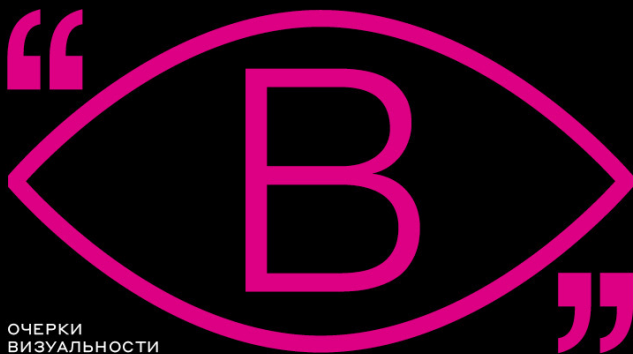


Иван Чуйков

# Разное



Сейчас стало совершенно ясно, что любой персональный язык, любой код, любая художественная система суть лишь маски, отнюдь не связанные некими органичными кровными узами с неповторимой душой художника.

**Иван Семенович Чуйков**  
**Евгения Ивановна Чуйкова**  
**Наталия Гершевская**  
**Разное**  
**Серия «Очерки визуальности»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=69546886](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69546886)*

*И. Чуйков. Разное: Новое литературное обозрение; Москва; 2023*

*ISBN 978-5-4448-2191-0*

### **Аннотация**

«Все, что написано – объяснения, толкования работ – совершенно излишне. Тайну, загадку изображения как такового вообще невозможно изложить словами», – говорил Иван Чуйков. Тем не менее он пытался – и у него получалось. Далеко не все художники владеют словом – их материал иной. Но художники-концептуалисты, как правило, им владели – поскольку смысл их деятельности, собственно, отчасти и состоял в исследовании границ между словом и изображением: зачастую концептуалистские произведения сводятся в комментарий или к документации реально отсутствующего картинного образа. Иван Чуйков (1935–2020), классик российского неподцензурного искусства, в отличие от многих своих коллег, занимался подобного рода исследованиями, не выходя из изобразительного

поля, – его словесный и аналитический дар реализовался в интервью и письмах. Из них он сам составил эту книгу, но, к сожалению, не успел увидеть ее изданной. При этом книга представляет не только автора. Она позволяет рассмотреть изнутри то художественное движение, которому автор принадлежал и в котором был одной из главных фигур, – но рассмотреть в очень индивидуальной оптике, оптике прирожденного живописца, человека «зрительного таланта». «У меня всё начинается не с какой-то идеи, которую нужно представить в картине, объекте или инсталляции, а всегда с некоей визуальной идеи, визуального образа – просто хочется, требуется сделать вот такую картину, вот такую инсталляцию. А все объяснения – *a posteriori* – попытки рационально объяснить, понять самому, в чем дело».

# Содержание

Вступление	6
Иван Чуйков. Разное	15
Конец ознакомительного фрагмента.	21

# Иван Чуйков

## Разное

© И. Чуйков, наследники, 2023

© Г. Малик, состав, 2023

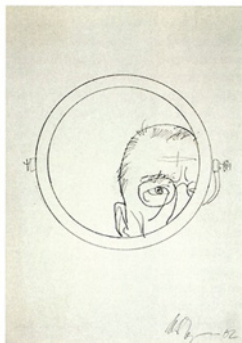
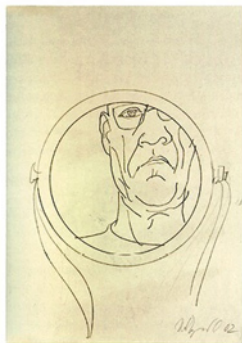
© Е. Чуйкова, вступление, 2023

© Н. Гершевская, послесловие, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

\* \* \*



Иван Чуйков. Автопортрет, 1998

# Вступление

Об Иване Чуйкове написано немало статей, исследовательских текстов и рецензий. Многие из них вошли в монографическое издание к выставке в ММСИ 2010 года («Иван Чуйков» ISBN 5–901929-08-X). Кроме того, исследователям будут любопытны издания «Postcards 1992–1993. Ivan Chuikov», каталог выставки Вестфальского Кунстферайна в Мюнстере («Ivan Chuikov») и выставки в Леверкузене (Иван Чуйков. Выставка произведений. 1966–1997); каталоги групповых выставок. Ну и, конечно, многое можно найти в наше время и в интернете.

Настоящий сборник должен был выйти еще при жизни отца, в серии Германа Титова «Библиотека Концептуализма», но в силу различных причин не вышел, и сейчас мы благодарны возможности издать эту книгу в «Новом литературном обозрении». Иван Чуйков сам (при содействии искусствоведа Наталии Гершевой) отбирал все тексты и иллюстрации для издания, включив туда важные для него отрывки своей обширной переписки, некоторые интервью, а также свои заметки об искусстве.

Для меня, как для его дочери, выросшей среди его работ, которые естественным образом сформировывали мою эстетическую систему координат, самым завораживающим еще в детстве качеством была удивительная художественная

свобода, которой было пронизано абсолютно все, что создавалось на моих глазах. Эти невиданные ящики-панорамы, оконные рамы с разлитыми на поверхности и внутри них пейзажами, или в верхнем углу родительской комнаты особым образом, в перспективе, вырезанные и прикрепленные живописные картонки, создающие иллюзию парящего в помещении куба, вызывало изумление и (невысказанные) вопросы: а что, так можно? Это были реквизиты какого-то другого пространства, очень воздушного, небесного, преимущественно голубого, прорыв в которое обещало полет и свободу. Но, кроме того, что это были части иного, волшебного мира, это были еще совершенно невиданные штуки, не вписывающиеся ни в какие окружавшие меня тогда, в семидесятые – восьмидесятые годы прошлого века, изобразительные каноны.

Особенно сильное впечатление чистоты, свежести и легкости производили они на фоне серой советской действительности. Они не вступали с ней в конфронтацию, не цитировали ее, как многие другие работы нонконформистов, а просто вынимали тебя из нее и уносили вдаль. А даль эта, без всякой претензии на иллюзорность, во всей своей живописно-плакативной очевидности мазков и штрихов, была достаточно условной, чтобы не допустить как обмана реалистичности, так и чрезмерной экспрессии жеста, и в то же время достаточно прекрасной, чтобы продолжать манить. Эта даль была символической.

Мы жили в те годы в Москве, в 17-этажной башне на Фестивальной (сейчас улица Ляпидевского), и из нашей кухни на 8-м этаже, а уж тем более из окон мастерской на 15-м, открывались замечательные виды на зеленые просторы и город за ними. Отец выполнял тогда заказы от комбината Союза художников – ездил по стране и писал для заработка так называемые задники (большие, в основном пейзажные, панно для задних стен областных клубов и кинотеатров), а в остальное время разрабатывал в стол свои концептуально-романтические проекты («Окна», «Варианты», «Панорамы», «Виртуальные скульптуры», «Теория отражения») и организовывал издание журнала «А – Я», собирая для него материалы в Москве. Это была достаточно рискованная деятельность – с допросами в КГБ, где его считали главным организатором, пытались перевербовать, а также настоятельно и безрезультатно требовали письменного отречения. Такие отречения, кстати, некоторые художники написали. По просьбе авторов они не вошли в недавно изданную переписку, связанную с журналом «А – Я», что, конечно, не добавляет ей исторической ценности. Текст этих заявлений был приблизительно такой: мои работы опубликованы в журнале без моего ведома и против моей воли. В КГБ были, между прочим, и перехваченные письма отца в Париж, где издавался журнал, и экземпляры журнала, которые ему предъявили. Отпираться не было смысла. Как они туда попали?

Я помню, как в плохом детективе, звонки нам домой от



«сотрудников» с предложением встретиться где-то на улице – «я буду в сером пальто», – на которые отец один раз, подумав, решил не идти, а в другой раз сказал: вызывайте официально. «Ах вот вы как, Иван Семенович, а мы хотели по-хорошему...» Давление оказывалось и на его отца, народного художника, академика Семена Афанасьевича Чуйкова, – по разным каналам, сейчас уже не помню точно по каким.

Запрещенные книги, самиздат хранились высоко-высоко, на самой верхней полке, за рядами других книг. Родители мне их не показывали, но, конечно же, я их находила. Что делает школьница, когда дома никого нет? Помню, как читала взхлеб «И возвращается ветер» Буковского.

Но вскоре это все изменилось...

Работы конца восьмидесятых становились более аналитичными. Вроде бы это была веселая и легкая игра, жонглирование различными живописными цитатами («Фрагменты»), – вне иерархии рядом оказывались плакат, итальянская живопись, детский рисунок, журнальная иллюстрация, – и в то же время это было серьезное исследование живописного языка – при отказе от своего собственного («риски такой позиции так не поняты»). Как Чуйков формулирует в каталоге Postcards, в интервью «Поиск и власть»: «Я делаю комбинации из произведений разных культур, культур высоких и низких. Такой комбинацией я надеюсь и освободиться от идеологизированности стиля, и открыть заново как ценность использованных цитат, так и ценность акта освобождения».

дения». Или в другом месте этой же статьи: «...вместо того чтобы избегать символов официальной идеологии, (мне) следует использовать куски этого „материала“, и, трактуя его в нейтральной манере, можно освободиться от него, меняя его смысл». Эти работы сразу перемещали меня как зрителя в единое пространство времени и места, где я становилась частью большого общего мира, его истории и его настоящего. И, таким образом, опять вырывалась из замкнутого пространства идеологических догм и скудных перспектив позднего СССР, оказывалась одновременно везде и всегда. Как джазовая музыка, всегда звучавшая в нашей квартире, Джон Колтрейн, Санни Роллинз, Чарльз Мингус, Майлс Дэвис, Дэйв Брубек... свободная и антииерархичная.

Вообще, антииерархичность – очень важное качество личности моего отца, обоих моих родителей.

Конец восьмидесятых был очень насыщенным и плодотворным. Было сделано множество работ, начались поездки за границу, выставки, проживания в различных резиденциях. У меня – а я тогда заканчивала школу и начинала учебу в институте – было ощущение, что мои родители (мама, Галина Малик, тоже ездила со своими проектами или сопровождала отца) как раз и узнают сейчас тот большой мир, который слился у меня в один расплывчатый образ, потому что представить его себе, сидя в Москве, было решительно невозможно, – можно было только вообразить.

Одновременно оживилась художественная жизнь в

Москве, появилось молодое, уже следующее поколение нон-конформистов со своей новой эстетикой. Мы ходили на выставки «Клуба авангардистов», концерты «Среднерусской возвышенности», ездили на памятном пароходе «Авангард», где отец снял все на свою огромную видеокамеру, которой кто-то из дипломатов расплатился за произведение. (Так появлялись у нас западные вещи: горные лыжи, музыкальная система, одежда.) В новой мастерской Чуйкова на Арбате, в Староконюшенном переулке, устраивались чтения Пригова и Рубинштейна, концерты, в том числе Гребенщикова, кажется также трио Ганелина и других, приходили иностранные гости.

В какой-то момент мы оказались втроем «на Западе», а именно в Германии: родители в Кёльне, где отец в 1990 году заключил контракт с галереей Инге Бекер, я в Дюссельдорфе, в Художественной академии. Потом, в 2006 году, между рождением внуков Ильдико и Никиты, мы съехались и поселились вместе в Дюссельдорфе, сначала в соседних квартирах, а уже в 2009-м – в общем доме с общей мастерской. Поездки в Россию тем не менее ни на год не прекращались: с мая по октябрь родители жили в Абрамцеве и Москве, сочетая это с интенсивной творческой работой и выставочной деятельностью, а зиму и раннюю весну проводили в Кёльне, позже – Дюссельдорфе, где отец тоже работал иставлял, – в последние годы уже меньше. Ну и, конечно, поездки с выставками в Италию, Англию, Францию, Южную Корею,

США в начале девяностых, на горнолыжные курорты в Альпы и т. д. Интерес на Западе к русскому современному искусству и его героям постепенно падал в связи с общим, как мне кажется, разочарованием в российских перспективах и политике, в то время как в самой России все развивалось до определенного времени достаточно активно. Работы отца этого периода инсталлятивны и объектны – например, живописные полотна с вмонтированными лампами («Фрагменты интерьера» или «Осколки» – кусочки неведомой (придуманной) живописи и рамы), серия Fakes, новые уже «Окна» и, наконец, масштабные инсталляции («Расщепление – Split Identity», «Лабиринт», а также «Человек в ландшафте», «Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности» и другие). Инсталляция «Расщепление» как раз и была навеяна этим существованием на два дома, в двух различных социумах и культурах, которое оказалось вполне в семейной традиции: точно так же между Россией и Средней Азией перемещались родители отца, художники Семен Чуйков и Евгения Малеина. Инсталляция «Лабиринт» вдохновлена как советским прошлым, так и, возможно, немецкой действительностью, с ее узким корсетом правил общественной жизни и законопослушанием. Пересечение посетителями выложенных изолентой линий лабиринта, равно как и добровольное следование указанию их не переступать, призвано было обострить или осознать этот психологический момент преступления, как и следующий за ним момент «Освобожде-

ния», когда это указание теряло свою силу.

Последние годы были непростыми не только в связи с ухудшающимся здоровьем родителей, но и ввиду сгущающихся над любимой ими страной туч. Отец чувствовал все увеличивающееся количество ненависти, которое, как он говорил, «плохо кончится», и очень переживал каждый эпизод военных, пропагандистских и секретных операций, болел за протестное движение. Надежды, которые питало поколение моих родителей после перестройки, обернулись полным крахом, а запаса жизненного времени, необходимого для того, чтобы еще увидеть что-то иное, не хватало. Они мечтали не о могуществе и устрашении, а о цивилизации и процветании. Другая область, святая святых, искусство – в контексте конъюнктуры и рынка, при близком рассмотрении действовало тоже весьма отрезвляюще, причем вне зависимости от географии. А тут еще и коронавирус...

Последней крупной живописной серией стала серия «Знаки б/у» 2014 года, состоящая из девяти гостиничных окон, на прозрачном стекле которых «плавают» фрагменты различных символов: от восклицательного знака и черного квадрата до креста, звезды и свастики, как всегда, вне какой-либо иерархии. Знаки, бывшие в употреблении, давно перестали что-либо означать, но «продолжают жить, напитавшись энергией использованных мифов. И новые мифы рождаются, так как идеология основывает, определяет и оправдывает бегство от свободы, которого (бегства) так жаждут наро-

ды и которое и есть суть тоталитаризма» (Иван Чуйков «Разное»). Противостоять всему этому Чуйков предлагал опять же игрой – свободно, бесстрашно и легко обрезая символы, нанося их на старую раму, десакрализуя и лишая магической силы.

*Евгения Чуйкова*

# Иван Чуйков. Разное

*Всякое произведение искусства есть попытка описания мира, причем какого-то конкретного описания, т. е. одного из множества возможных. В истории искусства одно художественное течение сменяло другое, настаивая на том, что именно оно является адекватным своему времени, т. е. адекватно описывает мир, в отличие от всех предыдущих. Без сознания такого преимущества у художника не было бы оснований отказываться от существующих способов. Но вот – в чехарде художественных течений и в одновременном сосуществовании разных (и иногда взаимоисключающих) течений – стало как-то вдруг ясно, что все претензии на адекватность описания мира несостоятельны. Стала особенно очевидной старая истина, что все художественные конструкты есть системы описания – со своими условностями, закономерностями, со своими системами ценностей. В этом смысле реализм столь же условен и ограничен, как и искусство австралийских аборигенов – они непонятны друг для друга, т. е. не имеют точек соприкосновения, так как описывают разные идеологические миры. Каждая такая система, целиком принятая на веру, идеологична. За ней стоит определенный ряд идеологов, и, в каком-то смысле, система и есть идеология.*

Параллельно с кризисом идеологий, с их дискредитацией и с желанием выйти из идеологического лабиринта, произошла и дискредитация художественных систем. С этим, вероятно, связан и кризис модернизма, о котором сейчас так много говорят. Рухнула или стала осыпаться пирамида авангарда с последним течением на вершине. Стало ясно, что все системы равноправны и равноценны, и объединяет их то, что ни одна из них не описывает мир адекватно. Мир неопишем в рамках одной системы. Возможно, что совокупность их и даст некоторое представление о мире, однако для работающего художника это не облегчает ситуации – он не может адаптировать взаимоисключающие идеологии.

Ситуация действительно тяжёлая – описать мир невозможно, но описывать его необходимо, т. к. это как бы долг художника.

Выйти из какой-то системы – значит обрести другую. Есть, однако, ещё одна возможность – вооружиться метасистемным подходом, рассматривая существующие системы как наличный материал, с которым можно работать. Для искусства такую метасистемную роль играли, например, эстетика, история и философия культуры. Однако это несколько другая область человеческой деятельности. Видимо, есть возможность и в самой художественной практике стать на такую позицию метасистемы. Ряд художников – в Москве – работают, не пытаясь изобрести



*какую-либо новую художественную формулу, а используя как материал уже готовые способы репрезентаций. Иногда – это использование некой системы без опоры на идеологию, которая обосновывала бы эту систему, в других случаях – это эклектическое использование разных изобразительных систем в ряде работ или даже в одной работе.*

*Такая художественная практика как бы акцентирует в качестве своей центральной проблемы ситуацию невозможности и одновременной необходимости описания мира, отношение описания к описываемому, отношение системы к идеологии, обосновывающей эту систему, и т. д.*

*Остаются открытыми вопросы: не является ли такая метасистема всего лишь еще одной системой, столь же условной и ограниченной, как и все остальные? Если это так, то какая идеология обосновывает ее и как быть с надеждами выйти из идеологического круга? Если это не так, то каковы перспективы подобного подхода и что позитивного он может предложить в качестве описания мира?*

Flash Art

русское издание, 1983

Иван Чуйков

*Я долго думал о том, как ответить на вопросы, что написать, несколько раз приступал и тут же застревал. Сам процесс писания представлялся довольно мучительным. Ви-*

димо, дело в том, что исчезла сама необходимость, обязательность писания, то есть можно что-то писать, но это уже не кажется таким важным. Было время, когда художники не только были единственными интерпретаторами своих работ, но тексты были просто необходимым дополнением к репродукциям и фотографиям работ, которых нельзя было увидеть в натуре. Без объяснений, толкований и т. д. и т. п. было просто невозможно составить представление о художнике на основе нескольких фото. Теперь писанием занимаются другие, профессиональные люди, и, как бы нелепы иной раз ни казались эти писания, — это их право. Как я уже писал когда-то, моя интерпретация моих работ ничуть не лучше или правильнее любой другой. Зритель всегда прав.

Так что я могу говорить только о том, чем для меня является это занятие, что я в нем нахожу, почему делаю то, что делаю. Собственно, именно к этому и сводятся все многочисленные вопросы анкеты.

В самой основе моей работы лежит противоречие. С одной стороны — глубокий скепсис в отношении всех претензий искусства на некую воспитательную роль, на социальное/политическое влияние, на выражение внутренней сути художника, на психологическое прозрение и т. д., а также на адекватную репрезентацию некой реальности. Сейчас стало совершенно ясно, что любой персональный язык, любой код, любая художественная система суть лишь маски, от-

нюдь не связанные некими органичными кровными узами с неповторимой душой художника. Достаточно однажды побывать на любой ярмарке современного искусства, чтобы увидеть, как художники используют все возможности, просто из кожи вон лезут, чтобы найти новые, незанятые ниши и найти «свой» стиль, сделать то, чего еще никто не делал, то есть найти, создать новые маски. Искусство меняется, движется по своим имманентным причинам/законам, а художники в меру своей чуткости встраиваются в этот поток, находят там свою нишу. Так что любой личный язык, персональный стиль – это маска, ложь, так как подразумевает то, чего нет: личное, персональное. А лгать не хочется.

Что же касается социальной, политической, воспитательной роли, то и раньше художник мог протестовать, кричать или стонать – это ровным счетом никого не касалось, в обществе от этих криков и стонов не менялось ничего абсолютно. Любой протест моментально нейтрализуется контекстом галерей, музеев, осваивается рынком. И есть какое-то чудовищное извращение в том, что работы социально или политически обеспокоенных художников, работы критикующие, обличающие систему, благополучно оплачиваются и находят место в рамках системы – на стенах музеев и гостиных. Может быть, единственная общественная роль искусства в том, что оно не отражает, а создает видимый облик мира: и прямым воздействием (мы видим мир

так, как нас научили художники), и косвенно – через дизайн в быт.

*Это в отношении скепсиса.*

*С другой стороны, я вот уже больше сорока лет занимаюсь этим делом, это моя жизнь, это я и есть. Ситуация достаточно драматическая. Снять это противоречие – оправдать занятия делом, отношение которого к реальной жизни не очень понятно и довольно сомнительно, я могу единственным способом – тематизируя его, делая это противоречие или эти сомнения концепцией моей работы.*

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.