какая-то сила заставляет повесить фотокарточку на стену и жить с ней «долго и счастливо» — вот это состояние жизни и есть предмет жанра в моём понимании. Это не особый психологический жанр, в снимке этой конкретной психологии может и не быть, но тогда она будет в авторе или зрителе. Короче, в снимке должна быть изобразительная оценка психологической реакции. Такой снимок я отношу к понятию жанр, близкому лично мне, потому что именно непридуманное, а не сконструированное по заданию психологическое воздействие делает для меня момент, зафиксированный на снимке, знаменитым брессоновским «решающим мгновением».

Какой урок можно было бы извлечь из этих пространных рассуждений? *Нужно носить в себе не тему, а настрой*. Тогда «картинки» появятся сами, без всякого сценария и литературы. *Эта литература должна быть не в тексте, а в сердце. И ещё: нужно не только читать хорошие книги, но и смотреть — по сторонам, на природу, на людей, которые попроще, без тусовки и «понтов», смотреть картины на выставках, желательно не модернистских (там, где «выпендрёж», ничего не увидать, простите меня, господа* АДЕПТЫ). И так пойдёт, само почти что собой. Чтобы фото можно было повесить на стену и каждое утро заряжаться от этой картинки. *Не больше. Но и не меньше*. Естественно, фото такого мгновения не может быть повторено буквально ни автором, ни, тем более, другим фотографом — всегда будут торчать «уши плагиата».

Назвал я это направление в фотографии «документальным импрессионизмом», потому что “impression” — это, по-русски, впечатление. А я — типичный «впечатленец» — если мне неинтересно, меня не «кольнуло», я и не снимаю. То есть я снимаю всё, но потом, когда отбираю, выясняется, что если не «кольнуло», то и не получилось. Например, не умею снимать натюрморт так, чтобы «кольнуло». Остаётся только завидовать «белой завистью» тем, у кого получается.

IV. Искусство фотографии с точки зрения хронотопа

«Хронотоп — закономерная связь пространственно-временных координат. С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события».

А. А. Ухтомский

«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причём в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

...Освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определённые стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определённые формы художественного отражения реального хронотопа...»

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе

Замените слово «литература» на слова «документальный импрессионизм в фотографии» — и вы получите фотографию в данное историческое время в данном месте, то есть хронотоп.

V. Фотограф в эпоху «цифры» и гаджетов

Для фотографа желание сделать фотографию, которую не сделает кто-то еще, — затея непростая, особенно при современном развитии техники фотографии — выпуске современных фотоаппаратов, айфонов, смартфонов и прочих гаджетов, поступающих в широкую продажу.

Для значимой фотографии спасение только в неповторимом взгляде фотографа на происходящее и воплощении этого взгляда в совершенной композиции, которая тоже неповторима. Все это нужно выполнить в одно мгновение — и неповторимый взгляд и совершенную композицию, иначе мгновение уйдет и останется только постановка, которую может так или иначе повторить другой фотограф. Введенное выше понятие «документальный импрессионизм» соединяет эти два требования: импрессионизм («впечатленство») предполагает сугубо личные впечатления от происходящего, а документальность — не постановочную, а неподдельную компо-

зицию снимка, мгновенно возникшую при съёмке. Если отсутствует режиссерское вмешательство фотографа в происходящие события, задача создания честного снимка может быть выполнена. Конечно, если объект съёмки не «потревожен», нельзя ограничиваться одним снимком, наоборот, при сохранении идеи количество вариантов должно быть максимально возможным. Но если вас заметили, съёмку нужно прекращать — уши «постановки» обязательно вылезут, а это уже не документальная фотография. Всё сказанное, конечно, схема — для выражения основной мысли о неповторимости настоящей, непостановочной фотографии. Как говорится, «возможны варианты». Например, вы снимаете улицу с людьми в дождь или снег. Можно сделать очень много снимков, так как люди на вас внимания не обращают, а дождь или снег идут и идут. Теперь главное — это отбор, что опять-таки именно ваша задача, а не кого-то ещё.

VI. Мой метод съёмки непостановочной («уличной») фотографии

Моя фотография непостановочная, она вся снята на улицах или в помещениях, но это не репортаж, ни в коем случае. То есть я не фиксировал свое внимание на каком-то серийном, разносмысловом событии, например, типа демонстрации. Мне нравится художественная фотография, потому что весь тот арсенал, который влили в меня в «Новаторе» — фигуры, цвет, свет, композиция, все эти фотографические штучки, они прилагаются к той действительности, которая возбуждает меня художественно. Я все это переживаю, сочувствую, а снимать эти последовательные сюжеты я все равно снимаю как «отдельную картинку». Но в результате из этого получается что-то цельное. Вышло два альбома: «1962–1992» — это «Затонувшее время» и «1962–2002» — это «Обыденное». Фактически второй альбом — это девяностые годы в Москве. А в первом альбоме еще отражается время существования Советского Союза, время командировок, поездок, и поэтому это такой взгляд на страну СССР. И есть ещё третий альбом, «Московский Палимпсест», color/bw, и его предшественник, как я бы теперь сказал, «нулевой альбом» — «Глазами старого дома», такой «мини-палимпсест», вышедший раньше, в 2000 г., снимки из которого вошли в большой «Палимпсест». Вульгарно выражаясь, это «накладушки» — двойная съёмка на негатив или слайд. В отобранную коллекцию вошли и черно-белые, и цветные снимки. Так возникла выставка «Родное Ретро. Фотографическая Сага» — набор избранных фотографий из трёх альбомов.

Фотографии, взятые из «Затонувшего времени», они «новаторской» привычки и закваски. В результате, все-таки, ищется не состояние, а какой-то главный предмет, лицо, ситуация. А фотографии, взятые из альбома «Обыденное», и особенно «накладушки» из «Палимпсеста» — вставки из третьего альбома, это теперь самое интересное для меня. Это стремление передать какую-то психологию жизни, психологию среды. Там событий никаких нет, но вокруг — всякие вкусные детали. Раньше, компонуя первый альбом, я «отрубал лишнее», упоённо кадрировал. А потом мне приятель сказал: «Ты с ума сошел? Смотри какие ты вещи отбрасываешь!». Теперь я посмотрел — действительно, с ума сошел. И тогда я начал из своих снимков компоновать второй альбом... Ну, там есть тоже, конечно, крупные планы. Второй альбом «по-московски» больше растекается по жизни. Сам я человек Солянки, я там родился, поэтому там присутствует этот мотив малой Родины. Есть ещё такая вещь — двойная жизнь, когда в одном снимке сталкиваются две жизни, когда одна на другую влияет, и, как впечатление от этого столкновения, получается что-то третье. Например, за стеклом, скажем, «Стекляшки» («Стекляшка» — кафе у Яузских ворот) идет какая-то жизнь: сидят люди, они пришли с работы, выставили свои портфели, едят сосиски, где-то ходят официанты... А в стекле окна отражается другая жизнь: Яузские ворота, усадьба с колоннами, церковь. Вот я от таких накладок испытываю просто полное мление. Но таких отражений мало, а жизнь кругом — весьма разнообразна. И тут мне привалило счастье. Однажды мой друг Борис Гусев привел меня в совершенно изумительный по красоте дворик в Кисельном тупике, рядом с редакцией журнала «Театральная жизнь». Протиснулись мы в щель между двух обглоданных жизнью кирпичных стен и попали в замкнутый дворик, где есть мансарда, крыльцо с лестницей, живут люди. Я в этот дворик ходил потом и зимой, и летом, и снимал, пока меня не осенило. Я стал снимать дворик на всю плёнку, потом заряжал эту же самую, уже отснятую пленку, совмещал риски на плёнке и на столике камеры и снимал различные жизненные эпизоды. Получалось, что пленка была как бы «загрунтована» этим двориком. Смотришь, как Жизнь лезет через этот дворик, и это такое наслаждение! Но из пленки, к сожалению, выходит всего три-четыре кадра, остальное — в брак. Надо же, чтобы снимок сложился! Чтобы это вызывало какие-то ассоциации, но не грубые, не примитивные.

Ну вот, это все — фотографическая сага «Родное Ретро» — и есть уличная, то есть непостановочная фотография. Самая настоящая. Ничего тут, выходящего за эти рамки, нет, кроме двух снимков: одного снимка с красивой тенью на полу от двери и посаженной для композиции моей дочкой, а другого — живописной картины заваленной посудой кухни в коммуналке и тоже с девушкой, посаженной для композиции на подоконник.

А дальше уже мир наполняет эту сугубо личную, внутреннюю установку автора событиями, от которых я вздрагиваю и сразу нажимаю на кнопку. Когда ты выходишь на съемку, то потом оказывается, что снятое на первые полплёнки — сплошное фуфло, эта половина плёнки уходит впустую. И вдруг, когда осталось несколько кадров, сюжеты начинают выскакивать из-за угла, а ты в ужасе — плёнка кончается! Или даже ты взял три пленки, а на две с половиной уже отснял неизвестно что. Осталось полпленки, и тут все кадры и «поперли»!

Вот примерно так. Это действительно так происходит. Я снимал людей, которые были такие же, как я, и я к ним очень позитивно относился. Но вокруг них было столько «позитивного», что лучше бы — поменьше. Эти люди — это «мои» люди: человек в каких-то там Чебоксарах стоит и продает валенки, а кругом пустые прилавки, на которых три яйца и больше ничего —— вот это уже антураж. Вот так и создается конфликт (неправильное слово), между формой и содержанием, между реакцией и «картинкой». Но, зато, вы добиваетесь гармоничного, красивого снимка трагического явления. Тогда эта эмоциональность очень сильно действует на зрителя. Одно дело, если вы просто снимете безобразное, другое, если это художественно снято, потому что раз это вас тронуло, это «заденет» и зрителя, и потом это останется в человеке как установка...

В отличие от профессионала, если любителя послать на задание, на профессиональную съемку, он не готов, он человек эмоциональный, а кроме эмоций надо не только снять то, что кому-то в голову придет, а просто профессионально снять вот такие-то события, но это не всегда получается. Бывает еще действительно четкая установка редактора, но это отдельно, это мы не рассматриваем. Конечно, редактор, если он есть, даже очень «хороший», все равно диктует свою политику. Воздействует. Причем не сразу. Вот у нас в клубе тогда были совершенно потрясающие ребята. Они ушли в прессу, причем не просто в газету, а на «длинный поводок», в журнал,

например. Тебя не то что там «сегодня в газете, завтра в куплете», а у тебя неделя-полторы, чтобы снимать какой-то сюжет. И в целом, есть ещё политика журнала. Редактор считает, что хорошие снимки должны быть цветные... И фотограф старается, снимает прекрасно — свет, цвет — все чудесно, но неинтересно, за сердце «не скребет». Видимо, при работе по заданию какие-то точки роста отмирают, и на этом кончается «трепетный фотограф».

Другой пример — великий, независимый, профессиональный фотограф Владимир Семин. Мне рассказывали, что он получал свои 70 рублей в месяц, привозил из командировок по 40 роликов, и ни одна фотография не шла в печать. А он продолжал снимать по 40 роликов, которые не идут в печать. А платят-то только за те, что идут в печать! Он великий человек, не потерял ни крупиночки своего «семинского» мастерства! Когда цензура сдохла, все увидели его фото. Но — сколько лет нужно было терпеть и не прогибаться — без всякой надежды! Быть профессионалом и не прогнуться — это когда тебя «прибили гвоздями», и надо всю жизнь прожить на гвоздях. А у любителя, вроде меня, была другая возможность. Я деньги зарабатывал на любимой работе, а тратил их на любимую фотографию. И надо мною никто был не властен. К сожалению, мой случай — нетипичный.

У «успешных» профессионалов — другая напасть: как хирург не может жалеть каждого пациента, так и корреспондент не всегда может «залезть в душу», у него есть задание редакции, еще тысяча разных проблем, у него голова совсем другим занята. Есть такое выражение, не я его придумал, но я его очень люблю: «фотокорреспондент уезжает на сафари». А мы-то снимаем не «сафари». Это и отличает любителя от корреспондента. Так, если ты едешь в командировку под впечатлением от последней повести Солженицына, ты приезжаешь в деревню и начинаешь снимать, находясь под этим впечатлением. Не бегаешь по домам, спрашивая, «где тут у вас Матренин двор?», «есть похожее где-нибудь?» и т. п. А просто у тебя в душе уже забит «Матренин двор», и поэтому ты вздрагиваешь в нужный момент, и у тебя получается. Вздрагиваешь в нужный момент — в этом всё и дело. В заключение — о любимых снимках. Снимок, который мне ну очень нравится — «Ночное кафе», если вы знаете. Было так. Я подхожу к дому друзей вечером, вижу — запотелые стекла кафе, люди... Что бы сделал сегодня Михаил Аронович Дашевский, будучи без фотоаппарата? Он бы подумал: «Черт! Какой вид! Ах! Какой вид!» и пошёл бы дальше, куда шел. А что он делает, когда ему, скажем, двадцать семь лет? Он тут же бежит назад, садится в автобус № 24 и едет на свою Солянку. Вытаскивает фотоаппарат, заряжает его пленкой NP27 на 400 единиц, берет деревянный штатив, который весь «ходуном ходит», едет обратно, устанавливает этот штатив напротив кафе и снимает, снимает, снимает! Пленка заедает и конечно рвется. Но снял! Потом проявил этот разодранный кусок, последний кадр. Остальные хуже все были. Вот этот — последний кадр. Следующие уже рваные. Вот и все! Это же каким надо быть сумасшедшим: забыл про все, у меня глаза горели, помчался, примчался. А потом получается, что это снимок — самый любимый.

А ещё нужна удача. Удача — это, например, ты едешь мимо Арбатской площади, и стоит памятник Гоголю, а у него на голове мешок. Памятник на реставрации, мешок от голубей. И вот весь вечер думаешь: «Хоть бы не сняли мешок». На следующий день к одиннадцати часам, когда уже светло, спешишь на Арбатскую площадь. Снимаешь этого Гоголя с мешком и с табличкой внизу «Гоголю от советского правительства». Счастье! Фотография называется «Утро советской сатиры». Случайность? Случайность! Но ты же готов к этой случайности. Гоголь с мешком на голове — у тебя сразу же появилась ассоциация. Ты же не думаешь: «Как бы это снять бы про этот режим бы... Мешок что ли Гоголю на голову одеть?». Такого не бывает, специально жизнь не придумаешь.

Вот еще, что надо и чего у меня нет. И что было у «новаторского» фотографа Анатолия Ерина. Ерин, вообще-то, был очень сложный человек, жесткий такой. Но зато Ерин был абсолютно дотошный человек. Если он интересовался в данный момент светофильтрами, то до дна. Если объективами — то до дна. И всем рассказывал об этом, чтобы смогли применить. Надо быть дотошными! А я нет. У меня много кадров пропало из-за недостатка такого дотошного настроя. А вот у Толи Ерина, например, это было, у Владимира Сёмина — это есть.

Конечно, хорошо, когда оптика и аппарат — «соответствующие». Но это не абсолютное условие. Вот снимок — Татьяна на кухне. Там была тесная кухня в коммуналке, загроможденная всякой посудой, да ещё и с раковиной, мыльницей, плёнкой на верёвке и т.п. Я обомлел, но без человека это не снимок. Я позвал дочку моей бывшей сокурсницы, в их коммуналке это всё и было, усадил на подоконник. Это — вторая постановка в альбомах — «во имя...». Я снимал это «Миром-10», «Зенитом», прислонившись к косяку. Выдержка, по-моему, полсекунды. Что потом выяснилось? Я снимал на пленку с чувствительностью 400, по крайней мере, и зернистостью — как у плёнки 32. Это пленка «Тип 17», для «фотопулемёта», которую воровали в определенных местах, бобины большие разрезали на маленькие, делились с друзьями, а проявляли разбавленным проявителем. Зерна практически нет. Потом мы еще печатали точкой. Точечный источник — это лампочка для спектрофотометра. Там диаметр светящегося тела 4 мм. И все вылезает резко, все пылинки. Тогда вы начинаете ретушь в «спортивном исполнении». То есть не просто замазываете какие-то белые пятнышки, а вы просто берете увеличительное стекло и начинаете на спор с самим собой выуживать белые точечки (компьютера с «фотошопом» тогда и в помине не было, всё «ручками», кисточкой...). И после этого стекло становится стеклянным, железо — железным, дерево становится деревяшкой, и все вещи начинают жить своей жизнью. Вот это такой путь — «Мир-10», «Зенит», «Тип-17» и все остальное. Однако, это всё — техника. Главное — совсем другое. Чтобы не «сафари». Чтобы сочувствие было к такому же, как ты. Надо читать книжки и смотреть по сторонам. И вообще, как бы сказать, не быть «жлобом». «Жлоб» не может снять «от чистого сердца», потому что оно у него, по его сути, — нечистое. Он не «отдаёт», он всегда «тянет одеяло на себя». Вот у Бориса Слуцкого есть такое стихотворение, в нем всё и сказано:

Надо думать, а не улыбаться.
Надо книжки трудные читать.
Надо проверять — и ушибаться,
Мнения не слишком почитать.
Мелкие пожизненные хлопоты
По добыче славы и деньжат
К жизненному опыту
Не принадлежат.

Февраль, 2017.

Ночное кафе. 1962

В Арбатском переулке. 1960-е

Третьим будешь? 1964

С работы. 1969

Стирка (Тбилиси). 1968

Прыгалка (Ярославль). 1969

Дочь рыбака (Кенозеро). 1970

Тридцать лет спустя. 22.07.1971

Ателье на Кузнецком. 1972

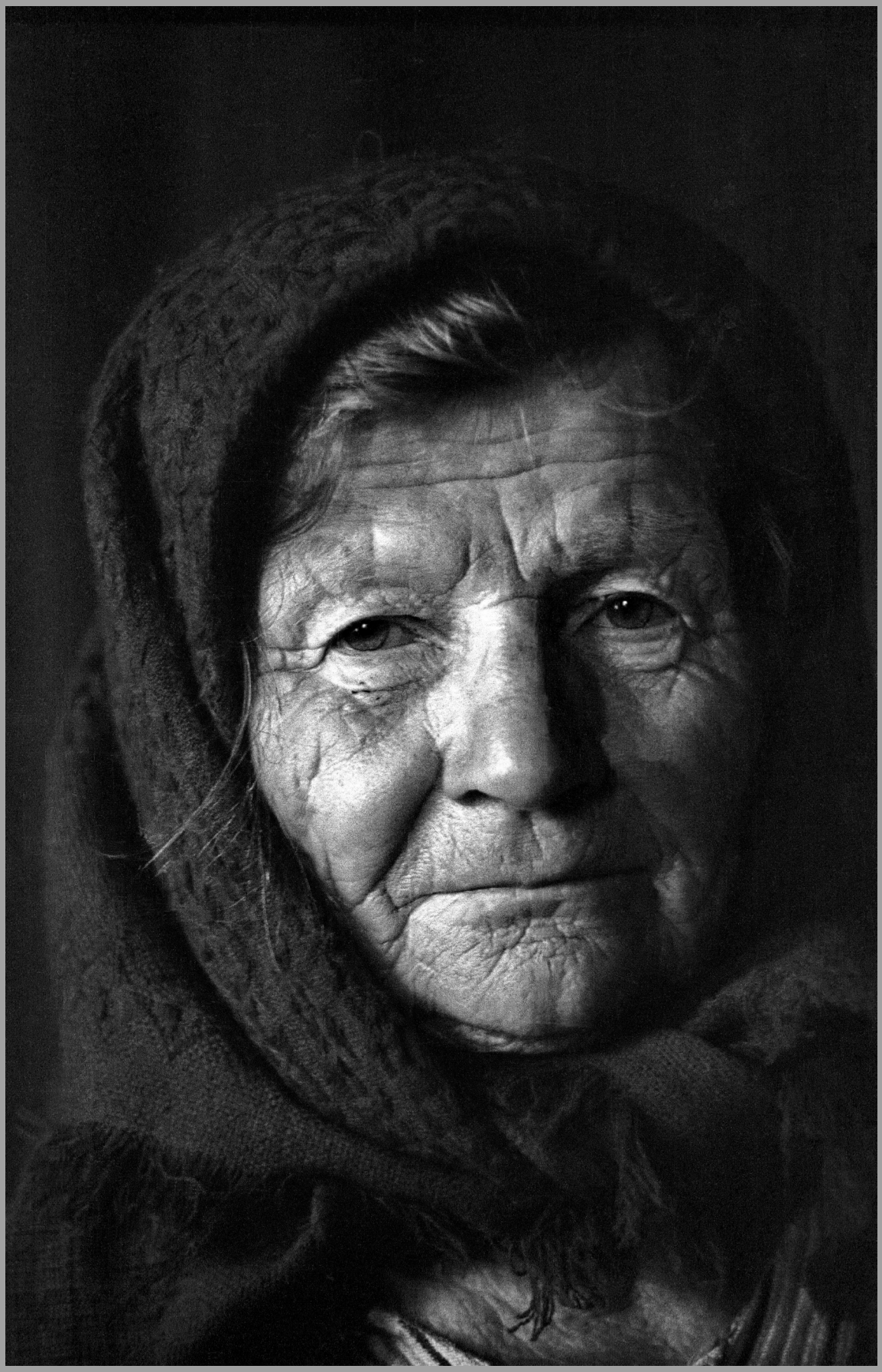
Ленинградская Венера. 1970-е

Тени жизни (Вильнюс, Литва). 1979

Люди в дождь. Таганская площадь. 1990-е

Москвичка. 2002

Пиво со снегом. 1992



Последняя на Керженце. 1980

Валера и Наташа Черкашины — художники, которые работают вместе около 35 лет. Начав с традиционных материалов — живописи, графики и фотографии, они постепенно перешли на работу с фотоизображениями, инсталляциями, перформансами, а с 1999 г. — цифровыми изображениями и видео. В настоящее время они живут и работают в Москве и Нью-Йорке.

Черкашины сделали более 170 персональных выставок и 270 акций-перформансов. О них снято более 70 ТВ передач, включая CNN, Italian Super Channel, Deutsche Welle, Российское ТВ. А также сделано более 250 публикаций, включая *Washington Post, Art+Auction, Art Forum, Stern Magazine* и т. д. Их работы находятся более чем в 20 крупнейших музейных и корпоративных коллекциях США и других стран, таких как Институт искусств Чикаго, Музей изящных искусств Бостона, Художественный музей Филадельфии, Музей изящных искусств Хьюстона, Музей современного искусства Сан-Франциско, Государственный Русский музей, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственная Третьяковская галерея и др. Черкашиных неоднократно приглашали провести мастер-классы и лекции об их искусстве во многих университетах мира: Гарвардском университете, Калифорнийском университете в Беркли, Колумбийский университете, Принстонском университете, Нью-Йоркском университете, Школе Визуальных искусств, Голдсмитском колледже в Лондоне, Токийском университете и многих других.

В 1999 г. Черкашины были награждены грантом Фонда Японского правительства для работы с культурой Японии. В 2002 г. они получили грант от Фонда Сороса для участия в международном проекте «Восток-Запад» в Монголии. В 2011 г. Черкашины получили награду от Друзей Организации Объединенных Наций и правительства Китая за оригинальную глобальную работу в искусстве, а в 2016 г. — грант фонда Майи Брин, США.

С конца 1980-х гг. Черкашины активно работали с уходящей культурой СССР, а потом и с новой эрой России — эпохой капитализма. В 1994 г., получив приглашение Музея изобразительных искусств Санта-Фе сделать выставку, Черкашины впервые посещают США. С этого времени они много путешествуют и знакомятся с культурой Америки и Европы. Их интересуют имперские культуры, такие как США, Великобритания, Германия, Испания, Япония и Китай, их развитие и трансформация в современном мире.

В 1999 г., при финансовой поддержке Всемирного банка, ЕС и Air France, Черкашины делают подводную инсталляцию в штаб-квартире Всемирного банка в Вашингтоне «Прощайте, любимые портреты Европейского народа — здравствуй, евро». Она посвящена уходу из обращения банкнот европейских стран и переходу банковских систем Европейских стран на евро.

С 2005 г. Черкашины работают над проектом «Глобальный Андеграунд». Это долгосрочный мультимедийный проект, который включает в себя работы и видеоинсталляции в метро 33 стран мира. Он был спонсирован Swiss International Air lines, Adobe System, Inc., Embassy of Sweden and Spain in Moscow, Switzerland Tourism, Sweedbank, Beeline, Winzavod Center for Contemporary Art, Instituto Servantes. Выставочный проект «Глобальный транспорт» в Дубаи в 2011 г. был финансирован государственной транспортной компанией Dubai Road & Transportation Authority.

В 2012 г. Фонд Айрис, Центр современной культуры «Гараж» и Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО» Министерства культуры Российской федерации поддержали персональные выставочные проекты Черкашиных на фотографических фестивалях в Хьюстоне, Буэнос Айресе и Краснодаре.

«Черкашины работают с глубоко укорененными социальными архетипами —символами всеобщего людского бытия. Их интересует присутствие и развитие этих вечных архетипов человеческой цивилизации в современности, в актуальной жизни.

В последнее время их внимание заострено на апокалипсических проблемах — судьбах человечества, отягощенного знаниями трагедий и катастроф.

Как истинные художники, Черкашины с обостренной силой ощущают некую тень, которую отбрасывает будущее. Их функция — предъявить в форме искусства то, как в сиюсекундном преломляется вечное» (Доктор Александра Шатских).

web-site: www.cherkashinart.com

ФОТОГРАФИЯ — ЗАГАДКА ДЛЯ НАС...

PHOTOGRAPHY IS A MYSTERY TO US...

До определённого времени культура Европы стремилась от условных, знаковых и культовых изобразительных систем к подражательным, природным. Со временем у человечества появилась возможность и потребность изобретать свое, равноправное природе. И тогда, с середины XIX в., началось дробление визуального сознания, которое стало воспринимать и активно вбирать в себя другие культуры: восточную, африканскую. Восприятие становится шире. Искусство все больше раздвигает свои границы.

Возникшая тяга к слиянию, взаимодействию двух или нескольких форм искусства образовала пограничные районы, которые стали претендовать на самостоятельность.

Валера и Наташа Черкашины (Valera & Natasha Cherkashin)

Мы работаем с анонимным, архивным, личным, иногда бракованным фотоматериалом. Создаем отдельные работы, иногда целые фотоспектакли, приводя этот материал к определённому визуальному порядку. На фотографии мы расчищаем, делаем видимыми при помощи света и тени те пространства, которые там находятся. Ведь, помимо видимого, существуют другие пространства, связанные между собой, которые художник чувствует. Например, между реальными предметами есть межпредметное пространство, столь же значительное, как и то, которое занимают сами предметы.

Фотослой, являясь популярным, становится вводным материалом в изобразительную жизнь. Фотография для нас — это путь в сложные изобразительные действия. Это не утилитаризация её. После прихода через фотографию в изопласты происходит возврат визуального мышления к фотографии и осмысление ее в качественно новом контексте. Изоискусство через фотографию и фотография через изоискусство.

Это колебание переживаний между ними и есть диапазон восприятия зрителя. И чем больше качественный разрыв, тем больше напряжение. Эта пограничность должна сохранять самостоятельность, ибо в этот момент происходит определенная жизнь, не присущая ни чистой фотографии, ни чистой живописи. Появляется своя, качественно новая протяженность между формами. Она-то и есть одно из основных действующих лиц в наших работах.

Сейчас нет семьи, в которой не было бы фотографий. Какую же роль фотография играет в нашей жизни? Теряем ли мы что-нибудь благодаря ей или приобретаем? Она нам нужна или мы ей?

Фотография — загадка для нас...

Грехопадение... Из серии «Адам и Ева. История с яблоком». 1981–1984. Черно-белый отпечаток, ретушь, красный карандаш. 24x30 см

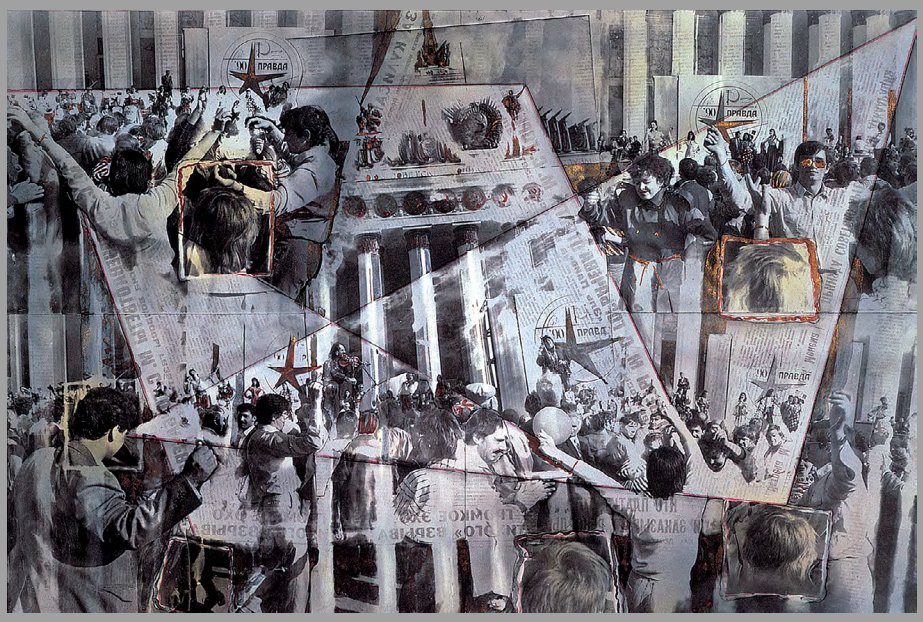
Чисто фотографические работы Валера делал с 1962 по 1968 гг. Они были фотодокументацией акций, хеппенингов и перформансов. Позже фотография шла параллельно с изобразительными работами: рисунком, акварелью, живописью. В 1983–1984 гг. Валера начал постепенно использовать фотографию как материал для работы. До этого опыт был только однажды, с «луриком» — портрет 1968 г. «Лурик» — это увеличенная маленькая чёрно-белая фотография, раскрашенная анилиновыми красками. Тогда Валера не втянулся ни в этот коммерческий процесс, развитый в Харькове, ни в процесс эстетизации этого продукта в искусстве. Он не был готов, да и не было среды, мотивации.

Получив замечательную школу русского авангарда в Питере, поработав с группой Стерлигова (ученика Малевича) и задействовав хороший опыт в работе с традиционным материалом, он начал активно использовать эти навыки в работе с фото. Все началось с использования фотографий друзей, в частности с фотографий Бориса Михайлова, который печатал свои «карточки», как он их называл, на матовой бумаге. Первоначально использовался традиционный материал — ретушный карандаш. Он хорошо ложился на матовую бумагу и мягко растирался, делая плавные тональные переходы, с помощью которых проявлялись невидимые, но существующие формы.

Вскоре он обратился к съемкам своих перформансов, сделанных несколько лет назад, в 1981–1982 гг. Появились серии «Адам и Ева. История с яблоком», «История с зонтиком», «Сельхоз серия», «Качание Черного квадрата». В этих сериях добавилась еще и концептуальная идея кинотехники — раскадровка.

Пришла идея сделать съёмку в популярном тогда в Харькове «Кафе на Гаршина», куда сходилась местная интеллигентная и творческая тусовка. Сыну Данилу тогда было 5 лет. Он был подвижный, живой, сообразительный мальчик, поэтому долго уговаривать его сниматься не пришлось. Обработка этих фотографий и тексты серебром появились после встречи и показа этого перформанса Илье Кабакову, который легко прочитал идею события. Он сразу сказал: «Не вы позируете на фоне кафе, а всё кафе позирует на вашем фоне!».

Кафе. Акция «Позирование». На стульях. 1982–1984. Черно-белый отпечаток, ретушь, красный карандаш, серебряная и бронзовая ручки. 24x30 см

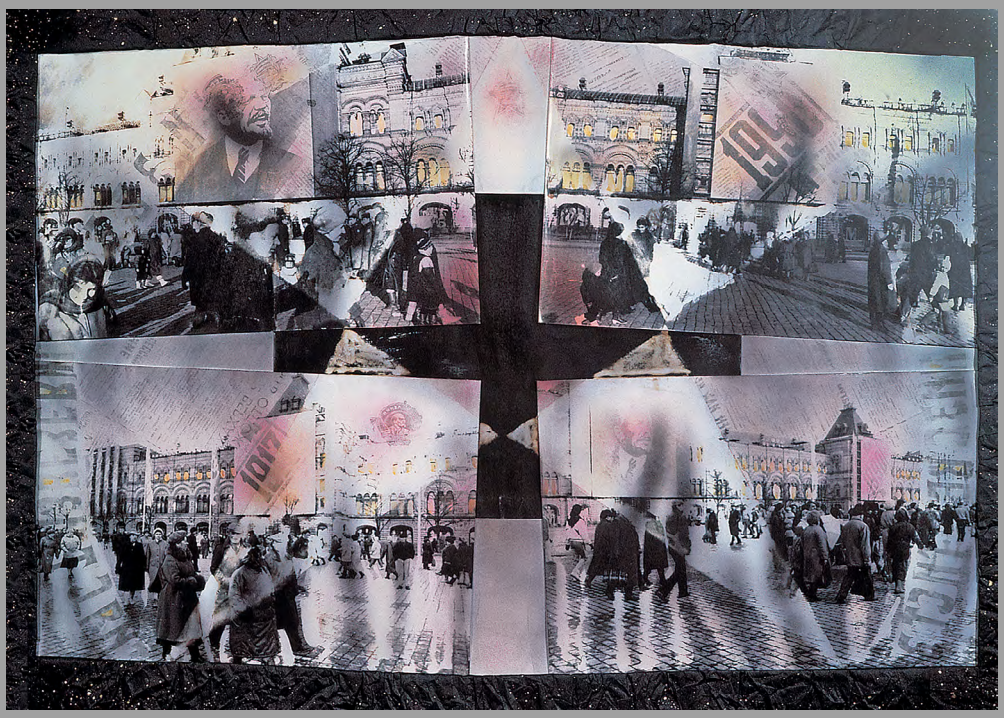


С середины восьмидесятых, в начале перестройки мы начали фотографировать основные объекты культуры СССР. Основными памятниками были ВДНХ, Метро и сталинские высотки Москвы.

Появилось ощущение, что все памятники советского времени могут быть разрушены, могут уйти в небытие. Хотелось запечатлеть их для истории в нашем искусстве, переосмыслить свое отношение к ним. Некоторые фотографии брали из своих старых съёмок, а некоторые свежие. Снимали много и сразу делали работы, в которых на само фотоизображение наслаивалось эмоциональное состояние в стране. С этой темой мы работали более 10 лет. За это время сменилось в искусстве России несколько стилей, от полного упадка до нового расцвета.

Праздник газеты «Правда» 1. 1990.
Черно-белый отпечаток, монтаж, травление, ретушь, аэрограф, акварель, ластик, акрил. 51x77 см

Одни из первых коллажных работ. Серия называлась «Последний ноябрь». Мы сделали съемки на Красной площади 8 ноября 1990 г. Оказалось, что это было последнее официальное празднование Октябрьской Социалистической революции и последняя официальная демонстрация трудящихся. В центре мы поставили чёрный лист фотобумаги, мы его просто засветили, а потом проявили. Это была такая же фотобумага, на которой были напечатаны и остальные изображения, но на ней должно было отразиться «сегодня»... Символически мы проявили в этих работах крест и звезду. Время было стрёмное, полное неизвестности, ожиданий и страхов. На работе, в сердце Москвы люди в растерянности стоят перед мавзолеем с вопросами... Еще был почётный караул, скоро его не станет и дверь будет закрыта. Потом всё вернётся на свои места. Остается постоянный вопрос: «Захоранивать или пусть его...», и он не решается. Как будто этот вопрос не может решиться теми людьми, которые ставят этот вопрос. А кто за этим или что за этим стоит?! Мистика какая-то... Фотографии специально плохо зафиксированы, они живут своей непредсказуемой жизнью. Мы не знаем, как они поведут себя. На них изображение постоянно меняется, оно непредсказуемо, как и тогдашнее время.



Последний ноябрь. Красная площадь. ГУМ. 1991.
Черно-белый отпечаток, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 80x100 см

ТВ 1. Горбачёв. 1991.
Черно-белый отпечаток, газеты, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 80х100 см

В 1991 г. Наташин отец подарил нам новый пленочный зеркальный аппарат “Pentax”, замечательно работающий. Я поставил его на штатив напротив телевизора и начал ловить интересные кадры, а их было очень много. Цензуру отменили, понеслась сплошная демократия, и можно было снимать с экрана и порно и не порно.

Вышла на экран очень эротичная и особо популярная в тюремных зонах и в армии передача «Аэробика». Мы её отсняли и сделали работу, которая состояла из 5 чёрно-белых фото, размером 30х40 см, смонтированных вместе. Они были обработаны травлением, акварелью и коллажированы газетами.

В какой-то момент жаль стало новый аппарат. Он стоял посреди комнаты на штативе, и все об него спотыкались. Тогда Валера поставил вместо него свой старый «Зенит». Не знал он, что при съемке с экрана, если нет автоматического режима, нужно ставить определенную выдержку. Проявил пленку, а там — о ужас! — полно испорченных кадров, все с черными полосами. Он вернул на место “Pentax” и продолжил снимать, там стоял автомат, который всё делал правильно.

Летом 1991 г. мы вдруг вспомнили об этих съёмках и сделали довольно большую серию монтажно-коллажных работ. Одна из них состояла из 5 портретов Горбачёва 30х40 см, с черными полосами. Мы так их смонтировали, что черная полоса с каждым новым кадром закрывала его лицо больше и больше. На последнем кадре она перекрывала его лицо полностью, он как бы исчезал, будто пришел конец Горбачева. Эта работа была сделана в середине августа 1991 г. А через несколько дней, 19 августа, произошел путч и Горбачев перестал быть президентом.

Вскоре к нам приехал замечательный фотограф Геннадий Копасов, который был в журнале «Огонек» заведующим по фото, и отснял портрет Горбачёва для публикации. Он его увидел в газете «Культура», где ретушёры прорисовали ему на тёмной полосе глазки и все недостающие детали. Осенью 1991 г. «Огонек» напечатал этот портрет на обложке.

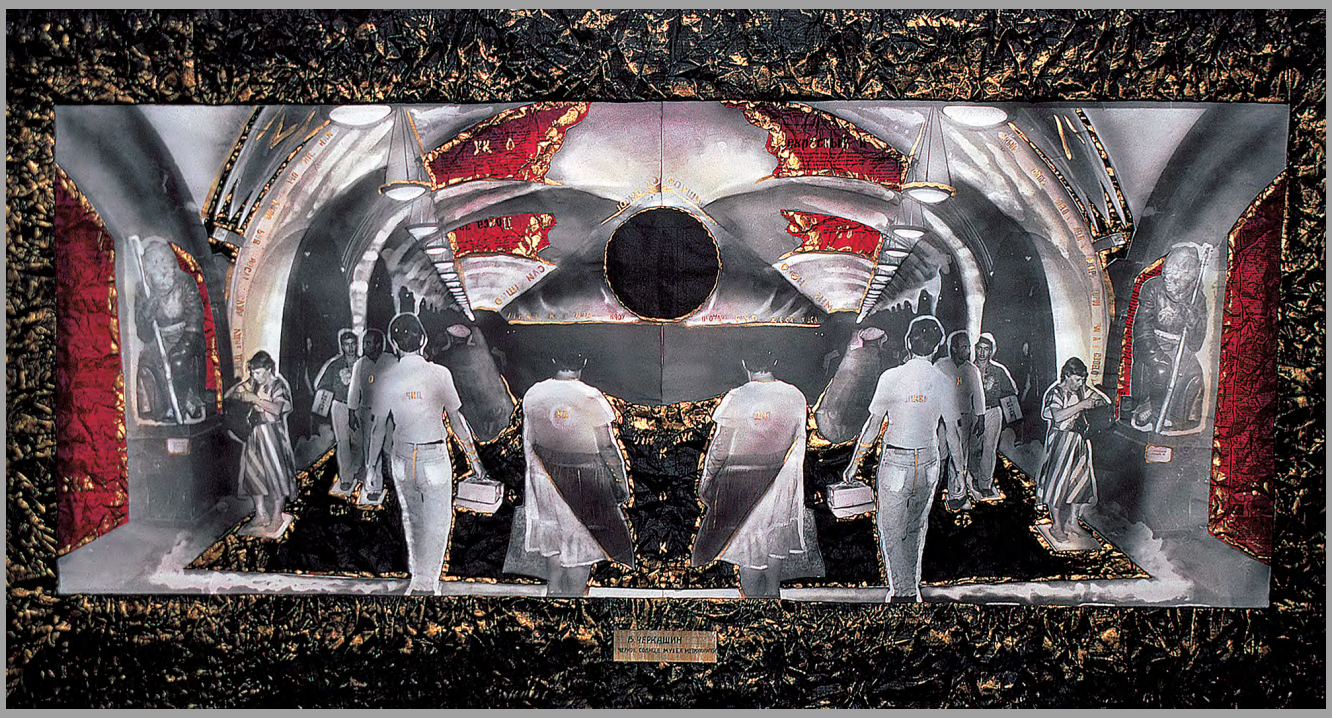
Подземная бабочка 1. 1991.
Черно-белый отпечаток, газеты, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 125x145 см

В основном для коллажей мы использовали «Правду» и «Известия», красили их. В то время жизнь была настолько пронизана идеологией, всё было так сплавлено — люди, пресса, информация, что использование газет в коллаже было естественно. Мы также переводили чёрные газетные шрифты на фото, впечатывали их в изображение. Станции метро в наших работах превращались в залы музея. Поэтому возникло название «Музей метрополитен Черкашина», оно возникло как результат работы с метро в 1982 г.

Музейные рамы тоже делали из газет. В музее работы должны быть в рамах, а у нас квартира однокомнатная, мы там и жили, и сына воспитывали, и работы делали. Какие тут рамы?! Значит, должна была появиться свежая идея. Почему именно газеты? Сначала они появились в работах, а значит, они могут быть и в рамах. Это естественный процесс развития материала. Таким образом газетная рама тоже стала частью коллажа.

Эту инсталляцию мы сделали для презентации фильма Сергея Соловьева «Дом под звездным небом», которая проходила в киноконцертном зале «Россия» в 1991 г. В верхних углах видно, как Соловьев смотрит на все происходящее в стране и курит сигару. Потом мы её выставляли во многих местах.

Инсталляция «Конец Эпохи». Дикинсон колледж, США. 1998.
Черно-белый отпечаток, газеты, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 1991



Залы подземной симметрии. Зал чёрного солнца. 1991.
Черно-белый отпечаток, газеты, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 75x135 см

Кариатида. Ню Русского авангарда 3. 1990.
Черно-белый отпечаток, газеты, монтаж, травление, впечатывание газет, акварель, аэрограф, бронзовый акрил, чернила, газетная рама. 100x80 см. Коллекция «Стелла Арт Фаундейшен»

Любовь народа к искусству для народа. 1994. Фотография, травление, аэрограф, акварель, впечатывание газет, акрил. 40x30 см. Институт искусств Чикаго

Мы в очередной раз обратились к съёмкам нашего перформанса, только уже на новом техническом уровне. Мы шаг за шагом изобретали свою уникальную технику. Работали с фотоизображением при помощи травления, рисования, акварели и аэрографа, золотого и серебряного акрила, впечатывали газетные тексты.

Тема была навеяна временем. «Искусством для народа» тогда никто не интересовался, а мы попытались принять его, обратиться к нему с любовью. Так возник перформанс «Любовь народа к искусству для народа» весной 1991 г. Он проходил на станции метро «Площадь революции». Прекрасная модель искала контакт и понимание образов советской эпохи.

По результатам этих съёмок получилась большая серия работ, выполненных в разное время в разных техниках.

Поцелуй с историей. 1994. Фотография, травление, аэрограф, акварель, впечатывание газет, акрил. 100x150 см. Эта работа приобретена Художественным музеем Вайсмана с выставки «Американский поп-арт и русский соц-арт»

Метро, поезд. 1992.
Фотография, травление, аэрограф, акварель, впечатывание газет, акрил. 24х30 см

Кстати, до перестройки социальными проблемами мы мало интересовались, а здесь пошёл сплошной социум. Мы включили в свои задачи интерес к социальным изменениям, с той лишь разницей, что социальное само по себе для нас не было главным. Фотография фиксировала состояние мира, в том числе и его социального слоя. Это был фактический материал, который нам предстояло сделать значимым в искусстве. И мы начали работать исключительно с фотодокументами, закончив на время с рисунком, живописью и акварелью.

Как-то Ольга Барыкина, которая снимала о нас фильм, посвященный нашим перформансам на станции «Площадь революции», спросила: «Вы столько работаете с метро, а где вы познакомились?». Мы переглянулись: «В метро!». «Теперь всё понятно», — сказала она! А мы задумались, неужели это действительно как-то связано? Вероятно да, иначе почему эта тема постоянно возникает у нас под разными соусами и в разное время. Ведь если бы не метро, мы, скорее всего, никогда бы не встретились.

ВДНХ, фонтан. 1994.
Фотография, травление, ретушь, аэрограф, акварель, впечатывание газет. 30х24 см

ВДНХ. 1991.
Фотография, травление, ретушь, аэрограф, акварель, впечатывание газет. 30x24 см

В первых работах по ВДНХ было вытравлено много деталей, окружающих статуи фонтана и фигуры людей. Это было символично, в стране началась перестройка, и многое убиралось, уничтожалось. Мало что тогда устояло... Действительно, как будто вытравлялась наша история, наша культура, всё привычное и появлялось новое, незнакомое. Вместо лозунгов типа «Вперёд к лучшей жизни!» появились лозунги «Иди в Макдональдс!», «Покупай две, третья бесплатно» или, условно, «Пей Кока-Колу», что было вкусно и по-другому.

Открывались новые возможности, страна переходила в новое, незнакомое ей качество во всём. И мы в своих работах тоже.

Авторы:

Черкашин Валерий Тихонович, Москва (Россия), художник, с 1985 г. Член профкома графиков на Малой Грузинской с 1990 г. Член Союза Художников СССР, с 2002 г. Член союза фотохудожников России.

Черкашина Наталия Станиславовна, Москва (Россия), художник, с 1994 г. Член Творческого союза художников России.

Закончилась наша эпоха погружения в прошлое и настоящее нашей страны. Открылись границы других государств, и мы начали постепенно осваивать другие страны и другие культуры. Это дало нам новые формы в нашем искусстве, необходимые для выражения уже приобретенного нами опыта.

Красная площадь, Мавзолей. НЛО. 1993.
Фотография, травление, ретушь, аэрограф, акварель, впечатывание газет, акрил. 18x24 см

Никита Пирогов (р. 1989, Ленинград) — художник, фотограф, поэт и исследователь фотографии. Изучал режиссуру театра и кино в РГИСИ (Санкт-Петербург, Россия). Окончил магистратуру в IED Madrid в 2013 г. Работает с идеей пацифизма в своих проектах через философский и поэтический подход к работе, исследуя такие темы, как личная и коллективная память, межкультурная идентичность, человеческая природа в разных культурных традициях, а также взаимоотношения между культурой, цивилизацией, религией и окружающей средой. Работы Пирогова были показаны в Южной и Северной Америке, Азии, Европе и Океании, в общей сложности примерно на сорока выставках, на таких фестивалях, как FotoFest International в Хьюстоне (Техас, США); Международный фестиваль фотографии в Пиньяо (Шанси, Китай), Месяц фотографии в Братиславе (Словакия); CLIF в Куритиба (Бразилия); Международный фестиваль фотографии Photovisa (Краснодар, Россия); Фестиваль фотографии в Оденсе (Дания) и других. В настоящий момент живет и работает в Сием Рипе (Камбоджа).

email: nppirogov@gmail.com

Никита Пирогов (Nikita Pirogov)

ភ្ជានសង្ឃឹម, (KHMEAN SANGKHUM) — BROKEN HOPE: ПОИСК СВОБОДЫ И МИРА. СОВРЕМЕННАЯ УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В ФОТОГРАФИИ ЭПОХИ МЕТАМОДЕРНИЗМА

ភ្ជានសង្ឃឹម, (KHMEAN SANGKHUM) — BROKEN HOPE: THE SEARCH FOR FREEDOM AND PEACE. CONTEMPORARY UTOPIA AND DYSTOPIA IN PHOTOGRAPHY OF THE METAMODERNIST ERA

В проекте “Broken Hope” Пирогов документирует «изнанку» своей жизни в Камбодже. Простые, очевидные на первый взгляд фотографии сообщают зрителю о личном внутреннем поиске автора. Это происходит одновременно на трех уровнях. Первый — быт, документальная составляющая, повседневность. Второй — процесс ассимиляции, «вживание» эмигранта в новую культуру посредством внутренней работы. Третий — утопическая жажда свободы в мире, который еще совсем недавно хотел стать глобальным, но под гнетом старого мира как будто

передумал, выбрал комфортную зону ожидания, застрял между прошлым и будущим в настоящем. Это настоящее хоть и не лишено возможности некоего будущего, но вариативность этого будущего сокращается под внешним давлением современных мутирующих мировых идеологий, постепенно лишается знания о прошлом, находится в состоянии некоего «забывания». Лимб, в котором происходит молитва автора о преодолении застоя философских, идеологических и религиозных систем, является глобальным, тотальным, общемировым. В этом смысле Камбоджа является неотъемлемой частью современного мира, который развивается в режиме надзора со стороны общества и государства, где свобода — как внешняя, так и внутренняя, по мнению большинства, является преступлением. В работе происходит поиск выхода из тупика духовных и дискурсивных уловок современного оцифрованного, описанного мира, контролируемого государственными аппаратами и акторами, пошедшими на сделку со временем, в котором эти аппараты реализуют свои программы сохранения «старого порядка».

Развитие проекта и поиск выхода из сложившейся ситуации осуществляются в пространстве внутреннего мира автора, обретенного в пространстве внешнем: через встречу с людьми и сущностями, хранимыми древней кхмерской культурой, а также через взаимодействие с природой, взывающей через идею Земли как Храма обратиться к современному состоянию «Души мира». Автор призывает зрителей стать свидетелями этого поиска через работу, документирующую взаимодействие автора с другими людьми, природой, иным мировоззрением и культурой. Он словно ведом духом «Неизвестного», «Другого», чего-то потустороннего. Присутствие «Другого», «пришельца издалека», издревле хранимое кхмерской культурой, отображенное в архитектуре и религии Камбоджи, раскрывается в виде пред-стояния особого свойства мистерии, тайне, в которой присутствует надежда на избавление, искупление, преодоление современного застоя мировых обществ и культур, их идеологий и философий через попытку услышать нечто неведанное, которое, тем не менее, находится рядом — в вере людей, их быту и мировоззрении, и которое говорит о взаимопомощи, об улучшении жизни ближнего через особое взаимодействие, согласно некоему «Духу». Это взаимодействие не зависит от возраста, пола, расы, национальности, вероисповедания, социального положения и т.д. и строится на внутреннем ощущении со-общности, небезразличия и участия. Тем не менее, эта надежда является испытанием, поскольку постоянно ускользает, оставляя автора и его героев один на один с сомнениями и кажущейся невозможностью изменить действительность.

«Остров», «бережок», к которому причалил автор и к которому причаливают его герои, является своеобразной бухтой мечтания, где возможна глобальная свобода. Это ощущение не является иллюзией, но мечтой или желанием кхмерского народа, которые передаются древней многострадальной кхмерской культурой жителям страны и приезжим. Интуитивный подход к материалу и процессу съемки раскрывает новый тип восприятия, который является промежуточным в классической дихотомии «анализ — созерцание» и который обретается посредством шаманистского подхода к действительности. Этот подход, тем не менее, не является игровым, то есть эта реальность подлинна, в ней сосуществуют божества и демоны — известные и неизвестные, духи и сущности, мистические связи, особое запредельное, неведомое или давно забытое знание, повествующее о возможности если не новой религии или идеи, способной объединить как кхмерский народ, так и все человечество, то хотя бы о возможности «иной», очень глубокой коммуникации. В проекте это обретает форму своеобразного танца с фотографией, где автор является одновременно ведомым (внутри местной культуры и в жизни его героев) и ведущим (как автор, документирующий эту сущность и действительность, в которой она действует). Автор идет по следу неизвестного, «Духа», который, тем не менее, реален.

Стоит еще сказать, что автор до конца не уверен в «правильности» постоянно выбираемого пути, поскольку все время оказывается в «терра инкогнита», а канал интуиции периодически замолкает и оставляет автора и его героев с “Broken Hope” — термином или феноменом, существующим в кхмерской культуре, о котором и идет речь в проекте. Этот феномен является очень негативным, отрицательным состоянием, когда кажется, что свет меркнет, когда все беспросветно, и только «Другой» — человек, герой, может прийти на помощь и вывести из него. Это подпитывается событиями из реальности, «объективной» действительности, и зачастую нежеланием других двигаться в направлении, в котором двигается автор. Процесс фотографирования в данном случае становится «камланием» или молитвой, песней воина духа, наподобие ритуалов коренных жителей Америки. Автор взаимодействует как с изнанкой действительности, полной неизвестного, магии и тайны, так и с лицевой ее стороной, то есть с бытом, привычным порядком вещей, миром, как мы его знаем. Если сущности живут посредством воплощения в предметности, и если созерцая себя и внешний мир мы способны познать «суть», то опыт предстояния «Единому», «Источнику» может быть постигнут посредством переживания жизни не только как последовательного постоянного перерождения — как мирского, так и духовного, но и как полного присутствия в моменте «здесь и сейчас», которое выводит к Земле как всеобщему Храму, населенному всеми живыми существами во все времена одновременно — как прошлые, так и будущие, и соответственно приводит к желанию общемирового обновления в настоящем и к борьбе за возможность избавления от неистинного, наносного, мертвого, условного мира, который разделяет и сеет непонимание между людьми и государствами.

Таким образом, работа Пирогова говорит о стремлении к равенству, свободе, изобилию, подлинной любви к человеку и жизни, которая может быть реализована во всех реальностях и мирах одновременно, начиная с бережного отношения к ближнему в нашей действительности. Эта утопия (или реальная возможность) может быть реализована здесь и сейчас, в нашем мире. Раскрывая опыт бесконечности, вечности, надежды на изменение и избавление от страданий, ក្តីសង្ឃឹម (Khmean sangkhum), “Broken Hope”, дает возможность нового мира или сохраняет эту возможность от полного исчезновения.

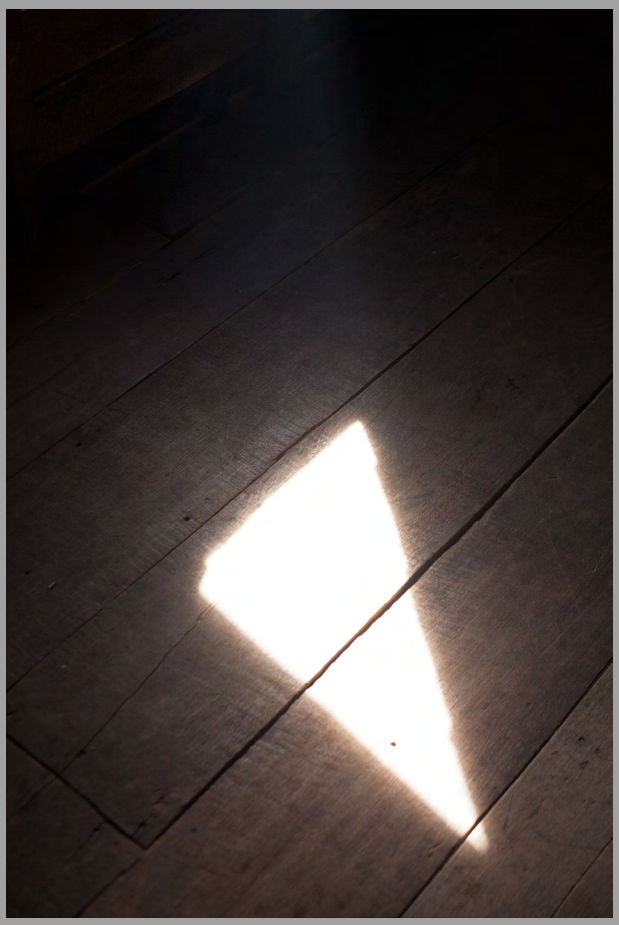
Sombien, Theary and Maly. 2018. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Koi with his daughter. 2018. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Sombien's mother. 2018. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Soth. 2017. 70x50 cm.
Archival pigment print© Nikita Pirogov

Untitled #14. 2018. 90x60 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov



Evening #1. 2018. 45x30 cm.
Archival pigment print© Nikita Pirogov

Untitled #19. 2017. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Untitled #3. 2018. 90x60 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Tonle Sap at night. 2019. 90x60 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

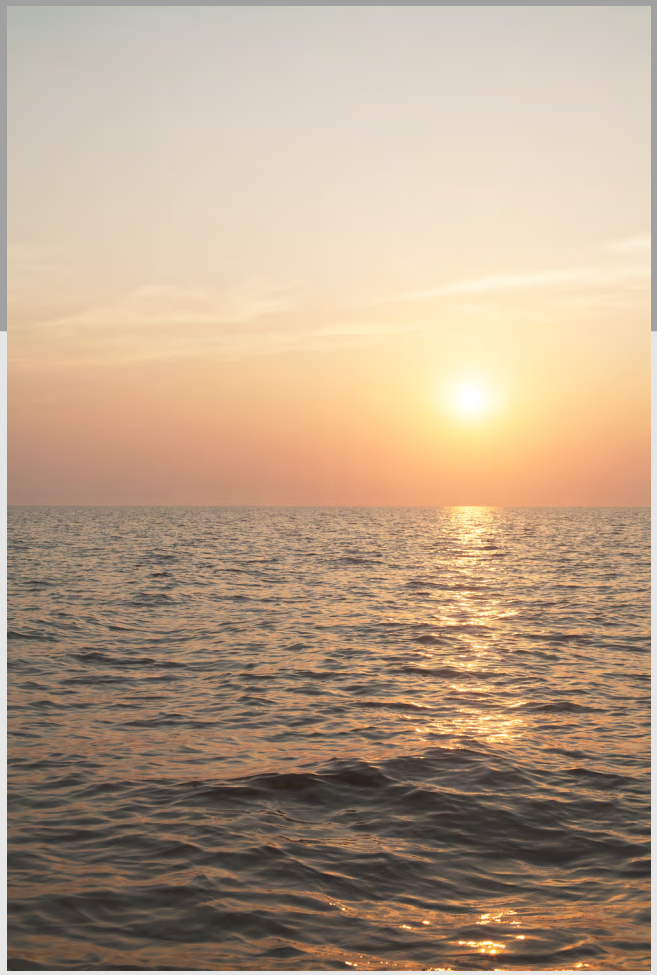
Cloud as Meru. 2018. 30x20 cm. C-print © Nikita Pirogov

Baray. 2018. 120x80 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Skull. 2019. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Spirit's house in wasteland. 2017. 90x60 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Burning. 2017. 30x20 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov



Tonle Sap #17. 30x20 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Sunset #2. 2017. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Baray #2. 2017. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Baray #8. 2017. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Broken glass #1. 2017. 60x40 cm.
Archival pigment print © Nikita Pirogov

Артемий Соколов (02.08.1993, г. Череповец)

Петербургский фотохудожник, создающий концептуальные сюрреалистические фотографии. Начал заниматься фотографией в 2013 г. Принимал участие в ряде конкурсов и групповых выставок в Санкт-Петербурге.

https://www.flickr.com/photos/rain_in_august/
https://vk.com/ashes_voice

«Фотография – это черное полотно, на котором я могу рисовать светом» (А. Соколов)

«Дематериализация образа в работах Артемия Соколова — своего рода визуальный эквивалент медитации с остановкой внутреннего диалога, в которой человек проживает опыт грядущего отсутствия, не-бытия собственного я». (И. Шик)

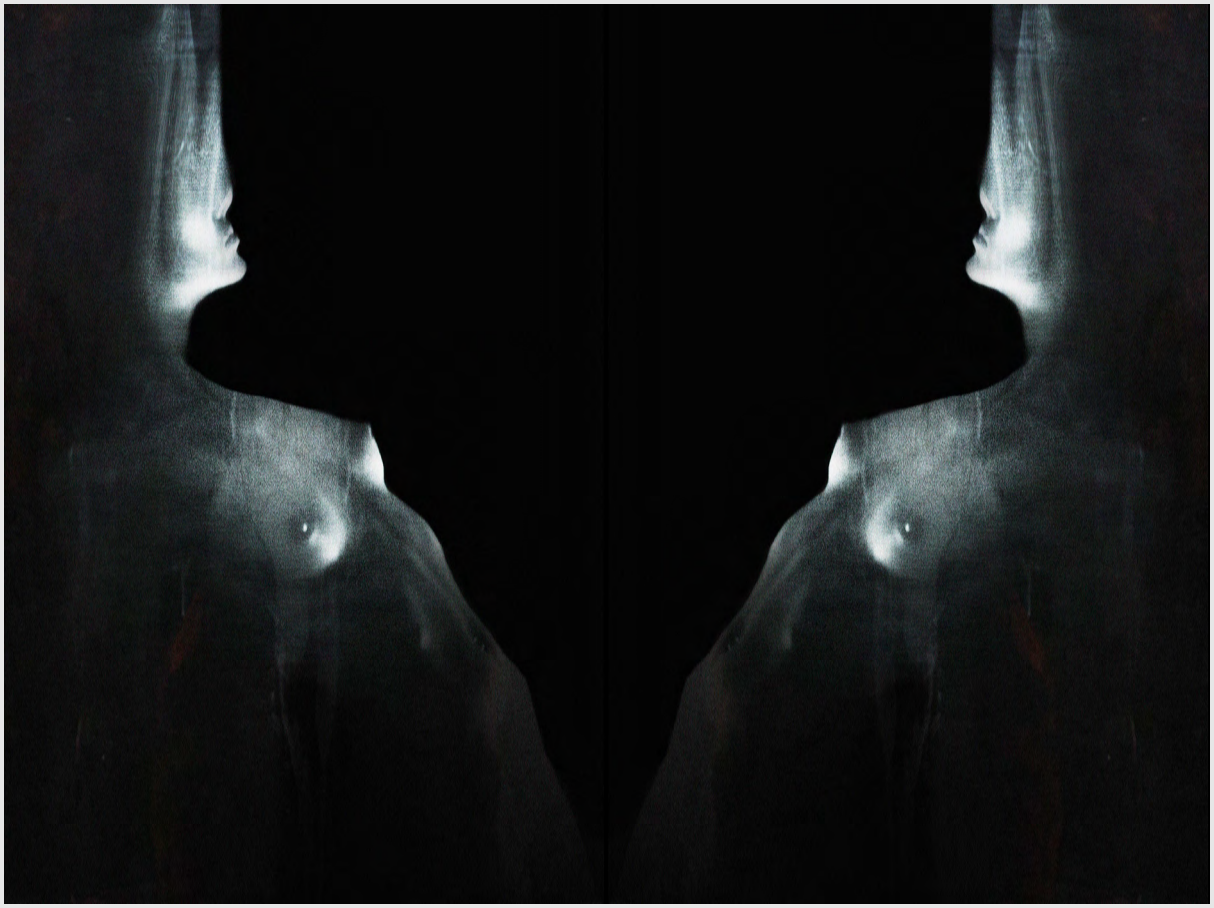
Артемий Соколов (Artemiy Sokolov)

ARASHI

Для человека стихийное явление, подобное буре, — это внушающее страх событие, лишенное всякого контроля и слов. Но когда мы говорим о стихии, мы также упоминаем и чувства, пробудившиеся в след за увиденным. *Arashi* — это буря, которая рождается в нас самих. Она темна, бесконечна, полна противоречий и чувств, которые подобно стихии способны внушать страх и трепет перед тем, что мы видим в самих себе.

VOID OF MEMORY

Иногда бывает так, что едва заметив яркую вспышку, ты тут же начинаешь забывать то, каким был этот свет. И сколько не вглядывайся в эту пустоту прошлого, ты уже не увидишь ничего, кроме призрачных воспоминаний, навсегда утративших то, чем они были когда-то. Точно так же и люди с их историями, лицами наполненными существом момента и бесконечным множеством слов. *Void of Memory* — это память. Память в её бесконечно лживом и зыбком естестве, утопающем в прошлом, которого уже нет.



PYRRHIC DANCE

Пиррова победа — это победа, доставшаяся настолько высокой ценой, что равносильна поражению. *Pyrrhic dance* — это не более чем танец, возвышающий в себе двойственные образы того, что было достигнуто огромной ценой. Это дикое и неуместное восхваление сиюминутного явления, которое во многом напоминает о дикой, животной природе человека.