

ОУИ НБ МГУ №1820 1829

ИСКУССТВО

«Жестяные стихи — это как раз то, что я пытаюсь делать»

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1820>

🎙 29 января 2015

Собеседник

Затуловская Ирина Владимировна

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 29 января 2015 и опубликована 16 ноября 2018.

Введение

Во второй беседе художница Ирина Затуловская рассказывает, как происходит выбор сюжета и создается образ, какое стилистическое насилие претерпевает живая форма, как исходный материал (дерево или железо) может диктовать содержание будущего произведения. Художник говорит о состоянии современного искусства и роли куратора, о своих многочисленных выставках. Показывает репродукции и оригиналы работ.

Третья беседа длилась всего 25 минут, поэтому мы объединили ее со второй.

Выбор образа и сюжета

Нина Викторовна Лепешонкова: Здравствуйте, Ирина Владимировна.

Ирина Владимировна Затуловская: Здравствуйте.

Н. Л.: Сегодня 29 января, 2015 год. Мы продолжаем беседу. И хотела бы у вас спросить про рождение образа. Вот как из пространства мысли это воплощается в материальном мире у вас? Как они находятся? Как это вообще происходит? Как цвет выбирается? Хотелось бы какой-то такой процесс от вас услышать.

И. З.: Мне кажется, что главное — это то, что образ должен быть долговечен или какой-то протяженный во времени. Вот мы видим пейзаж, да, потом мы видим этот пейзаж, который какой-нибудь художник написал. Если он в нас остается какое-то долгое время, — не обязательно, что мы этот пейзаж видим, — то значит, художник исполнил свою задачу, миссию, да. Но вот как это сделать, чтобы это было временно как-то, длинное время такое, не очень понятно. Обычно, мне кажется, тут теории никакой не может быть, но художник пытается что-то сделать. А получается это или нет, это уже ему с течением времени понятно. И почему одна работа удается, то есть образ удачный, а другая нет, непонятно, потому что художник тот же самый, старается одинаково, но иногда ему удается, а иногда нет.

Н. Л.: А вот есть художники актуальные, которые изображают остроактуальные, например, политические проблемы. Вот есть художники вневременные. Вот каким образом происходит выбор сюжета? Как это приходит? Вы просто увидели из пространства вдруг, как эта ветка лежит, вам показалось, что это композиция какая-то? Как этот момент?

И. З.: Непонятно как-то, что-то щелкает (*смеется*), приходит.

Н. Л.: А вот существуют два мнения таких, что есть люди, которые черпают свое вдохновение в музеях. Они ходят, смотрят, в диалоге находятся с Гогеном, с Рембрандтом, с кем угодно. А есть люди, которые действительно из пространства что-то вычлениют, я не знаю, там как-то видят по-своему. Вот как?..

И. З.: Это мне напоминает, как в детстве бабушка мне рассказывала всякие сказки. Она спрашивала: «Тебе что рассказать, сказку или из жизни?» Я всегда говорила: «Из жизни», — то есть какую-то историю, которая была.

” Мне это больше интересно. Не через искусство смотреть, а именно максимально забыть про искусство и к жизни приблизиться, но не значит, что это проще. Я думаю, что это даже труднее сконцентрировать какую-то реальность, сжать ее до образа, это довольно трудно.

Но есть какие-то конкретные задачи: вот человек, нужно написать его портрет. То есть идея такая, что портрет должен быть больше похож на этого человека, чем сам человек похож на себя.

Н. Л.: В смысле того, что он должен задействовать еще какие-то внутренние качества?

И. З.: Конечно. Как портрет его души, что называется. Это очень трудно. И так же и пейзаж, и предмет какой-то. То есть предмет должен быть у вас, в вашем воображении сильнее действовать, чем этот предмет. Например, ребенок сделал, это известный автор XXI века, сделал такой вот кубик, гениальный предмет искусства. Что он об этом думал, мы не знаем, но очень выразительно, очень сконцентрировано, и вряд ли взрослый такое может сделать. Вот бывает, что у детей есть такая непосредственность, большая очень. Мне кажется, слово «непосредственность» здесь большое значение имеет. То есть когда это опосредовано через искусство — это одно дело, а когда это непосредственно — вот он, может быть, видел эту кость игральную и попытался сделать из керамики такую штуку вручную.

Н. Л.: То есть это такой путь отхождения от искусства, возвращение в какое-то изначальное состояние детское?

И. З.: Может быть, да. Я так это не формулирую. Когда есть какой-то образ между мной и тем, что я хочу сделать, то есть кто-то уже родил это, мне это мешает. А есть люди, которые с радостью и с легкостью присваивают себе чужие какие-то приемы, техники, что угодно.

Н. Л.: А вы копируете вообще какие-то вещи? Чтобы познать какой-то метод художника, или все это осталось в прошлом, когда вы учились, набирались опыта?

И. З.: Сейчас, конечно, нет, но когда я училась, я копировала Джотто, потому что тогда никто не думал, что можно будет увидеть Джотто в Падуе. Кроме Джотто так не помню особенно, но Джотто я пыталась копировать.



Ирина Затуловская. Игральная кость. Дерево, масло. 2015

Выбор художественного пути

Н. Л.: А вот профессионализм художника: существует московская школа живописи, и у вас третий путь, так сказать. Если условно говорить, это очень...

И. З.: Но это не я родила этот термин, он существует...

Н. Л.: То есть как искусствоведческий или просто в обиходе?

И. З.: Как искусствоведческий термин это существует.

Н. Л.: А вот в этом третьем пути у вас же должны быть... Ну, не знаю, должны или не должны... Всегда есть среда для человека, есть ли еще похожие люди, которые вот так идут третьим путем, и вы с ними как-то взаимодействуете и вообще вот?..

И. З.: Конечно. Я помню, видела выставку Юрия Васнецова. Он делал детские книжки и свою живопись не показывал, но потом в какой-то момент, уже в конце жизни, он сделал выставку, — я не помню, — или это уже посмертная была выставка, может быть. И когда я увидела эту выставку, эту живопись, мне показалось, что вот он все сделал, что я хотела бы сделать. Конечно, очень часто какое-то единомыслие видишь, но все равно надо стараться какую-то свою дорогу...

Н. Л.: А возможно ли человеку показать, как выбрать свой путь? Или это индивидуально каждый по-своему делает? Например, у вас бы сейчас появилась аспирантская группа студентов из Суриковки, условно говоря, и они уже с рукой, которую им там показали, не знаю, Лубейников, Назаренко, вот какие там сейчас есть мастерские. И вот возможно ли вывести человека путем преподавания, или это собственный путь, какой-то собственный внутренний рост?

И. З.: Это и то, и другое. Я думаю, если человек хочет что-то найти, он найдет рано или поздно. Конечно, лучше его не сбивать с этого пути, а, наоборот, как-то показывать ему. Но когда человек уже слишком ученый, то сложно его, конечно, переучивать. Так во всяком деле.

Н. Л.: А путь, которым вы идете... Мне очень интересно понять составляющую. Когда вы пишете, это какое-то состояние, в котором вы как в потоке находитесь, или все-таки лабораторная работа в мозгу происходит? Или это все вместе? Как вот?.. Конечно, я понимаю, что я, наверное, пытаюсь какие-то моменты препарировать, которые невозможно описать, но мне хотелось бы хоть чуть-чуть понять, как это происходит.

И. З.: Хороший ответ на этот вопрос дал Рогинский. Вы знаете, да?

Н. Л.: Да-да.

И. З.: Он сказал: «Когда меня спрашивают про живопись, как вот это происходит, как я пишу и все такое прочее, то я думаю, что это так же происходит, когда я с женщиной, — вот надо сделать, и я делаю». Но, конечно, может быть, потом как-то можно это все понять, осмыслить, но когда надо сделать, то, я думаю, тут нет какой-то такой логики большой. Наоборот, чем ее меньше, тем лучше.

О натурализме и реализме

Н. Л.: А вот ранние ваши работы, когда вы только набирали опыт, мастерство, вы писали, я помню, в прошлый раз рассказывали, что это был как бы все равно в той или иной степени экспрессионизм, да? Или все-таки у вас была какая-то академическая школа? Я просто в прошлый раз не совсем себе составила картину, как...

И. З.: Ну, я думаю, что здесь проблема в том, что люди обычно называют реализмом. Я не имею в виду вас, а вообще люди такие, не очень сведущие. Они называют реализмом натурализм. То есть натурализм — это отдельная история, да, это не является реализмом. Я думаю, что я реалист, я стремлюсь к этому реализму. Но вот у меня был друг, Сотников, который с Татлиным строил «Летатлин». Когда я с ним познакомилась, он был уже такой пожилой скульптор, и очень здорово говорил про натурализм. Он говорил, что «натурализм — мой враг». Мы все склонны к натурализму, к сожалению, понимаете.



То есть вот это натуралистическое мышление свойственно всем людям, кроме гениев каких-то — Хлебников или не знаю, еще кто. Остальные все люди, они заражены бациллой этого натурализма ужасного. Все время нам хочется чего-нибудь натурального. Но это к искусству не имеет отношения.

Н. Л.: А беспредметное искусство, вы как-то с ним взаимодействовали? Вот какие-то абстракции, что-то вот такое?

И. З.: Мало, редко я абстракцией занималась. Иногда устаешь от изображения в формах самой жизни, это иногда утомительно, хочется абстрагироваться. До этого тоже надо дорасти, до абстракции.

Творческий процесс

Н. Л.: Я читала такую статью о детях и о первобытной наскальной живописи, о том, что люди первобытные не отличали, когда они писали, им казалось, что это тоже реальность. Считается, что дети тоже в таком состоянии пребывают, что они не отличают написанное от реального. И вот к этому вы стремитесь, как бы к такому состоянию, когда действительно просто ощущения выливаются на холст? Я просто захожу с разных сторон, чтобы как-то все-таки понять вообще процесс...

И. З.: Во-первых, у меня холста нет уже давно...

Н. Л.: Да, я понимаю, ну, поверхность...

И. З.: Нет холста, да, что-то другое, я не знаю... Конечно, что делает художник — это вторая реальность, это безусловно. То есть у нас есть одна реальность, которая нам дана, и художник — вот ничего не было, и вдруг что-то он сотворил. Иногда это прекрасно, иногда не очень.

Н. Л.: А когда вы пишете свою работу, вы ей довольны? Или как потом происходит взаимодействие с ней? Вы на нее смотрите, как-то в диалоге находитесь? Или написали — и она уже осталась как-то в своей жизни.

И. З.: Со временем, конечно, меняется отношение. Когда я пишу, то мне все не очень нравится. Потом проходит время, я думаю: вот пять лет тому назад было ничего. А есть люди, которые наоборот, когда они пишут, страшно довольны, потом они разочаровываются. То есть это в разные стороны процесс. Но я думаю, если что-то там получилось, она должна отстояться и с каждым днем как-то наполняться и улучшаться.

Н. Л.: А как вообще пришла идея собирать разного рода артефакты, я бы их даже назвала, вот эти какие-то дощечки, железо? Это просто?..

И. З.: Ничего такого в этом нет странного. Обычно люди очень много внимания уделяют тому, что материал такой. Вот то, что материал необычный, люди как-то в это очень усиленно упираются. Я не думаю, что это так уж важно. И вот сегодня, например, мне уже грустно немножко, потому что настолько это стало общим местом. Не то что я пытаюсь быть каким-то очень оригинальным художником, но люди берут вот такой материал, немножко ненормальный (железо или дерево), и они считают, что это уже панацея, что уже обязательно они что-то сделают прекрасное, но это еще совсем не так. Конечно, материал что-то диктует, но... Не знаю. Когда очень много начинается такого плагиата, то это значит, что надо вперед куда-то двигаться.

Портрет Павла Никонова

Сегодня написала портрет Павла Никонова.

Н. Л.: Прямо сегодняшний день, 29-го числа я пришла, и вот он тут уже стоит.

И. З.: Да, и здорово, что вы его узнали, значит что-то есть там от него.

Н. Л.: А вы его недавно видели и стали писать или это по памяти, или как у вас вообще это?

И. З.: Нет, я вчера видела его на выставке Юрия Ларина и там сделала такой маленький рисунок, но здесь он как профиль с медали, мне кажется. Сначала портрет был такой маленький-маленький, голова была маленькая на фоне этого даже небольшого, на фоне этой деревяшки. Это было как медаль маленькая, а потом мне показалось, что надо его увеличить.

Н. Л.: То есть это, в принципе, как камешка в какой-то степени.

И. З.: Да. Это не каждый выдержит такое.

Н. Л.: А вы с ним знакомы?

И. З.: Ну так, немножко, не очень много.

Н. Л.: Он здесь какой-то трогательный, прямо трогательный человек. Что-то в нем есть такое вот, какое-то свечение, что-то задумался, такое вот что-то.

И. З.: Он же художник, это важно. Да, что-то такое, даже какой-то арлекин. Часто ведь получается не то, что думаешь про человека, а совсем что-то другое. Я писала серию «Портреты писателей», не знаю, вы видели или нет?

Н. Л.: Да, я видела Гоголя и еще кого-то.



Ирина Затуловская. Портрет Николая Гоголя. Дерево, золото, масло. 1998

И. З.: Например, я писала Булгакова. Он получился, можно сказать, прямо противоположный тому,

что я хотела, сам как-то. Но это такое общее место, что работа сама что хочет, то и делает. Но тем не менее это бывает, и часто куда-то тебя ведет, куда ты и не хочешь. Я хотела Булгакова увидеть таким барином, а он получился чем-то другим, каким-то другим (*усмехается*). Вот. Но интересно с портретами писателей, потому что у нас у всех разное отношение. Писатели — это часть нашей жизни, мы думаем про них: вот это такой, это такой. И в портретах как-то получилось это по-разному. Потом значимость писателя или художника — такая вещь очень относительная тоже, со временем только выявляется.



Ирина Затуловская. Портрет Михаила Булгакова

Отношение к работе на заказ

Н. Л.: Да. А вообще такой вопрос я задаю обычно художникам: художник и зарабатывание денег. Ведь это очень сложный вопрос, мне кажется, даже мучительный для художника. Потому что человек должен думать все время, пребывать в образе, я не знаю, то есть это забирает все время. А когда делают заказ, если какие-то есть там запросы у людей: мне нужно, чтобы было с перламутровыми пуговичками, я не знаю... Вот как у вас получается взаимодействие с заказчиками? Или человек приходит к вам и знает, что у вас вот такой стиль собственный, и он с ним уже заранее согласен? Или приходит и требует, чтобы там было как-то?..

И. З.: Обычно я не работаю на заказ. Это очень редко, и для меня это довольно тяжело. Обычно я просто делаю что-то, что мне хочется. Если человек с этим как-то соотносится, он это может купить. Но, конечно, это сложный такой... Всегда вспоминаю Рембрандта. Два раза он разорялся. Есть опись его имущества, когда приходили описывать имущество. И когда он был на подъеме, он покупал очень много всего для работы, ему нужны были костюмы и предметы какие-то. Потом дела шли плохо, и приходили описывать. Поэтому у нас есть опись всех предметов его. В общем, видите, даже великие, и то они как-то — то густо, то пусто.

Н. Л.: Вы вот, например, книги делаете, да, у вас есть... Просто мне кажется, живопись — это довольно такая абстрактная вещь, которую в принципе обывателю, заказчику очень сложно понять, оценить, как-то подойти к ней. А ведь, например, книга — это такое ремесло более прикладное, которое можно как-то понять, осознать, и все же любят книги. И вот как бы получается, что живопись ваша... Простите, что я задаю такой вопрос, просто очень интересно, как вообще художник в современном мире существует. Как мне кажется, это очень все ведь поменялось.

И. З.: Нет, ну, есть-то разные теории. Есть такая теория, что надо зарабатывать чем-то другим и для себя заниматься живописью. Но на практике так не получается. И можно вспомнить Третьякова, который ездил по художникам и покупал у них, помогал им.

” **А сейчас в Третьяковке, по-моему, комиссия по закупке переименована в комиссию по дарам, то есть наоборот, художники спонсируют Третьяковскую галерею, что, в общем, достаточно странно.**

Но тем не менее музеи иногда покупают, и как-то что-то происходит, но, конечно, в основном частные люди покупают.

Н. Л.: А выставки, вообще, по-моему... Сейчас такая же история, что, чтобы сделать выставку, нужно заплатить деньги или как-то... Или все-таки существуют какие-то галереи, которые действительно приглашают человека, имя которого им знакомо и дорого, и они...

И. З.: Я никогда ни одной выставки не сделала за деньги, потому что это сомнительное такое удовольствие — сделать выставку. Еще за это деньги платить — это уже чересчур. Но я делаю много выставок в Европе, это, конечно, всегда бесплатно.

О кураторах и выставках

Н. Л.: А как вообще в Европе относятся к современному русскому искусству? Вот как у вас получается взаимодействовать с галереями? Как-то это просто вот получилось, что вы выехали туда, и вас узнали, и образовался круг галерей, которые вас приглашают? Как вообще это происходит?

И. З.: Но это всегда очень сложно, потому что у галерейщика в глазах только одно слово «нажива». Ему надо продать, и это понятно, а для художника это тоже может быть хорошо, но это не самое главное, поэтому есть и противоречие, которое называется «искусство женится на деньгах». Это то же самое, как у Рембрандта: то хорошие семь лет, то тощие, то никто не зовет, то все начинают звать.

Н. Л.: А роль куратора в ваших выставках и вообще в современном мире как вы оцениваете?

И. З.: Я давно придумала такой термин, что, как известно, у нас были стили в искусстве, последний был стиль модерн, а после этого большой такой стиль называется «куратизм».

Н. Л.: Куратизм (*усмехается*).

И. З.: Куратор выступает в роли главного человека. Такое время у нас, когда куратор хочет быть главным.

Н. Л.: А в ваших выставках вообще вот как-то кураторы бывают, или вы сами себе куратор?

И. З.: Нет, у меня есть кураторы прекрасные. Юра Никич, например, с которым мы сделали «Писателей» в «Руине»¹, еще несколько выставок. Последняя моя выставка в Пушкинском музее² — куратор была Анна Чудецкая.

¹ Выставка «И. З. Классики» во флигеле «Руина» Государственного музея архитектуры им. Щусева, Москва, 2006.

² Персональная выставка «И. З. частных коллекций». Музей личных коллекций ГМИИ им. Пушкина, Москва, 2014.

Н. Л.: Это в личных коллекциях которая была внизу там?

И. З.: Да. Так что кураторы есть, они нужны.

Н. Л.: Куратор. Вот он делает развеску, или вы всегда присутствуете, или вы вместе работаете?

И. З.: Нет, обычно вместе.

Н. Л.: Вместе, да?

И. З.: Потому что развеска — это, конечно, очень важно, как повешено. Когда у меня была в Русском музее выставка, в Мраморном дворце, то я привезла 77 работ, а повесила 44. То есть я половину выкинула ради того, чтобы они висели как-то более значительно или значимо. Это очень редко на самом деле, потому что художник всегда хочет как можно больше работ показать.

Н. Л.: Это да.

И. З.: Но это не всегда правильно.

Н. Л.: То есть вы сами за собой следите, чтобы удерживать эту паузу, ритм какой-то, чтобы не давило.

И. З.: Нет, я не слежу, это часть работы. Понимаете, как она висит на стене — это такая же часть работы, как у нее внутри там все устроено, так же и снаружи должно быть устроено правильно. Когда это неправильно устроено, то плохо дело. Но раньше, в советское время приходилось участвовать на общих выставках. Это, конечно, трудно очень, потому что все работы друг на друга влияют, и получается такой шум вместо мелодии. А когда я стала делать персональные выставки, то в общем здесь больше от меня зависело.

Вот я сделала обложку к каталогу. Это моя вышивка. И тут недавно я увидела такое III века римское изображение. Прямо ужасно похоже. Там было распятие. С ослиной мордой нарисовано, какое-то с граффити, или что-то, прямо мне напомнило эту вышивку мою. Здесь мы сделали с дизайнером Владимиром Чайка, придумали сделать оборот вышивки.



Ирина Затуловская: «И. З. частных коллекций». Обложка каталога персональной выставки



Н. Л.: Это хороший ход.

И. З.: Да.

Н. Л.: А это каталог к вашей выставке, которая была, по-моему, весной 2014 года в личных коллекциях?

И. З.: Да, в апреле. Здесь мы немножко расширили, побольше дали работ чуть-чуть, чем было там, но в основном все, что там было. Еще тут есть какие-то разные... Вот это мой дедушка нарисовал такую открытку с зайчиками и послал по почте моей маме, когда ей пять лет было. Она ее получила, а потом я сделала приглашение для своей выставки.



Открытка, нарисованная Сергеем Михайловым для своей дочери Раисы. Конец 1920-х гг.

Была выставка «Четвертая Сибирь» в галерее «Проун» на Винзаводе. Я по Оби путешествовала и после этого написала такую большую серию про Сибирь.

Н. Л.: Хотела поближе...

И. З.: Это тоже «Путешествие с Басё» в Японии. А я жила в деревне на севере Японии, как раз там Басё ходил. Это мы с ним идем по дороге.

Irina Zatulovskaya
Gold for Spring
Silver for Autumn
January 18-30 2013 Sakyukan



A walk with Basyo (fragment)

Ирина Затуловская. Путешествие с Басё

Н. Л.: А вы учились вообще японским и китайским техникам?

И. З.: Нет. Хотя, когда я там была и рисовала, они думали, что я вполне ученая, но я никогда этому не училась. Но это какое-то интуитивное, я думаю.

Н. Л.: А у них же совсем другие кисточки, по-моему, да? Там в Китае необыкновенная каллиграфия.

И. З.: Но я не стремлюсь повторять их техники, совсем нет.

Это была выставка в музее Вальдемарсудде в Стокгольме. Там очень красивый музей, из окон прямо море видно. Там железо мое висело, очень был красивый свет такой, морской. И еще там две художницы: финская Оути Хейсканен и шведская Лена Кронквист. Это у нас была выставка «Три сестры», которую я задумала, как передвижники делали выставки, то есть она двигалась. Она была сначала в Феррапонтово, открылась в России для того, чтобы показать им Феррапонтово. Потом была в Новгороде.

Н. Л.: То есть как она передвижная была? Статично вы перевозили?

И. З.: Да, ее перевозили, и в разных местах она немножко была разная. Потом была в нескольких музеях в Швеции, и потом была в Финляндии в разных музеях. Но везде по-разному. Эта выставка была в Париже, в галерее Алана ле Гайяра. А это как раз нарисовано в Феррапонтово, вот эта речка Паска называется, соединяет два озера здесь, в Феррапонтово.



”

Мне кажется, важно, когда есть материал, не просто его использовать, а использовать так, что сам он тоже диктует все, что в нем находится уже.

Я почти, видите, ничего не делаю, чуть-чуть только добавляю что-то, вот как здесь: это железо превратилось в такой пейзаж. Причем когда я добавляю фон, он меняется, это удивительно, превращается в разные совершенно вещи, другие совсем, хотя я его не трогаю.

Н. Л.: В смысле от цвета, от какого-то соприкосновения меняется?

И. З.: Видите, тут месяц, луна и солнце, и вот это все превратилось в небо, конечно.



Н. Л.: Это вот парижская выставка? Ферапонтово.

И. З.: Да. Это тоже Ферапонтово. Которая называется «Две фигуры в красных кофтах». Такие две женщины шли, они были одинаково одеты в красные кофты, белые платки, с палками, и зеленая-зеленая трава. И когда я людям рассказываю, они говорят: «А где же зеленая трава?» (*смеются*). А зеленой травы нету.

Н. Л.: Но тем не менее тут что-то зеленое присутствует.



Ирина Затуловская. Две фигуры в красных кофтах. Железо, масло. 2011

И. З.: Да. Вот эта называется «Два сарафана». Это галерея Нади Брыкиной, называется «Счастливые пары». Там в основном были конкретные люди, все парами.



Ирина Затуловская. Два сарафана

Н. Л.: Вы написали к выставке эту работу, или она просто подошла по теме?

И. З.: Нет, я ее просто выбрала, она была уже. Там было несколько работ с предметами, а в основном там были люди, Бася и Маша. И «Счастливая пара» — это такое интересное дело. Потом была выставка про Евгения Онегина, где я сделала «Евгения Онегина» вышивками. По-моему, тут нет.

” Но выставки — немножко дело такое мимолетное. Конечно, оно запоминается, но мне всегда жалко, что столько труда и усилий, а потом это немножко повисит и снимается. Поэтому мне всегда хочется сделать что-то антивыставочное.

Я сделала такую из керамики в Финляндии, это называется «Часовня», хотя, в общем, к часовне не имеет отношения. Просто керамические вещи, которые были вставлены в гранит. Гранитный карьер, перепад высоты, и там я сделала подобие пола и что-то такое на этих гранитных стенах. Интересно то, что там нет никакой крыши, поэтому солнце впитывается этой керамикой. И даже когда солнце заходит, а там есть золотые куски керамики, которые в граните, они в себе оставляют это солнце. Солнце уже зашло, уже темно, как сейчас, а там еще какие-то золотые проблески. Очень интересно.

Н. Л.: Значит, это как вставки такие, вот просто.

И. З.: Да.

Н. Л.: В гроте, я так понимаю?

И. З.: Это открытое место такое, просто там перепад высоты. Это гранитный карьер, откуда гранит брали. И пришлось пилами выпиливать куски и вклеивать туда эту керамику. Но когда не знаешь, что это... Это, в общем, ненавязчивое очень искусство, не очень заметное, что мне нравится. Но там можно что-то рассмотреть.



Ирина Затуловская. Фрагменты оформления часовни, посвященной преподобномученице Елизавете Федоровне. Керамика. Йорвас, Финляндия

О вдохновении и реакции зрителей

Н. Л.: Я у вас за кадром спрашивала, хотела бы еще в кадре спросить: а бывали у вас моменты, когда вы не писали?

И. З.: Ну, таких, чтобы много лет не писала, по-моему, не было моментов. Бывали такие, когда я делала керамику, ну вот... Когда я пишу, я чувствую себя человеком. Когда не пишу, я не чувствую себя человеком.

Н. Л.: То есть накапливается что-то внутри, нужно это выпускать, да? На поверхность какую-то?

И. З.: Да. Это, конечно, большое счастье — писать и... Это интересное занятие. Самое приятное ощущение — это фреска. Но вот фреску трудно найти на стене, поэтому я придумала — на камнях пишу, маленькие камни, такой, как называется, известняк. Здесь есть слой такой штукатурки настоящей и фреска.

Н. Л.: То есть вы штукатурите и потом...

И. З.: По мокрому, да, пишу, как итальянская. У меня была один раз выставка в Милане, я там прямо на стене написала фреску, но когда выставка закончилась, они ее...

Н. Л.: Не отдали.

И. З.: Нет, они ее истребили (*смеются*).

Н. Л.: А вдохновение — это частая вещь, или нужно каждый день, не знаю, бороться, призывать?

И. З.: Ну, не знаю... Обычно, когда хорошее настроение, мне кажется, это сказывается на работе, когда плохое настроение, тоже сказывается.

Н. Л.: То есть живопись — это наслоение эмоций на человека, которые он испытывает в данный момент, в краске?

И. З.: Я не знаю. Мне кажется, художник что-то одно думает во время того, что пишет, а зрители как это воспринимают, никто не знает. Иногда попадается такой зритель благодарный. Поскольку я всегда одна работаю, одна сижу в мастерской, мне, конечно, очень интересно, как люди реагируют, когда они это видят на выставке, предположим. И я спрашиваю: «Ну как? Ну что? Почему вот это именно или это?» Они говорят иногда так: «Вот я смотрю на эту яичницу, а за ней вижу всю свою жизнь». Понимаете? Вот это здорово. А как это получилось, непонятно. Почему это он всю свою жизнь видит за ней? Значит, достала до самых потрохов. Но я никогда не хочу достать, понимаете? А может быть, когда хочешь достать, как раз не достаешь. То есть тут сложный очень процесс.



Ирина Затувловская. Мирская яичница. Железо, масло. 1999

Н. Л.: А можно я какие-нибудь работы в камеру покажу? Ваши небольшие?

И. З.: Да, конечно. Эту нет, эту не надо. Лучше вот «Мороз», вот внизу, вот эту, да. Называется «Мороз». Вот видите, тетка, она уже с этими домами одинаковая совершенно.

Н. Л.: Срослась.

И. З.: Да. То ли из-за мороза, то ли из-за жизни такой, но здесь есть какая-то мысль ритмическая. И на

морозе так всегда цвет красиво звучит. Я стараюсь это все использовать. Видите, эти филенки такие красивые из Вологды, у них настолько цвет благородный, вот тут такое помытое все. Но всегда, конечно, в чем проблема? Мне хочется всегда большего, чем просто картинку сделать, понимаете. Сделать картинку очень трудно, но еще труднее сделать что-то, что было бы не только картинкой, а вот именно образом, но это не всегда получается.



Ирина Затоловская. Мороз. Дерево, масло

Н. Л.: А вы просто увидели вот эту женщину, сросшуюся с домами? Или просто был такой сюжет, а когда вы переносили это на поверхность, это как-то срослось?

И. З.: Нет, я думаю, я увидела просто женщину, которая шла по деревне, и я ее, может быть, нарисовала, но потом это получилось, уже только когда я писала.

Н. Л.: То есть вы просто увидели в этом ритм, и смыслкакой-то появился, да?

И. З.: Ну да. Но это насилие, которое мы над образом производим. Оно, конечно, не должно быть таким уж слишком очевидным. Мне кажется, когда очень много насилия, как в каких-то задуманных таких заранее стилях, да? Может быть, иногда какой-то есть перебор.

Н. Л.: А что значит насилие?

И. З.: Насилие? Ну, мы вот эту форму какую-то живую обязательно превратим во что-то. В этом есть насилие. Тут тоже есть какое-то насилие, да? Но, может быть, я остановилась вовремя. Не знаю. Проблема

в том, что диапазон огромный изобразительный, вы можете пойти в любую сторону. Вот «Одуванчики» можно.

” Еще у меня есть такая теория, что чем лучше работа, тем она хуже репродуцируется. Вот здесь нет такого ощущения живого чего-то, в этих «Варежках», когда это репродукция. И наоборот, когда работа плохая, она хорошо репродуцируется.



Ирина Затуловская. Варежки. Дерево, масло

О работе в Японии

Н. Л.: «Одуванчики». Это японская дощечка. В Японии вы ее нашли.

И. З.: Да.

Н. Л.: Она такая легкая.

И. З.: Очень легкая. Это старая. Видимо, обито было что-то, то ли стены, даже не знаю. Это часть хокку, которое я написала про слепых певец. Там такая была традиция, сейчас они уже не ходят, но ходили слепые женщины, которые пели. И они друг за друга держались, они ходили втроем. Первая была такая, которая что-то видела, а за ней еще две шли. Я написала. Конечно, быть в Японии и не писать японских стихов невозможно. Я написала такое стихотворение: «Три слепые певички бредут. Четырех одуванчиков горечь». Поэтому там четыре одуванчика.



Н. Л.: А в Японии тоже есть одуванчики?

И. З.: Да, но может быть, я их придумала. Я не помню точно. Но там точно есть ирисы весной, про ирисы тоже что-то там было. И там есть глициния дикая, которая в лесу прямо деревья...

Н. Л.: Оплетает?

И. З.: Да, очень красиво, и спускается с деревьев дикая глициния. Как известно, они всё едят, что растет.

Н. Л.: И глицинию тоже едят?

И. З.: Нет, глицинию нет. Глицинию рисуют.

Н. Л.: А много художников в Японии? Вот так идешь, можно встретить какого-нибудь с мольбертом? Не попадались вам?

И. З.: Не знаю, я же жила в деревне. Там, слава богу, не было художников никаких (*смеются*). Там только рыбаки были, они ловили осьминогов, их варили в таких больших чанах и продавали в рестораны. И меня угощали тоже.

Н. Л.: А вы ходили на пленэры там? Вообще, как реагировали японцы? Подходили смотреть, или как воспитанные сдержанные люди, не проявляющие эмоций? Или как они вообще реагировали на вас?

И. З.: Там в деревне не было магазина, поэтому я ходила обедать в дом для престарелых, в основном общалась со старушками, со стариками. Сначала они очень благожелательно удивлялись, наверное, никогда не видели никакого человека из России. А в конце они попросили меня, чтобы я им немножко преподавала. Я просила их назвать какого-нибудь любого художника японского, они не могли назвать.

Н. Л.: Ни одного?

И. З.: Нет. Всегда есть интерес к этому, всегда люди рисуют, и маленькие, и старенькие.

Н. Л.: А на каком языке вы с ними общались?

И. З.: В основном с переводчицей.

«Отец Павел Флоренский прячет мощи Сергия Радонежского»

И. З.: Это была тайная, большая тайна, которая открылась недавно.

Н. Л.: А как называется эта работа?

И. З.: Называется «Отец Павел Флоренский прячет мощи Сергия Радонежского». Отец Павел, по-моему, еще двое людей, они решили череп Сергия Радонежского спрятать, чтобы его не осквернили. И они его закопали где-то в огороде, никто об этом не знал, подменили его черепом другой головы. И когда потом отца Павла арестовали и посадили, то он понял, что это он должен пострадать за то, что у них это получилось удачно. И вот он сидел и умер с этой мыслью, что он за это именно как раз и страдает. Потом, когда опасность миновала, то опять они ее выкопали и на место положили. Никто об этом не знал, недавно только это открылось. И поэтому я написала такую работу, как он с черепом Сергия, потому что, конечно, это очень важный момент истории нашей.



Н. Л.: Какую бы еще работу показать?

И. З.: Вот там с дырочками, вот за этим, за кругленьким, вот это давайте. Какая-то была такая железка с дырками, может быть, это капли, или дождик, или осень. Какое-то соединение этого железа и дерева мне показалось интересным. Но когда я как-то показывала здесь работы японцам, они очень интересно реагировали, они сказали, что железо стареет совсем по-другому, чем дерево. У них какие-то свои отношения с материалом и с тем, как он стареет. Конечно, это простая мысль, что время в этих материалах старых уже как-то существует. Оно там законсервировалось, поэтому это здорово. Может быть, это чаще интереснее, чем просто холст белый.



Н. Л.: Выявляется что-то такое уже в этом во всем. А бывает, что вы просто берете дощечку, смотрите на нее, и появляется образ?

И. З.: Что я ничего не делаю? Реди-мейд?

Н. Л.: Нет, нет, в смысле того, что вы смотрите на нее и вдруг понимаете, что вот здесь может быть, не знаю, небо, вот здесь тучи, а тут получается...

И. З.: Да бывает, бывает. Ну вот сегодня с этим портретом: я не знала, на чем написать его.

Н. Л.: Никонова?

И. З.: Да. И смотрела разные железки, деревяшки. Потом все-таки мне показалось, что это ему подходит, такая деревянная штука.

Н. Л.: Да.

Серия портретов «Реквием»

Н. Л.: Здравствуйте, сегодня 4 февраля, 2015 год, и наш разговор будет идти о работах, которые находятся над вами. Называется «Реквием», да? Я правильно поняла?

И. З.: Да, да. Это портреты моих друзей. Вот самый левый портрет — это Аля Лукашевкер. Сегодня я ее вспоминала, потому что нашла ее брошку, которую она для меня сделала. Такая красивая, необыкновенная вещь. Она любила делать брошки и дарить их. И почему-то я поняла, что надо написать ее портрет вместе с Павлом Кузнецовым, потому что она у него училась и ужасно переживала, даже заболела, когда его выгнали из Строгановки. Вот такой сегодня получился портрет. Я не знаю, останется он или нет.



Н. Л.: Можно чуть-чуть повыше, пожалуйста, да, вот так.

И. З.: Можно сказать, что они в раю какие-то пребывают. Хотя Павла Кузнецова я не встречала никогда, но очень любила его работы в детстве. А с Алей мы подружились, даже не помню, в какой момент, и уже в этот момент она занималась не живописью и не мозаикой, а вышивкой. Очень много вышивала и очень была увлечена этим делом. Но эти вышивки были не такие вышивки декоративные, а они были как живопись или мозаика. И насчет рая я сегодня тоже вспомнила. Мне мой друг Лёня Невлер, искусствовед, прислал текст философа итальянского Джорджо Агамбена. Он пишет о райском состоянии, какие там будут тела, как они воскреснут и какими будут обладать качествами. Эти качества, мне кажется, можно и к живописи приложить. Хотя это разный такой язык — философия и живопись, но где-то они пересекаются. Вот он пишет о том, что тела славы будут обладать такими качествами: первое — это безмятежность. Я не знаю, есть ли тут у них безмятежность, как вы думаете?

Н. Л.: Безмятежность...

И. З.: Да.

Н. Л.: Мне кажется, что вот где Павел Кузнецов здесь в большей степени...

И. З.: ...есть безмятежность.

Н. Л.: Там, мне кажется, вверху есть, но более земная безмятежность.

И. З.: Второе, о чем он говорит, это подвижность, такая даже подвижность, как у танцора, например, какая-то подвижность такая, может быть, немотивированная, чтобы это двигалось, было живо. Потом изящество, это должно быть изящно. И как вы думаете, есть подвижность, изящество?

Н. Л.: Есть.

И. З.: И потом свет. И про свет он очень интересно говорит, свет такой непрозрачный, как у золота, то есть, можно сказать, сияние или блеск, да? И в то же время он должен быть прозрачный, как хрусталь. То есть соединение прозрачного хрусталя и непрозрачного золота. Очень интересно.

Сегодня я писала еще на железе такую работу? Видно так или поднять?

Н. Л.: Сейчас, сейчас, опускаю, сейчас.

И. З.: Это такой сюжет или тема, это очень простая про баню картина. И вот то, что вы видите, свет — это вода из душа. Но когда я ее писала, я думала про этот свет, который должен быть и прозрачный, и непрозрачный. Пока остановилась на таком.



Я сейчас готовлю выставку, которой тоже, может быть, эта работа будет принадлежать. Она посвящена Борису Слуцкому, поэту. Я написала несколько лет назад его портрет, тоже на железе. И думаю сейчас сделать такую небольшую выставку, посвященную его памяти. Будет называться «Жестяные стихи», потому что так Ахматова отзывалась о его стихах. Она хотела его, может быть, несколько уничижительно так. Но мне это страшно понравилось, потому что жестяные стихи — это как раз то, что я пытаюсь делать. Со Слуцким длинная большая история связана у меня. Я его почти никогда не видела в жизни, может быть, раза два встречалась с ним. Но он большую роль сыграл в моей жизни, потому что до моего рождения он жил в квартире, снимал комнату у моей бабушки, общался с моей мамой много и очень большое, конечно, влияние на нее оказал. Вот. Потом, дальше, следующий портрет там...



Ирина Затуловская. Портрет Бориса Слуцкого. Железо, масло

Н. Л.: Это про «Реквием» вы сейчас продолжаете...

И. З.: «Реквием», да. Дальше следующий портрет — это Ирина Валентиновна Щёголева.

Н. Л.: Это слева направо мы считаем, да? Второй портрет.

И. З.: Да, вот второй портрет такой. Она была необыкновенная красавица. Может быть, там не совсем это видно. Но я с ней дружила, когда она уже была довольно пожилая. И она рассказывала необыкновенно интересные истории о своей жизни, с кем она общалась, дружила. Сначала она была женой сына пушкиниста Щёголева, потом женой Алтмана, художника. Но очень была веселая, интересная красавица.

Следующий портрет — это Леша Бубнов, мой друг в детстве. Он очень рано умер, к сожалению. Такое прозвище у него было — Джеб. Это потому что он был такого восточного вида немножко, похож на японца.



Ирина Затуловская. Серия портретов «Реквием»: Аля Лукашевкер, Ирина Щёголева, Леша Бубнов

Следующий — это Сотников с барашком. Я не знаю, знаете ли вы про него что-нибудь: кто он был, кто такой Сотников? Нет?

Н. Л.: Сотников? Знаете, сейчас на слуху, но...

И. З.: Он был ученик Татлина. Учился у Татлина и сделал там такую посуду для младенцев. Это были фарфоровые поильники, которые были сделаны в форме женской груди, стилизованный такой поильник, там у него дырочка, и вот ребенку давали все эти поильники. Много они где в книжках есть, но иногда даже без его имени, просто «20-е годы». Но он был верный ученик Татлина, до конца жизни с ним дружил. Всегда про него рассказывал необыкновенно истории. И сам он был художник, скульптор, поэтому он с таким барашком нарисован. Про Татлина он говорил, что не осталось записи голоса Татлина, но у Татлина был необыкновенный голос, он пел лучше, чем Шаляпин. Но известная есть его фотография с бандурой, которую он сделал, но голос не сохранился, к сожалению.

Мы с Сотниковым встретились случайно здесь на Масловке. Он зашел ко мне в мастерскую старую в девятом доме, посмотрел работы и увидел одну такую работу: на зеленом фоне идет женщина и сзади нее корова, она ведет корову. И он был очень тронут этой работой, даже заплакал, потому что как-то очень его это поразило. «Этот пейзаж, — говорит, — что вот одна женщина за день пройдет — и всё, и больше никого нет». Такой пейзаж. А он был настоящий авангардист, конечно. То есть у него были идеи авангардные в искусстве всегда. У него была мечта сделать две большие фигуры — мужчина и женщина, может быть, это какой-то балет, или что-то такое. Он даже пытался, по-моему, там в станице, где он жил летом, сделать яму, чтобы отлить эти фигуры, но он их не закончил, не доделал. Вот. Сотников был необыкновенный. Он никогда не забывал про природу, про ужас цивилизации нашей. И он, как никто, смотрел искусство, воспринимал его очень остро. Конечно, таких зрителей днем с огнем сыскать.



Ирина Затувловская. Вокруг монастыря. Дерево, масло. 1984

Дальше идет Андрей Цедрик.

Н. Л.: А, Андрей Цедрик.

И. З.: Да, там у них, правда, нет имен, в этих портретах, а там есть названия красок, потому что мне казалось, что они с какими-то красками ассоциируются. По-моему, у него какая-то «Севанская зелень» написано. Андрей был художник, занимался много монументальным искусством, и фреской, и мозаикой. Учился у нас в институте полиграфическом, тоже был полон идей, не знаю, насколько авангардных, во всяком случае, художественных. И очень жалко, что он на этой стене висит.

Потом, следующий портрет — это Татьяна Александровна Шевченко, дочка Александра Шевченко, художника. Она тоже была очень веселая. Надеюсь, что и сейчас веселится там где-то. Говорила, что женщина может быть художником только после шестидесяти.

Н. Л.: А чем она обосновывала это?

И. З.: Когда все дети и внуки выросли, уже можно заниматься живописью, иначе они не дают это делать.



Ирина Затуловская. Серия портретов «Реквием»: Алексей Сотников, Андрей Цедрик, Татьяна Шевченко, Лавиния Бажбеук-Меликян

Последний портрет — это Лавиния Бажбеук-Меликян, тоже дочь великого живописца Бажбеук-Меликяна и сама живописец. Она была моей соседкой здесь, за стеной в мастерской. Последние десять лет ее жизни мы каждый день с ней виделись, пили чай, обедали вместе, обсуждали работы, смотрели работы друг у друга. Даже иногда я дерзала какие-то советы давать, если она меня просила. Но, конечно, это всегда очень сложно, как под руку что-то сказать, можно испортить, и огорчить человека. Но Лавиния тоже была необыкновенная личность, не ходила по земле, а летала. Вот. Их всех не хватает.

А вот эта маленькая дощечка называется «Письма Ван Гога», потому что вы знаете, что эта книжка — вон она, я вижу, «Письма Ван Гога» — всегда производила сильное впечатление, о его подвиге рассказывала.



Ирина Затуловская. Письма Ван Гога. Дерево, масло

Детские рисунки

Н. Л.: А это ваши детские работы, да?

И. З.: Да, вот это детские. Это 10–12 лет мне было, это деревенские впечатления такие. Мы жили на даче в деревне Рождественно около Барвихи. Там было здорово, красиво. Вот натюрморт со спичками. Они мне напоминают Рогинского, хотя, конечно, я его не видела тогда.

Н. Л.: А это с натуры?

И. З.: Да, с натуры.

Н. Л.: А сколько вам было лет, простите?

И. З.: Лет 10 или 11.



Н. Л.: А вы тогда уже занимались? Как-то с вами мама, наверное, или дедушка занимались? Нет, дедушку не застали... Просто понять...

И. З.: Дедушку не застала, но я в 10 лет начала заниматься в Пушкинском музее, там немножко позанималась, а потом занималась в художественной школе на Красной Пресне. Я не помню, вот в этот момент уже училась или нет. Вот такой дворник.

Н. Л.: А это всё фантазийные работы, да? Или как-то вы увидели на улице, пришли и зарисовали? Или сейчас уже не восстановить в памяти?

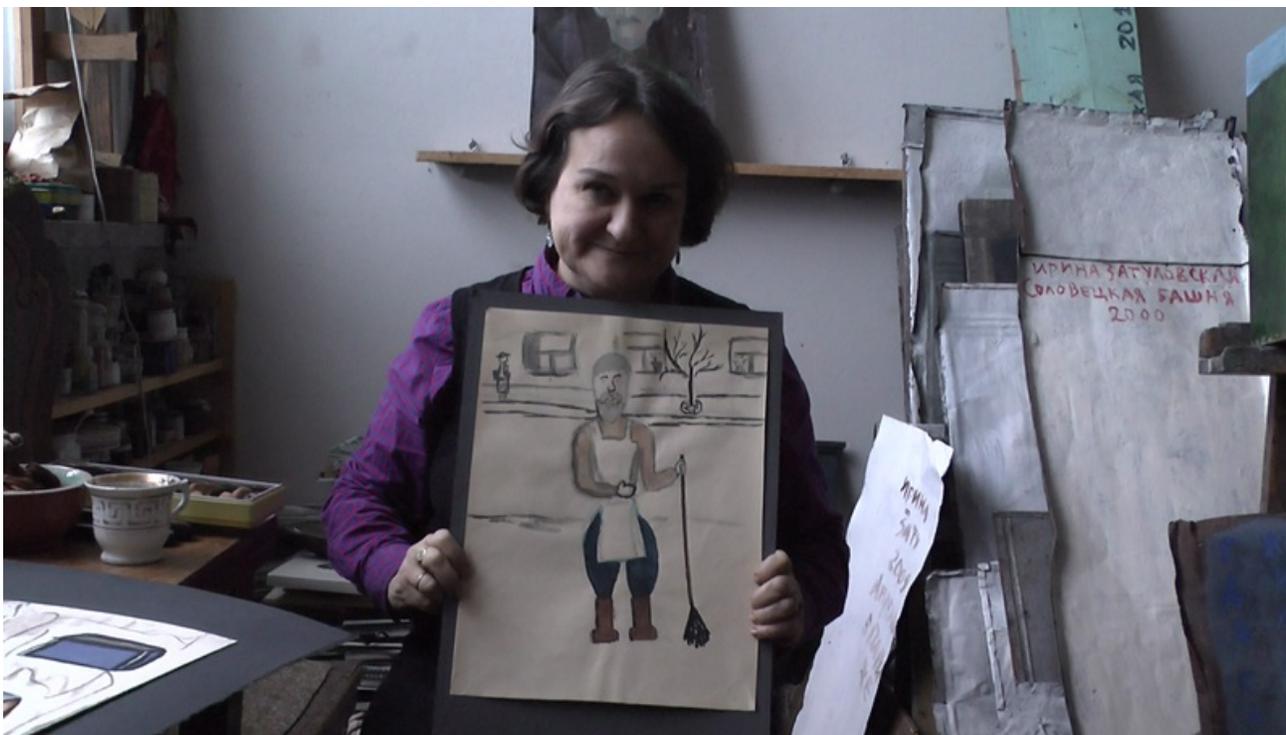
И. З.: Нет, я думаю, что я видела это и потом запомнила, и тут какие-то происходят персонажи — дворник. Красивый.

Н. Л.: Очень крепкий дворник.

И. З.: Да. Что значит крепкий? Устойчивый?

Н. Л.: Ну, такой коренастый, да, устойчивый.

И. З.: Дворник должен быть сильным.



Первая работа на железе

Когда мы жили на Неглинке, у нас во дворе такой был спуск в подвал, в подвале было овощехранилище. Этот спуск обит был цинком, вот этими железными, оцинкованного железа, которые еще тогда на меня произвели впечатление. Потом они всплыли где-то году в 87-м, это первая работа на железе. Помню даже этот день. Всегда нужно хорошее настроение, какой-то подъем. Потому что у меня была мастерская в соседнем доме, довольно маленькая, и туда много людей набилось — целая группа Би-би-си снимала фильм. Они приехали снимать фильм про перестройку, снимали художников, еще там кого-то. И после того, как они все это снимали, я поехала на дачу, это было в начале лета, и там увидела крышу сарая. Крыша была разобрана, и сарай был сломан, и вот эти листы были очень красивые. Первая была такой... Лист такой с треугольным обрезом, лошадь нарисовала. Вот почему-то мне показалось, что холсты, которые были приготовлены, были такие белые, качество холста необыкновенное, репинский холст, загрунтованный.

” Но они мне показались какими-то слишком прекрасными, и они не соответствовали нашей жизни. А вот это железо, оно как-то больше соответствовало.

Н. Л.: То есть это первый раз вашего взаимодействия с этим материалом, да?

И. З.: Да.

Н. Л.: И после вы к холстам возвращались или как-то было эпизодически?

И. З.: Иногда, иногда, но редко, в основном я пишу на железе и на дереве.

Н. Л.: А в каком это возрасте произошло, вот вы нашли новый материал?

И. З.: Ну, если это 87-й год, то сколько мне лет-то... 32, что ли, 33. Но уже до этого я много писала на холсте.

Н. Л.: Да. Я видела ваши запасники, там есть холсты.

И. З.: Да, там старые работы на холсте есть. Но, в общем-то, это не так уж и важно, конечно. Почему-то люди очень пристально относятся к этой идее материала найденного, но ничего такого в этом нет удивительного, мне кажется. Но что здесь важно — это то, что твердая поверхность, не холст, который вибрирует, и он такой мягкий, грубо говоря. А это твердое что-то — или дерево, или железо, — но это воспринимается как часть стены. То есть такое ощущение стены, которое просто от стены отошло немножко, а холст никогда не воспринимается как часть стены, потому что он мягкий.

Н. Л.: А вы говорили, что у вас такое было тяготение всегда к монументальному искусству, что вам хотелось этим заниматься. Может быть, это такая своеобразная стена для вас?

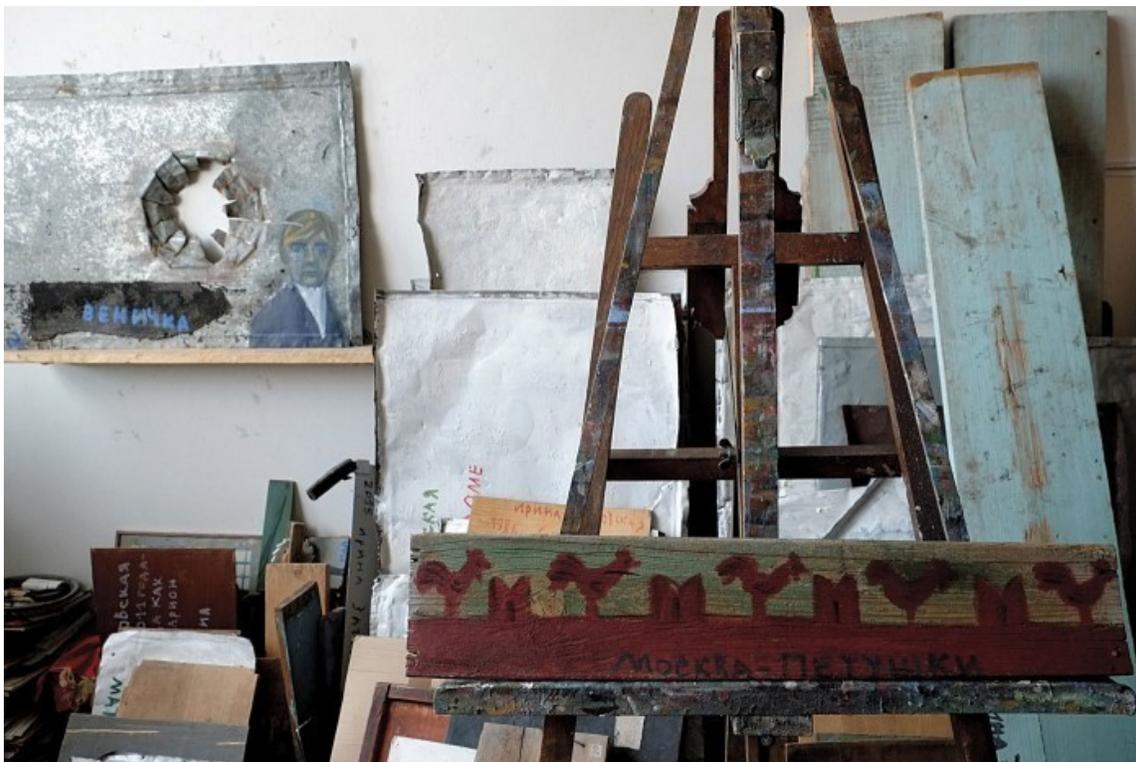
И. З.: Ну да, да, конечно. Это известное такое разделение на твердое и какое-то не совсем твердое, зыбкое что-то, что холст из себя являет. Конечно, есть какие-то и неудобные моменты. Например, это всегда тяжелее гораздо, железо тяжелое, или дерево.

Н. Л.: Смотря тоже какой холст, в смысле какой подрамник.

И. З.: Ну, холст придуман для того, чтобы облегчить вес.

Н. Л.: А это работа «Москва — Петушки», да, ваша?

И. З.: Да. Меня всегда волнует кремлевская стена. Даже есть такая легенда, что предки моего дедушки из Владимира приехали и клали эту кремлевскую стену. Здесь это вполне смешно выглядит. И целая серия у меня есть портретов писателей, может быть, вы видели. После этой серии, где было 33 портрета, еще я сделала несколько, и там есть тоже Веня Ерофеев, на железе, очень такой страшный портрет. Но зато это веселая картина.



В мастерской Ирины Затуловской. Фото: Улдис Тиرونс

Н. Л.: Здесь такой ритм, действительно, и ощущение электрички, и ощущение стены есть, и очень хороший

образ.

И. З.: Знаете, спрашивают всегда, как рождается образ. А кто его знает, как он рождается. Это вот так прямо вдруг увидишь что-то, как вот среди этой кремлевской стены петушки мне кажутся. Я пыталась сделать то же самое большое-большое — доска, но она на даче осталась. Вот эта маленькая здесь.

Н. Л.: А, то есть еще большой вариант?

И. З.: Есть, есть, да, еще другой вариант.