

О том как раздражает московский концептуализм, а свобода растет внутри свидетелей

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1751>

1 августа 2014

Собеседник

Красулин Андрей Николаевич

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 1 августа 2014 и опубликована 29 июня 2016.

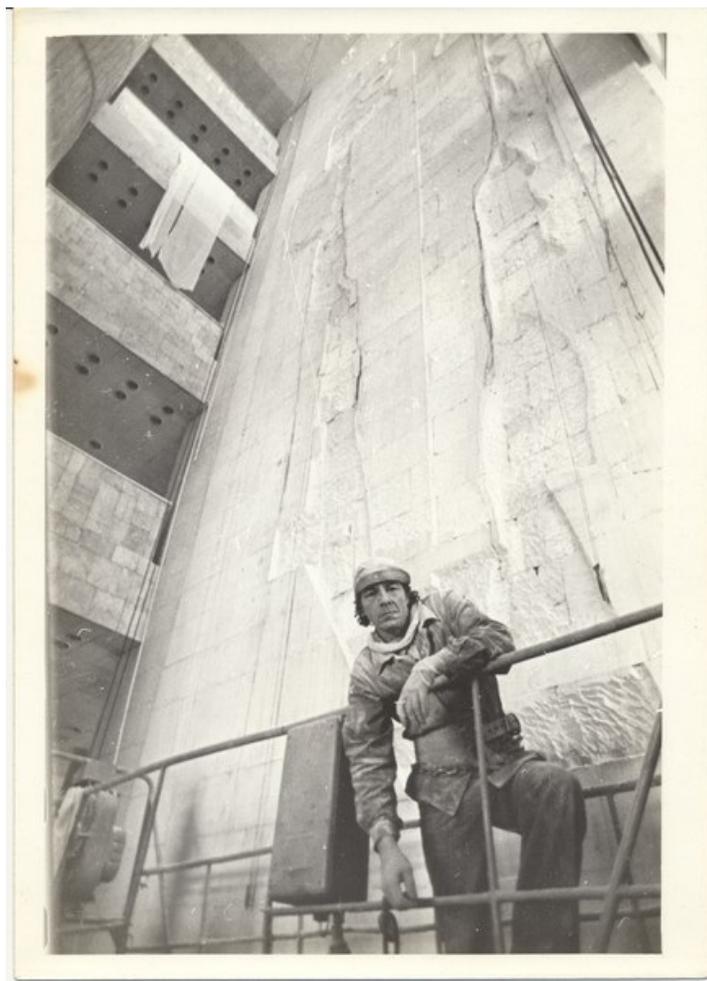
Введение

В третьей беседе скульптор Андрей Красулин вспоминает свои мастерские— вначале коллективные, затем собственные, — а также произведения, которые в них создавались. Рассказывает о новгородской иконе и ее предназначении, говорит об иконе как о рисунке свидетеля, полного внутренней свободы. Мы узнаем, как в барокко открывалась категория времени, о навязчивости московского концептуализма и мастере комикса — Владимире Маяковском.

Нина Викторовна Лепешонкова: Андрей Николаевич, я опять у вас в гостях в мастерской в Сокольниках, и мы будем завершать нашу беседу. Я бы хотела задать такой вопрос: как менялось ваше художественное мировосприятие с течением времени? По сравнению, например, с советским временем и сейчас. Как это происходило?

Андрей Николаевич Красулин: Нет, тогда уж надо начинать со школы.

Н.Л.: Ну да.



Работа над рельефом в учебном корпусе центрального института усовершенствования врачей, 1987

А.К.: Я уже рассказывал историю с журналом «Юный художник»?

Н.Л.: Это где вы увидели марку?

А.К.: Да, которая меня перевернула. Я уже сказал, что импрессионисты были запрещены, всё было запрещено. Поэтому мы очень радовались, когда на выставках появлялось... Лучишкин попал в экспозицию Третьяковской галереи. Пластов нам казался чем-то... Коненков — живой еще, живой Коненков из Серебряного века. Но потом пришла Античность. Дело в том, что вывезенная из Дрездена часть керамической коллекции находилась на хранении в Строгановке. Это стояло все, по-моему, даже в незапертых шкафах в той части школьного коридора, где проводились занятия по истории искусств. Это производило сильное впечатление.

”

Я поступил в 1953 году, когда закрыли Пушкинский музей, чтобы выставить подарки вождю. Нет, постойте, в 1953-м он откинул копыта...

В 1949-м случился его юбилей. В 1953-м, наверное, уже открыли музей обратно. С нормальной экспозицией. Антика... Потом фольклор. Народное искусство. И русское народное искусство: север, прялки. Икона. Параллельно с этим, очень рано — когда стало возможным видеть книги, репродукции, я не говорю уже об авангарде, который просачивался каким-то образом, — русский авангард. Ну и западная: Брынкуши, потом Генри Мур, он сначала очень нравился.

Н.Л.: А сейчас?

А.К.: Нет, совсем не нравится. То есть, никакого отрицательного отношения, но я вижу, что это не тем местом и не по тому случаю сделано. А Брынкуши на своем месте, великий художник. Во всех больших музеях есть его «Птица в пространстве». Существует допущенное число бронзовых отливок, которые считаются оригиналом. Я вообще-то уже говорил, по-моему, об этом. Мои сверстники или люди на десять с небольшим лет меня старше, скажем, в Германии — это Кифер, Больц — шли к минимализму, к тому, что на Западе называлось арте повера. Я к этому где-то пришел и сам. То есть у меня уже сложилась эта линия, и она стала даже ведущей.

Как значимое событие — это изменение внутреннего отношения к барокко. Оно всегда воспринималось как нечто пышное, как свадебный торт. И с очень большой нагрузкой намерений.





А потом я понял, что нам открылось в барокко — открылось время, категория времени. Пейзаж возник в барокко: его не было до этого. Это Рубенс, его пейзажи.

Н.Л.: А «суровый стиль»? Вы же относились к нему, хоть и были младше?

А.К.: Я к нему, собственно, никак особенно не относился: я был просто в этой компании. И это превосходные художники! Шаховской, Никонов, Жилинская... Хотя вот к искусству Васнецова окончательно я... Даже, собственно, я не знаю, можно ли отнести к этому стилю... Я почувствовал к нему родственные чувства уже, может быть, на последней его выставке, предсмертной. Это очень большой художник. Но я из другого места совершенно. Может быть, они потому меня и позвали.

Н.Л.: Вы были все в одном месте и как-то ведь влияли друг на друга? И вообще, как складывался этот «суровый стиль»?

А.К.: Это не по моей части. Этим особо не интересовался. Много было хороших художников, который не относились к «суровому стилю». Вейсберг, например. И выставки-то были у него совместные с этой группой...

Н.Л.: Меня еще интересует вопрос по поводу мастерских ваших. У вас же было достаточное количество их, и как вы вообще находите, что такое мастерская.

Мастерская художника

А.К.: Мастерская — это все! Мастерская — это счастливый брак. Мастерская — она женского пола: она капризна, ревнива, очень избирательна по отношению к приходящим, она очень не любит забвения и начинает капризничать и строить пакости, прятать вещи. Но потом отношения опять выстраиваются. Мастерская — это мир целый. И я думаю, что многие подпишутся под таким заявлением.

Н.Л.: А сколько у вас было мастерских?

А.К.: Первая была у нас на Ленинском проспекте, на углу его пересечения с Ломоносовским. Это был огромный подвал — дом, наверное, сталинский был. Домовая прачечная. Неплохое помещение, если бы его не затапливало периодически. Все подвалы тонули. Но это была коллективная мастерская, и не очень долго. Потом я работал на Масловке, тоже не один в мастерской. В каком-то деревянном сарае или что-то вроде этого. Потом мастерская за Тимирязевской академией, за плотиной. Не помню, как назывался этот переулок или улица.



Эскиз надгробия В. Высоцкому, 1981 (жест)

” В цокольном этаже пятиэтажки. С дневным светом. Это была первая мастерская. Это очень важно — дневной свет.

Но там я начал большое дерево делать, которое сейчас в Третьяковке. То есть большие деревянные работы, я хочу сказать. И потом много лет — почти три десятилетия — мастерская в доме на углу Нижней Масловки и Новой Башиловки.

” В противоположном торце была пивная, которая называлась «В мире животных».

Или что-то в этом роде... «Три ступеньки». Это важно, потому что под моими окнами часто собирались отдыхающие потребители и галдели. Никаких конфликтов не было: мы совершенно параллельно и незаинтересованно существовали.

Н.Л.: Это сколько было вам лет, когда появилась первая своя мастерская на Масловке, не коллективная?

А.К.: Сейчас мы сообразим, какой это был год. За тридцать уже. Тридцать один — тридцать два, что-то

в этом роде. И там я делал тульские рельефы уже. Это 1970 год.

Н.Л.: И потом вот эта уже, следующая?

А.К.: Следующая — это уже не арендованная у города, а МОСХовская мастерская в Сокольниках. Да, только и всего.



В мастерской на Нижней Масловке, 1980-е

Русская иконопись

Н.Л.: В прошлый раз вы мне еще говорили, что у вас есть эссе про сравнение иконы и Данте.

А.К.: Прямо так вот, от мастерской...

Н.Л.: Вы простите, что я так скачу...

А.К.: Ну, икона — очень значительное и сложное явление. Это, собственно, не произведение искусства, как всякое культовое произведение. Это жизненно необходимый предмет, предмет первой необходимости. Я купил книжку, или мне ее подарили — научную книжку, исследование, которое называлось «Новгородская икона XV века». Там были черно-белые репродукции... У меня она и есть где-то, только я ее сейчас не найду. Большое количество икон там из новгородского XV века. И, скажем, очень любимый мной сюжет — это «Воскрешение Лазаря».



Икона — это как бы рисунок свидетеля. То есть полагается придерживаться принципов экспозиции «от одного к другому». И я был поражен: какая свобода внутренняя в этом!

Ну и очень важно то, что в производство иконы входило невероятной высоты артистическое мастерство. Это можно видеть — феофановская икона «Преображение» в Третьяковской галерее. Где видны его поправки. Ведь по правилам икона рисовалась одной линией, с начала и до конца. То есть не рисовалась, а продавливалась костяным инструментом на свежем левкасе. Вообще палеологовское искусство — оно не окрашено никакими мрачными тонами и по совершенству то же самое, что современные, скажем, работы Ренессанса. Но чисто музыкально — я просто сравнивал «Воскрешение Лазаря», Джотто и вот эти вот новгородские иконы — они гораздо ближе к античности. И фигура Христа, и музыка склоненных фигур Марфы и Марии... Но тогда я еще не видел Данте вживе. И даже не мечтал об этом. То есть Джотто, я хотел сказать. Я оговорился. Они у меня в совершенно разных местах, в разных углах коллекции. Ну да, потом отсутствие авторского сознания — это очень тоже проявляется.

Н.Л.: В смысле в Возрождении?

А.К.: В иконе. На русских иконах подписи возникают только, по-моему, в конце XVII века, и, если я не ошибаюсь, это художники Оружейной палаты. Люди на зарплате. Они подписывали иконы. И то тогда они уже берут построения перспективы с голландских гравюр. Это тоже очень интересно, это барокко XVII века Оружейной палаты. Мастеров Оружейной палаты.



Современная иконопись

Н.Л.: А современная иконопись — как вы ее находите?

А.К.: Я... *(Смеется.)* Я называю это «псевдеж».

Н.Л.: «Псевдеж»?

А.К.: Мертвое занятие совершенно. Высшим достижением для современного иконописца, который пишет по канону, допустим, того же XV века, является создание фальшака. Разберутся всегда, очень быстро. Но если хотя бы двадцать минут специалист, вздрогнув, будет думать, что это подлинник, — это для него, иконописца, будет величайшее достижение. *(Смеется.)*

Н.Л.: Но вообще ведь икона — она должна настраивать на молитву...

А.К.: Икона не должна никого ни на что настраивать. Ее не видно, как вы знаете. Во-первых, она черная всегда, потому что олифа чернеет, особенно когда коптят лампы и все прочее. Потом она забита окладом. И важно ее присутствие, а все остальное не имеет никакого значения. Никто не рассматривает икону, и там ничего не видно!

А.К.: Икона не должна никого ни на что настраивать. Ее не видно, как вы знаете. Во-первых, она черная всегда, потому что олифа чернеет, особенно когда коптят лампы и все прочее. Потом она забита окладом. И важно ее присутствие, а все остальное не имеет никакого значения. Никто не рассматривает икону, и там ничего не видно!

” «Троица» Рублева тоже была закрыта окладом. Видны были только лики и руки, как полагается, которые к оригиналу имеют очень относительное отношение.

То есть к первоначальной версии. Я в свое время увлекался и прочел много по истории иконоборчества. Аргументы противников иконопочитания были очень весомые, очень весомые, понятные. Что это явное язычество. Но защищали поклонение иконам... нет, «поклонение» — нет. «Почитание» икон, это очень существенно. Икону не объять поклонением.



В фойе рязанской филармонии, 1986

”

Люди самой высокой духовной жизни того времени принимали за это муки... И в их аргументации нет ни единого слова о качестве иконы как произведения искусства, которым она не является, как мы установили.

Это был факт, свидетельствующий о боговоплощении. Важно присутствие иконы, а вовсе не ее качества, они были неуловимы, невидимы. Конечно, мы не говорим о том, что было до XIV века. То же самое во фресковых росписях. Кто-то сказал: «Великолепны русские древние церкви, только им очень мешает живопись на стенах». Корбюзье это сказал! Архитектура должна быть такой, какой должна быть. Вот она такая, а поскольку есть некоторые поверхности для размещения нужной информации, они и занимались ярусами сплошь. Причем сюжеты и их размещение — это все было не дело художника. Это все он получал по списку. Автор всего этого, конечно, местный епископ, но он мог это перепоручить другим каким-то лицам, мог священник делать. Здесь мы в области идеологии находимся.

Н.Л.: Тем не менее современная монументальная живопись... А как тогда в храме рассказывать, народ ведь был совершенно неграмотный.

А.К.: Это известно, да...

Н.Л.: Как же воздействовать? Это же такая просто схема миропонимания...

А.К.: Эта функция была, да. Особенно если мы возьмем еще более раннюю, каппадокийскую живопись. Они с восторгом рисовали все эти сцены и с непосредственным своим чувством, со своим отношением именно к событию, которое изображали. Но это время детства. А потом это нечто обязательное, окостеневшее.

Н.Л.: То есть в современной иконописи и вообще монументальной живописи современной, церковной, получается, что именно эта закостенелость и является как бы неживым моментом?

А.К.: Нет, еще попытки следовать образцу, и в технике, и во всем.

Н.Л.: То есть вы видите путь, что развивалось бы это искусство, если бы оно было...

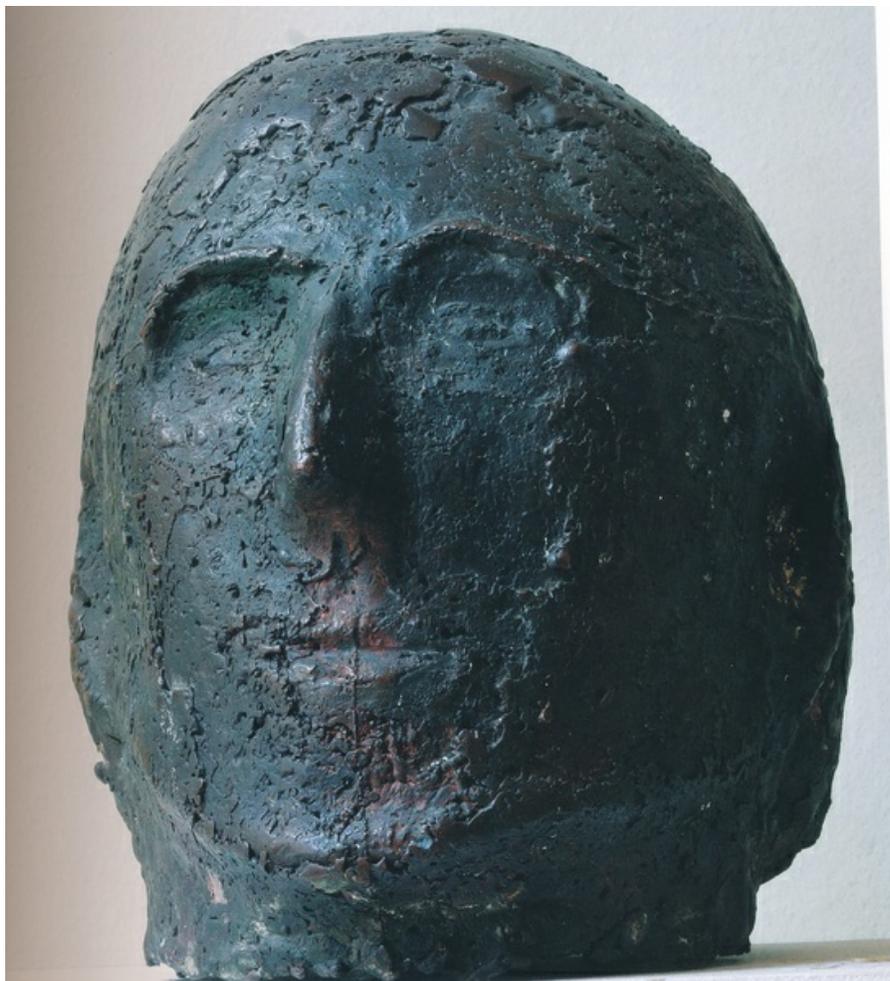
А.К.: Оно никогда бы не развивалось, потому что его время отошло. Есть, скажем, памятник такой, как «таблетки» новгородские. Но это как рассуждение на канонические темы. Как специалисты это прочитывают. Это действительно смысловое послание. Но это конец XVI века или середина даже.

Н.Л.: Так не скажешь. Ну а как же, например, Корноухов, который расписывает сейчас храмы? Я не могу сказать, что мне нравится все его творчество, но некоторые моменты действительно... там он сочетание материалов интересное находит... Это звучание...

А.К.: Ну конечно, он замечательный профессионал, очень талантливый художник.

Н.Л.: Я поняла.

А.К.: Вы поняли.



Портрет отца, 1982 (медь)

Ситуация в современном искусстве

Н.Л.: Тогда вот такой вопрос. А современное искусство в целом, как оно? Что с ним?

А.К.: А черт его знает.

Н.Л.: Есть какие-то моменты, как вам кажется, есть пути развития?..

А.К.: Я не понимаю, зачем ему развитие и есть ли вообще какое-то развитие.

Н.Л.: У искусства же есть какое-то развитие всегда?

А.К.: А в чем оно выражается?

Н.Л.: Был классицизм, потом барокко. Потом, как вы говорили, кубизм появился и так далее. Все время смена, поиск нового языка, нового самовыражения, которое бы соответствовало...

А.К.: А потом опять классицизм сталинский, да? Сталинское барокко. Не только сталинское, но и гитлеровское.

Н.Л.: То есть, получается, что нету развития?

А.К.: Потом постмодерн, все позволено.

Н.Л.: То есть, это такая сансара?

А.К.: Вообще это, наверное, относится к области сансары, но не целиком.

Н.Л.: Я просто хочу спросить, видите ли вы какие-то новые пути сейчас? Кто-то нащупал что-то или у нас сейчас болото? Что происходит? Как вы видите ситуацию в современном искусстве?

А.К.: Я, собственно, интересуюсь только тем, что меня привлекает. У меня ничто не вызывает агрессивного неприятия. Некоторые вещи не хочется смотреть, от них отворачиваешься.

” То, что кажется новым, непривычным и оглушительным, как мы знаем, через двадцать лет входит преспокойно в классику лучшей своей частью и помещается в истории искусств.

Н.Л.: А вы используете новые технологии в своих работах...

А.К.: Что такое «новые технологии»?

Н.Л.: Видео, все эти инсталляции...

А.К.: Вот сейчас будет выставка, на которой будет множество видео... Я снял фильм «Енисей», да. Красноярское биеннале. Ну а кто не снимал телефоном фильм? Просто я плыл на теплоходе, я уже об этом говорил, наверное...

Н.Л.: По-моему, нет.

А.К.: ...и снимал береговую линию. Тридцать минут съемки, очень хорошо получилось.

Н.Л.: По-моему, был такой советский кинотеатр «Круглый» на ВДНХ. И там я видела кино...

А.К.: Кругорама была какая-то.

Н.Л.: Да-да. И там было кино «Путешествие по Волге». Там тоже все время береговая линия...

А.К.: А я не видел, нет. Искусство фотографии нисколько не помешало искусству живописи, как кинематограф не помешал театру, нисколько. Казалось бы, чего еще надо, когда все вживе можно увидеть, да еще напридумывать всякого и нафантазировать? Все умещается каким-то образом и все имеет свои внутренние связи и границы. В общем, меня это особо не заботит, как вы понимаете.

Н.Л.: То есть каких-то имен вы не можете мне сейчас назвать, получается...

А.К.: Нет, по части крутого мейнстрима я просто не в курсе...

Н.Л.: Я в целом поняла ситуацию.



Бюст (герой), 1974 (дерево)

”

А.К.: Иногда раздражает московский концептуализм, но там есть прекрасные художники, прекрасные вещи. Раздражает своей навязчивой саркастической улыбкой. Я очень люблю Бойса, у которого нет улыбки, который последний утопист. (Смеется.)

Поразительная фигура! Это же было очень ново — то, что он делал. Когда он это начинал. Михаил Рогинский, который, собственно, у нас как бы авангардист, — просто великолепный живописец. Как он про себя и говорил: «Я хочу мазать, больше ничего». Фонтана, Лючия Фонтана был для меня подарком. Ну, много.

Н.Л.: А вот Музей медиаискусства на Остоженке? Вот то направление...

А.К.: Свибловский, что ли?

Н.Л.: Да-да-да. Как вы вообще находите?

А.К.: А какие это направления? Я последний раз был на выставке, где что-то показывали, какие-то вещи... Ничто не казалось мне слишком новым. Я с удовольствием смотрел Бэкона, там было три или четыре его картинки. Я просто пропустил в Москве его большую выставку, и так, что есть в музеях и на Западе,

и тут... по-моему, я там больше ничего не запомнил, хотя внимательно посмотрел.



Меня мало интересуют чисто интеллектуальные вещи, когда произведение является только поводом к произнесению некоторых слов. Слова произносить можно по любому поводу. Но некоторые вещи живут и без слов.

Бэкон — это великолепная живопись. Страшноватая.

Н.Л.: А современная скульптура?

А.К.: А что такое современная скульптура? Я не знаю. Может, я не видел современную скульптуру? Я видел... но есть сейчас вещи, которые сделаны не руками, а каким-то компьютерным автоматом, отлиты в пластмассе. Все что угодно... Можно отлить человека, где каждый волос будет, так? Но это не производит на меня большого впечатления.

Н.Л.: А Генри Мур? На мой взгляд, у него искусство паузы есть, какое-то невероятное...

А.К.: Первые вещи произвели очень сильное впечатление. Во-первых, в них всегда слишком ярко светится первоисточник, как я думаю. И во-вторых, он еще работает не только как скульптор, но и как время. Его старящая фактура, которая пытается сделать это временное отдаление. А насрать на него китайцев, которые руками порвали бронзу: никакого времени, вот она сейчас — и все!

Н.Л.: Ваше отношение к паузе в искусстве.

А.К.: Что-то я слышал... А, это Корноухов записался в фильм, который будет у нас на выставке. *(Смеется.)* Он говорил: «Красулин — это пауза».

Н.Л.: Как интересно! *(Смеется.)*

А.К.: Ничего не хочу возразить. Я это слышал не первый раз. Пауза как преддверие тишины и пустоты.

Н.Л.: Сейчас, можно я сделаю паузу...

(Перерыв в записи.)



Дерево, 1968 (свинец)

Русские авангардисты, художники и художницы

А.К.: Я вспоминаю выставку в Инженерном корпусе Третьяковки, где был Роден, его ученица, имя которой я забыл, но она известная. И Анна Семеновна Голубкина, которая тоже его ученица.

Н.Л.: Можно сказать, две женщины и Роден, да?

А.К.: Ну, Роден все-таки, он... Во всех музеях очень много его чисто как бы «комбинатских вещей», то есть вещи, которые выполнены чужими руками и продавались... Деньги нужны были большие. Анна Семеновна на голову была выше там. И Родена, и его ученицы... Но у меня еще, правда, к ней детское отношение: это была единственная отдушина. И даже когда закрыли музей Голубкиной, мы могли туда ходить, с помощью Екатерины Федоровны Белашовой. Она потом, в хрущевское или уже брежневское время стала председателем правления Союза художников СССР. А тогда была начинающим, еще молодым скульптором и была связана с этой семьей. И мы могли туда ходить. Это музей-мастерская, с этим запахом, эти вещи... Но они великолепны, действительно! Так что я просто не делаю никакого различия. Увидев вторичные половые признаки в холстах Поповой, я не берусь это же смотреть. Некоторые работы можно спутать с работами Веснина, Розанова, Удальцова... Много великолепных художников. А Экстер? Все эти наши амазонки авангарда — потрясающе! А Вера Мухина? Такая мощь... Я ездил в Пушкино, где я жил, очень много времени провел в электричке, из окна электрички был виден силуэт «Рабочего и колхозницы». Собственно, эту парную композицию она довела до некоторого совершенства, хотя

идеологически, конечно, она ужасна. Так что неважно: мужчина или женщина. Важно, что в искусстве. Женщины всегда во многом лучше мужчин, всегда.



Мастерская в Сокольниках, начало 1990-х

” Женцина — это начало жизни. Это консервативное, рождающее начало жизни. А мужчина — это экстремизм, риск, смерть...

Н.Л.: Завоевание?

А.К.: Женцина против смерти всегда. Что?

Н.Л.: Завоевание — это тоже смерть.

А.К.: Да. И поэтессы, и пророчицы, кажется, и художницы появились в незапамятные времена, это упоминается в каких-то античных текстах. Я не поручусь, что там художницы упомянуты, но что-то такое у меня брезжит в голове.

Н.Л.: Даже дьякониссы были.

А.К.: Дьякониссы — это к искусству не имеет отношения, это служебная фигура. Но, конечно, были. И сейчас фактически они есть, хотя, собственно, эта, как бы сказать, должность — она деградировала и превратилась в ревущего медведя, а не в служителя общины. Но есть и настоящие дьяконы...

Н.Л.: Не настоящие?

А.К.: Настоящие есть. Дьякон — это творческое начало, иконы писать может, переписывает книги и так далее. (*Смеется.*) Хлебы раздает. Для чего и создан этот институт. Такая... обрамленная сентенция. Закончили? На дьяконах закончили. Может, что-нибудь еще?

Н.Л.: Ну, давайте еще.

А.К.: Придумайте концовку.

Н.Л.: Сейчас я сделаю паузу...

(*Перерыв в записи.*)



Растения, 1970-е (дерево, темпера)

Маяковский как художник

А.К.: Хеппенинг. Когда пришло слово «хеппенинг», я ужасно обрадовался. Но почему-то сам этим никогда не занимался. «Хеппенинг» — это, собственно, перформанс. Мне нравится очень. Тут уж я что-то такое делал... Хотя это уже не современное, это уже очень давно...

Н.Л.: Ну да.

А.К.: А что современное? Вот вы в курсе дела?

Н.Л.: Современное в России — это эпатаж, какие-то тоже перформансы...

А.К.: Политический эпатаж?

Н.Л.: Да. На мой взгляд. Актуальное искусство.



А.К.: Искусство комикса я очень ценю. Самый великий мастер рисования комиксов — это, конечно, был Маяковский. Из него бы вышел великий живописец... то есть иконописец.

Н.Л.: Из Маяковского?

А.К.: Конечно! Какие рисунки! Какая свобода вообще! Забежать вечером... рядом Черемных что-то красит... а он эту свою папироску... Одной линией быстро раскрашивал. Совершенная композиция. И отвратительные диалоги.

Н.Л.: Да, я слышала такое мнение, что он... Много заказного было у него, что ему за это очень платили деньги, Маяковскому. И что он был такой вот... Есть даже целое исследование на эту тему, я забыла автора.

А.К.: Это совершенно непонятно. Его любовь к советской власти, к Владимиру Ильичу — это необъяснимо и непонятно. Он не мог быть таким идиотом, чтобы не знать, что происходит. Он дружил с Пастернаком. Пастернак рыдал над его телом.

Н.Л.: Да, это какой-то удивительный, необъяснимый момент.

А.К.: Хорошо, что есть тайны, совершенно необъяснимые. А деньги — я не знаю, ему платили грош с полтиной, какие там деньги? Ну, он много издавался.

Н.Л.: По сравнению с другими поэтами достаточно хорошо жил.

А.К.: Ну да.

Н.Л.: Вот это объясняется, конечно...

А.К.: Он оправдывается в некоторых местах: «Я кажусь вам академиком с большим задом...», да. Это в тридцать семь лет. Нет-нет, моя первая любовь к нему не угасла. Великий поэт! На Маяковском кончили? Хорошо. Без концовки. Как жизнь.

(Текст авторизован А.Н. Красулиным, фотографии из личного архива А.Н. Красулина)