

a.

UNOFFICIAL  
RUSSIAN  
ART REVIEW

paris  
new york  
moscow

я

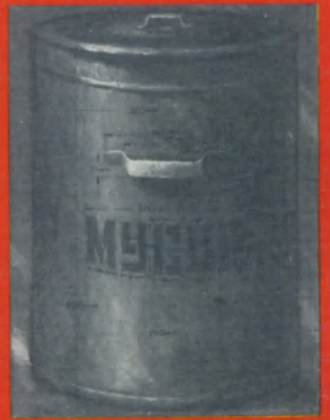
(A-YA)

7

CONTEMPORARY  
RUSSIAN ART

СОВРЕМЕННОЕ  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL



Л. Ламм: из цикла  
„На свободу с чистой  
совестью“, 1984

1. Унитаз  
холст, масло  
48 x 64

2. Бак для мусора  
холст, масло  
69 x 53

3. Вертухай Николай  
холст, масло  
104 x 104

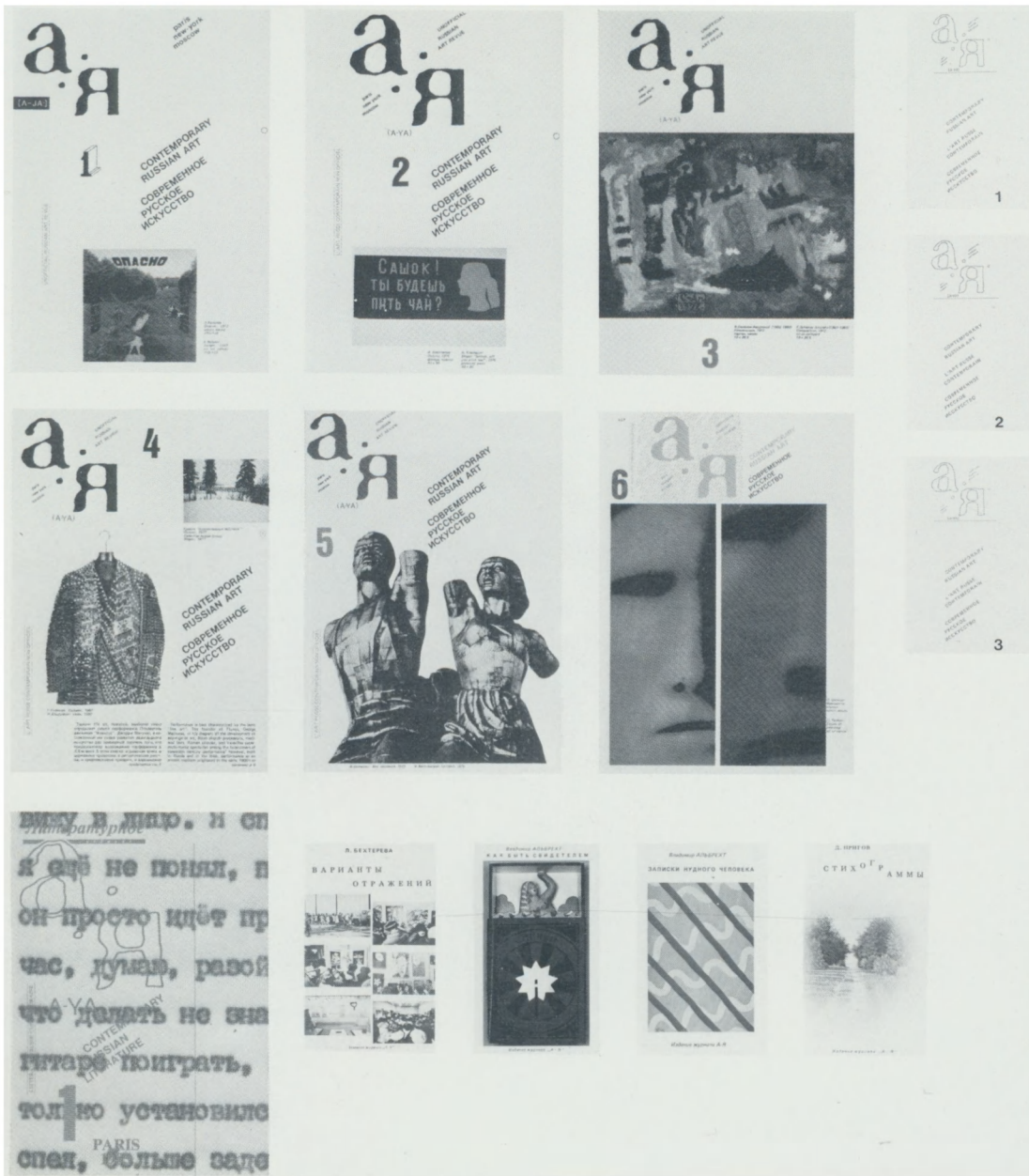
L. Lamm: From the series  
"To Freedom with  
a Clear Conscience", 1984

1. Toilet  
oil on canvas  
48 x 64

2. Garbage Can  
oil on canvas  
69 x 53

3. The Guard Nicolai  
oil on canvas  
104 x 104





2

<p>ISSN 0241-8185</p> <p><b>а-я</b> n°7 (a-ya)</p> <p>с ая 1986</p> <p>AUTOGRAPHE 43 58 76 76</p>	<p>Editors: <i>Alexei Alexeev</i> <i>Igor Shelkovsky</i></p> <p>English-language Editors: <i>Nicola Verdy</i> <i>Todd Bludeau</i></p> <p>Корректор русского текста: <i>Елена Журова</i></p> <p>Editorial staff: <i>Irina Baskina (Paris)</i> <i>Igor Golomstock (London)</i> <i>Boris Groys (Köln)</i> <i>Sergei Essaïan (Paris)</i> <i>Alexander Kosolapov (New York)</i> <i>Margarita Tupitsyna (New York)</i></p>
<p>Address:</p> <p>A-YA Chapelle de la Villedieu 78990 Elancourt, France</p> <p>Tel. 30 50 93 76 42 74 32 89</p>	<p>Representatives:</p> <p><i>England</i> <i>Igor Golomstock</i> <i>1 Halmere Road</i> <i>London SE 5</i> <i>Tel. (01) 733 58 97</i></p> <p><i>Germany</i> <i>Boris Groys</i> <i>Schwalbacher Strasse, 17</i> <i>5000 Köln 51</i> <i>Tel. (221) 36 25 48</i></p> <p><i>Italy</i> <i>Michail Kulakov</i> <i>Via Luca Della Robbia, 80</i> <i>00153 Roma</i></p> <p><i>Japan</i> <i>Est-Ouest galerie d'art</i> <i>Imperial Hiroo 4-11-35</i> <i>Minamiazabu</i> <i>Minato-Ku, Tokyo</i> <i>Tel. (03) 449 78 28</i></p>
<p>Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.</p> <p>Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома.</p>	<p><i>Israel</i> <i>Michail Grobman</i> <i>69 Jabotinsky Street</i> <i>Tel Aviv 62749</i></p> <p><i>USA</i> <i>Janet Kravetz-Hollander</i> <i>237 Montgomery Street</i> <i>Jersey City, N.J. 07302</i> <i>Tel. (201) 435-5671</i></p>





## ИСКУССТВО САМИЗДАТА

(Московская школа)



Римма и Валерий Герловины  
*Rimma and Valery Gerlovin*



В. Герловин: Мозаика из шприцов  
*V. Gerlovin: A Mosaic made out of injections*

Современный жанр самодельной книги как осознанного художественного объекта в России уходит своими корнями к началу этого века и к периоду русского футуризма. Во время революции книжное искусство наиболее радикально выразилось в синтезе массовой агитации и идеалистической мысли. Книга как портативный объект массовой тиражной продукции, предназначенная в то же время для интимного общения с читателем, представляла собой наилучший пример взаимодействия экстра- и интравертных идей в русском искусстве.

С окончанием героического периода в результате противоречий между идеалами и реальностью внешне пропагандистские элементы потеряли свое первоначальное позитивное значение, в то время как интравертные, наоборот, углубились и выжили даже в холодный период сталинизма. Это положение можно проследить на судьбах двух великих русских поэтов: Маяковского и Пастернака. Яркая, но короткая, творчески интенсивная жизнь Маяковского, оборвавшаяся внезапной смертью, и полуофициальное "выживание" в советской действительности Пастернака, отразившееся в его философской созерцательной лирике.

Начиная с тридцатых годов, оригинальные книго-объекты постепенно становятся редкостью, поскольку представляют собой довольно независимый и опасный вид творчества. Сохранились они только в виде авторских поэтических манускриптов, сопровождаемых несложным дизайном.

Вместе с хрущевской оттепелью вновь появляются самодельные книги, поэты печатают свои сочинения под копирку, часто с добавлением рисунков или коллажей, делают ручной переплет и в таком виде распространяют свои "издания" среди друзей. Таким образом, возникает искусство русского самиздата ("сам себя издат", как впервые написал в своей книге-рукописи в конце пятидесятих годов поэт Николай Глазков). Позднее это явление повторилось и в других странах социалистического лагеря.

Русский опыт самиздата представляет собой независимый от западного влияния культурный феномен, характер которого обуславливается следующими факторами: русскими книжными традициями начала века, интересом русской интеллигенции к неконформизму в искусстве и литературе (что и продолжает стимулировать творчество) и, наконец, изоляцией русского искусства от Запада железным занавесом.

Самиздатские произведения не подвергаются цензуре ни в политическом, ни в редакторском плане. Как правило, они печатаются под копирку тиражом от 1 до 12 экземпляров. Любой вид печатного оборудования в СССР, включая ксерокс, до сих пор является нелегальным и практически недоступен. Одна и та же копия передается из рук в руки с сопутствующими комментариями, распространение подобных произведений остается довольно опасным. Но неблагоприятная среда для современного искусства в СССР имеет по крайней мере одну позитивную сторону — запретный плод сладок. Репрессивный социальный порядок вынуждает к более тесному объединению внутри художественной среды, а обостренная политическая ситуация находит свое отражение в серьезном проблематичном творчестве.

"Свобода слова" в советской конституции всегда являлась наиболее двусмысленным параграфом, цензура служит основным орудием идеологической полиции, поэтому официальная выставка книг самиздата до сих пор невозможна в СССР. Наша первая и последняя попытка показать подобные книги на групповой выставке в Доме ученых в 1998 г. закончилась крахом. Три различных художественно-идеологических комиссии назвали наше творчество провокационным и вредным советскому обществу. В результате, отпечатанный плакат был изъят, а во всем тираже пригласительных билетов наши имена были выскоблены бритвой.

Прежде чем перейти к анализу творчества отдельных авторов, стоит указать на некоторые исторические и национальные особенности, оказавшие несомненное влияние на все виды деятельности русских художников. Идеологический аспект всегда доминировал над эстетическими параметрами в русской литературе и искусстве, средствами которых (зачастую интуитивно) писатели и художники пытались разрешить моральные, религиозные и социаль-

## THE ART OF SAMIZDAT

(The Moscow School)

As art objects Russian *samizdat* books trace their roots to the beginning of this century and especially to the time of the Russian revolution. The radical art of the book that appeared during this period represented a synthesis of mass agitation and idealistic thinking. The book, which is a portable object of mass production intended, nevertheless, for intimate communication with the reader, became one of the best examples of collaboration between extroverted and introverted ideas in the history of Russian art.

After the heroic period, the contradiction between ideals and reality destroyed the initial positive significance of the externally propagandistic elements. But the introverted aspects never died; they intensified and survived even during the coldest period of Stalinism. This may be better understood if we compare the destinies of two great Russian poets, Mayakovsky and Pasternak: the vivid, intensely creative life and sudden death of Mayakovsky and the half-underground "survival" and creation of the philosophical and speculative lyric poetry of Pasternak.

From the thirties onward, the making of original book objects was gradually abandoned as a form of creation that was independent and dangerous. Instead, authors produced manuscripts of their own poetry that were of simpler design.

With the Khrushchev thaw at the end of the fifties, the book as an art form re-emerged. Poets began to type carbon copies of their work, often accompanied by their own drawings or collages, bound them and circulated their "editions" among their friends. In this way, the art of Russian *samizdat* ("self-published" books, as the poet Nikolai Glazkov called them for the first time in a manuscript book at the end of the fifties) came into being. Later the movement was repeated in other socialist countries.

*Samizdat*, as a cultural phenomenon, is distinct from Western practices and was shaped by three factors: the Russian traditions of book production at the beginning of the century; the interest of the Russian intelligentsia in non-conformist art and literature, which continues to inspire book production; and Russia's iron-curtain isolation from the rest of the world.

There is no censorship in *samizdat* in either the political or the editorial sense. Usually, each *samizdat* work consists of typed or handwritten carbon-copies, in an edition of from two to twelve copies. Printing equipment of any kind (including photo-copiers) is illegal and almost inaccessible, so one and the same copy is passed from hand to hand accompanied by discussion and commentary. Distribution is dangerous, especially if handmade books are seen in public places. But the negative environment for modern art has at least one positive side — forbidden fruit is sweet. The repressive social situation unites the art community within itself, and strained political situations inspire serious, problematic art.

The paragraph devoted to freedom of the word in the Soviet constitution has always been profoundly ambiguous, while censorship has served as the main weapon of the ideological police. To this day there is no way of showing handmade books in public exhibition spaces in the USSR. In 1978 the authorities removed textual book-objects made by the authors of this article before the opening of their first and last official show, which has held at the House of Scientists. Three different commissions called their work provocative and harmful to socialist society. The poster designed for the show was withdrawn and their names were scratched off all the printed invitations for the group show with razor blades.

Before analysing the works of individual artists, it is worthwhile pointing out some of the national features of the Russian character that have undoubtedly influenced all forms of creation in Russia. The ideological aspect has always prevailed over the aesthetic dimension in Russian art and literature, the methods which writers and artists have used — often intuitively — in their attempts to solve moral, religious and social problems. Kasimir Malevich, in his article "To the Innovators of the Whole World", wrote: "All art exhibitions should be exhibits of projects for the transformation of the world picture." The spiritual, political and aesthetic innovations seized upon by the Russian imagination, sometimes in a state of near madness, were widespread and optimistic at the time of the revolution; later, artists became self-analytical and the art community withdrew into itself.

The beginning of the sixties was marked by an upsurge



ные проблемы. К. Малевич в статье "Новаторам всего мира" писал: "Все художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины". Все эти духовные, политические и эстетические новшества, рассмотренные под углом зрения мощного русского воображения, зачастую граничащего с безумием, в период революции носили широкий оптимистический характер. Позднее это искусство перешло в самоаналитический, довольно замкнутый в себе мир художников-одиночек.

Начало 60-х ознаменовалось всплеском общественного интереса к поэзии. Сотни слушателей собирались у памятника Маяковскому в Москве на чтения молодых поэтов (что в какой-то мере напоминает толпы американской молодежи на открытых рок-концертах). В результате давления властей, движение переместилось в мастерские художников. Примерно в это же время и начинают появляться первые самодельные книги-объекты. В период с 1964 по 1967 г. большое влияние имела энергичная группа поэтов, известная в основном декламацией своих стихов, под названием СМОГ (Союз молодых гениев), куда входили Л. Губанов, А. Басилова, В. Алейников, Ю. Вишневецкая, В. Лен и др. Они представляли как бы неофициальную параллель группе Евтушенко, ставшей уже к тому времени официальным рычагом воспитания советской молодежи. Поэты старшего поколения, такие как Е. Кропивницкий, Г. Сапгир, И. Холин, С. Красовицкий, Г. Айги, Я. Сатуновский, В. Некрасов, чьи стихи были хорошо известны в артистических кругах, сыгравшие важную роль в развитии художественного самиздата. "Сонеты на рубашках" Генриха Сапгира были неожиданным и свежим подходом к поэзии. Интересные визуальные сборники стихов делали В. Ковшин и особенно Алексей Хвостенко, ленинградский поэт и бард, который часто наезжал в Москву.

**Генрих Худяков** (р. 1930) был одним из первых в начале 60-х годов, кто делал выставки своих книг в частных мастерских московских художников. Одна из его ранних книг "Кошки-мишки или один к третьим лишний" (1963) была напечатана под копирку в количестве 10 экземпляров и сопровождалась манифестом, рукописными комментариями и копиркой его собственного издательства. В то время у Генриха не было собственной пишущей машинки, и он печатал эту книгу на работе, в одном из московских "почтовых ящиков", где работал переводчиком, и откуда его скоро уволили, обнаружив подобное бесчинство.

Его ранние визуальные стихи, вошедшие в эту книгу, представляют собой новую интерпретацию русской морфологии, в которой, по его словам, различные графические решения он возвел в систему, подобную нотному письму. Он писал стихи, делал рисунки и коллажи в амбарных книгах и детских альбомах по рисованию. Одно из его рукописных сочинений "Кацавейки" было факсимильно воспроизведено в международном издании СМС, № 3, 1968. Генрих Худяков стал известен в Москве не только благодаря своей поэзии, но и довольно неожиданной логике толкования собственного творчества, новому морфологическому переводу "Гамлета" Шекспира и весьма эксцентричному поведению. Живя в Нью-Йорке с 1974 г. на государственное пособие, он получил копирайт на свои 19 рисунков в Вашингтоне, но не смог добиться патента на изобретение пишущей сигары. "Ай да Худяков!" — как любит говорить сам о себе поэт.

С 1978 г. начинается его новый период, который критик Питер Шелдел в газете "Вилледж Войс" назвал "сумасшедшей галантереей": Генрих сделал серию раскладных книг-коллажей из галстучков, хозяйственных сумок с использованием различной бижутерии. Позднее он начал украшать таким же образом пиджаки, рубашки, майки и ботинки.

**Илья Кабаков** (р. 1933) — хорошо известный художник. В 70-е годы он стал идеологическим лидером в кругах поэтов и художников, претендовавших на "высшее понимание духовности". Будучи сам сильным и самостоятельным художником, Кабаков привлекал к себе адептов, подобно пчеломатке питая их и одновременно питаясь ими.

С 1973 г. он начал свою знаменитую серию философско-энциклопедических альбомов, представляющих собой довольно большого размера коробочные книги с рисунками тушью и цветными карандашами, и сопровождающиеся рукописными комментариями, зачастую от лица его "наивно-проницательных" героев-масок. В эту серию входит более 25 альбомов, среди которых: "Летают", "Сны", "Шутки Льва Глебовича", "Душ — комедия", "Вокноглядящий Архипов", "Вшкафусидящий Прима-

of public interest in poetry. Hundreds of young people gathered near the Mayakovsky monument in the centre of Moscow to hear young poets read, almost as young people in the United States came together to listen to rock music. But as a result of pressure from the authorities, the movement retreated to artists' studios. At about the same time the first books as art objects began to appear. Inspiration for this developing genre was provided by an energetic group of poets — SMOG (an abbreviation of "Union of Young Geniuses") — best known for reading their works in public and who included among their members L. Gubanov, A. Basilova, V. Oleinikov, Yu. Vishnevskaya and V. Len. This group, which was very active from 1964 to 1967, was the underground parallel to Yevtushenko's group, which had already become an official lever for shaping the minds of Soviet youth.

Older poets — E. Kropivnitsky, I. Kholin, G. Saggir, G. Aygi, Ya. Satunovsky and V. Nekrasov — whose works were well known in Moscow artistic circles, gave further impetus to the development of *samizdat*. Genrikh Sapgir's sonnets on shirts represented an unexpected and fresh approach to the traditional style of poetry. Interesting visual collections of poetry were made by V. Kovshin and, in particular, Alexei Khvostenko, the Leningrad poet and bard, who often visited Moscow.

**Genrikh Khudyakov** (born 1930) was among the first at the beginnings of the 1960s to hold exhibitions of his book objects in the studios of Moscow artists. "Hide and Seek or One, Two and Three is Out" (1963), one of his early books, was typed on carbon paper in ten copies, accompanied by a manifesto and a handwritten commentary, and copyrighted by his own publishing company. Khudyakov did not have his own typewriter at that time and had to type out the book at his job in a secret Moscow aviation institute, where he worked as a translator until he was caught and fired. This book consists mainly of his visual poems, representing a new interpretation of Russian morphology, in which, in his own words, he "elevated various graphical solutions into a system, like that of musical notes." Khudyakov wrote poems and filled account books and children's drawing pads with his drawings and collages. One of his handwritten books, "Shot Fur-Trimmed Jackets", was reproduced in facsimile in the international edition of SMS, No. 3, in 1968. Genrikh Khudyakov became famous in Moscow not only for his poetry, but also for the somewhat unexpected logic of his interpretation of his own work, a new "morphological" translation of Shakespeare's "Hamlet" and his highly eccentric behaviour. Living on welfare in New York City, where he emigrated in 1974, he applied to Washington for a certificate of copyright for nineteen of his drawings. He succeeded, though he failed to obtain an inventor's certificate for his "writing cigar." "That's a boy, Khudyakov!" as the poet is fond of saying of himself.

Khudyakov's new period dates from 1978. Peter Schjeldahl called it a "mad boutique" in the "Village Voice": Khudyakov has made a series of fold-out books of collages of ties and shopping bags with the aid of paper, fabric and glass. Subsequently he began to decorate jackets, shirts, tee-shirts and shoes in the same fashion.

**Ilya Kabakov** (born 1933) was already a well-known artist when, during the 1970s, he became an ideological leader among poets and artists aspiring to a "higher understanding of spirituality". A strong and independent artist himself, Kabakov, like a queen bee, attracted disciples to himself, nourishing them and at the same time being nourished by them.

In 1973 he began his renowned series of philosophic-encyclopedic albums, quite large book-boxes with drawings in Indian ink and coloured pencils, accompanied by handwritten commentaries often from the mouths of his "naively shrewd" mask heroes. The series includes more than twenty-five albums, among which are: "They are Flying", "Dreams", "Lev Glebovich's Jokes", "Shower-Comedy", "Arkhipov-Looking-in-the-Window", "Primakov-Sitting-in-the-Wardrobe" and "Vases". In his "works" Kabakov touches upon the virtually universal problems of modern Russia, interpreting social, religious and ideological features with the refined ambiguity characteristic of him. Ilya Kabakov's personality seems to combine the all but incompatible. He is a man of the world and a cunning politician, surrounded by the comforts of Soviet life and respected in the Moscow Union of Artists, yet at the same time he is also a subtle artist, devoted to his art, who preaches a spiritual asceticism. The same is true of his world: the visual and verbal language of the albums is reminiscent of the style of wall newspapers in public housing offices and simultaneously of the children's book illustrations the artist does for money; at the same time, suffering and defenceless images roam his works, which are imbued with

4



Журнал „Воздухоплавание“  
The "Aerostatics" magazine



Гунына „Мухоморы“  
"Toadstools" group



ков", "Вазы" и др. В своих "трудах" Кабаков затрагивает практически все важные проблемы современной России, интерпретируя социальные, религиозные и идеологические вопросы со свойственной ему изощренной двусмысленностью. Личность Ильи Кабакова сочетает в себе, казалось бы, малосовместимые черты: светский человек, хитрый политик, он окружен удобствами советского быта, пользуется уважением в Московском союзе художников, и в то же время это утонченный и самоуглубленный художник, проповедующий духовный аскетизм. Таково и его искусство: визуальный и вербальный язык альбомов напоминает стиль ЖЭКовских стенгазет и одновременно иллюстрации в детских книжках (которые художник делает с целью заработка). В то же время страдающие и беззащитные образы блуждают в его сочинениях, пронизанные темой великой реальности, противопоставленной космической свободе духа. Каждая страница — это своего рода метафизическая картина времени и пространства. Топографический стиль построения альбомов, фантастическое смещение времен и масштабов (шкаф как вселенная), введение абсурдных текстов — внешне представляют собой продолжение традиций Даниила Хармса и текстовых работ раннего Магритта. Зачастую в стиле его работ сквозит манерность, как в рисунке, так и в туманном философском подтексте. Однако мощный эпический подход, серьезность и глубина альбомов Кабакова ставят их в ряд лучших образцов современной русской культуры.

Характерна манера демонстрации этих альбомов, похожая на первые экспериментальные шоу братьев Люмьер. Установив книгу на мольберте, автор сам перелистывает страницы и читает текст сидящей перед ним, как в зрительном зале, публике. Этот перформанс длится от 2 до 4 часов, в течение которых публика проходит различные состояния погружения в метафизические ценности Кабакова, построенные на парадоксах зачастую пророческого и трагического характера.

Творчество Ильи Кабакова объединяет в себе два доминирующих в настоящее время в России и оппозиционных официальной точке зрения мироощущения: восприятие советской действительности как абсурдной и антигуманной исторической данности и религиозно-философское морализаторство. В неконформистском искусстве России возникло довольно странное явление — двойная оппозиция, когда многие художники, особенно молодое поколение, были обвинены в отсутствии необходимого религиозно-духовного дидактизма. ("... Не поднялись над тьмой к свету...", "... к аутентичным сферам Высшего Духа"). Любопытно, что с отъездом из России многие деятели культуры трансформировали свои идеи как в идеологическом, так и стилистическом плане, назвав все это "славянофильским маскарадом", "да и иконы, что бы там ни говорили, взяты извне" (цитаты из журнала "А-Я"). Для кого же подобная духовность является маскарадом?

Для характеристики бытующего в московском обществе мировоззрения следует упомянуть отношение некоторых художников к классическому русскому авангарду. Старшее поколение весьма недоброжелательно изображает себе это явление: в виде иерархии начальства в девальвирующем духовном пространстве. В атмосфере постоянной депрессии трудно преодолеть чувство антагонизма к той когда-то созидательно-идеалистической энергии русских художников, от которой остались теперь рожки да ножки. И в их судьбе нет ничего антиисторического: достаточно сравнить русскую культуру, скажем, с культурой Римской империи или Византии, закончившихся академическим искусством и декадансом. Во все времена на стадии формирования нового общества творческие личности находились в гармонии с ним, в момент же дезинтеграции и распада наиболее талантливые личности становились в оппозицию. То же происходит и сейчас, в период разложения "Третьего Рима": последующее поколение рассматривает своих предшественников с скептической точки зрения "постмодернизма". Но по истечении времени явления снова переоцениваются: и мы все-таки предпочитаем Ренессанс маньеризму. Как это ни парадоксально, но социалистическое общество кроме государственного кича (официального искусства) имеет свой неофициальный маньеризм весьма широкого диапазона: от картин тюльпановского образца до спекулятивного позднего соц-арта.

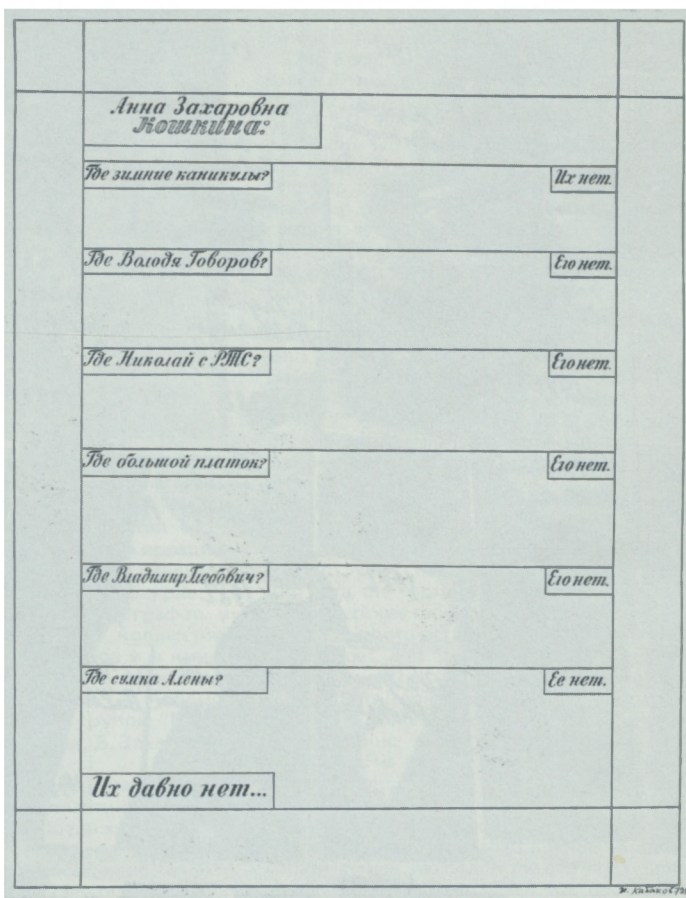
В период классического русского авангарда художники наконец освободились от доморощенной философии (см. передвижничество), сформировавшейся в условиях постоянной социальной подавленности. Во времена сталинского режима процесс

the theme of faceless reality opposed to the cosmic freedom of the spirit. Each page is a kind of metaphysical picture of time and space. The topographical style with which the albums are constructed, the fantastic mingling of different times and physical scales (a cupboard as the universe) and the introduction of absurd texts appear on the surface to be a continuation of Daniil Kharms' traditions of logic and of the text works of the early Magritte. Often the style of his work reveals a flash of affectation, both in the drawing and in the obscure philosophical subtexts. However, the powerful epic approach, seriousness and depth of Kabakov's albums place them among the best examples of contemporary Russian culture.

The manner in which these albums are presented, resembling the first experimental shows of the Lumière brothers, is characteristic. After placing the book on a lectern, the author himself turns the pages and reads the text to the audience, which sits before him, as in an auditorium. This performance lasts from two to four hours, during which the audience passes through various states of immersion in Kabakov's metaphysical values. These values are based on paradoxes, which are often of a prophetic or tragic character.

Ilya Kabakov's work combines two attitudes opposed to the official point of view in Russia at the present time: a perception of Soviet reality as an absurd and inhumane historical fact and, at the same time, moralizing of a religio-philosophical character. In the non-conform-

5



ist art of Russia a quite strange phenomenon has emerged — a double opposition, whereby many artists, particularly those of the younger generation, have been accused of lacking the necessary religious and spiritual didacticism. ("... They have not risen above the darkness towards the light...", "... towards the authentic spheres of the Supreme Spirit"). It is curious that many cultural figures, on leaving Russia, have transformed their ideas in both the ideological and the stylistic senses terming all this "a Slavophile masquerade" — "why, even ikons, whatever they say there, came from abroad" (quotations from "A-Ya"). But for whom does such spirituality appear a masquerade?

If we are to characterise the current *Weltanschauung* in Moscow society, we must mention the attitude of some artists towards the classic Russian avant-garde. The older generation, the so-called flowers of a Stalinist childhood, regard this phenomenon with extreme hostility as a hierarchy of bosses in a spiritual space whose stock is falling. In the constant atmosphere of depres-

И. Кабаков:  
„Анна Захаровна Кошкина“, 1972

I. Kabakov:  
"Anna Zakharovna Koshkina"  
1972



пошел в обратном направлении, дав толчок одновременно и нон-конформизму, часто выраженному в тяжелом консервативном самоуглублении с утопическим представлением о независимости от социума.

"Кого возьмут в будущее?" (еще одна глобальная проблема для русского сознания) — спрашивает Илья Кабаков читателей журнала "А-Я" с закамуфлированной откровенностью. Представление о селекции гениев, оценка их заслуг в будущем — вот что постоянно волнует русских художников, как нон-конформистов, полуофициалов, так и несметное полчище служителей госмузы. Поэтому заявление московского скульптора о самом себе вроде следующего: "... я чувствую себя одним из последних в ряду вымирающих классиков нашего уходящего тысячелетия" можно рассматривать как типичное проявление накопившихся чувств и мыслей. Однако жизнь в полной изоляции делает эту спасительную идею вполне оправданной и закономерной.

Но вернемся к певцам самиздата.

**Вагрич Бахчанян** (р. 1938), автор большого количества самодельных книг, графики, мейл-арта, был известен в Москве еще и как неистощимый шутник. В Нью-Йорке в 1979 г., одевшись "ходячим агитпунктом", расписанный с ног до головы лозунгами типа: "Сталин — это Ленин сегодня", "Осторожно,

in the Soviet Union it is hard to overcome a feeling of antagonism towards the one-time creative, idealistic energy of Russian artists, of which there now remain not the slightest trace. There is nothing anti-historical in this either: it is sufficient to glance at a comparative description of the cultures of, for example, the Roman empire or Byzantium, which ended in academic art and decadence. During the formation of a new society creative individuals have always found themselves in harmony with it, while at the moment of disintegration the most talented individuals have come out in opposition. The same is happening now, too, in the period of dissolution of the "Third Rome": the next generation looks upon its predecessors from the conservative viewpoint of "post-modernism." But, as time passes, phenomena are once again re-evaluated: all the same, we prefer the Renaissance to mannerism. However paradoxical it may seem, socialist society has, apart from state kitsch (official art), an extremely wide-ranging mannerism of its own: from pictures of the ideal tulip to speculative late sots-art, especially as practiced by emigre imitators of this trend. As an example we may cite the recently organized eclectic group "Kasimir Passion," which drew its first inspiration from the success of the political artists Komar and Melamid and the group exhibition of *samizdat* in art.

During the period of the classic Russian avant-garde artists finally liberated themselves from a home-grown philosophy formed amid conditions of unremitting social repression (see for example, the Peredvizhniki movement). Under Stalin the process went into reverse while simultaneously providing the soil for non-conformism, which was often expressed in a heavy, conservative self-absorption combined with a utopian conception of independence from the socialist cosmos.

"Who will be taken into the future?" (yet another global problem for the Russian consciousness), Ilya Kabakov asks readers the of "A-Ya" with camouflaged frankness. The concept of genetic selection, the assessment of their merits in future — this is what constantly concerns Russian artists, whether non-conformists, semi-official figures or the countless servants of the state muse. For this reason the declaration of a Moscow sculptor about himself "... I am conscious of myself as one of the last in the line of nearly extinct classics of our departing millenium" may be regarded as a typical manifestation of accumulated thoughts and feelings. However, life in complete isolation makes this redeeming idea thoroughly justified and legitimate.

But let us return to the voices of *samizdat* in art.

**Vagrish Bakhchanyan** (born 1938) is the author of a large number of handmade books, drawings and mail art. He was also well known in Moscow as a tireless joker. In 1979 in New York, dressed as a "walking agitpunkt (propaganda centre)", covered from head to foot with slogans like "Stalin is Lenin today," "Beware, savage dog" and "Why is there no vodka on the moon?" he strolled about the Russian avant-garde room in the Museum of Modern Art, much to the acute irritation of the museum authorities.

Bakh, as everybody calls him, was one of the first to consciously and methodically develop the genre of the *samizdat* book as an art object. In 1963 he produced his first book, which consisted of collages, drawings and texts on wallpaper or foreign newspapers. From the very beginning he used ready-made techniques. Bakh is fond of saying: "How you choose, not what you do, is the important thing." In the book "One Hundred Namesakes of Solzhenitsyn," one hundred frottage portraits were signed with the same surname, but with different, paradoxical first names. Similar research was conducted by the artist with the namesakes of Reagan.

Short, witty books reflect the character of the author and his desire to realise the ideas and projects that occur to him with lightning suddenness, many of which have never come to fruition: for example, a tailored fur-coat of lard, which would have been put over the naked body, lard inside. During 1968-69 he made and distributed to his friends a large number of mirror-image books with frottage texts, which could only be read through mirrors accompanying them. Each of this works was unique, since Bakh, no ball of fire, "was not in a position" to occupy himself with the tedious business of copying. Anyway, almost all his well-known texts had been retyped in Moscow, not by Bakh himself, but by his friends.

In New York he has continued to produce his "systematic pieces of nonsense", like a book of tobacco with pages to which real tobacco is stuck, the newspaper "Pravda-da", posters of Lenin and Stalin composed of thirty-six minibooks, and so on. In 1981 he published what he called a daily postcard magazine, "Arm News", with frottages of different arms. On his letters he always sticks a stamp "Vagrish Bakhchanyan, artist to

6



В. Бахчанян: Ленин  
V. Bakhchanyan: Lenin

злая собака", "Почему нет водки на Луне?", разгуливал по залу русского авангарда в музее Модерн арт, чем вызвал резкое недовольство администрации.

Бах, как все называют его, был одним из первых, кто сознательно и методично стал развивать жанр самиздатской книги как художественного объекта. В 1963 г. он сделал свою первую книгу, состоящую из коллажей, рисунков и текстов на обойной бумаге и иностранных газетах. С самого начала он использовал технику "реди-мейд", т.е. готовых объектов. Бах любит говорить: "Важно не то, что делаешь, а как выбираешь". В книге "100 однофамильцев Солженицына" 100 фротажных портретов под-



писаны одной фамилией, но разными парадоксальными именами. Подобное же исследование было проведено и с однофамильцами Рейгана.

Краткие остроумные книги отражают характер автора, его желание как можно быстрее реализовать свои внезапные идеи и проекты, многие из которых так и остались проектами, как, например, фасонная шуба из сала, которая должна была надеваться на голое тело салом внутрь. В течение 1968-69 гг. он сделал и раздал друзьям множество зеркальных книг с фротажными текстами, которые можно было прочесть только через прилегающие к книгам зеркала. Каждая из этих работ была уникальной, поскольку Бах по своей склонности к лени "был не в состоянии" заниматься скучной работой копирования, более того, почти все его известные тексты были перепечатаны в Москве не им самим, а его друзьями.

В Нью-Йорке он продолжает продуцировать свои "систематические нонсенсы" типа "книги табака" со страницами, обклеенными реальным табаком, газеты "Новое русское слово", состоящей только из похоронных объявлений, газеты "Правда-да", плакатов Ленина и Сталина, составленных из 36 мини-книжечек и пр. В 1981 г. он издавал еженедельный, по словам автора, журнал открыток "Арм-нюс" ("Новости рук") с фротажными различными рук. На свою

President Reagan on mail art." He does not write poems he writes menus, casualty notices, dreams... This perception of the world goes back to the Oberiuts, whose ideas of total irrationality and irony in a literature, theatre and real life anticipated the European theatre of the absurd.

Among Moscow's artists, photographers and poets the "collective" method of work is wide-spread and there are also many examples of this approach in making books: the joint works of A. Monastyrsky - N. Alekseyev - N. Panitkov - A. Abramov, L. Rubinshteyn - V. Gerlovin, the "Toadstools" group, N. Abalakova - A. Zhigalov, Zakharov - V. Skersis and others.

The authors of this article began to work together in 1972 with plastic books in the form of a tortoise and a heart. These were followed by an extensive series of utopian albums such as "Initial information Concerning the Photography of Dreams," "A History of the Life of Stones," and "Total Conservation," as well as a series of tactile books.

Changing common perspective exposes the metaphysical links in the world. The grotesque, which creates a universal balance in place of an everyday one, lies at the basis of the mythological actions involved in constructing works. A paradoxical simplicity in combination with an analytical approach, lyrical irony and fatalism organise, so to speak, the semiotic environment of utopia. As we know, human consciousness, especially in art, is drawn towards the creation of its own model of the world with its own concept of time and space.

Rimma's first books took the form of scores (1972) for polyphonic reading: for example, one was in five Slavonic languages. The series of cube-poems began in 1974. Each cube-poem is an allegorical unit of time, space or human character - for example, a cube with the inscriptions "above me," "under me" and "in front of me" on the appropriate faces. Another cube is marked: "Soul. Do not open or it will fly away" - and when the box is opened, you see "There, it's flown away..." A group portrait of members of the Politburo (1975) made up of cubes like a children's game enabled an archetype of the Soviet leader to be created from six familiar faces. At present the molecular cubic structure has been arranged into large cube-poems. A two-metre high man made of soft cubes with inscriptions covering single concepts (from genius to lack of talent or from saint to devil and so on) is formed by the viewer himself, who thereby "writes" his own random poetry. This series also includes a "Calendar for 100 years in the Future" in the form of a dog-sphinx "predicted" by the viewer; "The Wandering Jew" - a soft cube in the form of a prostrate human figure studded with nails that wanders across a map of the world; and "Man from Babylon" in six languages.

This is the part of the authors' work which may, to some degree, be called literary. More recently we have been working on a large series entitled "Mosaics of Ancient New York" (a view of the contemporary Babylon from the future), which consists of a coloured mosaic of syringes mounted on paintings and constructions, as well as photo-performances in conjunction with them.

The poet and sculptor **Dmitry Prigov** (born 1940) combines verbal and plastic techniques in his work. Many of his ironic creations make use of the methods of visual and concrete poetry. The precise proportions and cryptographic mastery of his work are particularly arresting. His absurd telegrams, such as "student tchk killed an old woman tchk with an axe tchk he suffers terrible torments tchk dostoevsky" are stuck on the pages of an eponymous book in the form of telegram tapes. Prigov has published a whole series of booklets in carbon copies, written in the astringent language characteristic of the author, which was once called the poetry of policemen and pompiers.

Beginning with two-dimensional visual compositions, he moved on to three-dimensional compositions on cans: the poetry of labels, one might say. For example, "Prophetic Can" has a meditative text printed on a cut-out spiral strip of label that shrinks to a black dot. Piles of multi-coloured cans in his studio recall the windows of provincial grocery shops in the Soviet Union. All his later three-dimensional compositions are ultimately rooted in his creative alter ego as a sculptor, and the majority of his works are rich in political symbolism and Soviet bureaucratic clichés.

Many Moscow poets and writers have produced handmade bindings for their own typewritten works. That was how **Lev Rubinshteyn** (born 1947) began at the end of the 1960s. Later he collaborated with the photographer Gosha Sandler to "publish" several original photo-books, which were bound. "First Book" and "Second Book" (1972) consisted of surrealist poems, partly typed, partly handwritten, with parallel carbon monoprints by Valery Gerlovin. Many of Lev's con-



корреспонденцию он всегда наклеивает марку "Вагрич Бахчанян, советник президента Рейгана по мейл-арту". Он не пишет стихов, он пишет меню, похоронки, сны... Корни подобного восприятия мира идут еще к обэриутам, чьи идеи тотальной иррациональности и иронии в литературе, театре и реальной жизни предвосхитили европейский театр абсурда.

Среди московских художников, фотографов и поэтов распространен так называемый коллективный метод творчества. Немало примеров и в книжной продукции: совместные работы А. Монастырского - П. Алексеева - Н. Паниткова - А. Абрамова, Л. Рубинштейна - В. Герловины, группы "Мухоморы", Н. Абалаковой - А. Жигалова, В. Захарова - В. Скерсиса и др.

Мы, авторы этой статьи (Герловины), начали свою совместную работу в 1972 году с пластиковых книжек в виде черепахи и сердца. Позднее появилась обширная серия утопических альбомов типа "Начальные сведения по фотографированию снов", "История жизни камней", "Тотальная консервация", а также серия тактильных книг.

Изменения обычной перспективы оголяют метафизические связи в мире. Гротеск, создающий универсальное равновесие вместо бытового, лежит в основе мифологических ходов построения работ. Парадоксальная простота в сочетании с анализом, лирической иронией и фатализмом организует как бы семиотическую среду утопии. Как известно, человеческое сознание, особенно в искусстве, тяготеет к созданию собственной модели мира со своей концепцией времени и пространства.

Первые книги Риммы были в виде партитур (1972) для полифонического чтения, например одна из них была на 5 славянских языках. Серия поэм-кубиков началась с 1974 г. Каждая кубо-поэма является аллегорической единицей времени, пространства или человеческого характера, как например, кубик с надписями на соответствующих гранях "надо мной - подо мной - передо мной". Или: "Душа. Не открывать, а то улетит" - если же откроешь кубик - увидишь: "Вот и улетела..." Группо-

1. А. Ур: Автопортрет  
2. Журнал „Коллективная ферма“  
3. Р. Герловина на выставке в галерее Lase, Los Angeles, 1984

1. A. Ur: Self-portrait  
2. The "Collective Farm" magazine  
3. R. Gerlovin at the show in the Lase gallery, Los Angeles, 1984



вой портрет членов Политбюро (1975), складывающийся из кубиков по типу детской игры, давал возможность создать из 6 знакомых лиц архетип советского руководителя. В настоящее время молекулярная кубическая структура выстроилась в большие "кубо-поэмы". Двухметровый человек из мягких кубиков с надписями в диапазоне одного понятия (от гения до бездаря или от святого до дьявола и пр.) выкладывается самим зрителем, который в данный момент "пишет" свою собственную поэзию шанса. В эту серию входят также: "предсказываемый" зрителем "Календарь на 100 лет вперед" в виде собаки-сфинкса, "Вечный жид" — мягкий кубик, странствующий по карте мира в виде распростертой человеческой фигуры, утыканной гвоздями, "Человек из Вавилона" на 6 языках и другие кубические люди.

Это та часть нашего творчества, которую в какой-то степени можно назвать литературной. В последнее время мы разрабатываем большую серию под названием "Мозаики древнего Нью-Йорка" (взгляд на сегодняшний Вавилон из будущего) и представляющую цветную мозаику из шприцов на живописных холстах и конструкция, а также фото-перформансов с ними.

Поэт и скульптор **Дмитрий Пригов** (р. 1940) объединяет в своем творчестве вербальные и пластические приемы. Во многих его иронических сочинениях использованы методы визуальной и конкретной поэзии. Обращают на себя внимание четкие пропорции и криптографическое мастерство. Его абсурдные телеграммы типа: "студент тчк убил старуху тчк топором тчк мучится ужасно тчк достоевский тчк" в виде телеграфных лент наклеены на страницы книги. Пригов выпустил целую серию напечатанных под копирку брошюр, со свойственной автору желчностью, на языке, названном однажды поэзией полицейских и пожарников.

Начав когда-то с двухмерных визуальных композиций, он с 1978 г. перешел к трехмерным сочинениям на консервных банках, так сказать, к поэзии этикеток. Например, "Банка пророчеств" с медитативным текстом, концентрирующимся к черной точке на спирально вырезанной этикетке. Груды разноцветных банок в его мастерской напоминают витрины советских провинциальных гастрономов. Все его поздние объемные композиции уходят корнями как бы в его творческое alter ego — мироощущение скульптора.

Большинство работ Дмитрия Пригова насыщено политическими символами и советскими бюрократическими шаблонами.

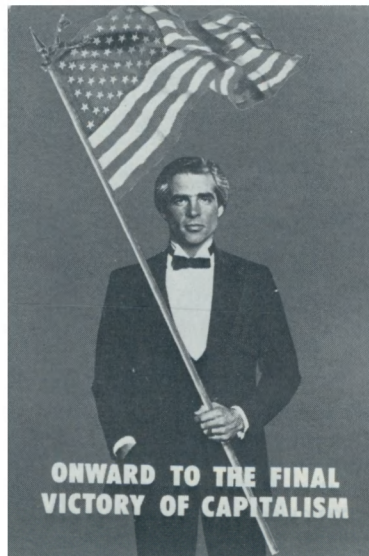
Многие московские поэты и писатели делали ручные переплеты для своих напечатанных на пишущей машинке сочинений. Так начинал и **Лев Рубинштейн** (р. 1947) в конце 60-х годов. Позднее, в сотрудничестве с фотографом Гошей Сандлером, он "издал" несколько оригинальных фотокниг, сброшюрованных типографским способом. "Первая книга" и "Вторая книга" (1972) состояли из частично напечатанных, частично написанных авторской рукой стихов сюрреалистического плана с параллельными карбоновыми монопринтами Валерия Герлобина. Многие конструктивные идеи Льва долгое время оставались в области фантазии из-за привязанности автора к традиционной структуре. В ранних работах уже намечалась игровая интерпретация лирических стихов, как например, в 1973 году он написал поэму на брусках, при переорачивании которых читатель свободно варьировал последовательность поэтических строк. В настоящее время, по его собственным словам, он является "тотальным систематизатором поэзии". Содержание его концептуальных книг всегда носит теоретический, почти стерильный характер, что резко контрастирует с его личностью (в жизни Лев Рубинштейн весьма живой и социально общительный человек). Однако характер автора время от времени прорывается в наименее претенциозных и изобретательных сочинениях типа "Книги одного сонета" — наглухо перевязанной шнурком, внутри которой под копирующую бумагу в 12 экземплярах напечатан один и тот же сонет, "нечитательный" вплоть до последней страницы. Поздние произведения типа "Каталог комедийных новшеств" и "Программа работ" представляют собой его обычную лингвистическую разработку, отражающую скуку советского бюрократического быта.

**Всеволод Некрасов** (р. 1934) один из лучших, по нашему мнению, современных поэтов России, автор своеобразного лирико-административного синтаксиса и трогательно-благородной версификации на варварском языке аббревиатур. Его парадигматические приемы сочетают ясность и "объек-

structive ideas remained in the area of phantasy for a long time because of the author's attachment to traditional structure. In his early works a playful interpretation of lyrical verses could already be seen: in 1973, for example, he wrote a poem on wood blocks which could be shuffled, enabling the reader to vary the sequence of lines at will. At the present time he is, to quote his own words, "a total systematizer of poetry". The content of his conceptual books always has a theoretical, almost sterile, character, which stands in sharp contrast to the man, a convivial and extremely lively person in private life. However, from time to time the author's personality breaks through in less ambitious and inventive works like the "Book of One Sonnet", which is tightly bound with a cord, within which are twelve carbon copies of the same sonnet, "unreadable" until one reaches the last page. Later works, like the "Catalogue of Comedy Novelties" and "Programme of Works", represent his customary elaboration of linguistic points reflecting the boredom of Soviet bureaucratic existence.

**Vsevolod Nekrasov** (born 1934) is, in the opinion of the authors, one of the best of Russia's contemporary poets, the creator of an original lyrical-administrative syntax and of touchingly noble versification in the barbarous language of abbreviations. His paradigmatic devices combine clarity and "purposefulness" of thought with the precision of metaphorical mini-forms.

Seva Nekrasov is a virtuoso reader of his sound-repre-



*Вперед, к победе капитализма!*



*Враг подслушивает.*

sentational works, of which he has perfect recall, although all his notes are in unbelievable disorder.

From time to time Seva Nekrasov turns his attention to the genre of textual objects: for example, a miniature book of signs and words, which is strung on to a key ring like a rosary. In another mini-book the word "рано" (early) is gradually inverted, to be transformed on the last of thirty-two pages into "нопа" ("it is time").

**Vilen Barsky** (born 1930) must also be mentioned. This Kiev poet, now living in Germany, used to visit Moscow occasionally, bringing his books with him. His witty and penetrating verse-structures with their lyrical philosophical symbols were cast in the same laconic, representational style that was characteristic of the Moscow group of poets. For example:

*To da Syo* (one thing and another) (a haiku)  
tyodaso  
tadosyo  
todyosa

The political artists **Vitaly Komar** (born 1943) and **Alexander Melamid** (born 1945) have made a conceptual transposition of their ideas into the form of a book, pasting articles about themselves in "The New York Times" into the last chapter of the Bible, thus testifying to their desire to shock the public and to a certain degree of egocentricity. In Moscow they "constructed" several book objects, the most interesting of which was a work in an absurd language invented by the authors.

Although their output in the book genre is not large, their viewpoint in art can be seen as an example of the transformation of artists who work in the pure socialist cosmos. The Moscow period in the work of Komar and Melamid was marked by the richness and variety of their ideas, which were then extremely topical. These founders of sots-art fixed a card to their door which read "Famous Artists of the 1970s." They were so deeply involved in

*В. Комар, А. Меламид:  
Плакаты, 1980*

*V. Komar, A. Melamid:  
Poster Series, 1980*



ность" мыслей с точностью метафорических мини-форм.

Сева Некрасов виртуозно декларирует свои звуко-изобразительные сочинения, которые он превосходно помнит на память (при этом все его записи находятся в несусветном беспорядке).

На чем стояли мы  
На чем мы  
Настаивали  
На чем заваривали  
Товарищ Сталин  
Китайский чай

Периодически Сева Некрасов обращается к жанру текстовых объектов, как например, миниатюрная книжка знаков и слов, нанизанная на кольцо для ключей и напоминающая четки. В другой его мини-книжке слово "рано" постепенно спускается сверху вниз и к последней 32 странице превращается в слово "пора".

Нельзя не упомянуть в этой статье **Вилена Барско-го** (р. 1930), поэт из Киева, ныне живущего в Германии, который периодически приезжал в Москву со своими книгами. Его остроумные и пронзительные стихи-структуры с лирико-философскими символами были выдержаны в том же лаконичном изобразительном стиле, свойственном группе московских поэтов.

То да се (хокку)  
тедасо  
тадосе  
тодеса

Политические художники **Виталий Комар** (р. 1943) и **Александр Меламид** (р. 1945) сделали концептуальное переложение своих идей в форму книги, вклеив статьи о себе из "Нью-Йорк таймс" в последнюю главу Библии, что явно свидетельствует о желании шокировать публику и некотором эгоцентризме. В Москве они "сконструировали" несколько книжных объектов, среди которых наиболее интересной была работа на изобретенном ими абсурдном языке.

Несмотря на то, что в книжном жанре они работали не так много, имеет смысл рассмотреть их позицию в искусстве, как пример трансформации художников, работающих на социальном материале. Московский период творчества Комара и Меламида отличается насыщенностью и разнообразием идей, чрезвычайно актуальных для того времени. "Известные художники 70-х годов" — такую табличку повесили на своей двери основатели соц-арта. Они были настолько погружены в советский социум и иронизирование над ним, с любовью и ненавистью одновременно, что разрыв с естественной для них средой оказал большое влияние на их творчество и взгляды. Попытка сделать выставку на американском политическом материале в Нью-Йорке не увенчалась успехом, хотя была довольно логично рассчитана. В это время по всему миру поднималась волна живописи, и Комар и Меламид решили обогатить свою концепцию новыми средствами. Их всегда интересовала механика поднятия к славе, будь то пример И. Глазунова или Бойса, или феерическая карьера художника средней руки Шнабеля. Вернувшись к родной советской теме, они начали поденно пародировать образцы сталинской классической живописи. Выставка работ Комара и Меламида прошла с большим успехом, хотя и был в нем оттенок политико-этнографического свойства. Как заявил один из критиков "Арт ньюс", нам это нравится, потому что это понятно. Во время все более возрастающего интереса американцев к политике, искусство двух русских проницательных художников выглядит оригинально на фоне довольно однообразного неоклассицизма.

Комар и Меламид — художники контекста, тесно связанные со временем, местом и ситуацией. Однако, как показывает история, мы оцениваем произведения искусства именно по их вневременным качествам, на которых и основывается архетипическая связь человеческой культуры. Их близкий друг и критик Джемми Гэмбрел пишет о них: "... В своей неповторимой диалектической манере они зовут к изучению и постижению истории, а не к бездумно-бараньему повторению ее (...) они не прикрываются обносками модернизма..."

В последние годы в Москве получили распространение так называемые книги-перформансы, которые в той или иной мере являются документацией проведенных акций. Первые работы такого рода были сделаны в 1964 г. организатором группы "Движение" **Львом Нусбергом** (р. 1937). В 1981 г. вместе с Галиной Головейко он подготовил необычное издание, все 150 экземпляров которого были сделаны вручную. Называлась эта книга "Из неопуб-

the Soviet world, so wrapped up in an ironic, love-hate commentary upon it, that the break with their native environment had a powerful effect on their work and views. An attempt to put together an exhibition in New York using American political material was not successful, although it was quite logically designed. At that time the wave of painting was running through the whole world and Komar and Melamid decided to broaden their conception with fresh resources. They have always been exercised by the materialist basis for achieving fame, whether in terms of the example set by Ilya Glazunov or Joseph Beuys or the sky-rocket career of a middle-ranking artist such as Schnabel. Reverting to their native, Soviet subject, they have begun laboriously to parody the models of Stalinist classical painting, but quite without the same zest or technical perfection (either by chance or consciously). As a former member of the board of sculptors of MOSKb observed authoritatively, an artistic commission would not accept work of this quality. Nevertheless, Komar and Melamid's exhibition was highly successful, although with a hint of a political-ethnographic quality. As a critic of "Art News" declared, "we like it because we understand it." At a time when American interest in politics is growing, the art of two sharp-eyed Russian artists looks original against the background of monotonous neo-expressionism.

Komar and Melamid are artists of context, closely



Да здравствуют Вооруженные силы!



Слава американским фермерам!

linked to time, place and situation. However, as history shows, works of art are rated by their extratemporal qualities, upon which the archetypical links of human culture are also based. Their close friend and critic Jamie Gambrell writes of them that in their uniquely dialectical manner they call for the study and comprehension of history, not for an unthinking, sheep-like repetition of it. They do not take cover in the cast-offs of modernism, she observes.

In recent years so-called book-performances have been circulated in Moscow. These represent, to a greater or lesser extent, documentary records of actions that have been carried out. The first works of this type were made in 1964 by the organizer of the group "Movement," **Lev Nussberg** (born 1937). In 1981, together with Galina Goloveyko, he put together an unusual publication of 150 handmade copies. This was "From the Unpublished Letters of K.S. Malevich (1878–1935) to L.V. Nussberg (1937–1998)," an imaginary correspondence with Malevich together with drawings and designs. Despite the range of new printing technology available in the West, where Nussberg has lived since 1976, he has chosen a traditional method of *samizdat*, affirming this continuing vital influence on Russian artists.

The Moscow "Group of Collective Actions" (**Andrei Monastyrsky, Nikita Alekseyev, Nikolai Panitkov and Goga Kizevalter**) also uses books for its performance. In the winter of 1979 they organized a happening with Andrei Abramov in which the audience laid out brightly-coloured pages on snowdrifts, thus creating a vivid composition in a snow-covered field near Moscow. Each spectator-participant took an original book away with him. For the international exhibition "The New Children's Book" in Warsaw, Monastyrsky and Abramov produced a folder of sixteen sealed envelopes with the instructions "Open in the first year", "... in the second



ликованных писем К.С. Малевича (1978-1935) к Л.В. Нусбергу (1937-1998) и была составлена из псевдокорреспонденции с Малевичем, рисунков и проектов. Несмотря на доступ ко всем полиграфическим новшествам Запада, где Нусберг находится с 1976 года, он выбрал традиционный метод самиздата, что подтверждает живучесть его влияния на русских художников.

Московская „Группа коллективных действий“ (**Андрей Монастырский**, **Никита Алексеев**, **Николай Панитков**, **Гога Кизевальтер**) также используют книги для своих перформансов. Зимой 1979 г. вместе с Андреем Абрамовым они провели акцию, в которой зрители раскладывали яркие страницы на сурбоках, создавая красочную композицию на заснеженном подмосковном поле. Каждый зритель-участник унес с собой по оригинальной книге. Для интернациональной выставки „Новая детская книга“ в Варшаве Монастырский и Абрамов сделали папку из 16 заклеенных конвертов с инструкцией: „Вскрыть в 1 год“, „... в 2 года“ и так далее до 16. Кроме групповых работ все участники „издают“ свои самостоятельные книги-объекты.

**Андрей Монастырский** (р. 1949, подлинная фамилия — Сумнин) начал в 60-е годы с сюрреалистической поэзии, сопровождаемой его собственными иллюстрациями, цикл которой он завершил в „Бесконечном чтении“, где первоначально собирался описать всю свою оставшуюся жизнь. Годом позже мы оказались свидетелями трансформации его пролонгированной формы творчества в краткие стихи и лингвистические эксперименты, вылившиеся в серию графических концептуальных книг. Позднее он стал делать объекты, рассчитанные на манипуляцию ими зрителями. В 1975 г. Монастырский „создал“ „Элементарную поэзию: Кучу“ — коллективное творчество зрителей. Автор же со своей стороны приложил инструкцию, как „кормить кучу“ различными объектами, записывая необходимые данные в прилагающуюся амбарную книгу.

Важным жанром творчества Монастырского стали разного рода пространно-экзотерические комментарии к таким же многозначительным перформансам. Будучи по характеру артистичным и общительным человеком, Мона (его имя среди друзей) всегда расположен пофилософствовать, при этом его талантливый эвентуальный язык зачастую совершеннее завуалированных идей. В московской художественной среде он играет, на наш взгляд, важную роль. Благодаря личному обаянию, способностям к общению, художественному любопытству и яркому таланту, он объединяет вокруг себя определенную группу художественной интеллигенции.

Книги **Никиты Алексеева** (р. 1953) отличаются конструктивной формой. Так, например, одна из них по высоте стопки страниц достигает полуметра, другая — иллюстрированная история придуманного им персонажа, написана на 30-метровом рулоне бумаги. Мифологический герой Никиты Алексеева варьируется в его серии книг-альбомов с текстами и рисунками.

**Елизавета Мнацаканова** (р. 1922), бывший музыкальный критик, в начале 70-х разработала полифоническую систему записи своей „пронзительно-женской“ лирики. Элегантные рукописные книги с абстрактными пастельными рисунками, как правило, сделаны в одном экземпляре. Ее надрывная лирика в стиле, бытовавшем в конце 60-х среди многих молодых поэтов, поэти не претерпела никаких изменений. Наиболее ценным новшеством Мнацакановой, на наш взгляд, является музыкальная конструкция стиха, отражающая многоголосное эхо авторского голоса. Несмотря на визуальную несхожесть записей ее стихов с партитурами, при чтении их возникает ощущение пространственно-временных отношений, свойственных нотному письму.

**Игорь Макаревич** (р. 1943), художник и фотограф, внес в книжный жанр элементы видео. Его раскладная книга „Выбор цели“ (1976) представляет собой серию фото-мутаций гадальной кости, противопоставленных изменениям в групповой фотографии московских художников. При последовательном рассмотрении страниц возникает впечатление стоп-кадра. В 1979 г. эта серия была выставлена в парижском центре Помпиду.

Композиции скульптора **Анатолия Ура** представляют собой своего рода театр книжной полки — промежуточный жанр между книгой и театральной декорацией. Например, макет, выклеенный из газет „Правда“ и „Нью-Йорк таймс“, с бумажным человечком с лицом автора, сидящим среди вороха книг и газет, выглядит печально-бюрократически. „Книга для разрезания и разрывания“ с ножницами и соответствующими авторскими комментариями предна-

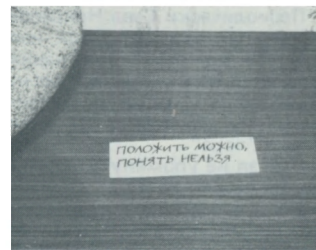
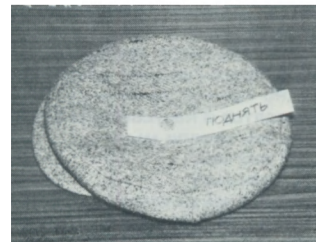
year“ and so on up to sixteen. In addition to group works, all the members “publish” their own independent book-objects.

**Andrei Monastyrsky** (born 1949, né Sumnin) began in the 1960s with a cycle of surrealist poetry accompanied by his own illustrations called “Endless Reading.” Originally he intended to write this for the rest of his life. A year later his extended form of work was transformed into short poems and linguistic experiments, which developed into a series of graphic conceptual books. Subsequently he began to make objects designed to be manipulated by spectators. In 1975 Monastyrsky “created” “Elementary Poetry No. 9 — A Heap”, a collective work by the audience. The author included instructions on how “to feed the pile” with different objects, writing down the necessary data in an accompanying ledger.

Spatial-exoteric commentaries of all kinds to similar significant performances have become an important genre in Monastyrsky’s work. By nature artistic and convivial, Monya (as his friends call him) is always ready to discuss anything under the sun, his gifted language often more perfect than the ideas underlying it. In the authors’ view, he plays an important part in Moscow’s artistic world. His personal charm, gift for communication, artistic curiosity and vivid talent make him the centre of a definite group of the artistic intelligentsia.

Books by **Nikita Alekseyev** (born 1953) are marked by their constructivist form: one, for example, is composed of a stack of pages half a metre thick, while another, an illustrated history of a character imagined by the author, is written on a thirty-metre-long roll of paper. Nikita Alekseyev’s mythological hero varies throughout the author’s series of book-albums, which contain texts and drawings.

**Yelizaveta Mnatsakanova** (born 1922) is a former music critic who developed a polyphonic system of notation for her “piercingly female” lyrics at the beginning of the 1970s. The elegant manuscript books with abstract pastel drawings are, as a rule, produced in one



*А.Монастырский: Кепка  
А.Монастырский: А Сap*



copy only. Her highly charged, emotional lyrics, written in a style current at the end of the 1960s among many young poets, have scarcely changed at all. Mnatsakanova’s most valuable innovation is the musical structure of her verse, which reflects the polyphonic echo of the poet’s voice. Despite the visual dissimilarity between the written records of her poetry and musical scores, a sensation of space-time relations akin to that of musical notation does arise when they are read.

**Igor Makarevich** (born 1943), an artist and photographer, introduced the elements of video into the book genre. His fold-out book “Choice of Aim” (1976) is a series of photo-mutations of a fortune-telling bone, which are contrasted with changes in a group photograph of Moscow artists. Looking at the pages in sequence gives the impression of freeze-frames. In 1979 this book was exhibited at the Pompidou Centre in the video section.

Compositions by the sculptor **Anatoly Ur** represent a kind of bookshelf theatre — an intermediate genre between book and theatrical set design. For example, a model stuck together from copies of “Pravda” and the “New York Times” includes a paper model with the

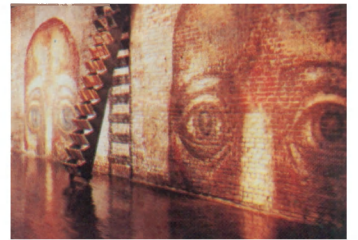
*А.Монастырский, Н.Алексеев,  
И.Панитков, И.Яворский, Г.Кизевальтер:  
Перформанс „Картини“  
Суханавс, 11 февраля 1979 г.*

*А.Монастырский, Н.Алексеев,  
И.Панитков, И.Яворский, Г.Кизевальтер:  
“Pictures” performance  
Sukhanovo, 11-2-1979*

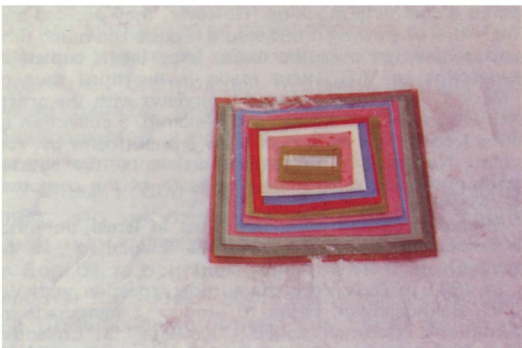




Д. Пригов: Банки, 1978-79  
D. Prigov: Tins, 1978-79



В. Герловин: Мозаики древнего Нью-Йорка, 1984. Питсбург.  
V. Gerlovin: Ancient New York Mosaics, 1984. Pittsburg.



Перформанс „Картини“  
"Pictures" performance



Р. Герловина  
R. Gerlovin



Г. Худяков: Пиджак, 1980  
H. Khudyakov: Veste, 1980



значена на расправу зрителям и свидетельствует не только об авторском безразличии к тексту, но и подсознательной тяге к разрушению.

**Михаил Чернышов** (р. 1945) продолжает традиции русского авангарда не только в жанре живописи, но и книги. Точное и конструктивное соотношение линий и пятен в "Опознавательных знаках" (1981), книге в форме круга; изощренные графические приемы в сочетании с тонированной бумагой в альбоме "Мицубиси—Кавасаки—Накаяма" — характерные черты творчества Чернышова.

Московская группа молодых художников "Мухоморы" (**Свен Гундлах, Сергей и Владимир Мироненко, Константин Звездочетов и Алексей Каменский** — все участники родились в конце 50-х гг.) работают в самых разнообразных жанрах, включая и книгу. Их рукотворные книги-объекты сделаны с детской изобретательностью и легкостью: это раскладушки, прорезанные насквозь книжки, бумажные пластинки, абсурдные дневники, всевозможные лозунги и поделки псевдо-агитпроповского характера. Подробно об их творчестве мы писали в своей статье "Мухоморы" в "А-Я" (№ 3, 1981 г.).

Одновременно с самодельными книгами в конце 60-х годов стали появляться и самодельные журналы, как правило в одном экземпляре в отличие от размноженных на пишущей машинке политических диссидентских сборников. Оригинальное коллективное издание "Воздухоплавание" (1973 г.), подготовленное Н. Алексеевым, Герловиными, А. Монастырским и Л. Рубинштейном, состояло из работ людей самых различных профессий и возрастов. Темой следующего номера стал "Животный мир".

С 1975 г. художник **В.Г.** начал выпускать регулярный самодельный журнал "Метки" в количестве от 5 до 10 экземпляров. Здесь публиковались критические статьи, интервью с художниками, информация о западном искусстве, поэзии, музыке, масса фотографий, подлинных рисунков и рукописных стихов. В 1976 г. мы собрали материал для нового журнала и полностью подготовили макет, но решив, что издательская работа отнимает у нас слишком много времени, мы отдали весь отпечатанный номер (8 экземпляров) **В.Г.**, который сделал его третьим номером журнала "Метки". Сюда вошли интервью с художниками Юрием Соболевым и с Комаром и Меламидом, раскадровка "подпольного" художественного фильма Алика Киселева, визуальные стихи Всеволода Некрасова, наша теоретическая статья с фотографиями, манифест музыкальной группы композитора **В. Артемова**.

**Михаил Гробман**, проживающий теперь в Израиле, выпускает русскую тиражированную газету по искусству "Левиафан", все тексты которой написаны от руки.

В Нью-Йорке, вместе с Вагричем Бахчаняном, с 1981 г. мы начали издавать рукотворный интернациональный журнал "Коллективная ферма" (100 экземпляров), состоящий из переплетенных в книгу конвертов, каждый из которых служит как бы мини-галереей для отдельного художника. В журнале использован способ цветной монопечати с помощью копировальной бумаги, ксероксы, оригинальные рисунки, печатки и коллажи. Первый номер ("Колхоз"), подготовленный расширенной редакцией, состоял из работ только русских художников; все последующие выпуски были интернациональными: № 2 — "Письма в СССР", № 3 — "Обед в почтовом отделении", № 4 — "Вундеркинды", последний, сделанный детьми художников, целиком состоит из оригинальных рисунков. В настоящее время журнал, как редкое издание, находится во многих коллекциях книг художников, включая музей Модерн Арт в Нью-Йорке.

В этой статье мы коснулись истории книг-объектов современных художников и поэтов Москвы, главного культурного центра России. В заключение необходимо отметить различие между политическим самиздатом, критикующим советский режим, и литературно-художественным, целью которого является не критицизм, а отражение духовных проблем и ценностей. В социальном и культурном климате страны в силу своего неофициального статуса и нон-конформизма, литературно-художественный самиздат носит политический оттенок.

Сегодняшние книжные художники на Западе тяготеют все более к типографскому производству, с целью сделать эти книги более доступными широкой публике. В репрессивной обстановке СССР этот путь невозможен, поэтому оригинальные книжные объекты остаются ценными произведениями искусства, особенно на фоне безликой массовой книжной продукции.

face of the author, sitting amid a pile of books and newspapers, looking sadly bureaucratic. "A book for cutting up and tearing apart," complete with scissors and appropriate authorial commentaries, is placed at the disposal of the audience and testifies not only to the author's indifference to the text, but also to the subconscious yen for destruction.

**Mikhail Chernyshov** (born 1945) carries on the traditions of the Russian avant-garde in both painting and books. "Landmarks" (1981), a book in the form of a circle, displays a precise and constructivist correlation of lines and dots. Subtle graphic devices in combination with tinted paper in the album "Mitsubishi-Kawasaki-Nakayama" are characteristic features of Chernyshov's work.

The Moscow group of young artists called "The Toadstools" — **Sven Gundlakh, Sergei and Vladimir Mironenko, Konstantin Zvezdochetov and Aleksei Kamensky** — all of whom were born at the end of the 1950s, work in the most varied genres, including books. Their handmade book-objects are produced with child-like inventiveness and ease: fold-out books, books cut all the way through; sheets of card; absurd diaries; slogans of all kinds and objects of a pseudo-agitprop character. The authors wrote of their work in detail in an article entitled "The Toadstools" in "A-Ya", No. 3, 1981.

At the end of the 1960s handmade books began to be paralleled by home-made magazines, produced, as a rule, in a single copy, unlike the collections of dissident articles, which were typed out. "Gliding" (1973), an original collective publication prepared by Nikita Alekseyev, the Gerlovins, Andrei Monastyrsky and Lev Rubinshteyn, consisted of works by people with the most varied professional pursuits and ages. The theme of the next issue was "The Animal Kingdom".

In 1975 the artist **V.G.** began to put out a regular handmade journal called "Marks" with a circulation of between five and ten copies. The contents included critical articles, interviews with artists, information on Western art, poetry and music, many photographs, original drawings and manuscript poems. In 1976 the authors collected material for a new magazine and prepared a complete mock-up. However, they decided that the work of putting it out would require too much time and so handed over the entire issue (eight copies) in typescript to **V.G.**, who made it the third issue of "Mark." The issue included interviews with the artists Yury Sobolev and Komar and Melamid, a collection of stills from a film by Alik Kiselev, visual poems by Vsevolod Nekrasov, a theoretical article by the authors with photographs and the manifesto of the composer **V. Artemov's** musical group.

**Mikhail Grobman**, who now lives in Israel, publishes a Russian newspaper on art called "Leviathan", all the texts of which are written by hand.

In 1981 in New York the authors, together with **Vagrigh Bakhchanyan**, began to produce a handmade international journal called "Kolkhoz" ("Collective Farm") in one hundred copies, consisting of envelopes bound into a book, each of which formed a kind of mini-gallery for an individual artist. The journal makes use of the colour mono-print method with the aid of Russian carbon copies, Xerox copies, original drawings, prints and collages. The first issue ("Kolkhoz"), prepared by an expanded editorial staff, consisted of works by Russian artists alone; all subsequent issues — No. 2, "Letters to the USSR," No. 3, "Lunch at the Post Office," and No. 4, "Wunderkinder" — were international in character. The last was produced by the children of artists and consists entirely of original drawings. The journal now figures as a vanity in many collections of books by artists, including that of the Museum of Modern Art in New York.

In this article the authors have dealt with the history of book-objects made by contemporary artists and poets in Moscow, the principal cultural centre of Russia. To conclude, a distinction should always be drawn between political *samizdat*, which criticises the Soviet regime, and literary and artistic *samizdat*, which aims not at criticism but at reflecting spiritual problems and values. In the social and cultural climate of the country literary and artistic *samizdat* is lent a political flavour by virtue of its unofficial status, non-conformism and thoroughly disapproving position in official life.

The trend among today's Western book artists is increasingly towards the use of printing techniques with the object of making these books more accessible to a wide public. In the repressive situation of the USSR this course is out of the question and original book objects remain rare, valuable works of art, especially when seen against the background of faceless Soviet mass book production.



**М.Гробман и группа „Левиафан“:**  
Действие „Велемир Хлебников — 100“  
Тель-Авив, 9-11-85

**M.Grobman and „Leviathan“ group:**  
Performance „Velemir  
Khebnikov — 100“  
Tel Aviv, 9-11-85



# ivan chuikov ИВАН ЧУЙКОВ

Новая серия работ И.Чуйкова представляет собой прежде всего глубокое и адекватное выражение ситуации художника в современном мире. В наше время, как никогда ранее, художник стоит перед многообразием стилей и направлений, традиций и претензий на новаторство. От него требуется самоопределиться перед лицом этого многообразия, найти „свое лицо“. Само это расхожее выражение уже вызывает недоумение: создается впечатление, что каждый художник как-то уже с самого начала ухитрился это лицо потерять. Лозунг современного искусства, — как и вообще современного мира — „стань самим собой“ — крайне проблематичен. В этом лозунге речь идет, скорее, о поиске еще не реализованной возможности и таким образом об объективном положении дел в искусстве, которое к той или иной конкретной индивидуальности художника имеет мало отношения. Вообще „делание культуры“ куда по существу своему более технично и социально мотивированно, чем сами „деятели культуры“ это склонны признавать. В результате, массы художников, писателей и т. д. мечутся сейчас по всему миру в поисках подходящей оригинальной маски, которую можно было бы объявить „своим лицом“. Когда же они ее находят, то никто не хочет на нее смотреть, потому что мир устал от разнообразия. Масса созданной культуры вытесняет художника во все более бесплодные пустыни, откуда уже мало шансов принести назад нечто дикое, первозданное, а подделки под детскость уже стали культурным ритуалом.

В своей новой серии Чуйков как бы заявляет, что он отказывается видеть в своих собратьях-художниках врагов и конкурентов в борьбе за оригинальность. Он осваивает их работы как свое собственное, он устанавливает общее между ними, как бы не желая замечать того, что они осознавали себя взаимно несовместимыми. Свою роль он видит не в ужесточении соперничества, а во всеобщем примирении. Чуйков не желает быть загнанным в гетто собственного стиля и в то же время делает жест — в этом жесте и состоит творческий пафос его работы, — чтобы вывести и других из того гетто, в которое они себя сами заточили.

Витгенштейн как-то проиллюстрировал в своем дневнике свой философский метод следующим замечанием: „Я часто ловил себя на том, что если находил для картины удачную раму или вешал ее на подходящее место, то бывал всегда так горд, как будто сам эту картину написал. Это, впрочем, не совсем точно: не так горд, как будто я сам ее написал, а так горд, как будто я, так сказать, написал ее небольшую часть“. Когда я увидел новую серию Чуйкова, мне сразу вспомнились эти слова Витгенштейна. Тем, что Чуйков находит для чужой работы место в определенном ряду, он как бы создает эту работу заново, ибо как уже было сказано, место работы в определенном ряду — это и есть, собственно, сама эта работа, и есть то, ради чего художник ее создал. Найти для работы место в другом, так сказать, „субъективном“ ряду, то-есть не в том, в котором видел ее созда-

I. Chuikov's new series of works is, first and foremost, a profound and faithful expression of the artist's situation in the modern world. The artist today is confronted by an unprecedented multiplicity of styles and trends, traditions and claims to innovation. He is required to define himself in face of this variety, to "find himself". This well-worn expression is, in itself, a cause of bewilderment: it would seem that each artist has somehow contrived from the very outset to lose himself. The watchword of modern art, as of the modern world itself, is problematic in the extreme — "become yourself". This refers for the



most part to the search for still unrealised opportunity and thus to the objective state of affairs in art, which bears little relation to the particular, individual artist. Generally speaking, "culture making" is, essentially, far more technically and socially motivated than the "culture makers" themselves are inclined to acknowledge. As a result, a great many artists, writers, and others now rush about the world in search of a suitable original mask which they can declare to be "themselves". When they do find it, no one wants to look at it, for the world is tired of variety. The great mass of created culture pushes the artist out into ever more sterile deserts, from which there is little chance of bringing back anything wild and primeval, and faking savagery has already become a cultural ritual.

In his new series Chuikov declares, as it were, that he refuses to see his artist confrères as enemies and rivals in the struggle for originality. He assimilates their work as his own and presents what they have in common, as if unwilling to notice their acknowledgement of mutual incom-

*Родился в 1935 г. Живет и работает в Москве.*

*Born in 1935. He resides and works in Moscow.*



14



Фрагмент № 4  
уф. 15:1

Ильин 82



Фрагмент № 1  
уф. 20:1

Ильин 82



Из серии „Фрагменты”, №4, 1982  
Фрагмент футбольной афиши  
оргалит, эмаль  
180 x 260

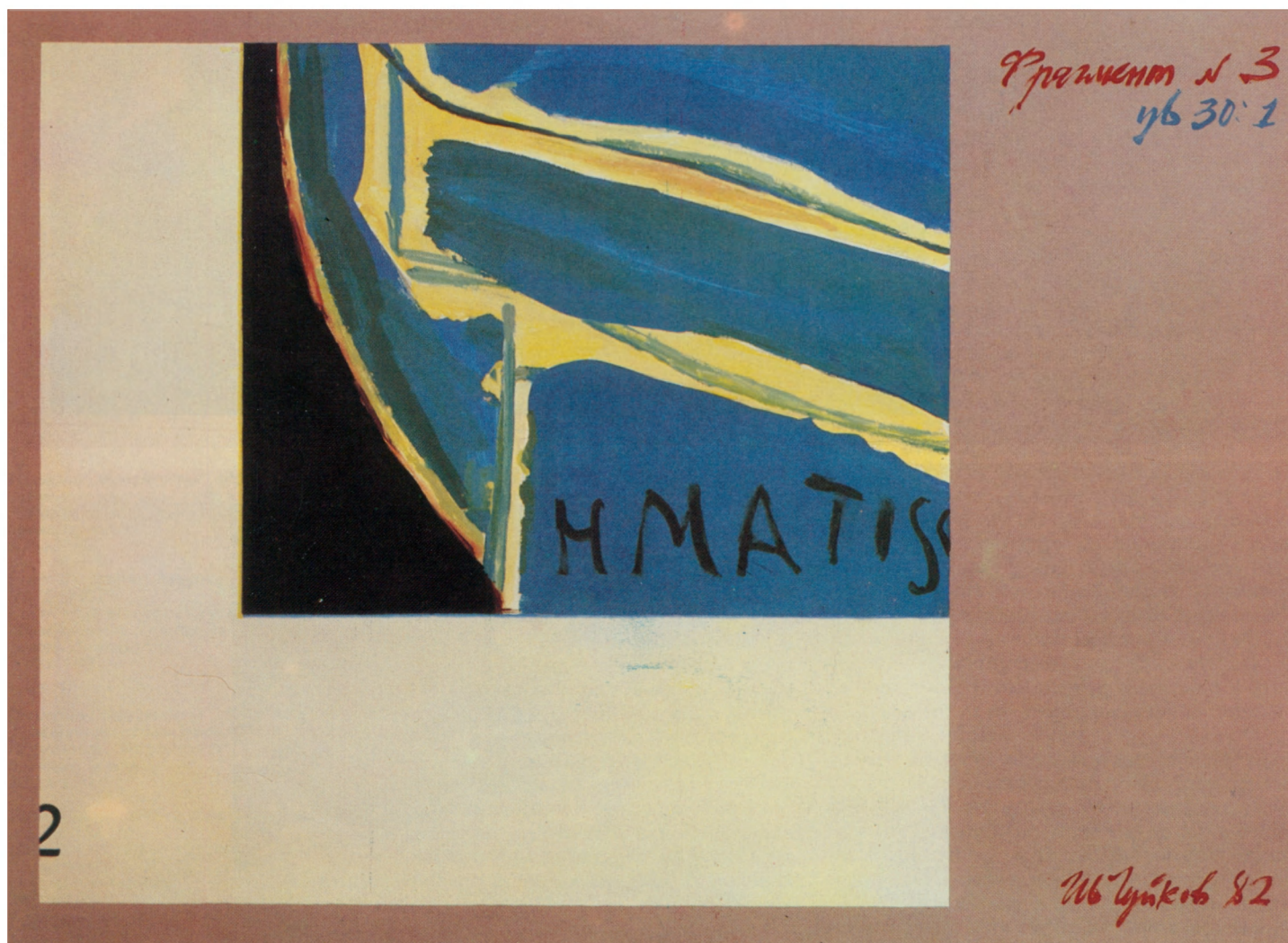
From the series “Fragments”, No. 4  
1982  
Detail of a Football Advertising,  
enamel on masonite  
180 x 260

тель и в котором он прожил ее как выражение своей „индивидуальности”, — значит отобрать у другого эту работу, отобрать у него его индивидуальность, обнаружив ее в качестве простой маски. Чуйков запрещает себе, однако, это тотальное насилие над чужой индивидуальностью, столь характерное для искусства „зрелого концептуализма”, он ограничивается „небольшой частью”, фрагментом, делая таким образом как бы двойной жест примирения.

На фрагменте, который выбирает Чуйков, обычно видна в первую очередь живопись как таковая. Сейчас на Западе большое увлечение живописью в духе экспрессионизма или искусства „информель” 50-ых годов. Возрождается и фигуративизм, причем упор де-

patibility. He sees his role not in the further intensification of rivalry, but in general reconciliation. Chuikov does not want to be driven into the ghetto of his own style and, at the same time, he does want to make a gesture. It is in this gesture that the creative spirit of his work lies, drawing others, too, out of that ghetto in which they have placed themselves.

Wittgenstein once illustrated his philosophical method by the following observation in his diary: “If I found a frame that suited a picture or hung it in a suitable place, I often caught myself feeling always as proud as if I had painted the picture myself. But that is not quite accurate: not ‘as proud as if I had painted it myself’, but as proud as if I had, so to speak, painted a small part of it”. When I saw Chuikov’s new series I



Из серии „Фрагменты”, № 3, 1982  
Фрагмент репродукции картины  
А.Матисса „Молчание в домах”  
оргалит, эмаль  
130 x 180

From the series “Fragments”, No. 3, 1982  
Detail of the reproduction from A. Matisse  
picture “Silence in the Houses”  
enamel on masonite  
130 x 180

Из серии „Фрагменты”, №1, 1982  
Фрагмент картины художника  
И.Чуйкова „Окно XIX”  
оргалит, эмаль  
130 x 180

From the series “Fragments”  
No. 1, 1982  
Detail of I. Chuikov’s picture  
“Window XIX”  
enamel on masonite  
130 x 180

лается на символические, насыщенные ассоциациями образы. Художники охотно играют с цитатами из чужих работ, но при этом погружают их в некую живописную „нерасчлененку”, в некое месиво, долженствующее изображать субъективность художника. В 20-ом веке давно уже пришли к выводу, что писать субъективно означает писать плохо. Авангард отказался от критериев мастерства

immediately recalled Wittgenstein’s words. By finding a place in a definite ranking for others’ work, Chuikov “creates” this work afresh since, as has already been stated, the place of a work in a definite ranking is, in fact, the work itself and what the artist created it for. To find a place for a work in another, “subjective” ranking — that is, not where its creator saw it and in which he lived it as an expression of his “individuality” — means

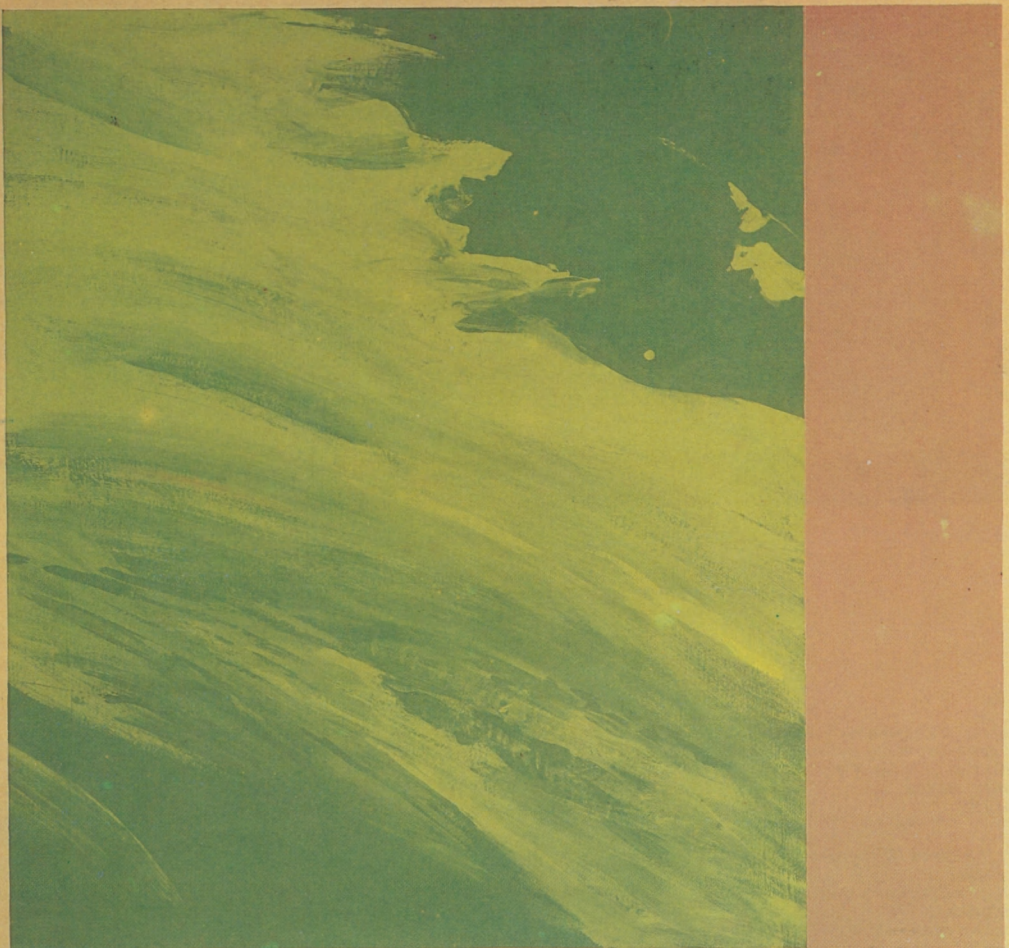


Фрагмент 1.5  
уб. 32:1



Ильинский 82

Фрагмент 1.7  
уб. 8:1



Ильинский 82





Два фрагмента, 1983  
оргалит, эмаль  
73 x 89

Two Fragments, 1983  
enamel on masonite  
73 x 89

Из серии „Фрагменты“, №5, 1982  
Фрагмент картины художника  
К.Максимова „Сашка-тракторист“  
оргалит, эмаль  
130 x 180

From the series "Fragments"  
No. 5, 1982  
Detail of K. Maximov's picture  
"Sashka – the Tractor Driver"  
enamel on masonite  
130 x 180

Из серии „Фрагменты“, №7, 1982  
Фрагмент картины художника  
И.Чуйкова „Фрагмент №1“  
оргалит, эмаль  
130 x 180

From the series "Fragments"  
No. 7, 1982  
Detail of I. Chuikov's picture  
"Fragment No. 1"  
enamel on masonite  
130 x 180

и решил таким образом завоевывать субъективность. Теперь же пришли к выводу, что только живопись по образцам может быть по-настоящему плохой: где нет критериев, там и нельзя сделать ничего плохого.

Для Чуйкова, однако, живопись — не возможность для субъективной игры, а некое всеобщее и, в известном смысле, цеховое, профессиональное измерение художественного акта. Общий вывод из его серии можно сделать такой: кем бы ни был художник, какие бы сознательные задачи он перед собой не ставил, плохой он или хороший, но он включен в магию искусства, в магию краски и поэтому, что бы он ни делал — это всегда прекрасно. В свое время главным для художника считалось увидеть красоту в природе. Но Чуйков сделал в своей серии нечто гораздо большее — он увидел красоту в искусстве. У Чуйкова вообще есть удивительное дарование видеть красоту — весьма редкостное в наши времена. В наше время люди ищут единства и гармонии мира обычно путем утверждения: все говно. Чуйков ищет ее утверждением: все прекрасно. Он утверждает мир, радуется и примиряет с ним.

Бывают времена, когда искусство хочет создать нечто совершенно образцовое, отряхнуть со своих ног прах всего относительного и уже бывшего и от „подобий“, с которыми мы имеем дело в нашем земном опыте, выйти к небесным „проброобразам“. Малевич — яркий тому пример. А бывают времена, когда искусство хочет преодолеть всякие претензии на исключительность — тогда оно отрицает право за образцами представлять „духовность“ и стремится к мистическому переживанию единства всего сущего без иерархий и рангов, вбирая в себя небесные озарения на правах лишь части единого целого. Это как выдох и вдох.

Впрочем, такие манифестации всеобщего единства тоже в своем роде образцовы. И они тоже, в свою очередь, могут быть освоены, оспорены и приведены в новое единство. Что же остается? Остается именно все — и то, и это, и их синтез тоже. Кто в искусство попал — тот больше уже из него никуда не денется, хочет он этого или нет.

taking this work away from someone else, taking away his individuality and revealing it as simply a mask. Chuikov, however, does not commit this total violence against another's individuality, which is so characteristic of the art of "mature conceptualism", but limits himself to "a small part", a fragment, thus making, so to speak, a dual gesture of reconciliation.

In the fragment that Chuikov selects, painting as painting is usually the most prominent feature. A great deal of enthusiasm is currently being shown in the West for painting in the spirit of expressionism or the "informal" art of the 1950s. Figurativism is also being resurrected, furthermore with the stress laid on symbolic images heavy with associations. Artists are not reluctant to play with quotations from others' works, but in doing so they submerge them in a kind of artistic "pot-pourri", a kind of mish-mash intended to represent the artist's subjectivity. Long ago the conclusion was reached that to paint in the 20th century subjectively means to paint badly. The avant-garde renounced the standards of high art and thus resolved to conquer subjectivity. Now it has been concluded that only painting which follows a model is bad: where standards are absent, nothing bad can be done.

However, painting for Chuikov is not an opportunity for subjective play, but a kind of universal and, in a certain sense, professional dimension of the artistic act. The following general conclusion may be drawn from this series: whoever an artist is, whatever conscious objectives he sets himself, whether he is a good artist or a bad one, nevertheless he is included in the magic of art, the magic of paint and, therefore, whatever he does is always beautiful. Once it was considered most important for an artist to see the beauty in nature. But Chuikov has done something much greater in his series — he has seen the beauty in art. Indeed, Chuikov has a remarkable gift for seeing beauty, something extremely rare in our time. People today usually seek unity and harmony in the world by affirming that everything is shit. Chuikov seeks it through the affirmation that everything is beautiful. He affirms the world, takes joy in it and is a reconciling force.

There are times when art wants to create something utterly exemplary, to shake from its feet the dust of everything similar and everything that has already been, done and to leave behind the "similarities" with which we deal in our earthly experience towards heavenly "prototypes". Malevich is a shining example of this. And there are times when art wants to overcome all claims to being exclusive — then it denies the right of a model to represent "spiritual qualities" and strives towards a mystical experiencing of the unity of all existence without hierarchy or ranks, taking into itself heavenly illuminations as just a part of the united whole. This alternation is like breathing out and breathing in.

Furthermore, such manifestations of universal unity are also exemplary in their own way. And they, too, in their turn, can be assimilated, disputed and brought to a new unity. What, then, is left? What is left is just everything — this and that and their synthesis as well. He who has found his way into art will never get out of it again, whether he wants to or not.



# vitaly komar-alexandr melamid ВИТАЛИЙ КОМАР-АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

18

Я начну с законов перспективы, со зрительной памяти. Я скучал по Москве в Иерусалиме. А в Лондоне я начал скучать по Иерусалиму. Потом по Нью-Йорку. А в Нью-Йорке стал, впервые, скучать по Лондону. В этих перелетах ностальгия по Москве окончательно затерялась. Я вспоминал своих московских друзей, но не город, отдельные разговоры, но не советскую власть как таковую. Я не скучал по ней в разлуке. Пока не умер Брежнев. Из-за его кончины я вдруг вновь ощутил удивительное, забытое было, чувство: уникальное ощущение того, что ты — советский человек. Я вновь испытал ностальгию по своему советскому прошлому. Эта сладкая волна ностальгии объясняется не чувством благодарности Леониду Ильичу, хотя именно Брежнев даровал мне свободу, дав разрешение на эмиграцию. Объясняется этот наплыв ностальгических чувств чисто зрелищным моментом: впервые за восемь лет пребывания на Западе я увидел членов Политбюро крупным планом на трибунах Мавзолея. И я ахнул. Ахнул от неповторимости этого зрелища. И испытал гордость от того, что я сам — часть этой неповторимой культуры: не русской, а, именно, советской, мавзолейной культуры.

Где, в какой части мира, в какой еще стране, руководители народа по торжественным случаям забираются на пирамиду фараоновой архитектуры и машут приветственно рукой, стоя, собственно, над склепом с мумией? Представьте себе этот склеп с мумией Ленина, ступенчатый каркас Мавзолея и членов Политбюро, представьте себе эту идеологическую пирамиду чисто визуально, и вы поймете уникальность советского мира. Когда я жил в Москве, я умел так натренировать свое зрение, что мне казалось: я Мавзолей с Политбюро в глаза не вижу. Увидев это зрелище по лондонскому телевидению, я понял, что этот Мавзолей — запечатлен в моем сердце. Я его как бы вспомнил. Вспомнил то, что хорошо знал, но давно пытался забыть. И тут я понял, что некоторые вещи невозможно забыть: они отпечатываются в сознании и остаются там до смерти — даже если ты испытываешь к ним отвращение. Выясняется, что память — аморальна. Память — она как природа и склонна, скорее, ко злу, чем к добру; она зловредна, потому что накапливает то, чего ты сам — твой дух? твой ум? — терпеть не можешь и всеми силами отвергаешь. И так устроены семейные отношения между духом и природой, между нашими мозгами и памятью, что когда мы видим вновь нечто неповторимое, однажды запавшее в память, мы испытываем радость, вне зависимости от того, какой моральной стороной поворачивается к нам это воспоминание.

Люди привыкли считать, что у природы, у ландшафта нет своей идеологии. Природа — аполитична. Поэтому отдыхать от тревожений жизни лучше всего у моря или в горах: около анти-идеологических природных крайностей. Идеология появляется в ландшафте лишь на полотне художника, на картине — в пейзаж она привносится нами самими. Так мы полагаем. Так оно, видимо, и было. До Советской власти. До Революции, до Сталина. Сталинизм завершил нечто неслыханное и невиданное: он

I'll begin with the laws of perspective, with visual memory. In Jerusalem I pined for Moscow. In London I began to pine for Jerusalem. Then New York. And in New York, for the first time, I began to miss London. Nostalgia for Moscow got lost altogether in these flights. I remembered my Moscow friends but not the city, remembered various conversations but not Soviet power as such. I didn't miss it — until Brezhnev died. At his passing I suddenly experienced a surprising feeling I thought I'd forgotten: that unique sensation of being a Soviet person. I experienced anew a nostalgia for my Soviet past. This sweet wave of homesickness can not be explained out of gratitude to Leonid Ilyich, although it was in fact Brezhnev who granted me freedom, by permitting emigration. The source of this influx of nostalgic feelings lies in a single moment of visual spectacle. For the first time in 8 years of living in the West I saw close-ups of the Politburo members on the tribune of the Mausoleum. And I was amazed. Amazed by the uniqueness of this spectacle. I felt a sense of pride in the fact that I myself am a part of this unique culture — not of Russian culture, that is, but of Soviet mausoleum culture.

Where else, in what part of the world, in what other country, do the people's leaders appear on



solemn occasion atop a Pharaonic pyramid, waving in greeting while standing, strictly speaking, over a crypt containing a mummy? Imagine this crypt with Lenin's mummy, the stepped carcass of the Mausoleum and the members of the Politburo. Imagine this ideological pyramid visually and you will understand the uniqueness of the Soviet world. When I lived in Moscow I knew how to train my vision so that it seemed to me I didn't really see the Mausoleum and the Politburo. Imagine this ideological pyramid visually and you will understand the uniqueness of the Soviet world. In a sense, I remembered it. I remembered something I knew well, but had long ago tried to forget. And then I realized that some things are impossible to forget. They are stamped on the consciousness and remain there until

*В. Комар родился в 1943 г. в Москве. А. Меламид родился в 1945 г. в Москве. В 1977 г. оба эмигрировали в Израиль. С 1978 г. живут и работают в Нью-Йорке.*

*V. Komar was born in Moscow in 1943. A. Melamid was born in Moscow in 1945. Both of them emigrated to Israel in 1977. They have been living and working in New York since 1978.*





*Что делать?, 1982-83*  
холст, масло  
183 x 183

*What is to be done?, 1982-83*  
oil on canvas  
183 x 183

19

идеологизировал природу. Куда ни оглянется советский человек, он везде чувствует сочную живописную кисть, которой советская власть преобразила и раскрасила природу. Например, колышашиеся поля пшеницы напоминают нам о колхозах, то есть о коллективизации и раскулачивании крестьянства. Вид заводов твердит рабочими гудками о пятилетнем плане. Даже лес с поляной взывает к нам патриотическими лозунгами. Что тут говорить о городской улице, где каждый квадратный метр заполнен идеологическими плакатами-лозунгами, портретами членов Политбюро и вообще партийными призывами, предупреждениями и наставлениями. Ну и, конечно же, не вызывает никаких сомнений идеологичность Мавзолея и пресловутой Красной площади. Покажите любому человеку Красную площадь — он тут же вспомнит КГБ и Политбюро. Точно так же, как при виде лондонского Биг-Бена тут же вспоминается английская королева и Парламент. Советская власть научила нас видеть идеологию и политику в природном, она наделила ландшафт партийной совестью.

Советская власть, короче говоря, переделывает действительность, природу, ландшафт под картинку, согласно своему идеологическому рецепту, концепции. Так происходит с любой революционно-утопической идеологией: она навешивает на нее свои ярлыки. Природное — аморально, антиидеологично и поэтому есть потенциальный враг утопической мессианской концепции и, следовательно, должно быть перевоспитано. Нужно перевоспитать, обратить в свою религию не только людей, но и улицу, лес, горы, реки и моря. Строительство Беломорканала — стройка Коммунизма, а не просто водного пути. Сталин — солнце (как, впрочем, и Луна, и другие космические светила — поскольку он не спал по ночам) нашей Родины. На наших глазах происходит тотальная идеологизация реально-

death — even if you loathe them. It turns out that memory is amoral. Memory, like nature, is inclined more to evil than to good; it's pernicious because it stores up what you yourself — your soul? your mind? — cannot abide and reject with all your might. And such are the family ties between the soul and nature, between our brain and memory, that when we see something unique that was once imprinted on our memory, we experience joy, regardless of which side of morality the memory is on.

People are used to thinking that nature, the landscape, doesn't have its own ideology. Nature is apolitical. For this reason the seashore or the mountains, nonideological, natural regions, are the best places to escape life's agitation. Ideology appears only in the landscape on canvas, in the picture; we ourselves introduce it. Or so we thought. And so it apparently used to be. Before Soviet power. Before the Revolution, before Stalin. Stalinism accomplished something previously unheard of and unseen: it ideologized nature. Wherever a Soviet person casts his glance, he feels the lush, painterly brush with which Soviet power has transformed and colored nature. For example, swaying fields of grain remind one of collective farms, that is, collectivization and the dispossession of the peasants. A view of factories shrieks with the whistles of the five-year plan. Even a forest clearing exhorts us with patriotic slogans. This is not even to mention city streets where every square meter is filled with ideological posters, saying, portraits of Politburo members and various Party slogans, warnings and admonitions. And of course there can be no doubt about the ideological nature of the Mausoleum or infamous Red Square. Show Red Square to anyone and he will immediately think of the KGB and the Politburo, just as a view of London's Big Ben reminds us of the English Queen and Parliament. Soviet power has taught us to see ideology and politics in the natural; it has



сти, ее партийная трансформация, каждый предмет получает партийный билет и беспартийных все меньше и меньше. Все меньше и меньше глаз помнят дореволюционную картину природы, ее до-советский вид.

Мы были рождены в эпоху окончательной победы сталинизма на нашей родине. О том, как выглядела природа и жизнь до Сталина, мы узнавали лишь по слухам, а позже — из запрещенных книг. И узнав — ужаснулись свершившемуся. И присоединились к многомиллионной толпе советских граждан, которые

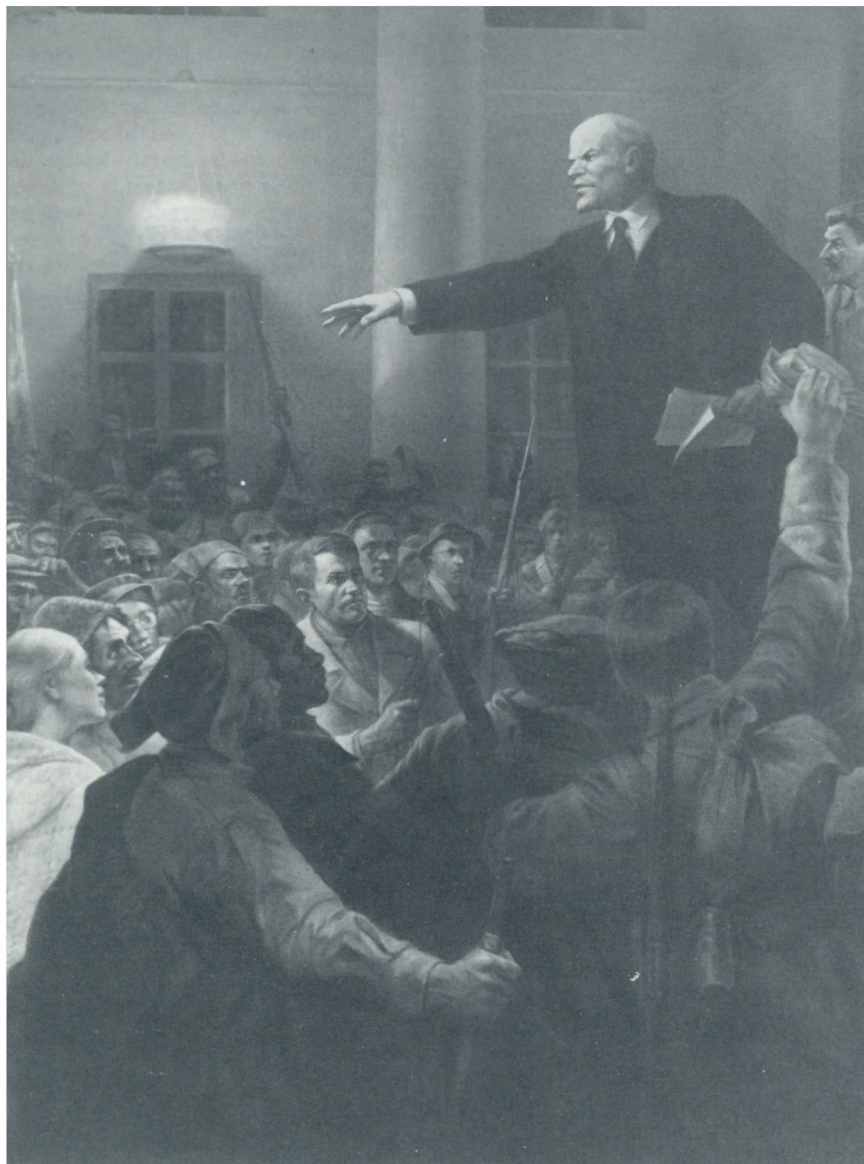
endowed the landscape with a Party conscience.

In short, Soviet power remakes reality, nature, the landscape, into an imitation of a picture, in accordance with its own ideological recipe, its own concepts. This process occurs with any revolutionary-utopian ideology: it animates natures, ideologizes it, hangs its own labels on nature. That which is natural — is amoral, non-ideological and therefore, potentially the enemy of any utopian, messianic scheme. Consequently, it must be re-educated. Not only people, but streets, forests, mountains, rivers and seas must be re-educated, converted to your religion. The construction of the White Sea Canal is the construction of Communism, and not simply of a waterway. Stalin is the Sun (and, by the way, the Moon and other heavenly bodies since he didn't sleep at night) of our Motherland. A total ideologization of reality takes place right before our very eyes, a Party transformation: each object receives its Party card and there are fewer and fewer non-Party members. Fewer and fewer eyes remember the pre-revolutionary picture of nature, what it looked like before Soviet power.

We were born into the epoch of Stalinism's final triumph over our homeland. What nature and life looked like before Stalin was something we found out only by rumors — and later from forbidden books. When we did find out we were horrified by what had transpired. We joined the crowd of millions of Soviet citizens who have had to learn to live with the awareness that each of us is a part of the hateful picture, set in the heavy, ornate frame of Soviet state borders. Different strategies are attempted in the struggle to be free of this inclusion, of complicity in the great Socialist Realist contract. For example, you can simply walk around with your eyes closed — become a sort of recluse. Or, to give another example, you could counter the hated Mausoleum with the demolished Church of Christ the Saviour, as the "Derevenshchiki" (village) writers and artists have done. However, even recluse-anchorites must show up at compulsory meetings, and a contemporary religious believer may soon find himself signed up and registered in the Patriotic-Party camp; one way or another he ends up within the same heavy, ornate frame. Dissent of this sort — including attempts to go over lock, stock and barrel to Western avant-gardism on Russian soil — is just bad stylization, a cheap imitation, like a tattoo of a mermaid and palm tress on the chest of a criminal in the camp barracks.

But there is yet another way of relating internally to the all-encompassing doctrine into which your existence has been converted. This is the path of self-parody, which in Russia has been traditionally related to the concept of the "holy fool" and buffoonery. This is an attempt to speak about Soviet power in its very own language, an attempt to parody the doctrine with its own doctrinaireness. The constant, absurd contrast between words and actions, between the present and the past (since the past is always being rewritten in line with the present) is already sufficiently dramatic in and of itself, and a simple reproduction of this phenomenon — is already something of a catharsis. Let's say that a fifty-year-old issue of the newspaper "Pravda" (which is strictly forbidden and kept in special archives) were published in the Soviet Union today — it would be a best seller. The film *Oath*, in which Stalin was the main character, would be sold out. Komar and Melamid's double self-

20



*Ленин провозглашает победу революции*  
(по картине В. Серова), 1981-82  
холст, масло  
183 x 137

*Lenin declares the Victory of the Revolution*  
(after the painting by V. Serov), 1981-82  
oil on canvas  
183 x 137

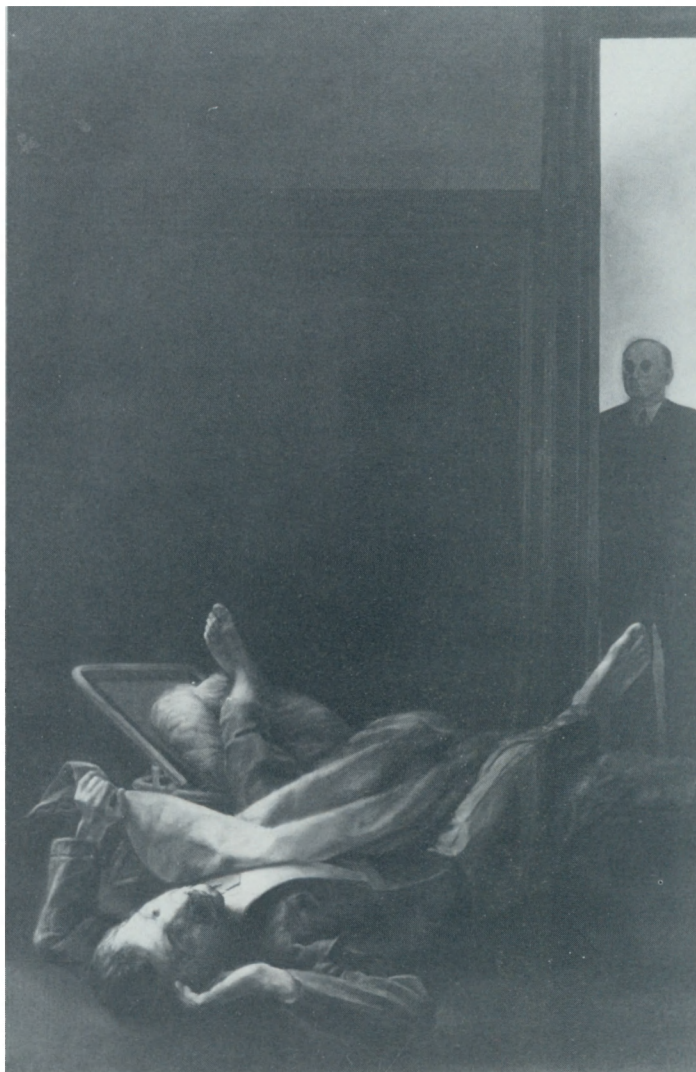
должны выучиться жить, сознавая, что ты — часть ненавистной картины, вправленной в тяжелую багетовую раму советских границ. В стремлении освободиться от этой включенности, соучастия в социалистическом заказе, принимаются разного рода попытки: например, просто ходить с закрытыми глазами — стать своего рода отшельником; или, например, противопоставить ненавистному Мавзо-





*Игра в жмурки, 1982-83*  
холст, масло  
183 x 119

*Blindman's Buff, 1982-83*  
oil on canvas  
183 x 119



*Смерть тирана, 1982-83*  
холст, масло  
183 x 119

*Stroke (ca. 3 March 1953), 1982-83*  
oil on canvas  
183 x 119

лею — снесенный Храм Христа Спасителя, как это произошло с писателями и художниками „деревенщиками“. Однако любой отшельник-анахорет должен присутствовать на собраниях с обязательной явкой, а современного религиозника быстро могут захристовать в партийно-патриотический лагерь, он так или иначе оказывается в той же идеологической багетовой раме. Диссидентство такого рода — включая попытки уйти с головой и с потрохами в западный авангард на русской почве — это дурное стилизаторство, дешевая имитация, как татуировка с русалкой и пальмой на груди у уголовника в лагерном бараке.

Но есть еще один путь отношения изнутри к тотальной доктрине, в которую обратилось твое существование. Это путь само-пародии, традиционно связанный в России со школой юродства и шутовства. Это попытка говорить о советской власти на языке советской власти, попытка передразнить доктрину ее же собственным доктринерством. Постоянный и нелепый контраст между словом и делом, между настоящим и прошлым (поскольку прошлое все время переписывается под настоящее) уже сам по себе драматичен, и простая

portrait in the style of a Lenin-Stalin mosaic from the Moscow subway was made possible by the self-parodying nature of Soviet culture. Komar and Melamid have accomplished in painting what prose writers such as Veniamin Erofeev or Alexander Zinoviev have done in literature. They decided to accept the Party spirit of the Soviet landscape as reality. They decided to take words as images, slogans as actual deeds. They decided to accept wooden nickels as valid currency, and exhibit all this for general review. A scandal ensued, because however zealous and orthodox the Party ideologue may be, he knows with a hidden instinct that Soviet ideology cannot be interpreted literally. Literal interpretation turns it into a self parody, pompous nonsense. Into the mockery of "Sots-Art."

That's how "Sots-Art" seemed to us in there, in Moscow. Just another way to make fun of Soviet power. We thought we were Pushkins and Voltaires, that with our epigrams and parodies, our free conversations and irresponsible deeds, we had placed ourselves above everyday existence, which was drenched in Soviet ideology, like sardines in oil. Sots-Art seemed like a dissident joke there; but here it suddenly turns out that it





*Рождение социалистического реализма, 1982-83*  
холст, масло  
183 x 135

*The Origin of Socialist Realism, 1982-83*  
oil on canvas  
183 x 135



репродукция самого этого феномена — уже катарсис. Скажем, сегодня в Советском Союзе публикация номера газеты „Правда“ пятидесятилетней давности (строжайше запрещенной и хранящейся в спецхранах) была бы бестселлером. Как шел бы аншлагом, скажем, фильм „Клятва“ со Сталиным в главной роли. Благодаря само-пародии советской культуры и стал возможным двойной портрет Комара-Меламида под фреску Ленина-Сталина из вестибюля московского метрополитена. Комар и Меламид сделали в живописи то, что в литературе было сделано такими прозаиками как Венямин Ерофеев или Александр Зиновьев. Вся партийность советского ландшафта они решили принять как реальность. Они решили воспринимать слова как образы, лозунги — как свершившиеся деяния, решили выдать фальшивые деньги за чистую монету и выставить все это на всеобщее обозрение. Произошел скандал, потому что каким бы рьяным и ортодоксальным ни был партийный идеолог, он скрытым чутьем знает, что нельзя советскую идеологию истолковывать буквально. Буквальное истолкование обращает ее в помпезную нелепость. В издевательский „соц-арт“.

Таковым и казался нам соц-арт там в Москве. Как еще один способ поиздеваться над советской властью. Нам казалось, что мы пушкины и вольтеры, что своими эпиграммами и пародиями, своими вольными разговорами и безответственными поступками мы ставим себя выше быта, пропитанного советской идеологией, как кильки в маринаде. Соц-арт там казался шуткой диссидентства; а здесь вдруг выяснилось, что это видение — единственное доступное нам понимание советского прошлого, которым мы, как и все, естественно дорожим. Что же произошло? Произошла эмиграция. Мы увидели советскую власть по ту сторону зеркала, по ту сторону железного занавеса, мы увидели ее во всей чудовищной ее красе, как на сцене, и поняли, что советская власть — это миф. Не в смысле ее эфемерности, мифичности, а в буквальном смысле: миф как мифология, такая же, как древнегреческая мифология или, скажем, египетская. Не идеология, подчеркиваю, а мифология. Древние греки могли сколько влезет острить над разбушевавшимся Зевсом, и тем не менее, Зевс в их сознании оставался громовержцем — он оставался частью мифологии сознания. Отсюда, из эмиграции, можно сколько угодно острить над видом членов Политбюро, приветствующих толпы демонстрантов с пьедестала, возведенного над мумией Ленина, но этот вид стал частью нашего сознания. Как и улыбающийся из-под усов отцовской улыбкой Сталин. Которого мы с детства обожали и хотели убить. У нас в отношении Сталина — эдипов комплекс. Связанный, очевидно, с мифом о пионере Павлике Морозове, который выдал своего отца-кулака активистам коллективизации. Как, впрочем, связанный и с другими мифами о жертвенности и о победе над врагом. Находясь там, внутри мифа, мы полагали, что все эти советские легенды — лишь лживая пропаганда, в которую давно никто не верит, пропаганда, выдуманная кучкой властолюбивых активистов, то есть партией большевиков, установившей диктаторский режим над многомиллионной массой свободомыслящих россиян. Отсюда, из эмиграции, становится понятно, что все эти легенды — это часть нашего сознания, часть на-

is a vision — the only way of understanding the Soviet past (and like people everywhere, we are naturally fond of the past) that is accessible to us.

What happened? Emigration. We have seen Soviet power on the other side of the mirror, on this side of the Iron Curtain. We have seen it in all its monstrosity, painted as if on stage and we have realized that Soviet power is a myth. Not in the sense of its ephemerality, its mystification, but in the literal sense: a myth as in mythology, just like Greek or Egyptian mythology. It is not an ideology, but, I repeat, a mythology. The ancient Greeks could make fun of Zeus's rages but nevertheless, Zeus remained the Thun-



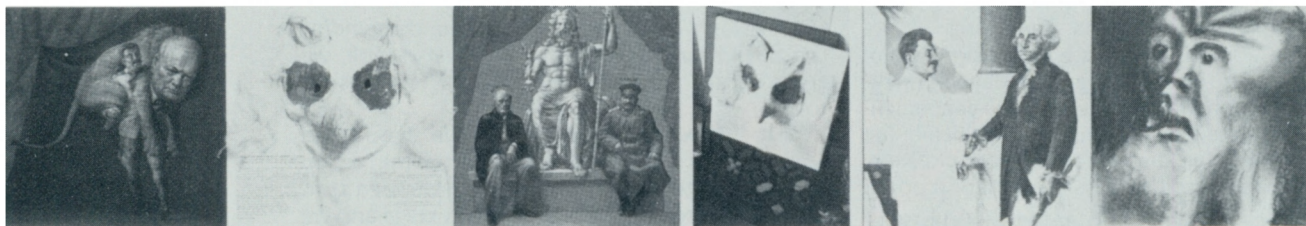
23

derer in their consciousness — he remained part of the mythology of the consciousness. From here, in emigration, we can joke as much as we like about the members of the Politburo greeting demonstrators from their pedestal erected above Lenin's mummy. But this image has become part of our consciousness. As has that of Stalin smiling from beneath his mustache. The Stalin that we've simultaneously adored and wanted to murder since childhood. We all have an Oedipus complex with relationship to Stalin. It's obviously connected to the myth about the Pioneer Pavlik Morozov, who betrayed his kulak father to collectivization activists. Just as it's also connected to other myths of sacrifice and victory over the enemy. Living there, inside the myth, we supposed that all those Soviet legends were simply lying propaganda in which no one believed any more, propaganda invented by a bunch of power-loving activists — that is, by the Bolshevik party — who imposed a dictatorial regime on millions of free-thinking Russians. But from this vantage point, from emigration, it becomes clear that all those legends are a part of our consciousness, a part of our past, from which we will never escape. A return to this past — even in the form

*Стук в дверь, 1983*  
холст, масло  
183 x 127

*A Knock at the Door, 1983*  
oil on canvas  
183 x 127





24 шего прошлого, от которого никуда не уйдешь; и возвращение к этому прошлому — даже в виде телерепортажа о брежневских похоронах по западному телевидению — сулит блаженство, как возвращение в родной дом, в родной миф, к истокам собственного сознания. Советская мифология есть идеологизация нашей памяти, окаймленная уже не советскими государственными границами, а дистанцией времени. Не художнику осуждать эту мифологию с моральных позиций. Эту мифологию и воссоздают картины Комара и Меламида.

Зиновий ЗИНИК

of a news report on Brezhnev's funeral seen on Western television — promises some sort of bliss, like returning home, to your native myth, to the source of your own consciousness. Soviet mythology is the ideologization of our memory, our nature — no longer delineated by Soviet Government borders, but by the distance of time. It isn't up to the artist to judge this mythology from a moral point of view. It is this mythology that Komar and Melamid's paintings recreate.

Zinovy ZINIK

Translated by Jamey Gambrell

*Союзники, 1984-85  
смешанная техника  
34 x 201*

*Allies, 1984-85  
mixed media  
34 x 201*



*"Биография", деталь, 1973  
дерево, масло  
Detail from "Biography", 1973  
oil on wood*



# mikhail shvartsman

## михаил шварцман

И искусство и личность Михаила Шварцмана оказали глубокое влияние на многих московских и ленинградских художников, поэтов и философов, которых принято причислять ко „второй культуре“. Между тем, за пределами определенного круга его имя сравнительно мало известно и его работы редко репродуцируются. Отчасти это вызвано нелюбовью самого художника к общественному шуму, а отчасти инертностью публики — если вообще, конечно, можно говорить о публике в применении ко „второй культуре“.

Работы Шварцмана, которые он сам называет „иературами“, сочетают в себе дух утопического проекта, присущий, скажем, Малевичу, со стремлением вобрать в себя все созданное мировой культурой. Эти работы обращены одновременно и в будущее, и в прошлое — и это придает им особое напряжение и оригинальность. Шварцмановские иературы конструктивны, и сам художник воспринимает их не только как автономные произведения искусства, но и как проекты новой архитектуры, „новой среды обитания“ — сходство с Малевичем здесь очевидно. В то же время Шварцман не стремится, подобно Малевичу, создать нечто абсолютно новое, рвущее все связи с прошлым. Напротив, шварцмановские иературы постоянно пробуждают у зрителя ассоциации с уже виденным, постоянно намекают на сходства. Работы Шварцмана поэтому конструктивны, „проективные“ и в то же время, символичны, ретроспективны. Шварцман постоянно использует в своем искусстве сакральные образы прошлого — мистические знаки, тотемы, фигуры идолов, очертания храмов. Наряду с супрематическим влиянием в искусстве Шварцмана постоянно присутствует элемент символической игры в духе, скажем, Клее и мистические образы, отсылающие, например, к Филонову.

Шварцмановское искусство разделяет с супрематизмом его презрение ко всему обыденному и преходящему, его стремление перестроить сознание и жизнь по единым и вечным законам. В то же время, авангардизм Малевича отталкивает Шварцмана своей чисто человеческой произвольностью, своей исторической неукорененностью. Действительно, человечество накопило уже большой мистический опыт, выразивший себя также в определенных визуальных образах, нельзя просто отринуть этот опыт, заменив его „черным квадратом“. Подобный акт, хотя и выдает себя за какое-то определенное откровение, все же именно в силу своей новизны, своей оригинальности представляется поверхностным, надуманным — каким-то поспешным сотворением нового идола. Вечные образы должны поэтому, по мысли Шварцмана, быть не выдуманы, а раскрыты с опорой на прошлый мистический опыт. Здесь находит себе выражение общая нелюбовь к утопии и культуре будущего, характерная для послесталинской советской интеллигенции.

Эта нелюбовь находит себе соответствие в движении „постмодернизма“, охватившем сейчас искусство Запада. Игра с мистическими символами прошлого присутствует повсюду в современной живописи. Современная

Both through his art and through his personality Mikhail Shvartsman has exercised a profound influence on many of the Moscow and Leningrad artists, poets and philosophers customarily numbered among representatives of the "second culture". However, his name is comparatively little known outside a limited circle and his works are rarely reproduced. In part this is the result of the artist's own distaste for publicity, in part the result of public inertia — that is, of course, if one can speak of the public at all in relation to the "second culture".

Shvartsman's works, which he calls "hieratures" combine the spirit of a utopian design — characteristic, shall we say, of Malevich — with the urge to embrace everything that has been created by world culture. These works are directed simultan-

*Родился в 1927 г. Живет и работает в Москве.*

*Born in 1927. He resides and works in Moscow.*



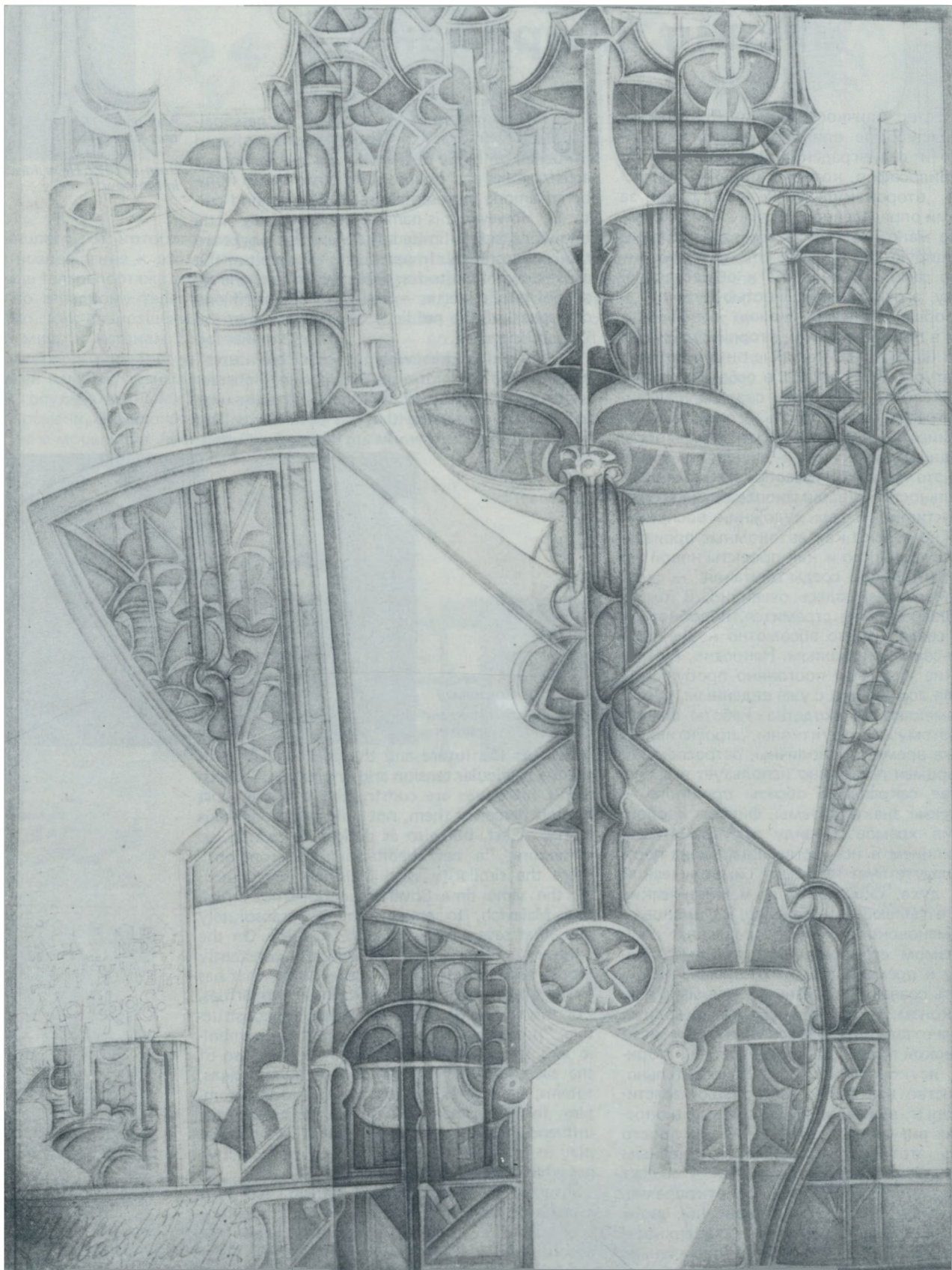
*Г. Д. Костаки и  
М. Шварцман  
G.D. Kostaki and  
M. Shvartsman*

eously to the future and the past, which lends them a particular tension and originality. Shvartsman's hieratures are constructive and the artist himself perceives them, not only as autonomous works of art, but also as designs for a new architecture, "a new habitational environment" (here the similarity with Malevich is obvious). At the same time Shvartsman does not strive, like Malevich, to create something absolutely new that severs all links with the past. On the contrary, Shvartsman's hieratures constantly arouse associations in the viewer with what has already been seen, constantly hint at similarities. For this reason Shvartsman's works are constructive, "projective" and, at the same time, symbolic and retrospective. Shvartsman makes use of the sacred images of the past — mystic signs, totems, the figures of idols, the outlines of temples. In Shvartsman's art we see the suprematist influence together with an element of symbolic play in the spirit of, say, Klee, and mystical images which refer to Filonov.

Shvartsman's art shares suprematism's scorn for everything that is commonplace and transitory and its desire to rebuild consciousness and life according to unified and eternal laws. But Malevich's avant-garde approach repels Shvartsman by its purely human arbitrariness, its lack of historical roots. Indeed, mankind has already accumulated a great deal of mystical experience, which has also found expression in definite visual images. This experience cannot simply be rejected and replaced with a "black square". To Shvartsman, such an act, although presented as some kind of extreme revelation, nevertheless, by virtue of its very novelty and originality, appears as the superficial, forced, somehow hasty creation of a new idol. Eternal images must, therefore,



26



*Без названия, 1973-76*  
*бумага, карандаш*  
*38 x 28*  
*Из коллекции Г. Д. Костаки*

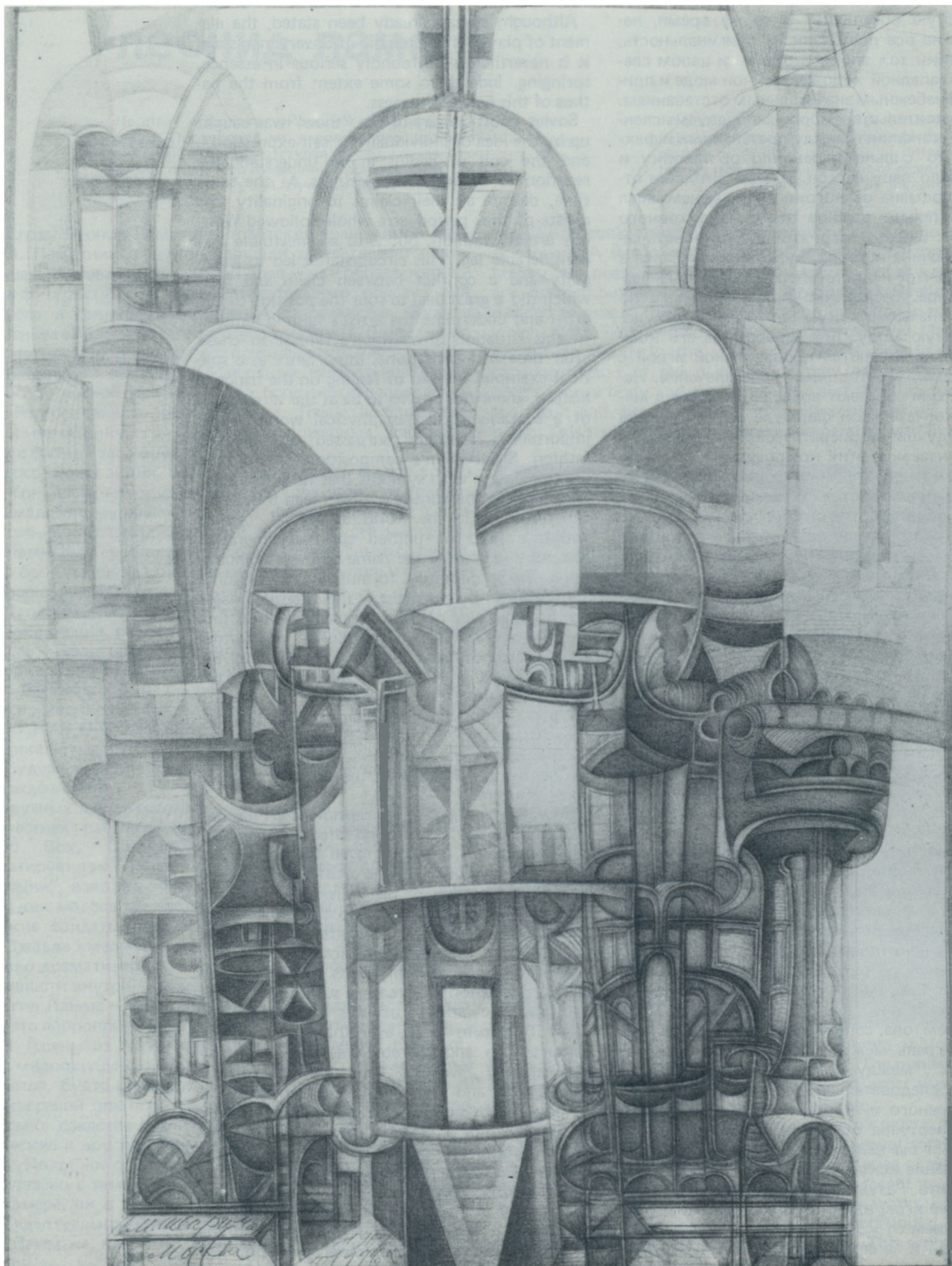
*Without Title, 1973-76*  
*pencil on paper*  
*38 x 28*  
*Kostaki's collection*

архитектура стала эклектичной и ретроспективной, намекающей на то, что построено ранее, и при том „значащей“, то-есть отсылающей к определенным ассоциациям. В этой новой архитектуре можно было бы видеть реализацию того, что составляет существо шварцмановского проекта, если бы не присутствующий ей дух игры и подчеркнута безответственного произвола. Хотя, как уже говори-

according to Shvartsman's thinking, not be invented, but brought to light, revealed, with their fulcrum resting on past mystical experience, a general antipathy to utopia and the cult of the future, which is characteristic of the post-Stalin Soviet intelligentsia, finds its expression here.

This antipathy is paralleled in the post-modernist movement which has now embraced Western art. Games played with the mystical symbols of





27

лось, элемент игры присущ шварцмановскому искусству, по существу своему оно все же глубоко серьезно. Более того, оно и возникло в известной степени из пафоса новой серьезности.

Советское неофициальное искусство эпохи „оттепели“ было увлечено идеей индивидуальности, „самовыражения“ и культом гениальности, что являлось понятной реакцией на

the past can be seen everywhere in contemporary painting. Modern architecture has become eclectic and retrospective, hinting at what was built before and “meaningful” to boot: that is, evoking specific associations. In this new architecture we could see the realisation of the essence of Shvartsman’s project, although not the spirit of play and emphatically irresponsible arbitrariness that is inherent in this architecture.

*Без названия, 1967-76  
бумага, карандаш  
37 x 28  
Из коллекции Г. Д. Костаки*

*Without Title, 1967-76  
pencil on paper  
37 x 28  
Kostaki's collection*



сталинскую обезличку. В то же время, несмотря на все претензии на оригинальность, художники той эпохи в общем и целом следовали западной художественной моде и притом с неизбежным значительным отставанием. Это обстоятельство порождает двусмысленность и конфликт между претензиями и фактами, что сильно отравляло обстановку и подрывало веру в себя. В этой ситуации отказ Шварцмана от погони за временем имел исключительно важное значение духовного примера. Вместо того, чтобы чувствовать себя на обочине истории, художник оказался в самом центре надисторического метафизического мира, бесконечно превосходящего по своему значению какую бы то ни было художественную моду. Для Шварцмана его композиции не являются произвольной игрой с символами, утратившими свое значение. Напротив, они означают возведение всего в мире к окончательной формуле внутри некоей единой духовной „иератической“ иерархии — отсюда название этих композиций — „иературы“. Эти окончательные формулы-знаки вещей воспринимаются художником как их вечные образы по ту сторону смерти. Отсюда прямая связь между иературами и иконой — иературы суть как бы новые иконы, открывающиеся внутреннему зрению художника. В свое время иконы рождались из видений святых. Для того, чтобы видения художника были внутренне оправданы, его образ жизни должен приближаться к святости. И действительно, образ жизни Шварцмана весьма далек от того божественного образа, который часто ассоциируется с мифом о художнике в современной культуре.

Шварцмановское возвышенное представление об искусстве оказало, в первую очередь, глубокое воздействие на творческую интеллигенцию и в том числе даже на тех, кто не склонен был разделять веру Шварцмана в возможность для художника выйти за пределы своей индивидуальности. Скорее, наоборот, искусство Шварцмана, а также тех, кто вслед за ним или параллельно с ним утверждали сакральное значение своего искусства, породило у некоторых художников новую, еще более высокую оценку собственной субъективности. Речь идет о способности этой субъективности так сказать „сакрализировать“ все, с чем она соприкасается, и тем самым стереть грань между „достойным“ и „недостойным“, между возвышенным и низким, а, следовательно, и выйти за пределы определенного и исторически зафиксированного репертуара образов. Такой выход, однако, был бы невозможен, если бы сакральное значение искусства не было бы признано и пережито. Разумеется, игра в искусстве — и тем более игра, вдохновленная приятным переживанием от кощунственного обращения с традицией и ее сакральным значением, — никогда не прекратится. Но эта игра требует, чтобы предназначение искусства понималось как поистине высокое. И это обстоятельство делает значение личной позиции Шварцмана — помимо того, что он просто очень хороший художник — особенно важным. Ибо искусство Шварцмана — это один из немногих известных мне из истории настоящих уроков того, чем может быть искусство или, точнее, чем оно может хотеть быть.

Although, as has already been stated, the element of play is characteristic of Shvartsman's art, it is nevertheless profoundly serious in essence, springing, indeed, to some extent from the pathos of this new seriousness.

Soviet unofficial art of the "thaw" was caught up by the idea of individuality, "self-expression", and the cult of genius in an understandable reaction to Stalinist facelessness. At the same time, despite all their claims to originality, the artists of that period as a whole followed Western artistic fashion, but with an inevitable and considerable lag. This circumstance led to ambiguity and a conflict between claim and fact, which did a great deal to sour the position of the artist and undermine the artist's faith in himself. In this situation Shvartsman's refusal to chase after time had exceptional importance as a spiritual example. Instead of feeling on the fringe of history, the artist proved to be at the very centre of a suprahistorical metaphysical world whose importance infinitely surpassed any artistic fashion. Shvartsman's compositions are not an arbitrary game with symbols that have lost their meaning. On the contrary, they mean the raising of everything in the world to a final formula within a kind of unified spiritual "hieratic" hierarchy — whence the name of these compositions. These definitive formulae-signs of things are perceived by the artist as their eternal images on the other side of death. Hence the direct link between hieratures and the ikon — the former are, in essence, new "ikons", revealed to the inner eye of the artist. Ikons were born from the visions of saints. For the visions of the artist to be inwardly justified, his image of life must approach sanctity. And indeed, Shvartsman's image of life is very far from that bohemian model frequently associated with the artist in contemporary culture.

Shvartsman's elevated conception of art has had in the first place, a profound effect on the creative intelligentsia, including even those disinclined to share his belief in the artist's ability to go beyond the bounds of his individuality. On the contrary, Shvartsman's art and the art of those who, following him or concurrently with him, have affirmed the sacred significance of their art, has given rise in certain artists to a new, even higher estimation of creative subjectivity. This concerns the ability of this subjectivity to "sanctify", so to speak, everything it comes into contact with and thereby erase the boundary between the "worthy" and the "unworthy", the elevated and the low and, consequently, to go beyond the bounds of a definite, historically fixed repertoire of images. However, such a departure would be impossible if the sacred significance of art were not recognised and experienced. Of course, play in art — and especially play inspired by a pleasant frisson derived from the blasphemous treatment of tradition and its sacred significance — will never end. But this play requires that the purpose for which art is intended should be understood as truly lofty. And that circumstance makes the significance of Shvartsman's personal position — over and above being a very good artist — particularly great. For the art of Shvartsman is one of the few genuine lessons from history known to this author on what art can be or, more precisely, what it can want to be.



# leonid lamm

## ЛЕОНИД ЛАММ

Не стану описывать ни русского кафтана Андриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычной, принятого нынешними романистами.

А. Пушкин „Гробовщик“.

В 1961 году Леонид Ламм жил в Москве возле метро Маяковская. Памятник в центре площади запечатлевает поэта, застывшего в псевдоклассической позе — не в образе революционера-футуриста, а в виде назидательного образца для нынешнего и грядущего поколений соцреалистов. Будучи несогласным с подобной трактовкой монумента, Ламм решил действовать в манере, которую, по-видимому, одобрил бы и сам Маяковский: в один из безлюдных вечеров несколько бутылок с красной краской было брошено в направлении гения. Ретировавшись незамеченным, Ламм позднее вернулся к памятнику, где обнаружил пожарных, соскабливавших с бронзы засохшую краску.

Эта рискованная акция, сравнимая с тем, что в свое время сделал Тони Шафрази с пикассовской „Герникой“, не привела ни к немедленному аресту, ни к другим осложнениям в жизни художника. Возмездие пришло только спустя шесть лет, когда Ламм был арестован и репрессирован в связи с другой, гораздо более мирной акцией, а именно — при попытке получить разрешение на выезд из СССР.

Вашингтонская выставка отражает период с 1973 по 1976 гг. (срок заключения, в течение которого была выполнена серия акварелей и зарисовок тюремной жизни), плюс два года в Нью-Йорке, где путем инкорпорирования бутырского и лагерного багажа в работы последнего времени Ламм осуществил цикл живописных объектов под общим названием „ВОСПОМИНАНИЯ О СУМРАЧНОЙ ЗОНЕ“. В этом цикле память художника играет ту же роль, какую Вергилий играл для Данте, будучи проводником автора „Божественной комедии“ при схождении в Ад.

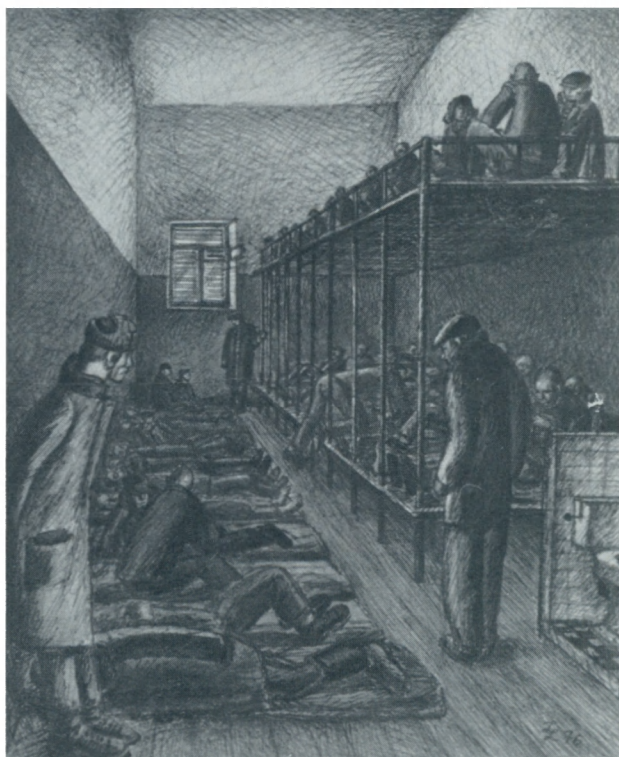
Из созвучных вещей современных художников приходит на ум известная работа Ханса Хааке под названием „U.S. Isolation Box, Grenada, 1983“. В этой работе Хааке эксплуатирует так называемую „эстетическую стратегию апроприации“, взяв за основу формалистские ящики Дональда Джадда как модель тех изоляционных камер, в которых американские солдаты держали пленных гренадцев. Коробки Хааке-Джадда имели крошечные отверстия, функцией которых было драматизировать ощущение беспросветности и изолированности внутри камеры.

Стратегия Ламма — та же апроприация, с одной только разницей: это апроприация не чужой, а его собственной арт-продукции (сцены из тюремной жизни, к примеру) в рамках нового мироощущения. Исходя из последнего, Ламму более не кажется, будто символизм черной дыры самодостаточен для интеграции опыта заключения, опыта изоляции, и следовательно, средства реализации у него (т. е. живописные, графические и другие приемы) более конвенциональны, чем у Хааке. Подобное различие при определенной схожести стратегий связано с тем, что Хааке никогда не сидел ни в гренадской камере, ни в ящике Джадда; для него это платформа для концептуальной рефлексии и повод к политическому жесту. Ламм же, напротив, приплюснут к собственной памя-

I shall not begin to describe either the Russian kaftan of Adrian Prokhorovich nor the European clothes of Akulina or Darya — differing in that respect from the usual notions of recent novelists.

“The Undertaker” by Alexander Pushkin

In 1967 Leonid Lamm lived in Moscow near Vladimir Mayakovsky square. A statue in the center of the square portrayed Mayakovsky, the poet, in a pseudoclassical stance, not as a revolutionary futurist but as a role model for Socialist Realists. Lamm decided to assault this misrepresentation by acting in the manner which most likely would have been approved by Mayakovsky himself. In the dark, the artist and a friend came to the statue carrying bottles of red paint which they hastily threw at the poet's bronze body and then fled. At dawn they returned to see the result and discovered firemen busily scrubbing off the dried paint. This truly dangerous action, comparable with Tony Shaf-



Ростовская пересылка, 1976, бумага, тушь, акварель, 44 x 36  
Rostov Prison Transit Cell, 1976, watercolour, ink on paper, 44 x 36

razi's attack of Picasso's *Guernica* at the Museum of Modern Art, did not immediately result in Lamm's arrest. The punishment for this "crime" came six years later when the artist was arrested while peacefully applying for a visa to emigrate.

This exhibition represents a period in Lamm's oeuvre, beginning in 1973 when he was arrested, continuing through three years of imprisonment during which he produced a series of washes and sketches of prison life, and cumulating in his recent years in New York where, by incorporating those prison works into newer ones, he creates a series of mixed media objects united under the title *Recollections From the Twilight Zone*. This series is based

1928 г. — родился в Москве. 1944-47 гг. — Московский архитектурный институт. Студент Якова Черникова. 1949-54 гг. — Московский политехнический институт, художественно-графический факультет. Учитель А. Гончаров, А. Сидоров. Закончил в 1954 г.

1964-82 — член Союза Художников СССР. Принял участие в более 100 экспозициях в СССР и других странах. В 1973 г. арестован через три недели после подачи документов на эмиграцию. Три года находился в заключении в советских тюрьмах и лагерях. Освобожден в 1976 г.

1978 г. — персональная выставка в ЦДРИ (Москва).

1982 — эмиграция в США. 1982-85 — принял участие в пяти выставках, написал и опубликовал ряд статей по современному искусству (в соавторстве с И. Левковой-Ламм). 1985 г. — персональная выставка в Firebird Gallery, Вашингтон, США.

1928 — Born in Moscow.

1944-47 — Moscow Architecture Institute; student of Yakov Chernikov. 1949-54 — Moscow Polytechnic Institute; student of A. Goncharov and A. Sidorov. Graduated 1954.

1964-82 — Member Union of Soviet Artists. More than 100 group exhibitions in URSS and different countries.

1973 — Arrested three weeks after applying for emigration from the USSR and spent 3 years in Soviet prisons and labor camp. Released in 1976.

1978 - Solo Retrospective Exhibition, Central Artists' House, Moscow.

1982 — Emigration to USA.

1982-85 — 5 group exhibition in USA. Wrote and published series of articles about modern art (co-author I. Levkova-Lamm).

1985 — Solo Exhibition, Firebird Gallery, Washington, USA.





Три года: последние дни в лагере. Автопортрет, 1976-83, акварель, коллаж, бумага, 77 x 56  
Three Years: My Last Days in the Labour Camp, Self Portrait, 1976-83, watercolour, collage on paper, 77 x 56

ти, в которой еще свежи образы реальных событий и от которой он хотел бы отстраниться путем ассимиляции ее в сфере эстетического.

Находясь в заключении, Ламм осуществил две стилистически полярные серии: первая вмещает в себя рисунки, фиксирующие рутинность лагерного быта, статичность обитания в камере. Эти вещи выполнены без какой-либо социальной драматизации, и позиция автора в этом смысле может быть охарактеризована как „политический аполитизм“. Последнее означает, что хотя работы сделаны внутри политического инвайермента, они не занимают по отношению к нему отчужденно-оценочной позиции. Разоблачительный ракурс обрета-

on the artist's recollection of his life in the prison cell, conjuring up a Dantesque descent to Inferno where the artist is led by his memory, as was the great poet by Virgil.

Among contemporary works, the series may be compared with the notorious object by Hans Haacke called *U.S. Isolation Box, Grenada, 1983*. In it Haacke uses the "aesthetic strategy of appropriation" of Donald Judd's boxes to depict a cell like those used by the U.S. soldiers to isolate Grenadian captives. Haacke's box has small openings which exist only to draw the viewer into the darkness and thus further intensify its omniscient meaning. Lamm's strategy is also appropriation of his past art production (scenes from prison life) in an entirely new framework. He does not think





Камера № 319, Бутырская тюрьма, 1975, акварель, бумага, 24 x 34  
Cell No. 319, Butyrka prison, 1975, watercolour on paper, 24 x 34

ется ими только при пересечении метафорических границ тюремного „миропорядка“.

Вторая серия работ состоит из акварельных композиций с биоморфными и космическими формами — след ностальгии по открытому пространству — а также фантазии, абстрагированные от конкретного существования (Кандинский назвал бы это поиском духовного спасения). У Хааке подобные категории оборачиваются „абстрактно-экспрессионистическим воплем“ плененного гренадца из джаддовой минималистической коробки, волею обстоятельств единственно-доступный политический жест со стороны узника. Соответственно, об абстрактных, а не фигуративных работах Ламма можно говорить в терминах политического искусства, поскольку именно они представляют собой форму протеста и вид потенциальной опасности для режима. Ведь согласно коммунистической доктрине „абстрактное искусство, как плод воображения сидящего в башне из слоновой кости, не имеет реальной связи с обществом“, в данном случае, причастность к подобной эстетике необходимо привела бы к созданию идеологического барьера между художником и его сокамерниками. И напротив, фигуративная продукция Ламма (т.е. первая серия), в особенности, портреты заключенных и тюремного персонала, была исключительно популярна, снискав уважение и надзирателей, и поднадзорных.

В определенном смысле — политичность абстракций Ламма выходит за пределы локального контекста, выявляясь на уровне спора более широкого, чем взгляд изнутри, свойственный советскому восприятию эстетических отклонений. В 1937 году Мейер Шапиро в работе „Сущность абстрактного искусства“ утверждал, что „абстрактное искусство, как и любое другое, не избегает социального предопределения“ и что „социальное состояние художника вкупе с его реакцией на общественную жизнь отражается в его искусстве, даже если оно (это искусство) абстрактное“. Таким образом, реальность, проступающая сквозь произведения искусства, а отнюдь не формальные качества, делает их социально наэлектризованными (в особенности, когда реальность политизирована, как в случае с Ламмом или во времена русского авангарда 20-ых годов).

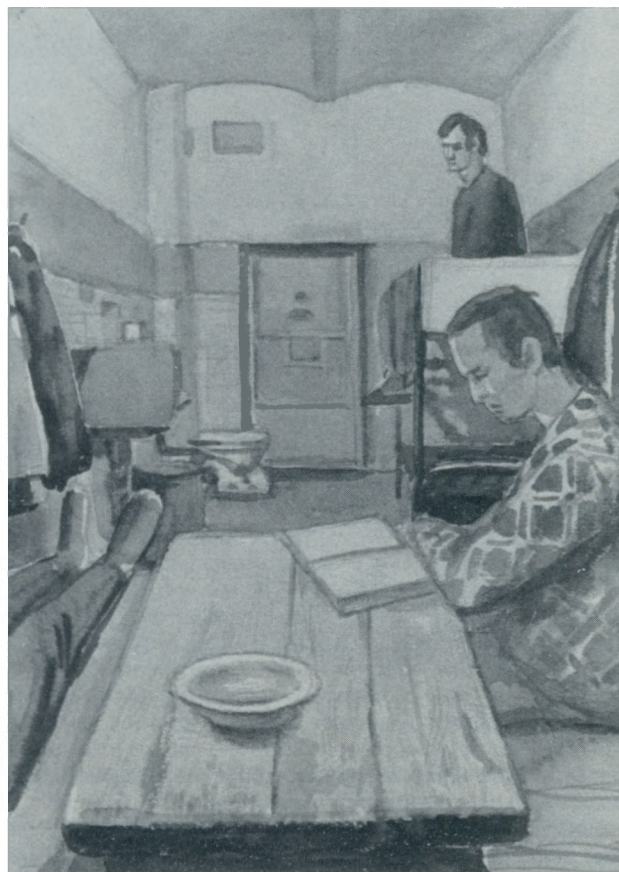
Выйдя на свободу (1976 г.), Ламм перенес свои абстрактные композиции на холсты. Это и составило его основной багаж, когда он, наконец, эмигрировал в США в 1982 году. То, с чем художник столкнулся в Нью-Йорке, было — и не только для него — поводом для раздумий и протеста: абстрактное искусство уже не являлось фронтом художественной жизни. Будучи редуцированным в область декоративного, оно стало эстетическим сервисом истеблишмента, т.е. шапировская апология социальной значимости в данном случае обернулась своей теневой стороной. И хотя нефигуративные работы Ламма действительно уходили „корнями в социальную почву, улавливая сейсмологию социальных конфликтов и проти-

that the symbolism of the black hole is sufficient to convey his experience as a prisoner, and his means of representation, such as painting, drawings and mixed media objects are more conventional. This different realization of the same concept has to do with the fact that Haacke did not directly experience the event. His is a conceptual response as an active political artist. Lamm, however, is directly confronted by his memory and the arsenal of its images, which he is willing to consume by aesthetic means.

While in prison the artist made two stylistically diverse sets of works. The first one includes handsome washes and pencil sketches concerning the quotidian routine of prison inhabitants. The majority are dedicated to the static existence within the cell itself. These are serene drawings, and Lamm's execution of them may be defined as "a political apoliticism." That is, although they are conceived in a political environment, they do not alienate themselves from this environment. They acquire the role of a denunciator only after trespassing the metaphoric boundaries of the prison world.

The second set of small works produced during his confinement consists of watercolor compositions with biomorphic and cosmic shapes in which the artist conveys his struggle for an open space and fantasies about a free and open existence. (Vasily Kandinsky would call this the search for spiritual salvation). In the framework of Haacke's concept this translates into the "abstract ex-

31

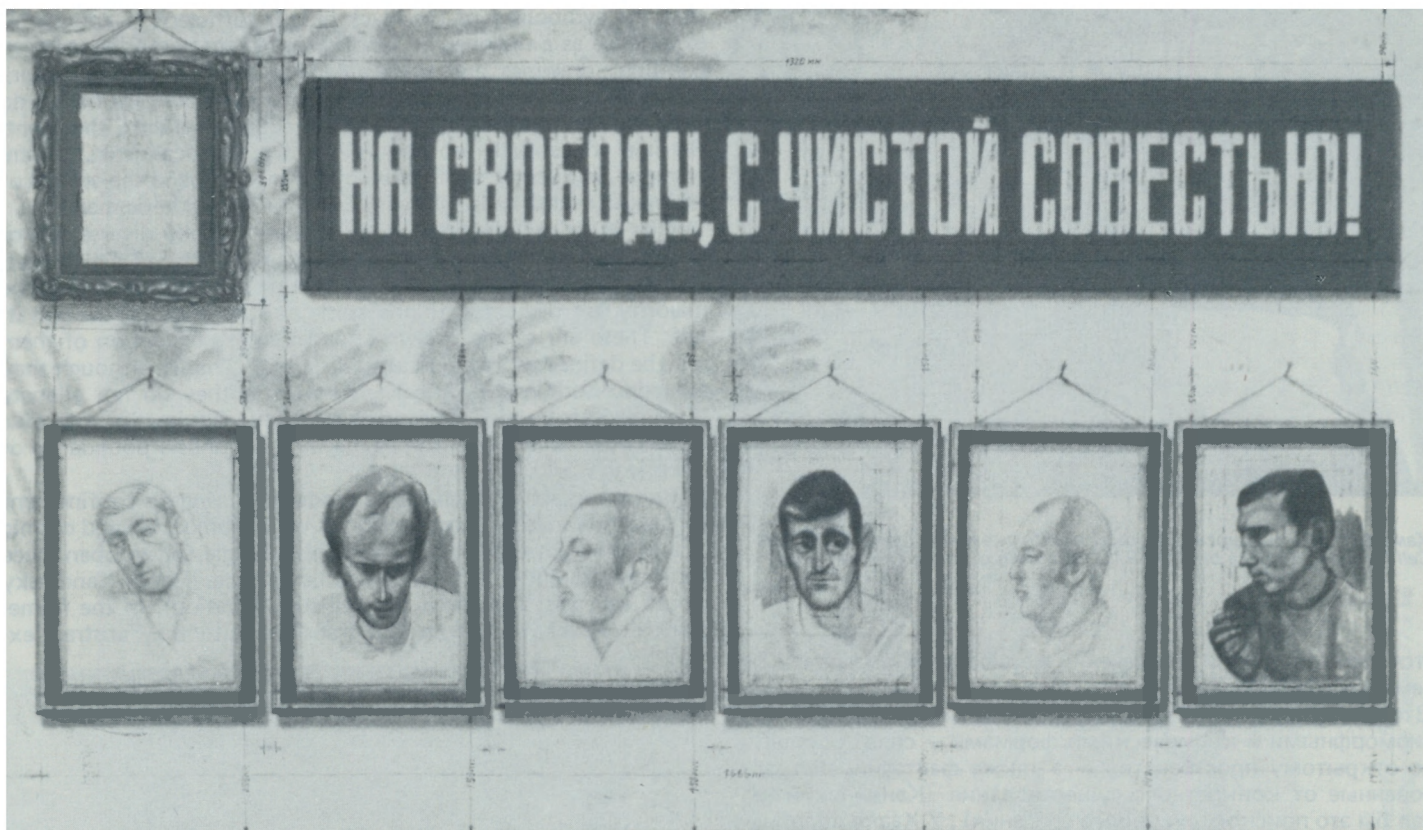


Камера № 319, Бутырская тюрьма, 1975, акварель, бумага, 34 x 24  
Cell No. 319, Butyrka prison, 1975, watercolour on paper, 34 x 24

pressionist" scream of the Grenadian from Judd's minimalist box (under the circumstances the only available political gesture on the part of the captive). It is in these abstract compositions that Lamm makes his political statement because they, and not his figurative drawings, almost documentary in their painstaking execution, pose a potential threat in the minds of the authorities. According to the communist doctrine, "abstract art (is) the product of an ivory tower, bearing no relation to society and preoccupation with such aesthetics can only create "an ideological barrier" between the artist and his fellow prisoners. As opposed to this negative atmosphere, Lamm's figurative production, especially the portrayals of prisoners and prison personnel, were highly popular, winning the respect of both jailer and jailed.

However, the politicality of Lamm's abstractions goes beyond the Soviet perception of it and manifests itself within a broader





Бутырская доска почета, 1975-84, холст, бумага, масло, акварель, карандаш, коллаж. 102 x 182  
Butyrka Honour Roll, 1975-84, oil on canvas, watercolour, pencil on paper, collage, 102 x 182

32

воречий", в постмодернистском Нью-Йорке они перекликались с локальной модернистской продукцией, чей избыток был явно не в ладу со спросом.

К тому времени Нью-Йорк уже адаптировал идею, состоящую в том, что визуальные образы мобильны, что они могут путешествовать без гида или переводчика, означая при этом разные вещи в разных местах. В случае Ламма такой „переводимой без словаря“ образностью оказалась документация тюремной жизни. Все это, начав означать „другие вещи“ за пределами родных пенат, тем не менее таило в себе априорный потенциал, необходимый художнику, чтобы профессионально выжить в контексте совершенно иных эстетических реалий. Ламм понимает, что если его американские коллеги используют искусство других художников (как, например, Хааке поступил с коробками Джадда), то ему не грех апробировать его же собственный багаж тюремного рисования. Кроме того, как оказалось, императив быть современным плюс способность меняться в соответствии с изменением инвайермента, не только не исключает активного диалога с памятью, но во многих случаях оборачивается формой лигитимации прошлого в рамках настоящего.

„ВОСПОМИНАНИЯ О СУМЕРЕЧНОЙ ЗОНЕ“ состоят из работ, выполненных в смешанной технике, разбитых на секции с независимыми названиями. В них мы находим не повествование педанта, а скорее фрагментацию памяти художника, материализованную как в визуальных, так и в вербальных образах. В „На свободу с чистой совестью“ (лозунг тюремной воспитательной программы) Ламм сталкивает зрителя с теми „раздражителями“, с которыми он имел дело в лагере. Это его версия, его модель „USSR. Isolation Box“, изображаемая изнутри, а не лорнируемая, как у Хааке извне; это — ракурс реальности, не только навязанной, но и навязчивой, по причине непрерывного подглядывания, подслушивания и других форм надзора. В „оконом“ портрете надзирателя, гипнотизирующего зрителя тотальной пустотой взгляда, Ламм намеренно гиперболизирует значение мира сего: как и жизнь на свободе, жизнь в камере обладает своей субординационной шкалой, своим ритмом, своей, хотя и безликой, но точно отлаженной механикой взаимоотношений. Как бы иллюстрируя этот тезис, художник живописует то унитаза, то бачок для мусора в одном иконостасе с портретами уголов-

argument and is quite contrary to the Soviet view, of the relationship between abstract art and society. In 1937 Meyer Shapiro in his *Nature of Abstract Art* wrote, "abstract art, like all other art, is socially conditioned" and "the artist's social conditioning and perceptions of the social situation find their way into his artistic work, even if it is abstract." Thus it is the reality penetrating those works, rather than their formal qualities, which makes them politically charged (assuming that condition are political, as in the case of Lamm or with the art of the Russian *avant-garde*).

When the artist was freed in 1976, he began to transfer these small abstract compositions onto large canvases which formed his primary artistic "baggage" upon arrival in New York City in 1982. What he faced here was unexpected and hence frustrating: abstract art was no longer on the frontiers of the city's art world and Shapiro's claim of its social meaningfulness was long overshadowed by its mere service to the decorative. Although Lamm's oils were indeed "rooted in the social fabric, responding to social conflicts and contradictions" (his imprisonment), in post-Modernist New York they resembled the local Modernist production already in surplus.

New York was adopting a prevailing attitude that "images are portable" and can "travel anywhere without translation, although they mean different things in different places." In Lamm's case such "portable" images were his recordings of the prison environment which began to mean "different things" outside his native milieu and seemed to carry an initial potential for him to survive as an artist within entirely new aesthetic values. He began to realize that if his New York colleagues incorporated other artists' images (like Haacke, for example, did with Judd's boxes) then he could appropriate his own battery of prison drawings. However, this commitment to be contemporary and able to change when faced by a new artistic context in the process of his work turns into a vital dialogue with his memory or knowledge and becomes a way of legitimizing his past within the context of a new present.

*Recollections From the Twilight Zone* consists of mixed media works broken into separate groups and presented under separate titles. One does not find in them a diary-like narrative, but rather a fragmentation of Lamm's memory materialized in visual and verbal images. In *To Freedom With a Clear Conscience* — in actual slogan of the prison's educational orientation program — Lamm





*Полковник Подрез, начальник Бутырской тюрьмы, 1975-85, холст, масло, 100 x 100*  
*Colonel Podrez, Chief of Butyrka Prison, 1975-85, oil on canvas, 100 x 100*

ников, выполненными за решеткой и теперь удостоенными почетного места в экспозиции.

Другая часть экспозиции, названная „Пять“, включает в себя три портрета судебного и тюремного персонала, написанных пост-фактум с подлинных эскизов, плюс автопортрет художника. Серия, однако, начинается тотально красным холстом, предвосхищающим упомянутые портреты, в которых напряженность красного ослабевает от вещи к вещи, вплоть до полной его нейтрализации в автопортрете — в буквальном смысле слова выпадающим из рамы. Этот финальный жест, символизирующий освобождение из тюрьмы, аккомпанирован следами ног на стене, ведущей к выходу. В серии „Пять“, богатой формальными ухищрениями, Ламм наглядно формулирует антитезу известному высказыванию Бертрана Рассела по поводу того, что „лучше быть красным, чем мертвым“: редуцируя пронзительность фона, художник „выживает“ в противостоянии власти красного, играющего столь мистическую роль в формировании стереотипов массовой пропаганды.

Если в „На свободу с чистой совестью“ или в „Пяти“ повествуется о жажде свободы, то „Адам и Ева“, диптих — напоминает о ее относительности. В первой части диптиха художник изображает первых вкушителей запретного плода, имену-

confronts the viewer with the images which intimidated him in the cell. This is his version of the "USSR Isolation Box" depicted internally rather than externally. It is about the psychological torture of the artist deprived of the artistic experience and overwhelmed by the persistent reality of being watched, overheard or intimidated by his inmates. The artist hyperbolizes the significance of the guard, who regularly appears behind the cell's door, by painting his separate portrait powerful in its enduring and blank gaze. Like the world outside, the cell has its rhythm of life with its own hierarchy and mundane but precise structure. Lamm conveys that atmosphere in the separate paintings of a urinal and a garbage can or in the impasto canvas with ready-made portraits of the inmates respectfully enclosed in real gilded frames and hung in a horizontal row on the painting's field.

Another series, entitled *Five*, includes three portraits of court and prison authorities, painted from the original sketches, and a self-portrait. It begins, however, with an entirely red canvas followed by the portraits in which the degree of red color in the background varies until it almost disappears in the self-portrait protruding out of the picture frame. This last gesture towards escape is fully realized by concluding the entire composition with the artist's diminishing footprints already painted on a wall



емого свободой, заключенных в колодки, с нависшими над их головами лозунгом — „свобода — осознанная необходимость“. Сюжет — аллегория коммунистического Эдема, где любая альтернативная концепция свободы — грех. Другая часть диптиха — холст (много меньше первого), констатирующий экзальтацию грешника по поводу „изгнания“ из отечественного рая. Здесь сваливаются в одну кучу разнообразные детали и атрибуты, оказавшиеся „отходами производства“ при написании „Адама и Евы“ (фрагменты, оригинальные наброски, гвозди, крышки от консервных банок и прочий мусор). Все это скачет галопом по диагонали холста в сопровождении эскорта слов и восклицаний типа „Нью-Йорк“, „Москва“, „Вот это да!“, „Ну и ну“, „Бр-р-р“ и т. п. В такой манере Ламм выражает свой (почти ребячий) восторг в связи с исходом из Эдема осознанной необходимости, равно как и прибытием в „казенный дом“ свободного выбора.

34

Во всех работах, вошедших в экспозицию выставки, Ламм с завидным упорством подвергает любой визуальный материал измерениям, экзаменируя его с помощью математических формул и уравнений. Он мотивирует зарождение этого формального приема необходимостью создавать „стандарты“ для „всего“; что, в свою очередь, сопряжено со стереотипами восприятия окружающей реальности. Подобно тому, как ему удалось совершить переоценку своего прошлого, Ламм уже не в состоянии преодолеть соблазн переопределения и рекалькуляции координат и размеров каждой частицы вселенной, путешествующей во времени и пространстве. Подобная одержимость актом измерения, по всей видимости, — побочный эффект миграции из знакомого инвайерманта в незнакомый. Ведь чтобы начать адекватно функционировать в чужом мире, требуется список инструкций, система ориентиров, вроде тех, что используются в школе для слепых и в которых детально объяснено, сколько шагов и в каком направлении нужно сделать, дабы добраться из пункта „А“ в пункт „Б“. Предвидя потенциальную возможность дезориентации, Ламм предлагает своему зрителю *путеводитель*, помогающий не потеряться в незнакомой для него *сумеречной зоне*. Линии измерений и стрелки, пересекающие живописные образы, от холста к холсту становятся нитью Ариадны, протянутой к нам сквозь лабиринт памяти художника.

Маргарита ТУПИЦЫНА

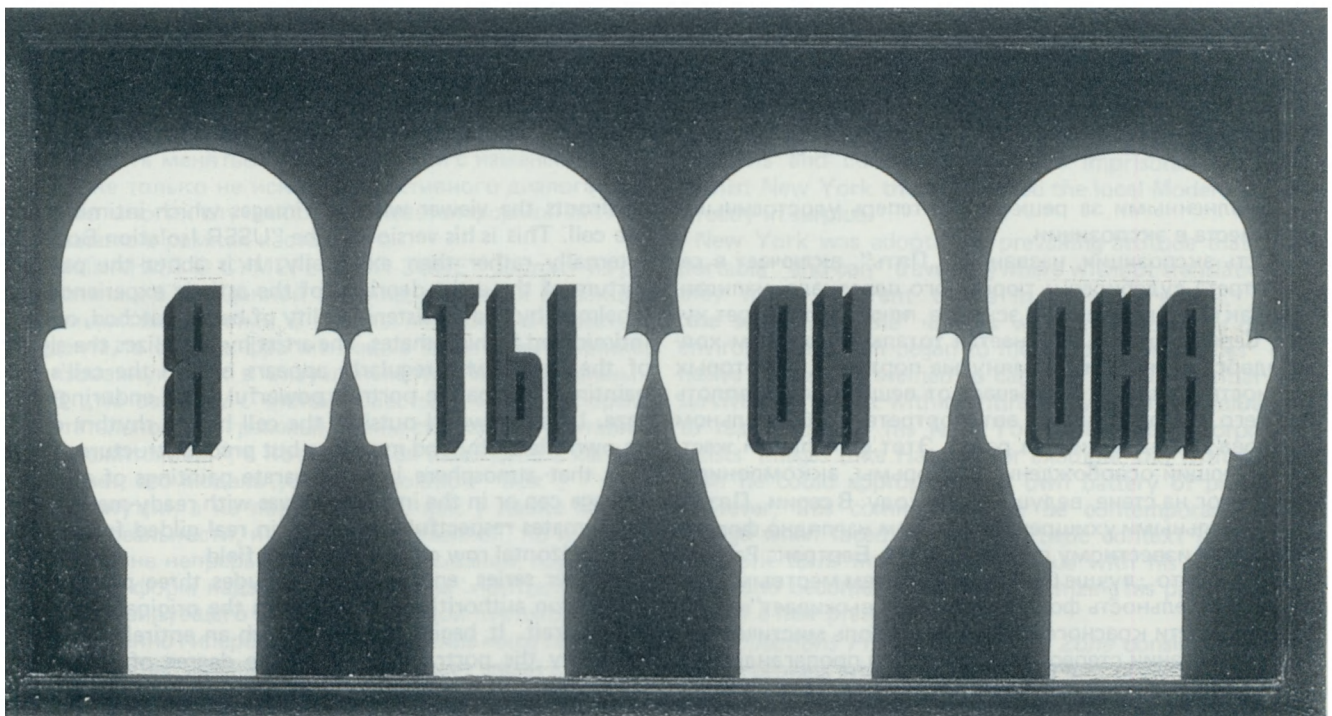
Перевод с английского Виктора Тупицына.

of the exhibition space. In *Five*, rich with formalist tricks, Lamm convincingly expresses his deep opposition to the famous statement of Bertrand Russell — “better red than dead.” Here he flees from the mystical power of the color red which plays a significant role in the creation of the various stereotypes in his native country.

If *To Freedom with a Clear Conscience* and *Five* are about the yearning for freedom, the *Adam and Eve*, a diptych, is about the relativity of freedom. In one panel, a large canvas, the artist depicts the first tasters of the “forbidden fruit” — freedom — enclosed in a wooden yoke and captioned by a Soviet sophism “Freedom is Recognized Necessity.” This is an allegory for the communist Garden of Eden where any concept of freedom beyond that which is pre-defined by the local authorities is a sin. The other panel, a canvas much smaller in size, represents the emotional outburst of the artist who was able to break away from the unbearable “safety” of the communist heaven. The artist lumps the details of the *Adam and Eve* canvas (original sketches, tops of cans used for collage and other detritus) into a thick impasto, swift in its diagonal movement toward the edge of the picture. Phrases like “New York”, “Moscow” and exclamation like “Wow” and “Yak” are inscribed over the field of the canvas. The artist expresses almost a childish excitement over his recent exodus from the Garden of “recognized necessity” and his belated initiation into the “prison-house” of free choice.

Lamm persistently imposes on all his visual material measurements and mathematical quantities. He explains the conception of this formal device as a result of the necessity to create standards for everything, thereby apprehending the surrounding reality. Just as he had to remeasure his own past he must now precalculate any particle of the universe floating in time and space. This obsession with the act of measuring is the side-effect of his transformation from familiar (East) into unfamiliar (West) space. To function adequately in an alien world one initially needs a list of instructions, as in a school for the blind, precisely telling how many steps and in what direction one needs to make in order to get from A to B. Being aware of this feeling of disorientation, Lamm offers guidelines to the viewer when he takes him on a trip into the familiar (for him) twilight zone. The lines crossing the artist’s images become like a continuous “thread of Ariadne” stretching through the labyrinth of his memory.

Margarita TUPITSYN



Я, ты, он, она, 1971, холст, масло, 79 x 144  
Me, You, He and She, oil on canvas, 79 x 144



# Y. Vinkovetsky: PAINTING AS PROCESS AND RESULT Я. Виньковецкий: ЖИВОПИСЬ КАК ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ

В 1984 г. в Хьюстоне трагически погиб художник и геолог Яков Виньковецкий. Разносторонне одаренный, он обладал также незаурядным литературным талантом и принадлежал к категории художников, стремящихся к аналитическому осмыслению собственного творчества и искусства вообще.

Вот что писал о нем известный американский критик Джон Боулт: „Виньковецкий глубоко верил в целостную силу искусства. Как законченная картина, так и сам художественный процесс были для него необычайно важны, символизировали скорее акт сотворения, чем простое воспроизведение, философское проникновение, но не пассивное развлечение. ...Ни одного серьезного разговора с ним не обходилось без затрагивания тех тем, которые он защищал и обсуждал с таким пафосом и энтузиазмом. Значение искусства, судьбы тоталитарного и свободного общества, способность искусства выражать художественную личность и, что было особенно характерно для Виньковецкого, — способность искусства восходить к Источнику озарения“.

Ниже мы продолжаем (начало см. „А-Я“ №3) публикацию глав из книги Я. Виньковецкого „Живопись как процесс и результат“.

In 1984 Yakov Vinkovetsky perished tragically in Houston, U.S.A. The range of his achievements covered a remarkable variety of fields: art, geology, writing. He belonged to that category of creative people who have a literary frame of mind and who develop an analytical approach vis-a-vis their own output and vis-a-vis art in general.

Here is what John Bowlt, a well-known American art critic, writes about him: "Vinkovetsky believed profoundly in the spiritual, therapeutic value of art. For him the act of painting as well as the finished artifact was of supreme importance, and symbolized creation rather than recreation, philosophical penetration rather than passive entertainment. ...No serious conversation with him ever avoided the themes that he advocated and debated with alacrity and enthusiasm — the meaning of art, its destinies in totalitarian and free societies, its ability to communicate the artist's personality, and, specifically for Vinkovetsky, its proximity to the Source of Illumination."

Below we continue to publish some chapters from Vinkovetsky's book "Painting as Process and Result" (see "A-YA" No. 3 for the chapters "The 'Pollock' painterly process" and "My painting").

## A MEMOIR

My first attempt to integrate my ideas about art dates from the summer of 1962. I was then on a geological expedition in Kazakhstan and wrote an essay called "Painting as Process and Result" in which I applied the method of systemic/structural analysis and developed the cyclic model of the process whereby a painting is created. Inasmuch as the model was a general one, it related to abstract painting. To my knowledge, this was one of the first attempts at a systemic and structural analysis of the processes whereby a painting is created and apprehended. (An article by the Moscow artist Vladimir Weisberg, which contained some similar ideas on the nature of the artwork, was published in a structuralist collection of essays in Tartu, Estonia, in 1962).

My text was written in the form of a tract of 18-20 typewritten pages: I duplicated it in 20 or 25 copies (unfortunately, I don't have a single one left now) which were circulated among Leningrad and Moscow intellectuals. That was the time when structuralist analysis was really deve-

loping apace in literature, just as systemic analysis was in the various fields of science. But similar efforts in the theory of painting were (and still are) few and far between.

On my return to Leningrad from the geological expedition (which must have been October, 1962), I offered my essay as a paper for a symposium on problems of the psychology of creativity. Boris Solomonovich Meilakh, the literary scholar, was about to organize this symposium within the Leningrad Section of the Union of Writers of the USSR. But this happened to be just when, at the culmination of the Khrushchev Thaw, the Party attack on painting began. This attack was initiated by the champions of Socialist Realism, i.e. the leaders of the Academy of Fine Arts and the Union of Artists of the USSR, who did not wish to give up their privileges or to share them with anyone. They even managed to enlist Khrushchev himself in their attack. The result was the notorious scene at the All-Union Art Exhibition at the Manège Exhibition Hall on



Я. Виньковецкий на своей персональной выставке в Ленинградском Доме писателя, 1968 г.  
Y. Vinkovetsky at his one man's show, held in the Writers' House, Leningrad, 1968.

## ВОСПОМИНАНИЕ

Моя первая попытка собрать воедино свои мысли об искусстве относится к лету 1962 года. Находясь в геологической экспедиции в Казахстане, я написал работу "Живопись как процесс и результат", в которой применял метод системного анализа и обосновывал циклическую модель процесса создания картины. Поскольку модель была общей, она относилась к абстрактной живописи. Это была одна из первых попыток системно-структурного анализа процессов создания и восприятия живописи. (Аналогичной, и во многом близкой, была статья московского художника Владимира Вейсберга, опубликованная в 1962 году в структуралистском сборнике в Тарту).

Работа была написана в форме трактата. Она содержала 18-20 страниц машинописного текста. Я размножил ее на машинке в 20 или 25 экземплярах (к сожалению, у меня сейчас не сохранилось ни одного), которые циркулировали в среде ленинградской и московской интеллигенции. В тот период структуралистский анализ в области литературы, как и системный анализ в различных областях науки, бурно развивались, в то время как такие попытки в области живописи оставались (и остаются сейчас) единичными.

По приезде из геологической экспедиции в Ленинград (вероятно, в октябре 1962 года) я представил свою работу в качестве доклада для симпозиума по вопросам психологии

творчества, который организовывал тогда при ленинградском отделении Союза Писателей СССР литературовед Борис Соломонович Мейлах. Но как раз в конце 1962 года, в апогей хрущевской "оттепели", началась партийная атака на живопись, организованная лидерами социалистического реализма — руководителями Академии Художеств и Союза Художников СССР, не желавшими уступать свои привилегии или делиться ими с кем бы то ни было. К своей атаке они сумели привлечь и самого Н.С. Хрущева. Последовала знаменитая сцена на всесоюзной художественной выставке в здании Манежа в Москве 1 декабря 1962 года, и начался длительный период "анти-абстракционистского" наступления. В этой обстановке Б.С. Мейлах испугался и мой доклад отклонил.

Я продолжал искать возможностей публикации. В это время организовывались в Ленинграде и Москве "клубы молодых ученых", один из них при Академии Наук в Ленинграде. Известный ленинградский писатель и ученый-китаевед Борис Борисович Вахтин предложил организаторам этого клуба мой доклад для торжественного открытия клуба, и ему удалось их убедить. Последовала советская процедура рецензирования, собирания мнений и отзывов, проверки тезисов доклада цензурой-Главлитом — все прошло на удивление гладко.

Доклад под названием "О возможности мо-



1 December, 1962. This was the beginning of a long period of the "anti-abstractionist" offensive. In this environment, B.S. Meilakh took fright and he declined my paper.

I continued to look for ways of publishing the piece. At that time a series of "clubs for young scholars" were being organized in Leningrad and Moscow, and one of them was about to be opened within the Academy of Sciences in Leningrad. The well-known Leningrad writer and sinologist, Boris Borisovich Vakhtin, suggested to the organizers of this club that my paper be given at the gala opening — and he managed to convince them. There then followed the Soviet procedure of reviewing, collecting opinions and responses, checking the main ideas of the paper by the Glavlit (Central Literary Censorship). Everything went off smoothly, amazingly so.

The paper was called "On the Possibility of Modeling the Creative Processes of Painting" and was given on 17 January, 1963 in the Oak Hall of the House of Scientists at the Academy of Sciences of the USSR — a majestic, luxurious 18th century palace next to the Hermitage on the Palace Embankment. 300 invitations were issued, and the hall was full to overflowing. The meeting was opened by Viacheslav Vsevolodovich Ivanov, leader of the structuralist movement, who had come specially from Moscow. Next came my paper which went on for about 40 minutes. As soon as I had finished, a stormy debate began — so much so that it was stopped after ten minutes: the Director of the House of Scientists announced that our meeting was so noisy that it was ruining the recital being given by the singer Germaine Heine-Wagner in the adjacent (and half-empty) hall. The excited audience was compelled to go home.

That meeting was one of the significant events in the social life of Leningrad in those days, and people remembered it for long to come. Such events were characteristic of the Thaw in the early 1960s. They gave the illusion of relatively free discussion and imbued us with all kinds of hope for the future. I must confess that even now I do feel rather proud of my contribution to that

event — I gave a paper presenting a theory of abstract painting just six weeks after the Krushchev pogrom at the Manège, and I gave it in no less a place than the House of Scientists at the Palace Embankment. Subsequently, it became harder and harder to organize things of that kind. The Krushchev Thaw came to an end. The new regime preferred to control our little intellectual joys with a vigilance and harshness even greater than before. (Ultimately, the escalation of this control squeezed many of us out into emigration).

That evening organized in the House of Scientists did not become the beginning of something essential in social life as we then dared to hope. It proved to be just one of the isolated actions which had no immediate extension beyond the individual lives of the organizers themselves. Still, this evening did play a great role in my own life and, above all, in my attitude towards art and art theory.

At some point during the 40 minutes when I was giving my paper, something curious happened to me — I completely lost interest in my subject. I knew my text very well; I spoke resonantly, smoothly and, it would seem, persuasively. But as I was speaking, part of my consciousness seemed to listen from the side and to fall into reflection. And at some point during all this, it occurred to me (not the "I" who was going on with the paper, but the I who was listening and contemplating) that this outwardly interesting play of ideas did not really have very much to do with art itself.

Marcel Proust came to the rescue. I suddenly remembered the passage in his *A la Recherche du Temps Perdu* where, after arriving at his aunt's place, he is drinking tea with some kind of special homemade biscuits. Suddenly, the smell of these biscuits evokes a recollection of an event in the past. There then comes an avalanche of associations, a long "passage" of about 200 pages, at the end of which we again return with the hero back to the table with the tea and biscuits. I began to think that perhaps the real effect of art is based on such avalanches of associations. For each human being such associations are uniquely in-

dividual, and perhaps they are so even for his every particular condition. If this is true, then very little of the essential artistic effect can be analyzed.

Many people who look at pictures believe that a picture or other work of art can be "explained". But what is meant under "explanation"? A truly adequate explanation should take the form of a text "equal" to the picture. But if such a text is possible, then this means that the picture contains nothing "untranslatable", nothing that is inherent to the painting itself. So who would care to explain such a picture? Obviously, it would have no value as a work of painting.

In principle, the essential, painterly content of the picture cannot be expressed by any other means. This real content of the picture, its core, will remain untranslatable and intact after all the rational encasements have been removed; it is this that embodies the value of the painting, its specificity and uniqueness.

What is individual or unique cannot be the object of scientific investigation — by its very nature. At any structural level of the universe, scientific thought studies only the characteristics that are common to certain selected classes of objects.

After my paper at the House of Scientists I abandoned for many years my attempts to comprehend the processes whereby a painting is created and perceived. I felt that these attempts had certainly not been disproved, but that, potentially, they were fruitless and not really necessary. Why all these models, these logical constructs, when one is concerned with such a non-verbal subject as painting?

Now, many years later, I find the answer to this question to be quite clear. Obviously, we all — artists and viewers, all those who participate in painting — still wish to communicate, to talk about it. And to do so, we need language, we need logical models and frameworks so as to impart a more definite meaning to our statements.

This article is an attempt to bring together a few concepts that have occupied my thoughts ever since I began to paint.

36

делирования творческих процессов живописи" состоялся 17 января 1963 года в Дубовом зале Дома Ученых Академии Наук, в торжественном и пышном старинном дворце рядом с Эрмитажем на Дворцовой набережной. Было выпущено 300 пригласительных билетов, зал был переполнен. Собрание открылось выступлением лидера структуралистского движения Вячеслава Всеволодовича Иванова, специально прибывшего для этого из Москвы. Затем был мой доклад, длившийся минут сорок. Как только я закончил, начались прения, столь бурные и темпераментные, что их прекратили через десять минут: пришел директор Дома Ученых и объявил, что наше собрание своим шумом срывает концерт певицы Жермены Гейне-Вagner, происходивший в соседнем (полупустом) зале. Спорить с директором никто не стал. Возбужденная публика вынуждена была разойтись по домам.

Этот вечер был одним из значительных событий в тогдашней общественной жизни Ленинграда, его надолго запомнили. Подобные события были характерны для "оттепели" начала шестидесятых годов. Они создавали иллюзию возможности относительно свободной дискуссии и внушали нам всяческие надежды на будущее. Признаюсь, я и сейчас испытываю некоторую гордость гражданского оттенка по поводу своего участия в том вечере — я сделал доклад, представлявший собой теорию абстрактной живописи, через полтора месяца после „хрущевского погрома“ в Манеже, в столь замечательном месте, как Дом Ученых. Впоследствии организовывать такие выступления становилось все труднее. Кончилась хрущевская "оттепель". Пришедший на смену режим предпочел контролировать наши маленькие интеллигентские радости с большей, чем прежде, бдительностью и жестокостью. (Эскалация этого контроля и выдавила многих из нас, в конце концов, в эмиграцию). Тот вечер в Доме Ученых не стал началом

чего-либо существенного в общественной жизни, как мы тогда слабо надеялись. Он оказался одним из единичных действий, не имевших непосредственного продолжения за пределами личного существования самих многих устройств. Зато в моей жизни, и прежде всего в моем отношении к искусству и искусствоведению, этот вечер сыграл очень большую роль.

Где-то посредине тех сорока минут, в продолжение которых я произнесил свой доклад, со мной произошло любопытное событие: я начисто потерял интерес к теме. Доклад свой я знал хорошо, говорил звонко, непрерывно и, кажется, довольно убедительно. При этом, во время говорения какая-то часть моего сознания как бы слушала доклад со стороны и размышляла. В какой-то момент мне (не тому "я", который продолжал доклад, а тому, кто слушал и размышлял) пришла мысль, что вся эта внешне красивая игра идей имеет, в сущности, очень малое отношение к самому искусству.

Помог мне Марсель Пруст. Я внезапно вспомнил то место из его "В поисках утраченного времени", где он, приехав к своей тетке, пьет чай с каким-то особенным домашним печеньем. Внезапно запах этого печенья вызывает у него воспоминание о событиях прошлого. Следует лавина ассоциаций, продолжительный "пассаж" страниц на двести, в конце которого мы вместе с героем возвращаемся снова к столу с печеньем. Я и подумал, что, возможно, воздействие искусства существенно опирается на такого рода лавины ассоциаций — они ведь неповторимо индивидуальны для каждого человека и даже, быть может, для каждого отдельного состояния каждого человека — и если так, то очень мало что в этом воздействии искусства может быть проанализировано.

Среди зрителей довольно широко распространено убеждение, что картину или иное

произведение искусства можно "объяснить". Имеет смысл попытаться выяснить, что имеется в виду. Объяснение, видимо, должно представлять собой некоторый текст, адекватный картине. Но если такой текст возможен — значит, данная картина не содержит ничего "непереводимого", присущего исключительно живописи. Такую картину никому и не захочется объяснять, потому что она, очевидно, не представляет никакой ценности как произведение живописи.

Существенное, живописное содержание картины в принципе не может быть выражено никакими иными средствами. Это содержательное ядро картины, остающееся непередаваемым после снятия всех рациональных оболочек, и воплощает ценность картины, ее специфичность и уникальность.

Индивидуальное, уникальное по самой своей сути не может являться объектом научного познания. На любом структурном уровне мироздания научное мышление изучает лишь характеристики, общие для выделенных классов объектов. После доклада в Доме Ученых я надолго оставил свои попытки осмысления процессов создания и восприятия живописи. Эти попытки представлялись мне хоть и ничем не опровергнутыми, но потенциально бесплодными и не очень нужными. Зачем модели, логические построения, когда речь идет о таком несловесном предмете, как живопись?

Сейчас, через много лет, ответ на этот вопрос кажется мне ясным — очевидно, что мы, художники и зрители, участники живописи, хотим все же разговаривать про нее. Для этого нам нужен язык, и нужны логические модели-рамки, чтобы попытаться придать более определенный смысл своим высказываниям.

Данная работа представляет собой попытку собрать в некое единство ряд концепций, над которыми я размышлял с того времени, как стал заниматься живописью.



## THE PROCESS WHEREBY PAINTING IS PERCEIVED

Many people in Russia still think that abstract art is very popular in the West and that it enjoys wide support. As soon as I arrived here I realized, in some amazement, that this was not the case. Maybe there was such a time in the 1960s, but it's already history. Some galleries, of course, display abstract paintings. But gallery owners tend to think that abstract art has run its course. I hope that they are mistaken. I believe that abstract art is much more than just one of the episodes in the art history, that it constitutes a fundamental core of every kind of art.

Many people say that they don't understand abstract painting. I feel that abstract painting is the most basic kind of painting since it has assimilated in itself only that which is germane to painting as such in distinction from other arts. If this is true, then it should mean that people who, in general, do not appreciate abstract painting, do not also appreciate any kind of painting as such — it may happen that when they do enjoy a work of painting, they are perceiving in it literary elements but not the painting itself.

Is it possible to have taught someone to perceive a work of art? The answer is yes and no — in the sense in which it is possible/impossible to have taught someone to create a work of art. One can help a person acquire a background in general culture and in particular branches of learning; one can provide examples of art being perceived by asking people to share their experiences, i.e. people who are known to be good at this. One can point to the position of this or that artist in art history, or to the place of this or that parti-

cular work in the artist's creative life. All this can be extremely useful. But however great the quantity and quality of this kind of information, it will still remain too external, generalized, abstracted vis-a-vis the act of perceiving the work of art, which is both concrete and personal, unique and intimate — and, above all, creative.

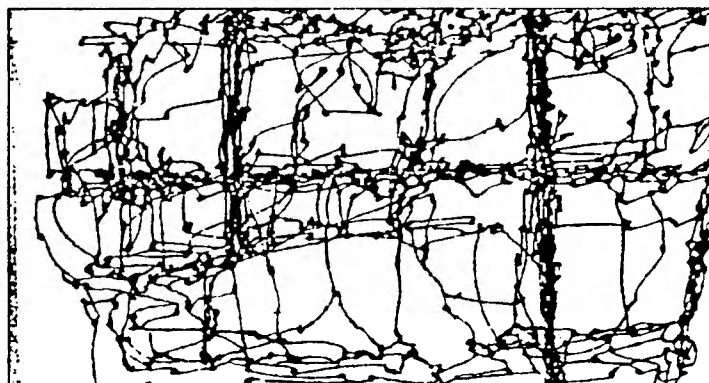
The creative act of perceiving art is founded upon the love or self-identification of the person with the work of art, and, thereby, with the artist; this kind of human interaction, authentic communication, is the aim of art. But what is the meaning of the fact that some people who apprehend one kind of art apparently cannot apprehend another kind? Isn't the essence of all the arts, profound or elevated, the same? I feel that there are certain barriers, stereotypes of thinking that hinder people, and I believe that helping people to remove these barriers is the true aim of art scholarship.

One such stereotype is the conventional notion on the two-dimensional "nature" of the art of painting. In a trivial sense, this is true — a picture is painted on a plane, in contrast to three-dimensional sculpture, or music which is one-dimensional being extended through time. What is mistaken here is the underlying assumption that, e.g., perceiving music is essentially different from perceiving painting because of different "dimensionalities" of the works of these arts. But whatever we perceive, our perception, by its very nature, takes place in time only — signal by signal, successively and, therefore, one-dimensionally. Consequently, one way to understand abstract



Я. Виньковецкий:  
Из цикла „Абстрактные иконы“  
1982  
холст, масло

Y. Vinkovetsky:  
From the series "Abstract Icons"  
1982  
oil on canvas



## ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ ЖИВОПИСИ

В России до сих пор считают, что абстрактное искусство очень популярно на Западе и пользуется широкой поддержкой. Сразу же по выезде я увидел, с немалым удивлением, что это совсем не так. Вероятно, был такой период в шестидесятые годы; он давно прошел. Немногие галереи еще выставляют абстрактные картины. Среди галеристов господствует мнение, что абстракционизм отжил свой век. Я надеюсь и верю, что это мнение ошибочно.

Многие люди говорят, что не понимают абстрактной живописи. Для меня она — наиболее обобщенный вид живописи, выделивший в себя все то и только то, что присуще живописи как таковой, в отличие от других искусств. Если это верно, то получается, что люди, которые действительно не понимают (не воспринимают) абстрактной живописи — весьма вероятно, не понимают никакой другой. В тех случаях, когда они получают радость от произведений живописи — они, возможно, воспринимают литературные и другие элементы картин, но не саму живопись.

Возможно ли, вообще говоря, научить кого-либо воспринимать произведения искусства? И да, и нет — в том же смысле, в каком можно/нельзя научить создавать их. Можно помочь человеку получить общекультурную подготовку и специальные знания; можно дать примеры восприятия искусства особо талантливыми в этом деле людьми, сумев-

шими рассказать о своих переживаниях; можно указать на место данного художника в истории искусств, и на место данного произведения в творческой жизни художника; и так далее. Все это может помочь и быть чрезвычайно полезным. Но каковы бы ни были качество и объем такого рода информации — она останется обобщенной, отвлеченной и внешней по отношению к акту восприятия искусства — конкретному и личностному, уникальному и интимному, и прежде всего — творческому.

Творческий акт восприятия искусства основан на любви — самоидентификации воспринимающего с произведением и через него с художником — такого рода взаимодействие, подлинная коммуникация, и является целью искусства. Но что же это значит — что люди, воспринимающие одно искусство, не воспринимают другого? Не едина ли, в своей глубине и на вершине, природа всех искусств? Я думаю, существуют мешающие людям барьеры, стереотипы мышления; устранение их, я верю, и представляет собой заветную цель науки об искусстве.

Один из таких стереотипов — привычное утверждение о двумерной "природе" живописи. Оно верно в тривиальном смысле, в том, что картина сделана из плоскости, в отличие от одномерной, развернутой только во времени музыки. Неверность заключается в имеющемся в виду принципиальном отличии

Смена точек фиксации при рассмотрении картины (по Ярбусу).

Из книги:  
В.Д. Глезер и И.И. Цуккерман  
ИНФОРМАЦИЯ И ЗРЕНИЕ  
изд. Академии Наук СССР  
М.-Л., 1961, стр. 115.

Eye movement while looking at the painting (after Yarbus).



painting is via music, for this is the most abstract of the arts which does not in any direct way rely upon depiction of any external realities — yet music is perceived by many people.

Visual perception, too, occurs only one-dimensionally, in time, and in a discrete fashion. The attention of the viewer is fixed on a specific point and then quickly shifts to another. This was proven by experiments in the context of the perception of painting (Yarbus, 1956; Gleser and Zuckerman, 1961).

During the process of looking, the eye makes spasmodic movements from one fixed point to the next (Woodworth, 1938; Westheimer, 1954). These are actually the movements of both eyes coordinated with great precision. The angular velocity of these movements is very fast (up to 400° per second). Thanks to this, only about 3% of the viewing time is spent on movements, and for the remaining 97% of the time the eye is fixed. It is of interest to note that during these spasmodic movements the eye does not see anything (Ditchburn, 1956), which is beneficial since it avoids blurring of the image. Visual perception occurs only during the pauses of fixation, the duration of which is anything from 0.05 to 2.0 seconds; on average, the range is from 0.2 to 0.5 seconds (Barlow, 1952).

Figure 2 (from Yarbus, 1956) shows the successive shifts of the eye fixation points while a picture was being looked at — this is a simple landscape with the line of the horizon and the verticals of the trees. The density of fixation points is less where there are few details, but increases sharply where there are contrasts, changes and transitions. As a result, the sequential eye movements, in effect, reproduce all the basic, constructive elements of the picture's composition. One might note that the distribution of the points of fixation emphasizes the significance of those elements that are expressed more clearly (the tree trunks), as well as of those that are not expressed very clearly but play an important semantic role in the way the integral image is formed (the line of the horizon).

The adequately perceived work of art becomes

a meaningful part of the spiritual life of the person. The complex process of perceiving a painting includes repeated acts of visual and mental viewing, plus various associations, experiences, reinterpretations, etc. In this text, we merely try to trace just how the isolated act of viewing is taking place.

From the adduced experimental data it follows that the act of viewing consists of a large number of successive "elementary steps"; each of these includes a relatively long fixation on a specific point and then a rapid transference to the next point of fixation. The direction of the transference is determined by the compositional elements of the picture.

How is the occurrence of each individual eye transference determined? Evidently, by the difference between what is expected of the perception at each elementary step of the process and what it actually provides — just like the electric current is brought to life by the difference in electric potentials at each end of the wire.

The meaningful perception is confined between the limits of triviality (when the difference between the expected and real is too small) and absurdity (when the difference is too big, so that the continuity of perception is destroyed). These limits, of course, vary for different viewers — what is senseless for one person, can be sensible and of great value for another, for him who has the context imparting meaning at his disposal. One aim of art scholarship can be defined as trying to expand the actual range of adequate perception. This can be achieved by enhancing the viewer's ability to differentiate what is being perceived, and by including new means of expression, i.e., by expanding the range of what can be *expected* in perceiving art. Artists create new meanings and give meanings to things that were formerly regarded as devoid of sense. The viewer's personal, existential experience of perceiving a particular work of art is, however, the only acceptable evidence of "meaning" (in the extreme case, the artist himself may be the only "adequate" viewer).

What is important for us in this description of

восприятия живописи от восприятия музыки. В силу самой природы нашего восприятия чего бы то ни было, оно происходит только во времени — сигнал за сигналом, последовательно, и тем самым — одномерно. Поэтому один из путей к пониманию абстрактной живописи — это опора на музыку, абстрактнейшее из искусств, не опирающееся на изображение каких-либо внешних реальностей и, тем не менее, воспринимаемое многими людьми.

Зрительное восприятие происходит только одномерно, во времени, и дискретно — внимание фиксируется в определенной точке и затем очень быстро перемещается на другую. Это было доказано экспериментально и для восприятия живописи (Ярбус, 1956; Глезер и Цукерман, 1961).

В процессе рассматривания глаз производит скачкообразные движения от одной точки фиксации к другой (Woodworth, 1938; Westheimer, 1954). Эти скачки представляют собой координированные с большой точностью движения обоих глаз. Угловая скорость этих движений очень велика (до 400° в секунду); благодаря этому на движения затрачивается в среднем всего около 3% времени рассматривания, а остальные 97% времени взгляд фиксирован. Интересно, что во время скачков глаз ничего не видит (Ditchburn, 1956), что полезно, так как исключает смазывание изображений. Зрительное восприятие происходит только во время фиксационных пауз, длительность которых варьирует от 0,05 сек до 2,0 сек, находясь в среднем в пределах от 0,2 сек до 0,5 сек (Barlow, 1952).

На фиг. 2 (по Ярбусу, 1956) показана смена точек фиксации взгляда при рассматривании картины — простого пейзажа с линией горизонта и вертикалями деревьев. Плотность точек фиксации мала там, где мало деталей, и резко увеличивается в участках контрастов, изменений, переходов. В результате последо-

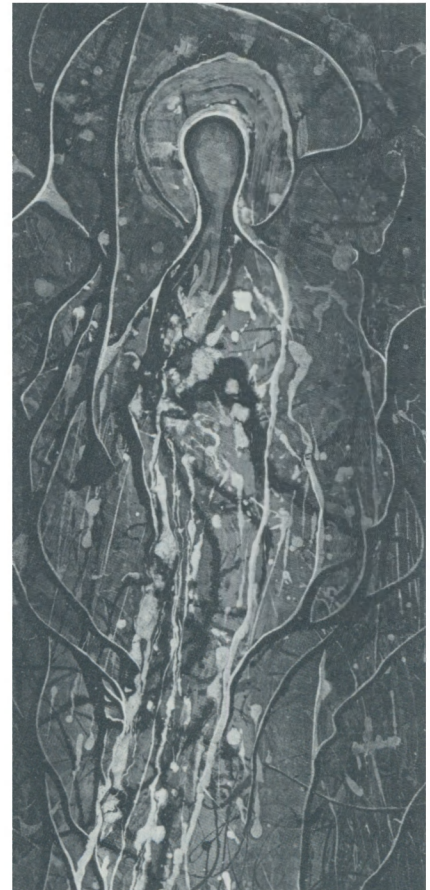
вательные движения взгляда фактически воспроизводят все основные конструктивные элементы композиции картины. Распределение точек фиксации подчеркивает значение наиболее ярко выраженных элементов (стволы деревьев), а также тех, которые выражены слабее, но играют существенную смысловую роль в формировании образа (линия горизонта).

Подлинно-воспринятое произведение искусства становится значимой частью духовной жизни личности. Сложный процесс восприятия картины включает неоднократные акты реального и мысленного рассматривания, плюс разнообразные ассоциации, переживания, переосмысления, и так далее. В этом тексте мы лишь пытаемся проследить, как происходит единичный акт рассматривания картины зрителем.

Из приведенных экспериментальных данных следует, что акт рассматривания состоит из большого числа последовательных элементарных шагов, каждый из которых включает относительно длительную фиксацию взгляда в определенной точке и затем — быстрое перемещение взгляда в следующую точку фиксации. Направление перемещений определяется композиционными элементами картины.

Чем же определяется сам факт каждого отдельного перемещения взгляда? По-видимому — различием между ожидаемым и реально появляющимся восприятием при каждом шаге процесса — подобно тому, как электрический ток (движение электронов вдоль проводов) вызывается разностью потенциалов на концах электрической цепи.

В приведенном описании процесса рассматривания для нас особенно важно то, что происходит действительное, физическое движение взгляда, направляемое композиционными элементами картины — следовательно, это движение может быть разнокачественным, ритмическим, содержательным — подобным



Я. Винковецкий:  
Из цикла „Абстрактные иконы“, 1982  
холст, масло

Y. Vinkovetsky:  
From the series "Abstract Icons", 1982  
oil on canvas





Г. Громов: Абстрактная композиция, 1970  
бумага, акварель, тушь, карандаш  
33 x 33

G. Gromov: Composition Abstract, 1970  
watercolour, indian ink, pencil on paper  
33 x 33

Возможно, наименее известной и изученной областью неофициального искусства является абстрактная живопись, начиная с позднего А. Родченко, своими акварелями предвосхитившего Поллока, кончая многими, работающими в одиночку или небольшими группами, художниками последних десятилетий.

Абстрактная живопись — чувственная, индивидуалистичная, стоящая по своему характеру ближе к музыке, чем к литературе, — полностью противоположна тем принципам, которые соцреализм предъявляет к изобразительному искусству: быть общедоступной, с четким сюжетом, наглядно-понятной агитацией. Характерно, что одна из первых пропагандистских брошюр, выпущенных партийными идеологами после посещения Манежа Хрущевым в 1962 г., называлась „Абстракционизм — главная опасность“.

На этой странице мы воспроизводим одну из работ московского художника Григория Громова.

Perhaps the least known or studied area of unofficial art is abstract painting, beginning with the later Rodchenko, whose water-colours anticipated Pollock, and ending with many painters of recent decades working in isolation or in small groups.

Abstract painting, sensual, individualistic and closer in character to music than to literature, is totally opposed to the principles that socialist realism requires of fine art: that it should be accessible to all, have a clear-cut subject and that it should be visually comprehensible propaganda.

It is typical that one of the first propaganda pamphlets put out by party ideologists after Khrushchev's visit to the Manezh art exhibition in 1962 was entitled "Abstractionism — the Main Danger".

On this page we have reproduced an abstract work by the Moscow artist Grigory Gromov.



the viewing process is that the actual, physical movement of the eye is occurring, and that it is guided by the compositional elements of the picture. Therefore, this movement can vary in its "qualities" — it can be rhythmical, it can have diverse components, just like music or dance. It follows that our "reliance on music" in trying to interpret the process of perceiving a painting is founded not on a superficial, auxiliary or purely speculative analogy, but on a rather deep structural similarity between the respective processes.

As for the compositional elements that guide the eye movements, these are primarily various lines and the borders of the different color fields. That is why the "qualities" of the lines play a major role, particularly the lines' directions, bendings, joints and textures (smooth, serrated, undulating, etc.) — each texture is matched by a distinctive character of movement.

I feel that our intuitions of "up" and "down" in music and painting are very similar in their nature, even though in music we are concerned with frequency of tone, whereas in painting we are concerned with the sensation of spatial orientation determined by the direction of the force of gravity. In any case, the movements of the eye along the up and down lines are, psychologically, drastically different — the former is associated with the sensations of flight, the latter with falling or sliding.

The eye moves along lines — it flies, slides, travels. And this path, this dance holds in store all kinds of movements and pauses — secret meetings, expected or sudden turns, various roads and spaces for life. There is tempo. There is rhythm. The same elements may sound differently if they appear against varying backgrounds. There exist genuine relationships among lines — their confrontations, meetings and separations, their love affairs. Everything is full of meaning at this juncture — how one line approaches the other, whether it does so smoothly or acutely, how the lines fuse, how completely they dissolve in each other.

Entering a junction, where several lines converge, the eye is presented with a multiple choice —

whither now? This context creates many potential trajectories, each of which constitutes a self-contained melodic theme. Within the confines of a single picture, these themes resemble each other and are unified by the general theme. This general theme determines the main features, but not the details, of all the particular melodic themes of the picture.

While the eye moves along its selected trajectory, the other trajectories are still present and resound peripherally. Therefore, if a different trajectory were selected, not only would the melodic theme change, but also the entire resonance. Probably, it is this that guarantees us the possibility of looking at a painting over and over again, and of seeing it as something very familiar and yet different and new each time.

In this way the abstract painting is perceived as a musical recording containing many variations and played by the viewer's eye differently each time. External conditions (accessories and lighting) change, as do the viewer's physical and spiritual conditions. The beginning of the process may vary — the eye may start its voyage from various points in the picture. But the main thing is that this poly-variant recording contains a multitude of "one-dimensional" melodic and rhythmical themes extended through time and space. Each of these separate themes is individual and distinctive, but at the same time all of them are closely interlinked and harmonized. This creates a virtually infinite number of possible variations.

The themes can resound in various combinations and successions, each time with a different accompaniment, and with different speeds and intensities. The picture comes to resemble both a poly-variant musical recording and the instrument playing it. It seems that a unique organ could even bring all the themes into a single resonance, that both intensity and speed could ascend to strange, hardly imaginable limits — maybe Mozart had this kind of perception in mind when he said that he could hear the entire sound of his future composition all at once, as if it were gathered into a single moment.

музыке или танцу. Поэтому предлагаемая "опора на музыку" основана не на поверхностной вспомогательной аналогии, а на глубоком структурном подобии процессов восприятия музыки и живописи.

Композиционные элементы, управляющие движением — это в первую очередь разнообразные линии, границы разделов между различными цветовыми полями. Отсюда ясно большое значение характера, "качества" линий, их текстуры — ровной, зубчатой, волнистой, неправильной — каждой текстуре соответствует и особый характер движения.

Мне кажется, что и интуиции "верха" и "низа" в музыке и живописи имеют глубоко сходный характер, хотя в музыке мы имеем дело с частотой тона, а в живописи — с ощущением пространственной ориентации, определяемой направлением силы тяжести. Во всяком случае, движения взгляда вдоль линий вверх и вниз психологически совершенно различны: с первыми связаны ощущения взлета, со вторыми — падения или соскальзывания.

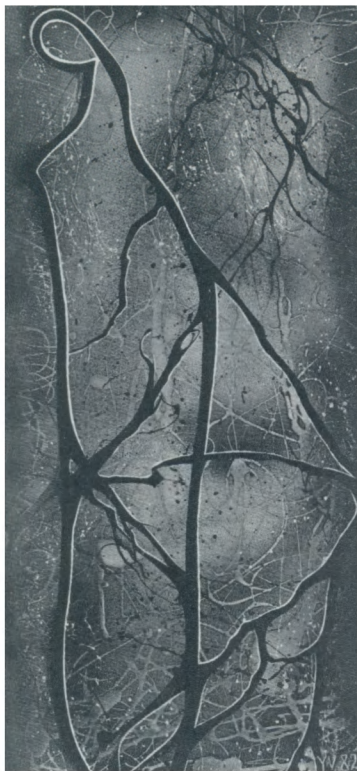
Взгляд следует по линиям, взлетает, скользит, путешествует; в этом пути-танце ему уготованы все виды движения и пауз, таинственные встречи, повороты, пути и пространства для жизни. Есть темп, есть ритм. Одни и те же элементы, появляясь на различном фоне, звучат по-разному. Существуют подлинные взаимоотношения между линиями, их встречи и расставания, любовь линий. Здесь имеет значение все — как одна линия приближается к другой, плавно или под углом, насколько полно они сливаются, взаимно растворяются одна в другой.

Придя в узел, где встречаются несколько линий, взгляд получает возможность множественного выбора — куда направиться дальше. Это создает множество различных потенциальных траекторий, каждая из которых представляет собой самостоятельную мелодическую тему — в пределах одной картины, они похожи друг на друга, объединены общей темой, но эта общая тема определена лишь в главных чертах, в деталях же не может быть никаких повторений.

В то время как взгляд движется по какой-либо избранной траектории, все остальные присутствуют/звучат периферически. Поэтому при иной избранной траектории меняется не только мелодическая тема, но и все звучание. Этим-то и обеспечивается, наверное, возможность разглядывать картину снова и снова, как знакомую и новую всякий раз.

Таким образом, абстрактная картина воспринимается как многовариантная музыкальная запись, проигрываемая взглядом зрителя всякий раз по-новому. Меняются внешние условия, антураж, освещенность. Меняется физическое и духовное состояние зрителя. Варьирует начало процесса — взгляд зрителя может начинать свой путь с различных точек картины. Но главное то, что многовариантная запись содержит множество "одномерных", развернутых во времени-пространстве, мелодических/ритмических тем — отдельных, особых, разнообразных, и в то же время тесно взаимосвязанных, гармонизированных. Это создает практически бесконечное количество возможных вариаций.

Темы могут звучать в различных сочетаниях и последовательностях, каждый раз в различном сопровождении с разными скоростями и интенсивностями. Картина становится похожей одновременно на многовариантное музыкальное произведение и на инструмент, играющий его. Уникальный орган может, видимо, и собрать все темы в единое звучание; интенсивность и скорость могут возрасти до страных, едва мыслимых пределов — видимо, подобное восприятие имел в виду Моцарт, когда говорил, что слышит все звучание своего будущего произведения сразу, как бы стаявшим в один момент.



Я. Винковецкий:  
Из цикла „Абстрактные иконы“  
1982  
холст, масло

Y. Vinkovetsky:  
From the series "Abstract Icons"  
1982  
oil on canvas



## Nozdrev and Plyushkin Ноздрев и Плюшкин

*Nozdrev and Plyushkin, two of the immortal characters of "Dead Souls", still engage us by their ability to regard themselves from different points of view, in the most different aspects. Furthermore, for some reason what always emerges from this is not only curious but also important, and, in the way that it has undoubtedly happened before, so the same will happen to them in the future. I, at any rate, know of two ways of looking at them.*

1. *Nozdrev and Plyushkin as two immortal characters.*

2. *The pair as immortal types (social).*

*In the first case Nozdrev "ultimately, by his recklessness, impetuosity, muddle-headedness and senseless energy, embodies madness and delirium. Plyushkin embodies miserliness, tight-fistedness, senseless pettiness and — ultimately — the same delirium and madness."*

*From the point of view of social types, in Nozdrev and Plyushkin "Gogol brilliantly depicted typical provincial landowners having all the vices of the Russia of those days, which..."*

*Let us try to look at Nozdrev and Plyushkin in yet another aspect, no less arbitrary than the others: specifically, in terms of the "type of consciousness."*

*From this "point of view," Nozdrev and Plyushkin are linked to one another as complementary colours or as mutually opposed sides of one and the same "type of consciousness."*

*Let us name them. Nozdrev expresses in himself and embodies the "social" type of consciousness.*

*This is a type of consciousness under which all things, events, relationships, among people, all tempo and tone, in short, the entire meaning of life, in all its aspects, are imbued with a social, public significance. It is not specifically the character of Nozdrev that is presented to us and that functions in the poem, but a person principally gripped by a social, sociable ecstasy or state. It is appropriate to insist that social consciousness (both in the poem and in our day-to-day life) is not something abstract, speculative, consisting in the implementation of a certain quality and quantity of particular rules of behaviour, of relationships within society, society and man, etc. Instead it represents in reality a special raptness, in some sense a passion, a demon, which imbues the whole of a man and simply burns up his entire life, his every moment on "the altar of public life" and "public service". Everyone knows this condition, almost insane in its despotism and potentially violent enthusiasm, if not in himself, then in someone else when in the grip of a public mission and temporarily or permanently in charge of a "public cause." There are people who never even depart from this state of agitation and artificially stimulated high spirits. From school we know and fear the incomprehensible energy and sprightliness of Young Pioneer leaders, cheerleaders of all kinds, organisers of evening entertainments and, after them — for the rest of our lives — "social spirits", voluntary masters of ceremonies, expedition leaders, commanders of halts during marches, instigators of birthday parties and celebrations at work, etc.*

*If one observes a person in this state, gripped by it, from afar, then one might at first glance judge him to be terribly intoxicated, under the influence of a drug of some kind. He feels infinitely free, liberated, happy, excited, but at the same time a little concerned as well, attentive in his own way and even in some sense stubbornly suspicious. His suspicion and stubbornness are directed at the following: all "society" must, in the mind of the "public figure," be in a special state, close to trance, which may be called "public." From this moment each and every person,*

*Ноздрев и Плюшкин — два бессмертных героя "Мертвых душ" — до сих пор задевают нас своей способностью рассматривать себя с разных точек зрения, по самым разным сечениям, и всегда почему-то получается при этом не только любопытное, но и важное, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.*

1. *Ноздрев и Плюшкин как два бессмертных характера.*

2. *Они же как бессмертные типы (социальные).*

*В первом случае Ноздрев "олицетворяет собой бесшабашность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете безумие и бред. Плюшкин — скопидомство, скряжничество, бессмысленную мелочность и — в конечном счете — тот же бред и безумие".*

*С точки зрения социальных типов в Ноздреве и Плюшкине "Гоголь гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые..."*

*Попробуем посмотреть на Ноздрева и Плюшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно — со стороны "типа сознания".*

*С этой "точки зрения" Ноздрев и Плюшкин будут связаны друг с другом, как дополняющие друг друга цвета, как взаимопротивоположные стороны одного и того же "типа сознания".*

*Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает тип сознания "общественный".*

*Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче — весь смысл жизни во всех ее точках пронизан общественным, публичным значением. Не характер именно его, Ноздрева, представлен нам и действует в поэме, а человек, охваченный общественным, компанейским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно настоять на том, что общественное сознание (и в поэме, и в нашей повседневной местной жизни) — не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известным числом и способом выполнения каких-то правил поведения, отношений внутри общества, общества и человека и т.д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, демона, пронизающего всего человека и просто сжигающего его всю жизнь, каждое его мгновение на "алтаре общественной жизни", "общественного служения". Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущем насилие энтузиазме, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно вершит "общественное дело". Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния взвинченности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы мы знаем и пугаемся непонятной энергии, молодцеватости пионервожатых, всевозможных запевал, распорядителей вечеров, а потом — всю остальную жизнь — "душ общества", добровольных тамад, командиров походов, привалов, дней рождений и праздников на производстве и т.д.*

*Если наблюдать со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько озабоченным, по-своему внимательным и даже, в каком-то смысле, цепко-подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующие: все "общество" должно находиться, по мысли "об-*





Поздравляю!



«общественника», в особом, близком к трансу состоянии, которое можно назвать «общественным». С этого момента люди и каждый из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось обществом, а теперь коллектив. С момента образования общество живет своим собственным, «общественным» состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиумом и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество, от него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бороться с отступающими, поощрять передовых, журить нерадивых, но самое главное — держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали «общественным трансом», неврозом. Вот откуда этот взвинченный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле «общественности» присутствует лишь формально, не желая вовлечься в это состояние. Все, что было сказано об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Ноздрев. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле — на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого транса полубытия, полусна, в котором возникают и живут «общества». Что делают в них, вернее, что в них делается — известно из восторженных, полуобрывочных рассказов Ноздрева, но ясно, что дело совсем не в этих кутежах, обменах, покупках, перемещениях, дружбах, а в том состоянии, которое полно огня, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо, и смерть — но все «на людях», среди людей, погруженных, пляшущих в этом мире общественного состояния, общественного транса. Ноздрев — один из них.

Что делает Гоголь с Ноздревым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе на ярмарке: безумная, феерическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы силуэтом, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, «наяву», в третий раз — на балу у губернатора.

Третье описание «На балу» — классическое изображение самого бала, как полного растворения, помрачения всех и каждого в «общественном» и выкрутасы, ползанье по полу, хватанье Ноздрева не только в этом воздухе бала неприличны и скандальны (как считается, он вел себя неправдоподобно, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот — нормально, естественно, как следовало и должно было происходить из самой ситуации. И он, Ноздрев, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуации человек, как «душа общества» (сейчас бы сказали — «душа коллектива») только выразил в самом полном, остром смысле то, что созревало, накопилось в этом «общественном» чаду.

Немного хочется сказать о духе «безобразия», который всегда повисает, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общественности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на самое себя общества. Это состояние доходит до апо-



until finding himself or herself in this situation a separate individual, becomes a part of a single body, which was formerly called society and is now called the collective. From the moment of its formation society lives its own "public" state, which in no way resembles the state of a separate individual. It is to this, to this new body that the attention of the public figure is directed, from it that is extracted that emanation, that energy, which lives in his consciousness. He, at once medium and conductor, feels this state, this spirit; he is completely filled with it and returns it, upturns it on to society. It is his job, the public figure, to arouse, nourish and organise this body, to struggle against the backward, to encourage the advanced, to take to task the careless, but most important of all — to hold and not to release them from that state we have called "public trance" or neurosis. This is the source of that high-strung enthusiasm, those endless high spirits and energy and, at the same time, cold suspicion. It is directed towards those who are present in the "public" field only formally, without wishing to be absorbed into its state. Everything that has been said about public trance applies fully to the state in which Nozdrev finds himself. His constant abode, in the literal and figurative senses, is at the fair in a country town. The fair is the condition for the emergence of this trance of semi-being, semi-sleep where "societies" arise and live. What people do in them or, rather, what is done in them, is made clear from the delighted, half-scrappy stories of Nozdrev. However, it is evident that the heart of the matter certainly does not lie in these drinking bouts, exchanges, purchases, shifts and friendships, but in that state full of fire, smoke, life and happiness, where both a miracle and death can arise — everything, though, "in company", among people, plunged and prancing in this world of social consciousness, of public trance. Nozdrev is one of these.

What does Gogol do with Nozdrev? He revolves him three times before us. First, we see him in his own story at the fair, a mad, magical, almost fairytale-like life passing before us, but in silhouette, as it were, behind a screen. The second time we see him at home, "in reality," so to speak, and the third time at the governor's ball.

The third description, "At the Ball," is a classic portrayal of the ball itself as the complete dissolution and obscuring of each and everyone in "public" and the elaborate pirouettes, sliding about the floor and clutching of Nozdrev are not only not indecent and scandalous in the atmosphere of the ball (his behaviour is considered unlikely, for a nobleman could not grab others by the legs, etc.), but precisely the opposite: normal, natural, right and proper in such a situation. Nozdrev, as the most sensitive to the moment, and situation, as the "spirit of society" (now we would say the "spirit of the collective") only expressed in the fullest, most forthright sense that which had ripened and gathered in this "public" intoxication.

I want to say something about the spirit of "Bacchanalia" which always looms and arises in a public place and is always connected with the public spirit and state, in the unique situation of a closed society doomed to itself. This state reaches its peak at its two most important points: at the point when society realises itself — it is not important whether this is a friendly carouse, a ball for the gentry, a name-day at work or a trolleybus packed with people. In this sense, the manager, the organiser, the master of ceremonies embodies this point in himself, this triumph of society's realisation of itself as a whole. The second point occurs as the air of unnaturalness, artificiality, falsity, to some extent criminality, which any large gathering or get-together, any "society", which has formed apparently for some reason, but really for its own sake, carries within itself. This spirit does not appear immediately, but must inevitably appear, and the person will inevitably emerge who will embody and express it. Often this "dear hooligan" will be knowingly invited into "society", sometimes he will emerge unexpectedly, suddenly, when society itself in its need will name someone within itself. What is important is not this, but that the spirit of Bacchanalia is inevitably linked to and arises within the evolution of the public state, which shifts from initial happiness to the breakdown of order. It acts like an inevitable two-stroke motor — the first stroke occurs, then the second.

There are millions of examples from life and history. The terrible drinking bouts of Peter and

43

НАЧИНАЮЩИЙ,  
С. Горбачева и Генерала  
его секретаря Французской  
коммунистической партии Ж.  
арше.  
В ходе беседы, прошедшей  
ей в обстановке братской

С. Горбачева и Генерала  
его секретаря Французской  
коммунистической партии Ж.  
арше.  
В ходе беседы, прошедшей  
ей в обстановке братской

два в двух своих важнейших точках: в точке осознания себя обществом — неважно, дружеская пирушка ли это, сословный бал, именины на производстве или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тамада воплощает в себе эту точку, это торжество осознанности обществом себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени, преступности, которую несут в себе любые сборища, сходки, любое "общество", собравшееся как бы по поводу, но в сущности, ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникнет человек, который воплотит, выразит его. Часто этот "милый безобразник" бывает заведомо приглашен в "общество", иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности назовет кого-то внутри самого себя. Важно другое — дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое перемещается от первоначального счастья к безобразию. Он действует, как неизбежный двухтактный двигатель — сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории — миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного и Петра. Сегодняшние попойки, дни рождения, новые и старые годы, свадьбы и проч. Описанные И. Бунинным собачий лай и завывания Маяковского на приеме в честь открытия выставки полностью повторяют поведение на балу Ноздрева. Маяковский так же, как и Ноздрев, был медиумически чувствителен к воздуху, климату большой аудитории, умел выражать ее, "брать игру на себя" и т.д. Сюда же можно отнести рассказ "Чертогон" Лескова с бытием зеркал и всего, что ни попало, купцами первой гильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Ноздрева дома, недаром дана так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигается тем, что зритель видит функционирование "общественного" состояния, общественной эйфории в наименее пригодном для этого месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и полноценно живут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, т.е. дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, внеположны "обществу". Дом по определению невозможно свергнуть, погрузить в общественное состояние. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Ноздрев не расслабляется, не переключает сознания, верный общественному призванию в любом месте. Весь мир для него — общество, и его собственный дом — тоже. На ярмарке все крутится, меняется, перемещается — и в доме тоже. Зять Межуев — член общества, и "уехать" из него он не может, не имеет права — это преступление; "общество" и общественное сознание не понимает и не прощает (вспомним, как тяжело и "подло" уезжать со дня рождения домой — "мы тебе не нравимся" и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Ноздреву "приватно", т.е. именно в дом к нему, отдельно, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи "плохого", взбалмошного, бестолкового характера "безобразника" Ноздрева и тихого, рассудительного, "хорошего" характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: пылающего, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания,

## ТРЕЛЬБА ИЗ ЛУКА

### Попадание — в «Я»

Ирина Солдатова из Чебоксар и жюри  
обладатели чемпионства мира по стрелковому спорту

3



Ivan the Terrible. Today's drinking bouts, birthdays, new year, old calander new years, weddings and so on. Mayakovsky's barking and howling, described by Bunin, at a reception to mark the opening of an exhibition, exactly echoes Nozdrev's behaviour at the ball. Mayakovsky, like Nozdrev, was as sensitive as a medium to the climate of a large auditorium and was able to express it, "to pick up the ball himself." We recall Leskov's story "Chertogon" in which merchants of the first guild smashed mirrors and whatever else came to hand.

The second scene, in which Gogol depicts Nozdrev at home, is not presented so fully without reason. Here the comedy and the effect are achieved by allowing the viewer to see the "public" state, social euphoria functioning in the least suitable place: not in that stadium where they are usually implemented and full-bloodedly live, but in precisely the opposite situation, in a place where they are completely inappropriate, where such a state is totally savage and unnatural, i.e. at home. The domestic state and the home are the antithesis of the "social", outside "society." A home, by definition, cannot be pitched and plunged into the public state, but it is in this that the entire effect produced by Gogol lies. Nozdrev does not relax, does not switch over, but remains faithful to his public vocation wherever he is. For him the entire world is society and so, too, is his own home. At the fair everything whirls, changes, shifts — and the same is true in the home. The son-in-law Mezhuev is a member of society and cannot "go away" from it, does not have the right to — that is a crime, "society" and public consciousness do not understand and do not forgive (we may recall how difficult and "base" it is to leave a birthday party to go home — "you don't like us" and so on).

Yet Chichikov visited Nozdrev "privately", i.e. specifically at his home, to the individual, the master of the house. The collision and Bacchanalia which took place resulted not from the encounter of the "bad", eccentric, unreasoning character of the "hooligan" Nozdrev and the quiet, rational, "good" character of Chichikov, but from the meeting of two consciousnesses: the blazing, cheerful, in a certain sense, splendid, public consciousness, dwelling in the public state of Nozdrev, the classic public figure, live-wire, hail-fellow-well-met and organiser of happiness and ease — and Chichikov, closed to society, only comfortable in a "face to face" situation.

Nozdrev proposes a cheerful game, in which Mezhuev, Chichikov, Nozdrev and all the others shall be equal and brothers. Chichikov does not accept this and walks away. But Chichikov gives to Gogol and so it must be. The public state is ubiquitous: everywhere that it exists, it is victorious, the strength and resistance of its opponents do not count for it, it does not notice this strength and is careless of it. One can only hide or flee from it, but not without consequences, as Chichikov, no doubt, learned. Will this public consciousness perish, disappear? Perhaps under external influence?

In Fellini's film "La Dolce Vita" the striptease performed by one of the members of "evening society" is interrupted by the sudden appearance of the "master of the house," who raises the blinds at the windows and lets in the morning light, which drives away the "spirit of society" like a cock crow.

In our world, where the blinds are firmly down and no-one can raise them, the end of the "public" state, the "trance," consists in its transition to "Bacchanalia," to dust, to disorder, but then, evidently, again to a new "public" state, then... But in such cases Gogol covers everything in a shroud of obscurity with which, as we know, the scene between Nozdrev and Chichikov also concludes.

Plyushkin's "state of consciousness" is directly opposed to that of Nozdrev. If Nozdrev's consciousness is directed wholly outwards, that of Plyushkin is inwardly directed. If Nozdrev, gripped by a sea of things, sees events, Plyushkin has no contact at all with anything around him and everything is unexpected and troublesome for him. If Nozdrev is perpetually on some inordinate stage, Plyushkin is perpetually in a corner of the wings. Nozdrev is in bright light, Plyushkin in shadow, the half-dark. Nozdrev is impossible without people, Plyushkin is impossible with people. Nozdrev is glimpsed fleetingly, like a fly, in a multitude of places at once and easily flits

пребывающего в общественном состоянии Ноздрева, классического общественника, заводилы, весельчака, организатора счастья, легкости — и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации "с глазу на глаз" Чичикова.

Ноздрев предлагает веселую счастливую игру, где Межуев, Чичиков, Ноздрев, все остальные — равны и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нее. По Гоголю, Чичиков пасует, так оно и должно быть. Общественное состояние вездесуще: везде, где оно есть, оно побеждает, сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ею. От него можно только прятаться, убежать, но не без последствий, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Но погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием со стороны?

В картине Феллини "Сладкая жизнь" стриптиз одной из участниц "вечернего общества" прерывается внезапным появлением "хозяина дома", который поднимает шторы на окнах, и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, "дух общества".

В нашем мире, где шторы наглухо опущены и никто их не сможет поднять, конец "общественного состояния", "транса" заключен в переходе его в его "безобразия", в пыль, в бестолковщину, но потом, видимо, снова в новое "общественное состояние", потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрева с Чичиковым.

Состояние "сознания" Плюшкина прямо противоположно "сознанию" Ноздрева. Если сознание Ноздрева целиком направлено вовне, то у Плюшкина — вовнутрь. Если Ноздрев видит, захвачен морем вещей, событий — Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно и затруднено. Если Ноздрев постоянно на какой-то неподвижной сцене — Плюшкин постоянно в углу, за кулисами, Ноздрев — на ярком свете, Плюшкин — в тени, полумраке. Ноздрев невозможен без людей, Плюшкин невозможен с людьми. Ноздрев мелькает, как муха, во множестве мест одновременно, легко летит за горизонт — Плюшкин навеки неподвижен в своем затхлом, затененном углу... И так до бесконечности могут продолжаться эти сравнения.

Короче говоря, Ноздрев — классический экстраверт, Плюшкин — классический интроверт. В Плюшкине продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самого себя, т.е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение на центр, на себя, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Плюшкина. Но это не мертвая, окостеневшая неподвижность — она полна напряженной динамики, энергии, определенного драматизма. Жизнь в этом неподвижном, сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом новом восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает вещам новую, утраченную уже ими в жизни силу. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Плюшкина. Пусть



44

Текст, который является зеркальным отражением основного текста, расположен в нижней левой части страницы. Он содержит те же фразы, что и основной текст, но в обратном порядке и с некоторыми искажениями, что может быть связано с процессом сканирования или копирования документа.



over the horizon; Plyushkin is for ever immobile in his musty, dim corner... Such comparisons may be continued endlessly.

In short, Nozdrev is a classic extravert and Plyushkin a classic introvert. Plyushkin demonstrates a type of consciousness infinitely plunged into itself, i.e. having its centre, its sole focus within itself. Everything else is connected with this centre alone. This movement to the centre, inwards, towards oneself, leads to the complete immobility and immutability of Plyushkin himself. But it is not a dead, petrified immobility; it is full of tense dynamism and energy and has a definite drama. Life in this immobile, grey and dusty-looking consciousness consists in a special relationship between events and the world surrounding it and this consciousness, this centre, in which one and the same process is taking place. It consists, in our opinion, in a special, new restoration of the life behind each object, in the restoration of its life in the memory, retaining it in this memory as a living part of the consciousness; so the unmoving preservation of and direct confrontation with this memory communicates to things a new strength already lost by them in life. Things that do not look dead accumulate around and are preserved about Plyushkin. Let darkness, dust and oblivion cover this hoard of things and their owner. Under this ash an endless link or dialogue forms and exists between object and the memory preserving the life of this object, and one may speak of the constant flow of life, terrible, perhaps, but sweet, subtle and in some sense inspired. Things and the world fixed in them do not appear fleetingly, forming a blank in the consciousness, but fill it, give it food for reflection, warm it.

Each thing — a piece of paper, a feather, a tack — is connected in this consciousness with such recollections and circumstances that to part with them, to throw them out means to throw out and destroy this life, these circumstances. But this, after all, is past life, past circumstances! The crux of the matter is that for the consciousness there is neither past, nor present, nor future. New things are present now and new circumstances, but, after all, they are no better, no more complete than those which they have displaced — they are just "new"! Given this orientation of the consciousness, things pile up upon each other and form an original museum, a kind of library; not, however, a museum or a library of world or public significance, but a museum and library for one person, for one memory. What a misfortune! Is life, extracted in this one and only instance, really poorer, weaker than life taking place in public museums and collections?

And, so, it is quite unimportant in this case that public museums are splendidly swept and illuminated, that they have guards and that objects are laid out and exhibited in order and supplied with labels. The "Plyushkin Museum" is terrible, disorderly, dirty and dark only to the outsider, to a Chichikov calling by chance: to its master it is ordered, organised and known through and through as well as any Louvre.

A comparison involuntarily comes to mind between the situation of artists in the West and in our country. In Western society, wide open and full of opportunities, all artists, it seems from here, rush about feverishly, flaring up and dying away, like Nozdrev. They are inside society, aroused by it and themselves working it up, amazing and terrorizing the population with happenings and other "public" actions, endlessly seeking contacts between art and life, pushing back the boundaries of art, invading life with its help and becoming metteurs en scène and hooligans like Nozdrev, albeit for a moment. (Let us recall the telegram "We assume responsibility for the earthquake. Komar and Melamid," or the "wrapping up" of cliffs, etc.).

Here, where life is impenetrable and stuffy, all artists arrive at a state of self-isolation, of stifling self-absorption, an exaggerated delving in nonsense and the attribution to rubbish and dust of those supreme meanings which are so characteristic of Plyushkin's consciousness. It is necessary only to add that, in contrast and in addition to the fantasies of Plyushkin, the artistic consciousness aesthetically accesses and assimilates this dust and rubbish, these dirty stains, and is capable of endlessly "meditating" upon them.

Translated by K.G. Hammond

мгла, пыль и забвение покрывают это скопище вещей и их хозяина. Под этим пеплом происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещью и памятью, хранящей жизнь этой вещи, и можно говорить о постоянном токе пусть страшной, но жизни, сладкой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Вещи, мир, закреплённый в них, не мелькают, образуя пустоту в сознании, а наполняют его, дают ему пищу для размысленный, созревают его.

Каждая вещь — бумажка, перышко, гвоздик — связана в этом сознании с такими воспоминаниями и обстоятельствами, что расстаться с ними, выбросить их — значит, выбросить и позубить эту жизнь, эти обстоятельства. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства! В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не полнее тех, кого они вытеснили — они только лишь "новые"! При такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общественного значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной памяти. Что за беда! Разве жизнь, увлекаемая в этом одном-единственном случае, беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях?

И поэтому в этом смысле совершенно неважно, что общественные музеи прекрасно подметены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы разложены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. "Музей им. Плюшкина" страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова — для его хозяина он упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов не хуже любого Лувра.

Невольно приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живущих на Западе, и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полным возможностей, все художники, как это видится отсюда, носятся, мелькая, загораясь и потухая, наподобие Ноздрева. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвешивая, удивляя, терроризируя хепенингами и другими "общественными" акциями, бесконечная ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, становясь режиссерами и безобразниками, подобно Ноздреву, хотя бы и на мгновение.

(Вспомним телеграмму "Ответственность за землетрясение берем на себя. Комар и Меламид", или упаковку скал и т.п.)

В здешней жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к самоизоляции, к удушающему самопогружению, к преувеличенному копанию в чепухе, к приданию мусору и пыли тех сверхсмыслов и значений, которые так присущи плюшкинскому сознанию. Нужно добавить только, что в отличие и в добавление к фантазиям Плюшкина, художественное сознание эстетически оценивает и осваивает эту пыль, мусор и грязные разводы и способно бесконечно "медитировать" по поводу них.

Конституция СССР (ст. 60) гарантирует труд на благо общества и основных гражданских свобод. Однако не секрет, что советской системой не вернется к своему первоначальному состоянию. Многие изобретатели и инженеры, которые работали в промышленности, в настоящее время вынуждены искать себе применение в других областях. Это явление связано с тем, что в то время, когда сузились возможности образования и повышения квалификации, многие люди, имеющие высшее образование, оказались в трудном положении. В результате этого возникло явление, которое можно назвать "чуждым человеком". Это явление связано с тем, что многие люди, имеющие высшее образование, оказались в трудном положении. В результате этого возникло явление, которое можно назвать "чуждым человеком".



# ALEXANDER BOGOMAZOV (1880-1930)

## АЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ

I. DYCHENKO  
И. ДЫЧЕНКО



The early 20th Century demanded loquacity. To become famous, it was not enough to draw well or to stage plays. Monologues and declarations were a must. One had to be a preacher of new ideas or, a purveyor of hoaxes, a moralist or a jester. "Purple hands against an enameled wall" prompted universal delight. Such was the social climate of the time which is now called "The Silver Age". A new cultural type, the Decadent, became part of Russian life. He divided criticism into "decadent" and "antidecadent", depriving the sickly progressists and bearded retrogrades of their customary oracles.

Interesting stories about the private life of Oscar Wilde plus the beginning of cubism in France, in some mysterious way was connected to the Russian political tradition of Nihilism, and, as it were, created a new cultural group. Selectivism, the professional debunking of moral norms, scandalizing or "locking yourself up in an ivory tower" became an inseparable part of Russian cultural development.

Stasov, the "great" critic, as he is customarily referred to, affirmed that this new trend is "a kotowing to what is senseless in content and meaningless in form". Lesser critics, with marxist tendencies, maintained that the decadent was a cultured proletarian, who had failed to find a specific occupation and a secure job. Lunacharsky, wrote sadly that "Decadence is an art form which negates life..." Nevertheless, high-school students thrilled to their reading of Spengler's "The Decline of Europe", while the bureaucracy propagated fatalism. The cultural atmosphere of the early 20th Century in Russia was full of contradictions.

The late "Wanderers" hated the members of the "World of Art". Esthetes disdained non-esthetes. M. Gorky genuinely disliked P. Verlaine. P. Maljavine, a former monk, started drawing naked ladies. To become famous, one had to shock (epater le bourgeois).

One of the calm and very gifted painters, who remained unnoticed against the variegated background of the early 20th Century was Alexander

Bogomazov. He was born in the village of Yampol' in the Ukraine, on 14 March 1880. His most intensive creative period was short — a mere 20 years. And his life was externally uneventful; two trips, one to Finland the other to the Northern Caucasus. In 1930 Alexander Konstantinovich Bogomazov died of tuberculosis. He showed his works at the exhibitions of "Union of Russian Painters", "World of Art", "Independants", with the group of Kiev painters called "The Ring" and at the exhibition "10 Years since October".

The archives and most of the painter's works have been preserved thanks to the efforts of his widow, V.V. Bogomazova-Monastirskaya, a former pupil of Alexander Bogomazov. An artist, who did not indulge in melodramatic pronouncements in his time, Bogomazov was rediscovered at an exhibition of his works in Kiev, in 1966.

According to his wife's reminiscences and those of a few contemporaries who were still alive, Bogomazov was an introspective man, of few words, and academically inclined. He used algebra to check harmony and artistic form in the paintings of the Old Masters. The themes of his art, pertained to Finland, Kiev and the Northern Caucasus. But the categories of Realism and Formalism as delineated by art historians do not accommodate them.

The major part of Bogomazov's output is not dated. This represents the first difficulty confronting a researcher. But, thanks to V. Bogomazova's memory, and frequently by analogy, some works have been dated with a certain degree of accuracy. In a few pieces the only criterion for dating has been stylistic analysis. The earliest works are drawn with the expected timidity of the student and lack any signs of the subsequent distinctive style. During 1910 Bogomazov painted a number of studies in an Impressionist manner. (1) Somewhat later, during 1911-12 he abandoned Impressionism and resolved his painterly surfaces with localized colour spots enclosed in a contour.

There are a number of works which are close in style to abstract Impressionism with a hint of

Начало XX века требовало многословия. Умения хорошо рисовать или ставить спектакли было недостаточно — для того, чтобы стать известным, нужны были монологи и декларации. Следовало быть проповедником новых идей или же мистификатором, моралистом или шутом. "Фиолетовые руки на эмальевой стене" вызывали всеобщее восхищение — таким был климат эпохи, которую принято называть "Серебряный век". Декадент, как новый культурный тип, вошел в русскую жизнь, разделил критику на "декадентскую" и "антидекадентскую" и лишил привычного ореола чохоточных прогрессистов и бородастых ретроградов.

Весьма интересные истории о частной жизни Оскара Уайльда и начало кубизма во Франции, каким-то таинственным образом породившиеся с русской политической традицией нигилизма, образовали новую культурную среду. Избранничество, профессиональное ниспровержение моральных устоев, шокинг или "затворничество в башне из слоновой кости" стало неотделимой частью российского культуртрегерства. Стасов кликушествовал, утверждая, что это "...поклонение тому, что безумно по содержанию и бестолково по форме". Менее великие критики со склонностью к марксизму, утверждали, что декадент — это культурный пролетарий, не нашедший себе определенных занятий и прочного места. Луначарский, грустя, писал, что "...декадентство — искусство жизнеотрицающее..." Но гимназисты с восторгом читали "Закат Европы" Шпенглера, а чиновники исповедывали фатализм. Культурная атмосфера начала века была полна внутренних противоречий. Поздние передвижники ненавидели мирискусников. Эстеты презирали незетов. Горький откровенно не выносил Верлена, а бывший послуш-

ник Афонского монастыря Малявин стал рисовать голых дам. Чтобы быть известным, надо было эпатировать буржуа.

Одним из тихих и очень талантливых художников, которые остались незамеченными на пестром фоне начала века, был Александр Богомазов, родившийся в селе Ямполь на Украине 14 марта 1880 г. Срок его наиболее интенсивной творческой деятельности был недолог — двадцать лет, и жизнь небогата внешними событиями — два путешествия: в Финляндию и на Северный Кавказ. В 1930 году Александр Константинович Богомазов умер от туберкулеза. Он показывал свои работы на выставках "Союза русских художников", "В мире искусств", "Независимых", на выставке киевской группы художников "Кольцо" и на выставке "10 лет Октября".

Архив и наследие художника сохранились благодаря усилиям его жены В.В. Богомазовой-Монастырской, бывшей ученицы Александра Богомазова. Художник был заново открыт на выставке в 1966 году в Киеве. По воспоминаниям жены и немногих оставшихся в живых современников, Богомазов был человеком замкнутым, немногословным и академичным. Он проверял алгеброй гармонию, анализируя художественную форму в работах старых мастеров. Его искусство, сюжетами связанное с Финляндией, Киевом и Северным Кавказом, не совсем умещается в рамки принятых искусствоведческих определений реализма и формализма.

Трудности в изучении наследия Богомазова начинаются с того, что большинство произведений автором не датировано. Благодаря памяти В. Богомазовой, и часто по аналогии с известной мерой вероятности удалось установить некоторые даты. В некоторых вещах единственным способом был стилистический



influence from Cézanne in the construction of form. (see the Composition with Red Flame of 1914, in the collection of Prince N.D. Lobanov-Rostovsky, London). (2) Alexander Bogomazov tried to understand form analytically, not emotionally.

Initially, Bogomazov chose to paint straightforward genre themes. His early major paintings appear to be a demonstration of how an everyday subject can be refracted through new formal researches.

"The Ring" exhibition contained a painting captioned "Bazar" 1914. In his review of the show, N. Foregger, considered this picture a masterpiece, and stated that "this painting can take its place in any collection of contemporary art". (Preparatory sketch in the collection of N.D. Lobanov). (3)

The painting "Train", probably done a little later, in its unusual composition and expression, indicates Bogomazov's interest in interpreting dynamism on the static surface of a canvas. Lines literally rupture the conventional outlines of the locomotive, transforming it into a bullet, flying out from the center of the picture. (Collection of V. Dudakov, Moscow).

In the picture "The Jail" (1914?) (collection of I. Dychenko, Kiev) Bogomazov models a sky out of thick oil paint in the darkest of colours. Benumbed, the tiny figure of the guard stands out against the white surface of a wall. In the book "History of Ukrainian Art" this painting is attributed to the period of Bogomazov's Post-Impressionist researches". The book also underlines the painter's tendency to "expose the dynamism of form and the expressiveness of line".

"The train" (collection V. Dudakov, Moscow), should be attributed to 1915 as its composition is analogous to the one developed in the drawing "Lvov Street.". "The Train" contains the assurance of an analyst — one who feels the arithmetic of rhythm, coupled with the audacity of an improviser. Here he adopts the often used futuristic method, which enables the artist to convey elements of motion and through the crystallization of its individual sequences. Bogomazov uses an unusual foreshortening, as if anticipating the experiments of the cinema newsreels of the 1920's.

Similar abstract compositions of the years 1914-15 in the Dychenko collection, offer a new interpellation of Bogomazov, as an artist of pure

анализ. Наиболее ранние работы написаны с неизбежной ученической робостью и лишены каких бы то ни было примет будущего собственного стиля. Этюды 1910 года написаны в импрессионистической манере (1). Чуть позднее, в 1911-12 годах Богомазов отказывается от неопределенности импрессионизма и решает живописные плоскости локальными пятнами, заключенными в контур. Существуют этюды, близкие к абстрактному импрессионизму, не без намека на влияние Сезанна в построении формы. (См. "Композицию с красным пламенем". 1914 г. Собрание Н. Лобанова-Ростовского, Лондон.) (2). Александр Богомазов старался понять форму аналитически, а не эмоционально.

На первых порах художник придирчиво отбирает для себя сугубо жанровые темы. Его первые принципиальные живописные работы являются как бы демонстрацией того, в какой мере привычный сюжет может быть увиден через призму поиска новой формы.

На выставке "Кольца" была работа под названием "Базар" 1914 г. Эту вещь Н. Фореггер в рецензии причисляет к шедеврам и считает, что "она достойна занять место в любой коллекции современного искусства". (Подготовительный набросок, собрание Н. Лобанова) (3).

Картина "Поезд", очевидно написанная несколько позднее, по своей экспрессии и необычной композиции, говорит об интересе Богомазова к интерпретации динамики в статике живописного полотна. Линии буквально разрывают привычные очертания паровоза, превращая его в снаряд, летящий из центра картины. (Собрание В. Дудакова, Москва).

В картине "Тюрьма" (1914?), находящейся в собрании И. Дыченко, художник лепит небо из сгустков цветочных масс самой темной







12



13



14



15

48

form. The world of speed and outer dimension enter his art, bearing a sensation of unusual space, unlimited by horizon or border.

Strictly speaking, these paintings have no direct similarities in other painter's works. Nevertheless, they are somehow close to the abstractions of V. Kandinsky. (4) But still, we are talking about something elemental yet organized, not a chaos of cold and hot tonal fusions of light. Thus, an innovator of the first order entered Ukrainian art.

In the portraits of his wife (5) (collection of I. Ivakin, Kiev), and self portrait (6) (1916 (collection of N.D. Lobanov, London), Bogomazov experimented with a Cubist approach to nature. One must note the derivative nature of these works, considering that such a treatment of form had already been implemented both in French and in Russian art.

The Caucasus overwhelmed Bogomazov by its architecture unmade by human hand — its architecture of mountains, with their movement upwards soaring into space. The painting "A Reminiscence of the Caucasus" (collection D. Gnatiuk, Kiev) in some ways reminds one of a launching platform studded with space rockets. (7) (8)

The years of the revolution, the beginning of illness, teaching at the Institute, pushed Bogomazov's painting activities into the background. During the 1920's, unfortunately, he painted very little. "Wood cutters", 1927 (9) is a well known painting in the Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts. Numerous preparatory sketches, each of very considerable interest, preceded this oil. (10) (11)

The painting reflects the method of "stretching" colour, polychromy and the axiomatic nature of the colour components of the picture. In it, the earth and sand are pink. The faces are accentuated in yellow-brown. The saws are multicoloured. It is evident that the painter resolved both colour and composition problems not within the confines of an institute studio, but within the traditions of "Great Art".

In the hands of Bogomazov charcoal or pencil were often transformed into the tailor's chalk. It is as if he was "cutting and measuring" nature, choosing the most rational pattern for his composition. A characteristic trait of Bogomazov is his

тональности. В оценении крохотная фигурка часового на лоскутке белой стены. В "Истории украинского искусства" эта работа отмечена к периоду "постимпрессионистских поисков" и отмечено тяготение художника к "выявлению динамики форм и экспрессии линий".

К 1915 году следует отнести картину "Трамвай" (собрание В. Дудакова, Москва), созданную по композиции, разработанной в рисунке "Львовская улица". "Трамвай" сочетает в себе уверенность аналитика, глубоко чувствующего арифметику ритма, с озорством импровизатора. Здесь он использует многоразовый испытанный футуристический метод, позволяющий передать элемент движения, замирение отдельных фаз ритма. Здесь Богомазов вводит необычный ракурс, как бы предвосхищающий эксперименты в хроникальном кино 20-х гг.

Парные абстрактные композиции 1914-15 гг., находящиеся в собрании автора, предлагают новое понимание Богомазова — мастера чистой формы. Мир скоростей и иного измерения входит в его живопись, неся ощущение непривычного простора, не знающего ни горизонта, ни границ. Эти работы, строго говоря, не имеющие прямых аналогий, чем-то близки безпредметности В. Кандинского. (4) И все же — это организованная стихия, не хаос холодных и горячих по тону потоков света. В украинское искусство вошел новатор первой величины.

В портретах жены (5) (собрание Ю. Ивакина, Киев) и автопортрете (6) (собрание Н. Лобанова-Ростовского, Лондон) художник экспериментирует с кубистическим подходом к натуре. Следует отметить некоторый налет вторичности в этих работах, поскольку подобное разложение формы уже имело место и во французском и в русском искусстве. Кавказ ошеломил Богомазова нерукотворной архитектурой гор, имманентным движе-

draftsmanship, and the ability to sacrifice details, while concentrating his attention on the essential, on the dynamic or static element in the picture. In a masterly way he trimmed form, leaving but an illusion to a face, three or house. (12) (13) (14)

A number of drawings show precisely how Bogomazov "sharpens" nature. Thus, pedestrians (15) on the Kreshchatik, are somewhat related to stills in the silent cinema, with sequential "shots" making movement look almost grotesque. When he drew a road worker, Bogomazov draw his shovel, and its sequential movements, as it were, leaving its dynamic trail behind.

Bogomazov's beloved subjects are landscapes, densely filled with fanciful curving lines, whose interplay attracts and involves nature.

One of the best pictures of this series, called "Spring", 1914, is in the collection of N.D. Lobanov, London. (16). In this oil we can see Bogomazov's multitude of approaches, his ability to broaden the framework of Cubo-futurism. In a number of drawings he transmits the vertical thrust of pines and their downward taper. According to Vanda Bogomazov's recollections, Bogomazov explained this as being a light effect thanks to which the body of the tree appears to be heavier.

In "Portrait", 1916 (collection I. Dychenko, Kiev) (17) the portrait as such is absent. There is an interconnection of running parabolas, dots, ellipses, immaterial rather than material. Bogomazov used to break down the representation into "signs" and then regrouped them in a graphic union. (18) (19)

Occasionally Bogomazov's drawings remind one of the Symbolist tradition in Russian Art, as he was drawn to the "ulterior world" with its curious rituals. Traces of Symbolist influence are evident in his two "dance" pictures (both in the collection of N.D. Lobanov, London).

The drawing, of the so called "Costume for a Georgian Dancer" (1915) (20), convey the nature of Bogomazov's composition of form. The figure of the dancing woman is made up of simple geometric lines. Their inner link is motion and the dynamics of dancing. The lines dance, sway, stampede and gather again, neglecting the plasticity of the female form. Bogomazov does not

нием вверх, в пространство. Картина "Воспоминание о Кавказе" (собрание Д. Гнатиюка, Киев) чем-то напоминает космодром, плотно уставленный ракетами. (7) (8)

Годы революции, начало болезни и преподавательская работа в институте отодвинули на второй план занятия живописью. В 20-е годы, к сожалению, Богомазов написал очень немного. Хорошо известна работа "Пильщики" (9) (Киевский музей украинского изобразительного искусства, 1927 г.). Картина предшествовало множество графических подготовительных рисунков, представляющих огромный интерес. (10) (11) Сама вещь отражает метод "растяжки" цвета, полихромности и условности цветовых элементов работы. Земля и песок в картине — розовые. Подчеркнута желто-коричневая лепка лиц, пилы написаны разноцветными. Совершенно очевидно, что художник решал колористическую и композиционную задачу не в рамках институтской мастерской.

Уголь или карандаш в руках Александра Богомазова часто превращались в мелок портного. Художник как бы "кроил" натуру, выбирая наиболее рациональный строй композиции. Характерная черта Богомазова-графика — чувство строгого отбора, умение жертвовать деталями и заострять внимание на главном. Богомазов мастерски лаконизировал форму, оставляя лишь намек на лицо, дерево или дом. (12) (13) (14)

В ряде зарисовок чувствуется специфическая богомазовская характеристика натуры. Так, пешеходы (15) на Крещатике чем-то сродни кадрам немого кино, с последовательностью "кадров", доводящей движение почти до гротеска. Изображая дорожного рабочего, Богомазов рисовал лопату и последовательность ее движения, как бы оставляя динамический след.

Излюбленные темы А. Богомазова — пейзаж



emphasize the primary shapes — the sphere, the cylinder, the cone. He gives us hints about them, showing their blurred outlines. In "Dancing Woman" c. 1915 (21) the important factor is the mystery of the dance itself. Dense, night blue — purple colours reinforce the feeling of secret, magical action. In this composition everything is essentially abstract with the exception of the dancer's mask-like face.

Alexander Bogomazov worked a great deal on the theory of painting. While teaching at the Kiev Art Institute, he elaborated theoretical topics in which he analysed the concepts of volume, mass, form, movement, rhythm etc. His most significant theoretical essay is his book "Elements of Painting". In this he teaches how to read the flat plain of the picture, which has been resolved by the painter with the help of "Elements". This book was a mature attempt by Bogomazov to synthesize his own working experience, and to understand artistic trends. The book provides the artist with the right to choose his own world view, and to reproduce it as he sees fit.

Bogomazov discloses the concept of the "hidden energy of the contour", the tension of the colour mass, the artistic acoustics of the pre-tonal surface, and the aggregate effect of these elements on the viewer.

A talented painter and teacher, Alexander Konstantinovich Bogomazov lived a short, but full life. He observed, acted and created, trying to fathom the eternal secret of art.

Bogomazov is our only artist who managed to combine (not in the sense of changing fashions, but more organically) the basic movements of the early 20th century: Futurism, (22) Cubism, (26) abstraction (16) and even, to some extent, Symbolism. At the same time, he did not fall under the influence of Belgian symbolism, so dark in thought, and poorly packaged. He did not become a follower of Picasso or Gontcharova. His theories, as his drawings, are straightforward. His best pictures deserve an inventor's patent. This is because Bogomazov was rational and knew how to formulate those elements in drawing which originate from intuition and instinct, from temptation and the calculated experiment. His theatrical and design fantasies combine these qualities.



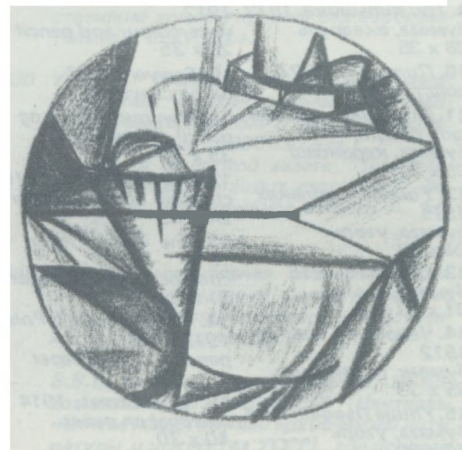
16



18



17



19

49

зажи, густо наполненные причудливыми извилинами линий, к игре которых сведена натура. (Один из лучших листов этой серии — композиция "Весна" — находится в собрании Н. Лобанова-Ростовского (16), Лондон). В нем видно многообразие приемов, умение расширить рамки кубофутуризма. В ряде рисунков он передает вертикали сосен, сужающиеся к низу. Сам художник, как вспоминает Ванда Богомазова, объяснял это световым эффектом, благодаря которому масса дерева кажется более тяжелой.

В "Портрете" (1916 г., собрание И. Дыченко, Киев) (17), собственно "портрет" отсутствует. Есть сцепление бегущих парабол, пунктиров, эллипсов. Богомазов разлагал изображение на "знаки" и заново собирал их в графическом единстве. (18) (19)

В редких случаях графика Богомазова напоминает о символистической традиции в русском искусстве, хотя художника и привлекал "мир иной", с его странными ритуалами. Следы влияния символизма заметны в двух "танцевальных сюжетах" Богомазова. (Оба в собрании Н. Лобанова-Ростовского, Лондон).

Карандашный рисунок "Костюм для танцующей женщины" (20) передает характер построения формы у Богомазова. Фигурка танцующей женщины выстроена с помощью элементарных геометрических линий, их внутренняя связь — движение, динамика танца. Линии пляшут, колеблются, разбегаясь и собираясь заново, пренебрегая пластикой женской фигуры. Богомазов не подчеркивает изначальные формы — шар, цилиндр, конус, он намекает на них. В акварели "Танцующая женщина" (21) важна сама мистерия танца. Сгустки ночного сине-фиолетового цвета усугубляют ощущение тайны, магического действия. По сути дела в этой композиции все абстрактно, исключая маскообразное лицо плясуньи.

Александр Богомазов много работал над теорией живописи. Преподавая в Киевском художественном институте, он разрабатывает теоретические дисциплины, в которых анализирует понятия объема, массы, формы, движения и ритма. Наиболее значительное теоретическое сочинение Богомазова — его книга "Элементы живописи". В ней он учит, как читать картинную плоскость, решенную художником с помощью "элементов". Эта книга была зрелой попыткой обобщить собственный творческий опыт, разобраться в художественных течениях. В ней осмысливается право художника на собственное мировоззрение и его выражение. Богомазов раскрывает понятие "скрытой энергии в контуре", напряжение цветовой массы, живописной акустики картинной плоскости и направ-

ное воздействие суммы элементов живописи на зрителя.

Александр Константинович Богомазов прожил недолгую, но наполненную жизнь талантливого художника и педагога, активного наблюдателя и творца, старавшегося понять вечный секрет искусства.

Богомазов — единственный художник, сочетавший в себе (но не в плане смены направлений, а более органично) основные течения начала века: футуризм (22), кубизм (26), абстракционизм (16) и даже — отчасти — символизм. Лучшие его творения достойны патента изобретателя, так как Богомазов-рационалист умеет формулировать то, что идет в графике от интуиции, соблазна и программного эксперимента. Его театрально-дизайнерские фантазии сочетают эти качества.



20



21



1. Разгрузка телеги  
1910  
холст, масло  
32 x 34
2. Композиция с красным пламенем, 1914  
холст, масло  
35 x 42
3. Уличный рынок, 1910  
холст, масло  
41 x 34
4. Озеро в Боярке, 1913  
акварель  
32 x 26
5. Портрет Богомазовой, 1915  
бумага, уголь  
24 x 31
6. Автопортрет, 1914-15  
бумага, уголь  
19 x 26
7. Весна на Кавказе  
1916  
бумага, уголь  
32 x 26
8. Горы, 1915  
бумага, уголь  
31 x 27
9. Три пильщика, 1912  
бумага, акварель  
28 x 35
10. Пильщик, 1927  
холст, масло
11. Мужчина, толкающий бревно  
бумага, карандаш  
35 x 31
12. Голова в облаках  
1915  
бумага, уголь  
24 x 32
13. Скрипач, 1915  
бумага, уголь  
31 x 23
14. Человек с шестом  
1912  
бумага, карандаш  
35 x 33
15. Улица Львова, 1914  
бумага, уголь  
40 x 30
16. Весна, 1914  
холст, масло  
34 x 34
17. Портрет, 1916  
бумага, уголь  
35 x 29
18. Абстрактная композиция, 1915  
бумага, уголь  
32 x 24
19. Композиция в круге, 1915  
бумага, уголь  
23 x 25
20. Грузинская танцовщица, 1915  
бумага, карандаш  
22 x 17
21. Танцовщица, 1915  
бумага, акварель  
37 x 23
22. Улица, 1914  
холст, масло  
143 x 74
23. Горный перевал  
1916  
бумага, уголь  
26 x 27
24. Мужчина и женщина с корзинами, 1912  
акварель, карандаш  
36 x 27
25. Портрет Богомазовой, 1914  
бумага, карандаш  
26 x 22
26. Натюрморт, 1915  
бумага, уголь  
27 x 23
27. Рисующая женщина, 1914  
бумага, уголь  
21 x 23
28. Читающая женщина (вид со спины), 1915  
бумага, уголь  
41 x 32
1. Unloading, 1910  
oil on canvas  
32 x 34
2. Composition with a Red Flame, 1914  
oil on canvas  
35 x 42
3. Street Market, 1910  
oil on canvas  
41 x 34
4. The Lake in Boyarka  
1913  
watercolour on cardboard  
32 x 26
5. Portrait of Mrs. Bogomazov, 1915  
charcoal on beige paper  
24 x 31
6. Self-portrait, 1914-15  
charcoal on beige paper  
19 x 26
7. Spring in the Caucasus, 1916  
charcoal on beige paper  
32 x 26
8. The Mountains, 1915  
charcoal on grey paper  
31 x 27
9. Three Woodcutters  
1912  
watercolour and pencil  
28 x 35
10. Sawyer, 1927  
oil on canvas
11. Man pushing a Log  
pencil on paper  
35 x 31
12. Head in Clouds, 1915  
charcoal on beige paper  
24 x 32
13. The Violin Player  
1915  
charcoal on beige paper  
31 x 23
14. Man Carrying a Pole  
1912  
pencil on beige paper  
35 x 33
15. Lvov Street, 1914  
charcoal on paper  
40 x 30
16. Spring, 1914  
oil on canvas  
34 x 34
17. Portrait, 1916  
charcoal on paper  
35 x 29
18. Abstract Composition, 1915  
charcoal on paper  
32 x 24
19. Composition within a Circle, 1915  
charcoal on light brown paper  
23 x 25
20. Georgian Dancer  
1915  
pencil on paper  
22 x 17
21. Female Dancer, 1915  
watercolour on paper  
37 x 23
22. Street, 1914  
oil on canvas  
143 x 74
23. The Mountain Pass  
1916  
red chalk on brown paper  
26 x 27
24. Man and Woman Carrying Baskets, 1912  
watercolour and pencil  
36 x 27
25. Portrait of Mrs. Bogomazov, 1914  
pencil on paper  
26 x 22
26. Still Life, 1915  
charcoal on beige paper  
27 x 23
27. Seated Woman Drawing, 1914  
charcoal on grey paper  
21 x 23
28. Woman Reading (Backside), 1915  
charcoal  
41 x 32



22



23



24



25



26



27



28



АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ БОГОМАЗОВ – БИОГРАФИЯ В ДАТАХ

(Составитель Игорь Дыченко)

- 1880 Родился 14 марта в селе Ямполь, на Харьковщине. Отец – бухгалтер в главной конторе сахарозаводчика Терещенко.
- 1896-1902 Общее образование получил в Херсонском земском сельскохозяйственном училище.
- 1902 Поступает в Киевское художественное училище. Знакомство с Александрой Экстер (Григорович), поступившей в училище в 1901 г.
- 1905 Исключение из училища за участие в студенческой забастовке. Переезжает в Москву, где продолжает учиться – в мастерских К. Юона и И. Рерберга. "... Мою душу волнуют фантастические образы. Все живет и дышит одним страданием, на всем – печать закаменелой ненависти".
- 1907 Возвращается в Киев, восстанавливается в художественном училище. Установлена полицейская слежка. К этому периоду следует отнести знакомство с начинающей художницей Вандой Витольдовной Монастырской, впоследствии – женой А. Богомазова.
- 1908 Участвует в выставке "Звена" (Киев) вместе с Д. Бурлюком, М. Ларисновым, А. Экстер. Знакомство с Экстер переходит в многолетнюю дружбу.
- 1911 2 мая заканчивает училище по отделению живописи. Поездка в Финляндию по заданию газеты "Киевская мысль", где со студенческого периода печатались рисунки и карикатуры А. Богомазова. Письма к В. Монастырской, в которых описаны впечатления от финского пейзажа: "... Там, на Севере, пластические формы живут словно в полусне, там слышна приглушенная борьба, застылое страдание, покорность..."
- 1912 Начало педагогической деятельности, предмет – рисунок и черчение. "Финские" рисунки публикуются в киевской прессе.
- 1912-1915 Преподает в школе глухонемых в Киеве. За плакат для газеты "Киевская мысль" получает 1 премию.
- 1913-1914 Утверждение собственной творческой манеры, переход к кубофутуризму. Наиболее плодотворный период творчества, отмеченный наивысшими достижениями в живописи, графике.
- 1914 Удостоен 2 премии губернского земства. Вместе с А. Экстер организует выставку группы "Кольцо" (открытие 23 февраля). Каталог: статья "Задачи искусства живописи". Отклики на выставку: Николай Кульбин, Николай Фореггер. "... У "Кольца"... новостью является, главным образом, произведения Богомазова. Это – несомненно сделанный настоящим живописцем, принявший ценности французской школы, но работающий самостоятельно. Он – русский по имеющемуся у него синтезу цвета и материала". "... Богаче и ярче всех представлен Богомазов. Он наиболее целен среди других художников "Кольца"; вполне сознательно отходя от заветов Сезанна, он ищет еще большей материальности, еще большей структурности предметов".
- 1914 Заканчивает к концу лета в Боярке (близ Киева) книгу "Элементы живописи" с посвящением В. Богомазовой-Монастырской. Неопубликована.
- 1915-1917 Живет в селении Герюсы (Северный Кавказ), преподает рисование в Герюсинском Высшем Начальном училище (с 1 августа 1915 по 31 декабря 1917).
- 1916, осень Выставка киевских художников с участием А. Богомазова в Городском музее, Киев. Отклик на выставку: Яков Тугенхольд, впервые применивший термин "кубофутуризм" по отношению к работам А. Богомазова. "... Тут и бунтарский "кубофутуризм" в лице Богомазова, художника, по-видимому, даровитого, мимо которого нельзя пройти с одной лишь саркастической улыбкой обывательского недоумения... Богомазов одержим фантастическим желанием подчеркнуть все ее (живописи – И.Д.) грани, ее структуру, ее костяк".
- 1916 Рождение дочери Ярославы. В конце 1920-х гг. пишет ее портрет (в собрании Ю.А. Ивакина, Киев).
- 1917 Приглашен на выставку-продажу "Салон д'ар" (Киев, Крецатик, Пассажи). Сохранилась запись художника по поводу продажи его работ с выставок этого периода по ценам 150-100 (в некоторых случаях – 50 р.) за живописное произведение, 100-50 р. – за акварель, 35 – за графическое (карандаш, сангина, гравюра).
- 1917-1918 Преподает в коммерческом училище в Золотоноше.
- 1918-1919 Преподает в Киевской художественно-ремесленной школе-мастерской печатного дела.
- 1919 Начало участия в агитмассовом искусстве. Назначается ответственным руководителем художественно оформленной революционных праздников "День Красной Армии", "1 Мая", "Детский день", "Детская книга", "День белого цветка". Выполняет эскизы для этих праздников. Назначается старшим мастером "1 государственной живописно-декорационной мастерской". На съезде художников-педагогов избран заведующим отделом художественного просвещения во Всеукраинском комитете ИЗО. "... руководил на съезде художников по форме художественного просвещения". Принимает участие в организации профсоюза художников Киева, назначен секретарем, председатель – Н. Прахов.
- 1920 Ответственный художник 12 армии в агитсанпоезде № 1. Выполняет эскизы к оформлению клубов, плакаты для Губздрава, Госиздата. Избирается членом фабрично-заводского комитета Киевского кустарного общества. Работая во фронтовых условиях, заболевает туберкулезом. Принимает участие в коллективной работе по оформлению на агитпароходе "Пушкин" (в группе с Экстер, Меллером, Крюгер-Праховой, Праховым и др.). Принят в члены Всероссийского союза работников профсоюза (чл. билет № 401).
- 1918-1922 Преподает в школе Будаевка при станции Боярка, параллельно – в Киевской художественно-ремесленной школе – мастерской печатного дела. Туберкулез прогрессирует. "... прошу оказать мне материальную возможную помощь, так как я болен туберкулезом".
- 1922, сентябрь Избран профессором станковой живописи Института пластических искусств в Киеве. Кандидатура утверждена коллегией киевской Губпросвита (Губернского профсоюза просвещения).
- 1922-1930 Преподает в Институте пластических искусств, переименованном в 1924 г. в Киевский художественный институт. Среди преподавателей в то время работали Пальмов, Татлин, Трясин, Голубятников, Плещинский, Касиян, Елева, Бойчук, Василий и Федор Кричевские, Крамаренко и др. Ректор – Иван Врона.
- 1923-1924 Лечится в Ялте (Крым) от туберкулеза, работает над плакатом "Туберкулез излечим".
- 1920-е Разрабатывает учебные программы по живописи и "фортеху" (формально-техническим дисциплинам).
- 1926 С момента основания становится членом ассоциации АРМУ (Ассоциации революционных художников (митцев) Украины).
- 1927 Картина "Пильщики" экспонируется на выставке "10 роков Жовтня" (10 лет Октября). Ныне – в Киевском государственном музее украинского изобразительного искусства.
- 1930 Умер от туберкулеза легких 3 июня. Похоронен на Лукьяновском кладбище в Киеве (рядом с мозилой проф. В.Н. Пальмова (1880-1929 гг.)). 4 июня в киевской газете "Пролетарская правда" выходит статья И.Т. Волянского, посвященная памяти А. Богомазова.
- 1966 Первая персональная посмертная выставка в помещении Союза писателей Украины. Все произведения – собственность В.В. Богомазовой.
- В.В. Богомазова передает архив А.К. Богомазова в ЦГАМЛИ УССР (Центральный государственный архив-музей литературы и искусства УССР), где основан личный фонд проф. Богомазова (№360). Поступления: около 80 рисунков и набросков, рукопись книги „Элементы живописи“, фрагменты и заготовки теоретических статей, аналитические схемы экспериментального характера, рабочие педагогические программы (варианты, черновики), эпистолярия, около 20 фотоснимков, клише гравюр на линолууме.
- 1972 Выставка из фондов ЦГАМЛИ УССР, на которой представлено 12 графических произведений А. Богомазова.
- 1973 В.В. Богомазова передает в дар музею А.С. Пушкина в Москве графический портрет Пушкина работы А. Богомазова (1912).
- 1974-1975 Н.Д. Лобанов-Ростовский передает в дар музею Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке 3 акварели А. Богомазова к картине "Пильщики" и в дар Нью-Йоркскому Музею Современного Искусства акварели: а) "Мужчина и женщина несут большие корзины", б) "Три пильщика", в) "Украинские крестьяне на рынке". Эти работы были выставлены в музее в 1978 году на выставке "Революция и русский авангард (1912-1930)". См. каталог №№ 3,4,5.
- 1978 Н.Д. Лобанов-Ростовский передает в дар Техасскому университету в г. Остин (Департамент живописи, библиотека) фото и слайды – 134 предмета, большинство которых относится к Богомазову.
- 1983 Персональная выставка А. Богомазова в Сан-Франциско, США. Представлен кубо-футуристический период (1912-1918 гг.).



# JUBILEE REFLECTIONS ON THE ACADEMY OF ARTS АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ – ЮБИЛЕЙНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

C. CORE  
K. KOP

The Academy of Arts is a unique institution in the official Soviet ideological system. No other creative activity, literature included, can confer academic status in the USSR; only artists and architects can receive the title of academician, which is held for life with all its associated benefits and privileges.

Why has art been singled out in this way? The ideologists of the academy are fond of emphasizing the continuity of the Soviet institution with the Academy of Three Learned Arts, which has existed in Russia from the eighteenth century. Quite recently (1982), the Academy of Arts even celebrated its 225th anniversary, which was marked by a retrospective exhibition of works by academicians. Canvases by Russian artists of the past hung side by side with paintings by Soviet academicians, presenting the odd spectacle of Moses bringing forth water from a rock amid the builders of the Baikal-Amur Railway, or the massacre of Egyptian first-born sons amid cheerful, muscular fitness buffs. According to the thinking of the organisers, such propinquity "brought together" the traditions of Russian and Soviet art on the basis of academicism. But were relations between the new regime and the Russian Academy of Arts, the presidents of which were for many generations members of the imperial family, really so clouded?

The Academy of Three Learned Arts, one of Russia's oldest institutions, was founded in 1757 by Count I.I. Shuvalov. It received its first Constitution and Privileges from Empress Catherine II. (1) The system of training established at that time provided a professional education for artists, many of them talented, for 150 years. Credit for creating an independent artistic school in Russia is due the academy. No less important was the social position of graduates of the academy, who obtained with it a certain in-

dependence within the feudal system. Under the Constitution, the academy was charged with defending the interests of artists against both the authorities and their clients. (2) Despite numerous amendments and additions to the Constitution, the academy retained its privileges right up to 1918.

When they came to power in October, 1917, the Bolsheviks quickly dissolved the Academy of Arts (by a Decree of the Sovnarkom, April 12, 1918). What was the academy's fault in the eyes of the new regime? The assembly of the academy had associated itself with the "Appeal of the Union of Art Workers", which accused the Bolsheviks of "barbarism" and of "agitating the masses", and had also opposed the intentions of Commissar A.V. Lunacharsky "to destroy monuments erected to Russian historical figures". (3)

In their intention to "recreate the entire face of the earth" according to their own judgement and standards, the Bolsheviks had no need at that time of the academy, although they also realised that "immense prospects are opening up before art in the sense of the monumental and the vast." (4) They closed the academy in 1918 out of a desire to create hothouse images for "the art of the future". Lunacharsky, accusing the academy of "barbarism", defined the artist's goals in epic terms: "If the revolution can give art a soul, then art can give the revolution its mouth." (5) However, artists understood this social command too literally and began to produce busts of Marx, Lenin and Trotsky in cubist forms. These "mouths" were quite unsuited to the plan, laid down by Lenin, for monumental propaganda, since they were incomprehensible to the broad masses. Futurist art was also unsuited to immortalising the military and party elite. Many Bolshevik figures were shocked when they saw their "portraits" executed in non-conventional styles.

В системе официальной советской идеологии Академия Художеств – уникальное заведение. Никакой иной вид творческой деятельности, включая литературу, не обладает в СССР академическим статусом, только художники и архитекторы могут получить пожизненно звание академиком со всеми вытекающими отсюда льготами и привилегиями.

Каковы причины такого выделения? Идеологи академии любят подчеркнуть преемственность советского учреждения от Академии Трех Знатнейших Художеств, существовавшей в России с 18 века. Не так давно (1982) Академия Художеств даже справляла свой 225-летний юбилей, отметив его ретроспективной выставкой работ академиков. Полотна старых русских художников висели рядом с картинами советских академиков, представляя собой довольно странное зрелище: Моисей высекал воду из скалы среди строителей БАМа, а избивание первенцев египетских происходило среди веселых мускулистых физкультурников. По мысли устроителей, такое соседство "сближало" традиции русского и советского искусства на его академической основе. Но так ли уж безоблачны были отношения нового режима с Российской Академией Художеств, президентами которой были на протяжении долгого времени члены императорской фамилии?

Академия Трех Знатнейших Художеств – одно из старейших заведений в России, – основана в 1757 году графом И.И. Шуваловым, получила свой первый Устав и Привилегии из рук Императрицы Екатерины II. (1) Система воспитания, заложенная тогда же, давала на протяжении полутора столетий профессиональное образование художникам, среди которых было немало талантливых. Академии принадлежит заслуга в создании самостоятельной художественной школы в России. Не менее важным был и социальный статус художников – выпускников Академии, давший им известную независимость внутри крепостнической системы. Академии вменялось

по Уставу защищать интересы художников перед властями и заказчиками. (2) Несмотря на многочисленные изменения и дополнения к Уставу, Академия сохранила свои привилегии вплоть до 1918 года.

Придя к власти в октябре 1917 года, большевики быстро упразднили Академию Художеств (декрет Совнаркома 12 апреля 1918 г.). Чем же провинилась Академия перед новым режимом? Собрание Академии присоединилось к "Обращению Союза деятелей искусств" обвинившему большевиков в "варварстве", в "возбуждении масс", а также высказалось против намерений комиссара А.В. Луначарского "уничтожить монументы, поставленные деятелям русской истории". (3)

В своем намерении "пересоздать все лицо земли" по своему усмотрению и своим нормам большевики не нуждались тогда в Академии, хотя и понимали, что "в смысле монументальном и грандиозном перед искусством открываются огромные перспективы". (4) Закрыв Академию в 1918 году, они руковод-



З. Азгур: Владимир Ильич с девочкой, 1957  
Z. Azgur: Vladimir Ilyitch with a Girl, 1957



With the period of War Communism behind them, the Bolshevik leaders, whose tastes were thoroughly petty-bourgeois, began to experience a certain nostalgia for academic representational art. Actions were taken, not without the sanction of the party apparatus, to squeeze "left" artists out of the most profitable commissions and to take away their rations, jobs and salaries. As early as 1921 the first, still modest, attempt was made to open the academy when a provisional Constitution was created (May 4, 1921) and a list of members of the Academy Council was compiled. (6) Nevertheless, the academy did not reopen.

Anarchic confusion in the matter of "monumental propaganda" as, indeed, in fine art as a whole, continued until 1932. By this time the need for an art that was externally simple and easily accessible had begun to be felt at the heart of Soviet ideology. At the same time, it seemed important "to overthrow old traditions." During the period of the Stalinist purges in 1936 and 1937 F.A. Maslov, rector of the Institute of Art, stated: "We cannot occupy ourselves with the problems of the old academy. We are not interested in how tall Adam was. We should concern ourselves with translating the teaching of art on to a basis of industrialisation with an artistic slant." (7)

The first attempts to nurture the new "socialist realism" had already encountered certain problems. In dissolving the Academy of Arts the Bolsheviks had deprived artists of a professional school, yet the demand for visual propaganda was great. Artists were required to create — something that would illuminate Bolshevism in terms of "eternal ideals" and serve at the same time as a kind of surrogate culture. This highly contradictory social command also lay at the basis of a partial rehabilitation of the academy's status in 1932. The teaching institute (now the Repin Institute in Leningrad) once again received the title of All-Russian Academy of Arts.

The period 1932–1947 was, so to speak, the "pre-history" of the Soviet academy. During those years an entire generation of artists was bred, capable of creating work in accordance with the party programme and of carrying out

the task — truly unique in the history of art — of being politically topical while at the same time working "for eternity".

A new stage in the life of the Soviet Academy of Arts began in 1947. In September of that year the USSR Council of Ministers adopted a Resolution transforming the All-Russian Academy of Arts into the Academy of Arts of the USSR. In practice, this meant the creation of a bureaucratic machine resembling a General Staff of the Fine arts, which were to be centralised and regulated in harmony with the goals of the party. The Academy of Arts was charged with regulating and controlling the entire artistic life of the country in all its republics. The posts of president, vice-presidents, learned secretaries, academicians and alternate members were introduced. Its status as a regulatory institution enabled the Academy of Arts to wage an unrelenting struggle against any kind of aesthetic dissidence throughout the entire post-war period.

In conformity with the Constitution adopted in 1947, "the Academy of Arts of the USSR is a higher scholarly institution which unites the most outstanding figures in the field of the fine arts." (8) The Academy of Arts which, under its Constitution, is subordinated to the Committee on Artistic Affairs, simultaneously embraces several roles: it is required to regulate artistic education by creating curricula, methodological directives, textbooks and aids, and "to enrich artistic practice" — to keep a constant eye on the work of Soviet artists and prevent them from deviating from the path set by the academy, while at the same time putting forward the necessary models of "socialist realism".

Finally, the academy's chief objective is to be an ideological filter, "scientifically" substantiating the Soviet way of thinking and of seeing all world culture, taking from it only the "important and necessary" and discarding the rest. In order to accomplish this, the academy was treated generously: it was given a staff of scientists, exhibition rooms and even an entire publishing house, "Fine Art", operating under the aegis of the academy's editorial council. Publishing scholarly monographs, controlling the activities of the

monthly magazine "Art" and, finally, awarding degrees and prizes are all carried out by the Academy of Arts by the terms of its Constitution.

Who are they, these "immortals"? According to the Constitution of 1947, "artists and scholars in the area of the fine arts who have created works of art or scholarly works of outstanding the USSR". The number of academicians, however, may not exceed 45 and the number of alternate members is restricted to 25 (Constitution, page 7). There are, in fact, 60 academicians and 93 alternate members. Exceeding the membership limits of the academic Parnassus is not the only infringement of the Constitution's principles. Under the Constitution, the presidium is obliged to give formal notice in the press of vacancies in the Academy of Arts as they occur two months before elections in order to enable artists and artistic organisations to propose candidates in writing (Constitution, page 9). Actually, elections to the academy never take place publicly, enabling the academicians, who are endowed with the right of secret ballot, firmly to pursue their corporate interests. Corruption in elections to the academy is commonplace, if only because each candidacy must, before being put to the vote, be "discussed" in the academy's party bureau. This virtually excludes the possibility of artists who are not party members from becoming academicians, although this is a direct infringement on the academy's Constitution. The non-party artist may become a member of an artists' union, but the road to the academy is closed to him. The same rule applies to art historians. There is, therefore, no reason to be surprised if, amid the throng of academicians, one encounters artists who have done nothing for years, whose works are rarely shown at exhibitions and whose names go unmentioned even in the Great Soviet Encyclopedia (B.S. Ugarov, for example, the academy's president in 1983).

The academy's ideologists, its "theoreticians", include people who, for the most part, have not written a single book on art in their entire lives (P. M. Sysoev) (9) or who have written one or two "outstanding" books (A.K. Lebedev, V.S. Kemerov). Yet these are the people who sit on editor-

ствовались стремлением создавать инкубаторные образцы "искусства будущего". Луначарский, обвиненный Академией в "варварстве" эпически определил задачи художников: "Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста". (5) Но художники слишком прямолинейно приняли этот социальный заказ, начав создавать бюсты Маркса, Ленина и Троцкого в кубистических формах. Эти "уста" совсем не подходили для намеченного Лениным плана монументальной пропаганды, так как были непонятны широкому массам. Не годилось футуристическое искусство и для увековечения военной и партийной элиты. Многие большевистские деятели были шокированы, увидев свои "портреты", выполненные в условной манере. Миновал период военного коммунизма, большевистские деятели, обладавшие вполне мещанскими вкусами, почувствовали некоторую ностальгию по академической репрезентативности. Не без санкции партийного аппарата левых художников начинают оттеснять

от наиболее выгодных заказов, лишают пайков, должностей и окладов. Уже в 1921 году делается первая, пока еще робкая попытка открыть Академию: создается временный Устав (4 мая 1921 г.), составляется список членов Совета Академии. (6) Однако Академия так и не открылась.

Анархическая сумятица в деле "монументальной пропаганды", как, впрочем, и во всей сфере изобразительного искусства, продолжалась до 1932 года. К этому времени в недрах советской идеологии созрела потребность в новом искусстве, внешне простым и доходчивом. Одновременно важным казалось "ниспровержение старых традиций". В период сталинских чисток 1936/37 гг. ректор Художественного Института Ф.А. Маслов утверждал: "Мы не можем заниматься проблемой старой Академии. Нас не интересует, какого роста был Адам. Мы должны заняться новой задачей пересадки художественного вуза на базу индустриализации с художественным уклоном". (7)

Уже первые попытки по выращиванию нового "социалистического реализма" натолкнулись на определенные трудности. Упразднен Академию Художеств, большевики лишили художников профессиональной школы, а потребность в изобразительной пропаганде была велика. От художников требовалось нечто такое, что освещало бы большевизм от лица "вечных идеалов" и одновременно служило бы некоторым суррогатом культуры. Это весьма противоречивый социальный заказ и лежал в основе некоторой реабилитации академического статуса в 1932 году. Учебный институт (ныне Институт им. Репина в Ленинграде) получил тогда вновь название Всесоюзной Академии Художеств.

Период 1932-1947 гг. был как бы предсторией советской академии. За эти годы путем селекционной работы было выведено целое поколение художников, способных творить в соответствии с программой партии, решать поистине уникальную в истории искусства за-

дачу: быть политически актуальным сегодня и одновременно работать "на века".

Новый этап в жизни советской Академии Художеств начинается с 1947 года. В сентябре 1947 года Совет Министров СССР принял Постановление о преобразовании Всесоюзной Академии Художеств в Академию Художеств СССР. Буквально это означало создание некоего бюрократического аппарата, наподобие Генштаба изобразительного искусства, централизованного и упорядоченного в соответствии с партийными установками. Академии Художеств вменялось регламентировать и контролировать всю художественную жизнь страны во всех республиках. Были введены должности президента, вице-президентов, ученых секретарей, академиков и членов-корреспондентов. Статус регламентирующего учреждения позволил Академии Художеств на протяжении всего послевоенного периода вести непримиримую борьбу со всякого рода эстетическим анакомизмом.

В соответствии с Уставом, принятым в 1947 году, "Академия Художеств СССР является высшим научным учреждением, объединяющим наиболее выдающихся деятелей в области изобразительного искусства". (8)

В функции Академии Художеств, подчиненной по Уставу Комитету по делам искусств, входят сразу несколько задач: регламентировать художественное образование, создавать учебные программы, методические установки, учебники и пособия. "Обогатить художественную практику" — постоянно следить за творчеством советских художников, не давая им свернуть в сторону от намеченного Академией курса и одновременно самим выдвигать нужные образцы-эталоны произведений "социалистического реализма".

Наконец, главная цель Академии — выполнять роль идеологического фильтра, "научно" обосновывая советский образ мышления и видения всей мировой культуры, беря от нее только "важное и нужное" и опуская все остальное. Для достижения этого Академии



Ф. Модоров: Сталин и Калинин, 1938  
F. Modorov: Stalin and Kalinin, 1938





И. Тоидзе: Сталин на открытии ГЭС, 1935  
I. Toizde: The Power Station Opening, 1935



В. Ефанов: Памятная встреча, 1937  
V. Ephanov: A Memorable Meeting, 1937



Ю. Пименов: Делегатка, 1938  
Y. Pimenov: The Delegate, 1938

54  
ial boards, who run the publishing houses and academic journals and who exercise control over scholarly works published by the academy and not just by the academy. The "theoreticians" are vigilant in ensuring that, in general, as few works on art per se — independent of time and era — are published, thereby maintaining a "scientific" balance between propaganda, the Sovietization of culture and scholarly research published outside the direct control of the academy. This invisible work — "to have and to hold" — cannot always be clearly distinguished. But it is here that the explanation may be found of why it is as difficult to publish a serious examination of Velasquez in the Soviet Union as it is to become an academician.

But who is the "typical" academician? What is that phenomenon, academic art, which they nurture and propagate today and "for posterity"? The tone of Parnassus is set by people aged between 70 and 80 (80% of academicians), while the remaining "youngsters" are aged around 60. Alternate members are younger on average than the academicians (60 years). The academicians include only one woman — T. Yablonskaya.

даны обширные возможности: штаты научных сотрудников, выставочные залы и даже целое издательство "Изобразительное искусство", работающее под эгидой редакционного Совета Академии. Печатание научных трудов, контроль над деятельностью ежемесячного журнала "Искусство", наконец присуждение ученых степеней и наград — все это осуществляет Академия Художеств в соответствии со своим Уставом.

Кто же они, эти "бессмертные"? По уставу 1947 г. "действительными членами Академии Художеств СССР могут быть избраны художники и научные деятели в области изобразительного искусства, создавшие художественные произведения или научные труды выдающегося значения". Число академиков не должно превышать, однако, 45 человек, а членов-корреспондентов — 25. (Устав, стр. 7). В действительности академиков — 60, а корреспондентов — 93. Превышение нормы заселения академического Парнаса — не единственное нарушение положений Устава. По Уставу об открывающихся вакансиях в Академию Художеств президиум обязан публиковать в печати за 2 месяца до выборов с тем, чтобы художники и художественные организации могли письменно представить своих кандидатов (Устав, стр. 9). На деле выборы в Академию никогда не происходят гласно, и это дает возможность академикам, наделенным правом тайного голосования, четко придерживаться своих корпоративных интересов. Коррупция на выборах в Академию — обычное явление, хотя бы потому, что каждая кандидатура, прежде чем баллотироваться на выборах, проходит процедуру "обсуждения" на партбюро Академии. И это практически исключает возможность беспартийным художникам стать академиком, хотя здесь прямое нарушение академического Устава. Беспартийный художник может стать членом творческого союза, но путь в академию ему закрыт. Правило распространяется и на искусствоведов. В связи с этим не приходится удивляться то-

The academicians also bear out Lenin's plan for russification in their national composition: 80% represent the Russian Federation (48), while only 20% represent union republics (12) — and not all of those: Armenia, Kazakhstan, Kirghizia, Moldavia, Tadjhikistan, Turkmenia and Uzbekistan have no academicians at all.

An academician's stipend amounts to 350 rubles per month, while alternate members receive 170 rubles, paid irrespective of whether the academician or alternate member is working or "resting". Academicians enjoy the right to "working trips" abroad; they "work" in country houses belonging to the academy (in Italy, for example). But, above all, they exercise a virtual monopoly over the fulfilment of museum orders, which are fully subsidized by the state, and have the right to obtain, practically without competition, major state commissions in the field of sculpture and monumental art.

The absence of public competitions for the construction of monuments and memorials is another of the academy's credits. Directly or indirectly, the academy, via its "ideologues", takes its place on arts councils, ministry collegiums and

му, что среди сонма академиков можно встретить художников, годами ничего не делающих, картины которых редко появляются на выставках, а имя не упомянуто даже в Большой Советской Энциклопедии (например, Президент Академии с 1983 года Б.С. Угаров).

Среди идеологов Академии, ее "теоретиков" находятся в основном люди, не написавшие за всю жизнь ни одной книги по искусству (П.М. Сысоев) (9) или написавшие одну-две "выдающиеся книги" (А.К. Лебедев, В.С. Кеменов). А ведь именно они входят в редакционные советы, курируют работу издательств, академических журналов и научных трудов, публикуемых Академией и не только Академией. "Теоретики" бдительно следят прежде всего за тем, чтобы вообще публиковалось по возможности меньше трудов по искусству, независимо от времени и эпохи, удерживая тем самым "научное" соотношение между пропагандой, советизацией культуры и научными исследованиями, выпускаемыми без непосредственного контроля Академией. Эту незримую работу — "держат и не пушат" — не всегда можно явно разглядеть. Но именно здесь можно найти объяснение того, почему в Советском Союзе опубликовать серьезное исследование о Веласкесе не менее трудно, чем стать академиком.

Каково же все-таки "лицо" академиков? Что же за феномен академического искусства они выращивают и насаждают сегодня и "на века"? Состав академического Парнаса определяют люди в возрасте от 70 до 80 лет (их 80%), остальные — "молодежь" около 60 лет. Корреспонденты в среднем моложе академиков (60 лет). В числе академиков только одна женщина (Т. Яблонская, живописец).

По национальному своему составу академики также оправдывают ленинский план русификации: 80% академиков представляют РСФСР (48) и только 20% — союзные республики (12), да и то не все — Армения, Казах-

government commissions. In a system where nothing is made publicly known, competitions are a pure formality. One can understand how works that are professionally low-grade and artistically wretched, but which are executed in bronze or granite and designed "for posterity", come to be made. These gigantic monstrosities, "monuments of the age", adorn Berlin and Stalingrad, Moscow, Novorossiysk, Sofia and even Havana (Lenin monument, L. Kerbel, 1981).

In 1979 a department of architecture and monumental art (10) was established in the Academy of Arts. However, academicians are, for the most part, painters (50%); sculptors and architects make up 17% of the membership and art historians and artists from all other areas of art — 8% each. Thus, painting in the traditional form of the easel canvas is the dominant form of Soviet official art. Given the abundance of contemporary means of representation, such conservatism on the part of the Soviet academy is not fortuitous: it simply refuses to recognise as a work of art anything that does not fit into its conception of "painting".

What, then, are they like, the paintings of

Туркмения и Узбекистан вообще не имеют своих академиков. Академический паек составляет ежемесячно 350 рублей, а корреспондентский — 170 р., и выплачиваются они независимо от того, работают академики или находятся в "творческом простое". Академики пользуются правом заграничных "творческих командировок", "работают" на академических дачах (например, в Италии). Но главное — они обладают почти полным правом в музейных закупках, полностью субсидируемых государством, и правом практически бесконкурентного получения крупнейших государственных заказов в области скульптуры и монументального искусства.

Отсутствие системы гласных конкурсов на сооружение памятников и мемориалов — также заслуга Академии. Через своих "идеологов" Академия прямо или косвенно входит в состав художественных советов, министерских коллегий, правительственных комиссий. В системе, где отсутствует гласность, конкурентная борьба носит чисто условный характер. Можно понять, каким образом возникают творения низкого профессионального уровня, убогие по своим художественным качествам, но созданные в бронзе и граните, рассчитанные "на века". Эти гигантские монстрообразные "памятники эпохи" украсили Берлин и Волгоград, Москву, Новороссийск, Софию и даже Гавану (монумент Ленину — Л. Кербель, 1981).

В 1979 году в Академии Художеств было создано отделение архитектуры и монументального искусства. (10) Однако, по своему составу академики в основном живописцы (50%), скульпторы и архитекторы по 17%, искусствоведы и художники всех остальных специальностей — по 8%. Ведущим видом советского официального искусства таким образом выступает живопись в ее традиционной форме станковой картины. При всем обилии современных способов изображения такой консерватизм советской академии не случаен: Академия просто не признает в качестве





П. Васильев: Сталин среди стахановцев, 1938  
P. Vasiliev: Stalin with Workers, 1938



А. Герасимов: На прогулке, 1938  
A. Gerasimov: Taking a Walk, 1938



А. Герасимов: В бане, 1950  
A. Gerasimov: Public Bath, 1950

Soviet academicians? The distinguishing feature of Soviet academicians may be regarded as the absence not only of aesthetic but also of artistic goals. Their art is defined neither by the artist's hand nor by formal devices, but by an all-engulfing ideological purpose, which gives rise to a unique "communist conceptualism". Although externally similar to the models of realistic art of the past, this art is without the direct inner impulse of the artist, whose entire creative potential can be directed only to the aims of personal style. Ideological purposes serve as its inspiration. For the academician, the entire problem consists of combining their contradictions and ambivalence: propagating today's policies while aiming at "posterity". Expressing both transitory demands and eternal "ideals" is not easy, even for Soviet academicians!

During its official existence (1947–1984) academic art has undergone a certain evolution. This may be seen by comparing the work of the first president of the Academy of Arts (1947–1957), Alexander Gerasimov (1881–1963), and its current president (since 1983), Boris Ugarov (born 1922). Both taught at the Repin Institute

— Ugarov was its rector between 1977 and 1983 — both were awarded the degree of Candidate of Art History and both have served as deputies to the Supreme Soviet.

Gerasimov's rapid rise reflected less the artistic qualities of his painting than his unusual gift for gaining entry to the required circles and obtaining in them recognition and standing. Gerasimov's patron was Konstantin Voroshilov, whom the artist painted more than once in various guises and situations. Gerasimov's creative efforts reached their peak in his enormous equine portraits of Voroshilov. The legendary commander was depicted in them as a horseman, embodying the military might of the Red Army.

His acquaintance with marshals and commanders brought Gerasimov a personal audience with Stalin at the beginning of the 1930s. This meeting and the subsequent portrait "J.V. Stalin at the 16th Party Congress" determined Gerasimov's future. Many millions of colour and monochrome reproductions marked the artist's creative success. He himself recalled the encounter more than once: "Joseph Vissarionovich's charm, his unusual simplicity, which struck me at our very

first meeting, combined with a brilliant penetration and insight, became for me the main prerequisite for the creation of Stalin's image in my works." He also realised that "Stalin is victory." Gerasimov grasped that before anyone else, when many people still did not realize that before them was someone "about whom great legends, songs and epics are already being woven." (11)

Gerasimov firmly consolidated his reputation as an inspired portrait painter. To his brush belong portrayals of Stalin on the podium of a party congress and in the quiet of his Kremlin study, on the Volga with Comrade Voroshilov and at his dacha with Comrade Gorky, in Red Square and at the telephone in the Kremlin. Orator and tribune, teacher and general — everywhere, in millions of copies, the image of Comrade Stalin looked at us from the brush of Alexander Gerasimov.

Unlike Gerasimov, Boris Ugarov has never enjoyed any great predilection for portraying leaders. He is responsible for only a handful of paintings with historical, revolutionary subjects: "For Land, For Freedom" (1970), "Land" (1970) and "June, 1941" (1975). He won the State Prize of



Президент Академии Худож. СССР Б. С. Угаров  
B. S. Ugarov, President of the Art Academy

произведений искусства все то, что не укладывается в ее представления о "живописи".

Какова же эта живопись советских академиков? Отличительным признаком советского академизма можно считать отсутствие в работах академиков не только эстетических, но и художественных задач. Их искусство определяется не почерком и не формальными приемами, а всепоглощающей идеологической установкой, что порождает своеобразный "коммунистический концептуализм". Внешне похожие на образцы реалистического искусства прошлого, это искусство лишено непосредственного внутреннего импульса художника, весь творческий потенциал которого может быть сосредоточен лишь на стилизаторских задачах. Вдохновением же ему служат идеологические установки. Вся сложность для академика состоит в том, чтобы сочетать их противоречивость, амбивалентность,

выражаемую в пропаганде сегодняшнего курса и установке "на века". Выражение конъюнктурности момента и вечных "идеалов" — не легкая задача даже для советского академика!

На протяжении своего официального существования (1947–1984) академическое искусство прошло некоторый путь эволюционирования. Эту эволюцию можно увидеть на примере сравнения творчества первого Президента Академии Художеств (1947–57) Александра Герасимова (1881–1963) и ее нынешнего Президента (с 1983 г.) Бориса Угарова (р. 1922 г.). Оба преподавали в Институте им. Репина. Угаров был его ректором (1977–1983), обоим присуждена ученая степень кандидата искусствоведения, оба — депутаты Верховного Совета.

Стремительность карьеры Герасимова отражала не столько художественные свойства его живописи, сколько необыкновенный талант проникновения в нужные круги, завоевание там себе признания и авторитета. Покровителем Герасимова стал К. Ворошилов, которого художник писал неоднократно в различных образах и жизненных ситуациях. Апогеем творческих усилий Герасимова были гигантские конные портреты Ворошилова. Легендарный военачальник изображался здесь всадником, олицетворявшим боевую мощь Красной Армии.

Знакомства с маршалами и военачальниками позволили Герасимову добиться личной встречи со Сталиным в начале 30-х годов. Эта встреча и созданный после нее портрет "И.В. Сталин на XVI партсъезде" определили дальнейшую судьбу Герасимова. Многомиллионные тиражи цветных и однотонных репродукций с этой картины явились ответом на творческий успех художника. Сам он неоднократно вспоминал об этой встрече: "Обаятельность Иосифа Виссарионовича, необычайная, поразившая меня при первой же встрече простота, соединенная с гениальной прозорливостью и зоркостью, стали для меня основной предпосылкой при создании сталинского об-

раза в моих работах". И еще он понял, что "Сталин — это победа". Герасимов уловил это раньше всех, понял еще тогда, когда многим было неясно, что перед ними человек, "о котором уже сейчас слагаются величавые легенды, песни и былины". (11)

А. Герасимов прочно утвердил за собой славу проникновенного портретиста. Его кисти принадлежат изображения Сталина на трибуне партсъезда и в тихой обстановке его кремлевского кабинета, на Волге с товарищем Ворошиловым и на даче с товарищем Горьким, на Красной Площади и у прямого прохода в Кремле. Оратор и трибун, учитель и полководец, повсюду, разномноженный миллионными тиражами, смотрел на нас образ товарища Сталина кисти Александра Герасимова.

В отличие от А. Герасимова Б. Угаров никогда не испытывал особого пристрастия к писанию портретов вождей. Его кисти принадлежат всего несколько тематических картин на историко-революционную тему: "За землю, за волю" (1970), "Земля" (1972), "Июнь 1941" (1975). За первое из этих произведений ему присуждена в 1976 г. Государственная премия РСФСР им. Репина. В остальном его творчество носит камерный характер, преобладают пейзажи, портреты. Вялость, отсутствие каких-либо особых стилистических примет, внутренняя аморфность и фрагментарность живописи Угарова как нельзя лучше соответствуют основным параметрам живописи А. Герасимова. Упрямые в государственные запасники его гигантские портреты оставили на поверхности все те же аморфные пейзажи и "безликие" портреты.

Феномен академического "бесстилия", художественной безликости и творческой аморфности — важная особенность советского официального искусства. Подобному "искусству" подчас сопутствует и низкий профессиональный уровень художников. Сам Угаров, бывший в течение 15 лет наставником молодежи, пишет: "творческое начало"





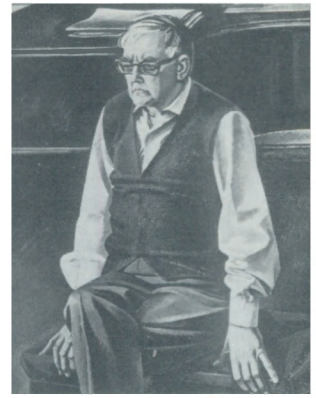
Н. Томский: Ленин, 1970  
N. Tomsky: Lenin, 1970



Е. Асламазян: Портрет, 1977  
E. Aslamazian: A Portrait, 1977



Е. Вучетич: Маршал Гречко, 1972  
E. Vuchetitch: Marshal Grechko, 1972



Т. Салахов: Шостакович, 1975  
T. Salakhov: Shostakovitch, 1975

56

the Russian Federation for the first of these in 1976. The rest of his work has a chamber character; landscapes and portraits predominate. The limpness, absence of any particular stylistic features and inner amorphousness and fragmentariness of Ugarov's painting could not correspond more closely to the basic parameters of Alexander Gerasimov's work. His enormous canvases have been hidden away in state storehouses, while those same formless landscapes and "faceless" portraits have been left in view.

The phenomenon of academic "non-style", of artistic facelessness and creative amorphousness is an important feature of Soviet official art. Ugarov himself, for fifteen years a mentor of the young, wrote: "Sometimes we try to develop the 'creative principle' at a 'hurtling pace'. And if there is a 'fresh insight' in the drawings and paintings of our students, if 'beautiful places' or a 'beautiful stop' reveal themselves in their work, then sometimes, even in the early stages of his or her course, we forgive a student such things as untrue, inaccurate proportions, incorrect draughtsmanship, woolly form or other defects. None of this was possible in the old academy". (12) We may

add that all the "errors" and "inaccuracies", the woolliness in colour, line and composition, are forgiven not only students but academicians, too, by the Soviet academy. The characterless landscapes of Gritsai and Shcherbakov, the shop-window-like composition and lack of precision of D. Nalbandyan's multi-figure painting (13) and the fragmented woolliness of the "revolutionary" canvases of the Tkachev brothers correspond entirely to the description given by Ugarov.

In addition to this "approximate realism", wrapped in a toga of high national character, Soviet academic art contains two further stylistic trends: the "poster style" of A. Deineka (1899–1969) and the naturalism of A. Laktionov (1910–1972). Neither trend is encouraged at present by the academy. It sees in the first the threat of a certain generalisation — a tendency towards "formalism" — while, in the second, the theoreticians of the academy discern a similarity with contemporary photorealism. The academy stands guard over the "purity" of the art it has bred and nurtured.

Nevertheless, the position of the Academy of Arts is not so unassailable in Soviet official cul-

ture as it might appear. As early as the Khrushchev period, "modernists", subtly shadowing the changing tastes of the party elite, were beginning to emerge in official Soviet painting. Official art is beginning to split into art for internal and for external use: that is, for showing abroad.

The embarrassing situations our academicians have found themselves in during encounters with foreign artists have remained in popular memory.

They have been asked why paints are given such complicated names in the Soviet Union: would it not be better to sell special sets with each colour labelled "for the face", "for boots" or "for uniforms", so that Soviet artists could create with even more awareness and even more inspiration?

The existence of official artists outside the academy may be explained by the ambivalent conception of socialist art itself, a conception in which propagandistic time-serving is opposed by a kind of extra-temporal ideal. Academicians should not, indeed, always chase after the shifting tastes of party bureaucrats: after all, their art is aimed at the masses, not the elite. Some-

мы стараемся развить подчас "опережающими темпами". И если в рисунках и живописи наших учеников есть "свежинка", если обнаружили "красивые места", "красивое пятно", то подчас мы прощаем студенту даже младших курсов такие вещи, как неверные, неточные пропорции, неверности построения в рисунке, расплывчатость формы и некоторые другие изъяны. Все это было невозможно в старой Академии". (12) Можно добавить, что все перечисленные Угаровым "неверности", "неточности" и расплывчатости в цвете, рисунке и композиции "прощает" советская академия не только студентам, но и самим академикам. Безликие пейзажи Грицай и Щербакова, композиционная муляжность и приблизительность многофигурных картин Д. Налбандяна (13), фрагментарная расплывчатость "революционных" полотен братьев Ткачевых вполне соответствуют характеристике, данной Угаровым.

Кроме этого "приблизительного реализма", облаченного в тогу высокой народности, в советском академическом искусстве существуют еще две стилистические тенденции: "плакатный стиль" А. Дейнеки (1899–1969) и натурализм А. Лактионова (1910–1972). Обе эти тенденции в настоящее время Академией не поощряются. В первой она видит угрозу некоторого обобщения — уклон к "формализму", а во второй академические теоретики усматривают сходство с современным фотореализмом. Академия блюдет "чистоту" селекционно выведенного искусства.

И все-таки положение Академии Художеств не столь безоблачно на горизонте советской официальной культуры, как это может показаться. Уже во времена Хрущева в официальной советской живописи стали выдвигаться "модернисты", чутко следящие за изменением вкусов партийной элиты. В брежневскую эпоху официальный "модернизм" приобрел законченный статус, выполняя определенные функции, не вполне осознаваемые академиками — удовлетворить чувство национально-

го тщеславия и престижа партийных лидеров. Партийная и даже военная элита во времена Брежнева ощутила некую тоску по своему прошлому, связывая себя в мечтах с русским дворянством и аристократией. Во времена Сталина это было бы недопустимым инкомислием.

Желание расширить рамки официального искусства было вызвано и другими факторами. Со времен Хрущева официальное искусство начинает раздваиваться: для внутреннего и внешнего использования, то есть для показа за границей. В памяти народной остались те конфузные ситуации, в которые попадали наши академики при встречах с зарубежными художниками. Им задавали вопросы: для чего так сложно называются краски в Советском Союзе, не лучше ли продавать специальные наборы с надписями "для лица", "для сапог", "для мундиров", чтобы советские художники могли творить еще более сознательно и вдохновенно.

Существование официальных художников вне Академии можно объяснить самой амбивалентной концепцией социалистического искусства, в котором пропагандистской конъюнктуршине противостоит некий вневременный идеал. Академики и не должны всегда гнаться за веяниями вкуса партийных бюрократов, ведь их творчество рассчитано на массы, а не на элиту. Иногда академически проявляют некоторую удивительную прозорливость: портрет Ю. Андропова так и не появился в стенах Академии, словно бы академики предвидели его судьбу и "не успели" его слишком полюбить.

Почему же некоторые "народные" художники, выпускники Академии, не могут получить ее официального признания? С другой стороны, зачем им нужно числиться академиками, ведь они обладают официальным престижем со всеми вытекающими отсюда благами? Избрание в Академию означало бы для этих "модернистов" возможность быть причисленным к "бессмертным" и неограничен-

ные возможности музейного увековечивания.

А вот Академия, породившая этих китчменов официальной советской идеологии, не желает признать за ними это право. Не только боязнь конкуренции руководствует академическими голосами на тайных выборах. Академические идеологи справедливо усматривают в поделках "модернистов" некоторое расширение ареала культурного наследия, попытки включить в него древнерусскую иконопись,



Д. Налбандян: Брежнев, 1973  
D. Nalbandian: Brezhnev, 1973





А. и П. Ткачевы: Трудовые будни, 1973-74  
A. and P. Tkatchev: Workdays, 1973-74



Д. Налбандян: Малая Земля, 1975  
D. Nalbandian: Smaller Land, 1975

times academicians display a somewhat surprising insight: a portrait of Youri Andropov did not, in fact, reach the walls of the academy, as if the academicians had foreseen his fate and had "not had time" to become too fond of him.

Why is it that some "people's" artists, graduates of the academy, cannot gain its official recognition? On the other hand, what is the title of academicians to them, when they enjoy official standing with all its attendant benefits? For these modernists, election to the academy would mean the opportunity to join the "immortals" and unlimited possibilities for obtaining the immortalisation of those who have works in museums.

And yet the academy, having spawned these kitsch artists of official Soviet ideology, does not want to grant them this right. Academicians' votes at secret ballots are guided by more than fear of competition. The academy's ideologues correctly discern in the output of the "modernists" a certain widening of the cultural inheritance, an attempt to include old Russian ikon painting and merchants' portraits (the wives of party bureaucrats and military men are especially

fond of these). But such a widening of the cultural tradition is unacceptable from the academy's point of view. Why, even in its Constitution it is the traditions of "the Russian realist school" that are singled out: academicians should develop them in their work while simultaneously struggling against "formalism and naturalism" and "lack of ideological content and an apolitical attitude" in art (Constitution, page 4).

It may seem that the academy is displaying a certain wilfulness and obstinacy, even independence in relation to the party bureaucrats who are charged with supervising culture. In fact, the position is quite different: functionaries may push their favourites as much as they like when it comes to state prizes, but they are well aware that the masses must be fed with tasteless slop prepared according to the same academy recipes. And the more amorphous and grey painting is, the more flashy sculpture and architecture are, the simpler and more accessible they will be to the philistine viewer, together with all their ideological stuffing. Such, today, are those "revolutionary mouths" of which Lenin and his commissars on art dreamed.

## NOTES

1. The Imperial Academy of Three Learned Arts: Painting, Sculpture and Architecture, with the School attached to the Academy, was founded in 1757 at the intercession of its future president, the philanthropist and patron of the arts Count I.I. Shuvalov. However, it was only under the rule of Catherine II in 1764 that the Academy of Arts was granted the status of a state institution together with the Privilege, Constitution and Regulations presented it by the empress. See S.N. Kondakov, Jubilee Handbook of the Imperial Academy of Arts (1764-1914), St. Petersburg, 1914. This gives all the basic Constitutions of the Academy - the first of 1764, and the second, of 1793 - as well as the supplements to these.
2. S.N. Kondakov, The Privilege and Constitution of the Imperial Academy of Three Learned Arts, St. Petersburg, 1914, p. 153.
3. Appeal of the Union of Art Workers, 1918. (Archive material).
4. A.V. Lunacharsky. Speech delivered at the opening of the Petrograd Free Artistic-Educa-

купеческий портрет (это особенно нравится женам партийных бюрократов и военных). А такое расширение культурной традиции с точки зрения Академии недопустимо. Ведь даже в ее уставе указаны именно традиции "русской реалистической школы", которые академиком следует развивать в своем творчестве, одновременно борясь с "формализмом и натурализмом", "безыдейностью и аполитичностью" в искусстве (Устав, стр. 4).

Может показаться, что Академия проявляет некоторую вольность, строптивость, даже независимость по отношению к партийным бюрократам, которым вверено надзирать на культурой. На самом деле ситуация совсем иная: чиновники могут сколько угодно выдвигать своих любимцев на государственные премии, но они прекрасно понимают, что массе следует кормить именно приготовленной по рецептам Академии безвкусовой баландой.

И чем аморфнее и серее будет живопись, чем бравурнее скульптура вкупе с архитектурой, тем проще, доступнее она обывателю, вместе со всей своей идеологической начинкой. Таковы сегодня те самые "революционные уста", о которых мечтал Ленин и его комиссары по искусству.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Императорская Академия Трех Знатнейших Художеств: Живописи, Скульптуры и Архитектуры с Воспитательным при одной Академии Училищем была основана в 1757 г. по ходатайству ее будущего первого Президента, филантропа и мецената графа И.И. Шувалова. Но только в правление Екатерины II в 1764 г. Академия Художеств получила статус государственного учреждения вместе с дарованием ей императрицей Привилегией, Уставом и Регламентом - см. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств (1764-1914). Спб., 1914. Здесь приведены все основные Уставы Академии: I - 1764, II - 1793, а также дополнения к этим основным уставам.
2. Кондаков С.Н. - Привилегия и Устав Императорской Академии Трех Знатнейших Художеств. Санкт-Петербург, 1914, стр. 153.
3. Обращение Союза деятелей искусств. 1918, (Архивные материалы).
4. А.В. Луначарский. Речь, произнесенная на открытии Петроградских Свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918. Петроград, с. 16.
5. Цит. по: В.С. Кеменов. Академия Художеств. Л., "Аврора", 1982, стр. 28.
6. Академия Художеств существовала с мая по август 1921 года. Устав не был опубликован. См.: Документы. Издания - Каталог выставок 225 лет Академии Художеств, тт. 1-2. Т. 2, 1917-1982. М., "Изобразительное искусство", 1983, стр. 580, 583.
7. И.И. Беккер. И.А. Бродский, С.К. Исаков. Академия Художеств. Исторический очерк,



Б. Угаров: За землю, за волю, 1970  
B. Ugárov: For Land, For Freedom, 1970



tional Workshops on October 10, 1918, Petrograd, p. 16.

5. Quoted in: V.S. Kernenov, The Academy of Arts, Leningrad, "Aurora", 1982, p. 28.

6. The Academy of Arts existed from May to August, 1921. A constitution was not published. See: Documents and Publications — Catalogue of the 225th Anniversary Exhibition of the Academy of Arts, Vols. I-II, Vol. II (1917—1982), Moscow, "Fine Art", 1983, pp. 580, 583.

7. I.I. Bekker, I.A. Brodsky, S.K. Isakov, The Academy of Arts. An Historical Note, Moscow—Leningrad, "Art", 1940, p. 42.

8. Constitution of the Academy of Arts of the USSR, 1947, p. 3.

9. Piotr Matveyevich Sysoev was born in 1906. He graduated from the party school in Leningrad and taught social studies at the secondary school of the Vyazma railway station depot. Subsequently, he was assigned to the post of chief editor of "Art" Publishers and head of the Main Directorate for Fine Art Institutions. After 1945 he became a member of the Committee on Art Affairs under the Soviet of People's Commissars. Since 1958 he has been Chief Scientific Secretary of the Presidium of the Academy of Arts. (Catalogue of the 225th Anniversary Exhibition of the Academy of Arts of the USSR, vol. II (1917—1982), Moscow, "Fine Art", 1983, p. 468)

10. The Academy of Architecture existed separately from 1939 to 1955, becoming the Academy of Construction and Architecture between 1955 and 1963. In 1963 Khrushchev, who detested Stalinist classicism, dissolved this institution, depriving many of Stalin's laureates of their academic salaries and comfortable status. Since 1979 architects have belonged to the Academy of Arts. The section is headed by Academician-Secretary M.V. Posokhin, the architect of Stalinist skyscrapers (the tower block in Uprising Square, Moscow, 1948—1954) and Khrushchev's Palace of Congresses in the Kremlin (1961). He is also responsible for designing Kalinin Prospect, the Comecon building and the Olympic sports complex (1980).

11. V. M. Lobanov. "A.M. Gerasimov", Moscow — Leningrad, 1943, p. 66.

12. B.S. Ugarov, "The role of the traditions of the Russian and Soviet artistic school in educating young artists and the aims of art education at the present stage", Problems of Art Education, issue XXII, Leningrad, 1983, p. 42.

13. Dmitry Nalbandyan (born 1906) studied in Tiflis and worked as a cartoon film animator from 1931 to 1934. He was elected to the Academy of Arts in 1947. During half a century of work Nalbandyan has created an entire gallery of Soviet leaders, from Lenin and Stalin to Brezhnev. Thanks to his bubbling energy, love of power and vanity, Nalbandyan even now determines the ideological countenance of the Academy of Arts and its relentless intimidation of any modernistic influence. He is responsible for such group portraits and multi-figure compositions as "Lenin and Stalin by a Map of the GOELRO Project", "Stalin, Voroshilov and Kirov on the White Sea Canal", "J.V. Stalin Declares the Autonomy of Daghستان" and "Stalin in Exile in Turukhan". Numerous group and single portraits of Comrade Stalin brought Nalbandyan several Stalin Prizes as well as universal recognition.

Like Gerasimov, he owed his advancement to the military elite. His subjects have included party functionaries and KGB officials as well as army commanders, an example being the multi-figure canvas "For the People's Happiness". Painted in 1951 (two years before Stalin's death), this work is devoted to the struggle against drought. Comrade Stalin, together with the entire politburo of the day, leans over a map of the Soviet Union, intently marking something. The politburo closely follows the movement of Stalin's hand. Behind Stalin stands Khrushchev, while the closest seated figure is Lavrenty Beria. There is also an individual portrait of Beria by Nalbandyan.

Under Brezhnev Nalbandyan was able to restore his shaky position and retrieve his past glory by portraying the new Leader at Malaya Zemlya, surrounded by his comrades in arms.

Translated by K.G. Hammond

М.-Л., "Искусство", 1940, стр. 42.

8. Устав Академии Художеств Союза СССР, 1947, стр. 3.

9. Петр Матвеевич Сысов родился в 1906 г. Окончил Партшколу в Ленинграде, работал преподавателем обществоведения в средней школе при депо станции Вязма. Затем был направлен начальником Главного управления учреждениями изобразительных искусств на работу главным редактором издательства „Искусство“. После 1945 года становится членом Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров (СНК СССР). С 1958 года — Главным Ученым Секретарь Президиума Академии Художеств. (Каталог выставки 225 лет Академии Художеств СССР, т. II, 1917—1982. М., "Изобразительное искусство", 1983, стр. 468.)

10. Академия Архитектуры существовала раздельно в 1939—1955, затем как Академия строительства и архитектуры, 1955—1963. В 1963 году Хрущев, ненавидевший сталинский классицизм, разогнал это учреждение, лишив академических пайков и теплых местечек многих сталинских лауреатов. С 1979 г. архитекторы вошли в состав Академии Художеств. Отделение возглавляет академик-секретарь М.В. Посохин, автор сталинских небоскребов (Высотное здание на площади Восстания в Москве 1948—1954) и хрущевского Дворца Съездов в Кремле (1961), ему же принадлежит проектирование проспекта Калинина, здания СЭВ и спортивного комплекса "Олимпийский" (1980).

11. В.М. Лобанов. "Герасимов А.М.", М.-Л., 1943, стр. 66.

12. В.С. Угаров. „Роль традиции русской и советской художественной школы в воспитании молодых художников и задачи художественного образования на современном этапе.“ — Вопросы художественного образования. Вып. XXXII, Л., 1983, стр. 42.

13. Дмитрий Налбандян (р. 1906) учился в

Тифлисе, работал художником-мультипликатором в 1931-1934 гг. В 1947 г. избран в Академию Художеств. На протяжении полувека своей творческой деятельности Налбандян создал целую галерею советских вождей от Ленина и Сталина до Брежнева. Благодаря своей кипучей энергии, властолюбию и неутомимому тщеславию, Налбандян и по сей день определяет идейное лицо Академии Художеств, ее непримиримо-устрашающую позицию по отношению к любому влиянию модернизма. Его кисти принадлежат групповые портреты и многофигурные композиции: "Ленин и Сталин у карты ГОЭЛРО", "Сталин, Ворошилов и Киров на Беломорском канале", "И.В. Сталин объявляет автономию Дагестана", "Сталин в Туруханской ссылке". Многочисленные групповые и одиночные портреты товарища Сталина принесли Налбандяну, кроме „всемирного признания“, несколько Сталинских премий.

Как и Герасимов, он обязан своим продвижением военной элите. Среди его портретируемых можно встретить не только полководцев, но и партийных чиновников и сотрудников КГБ. Примером может служить его многофигурное полотно "Для счастья народа". Созданная в 1951 году (за два года до смерти Сталина), эта картина посвящена теме борьбы с засухой. Товарищ Сталин в присутствии всего тогдашнего Политбюро склонился над картой Советского Союза и что-то на ней сосредоточенно чертит. Политбюро внимательно следит за ходом сталинской руки. За спиной Сталина стоит Хрущев, ближайшая сидящая фигура изображает Лаврентия Берия. Существует и отдельный портрет Берия кисти Налбандяна.

При Брежневе Налбандян сумел утвердить свои пошатнувшиеся было позиции и вернуть себе былую славу, создав образ нового Вождя на Малой Земле в окружении его боевых соратников.

### Творческий процесс

Р. и В. Герловины: Искусство самиздата...3

### Мастерская

И.Чуйков (Б.Гройс) .....13  
В.Комар, А.Меламид (З.Зиник) .....18  
М.Шварцман (Б.Гройс) .....25  
Л.Ламм (М.Тупицына) .....29

### Теория

Я.Виньковецкий: Живопись как процесс и результат.....35

### Эссе

И.Кабаков: Ноздрев и Плюшкин.....41

### Наследие

Александр Богомазов (И.Дыченко) .....46

### Социалистический реализм

К.Кор: Академия художеств — юбилейные размышления.....52

### Театр

М.Гордон: Реконструкция постановок Фореггера и Мейерхольда.....59

### Creative process

R. and V. Gerlovin: The Art of Samizdat.....3

### In the Studio

I.Chuikov (B.Groys).....13  
V.Komar, A.Melamid (Z.Zinik).....18  
M.Shvartsman (B.Groys).....25  
L.Lamm (M.Tupitsyn).....29

### Theory

Y.Vinkovetsky: Painting as Process and Result.....35

### Essay

I.Kabakov: Nozdrev and Plyushkin.....41

### Legacies

Alexander Bogomazov (I.Dychenko).....46

### Socialist Realism

C.Core: Jubilee Reflection on the Academy of Art.....52

### Theatre

M.Gordon: Reconstructing Foregger and Meyerhold.....59



## RECONSTRUCTING FOREGGER AND MEYERHOLD

By Mel Gordon

In 1941 the French director Jacques Copeau declared that the theatre of the future would be based on exact recreations of great productions of the past. While Copeau's predictions may have had something to do with a pessimistic view of the Parisian avant-garde and the malaise of occupation, a curious thing has happened in the galleries and museums of New York City in the last four years: exact recreations seem to be blooming.

In 1978 it seems I initiated Copeau's forecast with a restaging of Lothar Schreyer's abstract-Expressionist piece *The Crucifixion* (1920) at the Goethe Haus. Based on Schreyer's promptbook that indicated the precise movements and intonations of the performers, which I later published in *The Drama Review* (T85 March 1980), this recreation was repeated at The Kitchen to oversold houses a few months after. In 1981, with Alma Law, I directed Meyerhold's *The Magnanimous Cuckold* (1922) in the atrium of the Guggenheim Museum. Mounted on the first true copy of Popova's massive Constructivist set, the *Cuckold* was seen by large, sold-out audiences. Although many spectators were surprised by the broad humor and "non-revolutionary" aspects of original performance, the Guggenheim restaging was considered a successful and novel experiment.

In 1982 two other recreations appeared in Manhattan. Ian Strasfogel, under the sponsorship of the Guggenheim Museum, staged a kind of

recreation of Kandinsky's *The Yellow Sound* (1912), although it had been never realized in Kandinsky's lifetime. Debra McCall reconstructed and directed a number of Oskar Schlemmer's Bauhaus Dances (1925–27) for The Kitchen. Meanwhile the Los Angeles County Museum of Art has already produced a recreation of Aleksei Kruchenykh's *Victory Over the Sun* (1913).

The near mania for reconstructions — especially of Russian performances — was not clear to me, only museums were more than willing to produce them, critics were happy to write about them, and audiences were enthusiastic to view them. In the spring of 1983, I proposed to recreate Nikolai Foregger's MASTFOR dances and scenes (1921–23) and Meyerhold's *D.E.* (1924). Produced by Alma Law and placed in the context of Constructivist music, the works of Nikolai Roslavet and Alexander Mossolov, directed and performed by Sarah Rothenberg, were presented in two weekends of Constructivist evenings at The Kitchen in October of 1983.

I chose Foregger's MASTFOR (Foregger's workshop-ed.) theater because his work was practically unknown, although he was considered a major innovator in the early twenties. Eisenstein and Sergei Yutkevich did his costume and set designs, and Foregger's grotesque-mechanical stiles anticipated contemporary performance art. Using worksheets, elaborate reviews and interviews with Foregger's performers, I was able to recreate a typical evening at the MASTOR. Set in a cabaret-revue format, we mounted the following program:

1).Tafiatrenaqe exercices (A series of 100 complex grotesque-mechanical movements or activities that Foregger used to school his performers.)

2).Machine Dance (A simple mechanical demonstration about the exploration of minerals in Soviet Asia, called "Bring Siberia to Moscow.")

3).MASTFOR sketch called "The Train" (An "agit-grotesque" pantomime showing the clash between the degenerate types in a backwater Russian village and the New Soviet Man (and Woman);

4).Good Treatment for Horses: Act Three (The conclusion of Vladimir Mass' satire on NEP culture with parodies on Western Dance, sloppy agitprop, Sergei Essenin, Isadora Duncan, and Soviet censorship.)

5).Machine Dance № 76a (An elaborate performance showing the working of an iron foundry at midnight.)

The second week of Constructivist Performance was devoted to Meyerhold. Beginning with five Biomechanical Exercises, the production was a reduced reconstruction of Meyerhold's agitprop extravaganza *D.E.*, which unraveled an imaginary attempt of American capitalists to destroy Europe. Presented in a silent movie format with projected titles and short disconnected scenes, *D.E.* was the last pure Constructivist production in Moscow. Our reconstruction showed only the first scene, which detailed the workings of the demonic and ridiculous American millionaires.

The estetic of reconstruction is new. It is more like shooting a lost film from stills and a script than copying a painting. While finding the appropriate photographic and written materials is difficult, the greatest problem is that few directors today have the facilities or financial resources of the original directors they wish to restage. What makes reconstruction interesting, however, is the new audience response to see, rather than read about, performances of the past.

## РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСТАНОВОК ФОРЕГГЕРА И МЕЙЕРХОЛЬДА

Мел Гордон

В 1941 г. французский режиссер Жан Копо провозгласил, что театр будущего станет базироваться на буквальном повторе великих постановок прошлого. Хотя предсказания Копо отражали пессимизм парижского авангарда в условиях оккупации, им — тем не менее — удалось осуществиться: в последние четыре года в музеях и галереях Нью-Йорка жанр точных воспроизведений расцвел пышным цветом.

В 1978 г. мне, кажется, удалось оказаться первым из сделавших былью прогнозы Копо: это было возобновлением сценизации абстрактно-экспрессионисткой вещи Лотара Шреера (1920 г.) „Распятие“ в Гете Хауз. Будучи основанной на шрееровских тетрадях, с описанием движений и интонаций исполнителей (см. мою публикацию в *The Drama Review*, т. 85, март 1980), постановка была повторена в Китчен двумя месяцами позднее. В 1981 г. совместно с Альмой Лоу, я поставил мейерхольдовского „Великодушного Рогоносца“. (1) в Музее Гугенхайма. Вкупе с репликой конструктивистского дизайна Поповой, „Рогоносец“ имел колоссальный успех. Хотя для многих юмор и „неревлюционность“ ряда аспектов перформанса были сюрпризом, постановка в Гугенхайме признавалась важным и новаторским экспериментом.

В 1982 г. Ян Страсфогель под эгидой Гугенхайма ставит версию „Желтого звука“ Кандинского 1912 года (не увидевшую света рампы при жизни художника); Дебра Маккол реконструирует несколько танцевальных перформансов (Баухауз, 1925-1921) Оскара Шлеммера для Китчен. Справедливости ради, стоит заметить, что к тому времени Лос-Анжелесский музей уже воспроизвел „Победу над солнцем“ А.Крученых (1913 года). (2) Пафос реконструкций, в особенности русских перформансов, казался мне мистикой: музеи проявляли непомерный интерес к сценизациям, критики не упускали случая об этом писать, публика пылала энтузиазмом.

Весной 1983 г. я предложил воскресить MASTFOR (3) Николая Фореггера (танцы и сцены 1921-23 гг.), а также „Д.Е.“ (4) Мейерхольда (1924 г.). Продюссером стала Альма

Лоу, исполнителем — Сара Ротенберг. Помещенные в общий контекст конструктивистской музыки, произведения Николая Рославца и Александра Моссолова были темой двух „конструктивистских викендов“ в галерее Китчен в октябре 1983 г.

Я выбрал MASTFOR по той причине, что активность Фореггера в области театра тут практически неизвестна. А ведь Фореггер играл в начале 20-ых гг. роль ведущего новатора сцены: Эйэнштейн (5) и Юткевич делали у него сет-дизайн, и кроме того, гротескно-механическая стилистика Фореггера предвосхитила современные перформансы. Используя рабочие тетради постановщика, детальные ревью и впечатления фореггеровских актеров, мне удалось воссоздать типичный вечер в MASTFOR. Исходя из специфики формата кабаре, мы смогли осуществить следующую программу:

1).Тренировочные упражнения (серия из ста гротескно-механических движений и действий, используемых для подготовки исполнителей в мастерской Фореггера).

2).Танец № 4 (название: „Приблизим Сибирь к Москве“, фабула — добыча полезных ископаемых в советской Азии).

3).Скетч „Поезд“ (агит-гротескная пантомима, изображающая выходцев из отсталых провинций в столкновении с новым советским человеком).

4).„Хорошее отношение к лошадям“, акт третий (концовка сатиры Владимира Масса на культуру НЭПа с пародиями на западный танец, на неуклюжесть агитпропа, на Есенина, Дункан и на советскую цензуру).

5).Танец № 76-а (детальная имитация работы полуночного прокатного стана).

Неделя конструктивистских перформансов была посвящена Мейерхольду. Начинаясь с пяти биомеханических упражнений, сценизация явилась упрощенной реконструкцией мейерхольдовской агитпроп-экстраваганцы „Д.Е.“, разоблачавшей „попытку“ американских капиталистов покончить с Европой. Осуществленная Мейерхольдом в форме немого кино с субтитрами и короткими несвязанными сценами, „Д.Е.“ была последней конструктивистской постановкой в Москве. Наша реконструкция коснулась только первой сцены, вскрывающей „темные дела“ американских миллионеров.

Эстетика реконструкций нова. Процесс скорее напоминает восстановление утерянного фильма по отдельным кадрам (плюс сцена-

рию), нежели копирование картины. Хотя отыскание необходимых фотоматериалов и текстов — задача тяжелая, основная трудность в другом: мало кто из постановщиков сегодняшнего дня располагает теми техническими средствами и финансовыми ресурсами, которые были в распоряжении режиссеров 20-ых годов. И все же, жанр реконструкций интересен хотя бы из-за того, что новая аудитория предпочитает зрительный контакт с прошлым чтению о нем.

Перевод с английского Виктора Тупицына



### ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА:

1). „Великодушный Рогоносец“ — пьеса Ф.Кроммелинка. Поставлена В. Мейерхольдом в 1922 г. в Театре Актера под эгидой Вольных Мастерских Мейерхольда.

2). „Победа над солнцем“ — кубо-футуристическая опера Крученых, Матюшина и Малевича. Пролог написан Хлебниковым. Представление было дано дважды в Санкт-Петербурге, в Луна-Парке, 3-его и 5-ого декабря 1913 г.

3). MASTFOR — мастерские Фореггера. О Фореггере писал Матюшин в своих воспоминаниях (полностью не опубликованных), а также композитор-футурист Лурье. По-английски о студии Фореггера можно прочитать в монографии Р.Гольдберг „Перформансы“, изд-во Abrams, N-Y, 1979, стр. 26-28.

4). „Д.Е.“ — „Даешь Европу“ (по романам Эренбурга и Келлермана).

5). Сергей Эйзенштейн с 1922 по 1924 г. руководил Театром Пролеткульт. Как театральный постановщик, Эйзенштейн вырос на системе своего учителя В. Мейерхольда.





В. Сысоев: Адам и Ева, 1982  
бумага, акварель, гуашь  
66 x 46

V. Sysoiev: Adam and Eve, 1982  
watercolour and gouache on paper  
66 x 46