

ДИЛЕТАНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЫ

О сложной судьбе художника

С. Ф

Анна Альчук

Рефлексия

В НАШЕЙ арт-критике в последнее время стало привычным пользоваться понятием «актуальное искусство» по отношению к новейшим художественным течениям. Так, например, постоянно говорят, что Кулик и Бренер — «актуальные художники». Но можно ли, по вашему мнению, применять к современному искусству категорию «актуальности»?

Игорь Макаревич: — На этот вопрос трудно ответить однозначно, поскольку он включает в себя целый комплекс понятий, и нужно начать издалека — разобрав ситуацию, предшествовавшую тому короткому периоду времени, в течение которого существует так называемое «актуальное искусство».

Елена Елагина: — Интересно, почему раньше не было этого термина? Значит, не было актуального искусства как такового?

И.М.: — Тут все совершенно логично. Возникновение современного русского искусства можно условно датировать 1957 годом — годом Международного фестиваля молодежи и студентов. Это было искусство, которым занимались без надежды на какую-то популярность, на востребованность. Соответствующих художников было очень мало. По сравнению с западным искусством наше обладало рядом особенностей. Художники, безусловно, были информированы о том, что происходит на Западе, но с большим запозданием. Когда же нам пришлось столкнуться непосредственно с западным искусством, мы почувствовали, что его темп и энергетика совершенно иные. Условно говоря, наше прежнее творчество можно было бы определить как искусство полудилетантов. Термин «дилетант» не является для меня уничижительным. Напротив, если рассмотреть историю авангарда, видно, что искусство двигали дилетанты, люди, находящиеся на периферии. Сезон долго не признавался так называемыми профессионалами, дадаисты были вначале осмеяны. Всегда существовала ситуация, когда профессионализм являлся тупиковым, коммерческим началом, а новое создавали дилетанты. То есть то, что в 1987 году было названо «Клубом авангардистов», можно было бы назвать «Клубом дилетантов», а вот «актуальное» искусство связано с профессионализацией. «Актуальное» искусство — это урок дилетантам, как нужно выживать.

— То есть ты рассматриваешь Кулика и Бренера как профессионалов?

И.М.: — Да, ведь Бренер манифестировал все время некую заткнутость ситуации. А себя считал профессионалом, явившимся с просвещенного Запада, оснащенным свежими знаниями, который пришел в нашу деревню и устраивает разборки. В целом я рассматриваю подобные действия как положительное явление. Я благодарен всем этим художникам: они меня, если можно так выразиться, будоражили.

Е.Е.: — Меня смущает то, что все это очень быстро прекращает быть актуальным.

— Игорь, мне кажется твое определение профессионализма и непрофессионализма вызвано еще и тем, что институционально именно Кулик и Бренер были поддержаны. Одно время пресса писала исключительно о них.

И.М.: — Совершенно верно.

Е.Е.: — Материально их тоже поддержали. Кулика поддерживал Овчаренко, потом его и Бренера поддерживал Гельман, кроме того, Центр современного искусства.

И.М.: — Мы забываем об объективной стороне проблемы, потому что эти художники соответствуют ситуации, которая возникла в России: ситуации дикого капитализма, с физическими разборками, с постоянным стрессовым фоном. Вспомните выставку, которую сделал Кулик в старой «Риджине», — «Искусство из первых рук», когда солдаты, как рабы, держали в руках картины. Это очень точная метафора, намекающая на бесчеловечность отношений.

— Можно сказать, что «актуальные» художники пытались переиграть реальность. Но сейчас, когда реальность достигла такой степени абсурдности, и здравый смысл терпит одно фиаско за другим (результаты выборов в Думу, высокий рейтинг Жириновского, война в Чечне), возможно ли ее дальнейшее пародирование? Может быть, лучше от этой реальности дистанцироваться и говорить о ней на каком-то опосредованном языке?

Е.Е.: — Безусловно. Мне кажется, что последняя акция «Коллективных действий» как раз свидетельствует об этой тенденции. Ситуация, мне кажется, стабилизируется, и термин «актуальное искусство» вообще может исчезнуть. Это рабочее название, ситуативное.

Елена Елагина (род. в 1949 г.) — художник, автор объектов и инсталляций. Училась в Московской средней художественной школе, затем в Орехово-Зуевском педагогическом институте (на литературном факультете). Одновременно с 1964 по 1976 г. работала в студии Эрнста Неизвестного, первоначально оказавшего на нее огромное влияние; с 1969 г. — иллюстратор в журнале «Знание—сила», главным художником которого был в то время Юрий Соболев. Через художников его круга сблизилась с московскими концептуалистами и с 1979 г. вместе с Игорем Макаревичем становится активным участником группы «Коллективные действия» (см. статью Никиты Алексеева в «НГ» от 30.01.96 г.).

Игорь Макаревич (род. в 1943 г.) — живописец, график, автор объектов и инсталляций. Учился в Московской средней художественной школе, затем во ВГИКе (на художественном факультете). Работал в области книжной графики, был художником-монументалистом, выполнявшим государственные заказы, — «едва ли не единственным концептуалистом в этом жанре» (М.Рыклин).

Елагина и Макаревич главным образом работают совместно, давно став одними из наиболее известных представителей русского современного искусства. Последняя большая персональная выставка прошла в 1994 г. в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Художники принадлежат к школе московского концептуализма.



— Я хотела спросить у вас как у художников, имеющих известность в Европе, представляющихся как там, так и здесь: могли бы вы сравнить галерейную деятельность в России и на Западе?

Е.Е.: — Дело в том, что на Западе галерейная деятельность угасает. Число галерей сокращается, и искусство очень плохо продается.

И.М.: — Бум галерейной деятельности, когда цены были взвинчены до космических цифр, к концу 80-х годов миновал. Торговля произведениями искусства — это, условно говоря, торговля воздухом. Большинство коллекционеров, приобретавших произведения искусства, покупали их, ориентируясь на мнение критиков, словно некие золотые слитки, которые часто хранились в сейфах, в банках. Считалось, что произведения искусства не подвержены девальвации, что это надежнее золота. Практика показала, что это не так: цены упали, и система галерей развалилась. Молодое русское искусство, которое как бы «освободило крылья», поспело к шапочному разбору.

— Но все-таки в период бума на русское искусство, в период первого аукциона Сотбис, здесь возникла невероятная эйфория...

И.М.: — Конечно, Сотбис нанес сокрушительный удар по прежней закрытой системе ценностей. Например, на Сотбисе как свадебный генерал присутствовал Илья Глазунов, потерпевший крах.

Е.Е.: — Однако сейчас он один из немногих официальных художников.

И.М.: — Глазунов пользуется старыми кодами в своей карьере. В его случае никакого изменения не произошло.

— Глазунов — настоящий государственный художник, его вернисажи посещают Ельцин, Лужков, причем отнюдь не как частные лица.

И.М.: — В этом все дело. На Западе крупные политические деятели, не пытаясь быть ценителями, бесспорно поддерживают современное искусство как часть интернациональной системы демократии, как ее краеугольный камень. Музеи современного искусства — это настоящие культовые сооружения. Туда приходят не только для получения некой информации, но и для того, чтобы войти в храм западной демократии.

Е.Е.: — Показательно то, что у нас до сих пор нет Музея современного искусства.

И.М.: — Если вспомнить время пятилетней давности, каждый развивал идею его создания. Сейчас этот энтузиазм угас, и бьется за это один Андрей Ерофеев. Несмотря на огромные усилия многих людей, ни государство, ни правительство Москвы не выделило ни одной копейки. Зато строится храм Христа Спасителя, реставрированы старые кумиры, царствуют идолы в лице Глазунова. Государство не проявляет никакого интереса к современному искусству, а без этого развитие невозможно — ведь все упирается в деньги. Крупные западные художественные течения последних десятилетий, например немецкий экспрессионизм, итальянский неофавизм и так далее, поддерживались национальными институтами. Они приобретали интернациональное значение, но деньги вкладывались из страны, откуда эти художники происходили.

Е.Е.: — А у нас все держится только на западных инвестициях.

— Игорь, что ты как член закупочной комиссии Министерства культуры можешь сказать о политике министерства?

И.М.: — Министерство пытается поддерживать современное искусство, но беда в том, что на все закупки выде-



ляются очень скромные деньги. Политика министерства должна быть более-менее объективной, потому что существует ряд достаточно значительных художников прежнего времени, которых нельзя отметить...

Е.Е.: — Существует интерес к современному искусству у провинциальных музеев, они делают запросы, пытаются приглашать лекторов, искусствоведов, но материальный интерес почти не поддерживается.

И.М.: — Фактически искусство нашей огромной страны основано на запросах провинциальных музеев. Номинально в них существует интерес к современному искусству, но интереса мало, нужны деньги. Экспозиция произведений современного искусства нуждается в особых условиях. Нужно особое пространство, чтобы выставляемый объект был дистанцирован от среды. Повешенный в руинированном пространстве музея, где каплет с потолка, объект слинется с интерьером, ничего не произойдет, дистанция не возникнет.

— Картина очень печальная. И что же в этой ситуации делать негосударственному, «не-профессиональному», как ты выразилась, художнику?

И.М.: — Карьера и жизнь художника на Западе тоже очень сложна, так что в этом смысле наша судьба не столь уж отличается.

— Однако, если мы сравним, сколько получают, например, даже известные западные интеллектуалы с тем, сколько получают художники, выяснится, что труд художника оценивается значительно выше, чем труд интеллектуала.

Е.Е.: — Конечно, это так. Но что касается молодых, то они находятся примерно в том же положении, что и мы: им довольно трудно пробиться. Они часто существуют за счет каких-то стипендий или государственных программ. А у нас этого нет. Поэтому наших художников посылают на Запад опять же за счет западных средств. Деятельность современных местных художников во многом строится на апелляции к Западу.

— Да, но ведь у нас сейчас немало галерей, которые постоянно проводят выставки. Какова их роль?

И.М.: — Наши галереи в большинстве только называются галереями. На Западе галерея — это магазин. Здесь галерейная деятельность — это прежде всего тусовка, лихорадочный карнавал.

— Если говорить о взаимоотношениях художника и галериста, существует ли ситуация зависимости?

И.М.: — Известно, что Марка Ротко довела до самоубийства галерея Мальборо. На Западе мы видим связь между художником, производящим серию успешных работ, и галеристом, который начинает диктовать ему свою волю. У нас эта ситуация невозможна. Отношения между художником и галеристом здесь очень платонические. Наши галереи — это как бы клубы.

Е.Е.: — Если же случаются какие-то продажи, возникают проблемы, потому что нет никаких юридических договоров между галеристом и художником, нет никаких устоявшихся форм взаимоотношений между ними. Нет юридических способов решения проблемы в случае порчи или потери работы художника галеристом.

И.М.: — Это так... Самое ценное в деятельности местных галерей — то, что они предоставляют выставочное пространство, потому что государственное сдается за такие огромные деньги, что там невозможно выставляться без помощи спонсоров. Кроме того, наши галереи организуют деятельность художника, морально его поддерживают.