

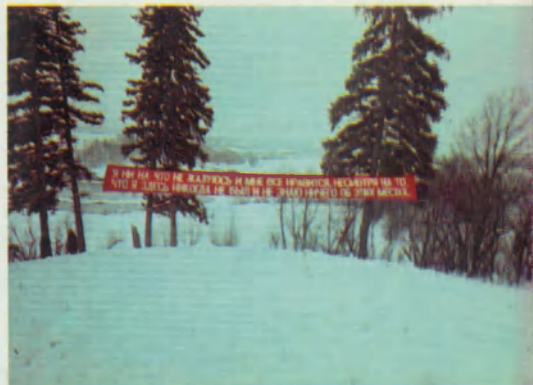
# а.я

UNOFFICIAL  
RUSSIAN  
ART REVIEW

# 4

paris  
new york  
moscow

(А-Я)



Группа "Коллективные действия":  
Лозунг, 1977  
Collective Action Group:  
Slogan, 1977

1



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

CONTEMPORARY  
RUSSIAN ART  
СОВРЕМЕННОЕ  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL

Термин life art, пожалуй, наиболее точно определяет смысл перформанса. Основатель движения "Флаккус", Джордж Мачунас, в составленной им схеме развития авангардного искусства дал примерный перечень того, что предвосхитило возрождение перформанса в XX-м веке. В этом списке: и римская арена, и церковные процессии, и литургические действия, и средневековые ярмарки, и версальские

*продолжение стр. 6*

Performance is best characterized by the term "live art". The founder of Fluxus, George Maciunas, in his diagram of the development of avant-garde art, listed church processions, medieval fairs, Roman circuses, and Versailles super-multi-media spectacles among the forerunners of twentieth century performance. However, both in Russia and in the West, performance as an artistic medium originated in the early 1900's in

*continued p. 6*

Reception: Wednesday, February 24, 1982  
6-8 p.m.

**"Transplantation of Russian spirit"**  
operation: 8-8:10 p.m.

**ВЫСТАВКА**

1960 - 1982

**Russian samizdat art**

designed and curated by the Gerlovins



②

The red letters in the back room of Franklin Furnace, the TriBeCa artists' book archive, spell out First Russian Vagabound Reading Room in USA. The Furnace looks like it has been hit by a postman's strike, or threatened by a book-burners' convention: Books dangle from a red ladder, Soviet posters are strewn all over the floor, and mysterious tickets offering a place in a food line appear like confetti from heaven. On the opening night of this show of Samizdat, or self-published artists' books by Russian artists and émigrés, the Russians staged a performance in which more books were tossed about (like manna to the Israelites), but due to the possessiveness of a capitalist society the free stuff has all long since disappeared.

"Первая русская читальня-передвижка в США" — написано красными буквами в зале книжной галереи-архива в Трайбеке "Франклин Йернес". Галерея выглядит так, словно здесь только что прошла стачка почтовых работников или надвигается съезд поджигателей книг. На красной лестнице развешаны различные книги, советские плакаты расстелены по полу и мистические карточки с номерами в очереди за продуктами рассыпаны как конфетти...

Это замечательное событие было организовано двумя недавно эмигрировавшими художниками — Риммой и Валерием Герловиными. Из 30 художников, выбранных ими, 14 все еще живут в Советском Союзе.

... На открытие выставки самиздата, т.е. самодельных книг художников, живущих в СССР или эмигрировавших, был поставлен перформанс, в котором книги были сброше-

This remarkable event was organized by two recent émigrés, Rimma and Valery Gerlovin. Of the 30 artists they chose, 14 are still in Soviet Union.

Obviously it isn't very healthy in the Soviet climate to come right out and say what you mean. The books hanging on the walls of the Furnace, or stacked on the floor, are usually bafflingly obscure, but their originality and exuberance are an object lesson in optimism. Most of these artist, however, are no more famous than any city cabdriver. The confusion they generate is marvellous, even when you haven't the slightest chance of interpreting.

Kay Larson, New York, March 29, 1982.

ны на головы зрителям как манна небесная израильтянам. Но в частнособственническом капиталистическом обществе разбросанные бесплатные книги моментально исчезли...

... Очевидно, что в советском климате высказывания художников в прямом политическом смысле будет выглядеть явлением довольно нездоровым. Поэтому развешанные по стенам и разложенные на полу книги, как правило, говорят на двусмысленном языке, но их оригинальность и изобилие представляют собой урок оптимизма...

... Большинство показанных художников известны в Нью-Йорке не более, чем водители такси, но смятение, которое они произвели, достойно восхищения, даже если вы испытываете большие затруднения в понимании смысла этих работ...

Из статьи Кей Ларсон журнал "Нью-Йорк", 29 марта 1982 года.

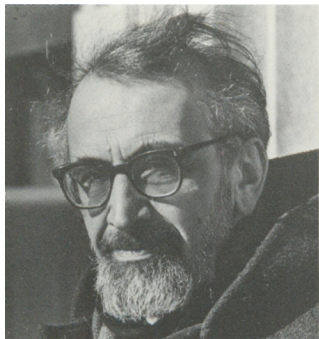


<p><b>Editors:</b> Alexei Alexeiev Alexander Kosolapov Igor Shelkovsky</p> <p><b>English-language Editor: Jamey Gambrell</b></p> <p><b>Editorial staff:</b> Irina Baskina (Paris) Jamey Gambrell (New York) Igor Golomstock (London) Boris Groys (München) Sergei Essaian (Paris) Margarita Tupitsyn-Masterkova (New York)</p>	<p><b>Representatives:</b></p> <p><b>Switzerland</b> E. Mühlebach P.O. Box 67 CH-1822 Chernex Tel. (021) 612 897</p> <p><b>Israel</b> Michael Grobman 20 Ephraim Str. Bak'a, Jerusalem Tel. 712 493</p> <p><b>England</b> Igor Golomstock 61 Aston Str. Oxford OX 4 1EW.</p> <p><b>Austria</b> Vadim Kosmatchev Gussenbauergasse 1/16 Wien 1090</p> <p><b>USA</b> Alexander Kosolapov 504 E 81 Str. Apt. 5 J New York N.Y.: 10028</p> <p><b>Italia</b> Michail Kulakov Via Luca della Robbia 80 00153 Roma</p> <p><b>Japan</b> EST-QUEST. Galerie d'art Imperial Hiroo 4-11-35 Minamiazabu Minato-ku, Tokyo Tel. (03) 449 78 28</p>	<p><b>Редакторы журнала:</b> Алексей Алексеев Александр Косолапов Игорь Шелковский</p> <p><b>Редакционная коллегия:</b> Ирина Баскина (Париж) Джейми Гамбрэлл (Нью-Йорк) Игорь Голомшток (Лондон) Борис Гройс (Мюнхен) Сергей Есаян (Париж) Маргарита Тупицына-Мастеркова (Нью-Йорк)</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><b>Address:</b> A-YA Chapelle de la Villedieu 78310 Elancourt, France Tel. (3) 050-93 76</p>		

## Завтра или позавчера?

Igor GOLOMSTOCK  
Игорь ГОЛОМШТОК

Translated by Robert Chandler



Родился в 1929 году. Закончил отделение истории и теории искусства МГУ. Работал научным сотрудником в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, во ВНИИТЭ, преподавал в Московском университете. Автор ряда монографий и статей по вопросам западного и русского искусства. С 1972 года живет в Англии.

Born in 1929. Graduated from the History and Theory of Art department of the Moscow University. Worked as a researcher in the Fine Arts Museum, named after A.S. Pushkin, in the Institute of the Industrial Design, lectured in the University. He published a number of monographs and many articles on both Russian and Western European Art. He has been residing in England since 1972.

In the world of art, the present day is succeeded, not by the following day, but by the previous day. So, at the beginning of this century, the Expressionists turned away from the values of Renaissance aesthetics towards those of the Middle Ages, while the Cubists went still further back, — to African idols and Aztec masks. After that came those whose aesthetic credo included not only “the realization of their tomorrow”, but also a hatred of their “yesterday and today”, a hatred that was implacable and merciless. These latter began to understand the historical process not merely as a movement in time but as a sphere of activity directed towards the attainment of Truth — whether aesthetic or social, material or spiritual, moral or religious. In their own understanding and in that of the critics they appear as an avant-garde leading their epoch in the direction of definitive progress. This understanding has continued, until very recently indeed, to be the main approach to the art of the 20-th century. (I believe that it is shared, even today, by the majority of authors writing on theoretical questions in the pages of A-YA). The history of art, laid out along the high-road of the movement of the avant-garde, becomes a kind of permanent revolution, sweeping away existing structures at every stage of its journey in order to create new ones; or it is seen as a hierarchic staircase leading towards the heavens of truth and its steps are not so much aesthetic values as an accumulation of innovative techniques; it is something like an Old Testament genealogy — Malevich begat Pollock, who begat Rauschenberg who begat... It hasn't yet been realized that the last avant-gardist in this genealogy was sterile — without a son.

At the end of the seventies many Western critics tried to make sense of the past decade as a whole and came to dispiriting conclusions. The most recent currents in avant-garde Western Art are those that appeared in the sixties: pop-art, op-art, conceptual art, colouristic painting, body-art, performance-art, hyperrealism, minimalism... What is it that the seventies have brought forth? If the sixties appear as a time of a many-faceted

В искусстве случается так, что на смену вчерашнему дню приходит не завтрашний, а позавчерашний. Так экспрессионисты начала века от вчерашних ценностей эстетической системы Ренессанса повернулись к позавчерашним средневековым, а кубисты пошли еще дальше — вглубь веков, к негритянским идолам и ацтекским маскам. За ними приходят те, чье эстетическое кредо включало в себя не только “осознание своего “завтра”, но и ненависть к своему “вчера и сегодня”, ненависть неумолимую и беспощадную” (С. Третьяков. Откуда и куда? — “ЛЕФ” № 1, 1923, стр. 193). С ними исторический процесс из поля времени переводится в сферу деятельности, направленной на достижение истины — неважно какой: эстетической или социальной, материальной или духовной, нравственной или религиозной. В собственном сознании и в сознании критиков они выступают как авангард, ведущий свое время вперед по пути к окончательному прогрессу, и такое сознание в качестве подхода к искусству XX века сохранялось вплоть до последнего времени. (Мне кажется, что его придерживаются, сознательно или бессознательно, и сейчас большинство авторов, выступающих на страницах “А-Я” по теоретическим вопросам). История искусства, выстроенная по магистральной линии движения авангарда, превращается в своего рода “перманентную революцию”, сметающую на каждом этапе созданные структуры ради воздвижения новых, мыслится как иерархическая лестница, к небесам истины, причём ступенями ее являются не эстетические ценности, а накапливаемые новаторские приемы, как подобие ветхозаветной генеалогии: Малевич породил Поллока, Поллок породил Раушенберга, Раушенберг породил... Пока не выяснилось, что последний авангардист в этой генеалогии оказался бесплодным: он никого не породил.

В конце 70-х годов многие западные критики пытаются осмыслить прошедшее десятилетие как целое и приходят к нерадостным умозаключениям. Действительно, последние авангардистские течения западного искусства возникли еще в 60е годы: поп-арт, оп-арт, концепт, колористическая живопись, боди-арт, перформанс, гиперреализм, минимализм. А что породили 70-е годы? Если 60-е годы выступи-

## Tomorrow or The Day Before Yesterday?

avant-garde — though many-facetedness and “avant-gardeness” are concepts that do not easily mix — then what are the seventies?

If the firmament of the art of the sixties was lit by such stars of the first magnitude as Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Richard Hamilton or Kenneth Noland, then what figures from the seventies can we compare with them? Who were the avant-garde of the seventies?

The decade's last issue of the London weekly paper, “The Sunday Times” (30.12.79) featured an article entitled “Ten years that buried the avant-garde”. Its author, art-critic Robert Hughes, made summings-up and drew conclusions that he was later to develop in his book, “The Shock of the New; a Century of Changes and its Art”.

According to Hughes, the Great Twentieth-Century Dream of Progress has been exhausted, and the avant-garde that had been fed on its energy has crumbled into sand. A new epoch is beginning in art, an epoch no longer marked by an unwavering movement forward, an epoch that does not make a God out of Truth or an idol out of Tomorrow, and so — an epoch without an avant-garde.

The art of the last decade — at least in England, the country most accessible to the author of this article — would appear to confirm this kind of far-reaching theoretical conclusion. Art during this period has spread out in many directions and the vector of its movements has shifted in an indefinite direction. The radiant “Tomorrow” that once attracted the worshippers of All-Redeeming Progress like a magnet, has been covered by the dust of fallen ideologies, and the artist is now looking back to his “Yesterday” and “Day before Yesterday” and attempting to understand the path he has trodden. The last annual exhibition of English contemporary art at the Hayward Gallery could perfectly well have been entitled “Back to Abstractionism”: it demonstrated — and this was the conscious intention of its organizer John Hoyland — that during England in the seventies, apart from what was then considered to be the avant-garde, a whole pleiade of brilliant abstract artists was working to

ют еще в обличье многоликого авангарда (хотя многоликость и авангард — плохо сочетающиеся понятия), то что есть искусство 70-х годов? Если на небосводе искусства 60-х годов сияли такие звезды первой величины, как Роберт Раушенберг, Энди Уорхол, Ричард Гамильтон или Кеннет Ноланд, то что можем противопоставить мы им в 70-х? И кто шел в их авангарде?

Последний за истекшее десятилетие номер лондонского еженедельника “Санди Таймс” (30.12.1979) вышел со статьей под названием “Десять лет, которые погребли авангард”. Автор ее — художественный критик Роберт Хьюз — подводит итоги и делает выводы, которые он впоследствии развивает в своей книге “Шок нового: столетие перемен и его искусство”. С точки зрения Хьюза, Великая Мечта Двадцатого Столетия о Прогрессе в 70-е годы исчерпала себя, и питаемая ею энергия авангарда ушла в песок. Начинается новая эпоха в искусстве, уже не отмеченная прямолинейным движением вперед, эпоха, не обожествляющая Истину, не делающая кумира из завтрашнего дня и, следовательно, без авангарда.

Получая эмпирия художественной жизни последнего десятилетия (хотя бы в Англии, как более доступная автору данной статьи) как будто бы подтверждает подобно рода далеко идущие теоретические умозаключения. Искусство за этот период растекается по многим направлениям и вектор его движений смещается в неопределенном направлении. Лучезарное “завтра”, притягивавшее, как магнитом, поклонников всеспасительного прогресса, затягивается пылью рухнувших идеологий, и художник оглядывается на свое “вчера” и “позавчера”, пытается осмыслить пройденный путь. Так последнюю ежегодную выставку английского современного искусства в Хейвуд-галери можно было бы с полным основанием назвать “назад к абстракционизму”: она показала (и таково было сознательное намерение ее устроителя Джона Хойланда), что в 70-х годах в Англии в стороне от того, что считалось тогда авангардом, работала целая плеяда блестящих художников-абстракционистов, развивающих основы этого движения. Но еще более заметен поворот искусства к своему не “вчера”, а к “позавчера”, т.е.

prepare the foundations of this movement. Even more noticeable is the turn art is making not so much towards its "Yesterday" as to its "Day before Yesterday", that is to a representative or figurative style. If the proportion of non-representational to representational art was approximately four to one among the 1 500 exhibits at the annual "Summer Exhibition" of the London Royal Academy ten years ago, today the situation is reversed. This may be natural at the average, or even the academic, level of artistic life — though it is less natural that in the sixties even members of the Academy's jury should have given in to the pressure of the avant-garde — but to same situation is occurring even at far more elitist levels. At London exhibitions of contemporary art today one sees fewer smooth slabs of marble and unworked stone blocks, fewer people hung on wires, fewer flashing video-projections on the walls; their place is increasingly being taken by ordinary paintings that hang on walls and sculptures that stand on pedestals. Meanwhile, the names of the former idols of Pop-Art and Minimalism are being crowded out of the pages of the press and of catalogues by those of the representatives of the New Figurativism. David Hockney, Frank Auerbach, Leon Kossov, Timothy Colefield and others are now among the most popular of English artists.

These new impulses change even the criteria of evaluation. Two recent individual exhibitions at the Tate Gallery showed the clear superiority of the painter Jasper Johns over the innovator Robert Rauschenberg — this at least is how the two exhibitions were judged by the English critics. And David Hockney could with full justification raise the following question on the pages of the "Observer": "Why is it that they have this idea of modern art as something basically puritanical, abstract, conceptual? We know now who were the true avant-garde in the early twentieth century because they have influenced the rest of the century. We do not know who the true avant-garde are in 1979. That will be clear in the year 2000." (The Observer 4.4.1979) RobertsHughes might answer that by the very nature of things we will not be able to understand that even in the year 2000.

There are evidently many reasons for the impoverishment of this living spring of the avant-garde that has watered the soil of Western art of the last century: to

search for them in the areas of spirituality, economics or art-politics would be to step into the quick sand of theoretical speculation. It is simpler to explain this phenomenon on the basis of the very nature of the avant-garde. This title, itself taken from military terminology, means "the most advanced detachment" in the struggle for something and against something. From the moment of its origin the avant-garde was the opponent of academic art, museum art, commercial art, the opponent of every kind of tradition and parasitic cultural establishment. How was it democratic society was able to fight this opposition? Paradoxically, it fought it by supporting it. This support began as early as 1929 — the moment of the founding of the New York Museum of Contemporary Art, whose first director, Alfred Barr, developed a broad program of encouragement through purchase of absolutely every tendency in contemporary art — quite independently of any ideological intention, taking into account only the quality of the works themselves. Similar museums and organizations were later set up in other countries as well. As a result of this the Western avant-garde found itself being supported by the very social institutions that its own esthetic nature obliged it to attack. It became part of the establishment itself, achieving tremendous commercial success, and becoming transformed — in the words of English critics — into the official unofficial art of contemporary society. But, deprived of the pathos of struggle, it was deprived equally of the source that had fed its energy.

However, the failure of the fundamental ideal of the avant-garde does not in the least mean the debacle of contemporary modernism — a debacle that has long since been proclaimed by anti-modernists of all parties, from the Third Reich to the Soviet Union. The new figurativism, that is now winning an increasingly strong position in the English artistic world, is in no way merely a step back into the past, but rather a widening of the frontiers of the present. Its representatives have absorbed many of the discoveries of the preceding movements — pop-art, concept-art, hyper-realism, etc., — translating the innovations of the avant-garde into the language of high art. For — and this has been partially said by Robert Hughes — the new generation of artists will no lon-

к изобразительному или фигуративному стилю. Если десять лет назад на ежегодной "Летней выставке" лондонской Королевской академии художеств примерно из 1,5 тысячи ее экспонатов процентов 80 приходилось на долю неизобразительных течений и только 20% на долю фигуративизма, то теперь эта пропорция изменилась на противоположную. На среднем, или академическом, уровне художественной жизни это, впрочем, естественно (хотя менее естественно то, что в 60-х годах напору авангарда поддались даже деятели из академического жюри), но то же самое происходит и на уровнях куда более элитарных. Сейчас на лондонских современных выставках все реже можно увидеть гладкие плиты мрамора и необработанные каменные глыбы, людей, подвешенных на проволоках, и мелькающие по стенам лучи видеопрокторов; их место все более прочно начинают занимать обыкновенные картины, висящие на стенах, и стоящие на пьедесталах скульптуры, а имена бывших кумиров поп-арта и минимализма вытесняются со страниц прессы и каталогов выставок именами представителей нового фигуративизма: Дэвид Хокни, Франк Ауэрбах, Леон Коссов, Тимоти Коулфилд и др. входят в первый по популярности ряд английских художников. Новые импульсы меняют и критерии оценок. Так две персональные выставки в Тейт-галери показали явное преимущество живописца Яспера Джонса перед изобретателем Робертом Раушенбергом (так по крайней мере эти выставки были оценены английской критикой). И Дэвид Хокни на страницах газеты "Обсервер" мог с полным основанием поднять вопрос: "Почему считается, что идея современного искусства неизбежно должна базироваться на чем-то абстрактном, сухом, концептуальном? Сейчас, задним числом, мы уже знаем, кто были истинные авангардисты 20-х годов, потому что именно эти художники оказали влияние на все последующее искусство XX века. Но мы не знаем, что есть истинный авангард наших дней. Мы поймем это только к двухтысячному году" ("The Observer", 4.4.1979). Роберт Хьюз мог бы на это ответить, что и в 2000-м году понять этого мы не можем *per se*.

Существует, очевидно, много причин такого оскудения живого источника авангарда, орошавшего почву западного искусства последнего столетия, и

искать их в области духа, экономики или художественной политики значило бы вступить в зыбкие пески теоретических умозрений. Проще объяснить эти явления, исходя из самой природы авангарда. Само его наименование, взятое в свое время из военной терминологии, означает "передовой отряд" в борьбе за что-то и против чего-то. С момента своего возникновения авангард выступал против искусства академического, музейного, коммерческого, против всякого рода традиции и паразитирующего на ней истаблшмента в области культуры. Каким способом демократическое общество могло бороться с такого рода оппозицией? Только одним: поддерживать ее. И такая поддержка началась уже в 1929 году — с момента основания Музея современного искусства в Нью Йорке, чей первый директор — Альфред Бар — разработал широкую программу поощрения путем закупок всех без исключения направлений современного искусства независимо от их идеологических интенций и исходя только из качества вещей. Впоследствии подобные музеи и организации были созданы и в других странах. В результате западный авангард оказался на содержании тех самых общественных институтов, против существования которых он должен был бы выступать по самой своей эстетической природе. Он сам вошел в истаблшмент, добился грандиозного коммерческого успеха и превратился, как называют его английские критики, в официальное неофициальное искусство современного общества. Но, лишившись пафоса борьбы, он лишился вместе с этим и источника, питающего его энергию.

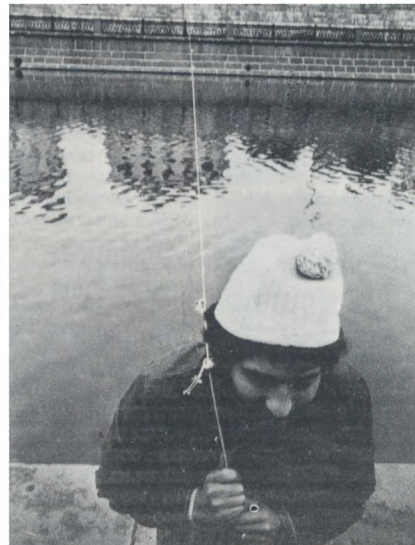
Тем не менее крах основной идеи авангарда вовсе не означает распада и конца современного модернизма, как уже давно провозглашают антимодернисты всех мастей — от Третьего Рейха до Советского Союза. Новый фигуративизм, завоевывающий сейчас все более прочное место в художественной жизни Англии, — это не ретроградный возврат к прошлому, а скорее расширение границ настоящего. Его представители впитывают многие открытия предшествующих течений — поп-арта, концепта, гиперреализма и т.д., переводя авангардистские новации на язык высокого искусства. Ибо, как пишет в частности Р. Хьюз, новое поколение художников уже не приемлет ту формулу, которую сто лет на-

зад выдвинул первый авангардист — Густав Курбе — и которая стала внутренним стимулом для всех его последователей: "Только мое искусство истинно. Я первый и единственный художник этого столетия. Все остальные — ученики и идиоты". И свой пессимистический анализ положения искусства за последнее десятилетие Р. Хьюз заканчивает вполне оптимистическим выводом: "Случилось так, что художники перестали сейчас карабкаться на ту вершину, с которой они могли бы представить себя публике по крайней мере как последнее воплощение современной истории... Как сказал один персонаж из "Алисы в стране чудес": "Все победили и каждый должен получить приз"... Вероятно, лучшее, что произошло в искусстве 70-х годов, это было открытие того, что один стиль или способ восприятия не может вытеснить другой; и избежав железных объятий исторического детерминизма, искусство может теперь стать тем, чем оно хочет быть".

ger accept the formula put forward a hundred years ago by the first avant-gardist, Gustave Courbet, a formula that has become the inner stimulus of all his followers: "Only my art is true. I am the first and only artist of this century. The others are all students and idiots." And Robert Hughes concludes his pessimistic analysis of the state of art in the last decade with the wholly optimistic conclusion:

"What has happened is that artists are no longer trying to climb up to a height from which they can present themselves to the public as — at the very least — the most hearty embodiment of contemporary history... As someone said in "Alice in Wonderland": 'Everybody has won, and all must have prizes'.

Probably, the best thing that has happened in the art of the seventies is the discovery that one particular style or way of perception cannot exclude others; and so, avoiding the iron embrace of historical determinism, art is now free to become that which it wishes to be.



5

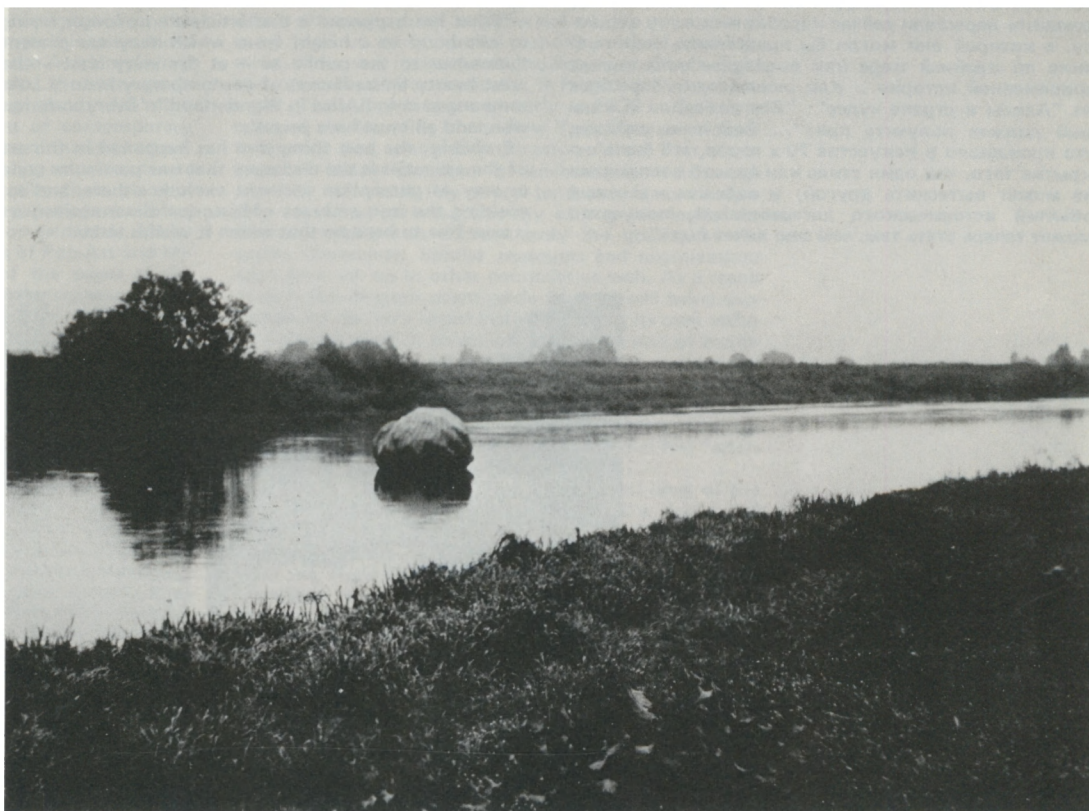


Группа "Гнездо":  
Перформанс, 1977

The Nest:  
Performance, 1977

# PERFORMANCES IN MOSCOW МОСКОВСКИЕ ПЕРФОРМАНСЫ

6



см. стр. 1

see p. 1



1,2. Группа "Коллективные действия": Шары, 1977  
1,2. Collective Action Group: Balloons, 1977



3.4. Группа "Движение": Смещение времени, 1971  
3.4. Group "Movement": Shifting of time, 1971

многожанровые зрелища (с использованием всех доступных пластических форм) и т.п. Однако, как в России, так и на Западе, перформанс — как самостоятельный художественный метод — возник только в начале XX-го века, и первыми его шагами — оказались акции футуристов. В 1912-13 годах художники и поэты, такие как Давид Бурлюк, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и Алексей Крученых, одетые в несусветные костюмы, с раскрашенными лицами, бродили по улицам Москвы и Санкт-Петербурга. В поисках живого контакта с публикой футуристы совершили турне по семнадцати городам России. Возвратившись, — они сделали фильм "Драма в кабаре № 13", содержанием которого стали события их ежедневной жизни. Другим, не менее характерным событием футуристической хроники — были похороны Синяковой в 1918 году, когда сестры Оксана и Мария раскрасили тело своей матери и пронесли его в сторону кладбища через весь Харьков.

Идея проникновения искусства в жизнь или жизни в искусство была впоследствии развита в постановках Мейерхольда, в театре "Синяя блуза", а также в театре Николая Евреинова. Все три театра создавали представления, в которых дистанция между публикой и исполнителями сходилась на нет. Постановки нередко осуществлялись на улицах. Театральные костюмы утрачивали традиционный смысл, становясь прототипами ежедневной одежды. Когда же (в 30-х годах) русский авангард приблизился к своему закату, — отдельные атрибуты перформансов все еще давали себя знать в таких типично советских действиях ритуального плана, как политические митинги и праздничные демонстрации, перенасыщенные лозунгами, портретами вождей и оглушительной музыкой.

Послевоенные русские эксперименты в перформансе начинают датироваться только с конца 60-х годов, когда Лев Нусберг и его группа "Движение" осуществили несколько хеппинингов, названных "кинетическими играми". В них — основной целью авторов было: а) создать искусственную среду; б) стать частью этой среды посредством художественного акта. Среди подобных игр можно упомянуть "Смещение времени", Крым, 1971 г.; "Песные

the work of the Futurists. In 1912 and 1913, artists and poets such as David Burliuk, Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, and Alexei Kruchenykh appeared in the streets of Moscow and St. Petersburg in outrageous costumes, their faces painted. Seeking live contact with the public, the Futurists would go on a tour of seventeen cities and, on their return, would make *Drama in Cabaret No. 13*, a movie about the events of their everyday lives. Another futurist event of the period was the funeral of Madame Syniakova in 1918, whose daughters (artists Maria and Oksana) painted the dead body and carried it through the streets of Kharkov to the cemetery.

The idea of transforming art into life or life into art was developed further in performances staged by Meierhold's theater, the Blue Blouse group, and Nikolai Evreinov's Free Comedy theater. All three created performances in which the gap between audience and performer gradually disappeared. These performances were often given in the street, and costumes lost their traditional significance to become prototypes of street clothes. When the development of the Russian avant-garde came to a halt in the 1930s, some features of performance remained recognizable in such typically Soviet 'rituals' as those orgies of slogans, heads of great leaders, and ear-splitting music that were political gatherings and holiday processions.

Performance won full acceptance and attained independence as an art form only in the second half of the twentieth century. Post-war Russian experiments in this genre date to the late 1960s, when Lev Nussberg and the Movement group staged several of what he called 'kinetic games,' whose basic goal was for the artists to achieve an artificial environment and become a part of it through performing. These 'games' included *Aliens of the Forest* (1971, in Moscow), *Shifting of Time* (1971, Crimea), and *Autumn's Mirror Game* (1972, in Moscow and Suzdal). All three, with their dynamism and sensuality, with their strikingly inventive costumes and props, harked back to the Futurist performances.

The mid seventies saw a vigorous growth in performance, which, together with other avant-garde trends, brought new meaning to Russia's cultural life. As a major force behind collaboration among artists and a stimulus of relationships between artists and spectators, performance became vitally important to the isolated

пришельцы", Москва, 1971 год, и "Осенний зеркальный сон", разыгранный в Чертаново и, частично, в Суздале в 1972 г. Все три хеппинга восходят к футуристическим действиям с их динамикой, экспрессивностью и изобретательностью по части костюмов и прочего реквизита.

Середина 70-х годов обозначилась активизацией в жанре перформанса, и наряду с другими авангардными тенденциями это внесло новый оттенок в русскую культурную жизнь. Будучи своего рода импульсом, побуждающим художников к сотрудничеству, а также — стимулятором контакта между художником и зрителем, перформанс стал крайне важным фактором в масштабе социальной и художественной проблематики середины 70-х годов.

#### ГРУППА КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Эта группа, состоящая из четырех участников, включает в себя Никиту Алексева, Георгия Кизевальтера, Андрея Монастырского и Николая Паниткова. С момента основания (1975 год) по сегодняшний день — акции группы вовлекали и продолжают вовлекать самых разнообразных московских поэтов, художников и просто друзей — в свои эзотерические перформансы — не только в качестве зрителей, но и в качестве участников. Манифест



группы определяет общие принципы ее деятельности: "Наша деятельность есть духовная практика, а не искусство в смысле эстрады или салона. Каждое наше действие есть ритуал, цель которого с помощью его архетипичной, грубой, примитивной символики создать среду единогласия участников. Если о наших вещах и можно говорить, как об искусстве — то лишь как об искусстве создания фона или камертона для направления сознания за пределы интеллекта. Все наши вещи делаются на природе и могут быть адекватно пережиты эстетически только в случае непосредственного в них участия".

В любом из перформансов группы, как правило, наличествуют три категории участников: автор, соавтор и исполнители. Иногда последняя категория включает в себя и две первых. Центральная идея каждой акции принадлежит автору, и соавторы должны быть согласны с его концептом в общих чертах.

"Третий вариант", осуществленный недалеко от Москвы в мае 1978 года, дает представление о некоторых структурных элементах, играющих фундаментальную роль в целом ряде перформансов. Двадцать зрителей собрались на поле, окруженном лесом. С правой стороны, из леса, показался участник, одетый в фиолетовое. Пройдя через поле он ложится в заранее подготовленную яму. По истечении трех минут так называемого "пустого действия" — второй участник, одетый в тот же костюм, поднимается из другого углубления, выкопанного на расстоянии тридцати метров от первого. На месте головы у него — оранжевый шар. Протыкая шар палкой, он вздымает над собой облако белой пыли, — после чего, "обезглавленный", — возвращается назад, в свою яму. Одновременно с исчезновением второго

life of the Russian artist and public in the decade of the seventies.

#### THE COLLECTIVE ACTION GROUP

This four-member group includes Nikita Alexeev, Georgii Kizevalter, Andrei Monastyrsky, and Nikolai Panitkov. Since the group's foundation in 1975, its members have involved Moscow poets, artists, and their friends in their esoteric performances both as spectators and participants. The group's Manifesto defines the general concept of all its activities: "Our activities are spiritual practice, but not art in any commercial sense. Each of our actions is a ritual with a purpose, namely to create an atmosphere of unanimity among the participants. Unanimity is achieved with the aid of the archetypal primitive symbols of ritual. If it is indeed possible to consider our work as art, then only as a 'tuning fork' for directing the consciousness outside the boundaries of intellect. All our performances take place in nature and can only be adequately appreciated esthetically by direct participation. In each of the group's performances there are three categories of participants. author, co-author, and performers; the third category subsumes the first two. The concept of each happening belongs to the author, and the co-authors must entirely accept that concept.

*The Third Variant*, staged near Moscow on May 1978, illustrates well some of the structural elements the group introduced in its performances. Twenty viewers were seated in a field close to a forest. From the right-hand side of the forest appeared a participant dressed in a violet costume. He walked through the field and lay down in a ditch. After three minutes of so-called 'empty action', a second participant, in a similar costume, stood up from a second ditch, which had been dug thirty meters from the first. He had an orange balloon where his head should have been. He pierced it with a stick, and the explosion released a cloud of white dust. "Headless," he then went back into the ditch. Simultaneously with the last movement of the second participant, the first, already back in street clothes got up from his ditch and went into the woods. The "empty action" of the "headless" participant (lying in the ditch) lasted until the audience left the field, which they all did after a half an hour.

In *The Third Variant* the group's attraction to existentialism is apparent albeit not without some Oriental accents adopted by avant-garde art thanks to John Cage. The performance symbolizes a sort of transcendental 'journey' or marginal situation. It is based on such structural elements as 'empty action,' i.e. the time extending beyond the demonstration itself, and 'splitting,' which is achieved by two participants playing the same role.

*To Kizevalter*, 1980 is among the recent performances by the same group. The idea originated when Kizevalter left Moscow for a long trip to Yakutia (in Siberia) and thus the performance became a sort of link between the group's members. In the winter of 1980 Kizevalter received, in Yakutia, a package with a readymade banner and a letter (this part of the performance relates it to mail art). The letter said to take the banner to a field surrounded by a forest, and that it was to be a desolate place. There was a slogan on the surface of the banner, covered with a black cloth. The instructions told Kizevalter to hang the banner up between two trees and keep it covered at all cost. Then he was to take hold of the strings attached at either end and go into the field as far as the strings would allow. After proceeding about seventy meters from the banner, he was to face it and pull the strings to reveal the slogan. Obviously, from that distance he could not make out the writing. So, according to the instructions, the only thing left to do was to take a picture of the panorama and... to go his way without, under any circumstances, going up to the slogan to read it. The bitter psychological struggle with oneself which appears to be inescapable in such a situation was recaptured by Monastyrsky: "What's the meaning of all this? I've worked damn hard putting up this damn slogan and now they're asking me not to read it. Here I am, in Yakutia. I've been here for three years, like in jail, and now along comes a chance to have some fun, to get hold of some news. But they're asking me not to read it. What the hell's going on?" On the other hand Kizevalter could decide that even if he read the text, no one would find out about it. Monastyrsky continues: "It is better not to read the slogan because whatever might be written on it will be garbage compared to the value of the decision not to read it and to overcome idle curiosity". Monastyrsky's point appears justified when we read the actual text: "In winter, on the edge of a field, where he could not make out a thing, Kizevalter hung up a white, 10 x 1 meter sheet with a caption in red letters." Although according to Monastyrsky the concept of the performance might thus have remained



2

1,2. Группа "Коллективные действия": К Кизевальтеру, 1980  
1,2. Collective Action Group:  
To Kizevalter, 1980

участника — первый, уже успевший переодеться в обычную одежду, встает во весь рост и направляется к лесу. "Пустое действие" оставшегося на поле партнера (лежание в яме) длится до той поры, пока публика не покидает места действия, что, собственно, и происходит в пределах получаса.

В "Третьем варианте" тяготение к экзистенциализму — налицо (хотя и не без отдельных ориентальных акцентов, адаптированных авангардным искусством благодаря Джону Кейджу). В данном случае — перформанс символизирует нечто вроде трансцендентального "путешествия" или пребывания в "пограничной" ситуации. Последнее — базируется на таком формообразующем элементе, как "пустое действие", то бишь — время, продолжающееся за пределами демонстрационной среды. Другим структурным элементом является "раздвоение", в которое вовлечены исполнители, играющие одну и ту же роль.

"К Кизевальтеру", 1980, один из недавних перформансов группы. Концепт возник в тот период, когда Кизевальтер находился в длительном путешествии (в Якутии) и, таким образом, акция стала своего рода соединительным звеном между участниками группы.

Итак, зимой 1980 года Кизевальтер получает в Якутии посылку, в которой находится лозунг, заключенный в черный матерчатый чехол, плюс сопроводительное письмо (эта часть акции имеет отношение к mail art). В письме сказано, что Кизевальтер должен отправиться с лозунгом на какое-нибудь поле, окруженное лесом, и что это должно быть достаточно отдаленное место. Инструкции гласили, что лозунг надлежало повесить между двумя деревьями, оставив его зачехленным с обеих сторон. Затем, следовало начать удаляться от лозунга в поле, держа в руках веревки, соединенные с концами покрывала, и двигаясь до тех пор, насколько позволяла длина веревок. Отойдя метров на 70 и встав лицом к лозунгу, надлежало (держая за веревки) стянуть с него покрывало. Понятно, что с подобного расстояния текст неразличим, поэтому, согласно инструкции, оставалось только сфотографировать общую панораму и... удалиться восвояси, ни при каких обстоятельствах не приближаясь к лозунгу.

Та тяжелая психологическая борьба с самим собой, которая, по-видимому, неизбежна в подобных ситуациях, воспроизведена Монастырским (как бы от лица Кизевальтера) в следующих словах: "Как же так, я мучился, вешал этот проклятый лозунг, а теперь меня просят не читать, и я не могу удовлетворить любопытство. Я сижу тут, в Якутии, три года, как в заключении, и вот выпала возможность как-то поразвлечься, получить информацию. А меня просят не читать, это черт знает что и т.п.". С другой стороны, Кизевальтер мог бы отдать себе отчет в том, что даже если бы он и прочел текст, никто бы этого не узнал. Предвидя эту возможность, Монастырский замечает: "Ясно, что если подумать внимательно, то лучше не читать ничего, потому что все что на подобном лозунге может быть написано, — будет ерундой в сравнении с ценностью решения не читать вовсе, преодолеть в себе праздное, в общем-то, любопытство". Однако, целесообразность выбора такого рода альтернативы становится более убедительной, когда — по окончании акции — авторы разглашают, наконец, текст лозунга: "Зимой, на краю поля, в полосе неразличения, Кизевальтером было вывешено белое полотнище (10 x 1 м) с надписью красными буквами".

Хотя, согласно Монастырскому, концепт перформанса мог бы "так и остаться спрятанным внутри описательного текста", мы, тем не менее, понимаем, что независимо от действий Кизевальтера в финальной стадии акции, — цель авторов была достигнута уже в тот момент, когда лозунг был повешен.

Цель, о которой говорилось выше, нередко идентифицируется с поиском альтернативы печатному листу в качестве "трансммитера поэзии". Среди альтернативных вариантов, найденных западными художниками, — стенопись Бена Вольфа, использование заброшенных сараев (для той же цели), а также "неоновые тексты" Марка Менделя. Другой подход — это расширять границы категории "художественного текста", переводя элементы "нехудожественного текста" в ранг "художественного". В качестве примеров можно привести: заборные выражения, татуировки, "туалетный фольклор" или любые иные разновидности граффити.

Перед лицом тех же проблем Монастырский прибегает к понятию "элементарной поэзии", имея в виду серию разработанных им проектов и некоторые из перформансов. Он пишет: "Почему, вообще, не вводить в сферу поэзии вещи, события, отношения и проч. Ведь есть бесчисленное множество поэ-

concealed in the descriptive text, we understand that no matter what Kizevalter might have done afterwards, the basic goal of the action was achieved the moment the banner was put up.

This basic goal relates to the group's exploration of possible alternatives to the printed page as the transmitter of poetry. Among the alternatives found by Western artists are Ben Wautier's use of walls and Mark Mendel's employment of neon and abandoned barns to record their poetry. Another approach is to extend the limits of the 'artistic text,' by introducing elements of a 'non-artistic text.' Examples would be tattoos, writing on public walls, in public toilets, or any of the many other forms of graffiti.

Monastyrsky introduces the term 'elementary poetry' to cover the series of projects he worked out and some of the performances. In an interview with the poet and artist Victor Tupitsyn, he says: "Why not introduce objects, events, attitudes, and so on, into the realm of poetry? After all, there are countless poetic forms that need not be connected verbally. In reality, this simply depends on us, i.e. if we persist in telling everyone that photographs of a guy hanging up a slogan or the descriptive text of this event are poetry, well, sooner or later they will be poetry." The most successful manifestation of this concept was a performance with two slogans, hung up in a forest and intended for any passer-by. *Slogan '77* was placed between two trees in a snow-covered forest on January 26, 1977. The following was written across it: "I am not complaining about anything, and I like everything here, although I have never been here and know nothing about this place." *Slogan '78*, displayed on April 9, 1978, proclaimed: "Why did I lie to myself that I had never been here and knew nothing about this place. Actually here is just like everywhere. Only one feels it more sharply and misunderstands it more deeply." Just as in *The Third Variant*, the time interval (in this case, one year) should be interpreted as 'empty action.'

All of the group's performances clearly indicate that the artists consider nature (forest, field) and the elements (snow, rain) to be important structural elements of their happenings. This is not only due to their "attraction to mountains, rivers, and the like," but also to the fact that weather conditions can change the course of performances and thus become the group's 'co-author' (something similar to the role of chance in Dada). Another reason for choosing to perform in desolate places has to do with the group's idea of 'deurbanization' of spectators. Since the spectators come from Moscow by train and then walk to the place of the performance, often experiencing physical difficulties (deep snow, rain), they are supposed to lose their urban orientation and be much better prepared for the action (all this is a part of the performance). In *10,000 Steps* Nikita Alexeev experienced such a 'deurbanization' himself when he covered a distance of 10,000 steps on foot. He stopped every thousand steps, wrote two texts, heaving one in the snow, took pictures, and drank wine. In his own words he was able "to create the sensation of a journey in its pure form."

One more performance by this group must be mentioned as evidence of the parallelism of artistic ideas. On December 28, 1980 Monastyrsky and Alexeev went to Izmailovo (near Moscow) to give a performance entitled *Nine Defeats*. During this performance the two artists 'fought' by pushing their palms together and trying to knock each other over, Alexeev losing nine times to Monastyrsky. Two months later in New York, Charlie Morrow and Carlos Santos presented a heavyweight sound fight, with Sven Hanson as the referee, in which Santos lost to Morrow. The authors of these two performances offered the idea of a fight as an art event, an idea first introduced by the Dadaist Arthur Cravan when he fought the professional boxer Jack Johnson in 1916. But unlike Santos and Morrow, who used a public space for their action, the Collective Action group once again chose to stage its event in a wasteland, a sort of 'no one's nohingness,' in this way remaining loyal to the idea of the search for 'alternative space.'

#### RIMMA AND VALERY GERLOVIN'S GAMES

Rimma and Valery Gerlovin have been working in performance since 1977, while continuing to create other conceptual projects as well. In contrast to the Collective Action Group, the Gerlovin's performances have no spectators, only participants. They write: "A spectator becomes a participant on the artistic event filling it with his or her own substance." The two artists call their performances 'games,' emphasizing that anyone can become involved, and, although the artists are the authors of these games, they do not impose any strict instructions on the participants. On the contrary, what is important to them is to achieve a situation where





тических форм, необязательно связанных с лексикой. На самом деле — все это зависит от нас, т.е. если мы будем настойчиво уверять всех, что фотографии человека, вешающего лозунг и описательный текст этого события — поэзия, то в конечном итоге это и станет поэзией". Наиболее адекватным воплощением этих идей можно считать акцию с двумя лозунгами, развешанными меж деревьев в одном и том же лесу — в расчете на любого прохожего. "Лозунг 77" был осуществлен 26 января 1977 г. На лозунге имелся текст следующего содержания: "Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах". "Лозунг 78", датированный 9 апреля 1978 г., гласил: "Странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах — ведь на самом деле здесь так же, как везде — только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь". Как и в "Третьем варианте", в акции с двумя лозунгами временной интервал (длиною в год) следует интерпретировать как "пустое действие".

Многие из проектов перформансов группы навоят на мысль о том, что авторы рассматривают природу (лес, поле), а также стихии (снег, дождь) в качестве важной структурной компоненты акции. Это происходит не только из-за того, что участников группы "привлекают горы, леса и реки" как таковые, но, скорее, потому что погодные и географические условия в состоянии менять курс перформанса, становясь как бы "соавторами" группы (подобную же роль играл "случай" в Дада). Причина выбора отдаленных районов для проведения акций имеет отношение к проблеме "дезурбанизации зрителей", на чем группа делает определенный акцент. Так как зрителям приходится добираться к месту акции на поезде, а также довольно долго идти пешком, они нередко испытывают трудности физического порядка (глубокий снег, дождь), в результате чего, как и предполагается, их "урбанистический рефлекс" притупляется, что, в свою очередь, создает более благоприятную почву для восприятия акции. Короче говоря, путешествие — суть неременная часть любого перформанса. В акции под названием "10 000 шагов" Никита Алексеев подверг самого себя подобного рода дезурбанизации. Путешествуя пешком, он покрывал дистанцию в 10 000 шагов. Остановившись через каждые 1000 шагов, Алексеев фотографировал происходящее, пил вино и, кроме того, писал по два текста, один из которых оставлялся на снегу. По словам Алексеева, он был в состоянии воссоздать "опыт пути в его чистом виде".

Еще один перформанс мог бы быть упомянут, как забавный пример параллелизма художественных идей. В декабре 28 числа Монастырский и Алексеев отправились в Измайлово, дабы осуществить акцию под названием "Девять поражений". В течение этой акции оба художника "сражались", толкая друг друга ладонями (в соответствии с определенными правилами). В результате Алексеев проиграл Монастырскому 9 раз. Спустя два месяца в Нью-Йорке авангардные музыканты Чарли Морроу и Карлос Сантос противостояли друг другу в схватке под названием "Звук тяжелой весовой категории" (со Свенном Хансеном в роли судьи). Победа была присуждена Морроу. В обоих случаях, т.е. в Москве и в Нью-Йорке, авторы упомянутых перформансов рассматривали идею борьбы в качестве художественного концепта. (Как известно, приоритет в этой области принадлежит испанскому дадаисту Артуру Кравану, вызвавшего на поединок профессионального боксера Джака Джонсона в 1916 г.). Но в отличие от Морроу и Сантоса, "сражавшихся" на ринге, — в публичном месте, художники группы "Коллективные действия" и на этот раз предпочли для своей акции пустое поле, своего рода "ничейное ничто", таким образом, оставшись верными идее поиска "альтернативного пространства".

#### ИГРЫ РИММЫ И ВАЛЕРИЯ ГЕРЛОВИНЫХ

Римма и Валерий Герловины работают в жанре перформанса с 1975 г., — продолжая в то же время осуществлять и другие концептуальные проекты. В отличие от акций группы "Коллективные действия" — герловинские перформансы рассчитаны, скорее, на соучастников, чем на зрителей. Герловины пишут: "зритель становится соучастником художественного события, наполняя его своим личным содержанием". Оба художника называют их акции "играми", делая ударение на том, что каждый без исключения может быть вовлечен в игровую ситуацию. Сознывая себя создателями и устроителями игры, авторы, между тем, не навязывают играющим

it is not altogether obvious what lies outside the game and what lies inside. Life itself enters into the game, and the game in its turn interpenetrates life. This enables the artists to realize one of their basic concerns — the creation of "an atmosphere of play."

In all their performances the Gerlovins try to find ways of communication and to redefine or eliminate commonly accepted perspectives. Both tendencies are clearly expressed in a series of performances executed in collaboration with the German artist Renate Bertlmann in Moscow in 1977. The series was called "non-verbal and non-social communication" between artists. One of the series' performances was actually entitled *Communication* and based on a gestural 'dialogue' by Rimma and Renate. Two months later the text of this 'dialogue' was written down by each artist independently and exchanged by mail. In another 'communication' Rimma and Renate typed letters to each other for an hour, using five-meter scrolls of paper and two typewriters, one with an English and one with a Russian keyboard. Finally, for the *Chess Game*, also in this series, Valery made chess pieces out of bread. Two women then used these pieces for their completely absurd game. Instead of taking pieces during the 'match' each artist ate a meal, consisting of her chess pieces, at the end of the game. When in 1978 Rimma and Valery arrived in Vienna, they continued this performance by creating an object out of pictures taken in Moscow during the performance and a sheet of metal. Each picture was attached to a magnet and placed on the metal sheet. By moving these pictures anyone could replay the 'match' that had been performed in Moscow.

We should also mention Marcel Duchamp's chess games, which became for him an obsession. He once said: "I have come to the conclusion that while all artists are not chess players, all chess players are artists." For him the game of chess was "the touchstone of the intellect,



Р. и В. Герловины: Зеркальная игра, 1979  
R. and V. Gerlovin: Mirror Game, 1979

the gymnasium of the mind." For the Gerlovins a chess game takes on a different meaning, closer to Duchamp's theory of chance, betrayed by his logical chess games. By performing a completely irrational game, the Gerlovins refuted the flavor of intellectualism which accompanies every chess game, and gave it an external rather than an internal meaning. This tendency to turn any object or event (even tragic) into a gag is something the Gerlovins have in common with Fluxus artists.

*The Mirror Game*, another game project by the Gerlovins, can be as stated in the descriptive text, performed in a sphere with an inside mirror or it can be played mentally. Rimma and Valery performed about 25 'mirror games,' each of which was recorded on dual photographs. For example, during one performance a group of participants (including the two artists and a dog) was photographed first with bandages on their arms and then on their feet. Another double photograph shows Rimma eating an apple and then the apple drawn on her stomach. All 'mirror games' are based on the effect emerging from the 'collision of phenomena that are similar, directly opposite or absurd when compared. To find such a phenomenon and then its 'reflection' is the task of each player.

каких-либо четких инструкций. Напротив, их цель — достижение ситуации, при которой то, что в кругу игры и то, что вовне, — не так легко разграничить. Жизнь сама по себе входит в круг игры, и игра, со своей стороны, вторгается в жизнь. Это позволяет художникам реализовать одну из своих центральных задач — создание "игровой атмосферы".

Во всех игровых акциях Герловины стараются найти возможности новых коммуникаций путем переопределения или разрушения общепринятых рамок. Обе тенденции с полной определенностью отражены в серии перформансов, выполненных в содружестве с немецкой художницей Ренатой Бертельман в Москве, в 1977 г. Название серии — "нелингвистическая и асоциальная коммуникация". Один из перформансов этой серии и на самом деле был назван "Коммуникацией" и базировался на жестикулярном "диалоге", дирижируемом Риммой и Ренатой. Два месяца спустя текст "диалога" был записан каждым из соавторов (в независимом порядке) и обменен по почте. В другой коммуникативной акции Римма и Рената печатали письма друг к другу (в течение часа), используя пятиметровые свитки, вставленные в пишущие машинки с кириллическим и латинским шрифтом. И наконец, для "Шахматной игры" из того же цикла — Валерий соорудил из хлеба шахматные фигуры. Не довольствуясь одной лишь символической формой "съедения" фигур, каждый из игроков съедал завоеванные им трофеи и в прямом смысле слова. Приехав в 1978 г. в Вену, Римма и Валерий (совместно с Ренатой) продолжили эту акцию — на материале фотографий, сделанных в Москве во время шахматного перформанса 1977 г. К каждой из фотографий был прикреплен магнит, посредством чего они (т.е. фотографии) могли удерживаться на вертикальном металлическом табло. Таким образом, передвигая фотографии, каждый имел возможность переиграть матч по своему усмотрению. Здесь самое время упомянуть о шахматных увлечениях Марселя Дюшана, ставших для него идей-фикс. Однажды он сказал: "Я пришел к заключению, что в то время как не все художники являются шахматистами, все шахматисты — безусловно художники". Для Дюшана шахматная партия была "пробным камнем интеллекта, гимнастикой ума". У Герловиных игра принимает иной облик. Скорее, это ближе к дюшановскому понятию шанса, что, впрочем, едва ли укладывается в рамки реальной турнирной логики. Разыгрывая абсолютно иррациональную игру, Герловины стараются нейтрализовать привкус интеллектуализма, свойственный настоящим шахматным партиям. По сути, — они как бы отодвигают в сторону категории внутреннего порядка, переводя напряжение на чисто внешний ракурс, на атрибутику, на абсурдное. Это умение доводить хмурые сентенции до уровня шутки — роднит Герловиных с художественным движением Флаккус.

"Зеркальная игра" — другой игровой проект Герловиных, который (как сказано в их описательном тексте) мог бы быть осуществлен "внутри некоей сферы, зеркальной изнутри". Или "... это может быть сделано мысленно" (т.е. внутри воображаемой сферы). Римма и Валерий осуществили приблизительно 25 зеркальных игр, каждая из которых была заснята в виде двойных фотографий. Так, в одном из перформансов группа участников (включающая, помимо прочих лиц, обоих авторов и собаку) была сфотографирована: а) с забинтованными руками и б) с забинтованными ногами. Другая двойная фотография живописует Римму, держащую в руках яблоко, после чего, на следующей фотографии, мы видим то же яблоко, благополучно достигшее желудка. Все зеркальные игры основаны на вполне диалектическом принципе столкновения подобию, противоположностей или находящихся на краю абсурда феноменов. Поиск подобных феноменов, а затем и их зеркальных отражений — есть задача каждого играющего.

В "Утопическом проекте всестороннего обмена" Герловины приближаются к их конечной цели, связанной с играми. Они обращаются к народам и племенам с призывом обмениваться самыми различными вещами, например, — странами, жизнями, документами, деньгами, возрастом, политическими режимами и т.д. Неудивительно, что на вопрос о будущем искусства (или жизни) Римма и Валерий отвечают просто: "игры".

### ГНЕЗДО

Художники Михаил Рошаль, Геннадий Донской и Виктор Скерсис начали работать вместе с 1975 г. Некоторые из их перформансов отражают реакцию группы касательно тех или иных событий полити-



1



2



3

1-3. Группа "Гнездо":  
Забег в сторону Иерусалима, 1978  
1-3. The Nest:  
Toward Jerusalem, 1978

ческой и культурной хроники. "Получасовая попытка материализации Комара и Меламида" была осуществлена в связи с выставкой Комара и Меламида в Нью-Йорке 5 октября 1978 г. Тридцать минут художники провели в созерцании двух стульев, на которых были установлены портреты Комара и Меламида. Участники покрыли стены листами белой бумаги; помимо этого, они отстранились от публики посредством клеенчатой занавески, подвешенной на веревке. Комната была ярко иллюминирована.

Другая акция называлась "Забег в сторону Иерусалима". 29 сентября 1978 г. друзья и знакомые художников скопились в центре Москвы, чтобы стать свидетелями "забега", организованного Скерсисом, Рошалем и Донским. Согласно "Гнезду", это было репетицией приближающихся Олимпийских игр в Москве и, кроме того, было посвящено выставке батальной живописи, открывшейся в тот же сезон в Манеже. Любопытно, что длина "забега" равнялась 1 м 41 см, т.е. частному от деления расстояния от Москвы до Иерусалима и годом, в момент которого событие возымело место. Победители "забега" получили приз с автографами авторов. То, что фактически скрывалось за внешней стороной в этой акции, — была эмиграция в Израиль, а также явная или неявная форма вовлеченности в проблемы подобного рода большей части московской интеллигенции.

В числе других акций группы — аукцион "Продажа душ" (совместный перформанс "Гнезда" с Комаром и Мелаமிдом) и "Высживание яиц". В процессе последнего — все трое высивали яйца на выставке неофициального искусства, имевшей место на ВДНХ. В этой гротескной форме Скерсис, Донской и Рошал подвергли осмеянию инициативу советских властей экспонировать искусство в одной упряжке с сельскохозяйственными и экономическими достижениями.

После того, как группа распалась (в 1979 г.), Скерсис объединился с Захаровым; в числе недавних работ — концептуальные объекты — такие, например, как покрашенные золотой краской спичечные коробки с забавными текстами внутри.

В более обстоятельном разборе могли бы быть рассмотрены и другие группы — такие как "Мухоморы" и "Красная звезда". Лидер "Звезды", Михаил Чернышев, эмигрировал в Нью-Йорк в 1981 г. Перформансы Чернышева — суть способ апробации геометрических концептов автора — в большом масштабе, т.е. на поле, на холме и т.п. Первый хепенинг Чернышева был осуществлен в декабре 1975 г.

"Мухоморы" (Владимир и Сергей Мирошниченко, Константин Звездочетов и Свен Гундлах) вводят в свои перформансы элементы опасности и рискованной игры. Однако, когда они, к примеру, закапывают друг друга в землю и ведут там дневник, то в этом нет и доли той леденящей серьезности, которую Крис Берден вкладывал в аналогичные, ставшие уже классическими, акции.

С первых же шагов становления цель перформанса суть возведение моста между искусством и жизнью (искусством и искусством, жизнью и жизнью), то есть — создание условий для более живого и полноценного контакта художника и зрителя. Кроме того, этот жанр оказывается достаточно эффективной формой обмена и апробации эстетических философских и социальных идей, циркулирующих в соответствующей художественной среде. Во многих случаях зритель подключается к творческому алгоритму и даже оказывается в состоянии влиять на ход событий.

Любопытно отметить, что апогеи развития перформанса совпадают по времени с периодами интенсификации социальных метаморфоз: когда наблюдается общее желание "выйти из себя" (на площадь, на улицу, в поле и т.п.). В качестве примеров можно привести Россию и Европу времен 1-й мировой войны и 20-х годов, Америку 60-х годов (т.е. периода вьетнамской войны и других пертурбаций) и Москву середины 70-х годов, — после двух выставок в сентябре 1974 г. (первая из которых была пресечена с помощью бульдозеров). Именно в это время произошло заметное оживление московской художественной жизни (своего рода — микрореволюция). Сами по себе две сентябрьские выставки, в процессе которых художники вошли в столкновение с властями, — были, в определенном смысле, хепенингами, — с элементами риска и авантюры. Начиная с 1976 г. и вплоть до конца 70-х годов — в Москве имели место наиболее значительные авангардные выставки, а также были осуществлены многие из перформансов, разобранных в этой статье.

In the *Utopian Project of Comprehensive Exchange* the Gerlovins came nearest to their final objective for 'games.' They appealed to all people to exchange various things, for example, countries, lives, the future, documents, money, ages, political regimes, and so forth. It is not surprising that when asked how they envisage art (life) tomorrow, the Gerlovins simply answer: 'Games.'

#### THE NEST

The artists Mikhail Roshal, Gennadii Donskoi, and Victor Skersis began to work as a group in 1975. A number of performances by The Nest reflect the group's response to various cultural and social events occurring in and outside of Russia. *A Half an Hour's Attempt to Materialize Komar and Melamid* was performed on the day of the opening of Vitaly Komar and Alexander Melamid's exhibition in 1978 in New York: The three artists sat for a half an hour facing two chairs on which portraits of Komar and Melamid were placed. The performers separated themselves from the audience by a plastic curtain hanging on a rope and covered the walls with sheets of white paper. The room was brightly lit up.

Another performance was called *The Race Toward Jerusalem*. On September 29, 1978, an audience gathered in the center of Moscow witnessed a 'race' organized by Skersis, Roshal, and Donskoi. According to the artists it was a rehearsal for the coming Moscow Olympic games and dedicated to the exhibition of battle paintings opened at the Manège. Interestingly, the length of the 'race' was 1 m. 41 cm., which equalled the distance between Moscow and Jerusalem divided by the number of the year in which the event took place. The winners of the 'race' received prizes signed by the three artists. What the performance referred to in fact was emigration to Israel and the direct or indirect involvement in it of most of Moscow's intelligentsia.

The Nest's other performances have included the auction *Sell Our Souls* (a collaborative effort with Komar and Melamid) and *The Egg Hatching*. During the latter, the three artists hatched eggs in an exhibition of unofficial art at The Permanent Exhibition of Agricultural Achievement (VDNKh). In this way, Roshal, Skersis, and Donskoi held up to ridicule the Soviet authorities' idea of exhibiting art together with agricultural and economic achievements.

After the group's disintegration in 1979 Skersis joined forces with the artist Zakharov. Together they create conceptual objects such as gold-painted match boxes with uproariously funny inscriptions on the inside.

A fuller survey might also have discussed other groups, such as The Toadstools and The Red Star. The Star's leader Mikhail Chernyshev immigrated to New York in 1981. His performances are a mode of approbation of his geometric conceptions on a large scale, in a field, on top of a hill, etc. Chernyshev's first happening took place in December 1975. The Toadstools (Vladimir and Sergei Miroshnichenko, Konstantin Zvezdochetov and Sven Sudlakh) include in their performances elements of danger and adventure. Yet, when they, for example, would bury each other and keep a journal underground, theirs is not that icy seriousness put by Chris Burden in his now classic actions.

From the first, the purpose of Performance has been to build a bridge between art and life (art and art, life and life), that is, to create conditions for livelier and more immediate contact between artist and spectator. Moreover, Performance is a very effective form of exchange and approbation of esthetic, philosophical, and social ideas current in the artistic milieu. In many cases the spectator is included in the creative algorithm and may even be able to influence the course of events.

It is interesting to note that the high points in the development of Performance coincide with periods of intensified social metamorphoses, that is when everyone feels a general desire 'to go off his or her rocker' (to the park, to the fields, onto the street). For example, it happened in Russia and Europe during World War I and in the twenties; in America in the sixties (during the Vietnam War and other disturbances) and finally in Moscow in the mid-seventies after two open-air exhibitions in September 1974 (one of which was stopped by bulldozers). It was precisely at this time that the artistic life of Moscow showed markedly new vigor, a micro-revolution of sorts. The two September exhibitions themselves were in a sense happenings with elements of risk and adventure, during which the artists came in conflict with the authorities. Starting in 1976 and through the end of the decade Moscow witnessed the most important avant-garde exhibitions as well as many of the performances analyzed in this article.



М.Чернышов: Удвоение, 1977  
M.Chernyshev: Doubling, 1977

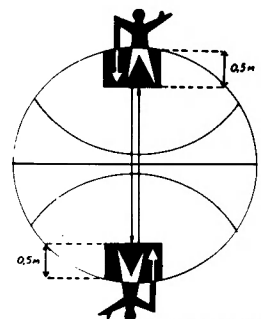
11

Группа "Гнездо":  
1. Железный занавес  
2. Будем на метр ближе!

The Nest:  
1. Iron Curtain  
2. Let's become one metre closer!



1



LET'S BECOME ONE METRE CLOSER!

FOR THE BENEFIT OF THE PEOPLE'S APPROBATION  
DAILY-BY-DAILY PROCEED TO ALL HEADQUARTERS  
OF WESTERN PART OF THE WORLD  
DAILY AT 12.00 GREENWICH MEAN TIME  
TO DIG A HOLE 0.5 METRE DEEP.  
AT THE SAME TIME BOMBERS-REBELL WILL DIG A HOLE  
UP THE SAME DEPTH FROM THE OPPOSITE SIDE OF THE GLOBE.

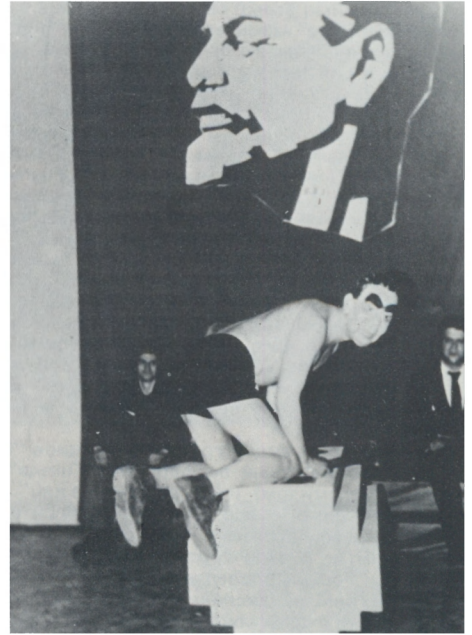
TABLE NO. 1. SHOVELS, FRIENDS,  
LET'S BECOME ONE METRE CLOSER!

*Levinsky Roshal*

2

RUSSIAN ARTISTS PERFORME IN NEW YORK  
 ПЕРФОРМАНСЫ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ

12



A. Kosolapov

"Страсти по Казимиру" — так назвавшая себя группа русских художников-эмигрантов (Л. Бардина, А. Дрючин, А. Косолапов, В. Тупицын, М. Тупицына и В. Урбан) показала яркий спектакль — 27-ой Съезд Коммунистической Партии. Копия супрематического гроба Малевича, спроектированного им самим, была установлена в центре сцены и явилась молчаливым свидетелем группы людей, маршировавших со знаменами, ораторов, говорящих о политической функции искусства и о мифологическом русском герое Казимире. Все это происходило на фоне патриотической музыки, аплодисментов масс и социалистических плакатов, проецируемых позади трибун и ораторов. В заключение, человек в длинных трусах и маске Брежнева с серпом в одной руке и молотом в другой, исполнил неуклюжий танец вокруг гроба и увел всех участников за собой.

"Kazimir Passion", a collective of Russian emigre artists (L. Bardin, A. Drewchin, A. Kosolapov, V. Tupitsyn, and V. Urban, curated by M. Tupitsyn), made a powerful spectacle with their 27th Congress of the Communist Party. A model of Malevich's coffin, a suprematist artwork he designed himself, stood silent witness center stage while people marched with banners and gave rabble-rousing speeches on the political function of art and on a mythical Russian hero Kazimir. Patriotic music and the applause of a crowd blared, and socialist realist posters flashed behind the speakers' podiums. Finally a man in bathing trunks and a mask of Brezhnev, wielding a hammer in one hand and a sickle in the other, danced a clumsy, haunting step at the coffin's side and led the others out.

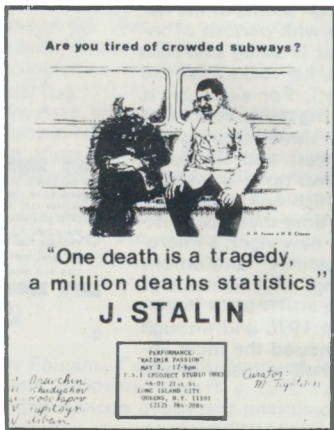
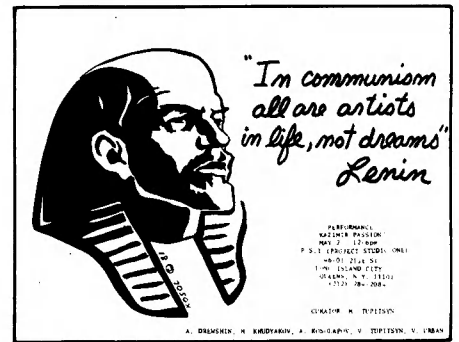
By Sally Banes  
 "The Village Voice" 5-11-1982

Kazimir Passion - 27th CPSS Congress



Салли Венес. "Вилладж Войс" 11-5-1982

"Supply should equal demand in art"  
 J. Stalin



# rostislav lebedev ростислав лебедев

Творческие принципы Р. Лебедева опираются на идеи круговращения природы, ее непрерывного обновления, причем под природой понимается единство естественного изначального мира и мира искусственной среды. Космос и хаос, природа и техника, социум и дух осознаются им не как оппозиция, а как нечто неразделенное и нерасчлененное, ибо микро- и макромир взаимно зависимы и, как сказал Джон Кейдж, "музыка сфер может прозвучать и в шипении жарящейся яичницы". Вступая в диалог со зрителем, Р. Лебедев размыкает свои произведения, предлагая зрителю свою творческую способность как неисчерпаемый источник возможностей.

Искусство Р. Лебедева намекает нам на такую истину, по которой человек современного мира не только *homo sapiens* (разумный человек), и не только *homo faber* (производящий человек), но также и *homo ludens* — человек играющий, и в этом не слабость, а сила его духа, залог его свободы. Новая реальность в творчестве Р. Лебедева имманентна нашей социальной реальности и возникает она у художника естественно — как награда за открытость и непринужденность творческого акта. Играют всегда с чем-то, и это что-то получает в игре новый изменившийся смысл. Даны вещи или, как принято говорить, объекты, и "человек играющий" силой своего воображения и художественной волей их преобразует, видоизменяет или придает им новое значение. Но при этом ему надо иметь сами вещи, которые придется видоизменить или трансформировать, иметь вещи, которые в самих себе содержали бы импульсы игры. И эти вещи Р. Лебедев придумал сам или, вернее, обнаружил в качестве вещей. Он "овеществил" сознание, "оплотнил" клишированную идеологию, "измерил" и "соединил" координаты физического пространства и социального. Р. Лебедев открыл новое измерение пластики, он понял, что способность быть знаком в вещах, служащих человеку и созданных им, устойчивее, чем многое другое в нашей жизни.

Выясняется, что в соответствующей ситуации и комбинациях "вещные" знаки-символы советской действительности отыгрываются достаточно мощно — на уровне ритуально-обрядового пафоса новой советской праздничной культуры". Р. Лебедев приступил к "производству вещей не равных себе самим", превращая, например, всем известный текст-знак-лозунг "Сделано в СССР" в живое пластическое тело. Что здесь происходит? Берется советский символ, не склонный к пластической выразительности, берется как бы "негатив", безжалостная оголенность и полная очищенность от примесей художественности, "скрепляется печатью" новой образности, "удостоверяется" — и возникает универсальный объект-документ, несущий в себе новые знаковые возможности.

Первым шагом в стихию игры для Р. Лебедева стали коллажи и ассамбляжи. Словно продолжая свои детские игры, он использовал в них детские игрушки, которые создавали удивительное напряжение в картине, разрушая ее раму и остроумно насыщали про-

The creative principles of Rostislav Lebedev rest upon the ideas of the circularity of nature, its eternal renewal, and of the unity of the natural, primary world and the world of artistic surroundings understood within nature. Lebedev depicts Cosmos and chaos, nature and science, society and the spirit not as oppositions but rather as indivisible and whole entities. Both micro- and macrocosms are thus considered mutually dependent. As John Cage said, "The music of the spheres may be heard even in the spluttering scrambling of an egg". Lebedev enters into a dialogue with his audience and he opens up his own compositions by offering this audience his crea-

tive ability as an inexhaustible well-spring of possibilities.

Lebedev's art alludes to a kind of truth according to which present-day man is not simply *homo sapiens* (thinking man), nor *homo faber* (productive man), but *homo ludens* (man at play) as well. At play man displays not the weakness but rather the strength of his soul, and it is this play which is the guarantor of his freedom. The new reality present in Lebedev's work is inherent to our social reality, and it arises naturally for him as a reward for the openness and ease of the creative act. Man is always playing with something, and this something takes on a new meaning within the game. "Man at play" through the strength of his imagination and artistic will, transforms, alters or gives new meaning to the given thing, or, as it is customary to say, the given "object".

But in order for him to do this, those things which he is to change must be those which have retained within themselves the impulse for play. R. Lebedev has made up these things himself or, rather, has depicted them as things. Lebedev has "substantiated" knowledge, "incarnated" cliché ideology; he has "measured" and "joined" the coordinates of physical and social space. The artist has discovered a new dimension to substance, and understood that the ability to be a sign within things serving man and created by him is more firm than much else in our lives.

It becomes clear that in corresponding situations and combinations, the "object-like" sign-symbols of present-day Soviet reality have greatly recouped their strength on the level of the ritual-ceremonial pathos within the new Soviet "festival culture". R. Lebedev has embarked upon "the production of things not equal to themselves", for example, in his turning the well-known text-sign-slogan, "Made in U.S.S.R." into a living plastic body. What is going on here? Lebedev takes the Soviet symbol not as something disposed to plastic expression, but as a "negative", a merciless denudation and complete purification of the admixture of "artisticness": This symbol is "sealed with a stamp of new figurativeness", "certified", and hence a universal object-document comes into being which finds in



Родился в 1946 г. в Москве. Окончил МГПИ им. Ленина, художественно-графический факультет в 1969 г. Участник выставки на ВДНХ. Живет и работает в Москве.

Born in Moscow in 1946. In 1969 he graduated from the art department of the Pedagogical Institute, Moscow. He resides and works in Moscow.

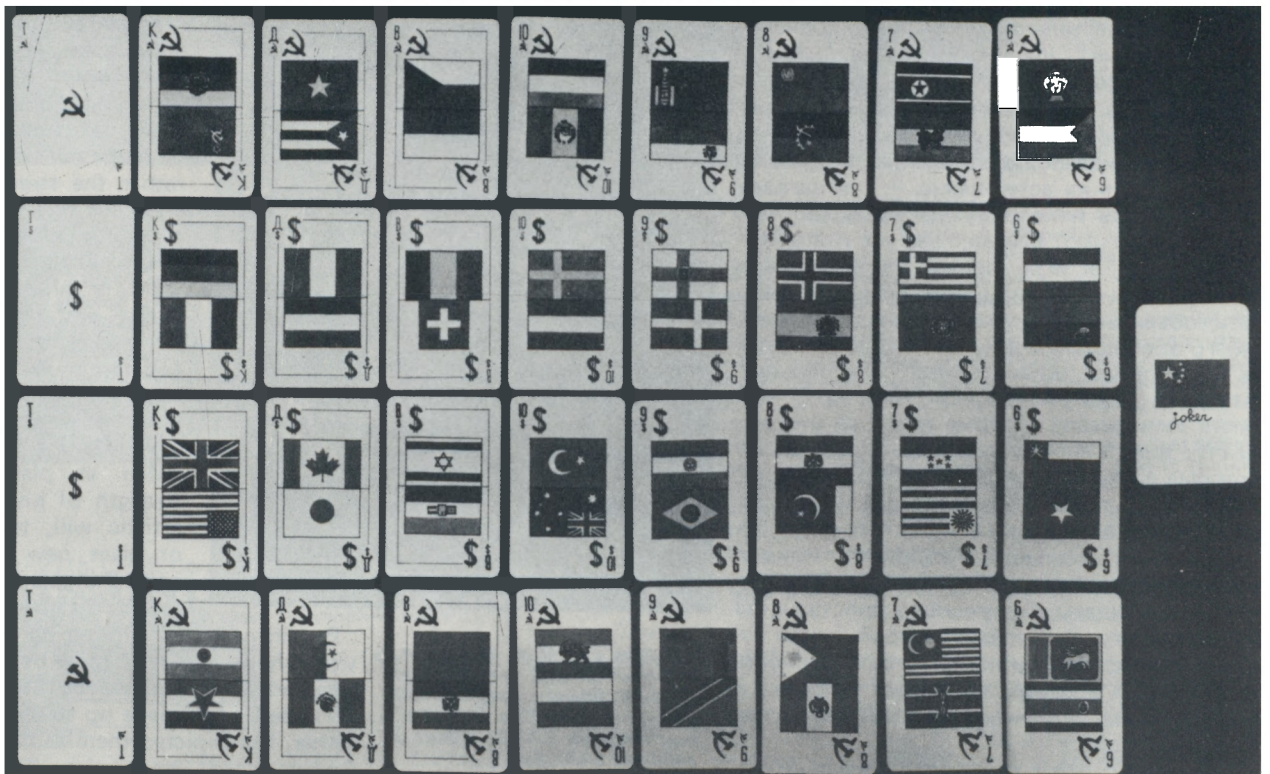
странство. Нарисованное и написанное монтировалось с фрагментами натуральных предметов, вступало с ними как бы в соревнование по части материальной убедительности, образуя неожиданное единство. В композициях Р. Лебедева середины 70-х годов часто звучали отголоски русского кубофутуризма — вывески, афиши, новая вещественность — все это кружило голову и воспринималось как калейдоскоп, где предметы срываются с привычных мест и утрачивают привычный вид. Здесь урбанистическая тема сама провоцировала раздробленность и фрагментарность восприятия. Но в конце 70-х годов стремление художника "оживить" вещи приобретает еще более сложный характер. Оно выходит за пределы выразительности и манеры как таковой. Произошел перелом в самом взгляде на вещи: манера художника перерастает в оценку. С вещами взаимодействует не просто живописец, утверждающий свое индивидуальное видение — взаимодействует с ними человек,

itself ever new sign-possibilities.

Lebedev's first use of this element of the game was in his collages and assemblages. As if continuing his children's games, he used toys in the above work, something which creates a surprising tension within the painting and destroys its frame while wittily filling up the painting's space.

Drawn and written material is brought together with fragments of natural objects as if in competition with them, generating an unexpected unity. Lebedev's compositions of the mid-seventies resounded with the echoes of the Russian cubo-futurists — his signs, affiches, his new sense of substance made one dizzy and had the effect of a kaleidoscope where objects break loose from their habitual places and lose their usual features. Here one finds that the theme of urbanism has itself provoked the splintering and fragmentation of perception. But at the end of the 1970's, Lebedev's attempt to "revivify" things acquires an even more complex character. His work comes

14



утверждающий реальность советского образа жизни, носитель определенной жизненной идеи. Вместо того, чтобы сохранить почтительное расстояние от действительности, он стремится уничтожить это расстояние, вплотную приближаясь к вещам-знакам, рожденным "первой в мире страной победившего социализма". Мир для него — это взаимодействие сил, где сам человек превращается в одно из его полей, находясь среди вещей-знаков. Он уже не просто вступает в конфликт с привычным обликом вещи — он вселяется в саму вещь, и вещь начинает жить в новой реальности, в новом контексте. "Я люблю сопоставлять разные вещи, — говорит он, — натуральные и абстрактные, материальное с невесомым. Это очень интересно — дерево и куб дома, небо и автомобиль, лозунг и человек".

Эти, как бы случайные, сдвиги и сопоставления привели Р. Лебедева к подлинному пластическому открытию, изобретению единого концептуального модуля, к сведению

Серия "Карты", 1981  
колода №1  
картон, фломастер  
12 x 7,6

From the cycle  
"Playing cards", 1981  
set No. 1  
12 x 7,6

to break the bounds of expressiveness and style as such. There came a break with his former attitude towards the thing, and his style grew appreciatively. It is not simply the painter affirming his individual vision who interacts with things, but the man as well, bearer of a definite living idea, as he affirms the reality of the Soviet way of life. Instead of retaining a respectful distance from present-day reality, Lebedev strives to deflate this distance as he brings himself into close contact with thing-signs born "the first in a world of strange victorious Socialism." For Lebedev, the world is an interaction of forces where man himself turns into one of its poles and finds himself among thing-signs. He no longer enters into conflict with things in their usual aspect, but rather implants the thing within himself, and this thing then begins to live in a new reality, a new context. "I love to compare different things," says the artist, "Natural and active, material and intangible — it is quite interesting — the tree and the cube of a house, the sky and an

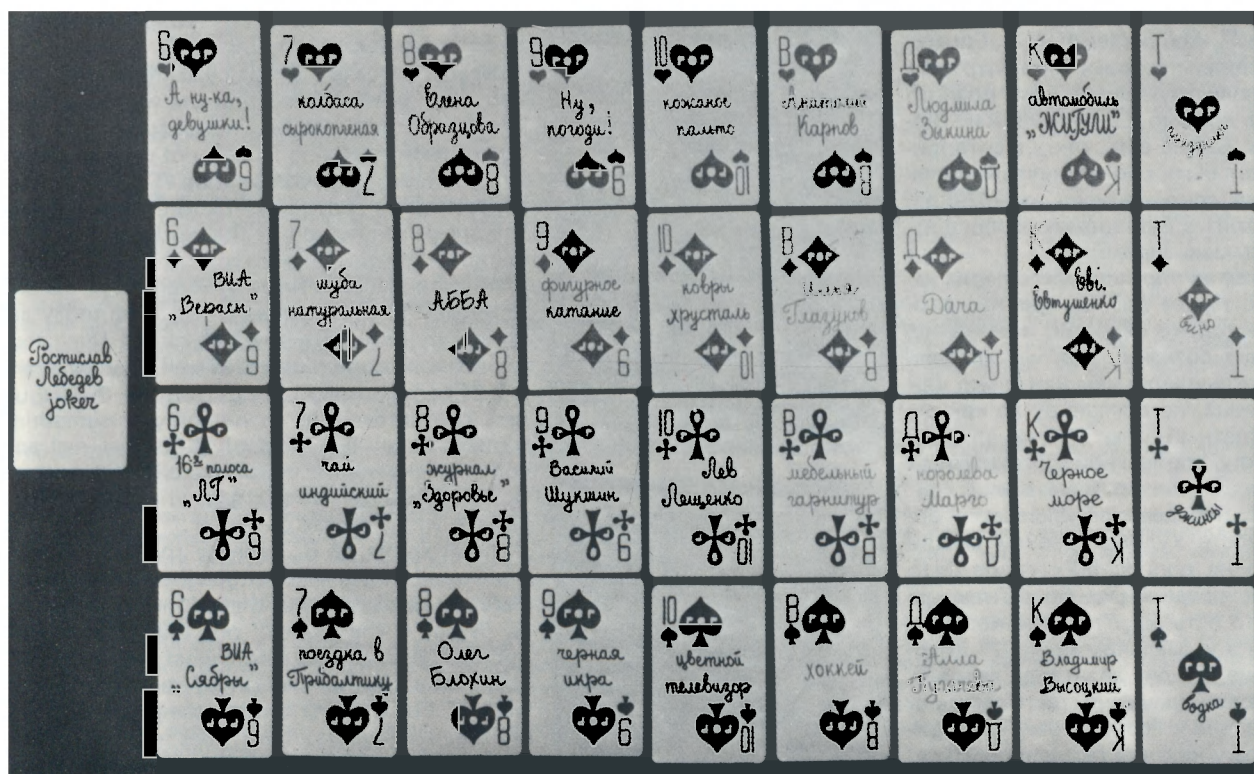
всех возможных знаковых систем, существующих в массовой культуре, в единую "карточную" структуру. Карты Р. Лебедева свидетельствуют о качественно новой ситуации, достаточно тотальной, в которой очутился современный мир. Все абсолютные и неподвижные ценности сегодня трансформируются в относительные, динамические и взаимозаменяемые — согласно предлагаемым усложненным играм — не высокой, "божественной" и не "игры в бисер", а самой банальной, в которой каждая колода становится крапленой.

"Смех" Р. Лебедева в этой акции указывает на то, что наличные связи и отношения между людьми и даже государствами извращены, поставлены с ног на голову. Смех возникает именно от сознания этой перестановки и трансформации. Динамическая иерархия всех уровней предлагаемой игры описывает целостное пространство нашего бытия в оценочных характеристиках массового сознания, не знающего деления на видимое (комическое)

automobile, a slogan and a man."

These seemingly accidental displacements and comparisons led R. Lebedev to a genuine plastic discovery, invented from a single conceptual model that includes within a single "cardboard" structure all possible sign systems that exist in mass culture. Lebedev's cards give witness to the qualitatively new and all-embracing situation in which the contemporary world finds itself. All of today's absolute and fixed values have become relative, dynamic, interchangeable — according to the given rules of the game. They are not elevated, "divine", or wise, but the most banal games in which each pack becomes marked.

Lebedev's "Laughter" demonstrated by this act that the existing connections and relations between people and even governments are perverse, turned on their heads. "Laughter" arises precisely from the knowledge of this transposition and transformation. The dynamic hierarchy of all levels of the given game describe the integral space of our existence within the evaluated characteris-



и скрытое (серьезное) пространства.

Система координат в "карточной игре" Лебедева, пластически и позиционно, включает и самого автора и каждого из нас, не снимая ответственности и не разделяя на участников и зрителей — в игре участвуют все. Дух игрока, мистификатора, живущий в художнике, вводит в этот пазьянс такие реальные глобальные структуры, как политическая карта мира (вспомните традиционное выражение политических комментаторов: "Разыграть китайскую карту"), армии различных государств (детские оловянные солдатики уже давно используются теоретиками военных игр) и высокотиражированные имена и названия (поэт Евгений Евтушенко или шведский ансамбль "АББА"). Снимая и выравняя масштабы, перед нами возникает веселая стихия карнавализации, с ее неудержимым стремлением все переосмыслить, "перетасовать" и поменять местами. Эта стихия смеховой культуры органически переливается из

Серия "Карты", 1982  
колода №3  
картон, фломастер  
10 x 6,5

From the cycle  
"Playing cards", 1982  
set No. 3  
10 x 6,5

tics of mass consciousness, heeding of any separation into apparent (comic) and closed (serious) space.

In Lebedev's "Carton Play", the plastic and positioned system of coordinates includes both the author himself and each of us. It does not remove responsibility and does not divide audience and players into two separate groups — everyone participates in the play. The spirit of the player, the mystifier, that lives within the artist introduces into this game of *solitaire* such real global structures as a political map of the world (one is reminded here of the traditional expression used by political commentators: "Play the Chinese card"), armies of diverse governments (children's pewter soldiers have long been used in theoretical war play) and widely-publicized names and titles (the poet Evgeny Yevtushenko or the Swedish group, ABBA). If we take away the scale on the map, the element of carnivalization appears before us with its irrepressible urge for changing meanings, "reshuffling", and changing

общественной жизни и быта в карточные игры Р. Лебедева, в художественный мир произведения, приобретая свои суверенные функции — каждый раз конкретные и мотивированные: образование сверхдержав — СССР и США, сверхнаций — Израиль и КНР, поп-ценностей — дублинка, право на заграничную поездку, кассета с песнями Высоцкого и т.п. Сопряжение высокого и низкого ведет к новому единству, свернутому в "организм" карточной колоды. Таким образом происходит перекодирование, перестановка в "горизонтальную позицию" того закона, который в соотносении с этими же символами, знаками, именами и фактами прежде действовал по вертикали. Причем, внешняя простота и схематизм "пасьянсной" драматургии Р. Лебедева весьма обманчивы. Игровая структура карточных "персонажей" обладает бесконечным количеством вариантов и форм для манипулирования, она генерируется из обыденного ряда и возрастает до тотальных обобщений, до гиперболической. И тогда смех переходит в печаль, "если долго застопишься перед ним", как сказал бы Н.В. Гоголь.

Художник специально разъясняет, что мир становится "наличествующим" и это возникновение мира не должно пониматься как творение из ничего. Бытие есть, оно не сотворимо, как не может быть оно и уничтожено человеком. Задача современного художника, говорит он, состоит в выявлении особого измерения мира, смысла бытия.

Интуиция ставит нас прежде всего перед наличием вещи, но таким фактом для нас сегодня является не только вещь, но и сознание. Более того, факт сознания для нас абсолютен. Сознание открывается нам не только как трансцендентальный, но прежде всего как реальный и конкретный опыт, устанавливающий связь между социальной организацией человечества и всем генезисом материи.

В исканиях Р. Лебедева раскрывается общая направленность художественной мысли 70-х годов. Это не вопрос 50-х годов "что есть мир?" и не позднейших 60-х "как мы можем знать, что есть мир", но "каково отношение человека к реальному миру?" Впервые за последние 50 лет авангарда человек не противопоставляет социуму, а пытается ему довериться. Обращение к "советскому" материалу, к социальному как к естественному (т.е. природному), некоторые художественные круги Москвы расценивают как слабость художников. На самом же деле то, в чем видится слабость, является источником силы их творчества, основанном не на умозрительной идее и отвлеченных директивных указаниях, где находится добро и зло, а на глубинном опыте целостности бытия. Этот опыт запечатлен в неисчерпаемой полноте мира, на возможности в любой точке и в любое мгновение проникнуть в вечность, и является не столько попыткой объяснения мира, сколько опорой реального поведения в реальном мире. К добру или к худу одержала верх эта позиция и вера — не здесь решать. Она не исключает, напротив, предполагает внутреннюю свободу от "пошлого мира", но вместе с тем дает возможность принимать все совершающееся как данность. Принимая новое лишь как обновление и не зная старого, изжитого навсегда, она изображает мир открытым и одновременно обращенным внутрь себя.

В. ПАЦЮКОВ

Из серии "Слава!", 1980  
From the cycle "Long life!"  
1980



places. This nature of laughter flows organically from social and everyday life into Lebedev's cardboard game and thus into the artistic world of work, acquiring its own sovereign functions that are each time concrete and motivated: the formation of the superpowers USSR and USA, the supernations Israel and West Germany, Pop-values such as sheepskin coats, the right to travel abroad and to possess the tapes of Vladimir Visotsky, etc. The correspondence of high and low leads to a new unity which is oriented towards the "organism" of the deck of cards. In this way there occurs a recoding, a rearranging of a law which, in correlation with these very symbols, signs, names, and facts, no longer functions in "vertical" position, but in a "horizontal" one. The outer simplicity and schematics of Lebedev's "solitaire" drama is quite deceitful: in actuality the playing structure of the card "characters" possess an endless number of variants and forms of manipulation. This structure is generated out of a common order and grows into total general conclusion, into a hyperbole. And thus laughter turns into sadness if, as N.V. Gogol would say, "we stand before it long enough."

Lebedev stresses in particular that the world becomes "present" and that the world's coming into being must not be understood as creation out of nothing. Being is, it is not created, just as it cannot be destroyed by man. The task of the contemporary artist, says Lebedev, is to expose this special dimension of the world, this sense of being.

Intuition places us first and foremost in the presence of things, but those of us living today are faced not only with the fact of the thing, but with that of consciousness as well. Moreover, the fact of consciousness is for us absolute. Consciousness reveals itself to us not only as something transcendental but most of all as that real and concrete experience which establishes a connection between the social organization of mankind and the whole genesis of matter.

The attempts of R. Lebedev speak for a common trend in the artistic thought of the 1970's. Here the concern is not that of the 1950's namely, "What is the world?" nor that of the latter 1960's, "How can we know what the world is?" but, "What is the relation of man to the real world?" For the first time in the past fifty years of the avant-garde, man does not contradict society but rather attempts to trust it. Several Moscow art circles consider it a weakness of artists to appeal to Soviet material, that is, to the social as well as to the natural. But in what they see as the weakness of such artists lies the very source of their work's strength. This work is not founded on speculative ideas and abstract instructions where good and evil may be found, but upon the profound experience of the wholeness of being. This experience is imprinted in the inexhaustible plenitude of the world, and in the possibility of penetrating at any point or moment to eternity. This experience is not so much an attempt at an explanation of the world as it is a support of real behavior in the real world. Whether this position, this belief, wins out over good or evil shall here go undetermined. This position rules nothing out — on the contrary, while it presupposes an inner freedom from the "banal world" it also allows for the possibility of accepting as a given everything that takes place in this world.

В. ПАЦЮКОВ

Translated by Jodi Daynard



# yuri kuper юрий купер

Родился в 1940 году в Москве. Учился на художественном факультете МГПИ им. Ленина, который закончил в 1963 г. В 1967 г. вступил в члены МОСХа. Занимался книжными иллюстрациями, работал художником в театре. В 1972 г. эмигрировал в Израиль. С 1972 по 1976 гг. жил в Лондоне. В настоящее время живет и работает в Париже. Публикуемый текст является записью беседы с художником.

*How has your move to the West affected your own work and your attitude to art?*

Any form of travel brings about some form of physical and qualitative change in "an object moved in a space". Emigration in particular has this effect since that form of travel does not allow one to return to the point of origin. Emigration is a journey which takes us away from the familiar and customary; everything changes: the scenery, melody of speech, scents objects' silhouettes...

At the point of origin "A" the artist is in a state of considerable comfort created in part by the limitations of his knowledge. Consequently all concepts and values, the whole complex of perception is slightly warped. Naturally in my ten years travel my views have altered considerably. What caused this reorientation? It is due in part to the flow of objective information, professional experience, or perhaps I have simply grown older.

If I were to try to define the main changes more precisely then the first thing that springs to mind is the change in my aesthetic values, commonly called "taste" (something that is not argued about in point "A").

*To what extent does commercial success or failure affect an artist's work?*

If one means the artist's creativity then perhaps it does not affect it at all, and anyway the whole question depends as wholly on the terminology generally accepted in point "A". Success there implies a high sale rate. The inhabitants of "A" through their lack of information cannot see that the deciding factor of the commercial success of an artist depends not on the quantity of the buyers but their quality. The smaller and more elite his group of collectors, the more serious is the artist's success. Apart from that the term "commercial success" implies large sales at a low price. In the instance where the cost of the work is extremely high the term "commercial success" is inapplicable simply because the work does not appear

Born in 1940 in Moscow. Graduated from the Artistic department of the Moscow Pedagogical Institute. In 1967 he became a member of the Moscow Union of Artists. Worked as a book and stage-designer. In 1972 he emigrated to Israel. From 1972 till 1976 he lived in London. He resides in Paris since 1976. The text below is a recorded interview with the artist.

on the open market. Put more simply any success achieved by an artist implies some form of commercial "impact". The greater this "impact" the less frequently the term "commercial" is used.

*On the importance of exhibitions.*

Certain myths circulate among the inhabitants of "A" about so-called "commercial" and "prestige" exhibitions. I have to admit that they do contain some gram of truth; relying on the fact that if a gallery has a serious reputation then it attracts a wider circle of artlovers and influential critics. However since the number of such galleries is very limited any exhibition not held in one of these few loses practically on purpose although I can understand an artist's desire to show his work at any cost on the principle "Better here than nowhere at all", "Now or never", "They are no better than me", etc.

The positive effect of an exhibition is undoubted. Firstly it allows the artist to see himself and his work from the viewer's side, to be an outsider to hear and feel the reaction of strangers rather than the familiar mumbbling of friends. The whole entourage connected with the preview creates a vital break for the artist, a pause after much hard work. An exhibition is always a stage not only in the biography of artist but also in his creation.

*On the importance of critics.*

The more intellectual and elitist the art form the more the public feels the need for explanation. In the sixties a group of "thinkers" sprang up in New York, prophets, "stargazers". They laid the philosophical foundation of art at the time. Artists merely illustrated their verbal theses. In this analytical period criticism acquired a cult status. The critic entered the crowd explaining and deciphering the artist's code.

In periods of synthesis the importance of criticism weakens considerably. The viewer is then himself capable of appreciating the quality of the

*Какие перемены в твоём творчестве и во взглядах на искусство произошли после переезда на Запад?*

Путешествие любого рода влечет за собой некоторое физическое и качественное изменение "перемещенного в пространстве тела". Эмиграция в особенности, так как этот вид путешествия не оставляет возможности вернуться в точку, из которой оно начато. Эмиграция — путешествие, которое отдаляет нас все дальше от знакомого и привычного, меняется все: пейзаж, мелодия речи, запахи, силуэты предметов...

В той начальной точке А художник находился в состоянии некоего душевного комфорта, созданного отчасти ограниченностью информации. В результате все понятия и оценки, весь комплекс восприятия несколько деформирован.

Мне кажется естественным, что за 10 лет моего путешествия взгляды мои в значительной степени изменились.

За счет чего происходит переориентация? Частично благодаря объективности информации, профессиональному опыту, возможно, я просто стал старше... Если я попытаюсь конкретнее определить основное изменение, то первое, что приходит на ум, это замена эстетических оценок, того, что принято называть вкусом (о котором в пункте А не спорят...)

*Какое влияние на творчество художника оказывает коммерческий успех или неуспех?*

Если иметь в виду творчество, то, пожалуй, никакого. Да и само по себе это понятие целиком и полностью относится к терминологии, принятой в обиходе в пункте А. Оно подразумевает так называемый высокий процент продаваемости картин художника. Обитатели пункта А ввиду отсутствия информации не в состоянии предположить, что решающее значение в коммерческом успехе художника — не количество покупателей, а их качество. И чем меньше и элитарнее группа коллекционеров, тем серьезнее успех художника. Кроме того, само понятие "коммерческий успех" здесь подразумевает большую продаваемость по наименьшим ценам.

В случае, когда картины художника стоят баснословно дорого, термин "коммерческий" не употребляется просто потому, что эти картины не появляются на рынке.

Говоря еще проще, любой успех художника так или иначе подразумевает коммерческий "импакт". И чем он выше, тем реже употребляется термин "коммерческий".

*Значение выставок*

Среди обитателей пункта А бытуют мифы о так называемых коммерческих выставках и выставках "престижа". Должен признать за ними долю истины, заключающейся в довольно простой формуле:

чем серьезнее репутация галереи, устраивающей выставку, тем более широкий круг любителей живописи и влиятельных критиков она привлекает. Но так как число "серьезных" галерей ограничено, то любая выставка за пределами этих немногих практически теряет смысл, хотя мне понятно желание художника выставиться во что бы то ни стало, диктуемое: "лучше здесь, чем нигде", "теперь или никогда", "чем я хуже других" и т.д.

Положительное значение выставок несомненно. Прежде всего выставка позволяет художнику увидеть себя несколькими отстраненным взглядом с дистанции зрителя, услышать и почувствовать реакцию посторонних людей, а не привычное бормотание близких друзей. Весь этот антураж, связанный с вернисажем, создает необходимую художнику передышку, паузу после напряженной работы. Выставка — это всегда этап не только биографии художника, но и в его сознании.

*Значение критики*

Чем интеллектуальнее и элитарнее искусство, тем сильнее толпа ощущает потребность в пояснении. В 60-е годы в Нью-Йорке появилась целая группа мыслителей, предсказателей, "звездочетов". Они практически создали философскую платформу искусства этого времени. Художники только иллюстрировали их вербальные тезисы.

В аналитические периоды значение критика выросло до масштаба мессии. Он как бы шел в толпу, пояснял и расшифровывал закодированную систему художника. В периоды синтеза значение критики заметно ослабевает. Зритель уже сам в состоянии разобраться в качественной оценке произведения, так как здесь он сталкивается не с кодовой интеллектуальной системой, а с простыми пластическими элементами. У зрителя появляется то, что называется "свое личное мнение".

В случае же закодированной системы личного мнения у него просто нет и он, полностью ощущая свою беспомощность, а в некоторых случаях даже вину (непосвященного), выслушивает эксперта кодовой системы.

Европейская школа критики существенно отличается от американской. Ее главная отличительная особенность состоит в стилистическом и вкусовом аспекте. Европейский критик прежде всего поэт-эссеист, создающий нечто подобное поэме-оде на заданную тему. Американский критик — аскетичный конструктивный прозаик, априорирующий факт существования данного явления с некоторой долей элегантно отстраненности и даже непричастности.

Не берусь судить, кто из них выглядит более убедительно (для меня — второй), но в конце концов это дело вкуса. Решающее значение имеет та элитарность, о которой я говорил выше. Имя критика, его реноме, а не литературный уровень его эссе играет роль.

creation since he encounters not a complex intellectual code but simple tangible elements. The viewer acquires a "personal opinion".

In the case of a coded system he simply does not have this personal opinion and fully aware of his own helplessness, at times even feeling guilty in his unenlightenment, he turns to hear the expert on the coded system.

The European school of criticism differs substantially from the American. His main difference lies in its taste and style: the European critic is a poet-essayist, writing a poetic ode on a given theme. The American is a constructive prose author, confirming the existence of the given object with a certain elegant aloofness and even indifference.

I don't intend to judge which of the two is more credible (for me personally the latter), that in the end is a matter of personal preference. The deciding factor remains the elitism of which I spoke earlier. What matters is the critic's name, his reputation and not the literary value of his article. The public does not note the aesthetic originality of his essay about the artist, but simply that "Cramer wrote about him!"

#### *On the importance of society.*

The choice of surroundings requires a number of qualities in a person, the first among these is an ability to speak the language and having some ability in dealing with the people.

For many immigrants these are impossible. All complexes of the former inhabitants of "A" emerge with alarming strength; some kind of unnatural stubbornness in not trying to learn the native language, a hostile barrier in dealing with people (normally in self-defence) and an unwillingness to accept the unknown, depriving it of its right to exist by means of mechanical exclusion.

It's shame since a great deal depends on one's social circle. Even in this that some aforementioned elitism forms the basis of the artist's social and artistic success.

#### *On modern art.*

All material, artistic, aesthetic and philosophical problems have existed from the beginning of mankind; and we are only barely scratching that monolith marked with centuries of memory and experience. It is only because of our microscopic scale of reasoning and our unreasonable self-esteem that we think that the discoveries we and our contemporaries make are important enough for us to unashamedly call ourselves pioneers and avant-garde, while forgetting our predecessors.

For me the avant-garde is not a concept connected with the qualitative or spiritual system of values, rather it carries with it a socio-ideological sense. Apart from that the term itself is unsuited and ostentatious "Don't ignore it — it's avant-garde" or as one of the clauses in the avant-garde group "Leviathan's" manifesto says: "We are against Leonardo".

Толпа не обсуждает эстетические особенности его статьи о художнике, а просто молча отмечает: "о нем написал Крамер!"

#### *Значение круга общения*

Выбор среды предопределяет ряд факторов, среди которых в первую очередь — язык и наличие элементарных навыков человеческого общения.

Для многих они оказываются непреодолимыми. Здесь в необыкновенной силой проявляются все комплексы путешественников, бывших обитателей пункта А. Какое-то неистовое упрямство в желании постичь язык и смысл речи коренных жителей, закрытость и недружелюбие по отношению к ним (скорее всего применяемые в качестве самозащиты), нежелание принять незнакомое, лишив его права на существование путем механического исключения.

Это грустно, так как от круга общения зависит довольно многое. Все та же пресловутая элитарность даже здесь является основой социального и художественного успеха.

#### *Современное искусство*

Все пластические, художественные, эстетические и философские проблемы существуют с момента существования человечества. И мы только слегка прикасаемся к этому монолиту, начиненному многовековой памятью и опытом. И только благодаря микроскопичности мышления и несоразмерному самолюбию нам кажется, что открытия, совершаемые нами и нашими современниками настолько значительны, что мы без стеснения называем себя пионерами и авангардистами, забывая при этом наших предшественников.

Для меня авангард — понятие не связанное с качественной или духовной системой ценностей. Скорее оно несет в себе социально-идеологический смысл. Кроме того в самом термине есть что-то нескромно-рекламное: "Не проходите мимо — авангард", или как в одном из пунктов манифеста авангардистской группы "Левиафан": "Мы против Леонардо".

Я думаю, основой и началом творчества является скорее всего способ мышления, позволяющий художнику выстроить, воссоздать мир, в котором все элементы существуют и взаимодействуют в некоей логической системе. Системе, которая находится в полной гармонии с личностью художника, с его интеллектом, его техническими возможностями, чувствительностью и вкусом. Все перечисленные мною качества несомненно могут быть развиты, доведены до какого-то условного совершенства, но сам процесс этого доведе-



Ю. Купер. Фото М. Надо. Y. Kuper. Photo by M. Nadaud.



19

*Натюрморт, 1980*  
холст, масло  
40 x 60

*Still life, 1980*  
oil on canvas  
40 x 60

I think that the beginning of art is in the artist's ability to reason, which allows the artist to build, to create a world in which all elements exist and interact in some form of logical system, a system which is in complete harmony with the artist's personality, his intellect, technical potential, sensitivity and taste. All the qualities I have mentioned can obviously be cultivated, brought to some kind of agreed absolute but this process depends on a whole list of contributory factors to which we, unfortunately, pay little attention. For example, the need to see oneself or rather one's problem as an artist in the present time, in other words, to hear the sentence which you were about to say from a distance, to believe in the need and know the timing of what is said. Otherwise the words simply hover in the air and all those around shrug their shoulders in bewilderment.

ния связан с целым рядом дополнительных факторов, которым мы часто, к сожалению, не придаем значения.

Например, необходимость почувствовать себя или, вернее, свою задачу как художника во времени, в котором мы живем. Иными словами, постараться услышать со стороны тот текст, ту фразу, которую вы хотите произнести вслух, поверить в необходимость и своевременность произносимого. В ином случае она (я имею в виду фразу) повисает в воздухе и окружающие в недоумении пожимают плечами. Вы производите впечатление только что проснувшегося или опоздавшего к столу. Вы выпали из контекста.

Довольно часто приходится сталкиваться с ситуацией, когда вас спрашивают: "Что вы пишете?" Я и сам почти всегда спрашиваю:

One creates the impression of someone who has just woken up or is late to dinner — out of place.

Very often you are confronted by someone asking you "What are you painting?". I myself nearly always ask the artist what he is painting if I am unfamiliar with the artist's work. When asking this question I obviously do not expect to get all the necessary information but only a tiny fragment which would however enable me to gauge the artists' intellectual level.

If the question is posed to a Russian artist still resident in "A" then you can usually expect some metaphysically cosmic answer. One is painting an eye and the surroundings reflected in it, another a self-portrait in a cracked or broken mirror, a third tangles himself in the surrealist system

"А что он пишет?", если незнаком с творчеством художника. Задавая этот вопрос, я надеюсь получить безусловно не полную информацию, а лишь маленький осколок, который позволит мне определить в некоторой степени интеллектуальный уровень художника.

Если этот вопрос касается русского художника, продолжающего проживать в пункте "А", то чаще всего можно ожидать в ответ нечто "метафизическое-космическое". Один пишет глаз, а в нем отражение интерьера, другой — автопортрет в осколках разбитого или треснувшего зеркала, третий путается в сюрреалистической системе странностей и парадоксов, четвертый представляет собой "долгожителя"-конструктивиста. Ему даже не кажется странным сам факт его долгожительства. Возможно это только в тех специфических ус-

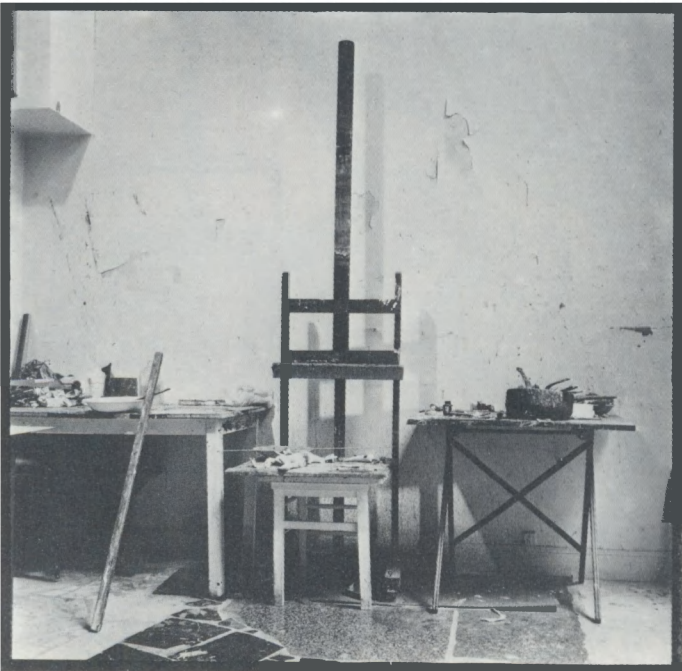
of oddities and paradoxes, the fourth aims for "time-enduring" creation. The prospect of his own "endurance" does not seem at all strange to him. Perhaps this only occurs in the specific climate of "A" which is mentioned earlier. There, where all understanding is crushed and jettied where the people live to the age of 200 because they don't know better or their passport and birth certificate are lost.

The artist will live all his life without once seeing that he is in that microscopic slice of time which is allowed him for the delivrance of one or at best two sentences. The pronouncements aren't even about this at present. What's more it's no longer even important what they are about but how they are delivered, tone of voice, sentence structure, its rhythm, diction, length. Most importantly the clarity of the meaning. It is no longer "original" to be aesthetic and intellectual but simply "banal".

The return — from the coded system to the simple and tangible — is how I would describe the current tendency in the visual arts. More and more galleries show the work of artists painting in a figurative system, artists painting from nature. Genres like landscapes, portrait and still life are returning. The teaching material in art schools is changing. Instead of teachers of abstract, surrealist and conceptual directions in art come simple straightforward realists who can at least explain to the student the basics of tonal drawing and the bare facts about drawing from nature. This process began, totally unnoticed, about five years ago, but now its form is getting stronger and my little joke about the "banal" may indeed become a form of praise.

Translated by Anastasia Kuperman

20



photos by M. Naadaud

ловиях пункта "А", о которых я говорил вышел. Именно там, где все понятия смещены и сдвинуты, где они доживают до двухсот лет благодаря невежеству или потере паспортов и свидетельств о рождении.

Этот художник так и проживет, не поняв и не ощутив себя в том микроскопическом отрезке времени, которое отпущено ему на произнесение одной, в лучшем случае двух фраз. И не об этом эти фразы сегодня. Больше того, уже даже не так важно о чем они, а важно как они сказаны, тон, архитектоника фразы, ее ритм, чистота произношения, продолжительность во времени. И самое главное — чистота смысла. Возможно, не "оригинально" является сегодня эстетической и интеллектуальной нормой, а "банально". Возврат из кодовой системы в систему простых пластических задач — так я бы

мог охарактеризовать тенденцию, происходящую сегодня в изобразительном искусстве. Все чаще и чаще открываются выставки художников, работающих в фигуративной системе, художников, пишущих с натуры. Возвращается жанр — пейзаж, портрет, натюрморт. Меняется преподавательский состав в художественных академиях. На смену преподавателям абстрактного, сюрреалистического и концептуального направлений приходят простые незамысловатые реалисты, которые хотя бы в состоянии объяснить студенту основы тонального рисунка и основные принципы рисования с натуры. Этот процесс начался почти незаметно лет пять назад, но уже сейчас можно видеть, как все сильнее очерчивается его силуэт. И моя полушутка по поводу "банального", возможно, и вправду станет когда-нибудь комплементарной формой.

# henry khudyakov ГЕНРИХ ХУДЯКОВ

**V.T.** Когда ты впервые стал пользоваться визуальной образностью?

**Г.Х.** Фактически — с самого начала: стихи, записанные столбиком, есть непосредственный результат визуального подхода к слову. Когда однажды, в 1962-м году, мне захотелось переписать в тетрадь разбросанные по клочкам рифмы и обрывки строф, — оказалось, что все это смотрится не совсем так, как представлялось. Оказалось — я выдавал желаемое за действительное: чисто словесная комбинация, записанная в "строчку", выглядела чересчур наивной, и я это почувствовал, соприкоснувшись уже не с "идеальной", т.е. абстрактно-смысловой стороной дела, а с материальной: бумага, чернила, буквенные знаки и т.д. Вскоре я начал передвигать слова по бумаге, дабы достигнуть наилучшей композиции. На это было потрачено 8 месяцев, в течение которых я создал систему записи своих вещей.

**V.T.** В каком году были сделаны твои "хокку" с визуальным аккомпанементом?

**Г.Х.** В 1968-м. Тогда же появились и "кацавейки" — минималистские альбомы.

**V.T.** А объекты с использованием дерева, бархата и проч., — те что висели у тебя на стене, на Дыбенко?

**Г.Х.** Тот же год. Вообще говоря, за что бы я ни брался, у меня неизбежно получался либо объект, либо стихотворение. Взять, к примеру, моего "человека", сделанного из разного рода мусора: "счастливых" трамвайных билетов, дневниковых набросков и эскизов двух-трех концептуальных проектов. Сначала — я решил, было, выбросить накопившийся хлам, но когда высыпал трамвайные билеты на лист картона, они "ожили", и мне стало их жаль...

**V.T.** То есть — как у дадаистов — тут суфлирует случай, да? Вообще, — играет ли случай ту или иную роль в том, что ты делаешь?

**Г.Х.** Без конца! Я ничего не планирую, ничего не хочу. Случай — инициатива. Как семя, из которого — подобно дереву — произрастает система.

**V.T.** Расскажи про свои первые шаги здесь.

**Г.Х.** По-видимому, Нью-Йорк следует рассматривать очередной случайностью... Но об этом — после. Итак, сначала я, как безумный, ходил по дизайнерским конторам, предлагая свои наивные эскизы галстуков, значков, рубашек и шоппинг-бэгов (мне-то казалось, будто нет в мире концептуальных проектов). Когда же я убедился, что мои проекты никто и никогда не возьмет, т.е. не примет к широкому распространению, — было уже поздно, потому как я успел войти во вкус, и в этом я тоже вижу игру случая.

**V.T.** Какой случай занес тебя в Нью-Йорк?

**Г.Х.** За два года до эмиграции я почувствовал себя выдохшимся. Случайности обходили меня стороной... Случайность, вообще-то, спичка, брошенная на творческий темперамент, как на стог сена, — а мое сено было к тому времени скормлено.

**V.T.** То есть — твой отъезд был попыткой найти новое поле случайностей?

**Г.Х.** Подсознательно — да, сознательно же — я спасал свой быт. О творчестве я не думал. Я

**V.T.** When did you first begin to use visual imagery?

**H.K.** In fact, from the very beginning: Even poetry written in columns is the direct result of a visual approach to the word. Once, back in 1962, I wanted to take tattered scraps of rhyme and snatches of stanzas and work them into a notebook. The result was something different from what I had expected. It turned out that I had expressed a desire for the *real* — a purely verbal combination written in "lines" appeared to me too naive, and I felt it to be no longer connected to the "ideal", that is, to the abstract, conceptual side of things but to the materials themselves: Paper, ink, letters, etc. I began to shift the words around the piece of paper in order to attain the best composition. I spent eight months doing this, during which time I created a system for writing down my poetry.

**V.T.** When were your visual "Haikus" created?

**H.K.** In 1968. My Katsaveiki also appeared that year. These are minimalist albums.

**V.T.** And the objects using wood, velvet, and the like, the ones you had hung on your walls on Dibenko street?

**H.K.** The same year. Generally speaking, whatever I would undertake, I would inevitably end up with either an object or a poem. Take my "Man" for example, made up of various kinds of debris: "Lucky" tramway stubs, daily sketches and *esquisses* of two or three conceptual projects, etc. Initially, I had decided to throw out all this accumulated rubbish, but when the tramway tickets spilled out onto the piece of cardboard, they "revived" and I began to feel sorry for them...

**V.T.** Then for you, as for the Dadaists, chance is at work here, is that right? In general, does chance play some role in what you do?

**H.K.** Always! I don't plan anything. I don't want anything. Chance is the initiator, the seed from which, like a tree, the whole system grows.

**V.T.** Tell us about your move to New York.

**H.K.** Evidently, it makes sense to examine my move to New York following a discussion of chance. But more about this later. Initially, I ran around like a madman to designers' offices in an attempt to sell my naive sketches of ties, buttons, shirts, and shopping bags (which, incidentally, I thought were the best in the world). By the time I realized that no one was interested in my projects, i.e., that they would never become popular, it was already too late: I was already too involved in them. I see the game of chance at work here, too.

**V.T.** What chance brought you to New York?

**H.K.** For two years before my emigration, I felt myself slowly expiring. Chance passed me by. In general, chance is a match thrown onto the haystack of the creative temperament, but at that time my haystack was already depleted.

**V.T.** That is, your leaving was an attempt to find a new field of chance?

**H.K.** Unconsciously, yes. But consciously, I was saving my very being. I wasn't thinking about my work — I was concerned with my fate. Having turned up in New York, I felt socially oriented for the first time in my life.

**V.T.** Oriented towards what?

**H.K.** Towards social survival. I'll explain further.

Генрих Худяков (род. 1930г., Челябинск), окончил филологический факультет — славянское отделение — Ленинградского университета в 1959 г. Работал в Москве техническим переводчиком. Его первые эксперименты со стихотворной формой относятся к началу 60-х гг. В 1964 г. эмигрировал в США.

В 1968 г. в Нью-Йорке в авангардном журнале SMC (№ 3) под псевдонимом этого периода стихотворчества "Автограф", был опубликован визуально-стихотворный опус Худякова "Кацавейки". В числе участников номера журнала были: Мэн Рэй, Дик Хиггинс, Джозеф Кошут.

Одной из интересных сторон стихотворного феномена Худякова является своеобразная манера читки собственных стихотворений.

Настоящий текст — запись беседы Г. Худякова с художником В. Тупицыным.

Henry Khudyakov (b. 1930, Chelyabinsk) graduated from the Slavic Literature Department of Leningrad University in 1959. He has lived in New York since 1974. His first experiments with poetic form date from the late 60's when he also began to distribute his handmade books in Moscow artistic and literary circles. His first publication in America was in 1968 in the avant-garde magazine SMC, No. 3, (where he appeared under the pseudonym *Aftograf* along with Man Ray, Dick Higgins, Joseph Kosuth, and others). Perhaps the most interesting manifestation of Khudyakov's talent, though, is his recitation of sound poetry. The published text is a recorded conversation between V. Tupitsin and H. Khudyakov.



Г.Худяков в Нью-Йорке. H. Khudyakov in New York.

22

занимался своей судьбой. Оказавшись в Нью-Йорке, я впервые ощутил себя социально ориентированным.

*V.T.* На что?

*G.X.* На социальное выживание. Сейчас поясню. Когда в России я писал стихи, это был своего рода фонтан, на гребне которого я метался подобно стрекозе или бумажке. Здесь же начинаешь испытывать действие социального раздражителя, иначе говоря, возникает желание более активного контакта с людьми, желание внести вклад в изменение их жизни, желание обрести социальный статус. Во всяком случае, это то, что я чувствовал в первые годы своей жизни в Нью-Йорке.

*V.T.* Скажи, как ты перешел от значков, галстуков и авосек к вещам более монументального плана, т.е. к пиджакам, жилетам, рубашкам?

*G.X.* Я работал с тем, что видел на улицах. Помнится, мне становилось как бы эстетически неловко за тех, кто в жаркий день развязывал галстук, оставляя концы болтающимися по обеим сторонам рубашки. Когда Эдгара Кейси спрашивали, откуда у него дар ясновидения и, в частности, дар медицинской диагностики, он отвечал, что это от острой потребности помогать людям.

Так и в моем случае с галстуками: идея наложения, т.е. изображения галстука на рубашке, чтобы он как бы и был, и не был одновременно — эта идея граничила с попыткой избавить человека от эстетической дилеммы. Примерно таким же путем я постепенно шел и к другим вещам, — вплоть до монументальных. Чем бы я ни увлекался — первым импульсом всегда было сострадание.

*V.T.* Значит, как и у Кейси, в тебе есть потребность быть эстетическим ясновидцем и эстетическим врачом?

*G.X.* Да, но за эстетикой скрывается задача проявления гуманности другого свойства... По мере того, как росла уверенность в собственной художественной и ремесленной значимости, я стал пытаться предлагать окружающим свои рецепты, — опять-таки, пытаюсь исправить эстетические погрешности, вошедшие в обиход. Я ощутил себя уже в состоянии бросить перчатку миру дизайна, издательства, галерей, — колоссальной индустрии, навязывающей обществу клише вкусов, ложную эстетическую активность. Вообще-то, темперамент независимого склада спонтанен комете: первое соприкосновение с зем-

When I wrote poetry in Russia, it was as if I were a dragon-fly, a piece of paper being tossed about on the crest of a fountain. Here, you begin to feel the existence of social irritant. Put another way, there arises in oneself the desire for more active contact with people, a desire to contribute something toward changing their lives, a desire to acquire social status. In any case, this is what I felt the first year of my life in New York.

*V.T.* Tell us how you moved from making buttons, ties, and shopping bags to making things on a more monumental scale, that is, your coats, vests, and shirts.

*H.K.* I worked with what I saw on the streets. I remember I felt esthetically uncomfortable for those men who on a hot day loosened their neckties, leaving them to hang on either side of their shirt. When Edgar Cayce was asked where he got the gift of clairvoyance and, specifically, his gift for medical diagnostics, he responded that he got it from his keen need to help people. This is my case with ties: The idea of superimposition, i.e., of portraying a tie on a shirt so that it would seem to be and not to be at the same time, this idea was contiguous to my attempt to deliver man from his aesthetic dilemma. It is precisely in this way I gradually went on to other things, right up to my monumental works. In whatever has fascinated me, compassion has always been my first impulse.

*V.T.* That is, like Cayce, you need to be an aesthetic clairvoyant, an aesthetic healer?

*H.K.* Yes, but behind the aesthetics the problem of developing another kind of humanity is concealed. As my confidence in my own artistic and artisanal significance grew, I began to try to offer my prescriptions to my surroundings, once again attempting to correct the aesthetic mistakes that had come into use.

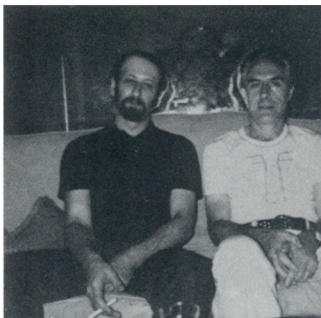
I felt ready to challenge the world of design, publishing, galleries, those colossal industries that tie society to cliches of taste, to false aesthetic activity. In general, the temperament of an independent constitution is like a comet: upon contact with the earthly atmosphere it immediately swerves off to the side, into the realm of original ideas. Having grown up in the world of design, on the plane of material things, particularly, on the plane of everyday motives, causes, aspirations for a kind of aesthetic aid, of impulses, temptations, and chance, my interests, finally, lost touch with this world; i.e., they have departed from the limits of the functional.

*V.T.* Your taste, as many have noticed, some with sympathy (I number among these) and some without, departs from the conventional standards of what is beautiful or correct. What do you think about this?

*H.K.* My taste is my own aesthetic diagnosis of what is going on. Whatever lacks aesthetic banality, cliché, is for me a point of support, a means through which I hope to "remake" the world. Why? In the name of aesthetic rescue.

*V.T.* Aesthetic altruism?

*H.K.* Only as a manifestation of anxiety vis a vis the aesthetic state of my surroundings. Only in this way, on an ideal level, can I consider myself an altruist. Not on any other. In reality this aid is of a spiritual nature, brought about through aesthetic education. But this is what is interesting; The form of aesthetic charity can turn out to be too obtrusive, too hyperbolic. Taken in an overdose, it is a calamity, an aesthetic disaster. Apparently, there is an indispensable balance, an



В.Тупицын и Г.Худяков.  
V.Tupitsyn and H.Khudyakov.



ной атмосферой — и сразу же в сторону, в область оригинальных идей. Родившись в мире дизайна, в плоскости материальных вещей, сугубо бытовых поводов, мотивов и побуждений типа эстетической помощи, импульсов, соблазнов, случайностей, — мои интересы, в конечном итоге, от этого мира оторвались, т.е. вышли за пределы функциональности.

*В.Т.* Твой вкус, как многие отмечают, — одни с симпатией (и я в их числе), другие — без, расходится с конвенциональными эталонами такового, с эталонами того, что есть красиво или что есть правильно. Что ты об этом думаешь?

*Г.Х.* Мой вкус — это мой индивидуальный эстетический диагноз происходящего. Что же касается отсутствия эстетической банальности, заштампованности, то это и есть та точка опоры, посредством которой я надеюсь "перевернуть мир". Зачем? — В порядке эстетической выручки.

*В.Т.* Эстетический альтруизм?

24

*Г.Х.* Всего лишь проявление обеспокоенности по поводу эстетического состояния ближних. Только в этом, идеальном плане — я могу считать себя альтруистом. Ни в каком другом. Ведь на самом деле — это помощь духовного характера, осуществляемая через эстетическое воспитание.

Но вот что интересно: форма эстетического милосердия может оказаться слишком навязчивой, слишком гиперболической. В избыточной дозе — это оборачивается бедствием. Эстетическим насилием. По-видимому, тут необходим баланс, рецептурная точность.

*В.Т.* Есть ощущение, что твои работы перенасыщены световой яркостью, взрывчатостью. И при этом, как у Филонова, напор мелочей. Волюнтаризм это или формула?

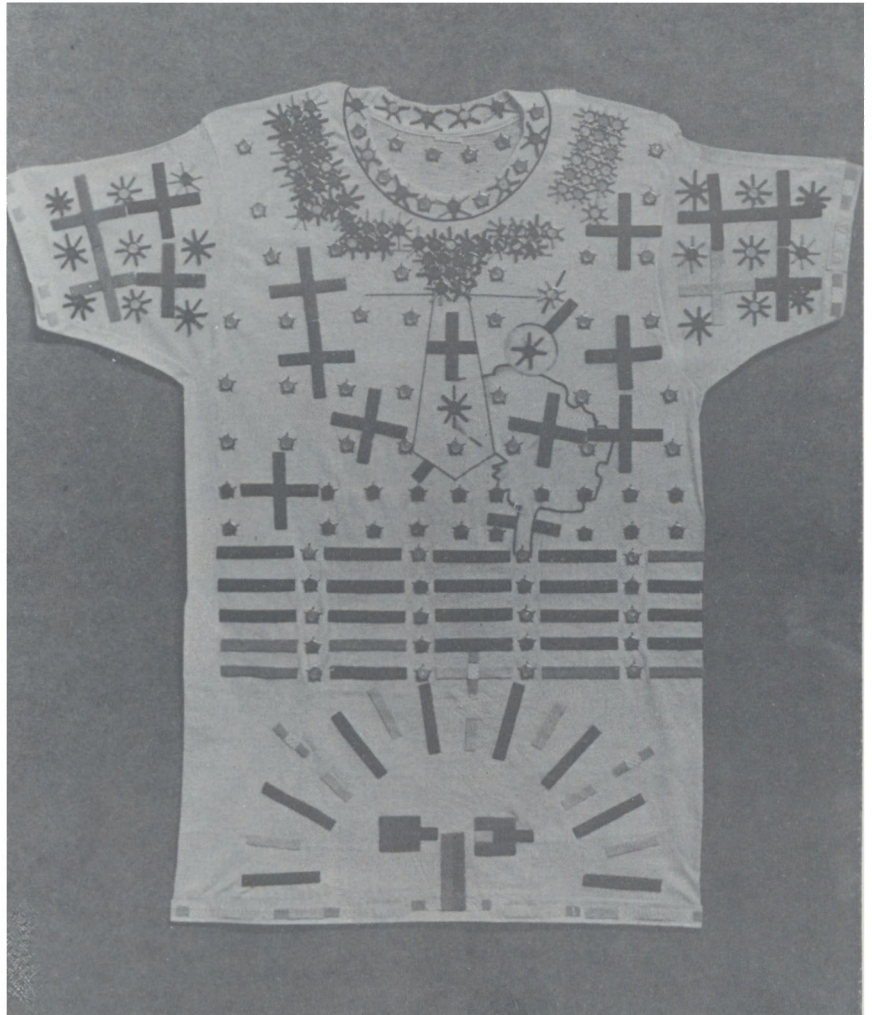
*Г.Х.* Энергичная динамика — кажущаяся избыточной? — Нет, это конечно же, не волюнтаризм, а заполнение формулы. Пока я ее, эту формулу, не заполню, я — внутренне — весь чешусь! Я погоняем — до того момента, пока идея не заставит меня представить ее такой яркочерной, какой она и хотела предстать.

*В.Т.* Есть ли у тебя наработанные пластические принципы, приемы?

*Г.Х.* Подготовка к решению новой задачи — это подготовка к битве. А для каждой следующей баталии нужен новый наступательный маневр. Огонь творческого поиска при решении очередной задачи оборачивается кучей шлака. Гора шлака растет — это приемы. Конечно, растет и арсенал чисто ремесленного плана. В смысле экономии времени. Технический аспект.

*В.Т.* Ты прежде рассказывал, что в твоих пиджаках есть немало графических и цветовых ассоциаций, связанных с Нью-Йорком: нью-йоркские улицы, нью-йоркские неон и т.п. Вообще, твой цвет — это цвет за окном, или тот, что ты видишь во сне, за экраном реального? Есть какие-либо соотношения между двумя этими цветовыми мирами?

*Г.Х.* Есть! Такие соотношения есть. Разумеется, живописать неон или улицы — ложный путь. О тех, кто это делает, можно сказать, что их энергия достойна лучшего применения. Конечно, что-то в моих холстах, пиджаках и в графике напоминает сумасшедшую яркость города, но я предполагаю, что энергичный напор связан с ингредиентом, привнесенным из другого мира. Я ведь никогда не



*Светило, 1977-79 Sun, 1977-79*

exactness of the prescription. And when this is achieved, you get a real *doer*.

*В.Т.* Some feel that your work is oversaturated with luminous brightness, with explosiveness. And, like Filonov, a strong emphasis on trifles. Is this voluntarism or a formula?

*Г.Х.* Seemingly redundant dynamics of energy? No, it is of course not voluntarism, but the fulfillment of a formula. Until I fulfill it, I'm inwardly — itching. I'm driven on until the moment the idea makes me present the brightness that it wanted to offer.

*В.Т.* Do you have plastic methods, principles at work?

*Г.Х.* The preparation for working out a new problem is the preparation for battle. And for every new battle you need a new offensive maneuver. The fire of the creative search for a solution to an immediate problem circles around a heap of dross. The hill of dross grows — this is the method. Of course, an arsenal on a purely artisanal level grows as well. In the sense of the economy of time. In the technical sense.

*В.Т.* Once you said that much of the color and graphics in your coats is associated with New York: New York streets, New York neon, etc. In general, is your color the color you see out of a window or that which you see in a dream, behind a screen of the real? Is there some kind of connection between the color of these two worlds?

*Г.Х.* There certainly is such a connection! Apparently, it is a deceitful thing to paint neon or streets. One may say about those who do it



скопирую неоновую рекламу так как она есть. И никто не копирует. Потому что она и так призвана сиять на пределе своих люминесцентных возможностей...

*V.T.* Словом, для тебя Нью-Йорк — это раздражитель?

*Г.Х.* Да, раздражитель. Мне дан Нью-Йорк, как погремушка дается ребенку. Может быть, для ребенка — это энциклопедия, как для фарисея Талмуд. Или как для Левитана — пейзаж. На том уровне сознания стог сена был раздражителем. Одни на Нью-Йорк глядят со скукой, а другим он в восторженность и через эту восторженность они начинают булькать, т.е. действовать.

*V.T.* Ты считаешь себя спровоцированным?

*Г.Х.* Да, а будучи спровоцированным, я стал спокойным, одержимым. Не знаю — бесом ли духом. Духовные силы прищипывают тебя, чтобы ты скакал в нужном направлении пока бедный в своей одержимости и отчаянии, как мифологическая корова, погоняемая оводом, ты не избавишься от суммы раздражителей.

*V.T.* Не чувствуешь ли ты себя цинично используемым? И тебя не удручает такая роль?

*Г.Х.* Нет, потому что я инструмент, без которого силы, что стоят за мной, не в состоянии материально реализоваться. Я совершенно не чувствую себя униженным. Как бы они, эти силы, не были выше меня организованы, я понимаю, что в бесконечных аспектах феномена жизни трудно сказать, кто второстепенен и кто первичен. Быть может, в идее человека я совершеннее какого-нибудь бессмертного духа, т.к. я создан для того, чтобы этому духу придать значение.

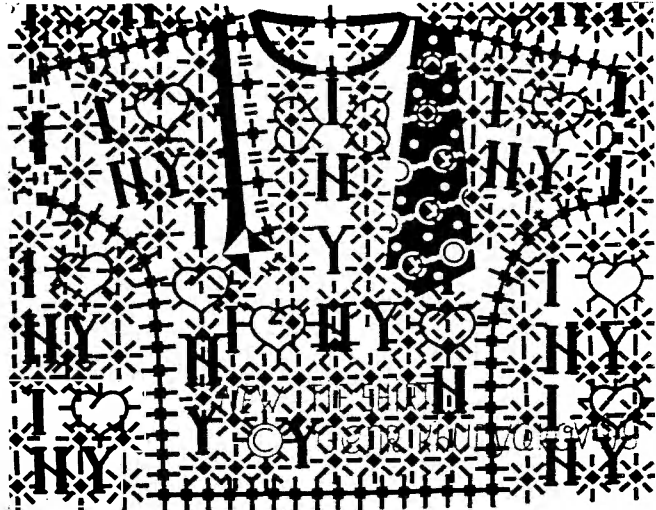
*V.T.* Говоря об упомянутой тобой "предназначенности", — скажи, — есть ли у тебя ощу-

that their energy is worthy of better application. Of course, something in my vests, coats, and in my graphics reminds one of the crazy brightness of the city, but I would propose rather that the energy of this overabundance is connected to those ingredients introduced from another world. I almost never copy the neon sign. And no one is able to copy it, because in this way the sign is called to shine upon the limits of its luminescent possibilities.

*V.T.* In short, is New York an irritant for you?

*H.K.* Yes, it is an irritant. I was given New York the way a child is given a rattle. Perhaps for the child it is an encyclopaedia, like the Talmud to Pharisee, or the countryside to Isaak Levitan.

Я люблю Нью-Йорк, 1979  
I love New York, 1979



On this level so was the awareness of the haystack irritating. Some look at New York with boredom, others, with enthusiasm, and with this enthusiasm they begin to gurgle, that is, to act.

*V.T.* Do you consider yourself provoked?

*H.K.* Yes, though in being provoked I became disturbed, possessed. I don't know whether it is a demon in my soul or not. Spiritual forces spur you to rush in a particular direction while you are poor in your possessions and despairing: Like the mythological cow who is chased by the gadfly, you don't ever get away from the source of your irritants.

*V.T.* Don't you feel cynically exploited by these forces about which you just spoke? And taking on such a role doesn't depress you?

*H.K.* No, because I am an instrument without which the forces that stand behind me could not realize themselves materially. I don't feel at all humiliated. However more complex than myself these forces may be, I understand that given the endless aspects of life's phenomena it is difficult to say who is primary and who is secondary. Perhaps as a man I am more perfect than any kind of eternal soul, as I am created in order to give this soul meaning.

*V.T.* Now that you have mentioned "goals", do you feel at one with your colleagues?

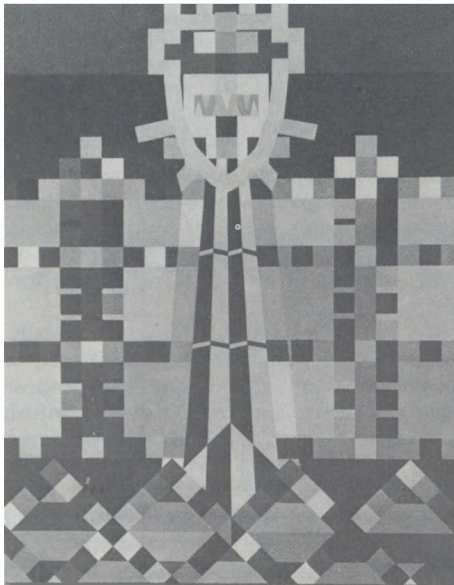
*H.K.* No. There is an English expression: "Ships that pass in the night." They can loom over each other, not stopping, going their own course and lighting up the empty surface of the water.

*V.T.* What for you is the result of your work?

*H.K.* Things playing an autobiographical role. Like a photograph of a meeting. An amulet. The tracks of a spirit in the sand, a spirit which has come into me or, rather, which has come along the sand on shoes that are me.

Вестник, 1979-80  
холст, масло  
75 x 70

Harbinger, 1979-80  
oil on canvas  
75 x 70



щение соборности в этом плане? Чувствуешь ли ты единство с коллегами?

*Г.Х.* Нет. В английском есть выражение: "Корабли, которые проходят в ночи". Они могут друг другу помачить, не останавливаясь, идя своим курсом и освещая пустую поверхность вод.

*V.T.* Что для тебя результат творчества?

*Г.Х.* Вещи, играющие автобиографическую роль. Как фотографии встреч. Амулеты.

Следы духа на песке. Духа, который по мне прошел. Вернее, прошел по песку в обуви, которая — я.

# ivan chuikov иван чуйков

26



*Пейзаж, 1981  
смешанная техника  
85 x 127*

*Landscape, 1981  
mixed media  
85 x 127*

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

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

Иван Чуйков разрабатывает главным образом две большие темы. С одной стороны, он творит свой язык, соответствующий его индивидуальности, его мировоззрению, настойчиво пытаясь установить прямое отношение формы к миру новой реальности, стремясь выразить невидимые, но ощутимые силы жизни, воспринимая мир как часть самого себя. Фактически это не новый язык, это открытие мира в его новом аспекте, где всячески выявляется его вещественность, его способность действовать не только на зрительные ощущения, но и на моторные, вызывая эмоциональную эманацию переживаемого пространства. С другой стороны, он как бы иронически репродуцирует ренессансную концепцию искусства, накладывая разделенно понятие на образ, иллюзию на реальность, намеренно путая и сопоставляя их. Обе эти проблемы творчества Чуйкова тесно связаны, и вторая есть по существу отрицательная формулировка первой.

Мир представляется художнику как вещь, манифестирующая этот мир, как пластически свернутое пространство переживаемого бытия. В этом творении вещей лежат истоки всякого творчества — первые схемы архитектуры, архетипы изобразительного искусства, прикладного художественного ремесла, т.е. первосхемы формообразования материи или, как сказал бы современный искусствовед — "арт-дизайн". Основной закон этого творчества говорит о том, что изображаемое тождественно изображающему. Таким образом, вещь, изображающая окно-пространство сама есть это окно-пространство. Как поступал доисторический человек? Он создавал первые столбы из стоящих высоких камней — менги-

There are two major aspects to the work of Ivan Chuikov. On the one hand, he creates his own language, which corresponds to his individuality and his world view, persistently attempting to establish the direct relationship of form to a new world-reality, striving to express the unseen, but tangible powers of life, conceiving of the world as part of himself. However, this is not a new language, but a discovery of the world in its new aspect, where its materiality is manifested in many ways; its ability to act not only on visual sensations but on motor sensations as well, stimulates an emotional emanation of experienced space.

On the other hand, Chuikov ironically reproduces the Renaissance concept of art, superimposing ideas onto the image, superimposing illusion on reality and deliberately confusing and juxtaposing them. Both these problems are closely tied in Chuikov's work and the latter is essentially a negative formulation of the former.

Chuikov imagines the world as an object which manifests this world — as the plastically rolled-up space of experienced existence. In this creation of objects lie the sources of all creation — the archetypes of architecture, of the visual arts, of the applied arts — that is to say, the archetypes of the formation of matter, in other words, design. The fundamental law of this creation states that the depicted is identical to the depicter. Thus, the thing which depicts the window-space is itself this window-space. Pre-historic man created the first pillars from tall standing stones (they were really the first columns). He then placed a horizontal block on the verticals and the first door/gate/window came into being. This first human construction was an expression of the stage upon which the action of primitive

ров (именно в них заложена первая колонна), на вертикальные глыбы он клал поперечную горизонтальную, и возникали первые двери — ворота — окно. Эта первая конструкция человека и является выражением того сценария, где происходит действие всего первобытного мифа — низ, верх, высота, земля, небо. Фактически, то же самое осуществляет Чуйков, решая при этом как будто специфические художественные проблемы, накладывая пленку-иллюзию на поверхность реального в своей вещественности объекта и комментируя этот процесс как главную свою задачу-проблему. Но при внимательном рассмотрении выясняется, что это не главная, а второстепенная, хотя и непосредственно сопутствующая линия его творчества и при этом носящая явно критический характер. Демонстрируя как художник в пластическом соединении разъединенные в определенный момент истории образ и понятие, Иван Чуйков в своем мироощущении их совершенно не разделяет. Он, как бы все позабыв, подобно первобытному человеку, начинает заново конструировать мир. Рядом с настоящим окном, координирующим пространство, появляются "панорамы", по форме близкие кубу, параллелепипеду или к такой первосхеме сгущенного пространства как стол. Стол метафоризирует в мифологическом сознании высоту — небо — землю. Он разделяет подобно горизонту небо и преисподнюю, эти два мифологических мира, но и соединяет их в одно целое через оппозицию жизнь-смерть своими гранями — оградой, завесой, поворачиваясь к современному человеку вывернутой наизнанку панорамой. Двери — ворота — окно, стол — ограда — завеса — вот основные вещные метафоры первобытного мифа. Они предшествуют бытовым дверям и окнам, столам, завесам. Еще до того, как попасть в квартиру и дома, в качестве подобий, они задерживаются в театре и храме.

Через мифологическое восприятие мира творчество Ивана Чуйкова перекликается с



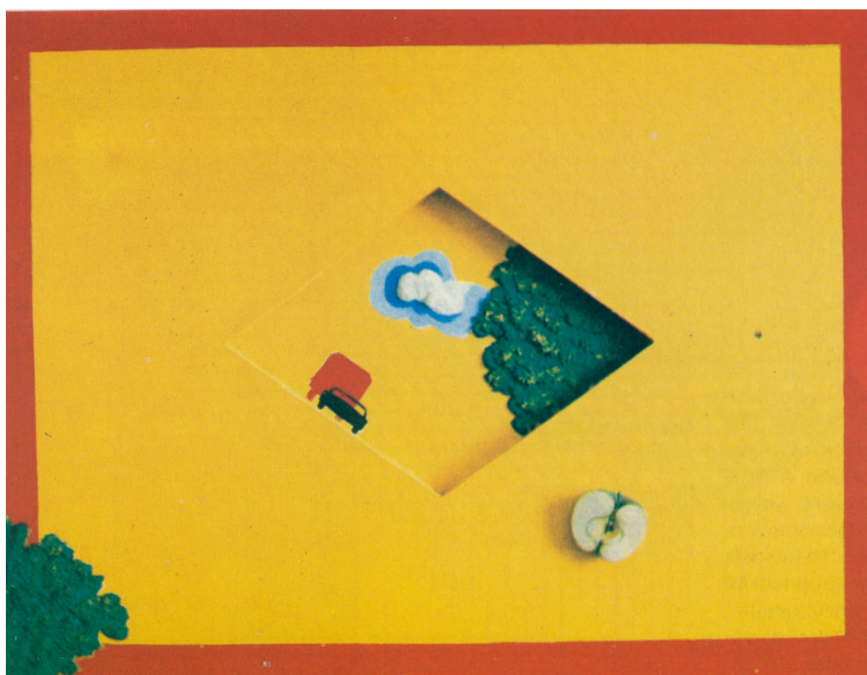
(27)

myth took place: bottom, top, the heights, the earth and the sky. Chuikov enacts virtually the same thing, solving what seem to be specifically artistic problems while superimposing an illusory film on the surface of reality, in the materiality of the object, and commenting on this process as his chief task.

But upon careful examination, it becomes clear that this is not the primary, but the secondary line of his work (although the two invariably go hand in hand) and it is clearly critical in nature. As an artist, Chuikov demonstrates the plastic joining of the image and concept, which were

**Дорожный знак II, 1973**  
смешанная техника  
63 x 63 x 35

**Road Signs II, 1973**  
mixed media  
63 x 63 x 35



**Дорожный знак I, 1972**  
смешанная техника  
77 x 100

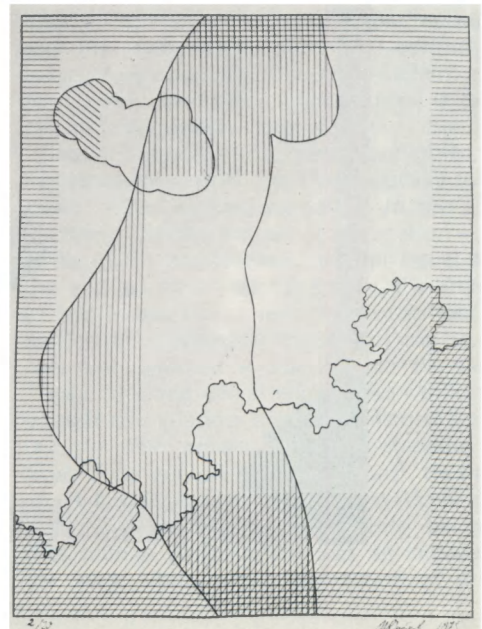
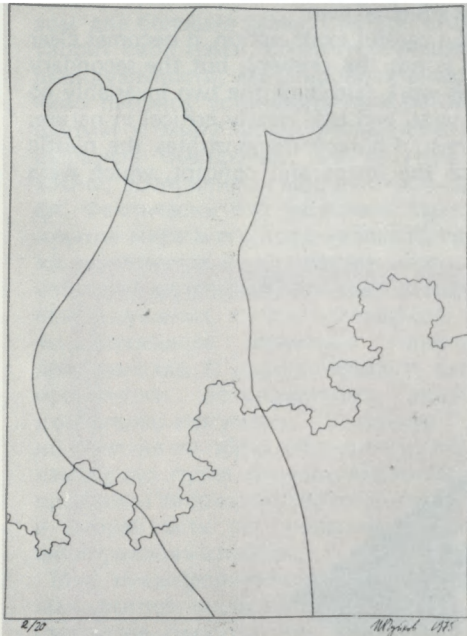
**Road Signs I, 1972**  
mixed media  
77 x 100

прозрениями Марселя Дюшана, хотя искусство Дюшана носит более проективный — идеальный характер, чем современный концептуализм. Для Дюшана вещь как бы заново создается лишь в ее идее, проекте и сразу видится в готовой форме. Чуйков действительно создает первосхему и первый элемент в его вещном осязании, обращаясь напрямую к архаике. Дюшан утверждает: "Все есть искусство, если оно вырвано из его бытовых связей или если я показываю на него пальцем". Да, действительно, в этой позиции возникает вещь, но вещь без овладения пространством, вещь без собственного символа, вне ее связи с космосом.

Чуйков, замыкая проективное сознание, устремленное в будущее, открывает путь к истине бытия, оставаясь в настоящем. Он пытается, как сказал бы Хайдеггер, прислушаться к тому, что говорит сам пластический язык, его "речения", "голос бытия". В действительности только открытость бытия, свидетельствует Чуйков, может помочь человеку переживать тайну творчества и обрести подлинную экзистенцию. Концептуализм Ивана Чуйкова направлен на художественное преобразование мира от плоскости, поверхности к пространству, от понятия к образу. Его проблематика и ее реализация свидетельствуют, что в наше интеллектуализированное время художник не пользуется "вылущенными", чистыми прозрачностью научного эксперимента понятиями, которые, казалось бы, должны были прийти на смену чувственным образам, как предсказывал Гегель. Напротив, художественное видение Чуйкова знаменует рождение особой формы понятия, не в виде отвлеченных категорий мыслительной куль-

divided at a particular historical moment. His perception of the world does not separate them at all. He begins to construct the world anew like primitive man, as if he had forgotten everything. Next to a real window, which coordinates space, "panoramas" appear that are similar in form to a cube or parallelepiped or an archetype of condensed space such as the table. A table is a metaphor for height — the sky and the earth — in the mythological consciousness. Like the horizon it divides those two mythological worlds, the sky and the nether world, but unites them in one whole, through the opposition of life and death, with its borders, barriers, and veils, turning an inside out panorama toward contemporary man. Doors, gates, a window, a table, a fence, a curtain — these are all basic material metaphors in the primitive myth. They prefigure everyday doors, windows, tables, and curtains. Even before they end up in apartments or homes as likenesses, they linger in the theater and cathedral.

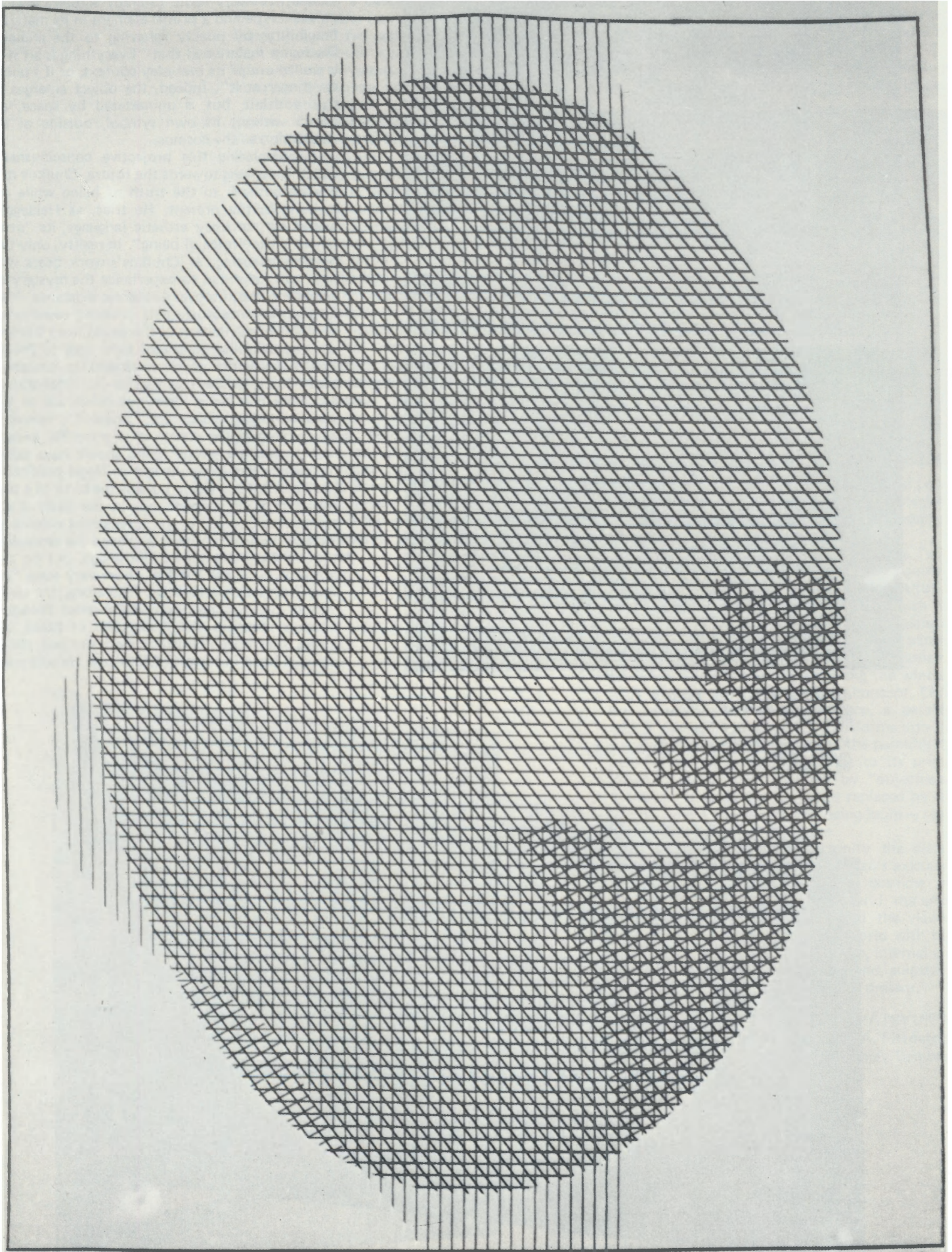
In its mythological perception of the world, the work of Ivan Chuikov has something in common with the insights of Marcel Duchamp, although Duchamp's art is by nature more of an idealistic project than is the case with modern conceptualism. For Duchamp, a thing is re-created in its concept, in its project and is immediately

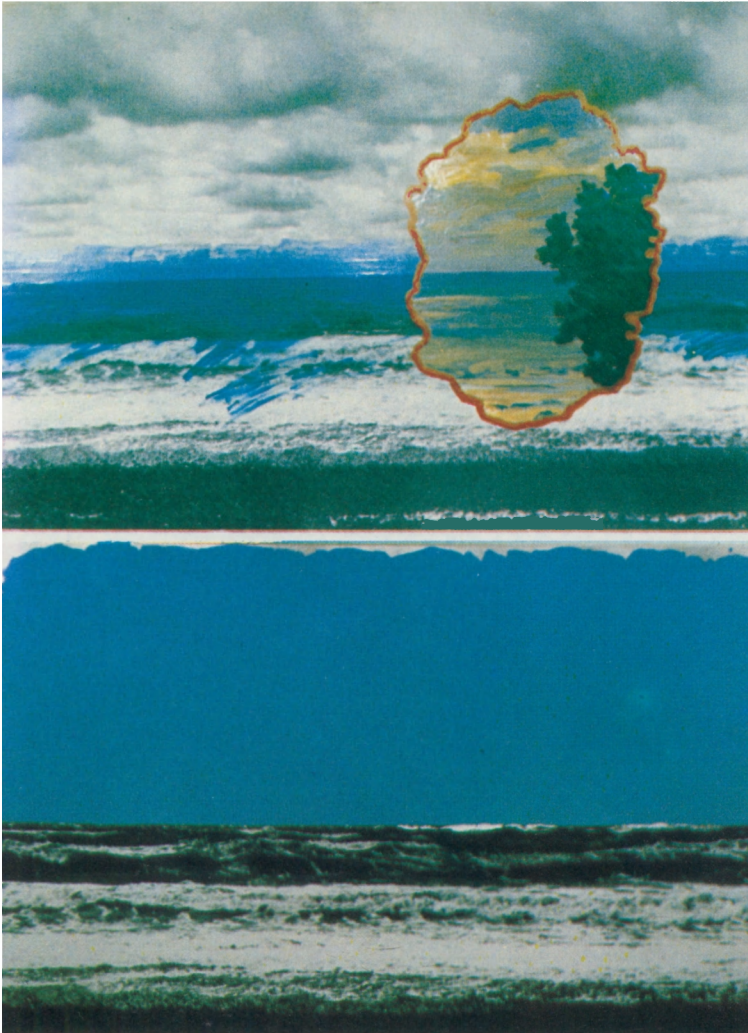


туры метафизики, вытеснивших чувственность и мифопоэтичность образа, а как раз наоборот — в виде тех же "архаических" чувственных категорий. Поэтому вопрос о преодолении дискурсивного отвлеченного мышления, символизирующего иллюзорность бытия, становится важнейшим пластическим и мировоззренческим вопросом творчества Чуйкова. Он весь обращен к изначальным, но не реализованным возможностям европейской культуры, когда бытие еще не заменилось его понятием, мертвым слепком живой души. Обнаружение жизненных смы-

Сериография, 1975  
(четыре листа из 12-ти)  
57 x 43

Seriography, 1975  
(4 sheets out of 12)  
57 x 43





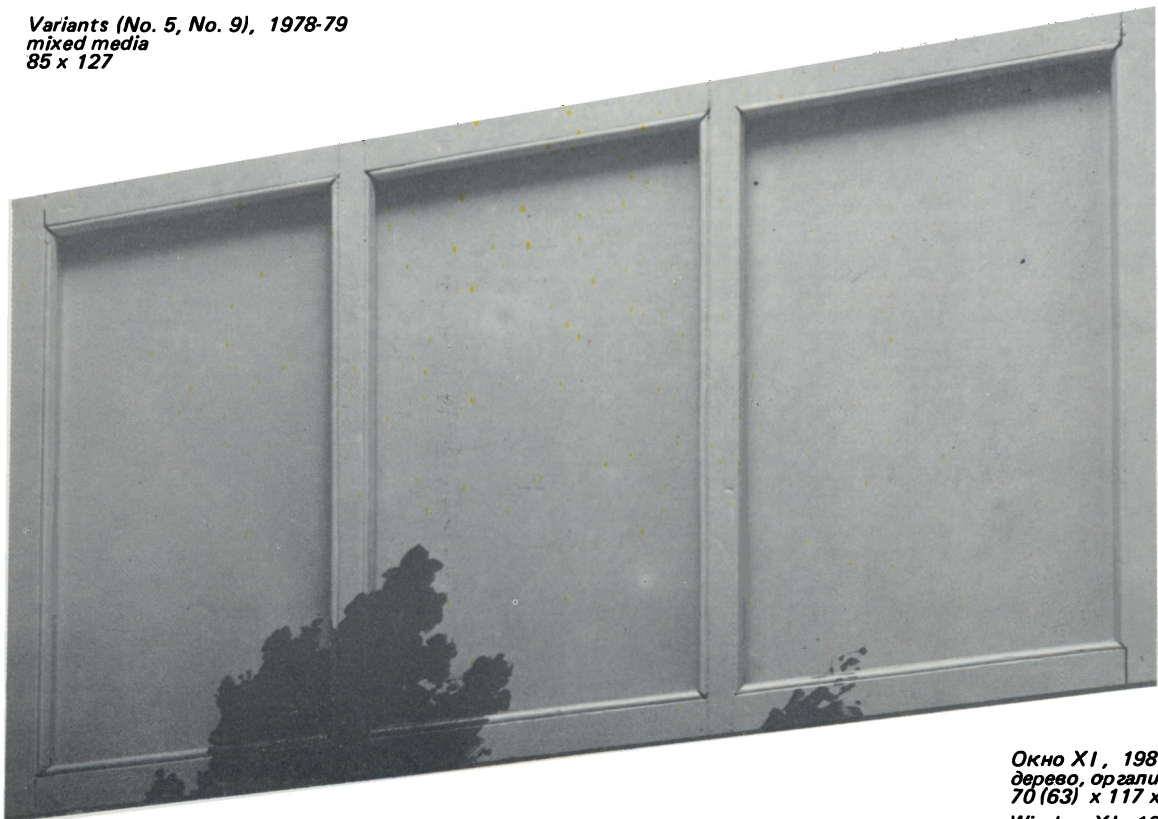
30

seen in its ready form. Chuikov actually creates an archetype and a primal element in its material tangibility, by openly referring to the archaic. Duchamp maintained that "Everything is art if it is pulled out of its everyday context, or if I point my finger at it". Indeed, the object emerges in this position, but is unmastered by space, an object without its own symbol, outside of its connection to the cosmos.

By completing this projective consciousness, which is striving towards the future, Chuikov discovers the path to the truth of being while remaining in the present. He tries, as Heidegger would say, to obey esthetic language, its "utterances", the "voice of being". In reality, only the openness of being, as Chuikov's work bears witness, can help man to experience the mystery of creativity and discover authentic existence. Ivan Chuikov's conceptualism is oriented towards an artistic transformation of the world from flatness and superficiality to space; from idea to image. The problematics of his work and its resolution bear witness to the fact that in our intellectualized time, the artist does not make use of the pure concepts which are "revealed", concepts which possess the clarity of a scientific experiment, which, it would seem, should have taken the place of sensorial images as Hegel predicted. Chuikov's artistic vision heralds the birth of a particular type of concept, not in the guise of abstracted categories of the intellectual culture of metaphysics, which have displaced the sensuality and mythopoeticness of the image, but on the contrary — in the form of those very same "archaic" sensorial categories. Therefore, the question of overcoming discursive abstract thought, which symbolizes the illusoriness of being, becomes the most important aesthetic and philosophical issue in the art of Chuikov. He addresses

*Варианты (№ 5, № 9), 1978-79  
смешанная техника  
85 x 127*

*Variants (No. 5, No. 9), 1978-79  
mixed media  
85 x 127*



*Окно XI, 1980  
дерево, оргалит, эмаль  
70 (63) x 117 x 5*

*Window XI, 1980  
enamel on cardboard and wood  
70(63) x 117 x 5*

слов и связей в современной культуре мыслится Чуйковым не как ее разрушение, а как "повторения" тех первоначальных возможностей европейской культуры, которые в свое время были упущены ради развития понятийного дистанцированного мировоззрения.

Сама концепция "окна" означает для художника желание выйти к подлинному бытию, не натываясь на ее подмену в виде ренессансной картины, заменившей реальность ширмой. Пародируя игрой с зеркалами мысль Альберти "картина — это окно в мир", Чуйков тем самым показывает, *чем не является бытие*. Заменяя окно зеркалом, вернее его понятием, Чуйков разыгрывает целое представление, притчу, остроумно рассказывая, как реальность превращается в схемы рассудка, а картина незаметно теряет связи со своим первообразом. Действительность не определяется предметностью, — заключает художник, — не заменяется зеркалом, где грезятся призраки бытия — она всегда выступает живой вещью-образом.

Объекты Ивана Чуйкова олицетворяют классическую формулу художественного поведения и существования человека в его гармонии и уравновешенности в космосе: мир во мне и я в мире, где художник — творец и одновременно зритель — каждый раз находится в мире с двумя перспективами, прямой и обратной, внутри и снаружи, в начале и в конце, присутствуя в самой ткани жизни и одухотворяя ее.

В. ПАЦЮКОВ

himself completely to the primordial, unrealized possibilities of European culture, to a time when being had not yet been replaced by the idea of being, the dead form of the living soul.

Chuikov sees the disclosure of vital meanings and connections in modern culture not as its des-

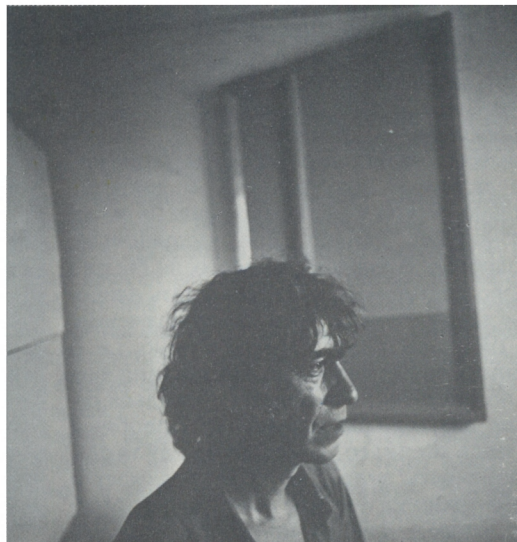


Photo by I. Makarevich

31

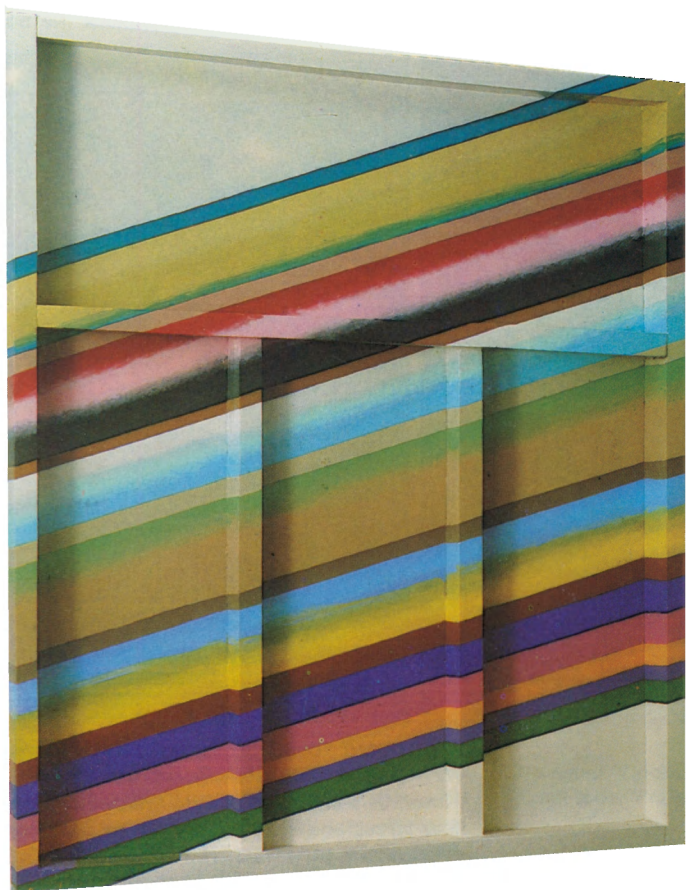
truction, but as "repetitions" of the primal possibilities of European culture, which were neglected at one time in order to develop a conceptualized distanced view of the world.

For the artist, the very concept of the "window" signifies the desire to break out to authentic being, without stumbling over its substitution in the form of a Renaissance painting which has replaced reality with a screen. By using a game of mirrors to parody Alberti's idea that "a picture is a window on the world", Chuikov demonstrates what being is *not*. By replacing the window with a mirror, or rather with its concept, Chuikov enacts an entire performance, a parable, wittily telling us how reality transforms into the structures of the intellect, while the painting imperceptibly loses its connections to its primal image. Reality is not defined by "objectness" the artist concludes — it is not replaced by the mirror, where the specters of being loom — reality is always a living thing-image.

Ivan Chuikov's objects personify the classic formula of artistic behavior and man's existence in harmony and stability in the cosmos: the world is in me and I am in the world; the artist is simultaneously the creator and the viewer, each time finding himself in the world with two perspectives, both direct and reverse, internal and external, in the beginning and the end, animating the very fabric of life in which he is present.

V. PATSYUKOV

Translated by Catherine A. Fitzpatrick  
and Jamey Gambrell



Окно XVIII, 1980  
Посвящается М. Матюшину  
Движение в пространстве  
Стохастический вариант  
дерево, оргалит, алкидная эмаль  
130 (112) x 96 x 8

Window XVIII, 1980  
Homage to M. Matushin  
Movement in space  
Stochastic version  
enamel on cardboard and wood  
130 (112) x 96 x 8

# andrei abramov андрей абрамов

В Америке, где видео как художественный метод, существует только в пределах 15 лет, многие из художников перестали этим заниматься уже в конце 70-ых гг. в силу ряда проблем, в основном сопряженных с возрастающей сложностью и дороговизной аппаратуры. В России камеры и записывающие системы осваиваются за чертой возможностей и, следовательно, метод как таковой еще не амортизирован. Однако, для художников, подобных Абрамову, видео, если бы оно было доступным, могло бы стать наиболее адекватной формой самовыражения. В 1980 г. он пишет: "мечты о кино, т.е. о съемке своих фильмов, я не оставил еще и по сей день, хотя надежд с каждым годом все меньше и меньше". Подобный "голод по видео" (имеется в виду та разновидность видео, которая включает в себя технологические аспекты и элементы кино) в данном конкретном случае породил своеобразную художественную форму, в которой бумага или холст обретают роль ленты, а художник идентифицируется с синтезирующим устройством. В попытке применить принципы кино или видео в работе с иным пластическим материалом художник прибегает к сериям (группам рисунков). Каждая из серий, будучи воспроизведена в виде слайдов (Абрамов фотографирует каждую сделанную вещь) и будучи затем спроектирована на экран, наводит на мысль об аналогии с видео-лентой, показанной в условиях за-



Родился в 1951 году. В 1972 г. закончил Художественное училище им. 1905 г. Живет и работает в Москве.

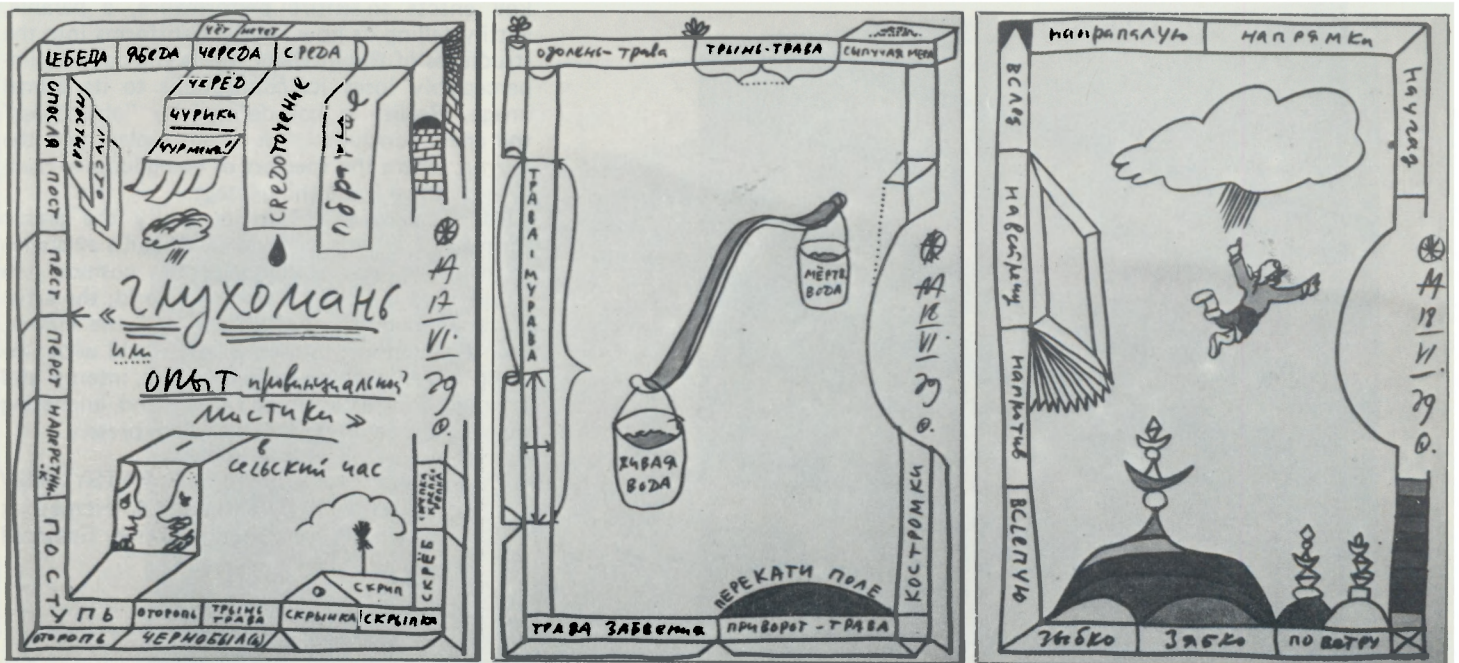
Was born in 1951. In 1972 he graduated from the Moscow Art School named after 1905 revolution. He resides and works in Moscow.

In the USA where video as an artistic medium has been around for only fifteen years or so, many artists stopped working in it as early as the late seventies due to the difficulties arising from their dependence on extensive equipment. In Russia, video cameras and recording systems remain beyond artists' reach and thus the medium has not been explored. However, for artists like Andrei Abramov, video, if it were available, would have been the most adequate form of self-expression. In 1980 Abramov wrote: "Even now I have not given up my dreams about shooting my own film. But every year brings less and less hope." This "hunger for film or video" in Abramov's case originated an artistic form in which paper or canvas assumes the role of a tape, and the artist becomes a synthesizer. In his attempt to adopt the principles of film and video art to another medium the artist chose to work in series or groups of drawings. Each series when photographed on a slide (Abramov photographs every piece he creates) and projected on a screen, presents a picture comparable to a video tape shown in slow motion.

Among his earlier works we find "improvisational exercises" in which he freely executes abstract and semi-abstract graphic drawings. It was these "exercises" which led to the development of the serial principle that the artist later used with other subject matters.

The theme which directly relates to Abramov's interest in and practice of literature is expressed in the witty drawings done in 1977. "Strange Circumstances" is a good example of the artist's use of the narrative form. In this series the artist

32



Среди его ранних работ можно найти импровизационные упражнения, в которых демонстрируется уверенное владение техникой абстрактной и полу-абстрактной композиций. Эти упражнения и привели (по мнению автора) к развитию принципа серийности, позднее взятому на вооружение в связи с проблемами более сложного порядка.

is indebted to comic books and cartoons in the way Roy Lichtenstein is in his pop art works. Abramov's scenes as a rule are dedicated to Moscow street activities which are recorded with the preciseness of a camera. In the narrative series Abramov organizes drawings in a strict order and writes his comments or "subtitles" on all of them. Thus, as in a movie any changes in the se-



Тема, которая прямым образом связана с интересом Абрамова к экспериментам литературного толка, отражена в иронических рисунках 1977 года. "Странные Обстоятельства" — типичный пример использования повествовательного жанра. Эта серия восходит к комиксам или мультфильмам в том же смысле, в котором это справедливо в отношении ранних поп-артных работ Роя Лихтенштейна. Сцены, изображаемые Абрамовым, как правило, посвящены суматохе уличных происшествий, фиксируемых с точностью камеры. В повествовательных сериях Абрамов располагает рисунки в строгом порядке, сопровождая их авторскими комментариями или "субтитрами". Таким образом, как это свойственно и обычному кино, малейшие нарушения в последовательности рисунков (кадров), не могли бы остаться незамеченными.

Концептуальные серии Абрамова обусловлены влиянием на него поэзии Велимира Хлебникова. Он пишет: "Хлебников первый привлек меня к проблеме работы над собственным языком искусства, как чисто поэтическим, так и живописным. Увлеч работой над его структурой, поисками первооснов (т.е. первичных слов, а в живописи — как бы первоэлементов), закономерностей и новых выразительных средств языка. Особенно занимает меня слияние или скорее сочетание слова и изображения в качестве некоего нового усложненного знака (или набора знаков) другой читаемости". Рисунки, подобные "Быстроконечному Времени" четко иллюстрируют принцип, посредством которого Абрамов конструирует свои семиотические структуры. Пространство "Быстроконечного Времени" упорядочено благодаря наличию серии плоскостей, каждая из которых несет на себе

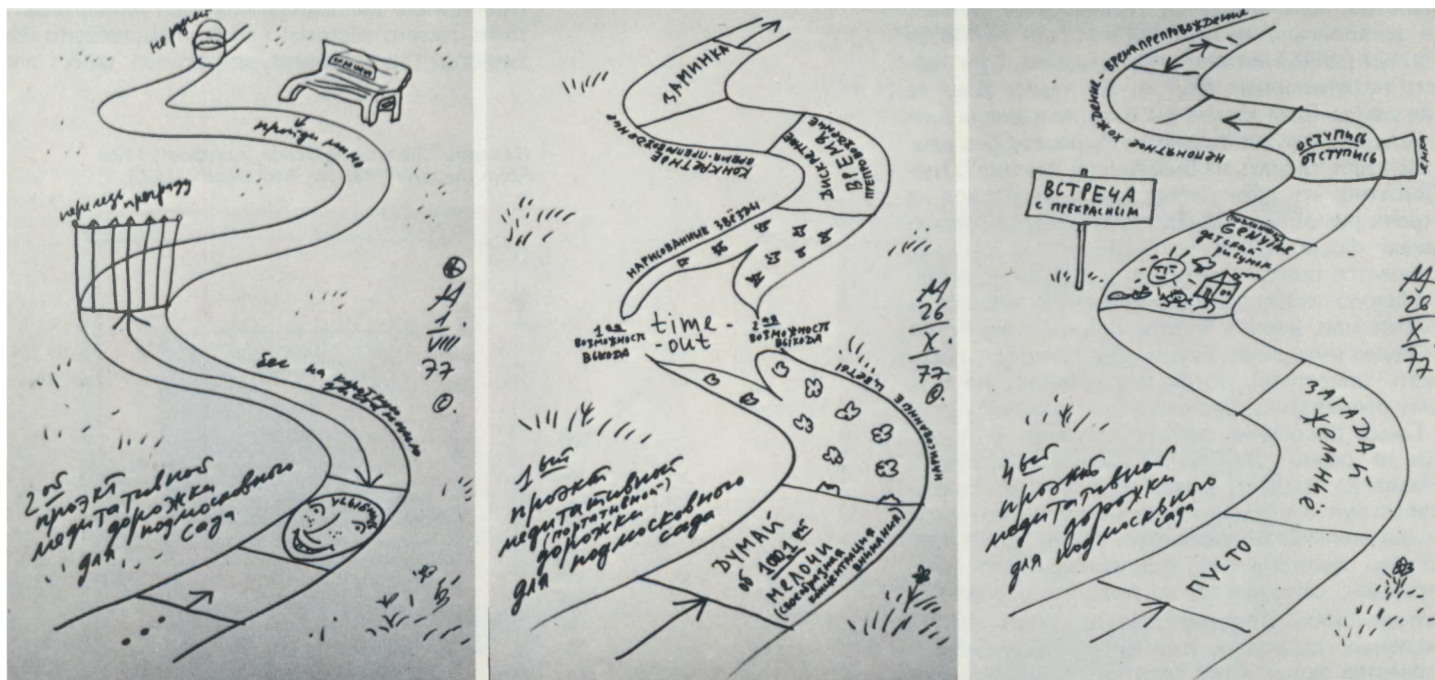
quence become apparent at once.

Abramov's conceptual or idea-oriented series were influenced by the poetry of Velimir Khlebnikov. The artist says: "It was Khlebnikov who first interested me in the problem of working on the language of art itself. I work on the structure of language searching for its sources (that is the root words, or basic elements in the plastic arts) its rules and new expressive devices. I am particularly attracted by the mingling, or rather the combination of the word and image as a new, complicated sign. (or series of signs) that can be read in a different way".

Drawings like "Quick Pointed Time" clearly illustrate how Abramov erects his semiotic structures. Its space is created through a series of planes each of which carries a phrase or a single word. In this work the artist is not concerned with formal and poetic problems but rather seeks a total harmony between seemingly unrelated and diverse objects and notions existing in time and space.

Another aspect of Abramov's work relates to his interest in Zen philosophy from which is derived a series of drawings called "Frames." Each drawing consists of a frame which delineates empty space or a highly laconic graphic composition. In "Quick Pointed Time" and in "New Lexicon", Abramov "interprets the world by grasping little pieces of it" and giving "an approximate vision of the whole only through a series of grasps." In "Frames", however, he reduces his verbal and visual vocabulary to the minimum and attempts to achieve metaphysical exactness in a single drawing.

The "Frame" depicting triangle, circle, and cube is a good example of Abramov's metaphysical symbolism. Plato in his philosophy of Forms claims that "the world of pure form (mathematical figures and their relationships) is the



фразу или отдельное понятие. В этой работе художник не заботится о формальных или конкретно-поэтических задачах, а, скорее, стремится к тотальной гармонии между разноплановыми объектами или идеями, населяющими время и пространство его композиций.

Другой аспект творчества Абрамова сопря-

Из серии "Проекты", 1977  
From serie "Projects", 1977

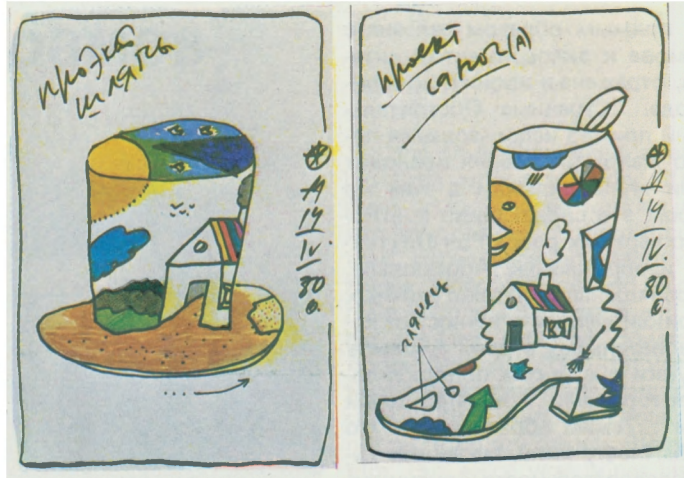
real world, whereas the world we see, is the realm of the unreal, of illusion, of change, and of death." Abramov's drawing with three basic geometric shapes. (the cube is homomorphic to the square) seems to be the visual expression of Plato's idea of "the real world." In fact, in each series the artist shows his awareness of Plato's two worlds, constantly moving from reality

жен с интересом к Дзен. Последнее — дает импульс к созданию серии рисунков, именуемых "Рамками". Каждый рисунок состоит из рамки, очерчивающей пустое пространство или крайне лаконичную графическую композицию. В "Быстроконечном Времени" и в "Новом Лексиконе" Абрамов интерпретирует мир методом экстраполяции, т.е. как бы экзаменируя "отдельные его крупницы и создавая приближенную картину целого на основании конечного числа проб". С другой стороны, именно в "Рамках" фразеологический и визуальный арсенал доводится до минимума в стремлении достичь метафизической точности в каждой отдельной композиции.

"Рамка", в которую вписан треугольник, круг и куб — наиболее характерна в плане использования метафизического символизма. Платон в его философии форм утверждал, будто "мир чистых форм (математические конфигурации и их соотношения) суть реальный мир, тогда как мир, видимый нами, — принадлежит к области вымысла, иллюзий, перемен и смерти." Рисунок Абрамова с тремя каноническими фигурами (при условии, что куб гомоморфен квадрату) может служить наглядной иллюстрацией платоновской идеи "реальной реалии". Фактически, в каждой из своих серий художник осознает присутствие обеих платоновских реалий, постоянно путешествуя от реального к абстрактному и часто комбинируя атрибутику двух этих сфер. То, как Абрамов интерпретирует "реальный мир" на языке геометрических фигур, наводит на ассоциацию с японским художником начала XIX века Сингайем, именовавшим свою композицию с теми же самыми геометрическими формами "знаком Вселенной".

Идея "Рамок", очерчивающих пустое пространство, перекликается с японскими "суми", — живописью, в которой пустота является полноправной частью произведения, а не просто незаписанным фоном. На языке Дзен та же самая идея могла бы быть выражена следующими двумя фразами: "красить без красок" или "играть на бесструнной люте". Любопытно, что даже нагнетание ярких тонов на краях рамок не является у Абрамова следствием формальных установок; он, скорее, старается придать этому определенную философскую конкретность. Абрамов пишет: "в рамке или, вернее, в обрамлении я все более и более нуждаюсь. Рамка мне помогает сдерживать (вместить) поток информации, не дать ему расплзтись, выплеснуться за край".

Среди последних работ Абрамова — рисунок из серий "Желтый, Красный, Голубой". Название выдает намерение автора, свидетельствуя о временном обострении интереса к формальным проблемам: выявляются цветовые соотношения; разрабатываются композиции, основанные на подобного рода соотношениях. Пространство строится из локальных цветовых плоскостей: желтый (в качестве фона) плюс голубой и красный. Незакрашенным пустотам в данном случае отводится второстепенная роль. В следующей композиции — голубые и красные треугольники соударяются с белыми, на которых в соответствующем порядке помещены слова "холодное" и "горячее". Вводя эти слова в структуру рисунка, Абрамов выявляет ту дополнительную психологическую размерность, которая наличествует в цвете наряду с визу-



Из цикла "Проекты", 1980  
бумага, фломастер  
30 x 21,5

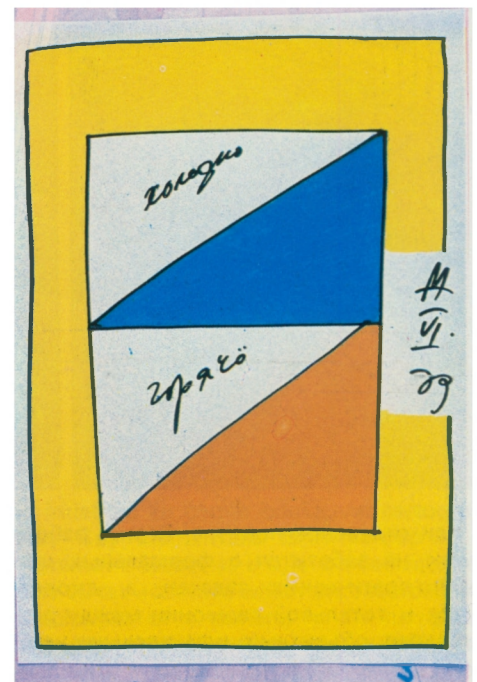
From the cycle "Projects", 1980  
30 x 21,5

to abstraction, and often combining these two realms. Abramov's translation of "the real world" into the language of geometric figures resembles the work of the early 19th century Japanese artist Sengai. The latter called his drawing of the same geometric shapes "Sign of Universe."

The concept of those "Frames" which delineate an empty space echoes with the Japanese 'sumi' paintings in which emptiness is a part of the work and not just undone background. In the language of Zen the same idea can be expressed in two phrases "painting by not painting" and "playing the stringless lute." It is curious that even the brightly colored frames or settings of each drawing are not formal devices. Abramov likewise places them in a philosophic context. He writes: "I need a frame or a setting more and more. It enables me to restrain the flow of information, keep it from crawling out, spilling beyond the edge."

Among Abramov's latest works are the drawings from a series "Yellow, Red, and Blue." The title reveals the artist's intention which clearly shifts toward pictorial and formal problems. He explores the relationships between colors and

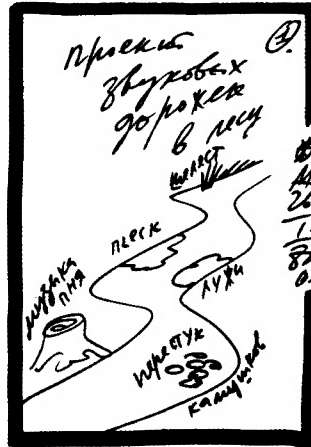
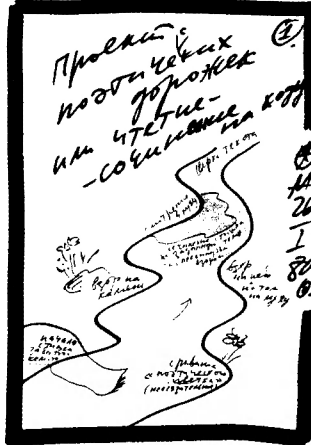
Из серии "Желтое, красное, голубое", 1979  
From the serie "Yellow, Red, Blue", 1979



альной. В другом рисунке из той же серии нейтрализуется контраст между теплым красным и холодным синим, путем разделения их своего рода пограничной полосой в виде белого прямоугольника. Диагональное расположение цветowych плоскостей, напротив, усиливает напряженность композиции, и без того резкой — благодаря цветовому контрасту. Белый прямоугольник включает в себя ориентированную линию (стрелку), простирающуюся горизонтально от одного конца формы до другого. Эта стрелка является как бы единственным элементом, синтаксически родственным более ранним концептуальным работам. В целом, описанная выше серия явным образом тяготеет к перцептуальной категории видео, и, кажется, что калейдоскопические конфигурации этой группы рисунков могли бы стать еще более впечатляющими, когда бы им была доступна скорость видео-фильма.

Искусство Абрамова затрагивает вполне важные вопросы, связанные с корреляцией между искусством и технологическим прогрессом. Вторая половина XX века мнится тем самым временем, когда техническая аппаратура в состоянии соперничать в формальной изобретательности и исполнительском мастерстве с человеческим существом. Сегодня полароидные фотографии с трудом можно отличить от оригинала, и наиболее передовые центры по применению технических новшеств направляют существенные усилия в сторону развития и имитации всевозможных художественных средств, работающих на базе технологии. Должен ли творческий процесс развиваться в дальнейшем сотрудничестве с машиной или он должен вернуться на круги своя? Нежеланное невмешательство Андрея Абрамова в реальное видео — подготавливает платформу для размышлений касательно этой проблемы.

Маргарита МАСТЕРКОВА

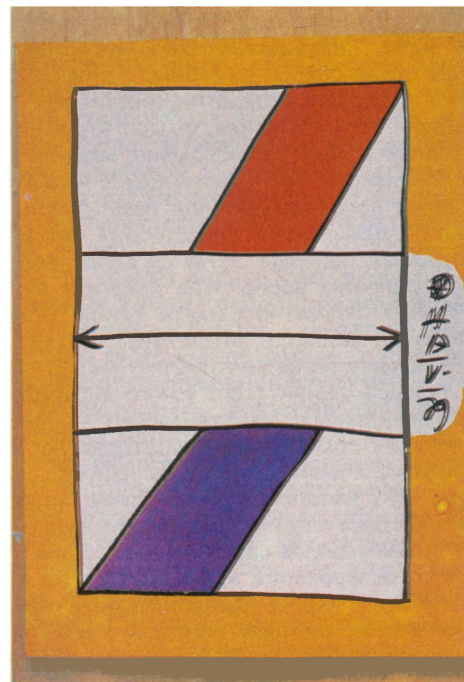
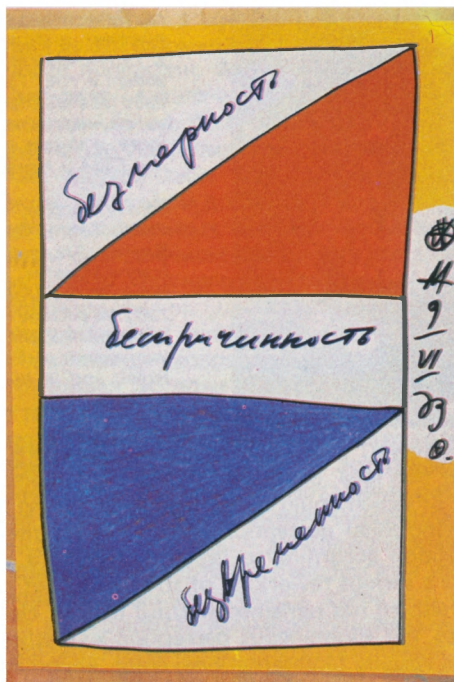


"Проекты", 1980  
"Projects", 1980

creates compositions based on these relationships. The picture space is constructed of flat primary color fields: yellow as a drawing background, blue and red. The shapes left in white are secondary elements in the compositions. In "Hot and Cold" blue and red triangles adjoin white ones on which the words "cold" and "hot" respectively are written. By introducing these words the artist evokes the psychological dimension inherent in color as well as the visual one. In another drawing from this series Abramov neutralizes the contraposition between warm red and cold blue by breaking their color fields with a white rectangular shape. The diagonal placement of the color fields reinforces the vitality of the composition already achieved by the color contrast. The white shape encloses a limited line which runs horizontally from edge to edge of the rectangle. This line is the only element which connects this drawing with the artist's earlier conceptual works. This last series clearly falls into the perceptual category of video, and it seems that the "kaleidoscopic patterns" of its drawings could have become quite picturesque given the motion of a video tape.

Abramov's work raises highly important questions relating to the dependence of art work on technological progress. The second part of the 20th century is a time when technical equipment is ready to replace any possible mastery and inventiveness an artist can achieve manually. Today polaroid photographs can be barely differentiated from the original masterpieces they depict. And the most advanced visual centers dedicate their work to the development of possible artistic languages expressed in technological terms. Should the creative process further develop its "collaboration" with the machine or should it express a revolt against the joining of art and technology? Abramov's reluctant noninvolvement in video provides a good platform for speculation on this question.

Margarita MASTERKOVA



# vladimir weisberg владимир вейсберг

Творчество Вейсберга дает пример искусства, опирающегося на стройное мировоззрение, — на систему взаимосвязанных художественных и этических понятий. Их принадлежность к миру вечных, фундаментальных для искусства представлений о гармонии и совершенстве несомненна. В этом отношении Вейсберг выступает, как убежденный сторонник традиционных ценностей, нигилистически отброшенных современным художественным сознанием во имя анархически понятой свободы. Переработка внешнего хаоса, доставляемого природой и обществом, в гармонический космос — эта извечная потребность художника — превратилась у Вейсберга в настоящую манию. Это и понятно. Такая задача в наш век требует от художника не просто жертв, не просто служения, а всей жизни, которая в такой же мере, как живопись, становится реализацией его убеждений, его интеллектуального и духовного мира. Подобная концептуальность жизни и творчества, противопоставляющих миру свою систему идей, типична для искусства XX века. И здесь Вейсберг является в полном смысле слова художником своего времени. Принципиальное своеобразие Вейсберга состоит, однако, в том, что его творчество, в противоположность перманентному новаторству авангардизма, дает некий культурно-преemptивный синтез. Словом, особая новизна его искусства не имеет точек соприкосновения ни с академизмом, ни с авангардизмом. Он является всюду "чужаком" и одиночкой, не удостоившимся до сих пор справедливой оценки. Надо иметь нечто большее, чем талант и мужество, чтобы десятилетиями отстаивать позицию непримиримой приверженности однажды приоткрывшейся истине. Здесь проявляются подвижнические качества его натуры — подобно Сезанну или Ван-Гогу — все подчинять главной идее своей жизни. Если все же попытаться сформулировать на чем основывается "категорический императив" Вейсберга, то следует сказать о его обостренно чувствительной совести — совести художника — которая заставляет его, требует от него все более и более совершенной реализации своих идеалов.

Оставаясь в рамках традиционно-предметного мышления, опирающегося на принципы гармонизации цвета, Вейсберг придал ему свое, вполне оригинальное истолкование. В отличие от Сезанна (его влияние было определяющим для Вейсберга до начала 60-х годов), создавшего модель обозримого цвето-конструктивного построения картины, русский художник выдвинул свою, на первый взгляд "абсурдную" идею "невидимой" живописи, получившей также название стиля "белое на белом". Однако, вещи зрелого Вейсберга убеждают в плодотворности этой идеи, вернее, целого идейного комплекса, смысл которого можно было бы определить, как переключение живописи от чувственно-эмоционального восприятия цвета на интеллектуально-чувственное по преимуществу. Речь идет не об игре терминами, но о серьезнейшей перестройке метода работы с натуры, которому Вейсберг остается верен, внося, однако, в непосредственное восприятие природы момент отчуждения от зримо-предметного цвета. Такой "правдивый" цвет, по Вейсбергу, является антиномией и разрушителем гармонии. Вот почему он не употребляет ни цветового пятна, ни — тем более — линии. Цвет у него дифференцируется на тысячи невидимых (действительно — невидимых) частиц, образующих совершенно неповторимую, насыщенную тональными колебаниями и как бы изнутри светящуюся субстанцию. Она наполняет его картины, становясь от вещи к вещи все более истонченно одухотворенной. Полотна Вейсберга бывают более светлыми или более темными в зависимости от освещения и времени года, но в них всегда достигается этот якобы парадоксальный эффект: используя все богатство цветовой палитры, художник создает метафизическую белизну, воплощающую идею абсолютной гармонии. Каждый сантиметр такого холста обладает качеством драгоценного вещества, сотканного из тончай-

The art of Weisberg provides an example of art based on a harmonious world view, on a system of inter-relations among artistic and esthetic conceptions. It clearly belongs to the world of perceptions — eternal, fundamental for art — of harmony and perfection. In this sense Weisberg stands as a staunch advocate of the traditional values which have been nihilistically cast aside by contemporary artistic creation in the name of an anarchistic understanding of freedom. The reworking of external chaos caused by nature and society into a harmonious cosmos — the age-long need of the artist — has turned into a true obsession with Weisberg. This is understandable. In our times this task demands of an artist not only sacrifice, not only dedication, but his entire life, which, to the same extent as his painting, becomes the realization of his convictions, his intellectual and spiritual world. This type of conception of life and creation, opposing one's system of ideas to the world, is typical of twentieth century art. Here Weisberg is an artist of his times in the full sense of the term. However, Weisberg is distinguished principally by the fact that his work, in contrast to the constant innovation of the avant-garde, presents a kind of culturally continuous synthesis. In a word, the particular novelty of his art does not have anything in common with either academism or the avant-garde. He is an "odddity" and a loner, and has yet to be granted an accurate evaluation. One must have something more than talent and courage to maintain for decades a position of irreconcilable adherence to a once half-glimpsed truth. In this the selfless qualities of his personality appear — like Cezanne or Van Gogh — to subordinate his life to his main idea. In the attempt to formulate what Weisberg's "categorical imperative" is based on, mention should be made of his acutely sensitive conscience — the conscience of an artist — which forces him, demands of him, a more and more perfect realization of his ideals.

While remaining within the framework of traditional representational thinking and relying on the principles of the harmonization of color, Weisberg lent this thinking his own original interpretation. Unlike Cezanne (whose influence could be clearly felt on Weisberg until the beginning of the sixties), who created a model of the visible color-constructive structure of the picture, Weisberg advanced his "absurd" (at first glance) idea of the "invisible" painting, also called the style of "white on



Photo I. Palmir

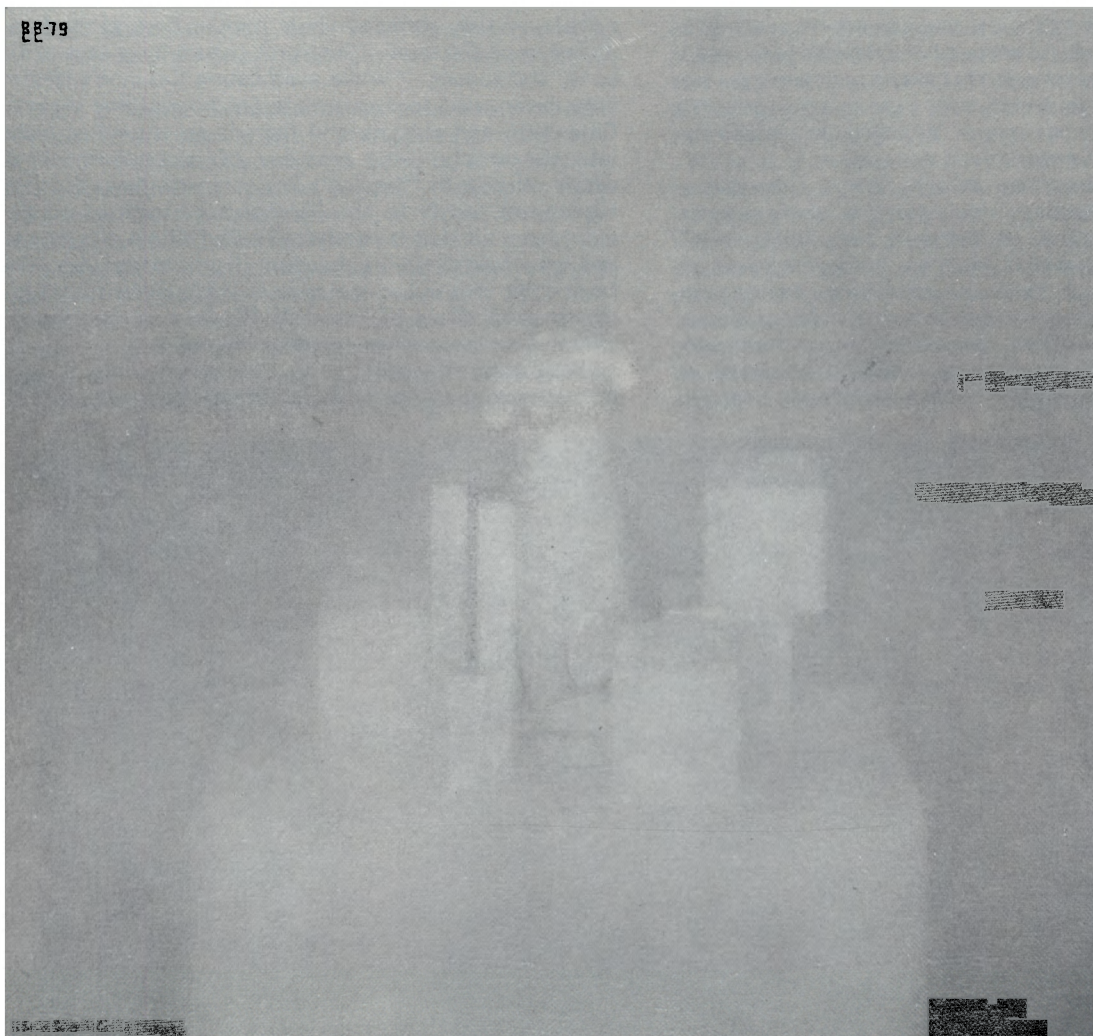
Родился в Москве в 1924 году. Учился у художников: Татлина, Осмеркина (в Инст. им. Сурикова) и Иванова-Мусатова. С 1961 г. член МОСХа. В 1962 г. вошел в т. н. "Группу восьми". Работы Вейсберга представлены во многих частных коллекциях, а также в музеях Европы, США и Израиля.

Born in Moscow, 1924. He studied under Tatlin, Osmerkin (at the Surikov Art Inst., Moscow) and Ivanov-Musatov. He entered the Moscow Art Union in 1961. In 1962 he became a member of the "Groupe of Eight". His works are in museums of Europe, USA and Israel, and in many private collections.

white". However, works of the mature Weisberg prove the fecundity of this idea, or rather, of this whole complex of ideas, the point of which could be defined as switching painting from a feeling-emotional perception of color to an intellectual-sensitive perception according to preference. This is not a play of terms, but a serious reworking of the method of painting from nature. Weisberg has remained faithful to this. However, he has brought to the spontaneous perception of nature some alienation from visually representational color. According to Weisberg such "truthful" color is an antipode and ruins harmony. This is why he doesn't use either colored patches or — especially —

ших красочных оттенков. Оно сгущается в предметные композиции, где предметы, конечно, полностью лишены иллюзорной объемности. Геометрические отвлеченные формы — шары, кубы, конусы, цилиндры и т.п. — словно конденсируют в себе опалесцирующее пространство и со-

lines. Color for him differentiates into thousands of invisible (literally invisible) particles which form a unique substance, filled with tonal variations and seemingly glowing from within. This substance fills his paintings, becoming more refined in inspiration with each work.



Композиция № 4, 1979  
холст, масло  
55 x 55

Composition No. 4, 1979  
oil on canvas  
55 x 55

средотачиваются в центре полотна. Каждая предметная конфигурация — варианты их неистощимо разнообразны — подчиняется строгому порядку и ритмической сопряженности предметов друг с другом и окружающим пространством. Иногда эти формы выстраиваются в музыкально-ритмизованные процессии, но всегда расстановка предметов подчинена идее баланса и равновесия. В этих картинах нет никакой динамики, фрагментарности, внушающих чувство беспокойства. Напротив, эти статичные, центрические, замкнутые внутри себя картины-миры воплощают саму идею покоя, в котором достигнута идеальная уравновешенность пропорциональных и метрических отношений. Конечно, в таком совершенном покое есть что-то холодно-торжественное, — ведь ради него надо отказаться от красочности и разнообразия жизни. Однако момент противостояния покоя окружающему хаосу позволяет выдерживать сколь угодно длительное созерцание: от картин Вейсберга не хочется отрываться, и, пожертвовав суетой, мы погружаемся в мир тишины и гармонии.

Можно сказать, что картины Вейсберга — это трансцендированная живопись, в системе которой все традиционные изобразительные элементы приобретают новую реальность. Вот почему так поверхностны сравнения Вейсберга с одним из последних классиков Европы — Джорджо Моранди. Геометрические предметы в картинах Вейсберга не имеют никаких эмоционально-психологических функций, как это имеет место в натюрмортах Моранди. Их нельзя назвать ни лирическими спутниками, ни "представителями" художника. Но это и не кубистические символы, восходящие к знаменитой формуле Сезанна — "тракуйте природу по-

Weisberg's canvases are lighter or darker depending on the lighting and time of year, but in them a seemingly paradoxical effect is always achieved: by employing all the richness of the color palette, the artist creates a metaphysical whiteness which embodies the idea of absolute harmony. Every centimeter of such a canvas has the quality of a precious substance, woven together of the subtlest color shades. This is thickened into representational compositions in which objects are, of course, without illusory volume. Geometrical, abstract forms — spheres, cubes, cones, cylinders, etc. — seem to condense in themselves opalescent space and are concentrated in the center of the canvas. Each object configuration (variations of them are inexhaustibly diverse) are subordinated to the strict order and rhythmic inter-relation of objects among themselves and with the surrounding space. Sometimes these forms are arranged in a musical-rhythmic procession, but the arrangement of objects is always subordinate to the idea of balance. In these paintings there are no dynamics or fragmentation which would instill a feeling of unease. On the contrary, these static, centric painting-worlds within themselves embody strength and the idea of peace, in which the ideal balance of proportional and metrical relations are attained. Of course, in such perfect peace there is something coldly solemn. Indeed, for the sake of this one must abandon the colorfulness and diversity of life. However, the opposition of peace to the surrounding chaos allows us to contemplate for an unlimited period of time — one doesn't want to turn away from Weisberg's paintings; having sacrificed the bustle of life, we are immersed in a world of quiet and harmony.

One might say that Weisberg's painting is transcendental painting; in his system all traditional representational elements ac-

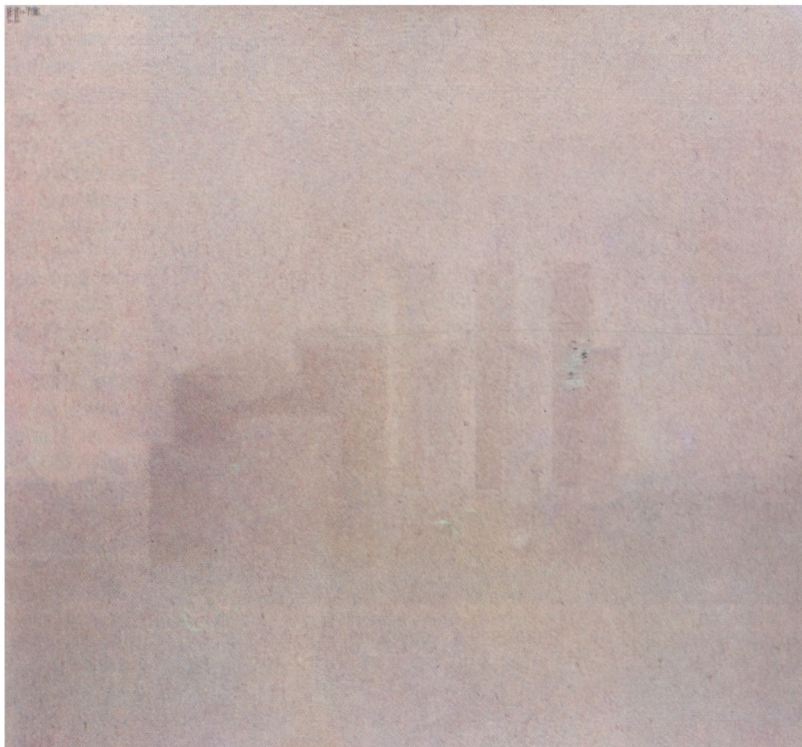
средством куба, конуса и шара..." Усвоив уроки Сезанна, Вейсберг никогда не стремился присвоить себе находки сезаннизма и кубизма, и у нас нет никаких оснований причислять его к анахроническому варианту "посткубизма", на уровне которого застрял целый эшелон "передовых" советских художников. Его предметы свидетельствуют об "антипредметном" духе его абстрагирования от всего чувственного, жизненного, бытового, психологического, освобождения от материальности, в том числе, от слишком материального цвета. Характерно, что художник стремится достичь такой же абсолютизации духовного, изображая обнаженную модель или портретную фигуру.

Процесс работы над холстом выливается в длительную борьбу между "разрушением" предметного цвета и созданием того, что Вейсберг определяет как "плотность" цвета, которую он понимает опять-таки по-своему, как насыщенность духовным, а не эмоциональным, театрализованным или ассоциативно-психологическим содержанием. Само понятие плотности цвета, связанное с представлением о живописи Рембрандта, означает по Вейсбергу переход от цвета ассоциативного к цвету гармоническому, созерца-

quire a new reality. This is why Weisberg is superficially compared with one of the more recent great European painters, Giorgio Morandi. But the geometric objects in Weisberg's paintings do not have any emotional-psychological function, as can be found in Morandi's still-lives. These objects can't be called lyrical companions or "representatives" of the artist. But neither are they cubist symbols, harking back to the famous formulation of Cezanne — "interpret nature by means of the cube, cone, and sphere..." While assimilating Cezanne's lessons, Weisberg never tried to appropriate for himself the innovations of Cezannism and cubism, and there is no ground to include him into the anachronistic category of post-cubism, in which a whole echelon of "leading" Soviet artists have become mired. His objects testify to the "anti-object" spirit of his disengagement from all that is connected with feelings, life, the everyday and psychological, his freedom from materialism, including from color that is too material. It is characteristic that the artist strives to attain the same absoluteness of the spiritual by depicting a nude model or a portrait figure.

The process of working on a canvas turns into a lengthy battle between the "destruction" of objective color and the crea-

38



Композиция №25, 1978  
холст, масло  
51 x 54

Composition No. 25, 1978  
oil on canvas  
51 x 54

тельному, и может быть реализовано при очень длительной работе над живописной поверхностью.

Слова Делакруа, которые любил повторять Майоль — "время не щадит того, что сделано без затраты времени" — близки этому художнику, который придает особое значение разработке методики длительного исполнения картины. При его склонности к теоретико-философской систематизации своего опыта (здесь уместно отметить, что Вейсберг внимательно изучает классическую философию), ему удалось по-своему разрешить методологическую проблему времени в творческом процессе.

Для Вейсберга огромное значение имела его догадка, что знаменитые "муки" Сезанна над реализацией картины были связаны с тем, что великий француз "не знал о взаимосвязи между длительностью исполнения и своими психофизиологическими возможностями". Исходя из этого, Вейсберг поставил задачу найти такой благоприятный для самочувствия режим труда, который обеспечит победу интеллекта и идей художника над его эмоциональной природой. Важно отметить, что ему удалось чисто экспериментальным путем установить взаимозависимость каждого последующего сеанса работы с предыдущим, в результате чего постепенное одухотворение живописной материи носит чисто творческий характер, а состояние внутренней

tion of that which Weisberg calls the "density" of color. He understands this again in his own way as the saturation of spiritual content — not emotional, theatrical or associative-psychological content. The very understanding of the density of color, connected with Rembrandt's painting, means for Weisberg the switch from associative color to harmonious, contemplative color and can only be realized through time-consuming work on the paint surface.

The words of Delacroix, which Maillol often liked to quote — "time doesn't spare that which is done without expending time" — are close to Weisberg, who gives special importance to working out a method for the long execution of a painting. With his inclination for the theoretical-philosophical systemization of his experience (here it should be noted that Weisberg is a serious student of classical philosophy), he was able to resolve the methodological problem of time in the creative process.

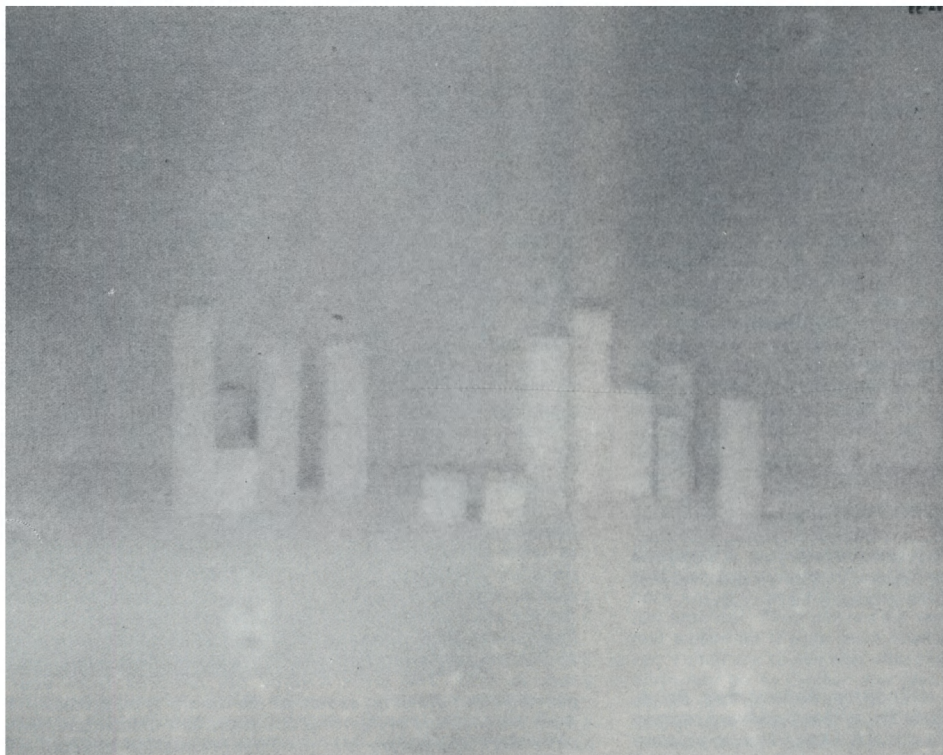
Weisberg accorded great importance to his belief that Cezanne's well-known "tortures" in realizing a painting were due to the fact that the great French painter "didn't know about the interconnection between the length of execution (of a painting) and his own psycho-physiological possibilities." From this Weisberg set himself the task of finding a work regime which would be auspicious for his health and which would facilitate the victory of the intellect and the artist's ideas over his emotional nature.

озаренности не утрачивается. Процесс работы напоминает своеобразный ритуал, строго регламентированный во времени и обусловленный главным критерием — “чувством целого”, которое художник понимает как единственную форму общения с природой, которая может дать совершенно органичное успокоение”. Таким образом, процесс работы становится возможностью обретения искомого покоя, целиком заполнив и в каком-то отношении заменив собою жизнь.

Надо отдать должное феноменальной воле этого художника, который — вопреки всему — стал организатором своих отношений с природой и, по сути дела, со всем миром, исходя из упомянутого “чувства целого”. Работая с натуры, он подчиняет мотив идее картины, которую лишь стремится сделать похожей на мотив. Он не только — в соответствии с традицией XX века — противопоставляет окружению созданный его воображением мир картины. Максималист во всем, он распространяет экспансию своей мечты о “невидимой” живописи на свое жизненное окружение. Он создал вокруг себя обстановку, подобную той, которую мы видим на его полотнах: стерильно-белый, отвлеченный

It might be mentioned that every work session is dependent on the preceding one. As a result of this, the gradual inspiration of the painting material is purely creative in nature, and the state of inner comprehension is not expended. The work process is reminiscent of a unique ritual, strictly regimented in time and conditioned by the main criterion — the “sense of the whole” which the artist understands as the only form of contact with nature, capable of providing “a completely organic calm.” In this way the work process becomes a possibility of attaining the calm sought after, having entirely filled life, and in some way having changed it.

We must give credit to the phenomenal will of the artist, who, in spite of everything, has formed his relations with nature and, moreover, with the entire world proceeding from the above-mentioned “sense of the whole”. In working from nature, he subordinates the motif to the idea of the painting, trying to make the painting only similar to the motif. In accordance with the traditions of the twentieth century, he not only opposes the world of the painting, created by his imagination, to the surroundings. An extremist in everything, he promotes the expansion of his dream of the “invisible” painting to his real-life surrounding.



Серия “Город”, №19, 1980  
холст, масло  
48 x 59

Cycle “The City”, No. 19, 1980  
oil on canvas  
48 x 59

от всего обыденно-бытового мир, чуть менее упорядоченный, чем в картинах. Вейсберг неотделим от “белого на белом” и представляет редчайший случай, когда цель, метод и средства искусства образуют полное единство с образом жизни художника.

Быть может, “сверхрационализм” В. Вейсберга более всего напоминает изысканную теоретичность Жоржа Сера. Но если последний был фанатиком научной доктрины, дающей возможность упорядочить ощущения и интуицию, то Вейсберг полагается прежде всего на способность искусства к духовному преображению видимого.

“Моя работа состоит в том, чтобы доказать самому себе, что я прав. Но моя физиология, мой оптический аппарат, моя психика — все этому мешает” — признается Вейсберг. И потому он всегда будет ощущать себя лишь “учеником”, находящимся в пути к желанному совершенству.

... И все же его работы последних лет заставляют думать, что он нашел пути к победе над самим собой. Очищающее воздействие его полотен подобно общению с воплощенной гармонией.

Не служат ли подобные картины свидетельством возможностей человеческого духа побеждать внутренний и внешний хаос, сохраняя верность прекрасному?

Е. МУРИНА

He has created for himself a living space similar to that which we see in his canvases: sterile white, disengaged from everything everyday, only slightly less regulated than his paintings. Weisberg is inseparable from his “white on white”; he is a rare case in which the aim, method and means of art form a full unity with the artist’s life-style.

Perhaps Weisberg’s “super-rationalism” is most reminiscent of Georges Seurat’s recherche theoretical nature. But if the latter were a fanatic of scientific doctrine, providing the possibility of conditioning sensation and intuition, Weisberg relies above all on the ability of art to lead to the spiritual transfiguration of the visible.

“My work consists of proving to myself that I’m right. But my physiology, my optical apparatus, and my psyche get in the way of this,” Weisberg admits. For this reason he will always feel like only a “student” on the road to desired perfection.

But his work of the last years leads us to believe that he has found the road to victory over himself. The cleansing action of his canvases is like contact with the embodiment of harmony. Can’t we say that such paintings serve as testimony to the possibility of the human spirit to conquer internal and external chaos while remaining true to that which is splendid?

E. MURINA

Translated by Mickey Berdy

# THE LETTERS OF V. CHEKRYGIN TO M. LARIONOV

## ПИСЬМА В.ЧЕКРЫГИНА К М.ЛАРИОНОВУ

Василий Николаевич Чекрыгин — один из самых оригинальных и убежденных художников русского авангарда — родился 18 января 1897 года в Калужской губернии. Молодые годы он проводит в Кивее, где посещает школу иконописи при Киевско-Печерской лавре. С 1910 по 1914 гг. учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в 1912 г. знакомится там с Владимиром Маяковским. Тогда же он устанавливает контакты с другими представителями русского авангарда, в том числе с Натальей Гончаровой и Михаилом Ларионовым. В 1913 г. он знакомится со Львом Жегиним, с которым совершает вскоре путешествие по Европе. В том же году он иллюстрирует первую книгу Маяковского "Я", а в 1914 г. Ларионов представляет его работы на выставке "№ 4". 1915-1916 гг. Чекрыгин проводит на фронте, уйдя туда в качестве добровольца. В 1917 г. он участвует в выставке "Мир искусства" в Москве. В 1917-1918 гг. работает в Комиссии по охране художественных ценностей и преподает в Доме Искусств в Сокольниках. 1920 г. — попытка покончить с собой. В 1929-1922 гг. Чекрыгин занимается разработкой и интерпретацией идей философа Николая Федорова, он также близок к священнику и исследователю Павлу Флоренскому. В те же годы им начат цикл рисунков "Воскресение из мертвых". Он член-учредитель группы "Маковец", участник выставок и одноименного журнала. В 1922 г. Чекрыгин погиб в результате несчастного случая на железной дороге. В 1923 году состоялась его посмертная выставка в Государственной Третьяковской галерее.

Основанный в конце 1921 года „Маковец“, также называвшийся „Искусство-жизнь“, поддерживал нео-романтические тенденции раннего советского искусства. Кроме Чекрыгина и Флоренского в „Маковец“ входили Николай Чернышев, Александр Шевченко и Лев Жегин. Они противостояли абстрактным тенденциям, возобновляя лирический экспрессионистический стиль в живописи и графике. „Маковец“, организовавший две выставки в Москве (1922, 1924) и выпускавший журнал (два номера, 1922), был назван по имени холма, на котором в 14-ом веке Сергей Радонежский построил Троице-Сергиевскую Лавру (ныне Загорский монастырь и музей), что символизировало духовные и религиозные устремления художников, членов этой группы. Утонченное, экзальтированное видение Чернышева, Чекрыгина и их коллег представляло собой резкий контраст с материалистической философией коммунизма, которая нашла свое отражение в героическом реализме Ассоциации Художников Революционной России (АХРР). Это видно в так наз. „Прологе“ („Маковец“ №1): „Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния, целостных образах“.

Ниже приводятся два письма Чекрыгина к Михаилу Федоровичу Ларионову (1881-1964) из нескольких его писем, хранящихся в архиве ИСРК (Институт современной русской культуры в Голубой Лагуне, Техас, США). Хотя на первом письме год не указан, можно установить по общим данным, что оно написано в 1921 году.

Пушкино 15 февр. н. ст.

Дорогой Михаил Федорович!

Написал Вам в каком положении находятся библиотека Ваша, картины и рисунки. Послал письмо через Вашу двоюродную сестру, но решил написать на тот случай, чтобы все же были извещены, если предыдущие письма пропадут. Картины и рисунки Ваши в полной сохранности в Госуд. хранилище; хранителем его сейчас художник Дурное, он относится к Вашим проблемам и рисункам внимательно (по словам Николая Михайловича). Хранилище помещается в особняке Кузнецовых на Дмитровке, против Пименовского переулка. Там же находятся Ваши издания, которые в целостности. Вывез из Вашего дома: картины, рисунки, библиотеку худ. Кириллов (Вы должны быть поминте его по Уч. Ж. В. и З., блондин в пенсне). Библиотека находится в 1-м пролетарском музее на М. Дмитровке в особняке Лееве (там есть прекрасные вещи). Вас и Наталию Сергеевну хотели купить из Хранилища в галерею Третьяковых, но не смогли этого сделать, т.к. не с кем говорить по этому поводу. Вам нужно послать доверенность или Грабарю (лучше всего ему, т.к. он тогда будет свободен в выборе, будет голову этого дела) или же мне по адресу Пушкино.

К нам все чаще и чаще доносятся вести с Запада, падают журналы, впечатление должен сказать и скудное и мутное от той застенности, которая как кажется вовсе не поверхностна. Меня крайне интересует что делаете Вы и Наталия Сергеевна, я слышал, что Вы сделали иллюстрации к "Двенадцать" Блока. Не знаю, что же Вы сделали, Блок не подходит к Вам, разве только по персонажам этого слабого произведения. Поживем — увидим.

У меня к Вам просьба "с прощением совета": скажите, Михаил Федорович, стоит ли ехать в Париж или нет? Можно ли там не стесняясь работать, есть ли краски, холст, кисти, выставки, карандаши, бумага?

Не возьмете ли Вы на себя труд дружеский поговорить с маршаном, у Вас знакомства должны быть не малые, о том не купят ли они меня контрактом (скажите им, что я работоспособен, прибавьте по дружбе увесистости и восклицательных знаков).

Захотелось мне, как беременной бабе арбуза, Парижа, его обстановки и красок Лефрана (на автомobili, костюм и пр. плюю).

Vasilii Nikolaevich Chekrygin, one of the most original and impassioned artist of the Russian avant-garde, was born 18 January, 1897, in Kaluga Region. He grew up in Kiev, where he attended the icon school at the Kiev-Pecherskaia Lavra; 1910-14, he attended the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture; 1912 made the acquaintance of Vladimir Maikovsky and contacted with members of the avant-garde, including Natalia Goncharova and Michail Larionov; 1913 with Lev Zhegin, illustrated Maikovsky's first book of verse Ya (Me); 1914 contributed to Larionov's exhibition "No.4"; with Zhegin travelled in Europe; 1915-16 volunteered for action; 1917 at the exhibition "World of Art", Moscow; 1917-1918 served on the Commission for the Protection of Art Treasures in Moscow; 1918 taught at the Sokolniki House of Arts, Moscow; 1920 tried to commit suicide; 1920-22 elaborated and interpreted the theories of the philosopher Nikolai Fedorov; began a cycle of drawings called *Resurrection of the Dead*; 1922 co-founder of the group Makovets; contributed to its journal and exhibitions; 1922 died in a railroad accident; 1923 post-humous exhibition at the State Tretyakov Gallery, Moscow.

Established at the end of 1921, Makovets (also called Art-Life) supported the Neo-Romantic tendency in early Soviet art that coincided with the consolidation of the New Economic Policy. Apart from Chekrygin and Florensky, members of Makovets included Nicolai Chernyshev, Alexandr Shevchenko and Lev Zhegin who countered the prevalence of abstract art by renewing a lyrical, even Expressionist style of painting and drawing. The society, which organized two exhibitions in Moscow (1922, 1924) and published its own journal (two issues, 1922), was named after the hill on which Sergii Radonezhsky built the Troitse-Sergiev Lavra (now the Zagorsk Monastery and Museum) in the 14-th century — a gesture that betrayed its members' emphasis on the spiritual, religious quality of art. At a time when the materialist philosophy of Communism was being preached and when the heroic realism of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR) was gaining momentum, the delicate, febrile visions of Chernyshev, Chekrygin and their colleagues were a curious contrast. This is apparent from the Makovets declaration or so called Prologue (Makovets, No.1): "The task of our creativity is to fuse the spontaneous voices of Nature elevated to the highest sphere of spiritual life with Nature herself and to confine them in mighty, cohesive images which will synthesize these conditions."

The two letters from Chekrygin to Mikhail Fedorovich Larionov (1881-1964) reproduced below are among several such document in the holdings of the Institute of Modern Russian Culture at Blue Lagoon, Texas, USA. Although the first letter does not carry the year, circumstances indicate that it is was written in 1924.

Pushkino, February 15

Dear Mikhail Fedorovich,

I have written to you about the condition of your library and your paintings and drawings. I sent the letter to your cousin, but have decided to write again so that you will be informed of the position even if my previous letters are mislaid. Your paintings and drawings are perfectly safe in the State Repository; its curator is now the artist Durnov, who treats your paintings and drawings with care (according to Nikolai Mikhailovich). The repository is housed in the Kuznetsov family's mansion on Dmitrovka Street, opposite Pimenovsky Lane. Your editions are there, too, in toto. The artist Kirillov has removed from your house some paintings and drawings as well as the library (you probably remember him from the Institute of Painting, Sculpture and Architecture, fair-haired with a pince-nez). The library is in the First Proletarian Museum in Malaya Dmitrovka Street at the Leve Mansion (there are some splendid things there). The Tretyakov Gallery wanted to buy some of your works and some of Natalya Sergeevna's from the repository, but could not, since there was no one to talk to in this connection. You should send a letter of attorney either to Grabar (which would be best, since he would then be free to choose and would be in charge of this undertaking) or to me in Pushkino.

News from the West reaches us more and more frequently. Magazines arrive. The impression given, I must say, is both scanty and obscure because of that stagnation which, it seems, is by no means superficial. I very much want to know what you and Natalya Sergeevna are doing. I have heard that you have illustrated Blok's The Twelve. I don't know what kind of thing you have done: Blok isn't in your line, except perhaps in regard to the characters of his feeble poem. Time will tell.

I have a request to put to you "humbly begging for advice": tell me, Mikhail Fedorovich, is it worth while going to Paris or isn't it? Is it possible to work there freely, are there paints, canvas, brushes, exhibitions, pencils, paper?

Would you take upon yourself the labour of a friend by talking to the marchands — you must have many acquaintances — about whether they would contract to buy me (tell them that I am industrious and add sterling qualities and exclamation marks from motives of friendship).

The desire for Paris, for its atmosphere and Lefranc's paints (I don't give a damn about cars, clothes, etc.) came upon me like a pregnant woman's desire for a watermelon.

I place the duty of talking to a marchand (I would be richer for them, I know that) upon you and earnestly beg you to fulfil it — well, at worst you will lose a couple of days or evenings. Really, Mikhail Fedorovich, what would it cost you, you are at the top of your form and must undoubtedly enjoy prestige in the eyes of the French. You are tall and have an impressive bearing — make an effort for Moscow (i.e. for me).

I look forward to your reply. Yours, V. Chekrygin

Moscow has become extraordinarily lively. Shops are opening, magazi-



Долг поговорить с маршаном (для них я клад, это знаю), долг поговорить с маршаном возлагаю на Вас, настойчиво прошу его исполнить, ну в крайнем случае потеряете дня 2 или вечера. Михаил Федорович, право, что стоит Вам, Вы и в силе, да и авторитет несомненно должен быть у Вас в глазах французов. У Вас и рост и внушительная осанка, поработайте на Москву (т.е. на меня).

Жду ответа.

Ваш В. Чекрыгин

В Москве оживление необычайное, открываются магазины, выходят журналы, появляются выставки, настроение приподнятое, жизнь входит в нормальное русло.

Пушкино 9 декабря 1921 г.

Дорогой Михаил Федорович!

Ваши два письма получили, одно через делегацию, другое через Юрьев. Последнее шло только 11 дней. Бесконечно обрадовался ему и сегодня 1-ое письмо я получил на 3 дня позже Юрьевского. Сегодня целый день думаю о Вас, дорогой Михаил Федорович! Написал я Вам в Париж не зная, что Вы там и, видимо, удачно. Многие кроме меня обрадуются тому, что Вы здоровы и живы. Каким-то знатым иностранцем был пущен слух, что Вы и Наталия Сергеевна умерли. Этот слух расстроил многих. О Париже, да и вообще о Европе знали очень мало — вернее ничего, только за последнее время



From the serie "Resurrection", 1921  
34.5 x 29  
Collection of I.S. Dychenko, Kiev

Из цикла "Воскресение", 1921  
34.5 x 29  
Собрание И.С. Дыченко, Киев

стали получать чаще известия. О Вас впервые узнают из писем, посланных Вами мне. После получения первого Вашего письма я был в Москве только один вечер и собрал известий для Вас немного пока, но в следующем письме дополнил их. Должен передать печальную весть Наталии Сергеевны — ее матушка умерла. Когда? Где? При каких обстоятельствах — не знаю. Отец живет где-то под Москвой, где — неизвестно. Плохо ли, хорошо ли? Также неизвестно. Точных известий не удастся собрать до тех пор, пока я не увижусь с каким-либо из Ваших или же Наталии Сергеевны родственников. След же утвряю, т.к. связей с домом, где жили раньше Вы, они не поддерживают. По слухам, переданным кем-то Льву Федоровичу довольно-таки давно, Ваша матушка живет где-то под Москвой, Иван Федорович куда-то года 3-4 назад исчез, где он — никаких нет слухов. Я ходил к "Зон". Театр пуст. Никто нам не играет. Нашел 13 флегматичного сторожа, который сказал, что труппы Ксении Федоровны сторож не знает.

В следующую поездку схожу в Сухаревский театр, если е там нет — пойду к Мейерхольду, может быть он укажет, где играет теперь Ксения Федоровна, адрес ей Ваш дам обязательно.

В бышей Вашей квартире живут совершенно посторонние Вам люди, перед ними жили тоже посторонние люди, которых спрашивал Лев Федорович года 2 тому назад — неизвестно ли где вы? Они не только не смогли указать, где Вы, но не знали и отца Наталии Сергеевны и Вашей матушки. Очевидно, Ваши родственники в самую тяжелую пору (голода и холода в Москве) покинули Москву. Вам, конечно, очень трудно составить представление о той трудности, о тех лишениях, которые переживали в Москве — это можно понять пережив. Очевидно, Ваша квартира и вещи кому-нибудь из знакомых были отданы под надзор. Но голод и холод этих последних (смотревших за сохранностью вещей) заставили бежать в хлебные места, в провинцию. Но вещи Ваши и Нат. Сергеевны (картины) случайно увидел вывозимыми из Вашей квартиры (их везли посторонние люди "никуда", просто освобождали помещение), Николаем Михайлович и отвез их в Гос. Хр., где он в то время служил. Целиком ли они попали туда, установить можете только Вы, но в

nes are being published, exhibitions are being held, there is a mood of excitement and life is resuming its course.

Pushkino, December 9, 1921

Dear Mikhail Fedorovich,

I have received two letters from you, one via a delegation, the other through Yur'ev. The latter took only 11 days. I was enormously glad to receive it and today, 3 days later, I received the first letter. I have been thinking about you the entire day today, dear Mikhail Fedorovich! I wrote to you in Paris without knowing that you were there and, apparently, thriving. There are many others who will be glad to learn that you are alive and well. A rumour was put about by some famous foreigner that you and Natalya Sergeevna had died. Many people were upset by this rumour. We knew very little about Paris or Europe in general, for that matter — or, rather, we knew nothing — news has only recently begun to arrive more frequently. The first news about you was in the letters you sent me. After receiving your first letter I was in Moscow for only one evening and I have gathered a little news for you in the meantime, but I shall supplement it in my next letter. I have sad news for Natalya Sergeevna — her mother has died. When? Where? Under what circumstances? — I don't know. Her father is living somewhere near Moscow, where I don't know. In good conditions or bad? That, too, is unknown. I shall not be able to obtain precise information until I see one or other of your relatives or of Natalya Sergeevna's. Trace of one is lost, since they are not in contact with the house where you used to live. According to rumours passed on by someone to Lev Fedorovich quite a while ago, your mother is living somewhere near Moscow and Ivan Fedorovich disappeared somewhere 3 or 4 years ago — there are no rumours about where he is.

I have been to the "Zon". The theatre is empty. No-one is performing there. I found a phlegmatic caretaker who said that he did not know Ksenia Fedorovna's company.

On my next trip I shall go to the Sukharevsky Theatre. If she is not there I shall go to Meierhold — perhaps he will be able to indicate where Ksenia Fedorovna is performing now. I shall certainly let you have her address.

The people living in your former apartment are complete strangers and the people who lived there before them were strangers, too. About 2 years ago Lev Fedorovich asked them whether they knew where you were. Not only were they unable to say, but they did not even know Natalya Sergeevna's father or your mother. Evidently your relatives left Moscow during the hardest period (of hunger and cold in Moscow). Of course, it is difficult for you to form an impression of the hardships, the deprivations which were experienced in Moscow — that could only be understood by experiencing them. Your apartment and belongings were evidently placed under the supervision of one of your acquaintances. But the hunger and cold obliged even these last (looking after the safekeeping of your belongings) to flee to areas where there was food, to the provinces. However, by chance Nikolai Mikhailovich saw your things and Natalya Sergeevna's (pictures) being carried out of your apartment (they were being taken "nowhere" by strangers, who were simply clearing the premises) and took them to the State Repository, where he was working at that time. Only you can establish whether they are all there, but, according to Nikolai Mikhailovich, there are very many of them in the State Repository. I shall find out definitely whether your drawings are there and also the number of paintings and let you know in my next letter. I have known for a long time that your paintings were safe and so was not too worried. They cannot be stolen there; the only thing that could happen would be if they were distributed among provincial museums. However, I shall try to see that that does not happen before your return. I shall

definitely go to Grabar and give him your request. Bryusov is not involved, he can do nothing (even if your books were for sale he could not forbid their sale since there is no right to property in Russia). I have not run across your books anywhere during the entire six years. Evidently, all of them have been saved or all of them have been lost. There are no paintings on sale, either (there is no open trade in pictures here and they are bought on the quiet: Aivazovsky and so on. Borovikovsky and Levitsky, for example, are not bought and that is even more true of the impressionists). Your collections have been transferred to state ownership. I don't know by whom (possibly they were requisitioned by the state to prevent their being plundered) and at the present time they are in the 1st Proletarian Museum, the former Leve mansion. The museum is a very good one. Whether your library is there or not is something only you can establish and you won't be able to get it back — the books would be museum property.

I shall see Nikolai Mikhailovich in the next few days and give him your request to write about paintings. He will be pleased to do so (he is a fine, extremely rare character). We intended to visit the State Repository together and shall go in the next few days. Now, to go on. Your pictures "Soldier with a Pipe" (recumbent), the big "Autumn, Spring, Winter, Summer" and the charming "Marine Landscape" are in the Museum of Painting (it is closed on the instructions of the IZO), and so are Natalia Sergeevna's pictures "The Canvas Bleachers" and "Winter Landscape" (with tree trunks) and one theatrical piece. Many pictures (I don't know which ones in particular) are in provincial museums: in Saratov and Yekaterinburg. I shall try to obtain precise information. I am very glad that they are in their proper place and have not been used to fire the stoves.

Now, to more general subjects.

You asked what was new in art. Something exceptionally complex is happening; there are a great many rumblings and it is hard to pass judgement on contemporary painting here, since there have been no exhibitions for three years now. The snobs (as I said) are waiting to hear from Paris. There are many able young artists, but they occupy themselves with trifles, all of them organising "revolutions in art" just as they used to. The suprematists are led by Malevich and the kontrelefisty by Tatlin (he teaches at the St. Petersburg academy) — they are sectarians, intolerant and, it must be admitted, tedious. All this is ignorant, stupid and

Гос. Хранилище, как говорит Ник. Мих., их очень много. Там ли рисунки Ваши, узнаю точно, а также и число картин и сообщу следующим письмом. Я давно знаю, что Ваши картины сохраняются, а потому относительно покоен. Украсть их там не могут, единственное, что с ними могут сделать, это — распределить по провинциальным музеям. Но я постараюсь, чтобы этого не делали до Вашего приезда<sup>14</sup> да. Обязательно схожу к Габарю и передам Вашу просьбу. Брюсов<sup>15</sup> не при чем, ничего не может сделать (если бы были в продаже Ваши книги, и то он не смог бы запретить их продажу, т.к. права собственности в России нет). Книг Ваших нигде не встречал за все 6 лет. Очевидно, или они сохранены целиком или же целиком погибли. Картин в продаже тоже нет (открытой торговли картинами у нас нет, в скрытой покупают: Айвазовский и т.п. Боровиковский, Левитский, напр., не покупается. Импрессионисты тем более). Ваши коллекции переданы в собственность государству. Кем — неизвестно (возможно, что они реквизированы государством, дабы они не были раскраданы) и в настоящее время находятся в 1-ом пролетарском музее на Б. Дмитровке бывш. особняк Леев. Музей очень хороши<sup>17</sup>. Там ли Ваша библиотека — установить можете только Вы, поучить ее обратно Вы не сможете — это музейные вещи.

Николая Михайловича увижу на днях и передам ему Вашу просьбу написать о картинах. Он это сделает с удовольствием (прекрасная, чрезвычайно редкая личность). Мы с ним вместе собирались сходить в Государственное Хранилище, на днях сходим. Теперь дальше. Ваши картины "Солдат с трубкой" (лежащий), большая "Осень, весна, зима, лето", прелестный "Морской пейзаж" находятся в Музее живописной культуры (он закрыт по распоряжению ИЗО), а также картины Наталии Сергеевны "Белильщицы холста", "Зимний пейзаж" (со столами), и одна артистическая вещь находятся там же. Много картин (какие именно не знаю) находятся в провинциальных музеях: в Саратовском, Екатеринбургском. Точные сведения постараюсь собрать. Я очень рад, что они попали в надлежащее место, а не попали на растопку печек.

Теперь на более общие темы.

Вы спрашиваете, что нового в искусстве? Творится нечто чрезвычайно сложное, очень много брожений, во что это выльется, сказать трудно. Судить о современной живописи у нас очень трудно, т.к. выставок нет уже 3 года. Модники (как я говорил) ждут известий из Парижа. Молодых способных художников много. Но занимаются они пустяками, все по-прежнему устраивают "перевороты в живописи". Супрематисты во главе с Малевичем, контррельефисты во главе с Татлиным (он преподаватель Петерб. академии) — сектанты, нетерпеливы и надо признать надоедливы. Все это невежественно, глупо и грубо, хотя бы философами не зная азбуки. Одним словом, интересного, глубокого (просто даже умного) ничего — безлюдье. В поэзии нового ничего — Маяковский то же самое, гораздо хуже стал писать, потерял энергию (я, между прочим, его стихов не выношу), живет с Бриками здесь, в Пушкино. Лев Федорович — реалист уже давно, года 4 (не натуралист, а реалист). Есть два поэта, которые при работе могут выработаться в значительных — это Н. Асеев и Б. Пастернак. Последний молчаливым согласием признан за лучшего поэта, а вслух даже Маяковским (очень ревнивым к своей славе).

Все мечтают о возможности тихого труда, очевидно многое назрело, есть что вырабатывать. Мои художественные взгляды выработались в ясную и отчетливую форму. Утверждаю, что никто другой в Европе их не имеет, для Вас они вероятно (безусловно), а также для всех французов и русских будут совершенно неожиданными, новыми. Этот путь (путь не мой, а моего учителя философского)<sup>18</sup> должен завершить все искания художественные и философские, придать им смысл, необычайную ясность синтеза, а также примирить: учения спиритуализма с материализмом, разрешая противоречия: панпсихологизма, панволюнтаризма, панэстетизма. Философия перестает быть философией созерцательной, отвлеченной, переходит в действительность, наука соединяется в астрономии и завершается чистыми искусствами в синтезе причины. Новый путь есть требование глубокой нравственности, в нем открывается подлинный смысл труда. Мой учитель после Сократа величайший Сын Человечка, но мудрее его. Его учение, верю, станет делом будущего человека.

Я написал маленькую книжку, где почти дословно повторяю его слова (т.к. своей системы не нахожу нужным вырабатывать), но в ней (в книге) я систематизировал его учение и постарался его изложить наглядней. Кроме книги написал небольшую статью, которую в скором времени отпечатаю, при переводе на французский язык. Пришлю ее Вам среди следующих писем.

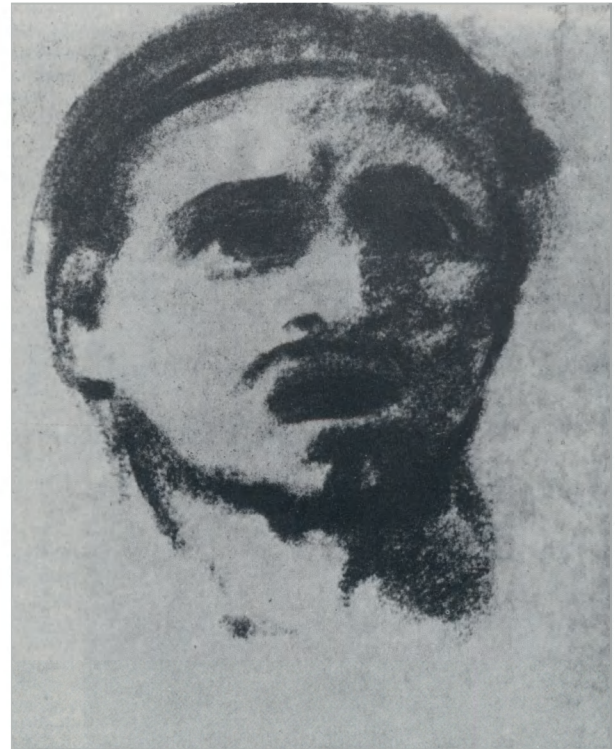
Мы не виделись 6 лет полных, за это время и внешне и я и Вы изменились, вероятно, не мало. Очень прошу прислать карточку фотографическую Вашу, очень хочу видеть, каковы Вы теперь? Свою Вам посылаю в этом письме, т.к. Вы помните меня еще ребенком (мне было, когда Вы уезжали, 17-ый год). Кроме того, Михаил Федорович, пришлите снимки или фотографии с новых Ваших и Наталии Сергеевны вещей. Между прочим, в последнем номере "Экрана" (театральной газеты) писали, что Вы заключили контракт с американцами, везущими Ваши испанские и русские вещи в Сев. Америку. Пришлите снимки с испанских вещей, многие будут очень рады видеть Ваши новые работы.

Как работают французы — не интересуюсь, думаю, что и Пикассо, и Делоне и Дерену будет очень интересно прочесть мою статью. Если Вы с ними хорошо знакомы — прочтите ее им (делаю это не для славы, а для торжества идей моего учителя и Москвы).

Очень интересуюсь формой иллюстрации музыки, это будет конечно ценно, если будет обосновано научно. В науке же до сего времени не разработана проблема связи света со звуком. Возможно, что Вы открыли путь, если так — Ваша заслуга будет огромна.

crude — they want to be philosophers without knowing the alphabet. In short, there is nothing and nobody interesting, profound (or even just intelligent). There is nothing new in poetry — Mayakovsky is the same and has begun to write much worse. He has run out of energy (incidentally, I cannot bear his poems). He is living here in Pushkino, with the Briks. Lev Fedorovich has been a realist for a long time, about 4 years (not a naturalist, but a realist). There are two poets who could develop in their work into significant figures — they are N. Aseyev and B. Pasternak. The latter is acknowledged to be the better poet by tacit agreement and aloud even by Mayakovsky (who is very jealous of his own fame).

Everyone is dreaming of the opportunity for quiet work. A great deal has evidently ripened and there is something to produce. My artistic views have developed into a clear and precise form. I maintain that no one else in Europe has them; for you they will probably (unquestionably) be completely unexpected and new and for all the French and Russians, too. This way (not my own, but the way of my philosophical teacher) should bring to a conclusion all artistic and philosophical questions, endow them with meaning and the extraordinary clarity of synthesis and also reconcile the doctrines of spiritualism with materialism, resolving the contradictions of panpsychologism, panvoluntarism and panæstheticism. Philosophy is ceasing to be contemplative and abstract and is making the transition towards reality, science is unting in astronomy and reaching a



Head of a Slave, 1922  
22 x 17,5  
Private collection, Moscow

Голова раба, 1922  
22 x 17,5  
Частная коллекция, Москва

conclusion in pure arts in the synthesis of cause. The new way represents the demand of profound morality and the true meaning of labour is revealed in it. My teacher is the greatest Son of Humanity after Socrates, but is wiser than him. His teaching will, I believe, become the cause of future man.

I have written a little book in which I repeat his words almost literally (since I do not find it necessary to develop my own system), but in it (in the book) I have systematised his teaching and tried to expound it more graphically. Apart from the book I have written a short article which I shall soon publish when it is translated into French. I shall send it to you with my next letters.

We have not seen each other for six full years and during that time both you and I have, no doubt, changed a great deal, even externally. Please send me a photograph of yourself, I very much want to see what you are like now. I shall send you a photograph of myself with this letter, since you remember me as still a child (I was 16 years old when you left). In addition, Mikhail Fedorovich, send me photos or prints of your new works and Natalia Sergeevna's. By the way, the latest issue of The Screen (a theatre newspaper) writes that you have concluded a contract with the Americans taking your Spanish and Russian pieces to North America. Send me photos of the Spanish pieces — there are many people who will be very glad to see your new works.

I am not interested in how the French are working — I think that Picasso and Delaunay and Derain would be very interested to read my article. If you know them well, read it to them (I am doing this not to gain fame, but to further the triumph of my teacher's ideas and of Moscow).

I am greatly interested by the form of illustration of music. This, of course, will be valuable, if it is placed on a scientific footing. In science, after all, the problem of the link between light and sound has not hitherto been worked out. Perhaps you have discovered the way — if you have, the merit you have earned will be immense.

I sincerely wish you success, no one will be so pleased by your successes as I shall. I am not painting at all. I am drawing (I think I have already written to you of this) a great deal, but with long breaks, since I have a daughter and there are some unfavourable circumstances.

Искренне желаю Вам удачи, никто не будет так рад Вашим успехам как я. По живописи я совершенно не работаю, рисуя (я Вам уже писал, кажется) очень много, но с большими перерывами, т.к. у меня дочь и некоторые неблагоприятные обстоятельства.

Дочь у меня золотая, нежная, глазастенькая и веселая хохотушка. Сейчас ее мама убюкивает, она же что-то говорит на своем нежном языке. Жена у меня любимая. Рисунок с удовольствием Вам прислал бы не один, а хоть десять, но они безусловно не дойдут. Ничего необычайного в них нет. Когда-нибудь, Бог даст, мы увидимся (лучше конечно на родине) и я увижу Ваши работы, Вы мои.

Сейчас я Вам не советую приезжать в Москву, пока еще жизнь у нас не налажена и тяжела невыносимо. Оправится и Вы увидите родные места.

Вы должны гораздо больше знать о том, что делается у нас, чем мы знаем о Вас.

В Москве устраивается Мир Искусств, куда входят главными за-19 правилами "Сезаннисты" (до сих пор жующие его), Вы там членом и Нат. Серг. В М.И. входят все "имена". Открывается выставка через 1/2 месяца, где будут показаны работы всех за 3 года. Надо надеяться, что старого не будет, хотя надежд мало.

У нас года 3 тому назад у некоторых проявилась сильная тоска по реализму, заговорили о Рембрандте, о здоровой объективной живописи, но для реализма видно тоже, как и у французов "кишка тонка". Остальные, те с неослабной энергией продолжают строить кубы. У Вас хоть обстановочная часть чище, у нас грязь, нищенство, а потому и болезненней все это выглядит, конечно не верю ни тому, ни этому. Болезненно, надо отдохнуть, поправиться.

Что у нас действительно великолепно — это музыка, думаем, что не слабее Вашей. За все время революции музыка у нас нисколько не пала. Очень много новых прекрасных сил. Театры — ищут и ничего не находят. Вы для них будете золотой человек, но денег здесь для постановок нет, а потому Вы здесь пока не появляйтесь. Когда услышат о Ваших работах на Западе, в достаточном количестве напишут об этом, тогда потребуем и Вас отдать обратно России, как ее талант...

Я все же, несмотря на окружающий голод, неустроенность, нищету, рад, что я в России, дома.

Очень много среди нас людей не желающих ехать на довольство, сытость, эти люди не глупы, отнюдь нет.

Крепко целую Вас и обнимаю. Желаю здоровья и успехов Наталии Сергеевне. Поклон от Льва Федоровича.

Ваш В. Чекрыгин

Адрес: Пушкино Сев. ж.д., дача Крашенникова. Пишите лучше через Юрьев.

Вот надо будет увидеть Вас, Михаил Федорович, поговорить с Вами, нам много есть что сказать!

My daughter is a treasure, tender, with big eyes and a cheerful chuckler. Her mother is soothing her now and she is saying something in her own tender language. I love my wife. I would send you not one drawing but ten if you liked, but they would be certain not to reach you. There is nothing extraordinary about them. Some time, God grant, we shall see each other (preferably in our homeland, of course) and I shall see your works and you will see mine.

I do not advise you to come to Moscow now: life here has not yet regained its stride and is intolerably hard. When things recover you will see the places dear to you.

You must know much more about what is happening here than we know about you.

19 Mir Iskustva is being organised in Moscow with the "Cézannists" as the principal bosses (they are still chewing him over). You are a member and so is Natalia Sergejevna. M.I. includes all the "names". An exhibition will open in 1 or 2 months time at which everyone's works for 3 years will be shown. It is to be hoped that there will be nothing old, although hopes of that are slim.

About 3 years ago some people here revealed a powerful feeling of nostalgia for realism. They began talking about Rembrandt, about healthy, objective painting, but it was also evident that they were not "up" to realism, like the French. As for the others, they continue to construct cubes with unabated energy. At least your milieu is cleaner; here there is dirt and beggary and so all this looks even more sick. Of course, I do not believe in either one or the other. It is sick and there is a need for rest and recovery.

What is really magnificent here is music and we think that it is as strong as yours. During the entire period of the revolution music has not declined a jot here. There are very many fine new forces. The theatres are finding nothing in their search. For them you would be a treasure, but there is no money here for productions, so don't appear here for the time being. When your works in the West are heard of and are written about in sufficient volume, then we shall demand that you, too, be given back to Russia, as its talent.

Despite the surrounding hunger, the disorder and the poverty, I am nevertheless glad that I am in Russia, at home.

There are very many among us who do not want to go to prosperity and satiety and these people are not stupid, by no means.

I warmly kiss and embrace you. I wish Natalia Sergejevna health and success. Lev Fedorovich sends his regards.

Your's, V. Chekrygin

Address: Pushkino, Northern Railway, Krashennikov dacha. Write preferably care of Yur'ev.

Well, I shall have to see you, Mikhail Fedorovich, and talk to you, we have a lot to say to each other!

Translated by K.G. Hammond

43

1. Модест Александрович Дурнов (1867-1928), художник и преподаватель. В другом письме, имеющемся в архиве ИСРК, Чекрыгин упоминает о Дурново как об "очень честном и благородном человеке".
2. Имеется в виду художник, член группы "Маковец" Н.М. Чернышов (1885-1973).
3. До своего отъезда из России (совместно с Натальей Гончаровой) Ларионов жил в Б. Палашевском пер., д. 7.
4. Информацию о художнике Кириллове найти не удалось.
5. Чекрыгин имеет в виду Училище живописи, ваяния и зодчества, где он и Ларионов были студентами.
6. Бывший особняк Лева, служивший музеем до середины 20-х гг., находился на Большой Димитровке, дом 22 (ныне Пушкинская улица). Упоминание Чекрыгиным Малой (М.) Димитровки — ошибка.
7. Наталия Сергеевна Гончарова (1881-1962).
8. Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960) — художник, искусствовед, реставратор. В то время был директором ГТГ.
9. Ларионов иллюстрировал французский перевод поэмы, следанный Сергеем Ромовым. Перевод был опубликован парижским издательством "La Cible" в 1920 году.
10. Благодаря введению Лениным НЭПа в 1921 году, наблюдалось некоторое возвращение к капиталистической системе, что стимулировало живую коммерческую и культурную активность.
11. Имеется в виду Л.Ф. Жегин (1892-1969), художник, член группы "Маковец". До революции был близком другом М. Ларионова.
12. Иван Федорович Ларионов (1884-1919), брат М.Ф. Ларионова и самостоятельный художник.
13. Театр оперетты "Зон" функционировал до и, некоторое время, после революции.
14. Ларионов и Гончарова иногда думали о возвращении на родину, особенно в 30-е годы. Оба умерли, так и не увидев вновь Москвы.
15. Поэт-символист Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924) поддерживал большевистский режим и перед смертью занимал ряд административных постов.
16. Иван Константинович Айвазовский (1817-1900) известный художник-маринист. Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825) и Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822) — выдающиеся русские портретисты 18-го века.
17. Первый пролетарский музей. См. прим. 6.
18. Николая Федоровича Федорова (1828-1903) Чекрыгин считал своим учителем в области философии. Большое влияние на него оказал центральный труд Федорова "Философия общего дела".
19. Выставка "Мир искусства" открылась в Москве в январе 1922 года. "Сезаннисты" (Роберт Фальк, Петр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Александр Куприн и Василий Родзественский) были на ней широко представлены. Интересно отметить, что на выставке были также работы Марка Шагала.

Публикация и комментарии Джона БОУЛТА

1. Modest Alexandrovich Durnov (1867-1928), artist and art teacher. In another letter from Chekrygin to Larionov in the IMRC Archive, Chekrygin refers to Durnov as a "very honest and noble person".
2. Nikolai Mikhailovich. A reference to the artist and fellow member of Makovets Nikolai Chernyshev (1885-1973).
3. Until he left Russia in 1915 (with his companion Natalia Goncharova), Larionov lived at B. Palashevskii, House No. 7, Moscow.
4. Information on the artist Kirillov has not been forthcoming.
5. Chekrygin is referring to the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture where he (and Larionov) had been a student.
6. The former Leve mansion which was used until the early 1920s as a museum was at No. 22 on the Bolshaia Dmitrovka (now Pushkinskaia Street). Chekrygin's reference to M. (Malaia) Dmitrovka must be a slip of the pen.
7. Natalia Sergejevna, i.e. Natalia Goncharova (1881-1962).
8. Igor Emmanuilovich Grabar (1871-1960), painter, critic and restorer, was at this time Director of the Tretyakov Gallery, Moscow.
9. Larionov illustrated Serge Romoff's French translation of Alexander Block's famous poem *The Twelve*. It was published by La Cible, Paris, in 1920 under the title *Les Douze*.
10. With the introduction of Lenin's New Economic Policy (NEP) in 1921 a partial return to the free enterprise system was allowed — stimulating brisk commercial and cultural activity.
11. Lev Fedorovich: a reference to Lev Zhegin (1892-1969), artist and fellow member of Makovets. Before the Revolution Zhegin was a close friend of Larionov.
12. Ivan Fedorovich: a reference to Ivan Larionov (1884-1919), Mikhail's brother, and an artist in his own right.
13. The Zon Theater was an operetta theater in Moscow active before and just after the Revolution.
14. Both Larionov and Goncharova occasionally entertained the idea of returning to their homeland, especially during the 1930s, but they both died without seeing Moscow again.
15. The one-time leader of the Symbolist poets, Valerii Yakovlevich Briusov (1873-1924), supported the Bolshevik regime and occupied a number of administrative posts until his death.
16. Ivan Konstantinovich Aivazovsky (1817-1900), Russia's famous marine painter. Vladimir Lukich Borovikovskiy (1757-1825) and Dmitrii Grigorievich Levitskiy (1735-1822), leading portrait painters of the 18th century.
17. First Proletarian Museum. See Note 6 above.
18. Chekrygin regarded Nikolai Fedorovich Fedorov (1828-1903) as his philosophical teacher, being much influenced by Fedorov's central work *Philosophia obshchego dela* (Philosophy of the Common Cause).
19. The "World of Art" exhibition opened in Moscow in January, 1922. The Cezannists (Robert Falk, Petr Konchalovsky, Aristarkh Lentulov, Ilya Mashkov and Vasilii Rozhdvestvenskiy) were well represented. As a matter of interest, Marc Chagall also contributed to this exhibition.

Published and commented by John BOWLT.



*И.В.Сталин, редкая фотография. Снимок сделан на ступеньках мавзолея в 1932 году.  
I.V. Stalin, a rare photo taken in 1932 on the steps of the Lenin's mausoleum.*

# CULTURE 2 · КУЛЬТУРА 2

The following extract is part of a chapter from the book "Culture 2" by V. Paperny, which will shortly be published by Ardis. The book deals with a phenomenon at once widely known and little studied — the architecture of the Stalinist period. The principal problem that the author seeks to resolve may be expressed as follows. What happened in the late '20's and early '30's? Why were some forms, ideas and people suddenly replaced by others — was this a natural process of stylistic change or interference by external forces in the field of architecture? In order to answer these questions, the author seeks to examine architecture not in isolation, but in the context of broader cultural and political processes. He wants to see "that common process that took place simultaneously in spatial thinking, in literature, in state policy and in the structure of social organization". V. Paperny concludes that the hostility between people and ideas from the late '20's to the '50's is to be explained by the fact that they belonged to two different, mutually exclusive cultures. These two cultures are provisionally labelled "culture 1" and "culture 2" by the author.

Of course, the first objection that presents itself in relation to such a division is whether the word "culture" may be used appropriately in both cases. After all, are not all the manifestations of this second era, from the deification of one person and the destruction of millions and the proclamation of one idea and the prohibition of all others (the concealment of knowledge) to its triumphant achievements in the shape of the masterpieces of socialist realism, a large part of which are now completely forgotten, and the grandiose structures, the absurdity and ugliness of which often strike succeeding generations — is not all this rather a manifestation of savagery, barbarianism, malign ignorance?

If this is the case, it would seem abundantly clear that calling things by their names in no way interferes with a scholarly approach to the subject or makes it any less scholarly. When certain changes occur in the human organism — for example, when the temperature rises above 37 degrees C. — the physician describes this as illness. He does not call the condition "health 2". (Like Bulgakov's "sturgeon of the second degree of freshness". "There is only one kind of freshness," Voland instructs the snack-bar assistant, "the first and it is also the last.")

Nevertheless, in accepting the author's convention, let us permit ourselves to reflect, independently, upon this comparison. The first thing to strike one is that the replacement of one of these cultures by the other was not natural. The avant-garde ideas of the art of the '20's had not exhausted themselves, to die a natural death: just as the theatre of Meyerhold and Meyerhold himself did not die natural deaths. Political and administrative interference of the crudest and most vicious kind took place: Eisenstein's film "Bezhin Meadow" was erased, Favorsky's frescoes were broken up, books that had been collected together were scattered, and productions were banned. Artists were destroyed, first morally, then physically.

Let us now try, removed to some degree as we are, to survey the European continent as it was at the end of the '30's. We note the clear similarity between countries such as Germany, Italy and the USSR, both in political structures (the masses inspired by the leaders, universal jubilation and heightened feeling) and in aesthetic theories (art for the people) and literary, artistic and, in particular, architectural practice. In disciplined Germany the government line in art was enforced even more rigidly and consistently: after a specially organised "Exhibition of Degenerate Art" museums received lists of works to be destroyed (and they were destroyed), while artists who figured in the lists were categorically forbidden to continue working. This state of affairs continued until the military defeat of Germany in 1945.

Помещаемый здесь отрывок — часть главы из книги В. Паперного "Культура 2", готовящейся к публикации в издательстве "Ардис". Эта книга посвящена такому широко известному и в то же время мало изученному феномену, как архитектура сталинской эпохи. Основной вопрос, на который пытается ответить автор, можно сформулировать так. Что произошло на рубеже 20-х и 30-х годов, почему одни формы, идеи и люди внезапно сменились другими, было ли это естественным процессом смены стилей или вмешательством посторонних сил в область архитектурного творчества? Чтобы ответить на этот вопрос, автор старается рассматривать архитектуру не изолированно, а в контексте более широких культурных и политических процессов. Он хочет увидеть "то общее, что происходило одновременно в области пространственного мышления, и в области слова, и в сфере государственной политики, и в структуре социальной организации общества". В. Паперный приходит к выводу, что враждебность между людьми и идеями 20-х и 30-50-х годов объясняется тем, что они принадлежат двум разным, взаимоисключающим культурам. Эти две культуры автор условно называет "культура 1" и "культура 2".

Конечно, первое, возникающее при таком разделении возражение, — в обоих ли случаях уместно употребление слова "культура"? Ведь все проявления этой второй эпохи — от обожествления одного человека и уничтожения миллионов, от провозглашения одной идеи и запрета на все другие (сокрытие знаний), до ее триумфальных достижений в виде шедевров социализма, значительная часть которых ныне прочно забыта, и эпохальных сооружений, зачастую поражающих потомков нелепостью и уродством, — не является ли все это скорее проявлением дикости, варварства, злого невежества?

И если так, то по всей видимости, называть вещи своими именами нисколько не мешает и не умаляет научности подхода к теме. С наступлением в человеческом организме определенных изменений, например при температуре выше 37°, ученый говорит: это болезнь. Он не называет это состояние — "здоровье 2". (Как у Булгакова — "осетрина второй свежести". "Свежесть бывает только одна, — учит Воланд, — первая, она же и последняя".)

Тем не менее, приняв это условное деление, позволим себе независимо от автора поразмышлять над подобным сопоставлением. Первое, что бросается в глаза — смена этих двух культур не была естественной. Авангардные идеи искусства 20-х годов не исчерпали себя, чтобы умереть естественной смертью, как не умер естественной смертью театр Мейергольда, да и он сам. Политическое и административное вмешательство произошло в самой грубой и жестокой форме: был смыт фильм Эйзенштейна "Бежин луг", сбиты фрески Фаворского, рассыпаны набранные книги, запрещались спектакли. Деятели искусства уничтожались сначала морально, затем физически.

Попробуем теперь, удалившись на некоторое расстояние, окинуть взглядом европейский материк, каким он был к концу 30-х годов. Мы заметим явное сходство между такими странами, как Германия, Италия и СССР и в области политических структур (воодушевленные вождями массы, всеобщее энтузиазм и ликование) и по части эстетических теорий (искусство для народа), литературной, художественной и, в частности, архитектурной практики. В дисциплинированной Германии правительственная линия в искусстве проводилась еще более жестко и последовательно: после специально устроенной "Выставки дегенеративного искусства", по музеям рассылаются списки произведений, подлежащих уничтожению (и они уничтожаются), художникам, попавшим в списки, впрямь категорически запрещается работать. Такое состояние длится до военного поражения Германии в 1945 году.

Среди отличительных признаков культуры 1 и культуры 2 нельзя не заметить следующие.

## MOVEMENT — IMMOBILITY

"I have, says Culture 1, henceforth freed myself forever from human immobility, I am in constant motion" (Vertov). This is a culture of displacement, of changeable fortunes, of disequilibrium, of instability. This is "eternal struggle, permanent revolution, the earth upturned". Here, as in Tatlin's tower, it won't do to "stand and sit, you must be inevitably drawn upward, downward to the depths, you must be drawn against your will" (Punin). Your eyes "are forcibly attracted to those logical details that must be seen" (Vertov). This is "the instant of a creative race, a rapid shift into forms, there is no stagnation — only energetic movement" (Malevich).

In this culture architectural constructions must be mobile — only because "the very idea of movement has great potential for development" (Krutikov). Houses should turn "toward the sun, collapsible, combinable, and mobile... with variable arrangements of rooms and furniture" (Zelinsky).

The ideal to which this culture strives is that "a change in habitat for individual citizens — city inhabitants — should present no difficulties, complications or inconveniences (just a suitcase in hand)" (Golosov). It is no accident that a man with a suitcase and a woman with a bag are typical members of this culture, as it is usually depicted in films.

Not only people, but houses themselves are to be torn from the earth. "Steamship cabins, airplanes and sleeping cars on trains" (Ginzburg) become prototypical dwelling places. The house is transformed into a "box of bent glass or a mobile stateroom on wheels fitted out with a door on rings, and its resident inside". This stateroom could be set up "on a train (special tracks, little plazas with spaces for them) or on a steamship, and without leaving them the inhabitant goes on a journey". (Khlebnikov).

Indeed under such circumstances no "change of

## ДВИЖЕНИЕ — НЕПОДВИЖНОСТЬ

"Я, — говорит о себе культура 1, — освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении" (Вертов). Это культура перемещения, изменения состояния, неустойчивости, нестабильности. Это "вечный бой", "перманентная революция", "земля дыбом". Здесь, как в татлинской башне, не следует "стоять и сидеть, вас должно нести механически вверх, вниз, увлекать против вашей воли" (Пунин). Ваши глаза "насиловственно перебрасываются на те последовательные детали, которые видеть необходимо" (Вертов). Это "мгновенное творческое бег, быстрый сдвиг в формах, нет зстоя, — есть бурное движение" (Малевич).

Архитектурные сооружения в этой культуре должны быть движущимися — только потому, что "сама идея движения представляет большой интерес для разработки" (Крутиков). Дома должны быть "поворачивающимися к солнцу, разборными, комбинируемыми и подвижными (...) с меняющейся планировкой комнат, "мебели" (Зелинский).

В идеале, к которому стремится культура, "перемена жилищ отдельными гражданами — жителями города — не представляет никаких трудностей, осложнений и неудобств (переселение с чемоданчиком в руке)" (Голосов). Человек с чемоданом, баба с мешком — вот типичные персонажи этой культуры, как ее обычно изображают в кино, и они возникли не случайно.

Не только люди, но и сами дома отрываются от земли. Прототипом жилья становятся "кабинки пассажирского парохода, аэроплана или спального вагона" (Гинзбург). Дом превращается в "ящик из гнутого стекла или переходную каюту, снабженную дверью с кольцами, на колесах со своим обывателем внутри", эта каюта ставится "на поезд (особые колеи, площадки с местами) или пароход, и в ней житель, не выходя из нее, совершал путешествиве" (Хлебников).



И. Николаев: Дом-Коммуна, 1927.  
I. Nikolaev: Commune House, 1927

Among the distinguishing features of culture 1 and culture 2, the following cannot but be noted. Culture 1 was cosmopolitan; it lived in terms of the future, when there would be no barriers between nations and cultures. This culture was open to all that was new, regardless of its origins. Western artists came to Russia to work: Isadora Duncan opened a ballet school in Moscow, Mary Pickford appeared in a film with Igor Ilinsky, Meyerhold invited Picasso to design a planned production of "Hamlet", Le Corbusier realised his largest project of that period in Moscow. New books were immediately translated and published: ideas crossed frontiers comparatively easily. It was accepted that the planet was marching to a single beat – a "revolutionary" beat, of course – and everything was directed towards the future where "there would be neither Russias nor Latvias" (and, indeed, they soon ceased to be, although in a totally different sense). A new alphabet for the Central Asian republics was created on the basis of Latin characters, since it was supposed that in the future the world language would be English.

Culture 2, on the contrary, was locked within state frontiers, the theme of the "bright future" was turned into slogans set in concrete and appeals to the past became the principal inspiration of culture. Glorious forebearers were remembered and monuments erected to them ("Yuri Dolgoruky"). The classics and classical forms of art stood at the centre of cultural life – ballet, opera and also folklore (the jazz of Utyosov gave way to the Pyatnitsky choir). International elements were driven out of culture and the country was strictly isolated from external influences by an iron curtain designed, above all, to block the penetration of ideas, trends and even simply information on what was happening outside. "Cosmopolitan" became a synonym for "traitor to the motherland". Almost any contact with a foreigner carried with it the threat of severe juridical punishment.

But perhaps the main thing distinguishing these two cultures was the relationship between the individual and the state. Whatever collectivist declarations the representatives of culture 1 (Mayakovsky, Malevich, Meyerhold and others) made, this entire culture was imbued with the spirit of individualism, freedom and the self-affirmation of the individual. It was characterised by the wilfulness and whimsicality which are always part of the living fabric of creativity. Why, a critic marvelled decades later during the period of the "thaw", did Meyerhold need "The Magnanimous Cuckold" as a revolutionary play? Poets published their own anthologies, painters organised their own exhibitions and published manifestoes and there were many groupings and associations.

Culture 2 was stuffed with deceased dogmas and characterised by conservatism and greyness. Art was administered – and administered on the basis of strict censorship. Unions controlled by the state were established for artists; masterpieces were often planned bureaucratically and then awarded Stalin (or State) Prizes. This culture was created collectively rather than individually: enormous canvases were created and architectural complexes planned by team methods. Enormous effort was devoted to promoting amateur dramatic activities with the intention that, in the future, they should replace professional theatres and opera houses.

At the beginning of the 1910's what is now called the Russian avant-garde was born and subsequently developed. The ideas of this time, emerging from Russia, enriched world culture during following decades. The beginning of this period was, perhaps, linked to the democratic transformations, weakening the yoke of the state, that had taken place in Russia. The period of approximately ten years that followed 1917 is evidently to be explained by the fact that the young totalitarian state was still too weak to have time to deal with art (which, moreover, was devotedly calling itself "revolutionary"). As soon as the state found its feet, its grip tightened.

Translated by K.G. Hammond

Культура 1 космополитична, она живет будущим, когда не будет границ между нациями и культурами. Эта культура открыта всему новому, независимо откуда это новое приходит. Западные мастера приезжают в страну для работы: Айседора Дункан открывает в Москве балетную школу, Мери Пикфорд снимается в одном фильме с Игорем Ильинским, Мейерхольд приглашает Пикассо для оформления задуманного спектакля "Гамлет", свой самый большой проект того времени Ле Корбюзье осуществляет в Москве. Новые книги тут же переводятся и издаются, идеи сравнительно легко пересекают границы. Подразумевается, что планета как бы дышит одним, конечно "революционным", дыханием, все устремлено к будущему, "где не будет ни России, ни Латвии" (и их действительно вскоре не стало, но уже совсем в другом смысле). Новый алфавит для среднеазиатских республик создается на основе латинских букв, так как предполагается, что в будущем мировым языком будет английский.

Культура 2, напротив, замыкается в государственных границах, тема "светлого будущего" переходит в перманентные лозунги, а основной пафосом культуры делается обращение к прошлому. Вспоминаются славные предки, которым ставятся памятники ("Юрий Долгорукий"), в центре культурной жизни находится классика и классические формы искусства – балет, опера, а также фольклор (Тео-джаз Утесова уступает место хору Пятницкого). Интернациональные элементы изгоняются из культуры, страна строго изолируется от внешнего влияния железным занавесом, призванным, прежде всего, преградить путь проникновению идей, веяний и даже просто информации о том, что происходит во вне. Слово "космополит" становится синонимом слова "изменник Родины". Почти любой контакт с иностранцем грозит тяжелым уголовным наказанием.

Но, возможно, основное, что различает эти две культуры – взаимоотношения личности и государства. Какие бы коллективистские декларации ни делали представители культуры 1 (Маяковский, Малевич, Мейерхольд и другие), вся эта культура проникнута духом индивидуализма, свободы, самоутверждения личности. Ей свойственны капризность и прихотливость, всегда входящие в живую ткань творчества. (Один из критиков уже десятилетия спустя, в период "оттепели", удивлялся: зачем Мейерхольду в качестве революционной пьесы понадобился "Великодушный рогоносец"?). Поэты сами издают свои сборники, художники сами организуют свои выставки и публикуют манифесты, существует много группировок и объединений.

Культура 2 нашпигована мертвечиной догм, ей свойственны консерватизм и серость. Искусство управляется административно и на основе строжайшей цензуры. Для деятелей искусства созданы единые союзы, контролируемые государством; шедевры, зачастую, бюрократически планируются, затем вознаграждаются сталинскими (ныне государственными) премиями. Создается эта культура не столько индивидуально, сколько коллективно: бригадными методами пишутся огромные полотна, проектируются архитектурные комплексы. Колоссальное развитие получает художественная самостоятельность, которой в будущем предполагается заменить профессиональные театры и оперы.

В начале 10-х годов зародилось и затем развилось то, что теперь называют русским авангардом, идеи этого времени, пришедшие из России, обогатили мировую культуру следующих десятилетий. Начало этого периода, возможно, связано с произошедшими в России демократическими преобразованиями, ослабившими государственную узду. Примерно десятилетний период после 1917 года объясняется, по-видимому, тем, что молодое тоталитарное государство было еще настолько слабым, что ему было не до искусства (к тому же преданно именовавшего себя "революционным"). Как только государство окрепло – лапа была наложена.

dwelling" is really necessary — if you feel like it you take to your wings, or wheels, and take off, house and all" (Mayakovsky). And the very space in which man travels has expanded almost infinitely:

I'm off!  
Immediately!  
In five minutes  
I'll leap the length of the sky  
The going is good  
In this weather.  
Wait for me  
at the cloud  
under the Big Dipper.

(Mayakovsky)

The people of this culture are "conquerors of the oceans" vas expanses and of the deserts... They are their own Divinity and Judge and Law." (Kirillov).

Some unknown power seizes people, houses, animals, objects, mixes them all up and spits them out about the surge of the earth.

everything, that can move  
and everything that doesn't move  
and everything that was barely moving  
creeping  
crawling  
swimming  
everything, is advancing  
advancing  
(Mayakovsky)

A great warning was sounded in the Sovnarkom statement to the working peasants that Lenin signed: "according to testimony received from several regions there has been an increased desire on the part of the peasants to change their place of habitation... Sowers and distributors of discord will be subject to severe punishment." It was, of course, naive to think that such a global process of scattering could be stopped by threats of punishing the sowers of discord — they weren't the problem.

Никакой "перемены жилищ" в таких условиях в сущности и не надо, захотел, "приставил крыло и колеса, да вместе с домом взял и понесся" (Маяковский). А само пространство, в котором носится человек, расширяется почти до бесконечности:

Еду!  
Немедленно!  
В пять минут  
Небо перемахну  
Во всю длину.  
В такую погоду  
прекрасно едется.  
Жди  
у облака —  
под Большой Медведицей.

(Маяковский).

Люди этой культуры — "победители пространства морей, океанов и суши (...) Сами себе Божество, и Судья, и Закон" (Кириллов).

Какая-то неведомая сила охватывает людей, животных, вещи, перемещивает все это и стремительно расплескивает по поверхности земли:

все, что может двигаться,  
и все, что не движется,  
все, что еле двигалось,  
пресмыкаясь,  
ползая,  
плавая —  
лавою все это,  
лавою!

(Маяковский).

Большая тревога звучит в подписанном Лениным обращении Совнаркома к трудовому крестьянству: "По имеющимся сведениям в некоторых губерниях наблюдается усиленное стремление крестьян к переселению (...) Сятели и разносители смуты, толкающие крестьян к самовольному переселению (...) понесут тяжёлую кару". Наивно было, конечно, думать, что глобальный процесс растекания можно остановить угрозой наказания *сятелям* смуты — не в них было дело.

Люди внезапно срываются с места, бросают

People suddenly tear themselves from their place, abandon almost all their belongings and like strange rolling stones take off into the endless expanses of the former Russian Empire. As if a trumpet call had rung out over the emptied fields.

Hey!  
Provinces —  
Weigt anchor!  
After Tulskaia Province, Astrakhan moves,  
one gigantic one after other,  
they have stood unmovable  
since Adam  
and now shove  
each other, rumbling with cities.

(Mayakovsky)

The government tried to control the population's dispersment on two occasions. The first was between 1918 and 1920. At that time, for example, free movement from one department to another was forbidden. But precisely three years later it became necessary to lift the ban. In the same way, in 1923 the Moscow City Council demanded obligatory passes (within 24 hours) for visitors on pain of fines, but in the same year a decree of the All-Russian Central Executive Committee and the Sovnarkov was passed which prohibited "demanding from citizens of the RSFSR obligatory presentation of passports and other equivalent documents which would hinder their right to move freely about and to settle in the territory of the RSFSR."

During this period official efforts clearly contradicted the out-flow of culture, and for this very reason decrees which tied people down turned out to be short-lived. In fact, many decrees of the 1920s supported such a population flow. As a result almost everything in Culture 1 was unstable. The calendar was changed, writing was changed, *time* was constantly changing. The international system of time zones was theoretically put into effect by a decree of Feb. 14, 1919, but almost every day the clock's hands move

почти все имущество и катятся своеобразными перекасти-поле по бескрайним просторам бывшей Российской империи. Словно трубный глас звучит над опустошенными полями:

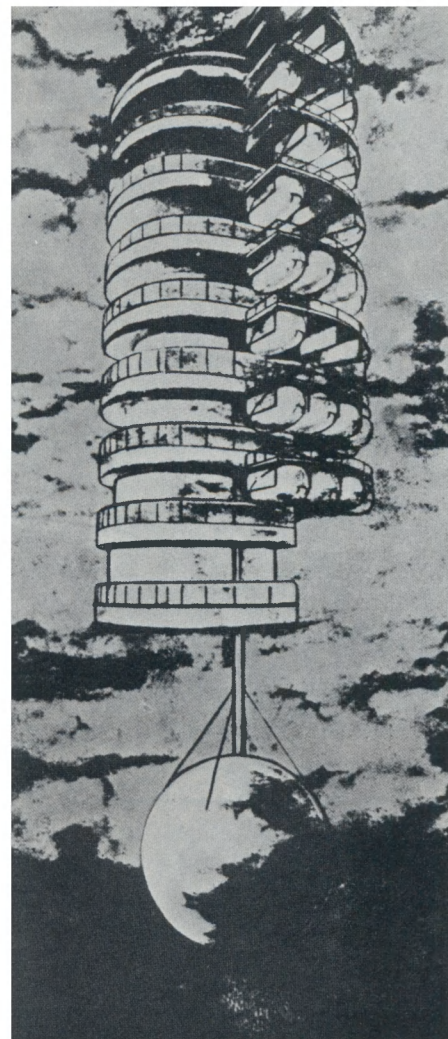
Эй,  
губернии,  
снимайтесь с якорей!  
За Тульской Астраханская,  
за машиной машина,  
стоявшие недвижимо  
даже при Адаме,  
двинулись  
и на  
другие  
прут, погромыхая городами.

(Маяковский).

Дважды государственная власть попыталась справиться с расползанием населения. Первый раз — между 1918 и 1920 годами. Тогда, например, был запрещен самовольный переход из одного ведомства в другое, но ровно через три года запрет пришлось отменить. Точно так же, в 1923 году Моссовет под угрозой штрафа требовал обязательной прописки для приезжающих в течение 24 часов, но в этом же году был издан декрет ВЦИК и СНК, запрещавший "требовать от граждан РСФСР обязательного предъявления паспортов и иных видов на жительство, стесняющих их право передвигаться и селиться на территории РСФСР".

В этот период усилия власти входили в явное противоречие с *растеканием* культуры, именно поэтому столь недолговечными оказались *прикрепляющие* постановления. А многие декреты 20-х годов были направлены на растекание. В результате едва ли не все в культуре 1 оказалось нестабильным. Сменился календарь, правописание, непрерывно менялось *время*.

В принципе декретом от 14 февраля 1919 года была введена международная система часовых поясов, но почти каждый год часовая стрелка передвигается летом вперед, зимой — назад. Делается это из чисто практических соображений — экономия топлива — подобная



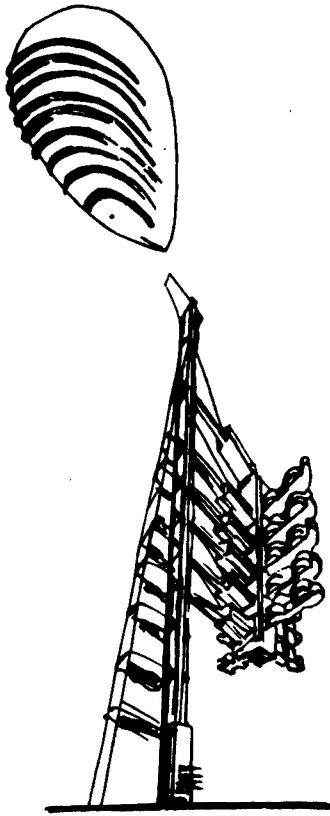
Г. Крутиков: *Летающий город*, 1928  
G. Krutikov: *The Flying City*, 1928



К. Малевич: *Архитектоны на фоне небоскребов*, 1923  
K. Malevich: *The Architecton against the Skyscrapers*, 1923



И. Голосов: *Клуб им. Зуева*, 1927-29  
I. Golosov: *Club named after Zuyev*



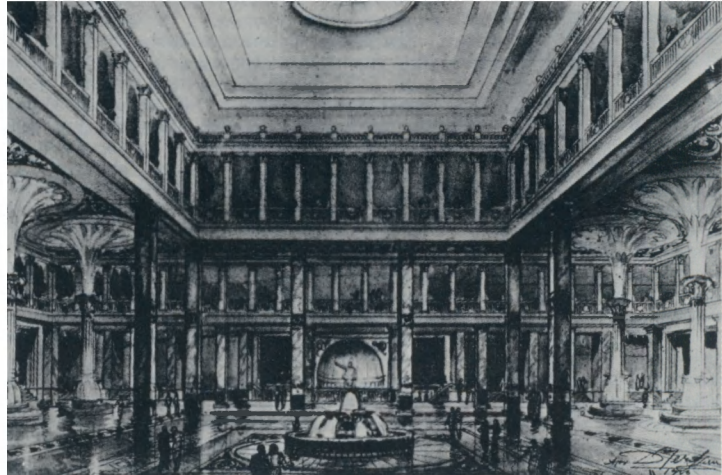
48

И.Юзефович: Жилой дирижабль, 1927  
I.Iuzefovich: Live-in dirigible balloon, 1927



Новое здание должно было подчинить себе здание Большого театра, используя в качестве модуля его колонну.

The new structure should have dominated the building of the Bolshoi Theatre, using its column as a moduler.



Д.Чечулин, К.Орлов: Государственный Академический Кинотеатр СССР на площади Свердлова в Москве. Проект, 1936  
Общий вид и эскиз интерьера.

D.Chechulin, K.Orlov: State Cinema theatre for Sverdlov's Place in Moscow. Project, 1936  
The outside and inside views.



Ле Корбюзье: Дом Наркомлегпрома, 1934.  
Le Corbusier: House of the Ministry of Light Industries, 1934.

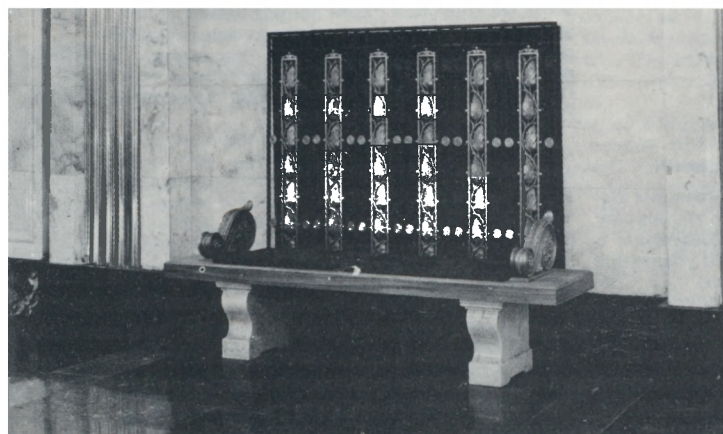
Только что построенный дом Корбюзье уже "украшен" лозунгами к 17-ой годовщине октября.

The recently erected house was instantly decorated by slogans commemorating the 17-th anniversary of the Revolution.



Дома в культуре 1 отрываются от земли и становятся "жилыми дирижаблями", "походными каютами", внутри которых путешествуют их обитатели. В культуре 2 каждое сооружение должно навсегда прирастать к своему месту. Дом Ле Корбюзье отвергается культурой 2 в частности потому, что он стоит на ножках, словно пришел откуда-то издалека. Знаменитый стул В. Татлина из гнутых металлических трубок отвергается культурой 2 потому, что он слишком легкий, и его можно сдвинуть с места. С точки зрения культуры 2, стул должен вырастать из пола и стены и быть сделан из одного с ними материала.

In "culture 1" houses are detached from the earth and become "residential airships", "travelling cabins", within which their inhabitants voyage. In "culture 2" each structure should be rooted, rock-like, to its place. In particular, Le Corbusier's house denies culture 2 because it stands on legs, as if it had come from somewhere far-off. Tatlin's renowned chair made of bent metal tubes denies culture 2 because it is too light and can be moved from its place. From the point of view of culture 2, a chair should grow out of the floor and the wall and be made of the same material as they are.



1.В.Татлин: Модель стула, 1927  
2.Кресло в вестибюле высотного дома у Красных ворот. Арх. А.Душкин и др., 1952

1.V.Tatlin: Design of a chair, 1923  
2.The arm-chair designed for the lobby of a Moscow skyscraper, by A.Dushkin and others, 1952.



forward in summer and backward in winter.

This is done out of purely practical considerations — to save fuel — and such measures are standard. However, the ease with which time is changed, and the suddenness with which it ceases to change in the next culture, indicates that in Culture 1 time is no longer something granted to man from above, Kant's apriori time — but that it has been lowered to the level of a household measurement, just like the system of measures, weights and physical units, which, by the way, also underwent changes in Culture 1.

The government's second attempt to control population shifts resonantly coincided with the natural waning of this process in the culture and therefore was realized with unprecedented thoroughness. The system of means attaching a man in geographic space gradually becomes more and more developed. In 1926 measures are taken to "assist the conversion of nomadic gypsies into a settled, working way of life." The struggle for workers' discipline begins in the same year, and manpower lists are introduced in factories.

In 1928 engineers, technicians and agronomists are entered in a special registry. In 1930 measures are taken in the "struggle against the drain of labor power" and among them are penalties for the "enticement of workers and administrative-technical personnel." On June 23, 1931 Stalin sets forth his "six conditions", one of which once again demands an end to the "drain of labor." In 1932 a resolution is enacted authorizing dismissal from work for absence without valid reasons. In the same year in order to fight against "fliers" (the word already sounds like a parody of Mayakovsky's "Flying Proletariat") a decision is made to revoke the food and consumer ration cards of a worker who is fired, and to deprive him of his apartment. In the same year registration of all voluntary organizations becomes required. The passport system is gradually formulated, beginning in 1932.

December 1, 1934, the day of Kirov's murder, the Union of Architects resolves to request from

all local organizations in the USSR "lists of architects, members of the Union, and architects not belonging to the Union, in order to compile a register of Architects throughout the Soviet Union." Of course, it would be absurd to suggest that the model for this resolution was the recent decree concerning the registration, every ten years, of "fertilized" and "unfertilized" mares, cows, and sows, but their tone and vocabulary are remarkably similar. In 1937 every member of the Union of Architects, on pain of exclusion, was obliged to fill out in triplicate a form consisting of 29 points, and to attach 4 photographs. In the same year photographs appeared on all passports.

In 1935 a "personal dossier" is begun on every participant and in 1938 a "special registration card" is required for every specialist with higher education. In that same year "work books" are introduced (the same model that exists today) and the departure of kolkhoz workers from cooperative farms is prohibited. In 1940 the "unauthorized departure of workers from factories and institutions" is forbidden. And finally, on Jan. 18, 1941, an order appears decreeing that for 20-minute tardiness a worker may be subject to prosecution.

However skeptical historians may be regarding the *government's* preparedness for war in 1941 (see Nekrich) — the *culture* was ready for it right on time.

It is clear that Khlebnikov's "boxes of bent glass" in which "inhabitants" rush about the world, have no place in this new culture. It is not by accident that they were so insistently forgotten by Culture 2. This idea was revived only in the 1960s and by a man close to the spirit of Culture 1 — S.O. Khan-Magomedov. He was the first to note the similarities of the projects of the English group Archigram to Khlebnikov's ideas (which had been set forth more than a half-century earlier.)

And so, the people of Culture II lose their instability in geographic space, but as a sort of unusual compensation the culture sets apart special individuals who take the heavy burden of travel upon

мера довольно обычна, однако легкость, с которой меняется время, и внезапность, с которой оно перестает меняться в следующей культуре, показывают, что время культуры 1 перестало быть чем-то данным человеку свыше, кантовским априорным временем — оно снизилось до уровня хозяйственной меры, такой же как и система мер, весов и физических единиц, которые, кстати, тоже претерпели изменения в культуре 1.

Вторая попытка государственной власти справиться с расползанием попала в своеобразный резонанс с естественным затуханием этого процесса в культуре и поэтому осуществилась с беспрецедентной полнотой. Система средств, закрепляющих человека в географическом пространстве, становится постепенно все более и более развитой. В 1926 году уже принимаются меры "содействия переходу кочующих цыган к трудовому оседлому образу жизни". В этом же году начинается борьба за трудовую дисциплину и на предприятиях вводятся трудовые списки.

В 1928 году инженеры, техники и агрономы берутся на специальный учет. В 1930 году принимаются меры по "борьбе с текучестью рабочей силы", и среди них — выискания за "переманивание рабочих и административно-технического персонала". 23 июня 1931 года Сталин выдвигает свои "шесть условий", одно из которых снова требует покончить с "текучестью рабочей силы". В 1932 году принимается постановление об увольнении с работы за прогул без уважительных причин. В этом же году в целях борьбы с "летунами" (уж не пародией ли на "Летающего пролетария" Маяковского звучит это слово?) принимается решение отбирать у работника при увольнении продуктовые и промтоварные карточки и лишать его права пользования квартирой. В этом же году вводится обязательная регистрация всех добровольных обществ. Начиная с 1932 года постепенно вводится паспортная система.

1 декабря 1934 года, в день убийства Кирова, Союз Архитекторов принимает решение затребовать во всех местных организациях

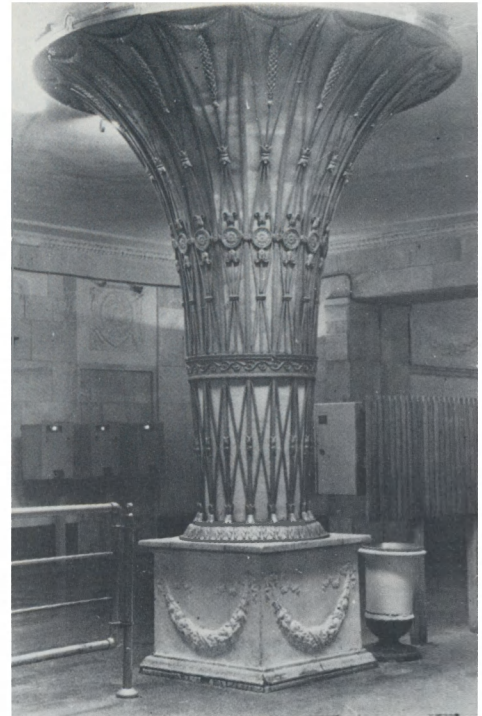
Союза "списки архитекторов, членов Союза, и архитекторов, не состоящих в Союзе, для проведения учета архитекторов по всему Союзу". Конечно, нелепо было бы утверждать, что образцом для этого решения послужил только что утвержденный декрет, требующий ежедневно учета "покрытых" и "непокрытых" кобыл, коров и свиноматок, но их тональность и лексика удивительно схожи. А в 1937 году на каждого члена Союза архитекторов, под угрозой исключения предлагается заполнить в трех экземплярах анкеты, состоящие из 29 пунктов, и приложить к ним 4 фотографии. В этом же году фотографии появились и на всех паспортах.

В 1935 году на каждого учащегося было введено "личное дело", а в 1938 году на каждого специалиста с высшим образованием — особая "учетная карточка". В этом же году вводятся трудовые книжки — того самого образца, который существует и до сегодняшнего дня, а также запрещается исключение колхозников из колхозов. В 1940 году окончательно запрещается "самовольный уход рабочих и служащих с предприятий и учреждений". И, наконец, 18 января 1941 года появляется указ, по которому за 20-минутное опоздание на работу отдадут под суд.

Как бы скептически ни расценивали историки готовность *государства* в 1941 году к войне (Некrich), — *культура* была готова к ней как раз вовремя.

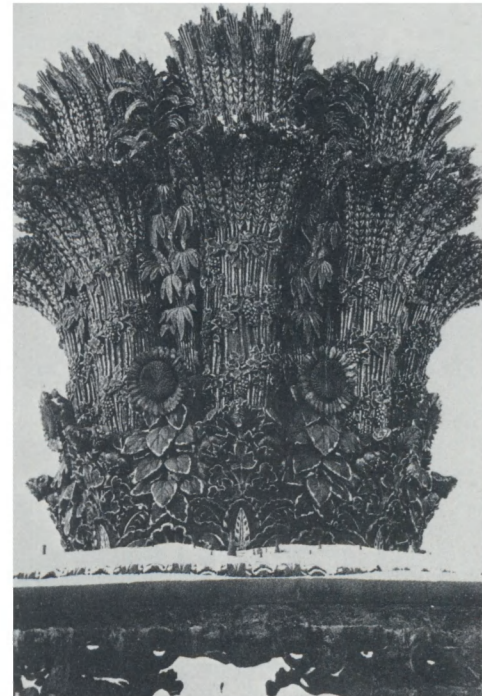
Совершенно очевидно, как неуместны в этой новой культуре хлебниковские "ящики из гнутого стекла", в которых мотает по свету их "обывателей" — не случайно они так прочно забываются культурой 2, идея возрождается только в 60-х годах, и вспоминает о хлебниковских ящиках человек, наиболее близкий духу культуры 1 — С.О. Хан-Магомедов. Он первый обратил внимание на сходство проектов английской группы Archigram с хлебниковскими идеями, высказанными более чем за полвека.

Итак, человек в культуре 2 теряет свою незафиксированность в географическом пространстве, но в качестве своеобразной ком-



В. Андреев: Колонна в кассовом зале метро "Сокол", 1948.

V. Andreev: A column in the interior of the Metro-station "Sokol", 1948

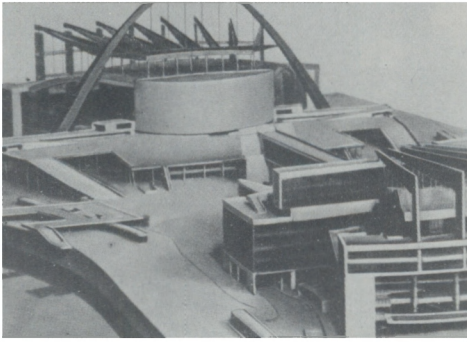


Г. Константиновский: Фрагмент фонтана "Дружба народов" на ВСХВ, 1954.

G. Konstantinovskiy: The Fountain "Friendship of the People", detail, 1954

Излюбленным мотивом культуры 2 становятся снопы и колосья. Пафос урожайности становится тем сильнее, чем ниже падает реальная урожайность сельского хозяйства.

Sheaves and ears of corn form the favourite architectural motif of "culture 2". The fervour of harvest-time becomes more intense as the real agricultural harvest declines.



themselves, while relieving others of it altogether. All the famous expeditions of the '30s—the rescue of the Cheliuskintsy, the drifting of the Papanintsy, Chkalov's flights over the North Pole, flights into the stratosphere — are described as something extraordinarily difficult and tortuous (as indeed they must have been), and yet joyous as well.

Living vicariously through the superman who freely (though agonizingly) soared over the net of parallels and meridians, the simple man also seemed to soar, experiencing all his trials and tribulations, and didn't notice his immobility. A strange substitution occurred: instead of experiencing the real woes of being tied down, people experienced the ordeals attendant to the mastery of space.

The numerous brigades of writers who traveled about the country during the 1930s belong to that category of supermen to whom movement was permitted. It can even be said that in the 1930s the country was once again explored, charted and mastered by the government (Kurkchi). Strictly speaking this too was *movement* but it was in a sense a last move so that movement would no longer be necessary. The beginning of the '30s saw an outburst toward stabilization. This may be obvious to contemporary researchers, but to the individual inside of Culture II the spurt could have seemed self-sustaining. This explains the development of a sort of inertia in the romanticization of mobility in the literature of the early '30s: "All Russia has pulled up its roots and set off" (A. Malishkin). "All of Russia has lost its mind" (Ia. Il'in). "Locomotives tore across the country. A tormented whistle issued from their breasts: they couldn't catch up with people. People took off and nothing could stop them" (I. Ehrenburg). "Time is condensed. It flies. It constrains us. You have to tear yourself from it, jump out of it. You have to leave it behind. Time flew through them" (V. Kataev).

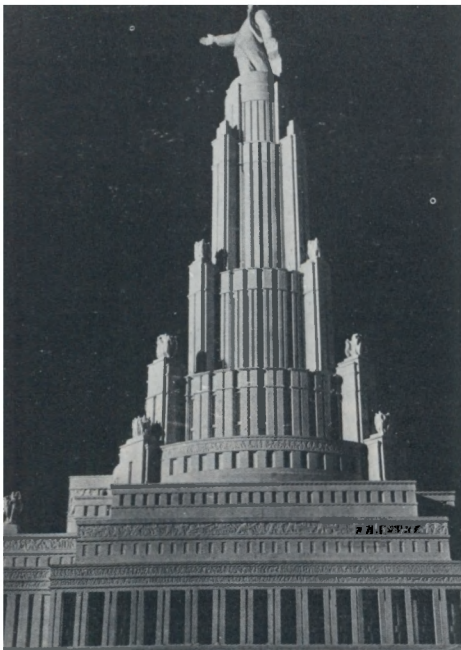
But it was not only the spectacle of man torn from the earth that created an uneasy tormented feeling in the culture. Buildings torn from the

earth provoked the very same feeling. For Culture II it was natural for houses to grow out of the ground and in just this way (despite the essence of their construction but in full accord with cultural stereotypes) tall buildings were built after the war, taking upon themselves the function of the unrealized Palace of Soviets.

Of all the architectural ideas and constructions most sharply rejected by Culture II first and foremost were the mobile living cells of M. Okhitovich and Le Corbusier's Central Union building (People's Commissariat of Light Industry, Central Statistical Board) on Miasnitskaia St. (now Kirov Prospect).

The transition from urbanism to "deurbanism" in the Building Committee of the RSFSR, led by M. Ginzburg, occurred in the space of an hour and a half, according to some memoirs. In 1929 in the studio of the Building Committee — Ginzburg wasn't there at the time — a man showed up dressed in a plaid jacket and a cap looking something like a cross between a cowboy and a dandy. He walked around a bit amid the sketches of houses and communes that lay about, and disappeared. This was Mikhail Okhitovich, who was 33 years old at the time. The next day he returned and he and Ginzburg locked themselves up in Ginzburg's office. An hour and a half later Ginzburg came out and announced happily: "We will be deurbanists". The rapidity of this transformation (with which Ginzburg was reproached for many years subsequently), can only be explained in one way. There were in fact many more similarities than differences between Ginzburg's urbanism and Okhitovich's deurbanism. The essence of Okhitovich's theory was that "the city must perish... the revolution in transportation and the automobilization of territories overturns all commonly held ideas about the inevitability of density and the amassing of buildings and apartments." In place of the city Okhitovich proposed individual collapsible living cells which could be transported on a developed network of highways and set up in any location in space.

50



пенсации, культура выделяет специальных людей, которые берут на себя тяжкое бремя передвижения, избавляя тем самым от него всех остальных. Все знаменитые экспедиции 30-х годов — спасение челюскинцев, дрейф папанинцев, чкаловские перелеты через Северный полюс, полеты в стратосферу — описываются как нечто крайне трудное и мучительное (каковым оно, видимо, и являлось), хотя вместе с тем и радостное. Сопереживая сверх-человеку, свободно (хотя и мучительно) парящему над сетью параллелей и меридианов, просто-человек как бы тоже совершал это парение, испытывая и все сопряженные с ним муки, и своей приклепленности не замечал. Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства.

К той же категории сверх-человеков, которым позволено было передвижение, следует отнести и многочисленные бригады писателей, разъезжавшие в 30-е годы по стране. Вообще можно сказать, что в 30-е годы страна была заново объезжена, обмерена и освоена властью (Куркчи). Это, строго говоря, тоже *движение*, но это как бы последнее движение, такое движение, чтобы уже больше не двигаться. Начало 30-х годов — это рывок (индустриализация, коллективизация), но это рывок к стабильности. Для современного исследователя это очевидно, но человеку, находящемуся внутри культуры 2, рывок мог показаться самодовлеющим. Отсюда возникает некоторая инерция пафоса движения в литературе начала 30-х годов: "Вся Россия с корнями пошла" (А. Малышкин); "Вся Россия тронулась" (Я. Ильин); "В стране надрывались паровозы. Из их груди исходил мучительный свист: они никак не могли поспеть за людьми. Люди понеслись и ничто больше не могло их остановить" (И. Эренбург); "Время сжато. Оно летит. Оно стесняет. Из него надо вырваться, выпрыгнуть. Его надо опередить. Время летело сквозь них" (В. Катаев).

Но не только зрелище оторванного от земли человека вызывает у культуры мучительное

чувство. Такое же чувство вызывает и зрелище оторванного от земли сооружения. Дому, с точки зрения культуры 2, естественно вырастать из земли — именно так, вопреки своей конструктивной сущности, но в полном соответствии с культурными стереотипами, строятся после войны высотные дома, взявшие на себя функции неосуществленного Дворца Советов. А из всех архитектурных идей и сооружений, наиболее резко отвергнутых культурой 2, следует прежде всего назвать мобильные жилые ячейки М. Охитовича и дом Центрсоюза (Наркомлегпрома, ЦСУ) на Мясницкой (Первомайской, Кировской), построенный Ле Корбюзье.

Переход группы Стройка РСФСР, руководимой М. Гинзбургом, от урбанизма к дезурбанизму произошел, по некоторым воспоминаниям за полчаса. В 1929 году в мастерской Стройка — Гинзбурга в тот момент не было — появился человек в котелке и клетчатом пиджаке, не то ковбой, не то денди, походил среди расставленных подрамников с вычерченными на них домами-коммунами и исчез. Это был Михаил Охитович, ему было тогда 33 года. На следующий день он пришел снова и заперся с Гинзбургом в его кабинете. Через полчаса Гинзбург вышел и весело сказал: — Будем дезурбанистами.

Мгновенность этого перехода долго потом ставившуюся Гинзбургу в вину, можно объяснить, по-видимому, единственным способом: между урбанизмом Гинзбурга и дезурбанизмом Охитовича гораздо больше сходства, чем различий. Суть теории Охитовича заключалась в следующем: "Город должен погибнуть (...) Революция в транспорте, автомобилизация территорий перевертывают все обычные рассуждения по поводу неизбежной скученности и скопления зданий и квартир". Вместо города Охитович предлагает индивидуальные разборные жилые ячейки, которые можно перевозить на индивидуальных автомобилях по развитой сети автодорог и устанавливать в любой точке пространства.

Идея, явно (хотя, может быть и бессознательно) перекликающаяся с хлебниковской,

Конкурсные проекты Дворца Советов:  
1. Ле Корбюзье, 1931  
2. Б.Иофан, 1933  
3. Б.Иофан, В.Щуко, В.Гельфрейх, 1934

Competition projects for Palace of Soviet by:  
1. Le Corbusier, 1931  
2. B.Iofan, 1933  
3. B.Iofan, V.Schuko, V.Gelfraih, 1934

This idea, which clearly (though perhaps unconsciously) has much in common with Khlebnikov's, was joyfully greeted by Bruno Taut, and provoked concern on the part of Le Corbusier. He wrote to Ginzburg saying that "the mind develops only in groupings of human masses." Ginzburg answered adamantly "we have diagnosed the contemporary city. We say: yes, it is sick, terminally ill. But we don't want to cure it."

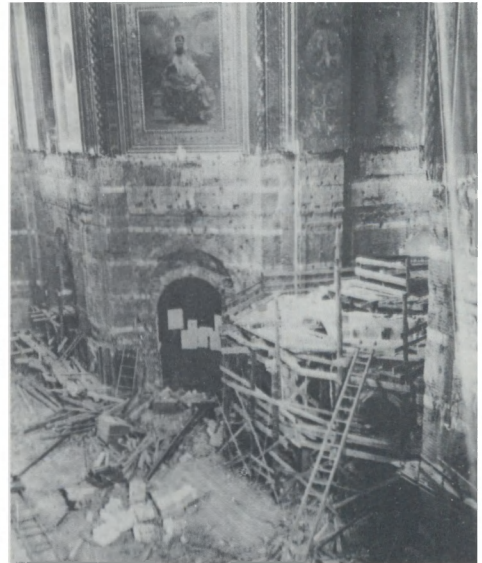
What was actually new in Okhitovich's theses as compared to the positions Ginzburg had held up until then? Only the separation from the ground — dwelling places only had to be disengaged from the earth and freely distributed in space and connected by lines of communication. All the rest — communal care of children, communal preparation of food, i.e. the virtual destruction of the family unit — had long since become an axiom of Culture 1. Attachment to the land was not actually something of principal importance to Ginzburg; it was only the result of a certain inertia of thought, and as soon as he recognized this inertia — which took only an hour and a half — the transition to deurbanization was completed.

Culture 1 began with Khlebnikov's glass boxes and ended with Okhitovich's and Ginzburg's mobile cell. It is not surprising that even in 1933 it seemed to Le Corbusier that "everyone in Russia is obsessed with the idea of deurbanization." However, by that time the magazine *Soviet Architecture* (which published Okhitovich's articles and Ginzburg's drawings) no longer existed, nor did those groups of architects, deurbanism or, the Building Committee. "AntiLeninist methodological positions" had already been discovered in Okhitovich's theories. By that time almost all architects worked in the Moscow City Council studios and were involved in the replanning of Moscow under the direction of L.M. Kaganovich — i.e. they were busy doing precisely that which, according to Ginzburg, they didn't want to do — "to cure the contemporary city." Okhitovich was expelled from the Party in 1934, but was not arrested at that time. He began to work on the

была радостно воспринята Бруно Таутом и вызвала беспокойство у Ле Корбюзье: "Ум развивается только в сгруппированных человеческих массах", — написал он Гинзбургу, на что тот непреклонно ответил: "Мы ставим диагноз современному городу. Мы говорим: да, он болен, смертельно болен. Но лечить его мы не хотим".

Что, в сущности, нового содержалось в тезисах Охитовича по сравнению с теми позициями, на которых к этому моменту находился Гинзбург? Только *неприкрепленность* к земле — надо было только решиться оторвать жилища от земли и свободно разбросать их в пространстве, связав линиями коммуникаций — все остальное: общественное воспитание детей, общественное приготовление пищи, то есть фактическое разрушение семьи, — давно уже стало аксиомой культуры 1. Сама же *прикрепленность* к земле вовсе не являлась для Гинзбурга чем-то принципиальным, это была всего лишь инерция мышления, и как только он эту инерцию осознал — а на это потребовалось полтора часа — переход в дезурбанизм был совершен.

Культура 1 началась стеклянными ящиками Хлебникова и закончилась мобильными ячеекми Охитовича-Гинзбурга, не удивительно поэтому, что даже еще в 1933 году Ле Корбюзье все еще казалось, что "в России все помешаны на идее дезурбанизации". На самом же деле к этому времени не существовало уже ни журнала "СА", где публиковались статьи М. Охитовича и чертежи М. Гинзбурга, ни творческих объединений, ни дезурбанизма, ни Стройкома. В теориях Охитовича уже заметили "антиленинские методологические позиции", почти все архитекторы работали уже в мастерских Моссовета и занимались под руководством Л.М. Кагановича перепланировкой Москвы, то есть, как раз тем, чем, по словам Гинзбурга, заниматься не хотели: "лечением современного города". М. Охитович в 1934 году был исключен из партии, но арестован пока не был и занимался проблемой "национальной формы социалистической архитектуры".

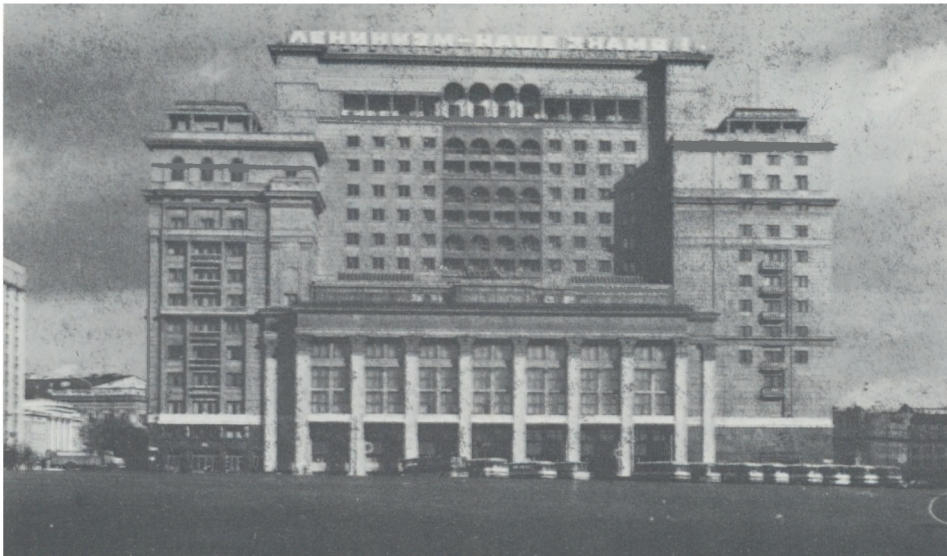


Гирей бьет чугунную решетку перед облицовочным виаз и стальной на завод б.Гужона для перелазки в мшинные части.



Виды после отселения храма. Демонтаж вывезла вагон 50 т. Видея вывезены в складские хранилища. Видея вывезены в складские хранилища. Видея вывезены в складские хранилища. Видея вывезены в складские хранилища.

Разрушение Храма Христа Спасителя. Фотографии из альбома-отчета "на стол" Сталину. The destruction of the Cathedral of the Saviour. Photos from the "report-album" for Stalin's desk.



52

А.Шусев, Л.Савельев, О.Стапран: Гостиница "Москва", 1935-1938.

A.Schusev, L.Savelyev, O.Stapran: Hotel "Moscow", 1935-1938.

The slogan on the top read: "Leninism is our Banner."

Асимметрия фасада гостиницы "Москва", согласно легенде, объясняется так: когда А.В. Шусев делал отмычку фасада, он разделил лист тонкой линией пополам, и справа дал один вариант, слева — другой. По одной версии, Шусева не допустили в кабинет Сталина, он не смог объяснить, что это два варианта, и Сталин, не вглядываясь, подписал. По другой версии, Сталин понял, что это два варианта, но нарочно подписался точно посередине. Так или иначе, после подписи Сталина ничего менять в проекте было нельзя, и оба варианта пришлось выстроить в одном сооружении.

The lack of symmetry of the facade of the Hotel Moscow is, according to legend, to be explained as follows: when A.V. Shchusev was making an architectural sketch of the facade he divided the sheet of paper in half with a fine line and produced two variants, one on the left and the other on the right of the sheet. According to one version of the story, Shchusev was not allowed into Stalin's study and was unable to explain that there were two variants, and Stalin, not looking closely at the sheet, signed it. According to another version, Stalin realised that there were two variants, but deliberately signed the sheet in the very centre. Whatever really happened, nothing could be changed in the plan after Stalin had signed it and both variants had to be built as part of one structure.



В.Щуко, В.Гельфрейх: Государственная ордена Ленина Библиотека имени Ленина, 1938.  
1. Главная лестница, 2. Скульптурный фриз.

V.Schuko, V.Gelphraih: Lenin's Library, 1938.  
1. Main entrance, 2. Sculptural frieze.

На этом скульптурном фризе изображены как бы те самые рабочие и крестьяне, которые, как предполагается культура 2, пойдут по Главной лестнице к сокровищам СЛОВА. Однако, чтобы практически попасть в библиотеку, надо предъявить целый ряд документов, подтверждающих право читать.

This sculptured frieze apparently depicts those same workers and peasants who, "culture 2" supposes, will mount the Main Staircase to the treasures of the WORD. However, in practice, an entire range of documents have to be presented confirming the right to read in order to get into the Library.

problem of "ethnic forms of socialist architecture." Le Corbusier reacted negatively to the idea of deurbanization, but this did not manage to improve Culture II's relationship to his ideas and constructions. His building on Miasnitskaia was rejected by the culture as if it were alien tissue. It is an "alien building" (Kokorin), "a cultural anachronism" (Arkin), and, most importantly, what was frightening in this building was that it didn't grow out of its allotted space, but seemed to have come from afar on its strange legs. This building is "gloomy and alienated from its surroundings, set upon concrete pipes, so that the entire weight of the building hangs over people, oppresses them, doesn't give wings to sight, but pulls it to the ground like heavy barbells." However, the Soviet pavilion in Paris expresses a "powerful aspiration upward... an upsurge toward the joyous future."

We now see that movement upward is only possible if it grows out of the earth, and that separation from the land evokes the weight of heavy barbells. This weight was so disturbing that the building's first floor, designed for parking cars, was finally walled in. In this form the building was not quite so terrifying to the culture. Virtually the same thing happened with Le Corbusier's building as occurred in Russian villages in the 19th century with the new metal bed frames on thin hollow legs. They were covered with "dust ruffles" which hid the lower part of the bed, giving the effect of a heavy monolith. The closing off of empty spaces under benches has been characteristic of Russian peasant dwellings at least since the 16th century (Kostomarov).

A construction which stands on legs is not simply something which comes from afar, it is also an enemy. Architects saw Le Corbusier's building as a "house on chicken legs" (Markov). The foreign masterpiece was associated with the house in the famous Russian fairy tale of Baba Yaga. This house could turn its back to the forest and face to the hero of the story. Unfortunately, the main facade of Le Corbusier's building was turned toward the yet unfinished Kirov Prospect,

Корбюзье отрицательно относится к идее деурбанизма, что никак не улучшает отношения культуры 2 к его собственным идеям и сооружениям. Дом на Мясницкой отторгается культурой как чужеродная ткань. Для нее это "чужой дом" (Кокорин), "культурный анахронизм" (Аркин), и самое главное, что отпугивает в этом сооружении — оно не вырастает из отведенного ему места, а как бы пришло сюда издалека на своих странных ногах. Это дом "угрюмый и отчужденный от окружающего, поставленный на бетонные трубы, так что всю тяжесть здания нависает над человеком, давит на него, не окрыляет взор, а пудовыми гирями тянет его к земле". в то время как советский павильон в Париже — "могучее стремление ввысь (...), порыв к счастливому будущему".

Мы видим, что движение ввысь возможно теперь только как вырастание из земли, в то время как оторванность от земли создает тяжесть пудовых гирь. Эта тяжесть настолько мучительна, что первый этаж дома, предназначенный для стоянки автомобилей, в конце концов обстраивается стенами — в этом виде дом уже не так страшен культуре.

С домом Корбюзье произошло примерно то же, что происходило в XIX веке в русских деревнях с только что появившимися там железными кроватями на тонких трубчатых ножках — их обшивали "подзорами", которые закрывали весь низ кровати, создавая ощущение тяжелого монолита. Закрывание пустого пространства внизу под лавкой — устойчивая черта крестьянского жилища в России по крайней мере с XVI века (Костомаров).

Сооружение, стоящее на ножках, это не просто пришедшее издалека, оно еще и враждебное. Архитекторы увидели в доме Корбюзье "дом на куриных ножках" (Марков) — заморский шедевр воспринимается по ассоциации с известной из русских волшебных сказок избушкой Бабы-Яги, способной поворачиваться к лесу задом, а к герою — передом. Дом Корбюзье, как назло, своим главным фасадом обращен к недостроенному и по сей

that is with its "back" to the viewer — and since it didn't seem at all inclined to turn around, no good could be expected to come of it.

The last verdict against the building came from what would seem to be an unexpected source. In the work of Osip Mandelstam — a poet who clearly does not fit in to either Culture I or II — we find the following lines:

"Into crystal palaces on chicken legs  
I will not enter as even a slight shadow..."

Living in Moscow at the time (1931) Mandelstam most likely had in mind Le Corbusier's unfinished building — the only crystal palace existing in Moscow at the time.

Three years would pass and Mandelstam would write the words which in effect cost him his life:

"We live without feeling the country beneath us  
Our words go unheard only ten steps away."

It suffices to compare these lines with those which Velemir Khlebnikov wrote in 1921 to understand to what extent the "clay of action" had hardened in Culture II.

"After all we are free people in a free land  
We create the laws ourselves, have no need to  
fear the law,  
And we mold the clay of action."

The next wave of population outflow swelled up in the mid-1950s and was perhaps most clearly evident in the idea of opening up virgin lands. "We are beginning to plow a new field in art" Ginzburg wrote in 1924. Vladimir Tatlin realized this metaphor literally in the hungry 20s when he dug up the asphalt yard of the Leningrad Academy of Art with a pickaxe and planted that new field with potatoes. The opposite situation held in the '30s, when land in the cities was covered over with tons of asphalt. New lands were in fact opened up in the '30s and '40s (for example by the kulaks who were exiled to Siberia) but this romantic example was not recognized by culture. After the publication in 1954 of a decree concerning the opening up of virgin lands an entire nomadic and tourist-

oriented subculture arose with its own modes of behavior, its clothes, its songs. These songs sing of the wandering:

I don't know where you and I  
Will meet again  
The globe can whirl and spin  
Like a blue balloon  
Cities and countries  
Parallels and meridians flash by  
But the paths haven't been drawn yet  
Along which we can wander.  
(A song from the '50s.)

In the '60s the ideas of Khlebnikov's mobile cells arose once again in the architectural projects of A. Ikonnikov's group. While the architectural groups of NEP did not see the city as nomadic, they conceived of it as ever-changing: "Shelters can easily change their size, form and shape. They can react to the wind, the rain, the mood of their inhabitant and the time of day."

On November 10, 1979 Pravda published an article by Academy member D. Likhachev in which he wrote "Man is in essence a domestic being, even when he is nomadic... Without roots in a native locale, in a native land, man becomes like the rolling stones of the steppes." The notes of a new hardening can already be heard in these words.

The tourist subculture of the '50s turned into a massive emigration in the '70s. Many of the Passionarias who sang the virtues of mobility in the '50s left for Israel in the '70s, perhaps there to create that very "Russian Israel" of which the Old Believers once dreamed. The architectural end of Culture I in the '60s and '70s may be considered the international competition for a theater of the future (1977). The first five prizes were awarded to Soviet students for projects for movable theaters — and three of the winners have already emigrated.

Vladimir PAPERNY

Translated from the Russian by Jamey Gambrell

день Ново-Кировскому проспекту, то есть "задом" к зрителям, и поворачиваться, судя по всему, не намерен, поэтому ничего хорошего ждать от него не приходится.

Последний приговор дому приходит с, казалось бы, неожиданной стороны. В стихах О. Мандельштама — поэта явно не укладывающегося в рамки культур 1 и 2 — находим такие строчки:

В хрустальные дворцы на курих ножках  
Я даже легкой тенью не войду.

Живший в те годы (1931) в Москве Мандельштам скорее всего мог иметь в виду единственный тогда московский хрустальный дворец — еще недостроенный дом Наркомлегпрома на Мясницкой.

Пройдет еще три года, и Мандельштам напишет в сущности стоившие ему жизни слова:

Мы живем под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны.

Достаточно сравнить эти строки с тем, что писал в 1921 году Велимир Хлебников:

Мы ведь в свободной земле свободные люди  
Сами законы творим, законов бояться не надо,  
И лепим глину поступков

чтобы представить себе, до какого твердого состояния застыла "глина поступков" в культуре 2.

С середины 50-х годов возникает следующая волна растекания, пожалуй, ярче всего проявившаяся в идее освоения целины. "Мы начинаем распахивать новую ниву искусства" писал в 1924 году М. Гинзбург. Эта метафора была буквально реализована Владимиром Татлиным, когда он в голодные 20-е годы ломом и киркой вскрыл асфальт во дворе ленинградской Академии художеств и засадил эту ниву искусств картошкой. В 30-е годы, наоборот, вся земля в городах заливается тоннами асфальта. В 30-40-х годах новые земли иногда осваивались (например, высланные кулаками в Сибири), но этот пафос куль-

турой не осознавался. После 1954 года, когда было опубликовано постановление об освоении целинных земель, возникает целая субкультура кочевничества и туризма, со своим стилем поведения, одежды, со своими песнями. В этих песнях поется о *растекании*:

Я не знаю, где встретиться  
Нам придется с тобой.  
Глобус крутится, вертится,  
Словно шар голубой,

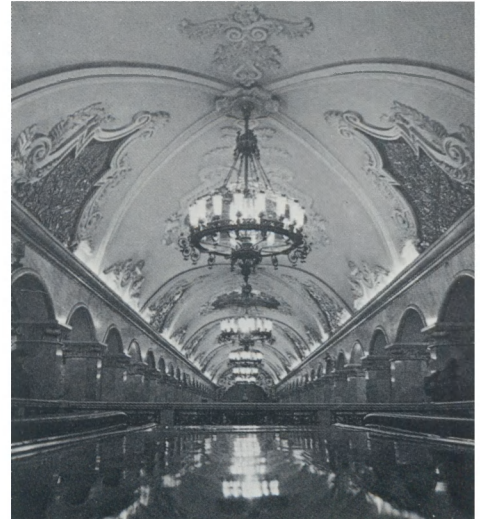
И мелькают города и страны,  
Параллели и меридианы,  
Но таких еще пунктиров нету,  
По которым нам *бродить по свету*.

В 60-х годах в архитектурных проектах группы А. Иконникова возрождается идея хлебниковских мобильных ячеек. Город, каким его видела архитектурная группа НЭР, хотя и не кочует, но *непрерывно изменяется*: "Покрывтия легко меняют свои размеры, форму, силуэты. Они могут чутко реагировать на ветер, дождь, настроения жителей, время суток".

В 1979 году в "Правде" появилась статья академика Д. Лихачева, где он сказал: "Человек — душой существо оседлое, даже если он был кочевником (...). Без корней в родной местности, в родной стране человек уподобится степной траве перекасти-поле..." (10 ноября). В этих словах уже слышатся ноты нового *застывания*.

Туристская субкультура 50-х годов обернулась в 70-х массовой эмиграцией. Многие из пассионариев, распевавших в 50-х годах песни растекания, в 70-е уехали в Израиль, создавая там, быть может, тот самый "Израиль Российской", о котором мечтали некогда старореры. Архитектурным концом культуры 1 шестидесятих годов можно считать международный конкурс на проект театра будущего (1977), где пять первых премий получили советские студенты — за проекты *трансформирующихся и мобильных театров* — и трое из победителей уже успели эмигрировать.

Владимир ПАПЕРНЫЙ



А.Щусев, В.Кокорин, А.Заболотная: Станция метро "Комсомольская-кольцевая", 1952  
A.Schusev, V.Kokorin, A.Zabolotnaya: Metro-station "Komsomolskaya", 1952.

53



Барельеф на станции метро "Парк Культуры".  
High-relief decorating the metro-station "Park of Culture".



Л.Руднев и др.: Московский государственный университет, 50-ые гг.  
L.Rudnev and others: The Moscow State University, the 1950s.

54



# ART BELONGS TO THE PEOPLE ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ

The road lay along the boundless plains of great Russia. The cigar-shaped, aerodynamically designed engine — not to be compared with the smoking, chugging locomotives of recent history — had a faceted star on its brow and a powerful headlight which threw a thick beam of light out ahead into the future as it raced along the rails amidst the snow-covered fields. The Kremlin pines slumbered all around.

The train triumphantly approached the New Year station. A little ways back in the sky an enormous clock with a phosphorescent face showed 0:00. Flanking the strip of the railroad stood two monuments seven or more feet high — two goblets sparkling with a lacy diamond edge.

Someone's generous hand filled them to the brim with champagne, frothy like beer. Up to our ears in the playful mist, you and I looked out from the foam (whence Venus was born).

I wore a grey suit made of classy material, a white collar, a tie with crooked stripes. My face was shaved with the dangerous "Zohlingen" razor and freshened with after-shave, my hair was slicked back with brill cream and carefully combed. And you — the dream of my life — were in the other goblet with your pearly teeth smiling radiantly and a string of pearls adorning your breast. I whispered the poet's words to you:

My soul longs and yearns for you  
And bears a heavy load,  
Perhaps one day I'll have hope anew  
When we meet on the long long road.

Where are you hurrying heroic engine! Who was it that invented you, who hammered you out with axe and chisel, and what Russian does not love swift travel? The Dnepr is wondrous when the weather is calm. The moon's green radiance spills over. It wasn't in Hamburg that the moon was made... And by the way, if you look closely — the ruddy sailor embraces his girl. She's run out to the piers to meet the ship in a mere camisole and petticoat, her rosy fingers play with the ribbons of his cap, and the cap band bears the word "Sailor" in a foreign language. But that's all



55

Путь пролегал по бескрайним равнинам великой России.

Героический локомотив, не чета чадящим паровозам недавнего прошлого, сигарообразной формы, или, иначе говоря, аэродинамических очертаний, со звездой во лбу, выпукло граненой, как на генеральских погонах, с мощным прожектором, бросающим толстый луч вперед, в будущее, мчался по рельсам среди заснеженных полей. Кремлевские елочки дремали вокруг.

Поезд приближался к триумфальной новогодней станции: позади, в небе, гигантские карманные часы с фосфорным циферблатом показывали ноль часов ноль минут. По бокам, фланкируя железнодорожное полотно, стояли два монумента — два бокала, сверкающие кружевной алмазной гранью, высотой этак метров семь, а то и побольше.

Чья-то щедрая рука наполнила их до краев шампанским, пенистым, как пиво. И из пены (откуда и Венера родилась), по груди в игривой влаге, выглядывали мы с тобой.

Я в сером костюме из ткани "ударник", белый воротничок, галстук в косую полоску, щеки выбриты опасной бритвой "Золинген", освежены "шипром", волосы смазаны бриллином и аккуратно расчесаны. В другом бокале — ты, мечта моя, с лучезарной улыбкой жемчужных зубов и ниткой жемчуга на шее. Я шепчу тебе слова поэта:

Моя душа к тебе стремится,  
И может быть когда-нибудь  
Она с тобой соединится,  
Как две дороги в дальний путь.

Куда же мчишься ты, героический локомотив, и кто тебя выдумал, кто соорудил тебя

СЧАСТЛИВОГО ПУТИ  
ТОВАРИЩ!  
ПРОШУ ПРИНЯТЬ ОТ МЕНЯ  
ПАКЕТ ИНТЕРЕСНЫХ РАЗНЫХ  
ОТКРЫТОК ЦИТ. ЗОКОН  
С УВАЖЕНИЕМ ГЛУХОНЕМОЙ

right, some moons can even come from Hamburg — officers returning victoriously have brought them as trophies. Gretchens with sparkling eyes and silvery smoke around their white faces don't dance for Goebbels alone.

And who is there, in the train, racing across the plains? You and I are there, I dream of you, he dreams of her.

The wheels clank, the road is long. They are taking you to work, to war, to far-off places. The sun rises and sets. The weary sun, bidding us farewell, told us that there is no love. A deaf-mute (swift movements, he is frightful) moves through the cars selling postcards whose black and white photos are enlivened by dye stains. The colors are the familiar ones of papier-mâché piggy banks and dyed feather-grass in green, triangular throat-ed vases ("shaped like a thigh bone") which stand on vanities whose mirrors are edged with these very kinds of deaf-mute photographs stuck in between the frame and mirror.

Just out of a warm bed, clad only in a rose-colored slip, the girl of my dreams sits in front of that mirror. She holds hairpins in her full lips and throws her arms back high to brush that luxuriant hair which has never known scissors.

56

But the morning is cold. The morning is misty, the morning is grey. Someone's chysanthemums have long since wilted in someone's garden. The train radio squeaks. Utesov sings with his heavy resort voice, the voice of a far off steamboat whistle. Glasses clink in their holders, so pants

the glasses, and the whole Soviet nation wakes up with the dawn. A chill creeps down your collar. Soot settles on the thin lumpy pillow whose pillow case is inevitably damp, never fully dry.

"Brothers and sisters, for love of God!" Having finished the ballad about Lev Nikolaevich Tolstoy and his wife Sofia Andreevna, the war invalid turns to the passengers and, asking them to help "according to their means", holds out his formless, sweat-soaked hat.

Unhappy is man on this earth! The words of the prophet, "There is no happiness in life" weren't scratched out on any old stone, but were tattooed with blue, bloodless inks on a living body.

But despite his long-suffering conviction, even the bearer of this inscription yearns for love, tenderness and a peaceful harbor. And so he buys these postcards — like a promise of bliss, as evidence that happiness is indeed possible. He buys them as a ticket to lands where beneath blue skies, or beneath a night sky sprinkled with diamond stars, next to bushes heavy with fist-sized roses, on the banks of a lake where well-fed swans swim soundlessly and nightingales sing, there where the beauty from the unironed sheet of the screen awaits him. Her eyes are two maelstroms, her teeth — pearls, her neck — a swan's, her voice that of a nightingale — and her breasts are just right.

But in life everything is different. The garlanded garden turns into a grimy station square, and

no stars are out. The rain-warped honor plaque is covered with dirt. A thin, small-town newspaper is spread out on the wet bench and the cheap wine you're drinking to warm yourself bears the more than apocalyptic number 777.

And the lady of your heart... I refuse to even describe her. There have been so many along your way, o bearer of the inscription "There is no happiness in life"... But there's probably even one girl straight from the postcards, whose picture you keep in a heart-shaped frame. She loves you and pines somewhere in the past, or in the future, or if, God forbid, as the song goes, you're a battalion scout, then she's cheating on you with the headquarters clerk.

Your unrealized aspirations endlessly grieve me, and the memories only give me pain.

Gregory KAPELIAN

Translated by Jamey Gambrell

*This piece is to some degree a collage of allusions to and quotes from Russian literature and popular Russian and Soviet songs. The postcards mentioned (of which a few examples are reproduced here) were sold in train stations by people who had been crippled in World War II. Often home-made quatrains were added to these hand-painted, crude collages.*

(Translator's note.)



с топором да с долотом, и какой же русский не любит быстрой езды? Чуден Днепр при тихой погоде. Луна разливает зеленое сияние. Не в Гамбурге сделана луна. . . А впрочем, если приглядеться — румяный морячок обнимает подругу свою, она на пирс прибежала в одном пеньюаре, розовые пальчики ее играют лентой бескозырки, а на околыше надпись: "Matrose". Но не беда, кой-какие луны могут быть и из Гамбурга, их привезли с собой в качестве трофея офицеры, вернувшиеся с победой. Не для одних геббельсов танцуют гretchен с искрящимися глазами и серебристой дымкой вокруг белых лиц.

А кто же там, в поезде, мчащемся по этим равнинам?

Там мы с тобой, я без тебя, он без нее. Стучат колеса, путь далек. Везут тебя на работу, на войну, в места отдаленные. Солнце всходит и заходит. Утомленное солнце, прощаясь, сообщило, что любви нет. Глухонемой (движенья быстры, он ужасен) идет по вагонам, продает открытки, анилиновые пятна оживляют черно-белое фото. Цвета знакомы по копилкам из папье-маше, по крашенным пуховым побегам ковыля, что ставят в зеленую вазу ("в форме берцовой кости") со срезынным наискось треугольным горлом, и стоит эта ваза на подзеркальном столике, а зеркало окаймлено такими вот глухонемыми фотографиями, воткнутыми в зазор рамы. И

перед тем зеркалом девушка моей мечты, только что из теплой постели, в одной розовой комбинации, высоко закинув руки, с заколками в пухлых губах, расчесывает пышные свои волосы, не знаящие ножниц.

А утро холодное. Утро туманное, утро седое. Давно отцвели чьи-то хризантемы в чьем-то саду. Хрипит поездное радио. Утесов поет душным курортным голосом, голосом далекого пароходного гудка, дребезжат стаканы в подстаканниках, ложки в стаканах, просыпается с рассветом вся советская страна. Холодок бежит за ворот. Гарь сыплется на тощую комковатую подушку с неизбежно влажной, никогда не сохнувшей наволочкой.

"Папши-мамаши, братцы-сестрицы", — закончив балладу о Льве Николаевиче и Софии Андреевне, обращается к пассажирам инвалид, и прося помочь "по силе возможности", протягивает бесформенную пропотевшую ушанку.

Несчастен человек на земле, и не на безразличном камне какой-нибудь скрижали, — на живом теле выколоты голубыми малокровными чернилами слова заповеди: "Нет в жизни счастья".

Но даже и носитель этой надписи, вопреки своему выстрадаанному убеждению, жаждет любви, нежности, тихой гавани. И потому покупает эти открытки — как обещания блаженства, как свидетельства того, что счастье

возможно, покупает, как проездной билет в те края, где под голубыми небесами или под небом, усыпанным алмазами звезд, рядом с кустами, отягощенными розами с кулак величиной, на берегу озера, где упитанные лебеди плавают молча, а песни поют соловьи, туда, где ждет его сошедшая с неглаженной простыни экрана красавица: глаза — два омута, зубы — жемчуг, шея лебединая, голос соловьиный, грудь что надо.

Но в жизни все иначе. И сад в подвенечном уборе оборачивается заплыванным привокзальным сквером, и ночь темная, и чернеет разбухший от дождя фанерный щит доски почета, на мокрой скамейке подстелена коротенькая районная газетка, и вино, которым вы согреваетесь, помечено более чем апокалиптическим числом 777.

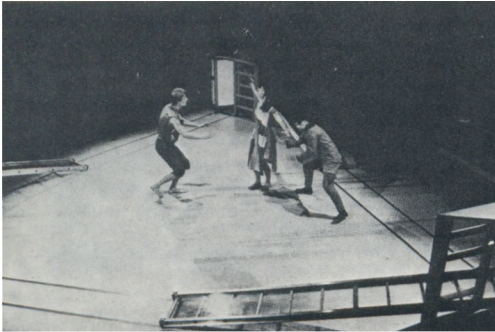
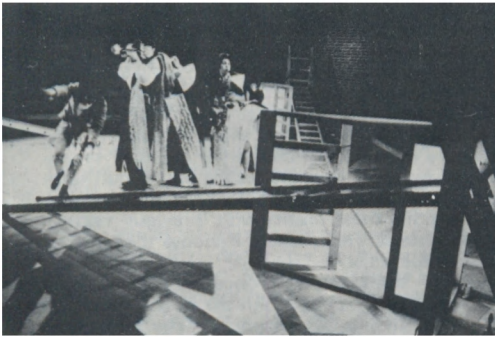
А дама сердца. . . Я отказываюсь описывать ее. Сколько их было на твоём пути, носитель надписи "Нет в жизни счастья". . . А есть, наверное, и такая, что прямо с открытки, в рамочке сердечком. Любит и грустит где-нибудь в прошлом или в будущем, или, если ты, не дай бог, батальонный разведчик, то изменяет тебе со штабным писаршичкой.

Мне бесконечно жаль твоих несбывшихся мечтаний, и только боль воспоминаний теснит мне грудь.

Григорий КАПЕЛЯН



# MEYERHOLD IN STOCKHOLM МЕЙЕРХОЛЬД В СТОКГОЛЬМЕ



Театр "Шахразад", Стокгольм: сцены из спектакля "Доктор Дапертутто", 1982  
Theatre "Schahrazad": a few scenes from "Dr. Dapertutto", 1982

In *Doctor Dapertutto*, within a triangular space enclosed by the elegant and purposeful constructions of Sergei Essaian, the young actors plotted a montage of laconic scenes from Meyerhold's personal, political and creative life, which switched dexterously from the satirical to the heroic, from the bombastic to the tragic, from the concrete to the magical. This was a fusion of the grotesque: as a style and as an idea — as it was with Meyerhold himself. The echoes were of Hoffmann, of Schnitzler, of Blok, of Gogol, of Erdman.

At times, one feared for the survival of the performers, so punishing was their discipline, but time and confidence will

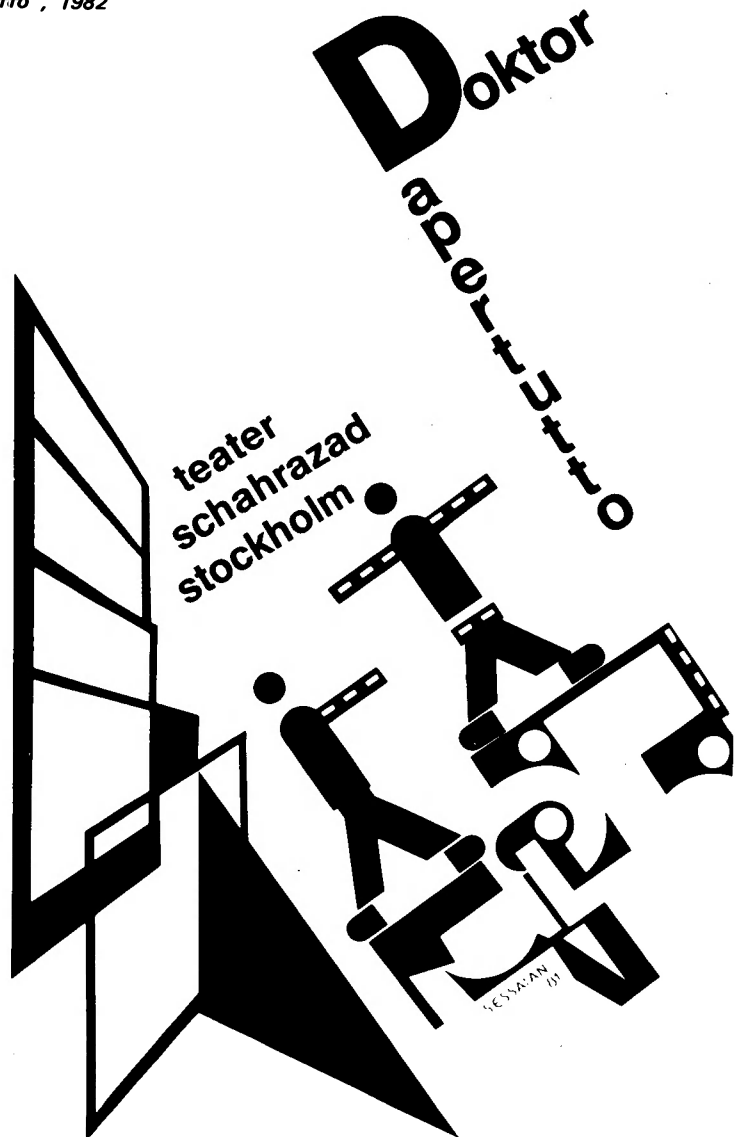
teach them to spare their bodies and their voices, and the production will lose nothing. Again: with time they will assume with less effort Essaian's brilliantly emblematic costumes, which echo Popova and Lissitsky but have a logic all of their own. There is hardly a need to improve on the performance of Per Henrik Wallin's music for brass: its rough harshness and wavering lyricism is perfect for the mood of Wilhelm Carlsson's production. Meyerhold was shot in 1940: forty years on his double is still at large in Scandinavia.

Extract from a review  
by E. Braun.

"Доктор Дапертутто" — это лаконичный монтаж сцен из личной, общественной и творческой жизни Мейерхольда, сыгранный в треугольном пространстве, образуемом легкими иррациональными конструкциями Сергея Есяяна. Это искусное чередование сатирического и героического, напыщенного и трагического, конкретного и магического. Это поток гротеска — гротеск идей, сплавленный с гротеском стиля — подобно тому, как трактовал его сам Мейерхольд. Слышны были отголоски Гофмана и Шнитцлера, Блока, Гоголя и Эрдмана. Временами зритель охватывало беспокойство за чисто физическое выживание спектакля — настолько жесткой представлялась его исполнительская дисциплина. Время и опыт научат актеров более экономно расходовать свою

голосовую и телесную энергию. Можно, также, надеяться, что со временем они будут более свободно работать с блестящими эмблематичными костюмами Есяяна, в которых прослеживаются связи с проектами Поповой и Лисицкого, но которые построены по совершенно самостоятельной внутренней логике. Вряд ли нуждается в улучшении нарочито-грубоватое исполнение актерами музыки Пер-Хенрика Валлина для духовых. Ее волнообразный лиризм, сменяющийся открытой резкостью, прекрасно выражает настроение режиссуры Вильгельма Карлссона. Мейерхольд был расстрелян в 1940 г. Сорок лет спустя, в Скандинавии, он предстал нам попрежнему живым.

Из статьи Эдварда Брона.



# NEW TRENDS - HYPERCONFORMISM В СТИЛЕ ГИПЕРКОНФОРМИЗМА

*Е. Романова: Автопортрет, 1972*  
*E. Romanova: Self-portrait, 1972*



58

*О. Филатычев: Автопортрет с матерью, 1982*  
*O. Filatichiev: Self-portrait with Mother, 1982*



*Я. Анманис: Автопортрет, 1977*  
*Ja. Anmanis: Self-portrait, 1977*



*К. Нечитайло: Памяти революции, 1980*  
*X. Nechitailo: Hommage to Revolution, 1980*



I shall try to describe my impressions of three exhibitions held recently in Moscow. I shall begin with the last and, by all appearances, the least important.

The Large Hall in Kuznetsky Most. Congratulations to young artists on their admission to the youth section of the Artists' Union (Moscow Organization). Pictures of average exhibition size. Painstaking, detailed work, glazing. In stylistic terms, 1900's expressionism or slightly "puppet" modernism, like Sudeikin. Here are the words of one of the "serious" artists at this exhibition: "We see around us and in the recent past a multitude of theories, conceptions and implications. The results of this are lamentable and insignificant. In comparing these results with 'previous' results, specifically those of the great classical inheritance, I choose the latter as the evident and true business of the artist".

Now another evening. Again in the Large Hall, once again for a single evening. A great many people. The best people. All the elite. A festive, buoyant mood. All the guests invited by telephone. The evening is entitled "Fathers and Children". The "fathers" are D. Shternberg, Drevin, Udaltsova, Falk, Mashkov, Lentulov and Shevchenko. The "children" are Veisberg, I. Golitsyn, Slepyshev, Nazarenko, Nesterova, Petrov, Andronov, Nikonov, Starzhenetskaya and others. What makes the exhibition and the evening itself interesting is:

1. The genealogy of what is now regarded as "suitable" is shown unambiguously for the first time.

2. This genealogy finds its origins in HER MAJESTY QUEEN PAINTING. Not for nothing were the "Bubnovovaletovtzy" and not, for example, the "Ostovtsy" with their concentration on specific subjects, their love of the picturesque, etc. taken as "Fathers". For the first time the accent is shifted to "the eternal and ever beautiful".

3. An attempt is made to guess who will be included in the "golden

Попробую описать свои впечатления от трех выставок, которые за последнее время произошли в Москве. Начну с последней по времени и, по видимости, наименее значительной.

Большой зал на Кузнецком мосту. Поздравления по случаю приема в молодежную секцию МОСХа новых художников. Картины среднего выставочного размера. Тщательная мелкая работа, лессировки. По стилю экспрессионизм начала века или немного "кукольный" модерн, вроде Судейкина. Вот слова одного из "серьезных" художников на этой выставке: "Мы видим вокруг себя и в недавнем прошлом множество теорий, концепций, подразумеваний. Результаты этого плачевны, ничтожны. При сравнении этих результатов и результатов "до этого", а именно великого классического наследия-я выбираю это последнее как ясное и подлинное дело художника".

Теперь другая выставка. Тоже один вечер в том же Большом зале. Очень много народу. Лучшие люди. Вся элита. Настроение праздничное, боевое. Все приглашенные приглашены по телефону. Название вечера "Отцы и дети". "Отцы" — Д. Штернберг, Древин, Удальцова, Фальк, Машков, Лентулов, Шевченко. "Дети" — Вейсберг, И. Голицын, Слепышев, Назаренко, Нестерова, Петров, Андронов, Никон, Старженецкая и др.

Выставка и сам вечер интересны следующим:

1. Впервые недвусмысленно показана генеалогия того, что сейчас считается "достойным".

2. Генеалогия — происхождение от ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЕВЫ ЖИВОПИСИ. Не зря в "Отцы" взяты "бубнововалетовцы", а не, например, "остовцы" с их сюжетностью, картинностью и т.д. Впервые акцент перенесен на "вечное и всегда прекрасное".

Предпринята попытка угадать кто из "сегодняшних" войдет в "золотой список". Этот пафос создания сборной СССР по живописи образца 1982 года меркнет, однако, на фоне огромной выставки в Манеже, посвященной юбилею комсомола.

Перехожу к описанию этого главного и без преувеличения эпохального события. Выставка значительна по следующим причинам:

1. Она "гиперофициальна": на фасаде надпись "Комсомолу посвящается". Формировалась самим Салаховым. Передача по телевизору. Следовательно, это, возможно, курс на ближайшие 10-15 лет — "разрешенный и подписанный".

2. Это резкий отрыв от стилистики и канона "Великой Сталинской Эпохи". Все, что сделано до этой выставки: суровый стиль, психологизм, вещизм, живописность — все присоединяется к ВСЭ и уходит с ней в прошлое.

3. Это резкая переориентация на американский образец. Если раньше искусство у нас было средневропейское (возможно, французское) по форме и социалистическое по содержанию, то с этой выставки оно стало американским по форме и социалистическое по содержанию. Следовательно, резкий переход от середины этого века к концу этого века.

Стиль, который доминирует на этой выставке, по мнению тех, "которые знают", сформировался в Домах Творчества, типа Сенежа. Там молодые люди, разных мест проживания, могли образовать "трансдуктуры". Получились большие живописные полотна, скомбинированные из репродукций, которые эти художники могли видеть в библиотеках Домов творчества, и из картин эстонских молодых живописцев: Таммика и др. И вот результат этих прожива-

list" of "today's men". However, this enthusiasm for picking a 1982-model USSR national painting team pales in face of the enormous exhibition at the Manezh marking the jubilee of the Young Communist League.

This exhibition is a major and, without exaggeration, epoch-making event. It is important for the following reasons:

1. It is "ultra-official": the facade bears the motto "Dedicated to the Young Communist League". It was put together by Salakhov himself. It was televised. So this may be the line for the next 10-15 years — "signed and sealed".

2. It marks a sharp break with the stylistic canons of "the Great Stalinist Era". Everything pre-dating this exhibition — the rigorous style, psychological emphasis, material emphasis, picturesqueness — merges with the GSE and recedes into the past with it.

3. It marks a sharp change of direction towards the American model. If our art was formerly Central European (French, possibly) in form and socialist in content, then, beginning with this exhibition, it has become American in form and socialist in content. Thus, a sharp transition from the middle of this century to the end of this century has occurred.

The style that dominates at this exhibition was, in the opinion of "those who know", formed in Houses of Creative Work (*Doma tvorchestva*) of the Senezh type. Young people from different parts of the country could form a "transstructure" there. Great canvases took shape, put together from the reproductions that these artists could see in the libraries of the Houses of Creative Work and from the pictures of young Estonian painters: Tammik and others. And the result of those sojourns in the Houses of Creative Work was: "why are the Estonians allowed to, when we aren't?" The sensitivity of the Estonians to the envelope of things and the yawning emptiness behind it proved to be uniquely timely for the artistic consciousnesses of contemporary official young artists. This "nation-wide torrent" began to flow everywhere, identically and with equal strength — in Moscow, Tashkent, Ulan-Ude and elsewhere. It finds support in contemplation of the works of the American "hyper" school — we, too, can breathe the air of the "modern world". We may, therefore, boldly speak of the spread of Estonian painting over the entire country (70 per cent of the works offered by young Estonians were accepted for exhibition, to the surprise of the Estonian authorities, who

criticized these artists at home).

The works presented at the exhibition may conventionally be divided into three groups. (1) Stylistically pure "hyperrealism". The creators of this style are Petrov and Volkov, who are accepted as classics. (2) A round dance with the past. Quotations from the past. Thus, S. Baziliev's painting "Dialogue" (Moscow, 1981) depicts the girl Greuze (Reverie) and a cosmonaut running side by side. Above them flies the blind Brueghel and beside them walks a bearded young man, rolled-up papers under his arm, who is straight out of the rigorous style. (3) "The artists of the past are living with us". Examples: Tammik, "In the Studio with Vermeer", 1981. In a modern studio with posters, magazines and bottles Vermeer sits before an empty canvas, his back to the viewer, making a first sketch (Vermeer is taken from his own painting "Artist and Model"). Borisov, "Perhaps One of Them is Vermeer" (Moscow, 1982). Stern-faced people in hats, one resembling another, pass a black city opening. Vermeer is in the depths of the opening, in shining light. N. Belyaev, "Reflection" (Tomsk, 1982). Three old peasant women are sitting in a hut. On the wall opposite them is a large mirror. In it B. Popkov can be seen, drawing the peasant women in a sketchbook. There are many such works. Both Rembrandt and Venetsianov appear in them. Here is a quotation from a television broadcast: "Artists show the unbreakable link between past and present". The question thus arises: why is it *this* that is permitted and hung? I shall try to answer. The change of styles has had no relation to their inner meaning or the pre-requisites for their functioning: the same focus on art, tradition, the "incorruptible" remains. The artist loves other artists — that is natural. Realism has been resurrected, even if this has taken place with the support of photography, and so the spirit of a new state of affairs sweeping away the old "official-unofficial" opposition on the formal plane has arrived. The new "moderne" form is becoming acceptable if it is not accompanied by certain specific content and does not prevent acceptance of the official "rules of the game".

K. M.

Translated by K.G. Hammond

ний в домах творчества: "почему эстонцам можно, а нам нельзя?" Чувствительность эстонцев к вещной пленке и зияющей пустоте за ней как нельзя кстати пришлась для художественного сознания современных официальных молодых художников. В Москве, Киеве, Ташкенте, Улан-Уде и в других местах — повсюду с равной силой и везде одинаково возник этот "всесоюзный поток". Все это находит опору в созерцании работ американского "гипера" — значит, и у нас можно дышать воздухом "мировой современности". Итак, смело можно говорить об экспансии эстонской живописи на всю территорию страны (70 процентов картин, представленных молодыми эстонцами, прошли на выставку к удивлению эстонских властей, которые у себя этих художников ругали).

Представленные на выставке работы можно разбить условно на три группы: 1. Чистый по стилю "гипер". Создатели стиля Петров и Волков. Воспринимаются как классики. 2. Хоровод с прошлым. Цитаты из истории искусств. Так, на картине С. Базилева "Диалог" (Москва, 1981) изображены рядом бегущие девушка Греза, космонавт, над ними летит слепой Брейгеля и рядом идет молодой бородач с рулоном бумаг под мышкой, пришедший сюда прямо из сурового стиля. 3. "Художники прошлого живут вместе с нами". Примеры: Таммик "В мастерской с Вермеером", 1981 год. В современной мастерской с плакатами, с журналами и бутылками у пусто-

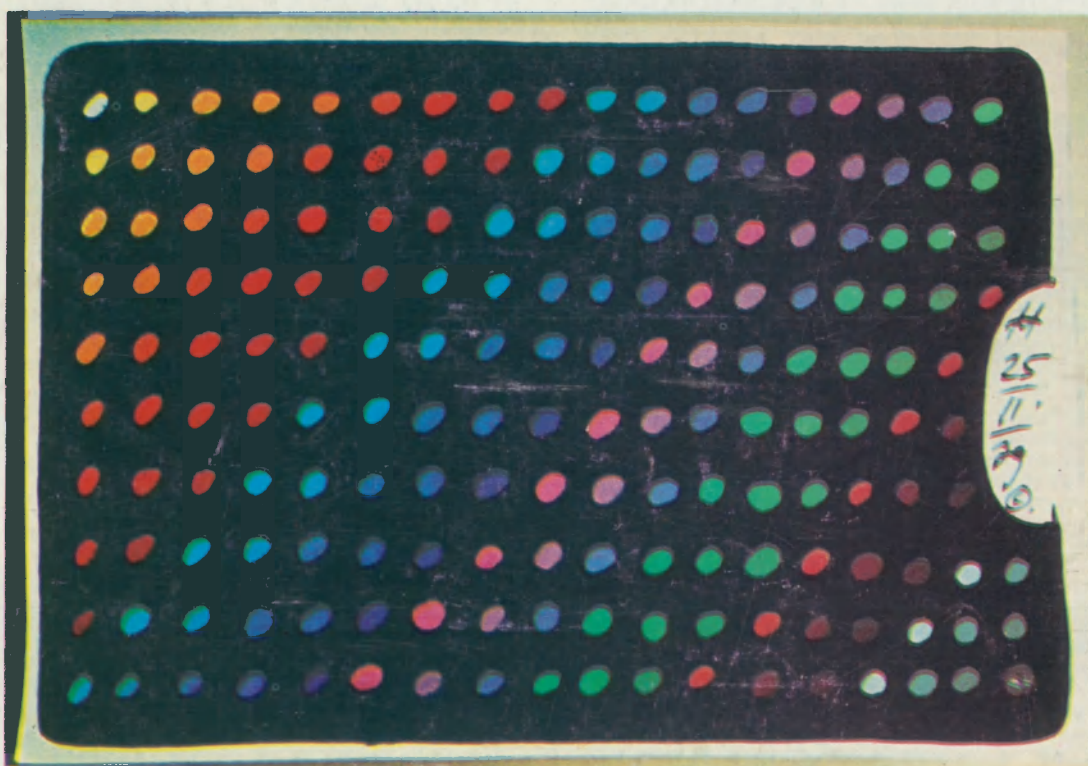
го холста сидит спиной к зрителю Вермеер и делает первый набросок (Вермеер взят из его же картины "Художник и модель"). Борисов "Может быть кто-то из них Вермеер" (Москва, 1982). Мимо черного городского проема идут люди с каменными лицами в шляпах, похожие один на другого. В глубине проема в сияющем свете — Вермеер. Н. Беляев "Отражение" (Томск, 1982 г.). В избе сидят три старые бабы. На стене лицом к ним большое зеркало. В нем виден В. Попков, который в альбом зарисовывает этих баб. Таких работ много. Есть на них и Рембрандт и Венецианов. Вот цитата из телепередачи: "Художники показывают неразрывную связь прошлого и настоящего". Итак, возникает вопрос, почему *такое* разрешено и повешено? Попробую ответить. Смена стилей не коснулась их внутреннего смысла и предпосылок их функционирования: все та же обращенность к искусству, к традиции, к "нетленке". Художник любит других художников — это естественно. Вновь воскрес реализм, пусть и при поддержке фотографии, следовательно, наступил дух новой конъюнктуры, снимающей старую оппозицию "официальное-неофициальное" на уровне формы. Новая "модерновая" форма становится приемлемой в случае, если она не затрагивает некоторого специфического содержания и не мешает принятию официальных "правил игры".

K. M.

<i>Критик об искусстве</i>	<i>Art critic about art and artists</i>
И.Голомшток. Завтра или позавчера? . . . . . 3	I.Golomstock. Tomorrow or The Day Before Yesterday? . . . . . 3
М.Мастеркова. Московские перформансы.5	M.Masterkova. Performances in Moscow. . . . . 5
Перформансы русских художников в Нью-Йорке. . . . . 12	Russian Artists Performe in New York. . . . . 12
<i>Мастерская</i>	<i>In the studio</i>
Р.Лебедев (В.Пацок) . . . . . 13	R.Lebedev (V.Patsyukov). . . . . 13
Ю.Купер. . . . . 17	Y.Kuper. . . . . 17
Г.Худяков. . . . . 21	H.Khudyakov. . . . . 21
И.Чуйков (В.Пацок) . . . . . 26	I.Chuikov (V.Patsyukov). . . . . 26
А.Абрамов (М.Мастеркова) . . . . . 32	A.Abramov (M.Masterkova). . . . . 32
В.Вейсберг (Е.Мурина) . . . . . 36	V.Weisberg (E.Murina). . . . . 36
<i>Наследие</i>	<i>Legacies</i>
Письма В.Чекрыгина к М.Ларионову. . . . . 40	The letters of V.Chekrygin to M.Larionov. . . . . 40
<i>Архитектура</i>	<i>Architecture</i>
В.Паперный. Культура 2 . . . . . 45	V.Paperny. Culture 2. . . . . 45
Г.Капельян. Искусство принадлежит народу 55	G.Kapelian. Art belongs to the People. . . . . 55
<i>Театр</i>	<i>Theatre</i>
Мейерхольд в Стокгольме. . . . . 57	Meyerhold in Stockholm. . . . . 57
<i>Выставки</i>	<i>Exposition</i>
В стиле гиперконформизма. . . . . 58	New Trends — Hyperconformism . . . . . 58

Замеченные опечатки:

стр.	строка	напечатано	следует читать
42	39 св.	Молодых	Молодых
45	8 сн.	всеобщее	всеобщие
46	27 сн.	слова	слов
51	2 сн.	Храм	Храма



А.Абрамов: Импровизации, 1979  
бумага, темпера  
36 x 49

A.Abramov: Improvisations, 1979  
tempera on paper  
36 x 49