

Посвящается Елене

Игорь Макаревич

Елена Елагина

ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ

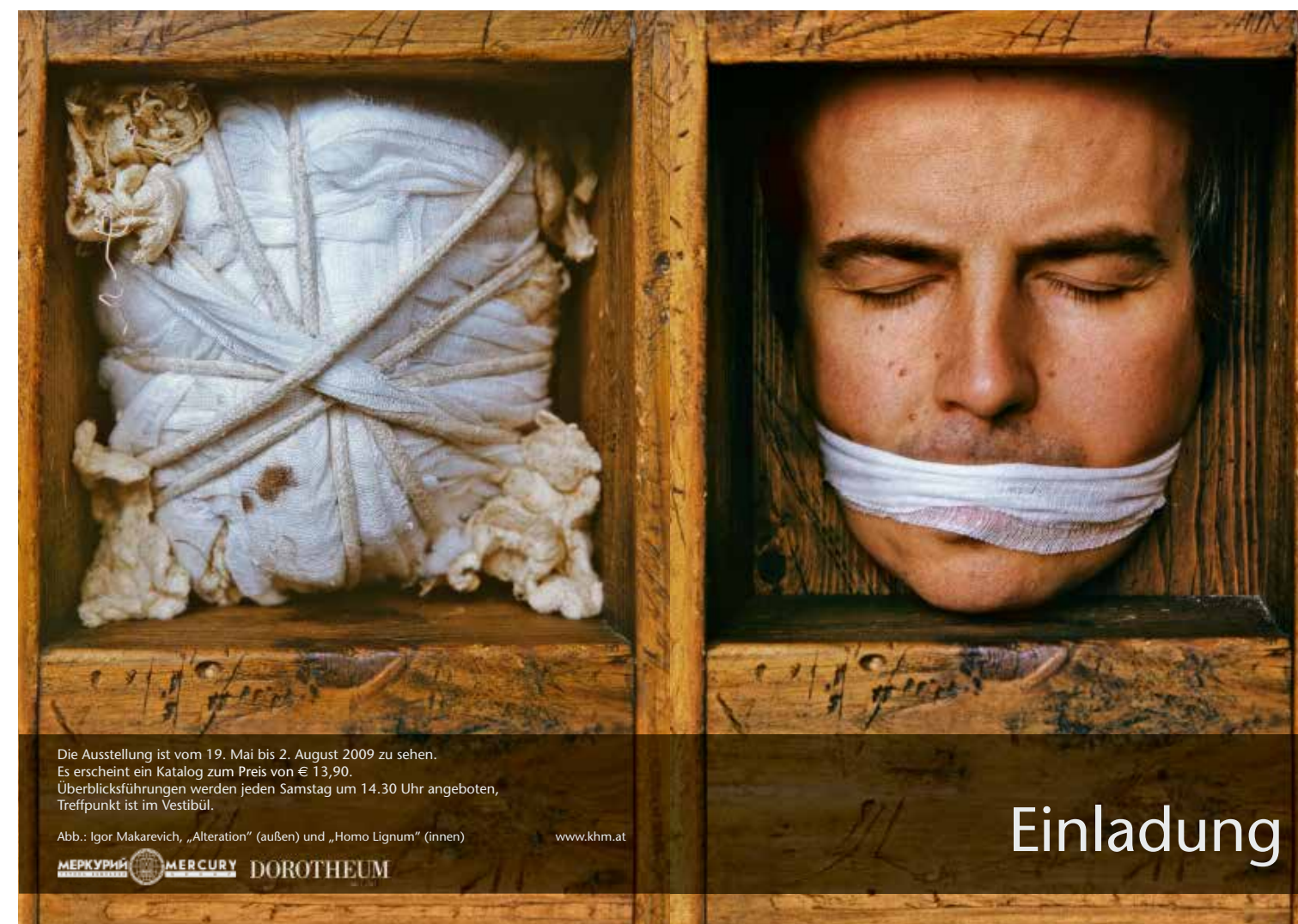
На суперобложке:
Вид инсталляции Игоря
Макаревича и Елены Елагиной
«Мироздание» на экспозиции
«Выход за ноль» в галерее
Calvert 22 в Лондоне. 2014
Фото: Andy Keate

Artguide Editions
2023

Понятие «негативного пространства» в искусстве описывает пустые области вокруг фигур на поверхности, но, вслед за куратором Петером Вайбелем и его выставкой 2019 года с таким названием в ZKM (Карлсруэ), его можно расширить и на скульптуру, и на объекты, обладающие пористостью и проходимость для взгляда. Если идти еще дальше и учитывать философские представления о негативном, идущие еще от Гегеля, то получится, что искусство второй половины XX века имеет дело почти исключительно с негативным пространством, возникшим после демонстрации тоталитарных режимов Европы. Это пространство оформляется и эстетически, в пьедесталах, оставшихся без памятников, и в физическом отсутствии миллионов людей, уничтоженных репрессиями, войнами и другими катастрофами 1930–40-х годов (голод в Бенгалии 1943 года, уничтожение Хиросимы и Нагасаки атомными бомбардировками). Авангард следовал за Парменидом и провозглашал Бытие как единственно существующее, решая только вопросы его ритмической и социальной организации в глобальном масштабе. Художники послевоенной эры вынуждены работать с толстенным каталогом разных форм Небытия, от печей Освенцима до «Жизни на снегу» — так называлась выставка Игоря Макаревича и Елены Елагиной 1994 года, основанная на одноименном руководстве по выживанию в условиях большой войны, выпущенном в 1941 году в Москве. По Гегелю, негативность служит важному делу становления субъекта в противоположность «чистой самости», внутренней и одновременно животной жизни. Так и негативное пространство после 1945 (или, в случае СССР, 1953) года формирует новую панъевропейскую личность, оснащенную политической автономией, правами человека и новыми способами экспонирования своей субъективности, важнейшим из которых в сфере изобразительного искусства становится «белый куб». Пожалуй, никто из художников круга московского концептуализма не относится так серьезно и к негативному пространству послевоенных лет, и к теоретической возможности существования порожденного им субъекта, как Игорь Макаревич и Елена Елагина. С самого начала их деятельности, как сольной, так и совместной, художники создавали своего рода философские контейнеры для негативного пространства. Логично, что основной единицей и точкой сгущения такого пространства становятся у Макаревича и Елагиной гроб и шкаф. Гроб, по сути, является в пространственном отношении чистым негативом, завершенной потенциальностью, и воспринимается именно так, несмотря ни на какие картины круговорота живого, призванные доказать физическую невозможность смерти. Кроме того, в каком-то смысле именно в загробном существовании субъект получает законченность и выразительность, ускользающие при жизни в многочисленных социальных и политических потоках.

Там, где атмосферное давление негативного пространства было почти невыносимым, как, например, в Советском Союзе, тема Небытия находилась под частичным запретом. В 1979 году Игорь Макаревич пытался выставить свою картину «Трупы коммунаров» (1973) на групповой экспозиции трех графиков (помимо него, это были Андрей Костин и Ольга Абрамова) в выставочном зале на улице Вавилова. Как вспоминает Макаревич, после осмотра выставки парторг МОССХ сказал художнику: «Не делом вы заняты! Не то что-то вы задумали!» Советское искусство разрабатывало собственный инструментарий вытеснения смерти, строило оптимистический фасад, но начиная с эпохи оттепели было уже невозможно игнорировать возникшее после войны негативное пространство. Так на картинах молодых официальных художников появляются пустоты, которые предъясняются как очередные фронтиры для освоения советской машиной модернизации, но значат совсем иное. Это понимает и советская культурная администрация, увидевшая в степях «Геологов» Павла Никонова, водах «Плотогонов» Николая Андропова и других образчиках раннего «сурового стиля» пессимизм и разочарование в советской действительности. Ранний концептуализм и соц-арт выявляют негативное пространство в лозунгах, пустоте бумаги (иллюстрация была идеальным полигоном для изучения таких вопросов), богатой умолчаниями и маргиналиями, лапидарности языка предупреждающих об опасности плакатов, непосредственно связанных с предотвращением смертельных случаев.

Макаревич и Елагина принадлежат к следующему поколению, сформировавшемуся в эпоху канонизации ключевых фигур модернизма (Малевича, Дюшана и других), с одной стороны, и постепенной экспансии «оптических медиа», фотографии и видео, в сферу искусства, с другой. Как бы ни различались, вплоть до диаметральной противоположности, контексты и условия работы,



но Макаревич и Елагина близки и к художникам выставки The Pictures Generation (Синди Шерман, Роберт Лонго, Шерри Левайн), и к мастерам апроприации (Хаим Стайнбах, Стюртевант). Серия Игоря Макаревича «Изменения» (1978) встраивается в ряд работ о связи смерти и фотографического изображения через перевоплощение и отказ от соблюдения границ своей личности, как и, например, Untitled Film Stills (1977–1980) Синди Шерман. В то время как Шерман перемещается в формат кинокадра, обещающий бессмертие в выдуманном повествовании, Макаревич исходит из посмертной ритуальности и богатой фактуры живописи современного ему андерграунда. Постепенное сокрытие лица под слоями гипса, бинтов и других материалов заканчивается проявлением лица художника на фоне пустой ячейки. Столь явное указание на загробное существование, пусть и в виде легкого мистического намека, отличает труд Макаревича от западных аналогов. Материальная законченность, витринность современного западного искусства в творчестве Макаревича и Елагиной оборачивается постановкой проблемы живого, которой посвящено большинство проектов дуэта. Возможно, одним из самых ярких примеров является «зеленая» часть инсталляции «В пределах Прекрасного» (1992), где апроприированная картина Исаака Левитана «Над вечным покоем» соединяется трубками с тремя гробами. Здесь «вещество искусства» перегоняется, как в самогонном аппарате, в «живое вещество», но попытка оживить пустоту отсутствия вечностью хрестоматийной живописи заранее обречена на провал. В инсталляции Елены Елагиной («Детское», «Высшее — адское», «Дегтярное») атрибуты лекарственных средств и метафизических категорий указывают на разные способы терапии, то есть продления жизни, будь то медицина тела или исцеление души.

Приглашение на выставку
IN SITU в Музее истории
Искусств в Вене. 2009

Их работа с негативным пространством послевоенной эпохи часто переосмысляет те идеи из вместительной русской копилки утопических фантазий, которые в поисках «чистой самости» приближали победу жизни «неизвестным науке способом», как в рассказе Даниила Хармса, где персонаж без имени пытается выжить в душном сундуке и в конце обнаруживает, что окружавший его контейнер испарился. Так появляются реальные и выдуманные персонажи, либо находящиеся между живым и мертвым, либо отчаянно пытающиеся установить между ними прочную связь. Неслучайно одним из центральных героев Макаревича и Елагиной становится Буратино, деревянная кукла, отчаянно пытающаяся превратиться в живого мальчика. В проекте «Жизнь на снегу» Буратино проникает в несколько исторических стилей искусства, оборачивается то похищенным Ганимедом, то элементом супрематической абстракции, то раскладывается на геометрические фигуры в кубизме. Помещая деревянного человечка в сундуки авангардных «измов» и мифологические сюжеты, Макаревич и Елагина создают не только универсального трикстера, своей кукольностью подчеркивающего тотальность больших эстетических высказываний, но и скептически комментируют претензии искусства на управление вечностью. Буратино вторгается в замкнутые и внутренне логичные изобразительные системы, но и они не могут превратить его в полноценного человека. Золотой ключик, ведущий к перевоплощению, сторожит имперский орел, действительный хозяин жизни и смерти. Николай Борисов, герой проекта Макаревича Homo Lignum (1996–), еще один «человек в сундуке», стремится к обратной трансформации: всю жизнь он «беседовал с поленьями и досками, ласкал бревна», получал сексуальное наслаждение от удушения деревянной доской в форме гильотины и спал в «сосновом ящике». В сопоставлении «Жизни на снегу» и Homo Lignum кажется, что Буратино — оптимист эпохи авангардного жизнестроительства, а Борисов — персонаж, задавленный бескрайним и беспросветным негативным пространством, который пытается сбежать из обреченной на смерть человечности в смежные биологические области, где жизнь течет иначе. В проекте «Паган» Макаревич и Елагина смешивают утопию и биологию, получая религию: проекты русского авангарда, прорастающие на галлюциногенных грибах, преподносятся как святилища некоей восточной религии, затерянной в многоголосии конфессий Южной Азии. Интерес Елены Елагиной к фигуре Ольги Лепешинской, революционерки, соратницы Ленина, затем биолога, вместе с Трофимом Лысенко, отбросившего развитие науки на десятилетие назад, объясняется биографически — отец художницы оформил в научно-популярную книгу для детей и юношества ее воспоминания («У истоков жизни», 1953). Лепешинская занималась поиском



И. Макаревич.
Тяжесть бытия. 2012



«живого вещества» в яичном желтке и реанимировала идеи французского биолога Феликса-Архимеда Буше, еще в XIX веке опровергнутые экспериментами Луи Пастера. Она настаивала на идее самозарождения жизни, занималась проблемой долголетия и призывала лечить раны свежей кровью, утверждая, что во время Великой Отечественной войны «в некоторых госпиталях» применялся ее метод, и раны действительно заживали «легче и быстрее». Методы и «открытия» Лепешинской представляются иррациональными реакциями на разрастание негативного пространства и реки крови, текущие в 1930–40-е годы. В инсталляции «Лаборатория великого делания» Елагина одновременно расширяет масштаб ее личности, превращая Лепешинскую в алхимика, одержимого тайной бытия, и снижает ее образ: фотография ученого снабжена медицинским устройством, похожим на курительную трубку, превращая документальное свидетельство об ее уютном, домашнем облике пожилой женщины с советского плаката в портрет киборга. Лепешинская логично встраивается и в ряд русских искателей бессмертия от философа Николая Федорова до шарлатана Григория Грабового в инсталляции «Русская идея» (2007). Федоров, проживший всего три года в XX веке, и Грабовой, арестованный в веке XXI, маркируют своими биографиями протяженность негативного пространства, где количество смертей слишком высоко, чтобы сформировался европейский субъект, и заботиться следует в первую очередь о выживании. Разумеется, в столь богатом идеями и оттенками наследии просматривается множество тем, ответвлений и вариаций, лежащих за пределами магистральной линии творчества Макаревича и Елагиной. Легендарная «Закрытая рыбная выставка» (1990), концептуальное портретирование современников через архитектурные основы их произведений, как в портретах Ильи Кабакова, Эрика Булатова и Ивана Чуйкова, сделанных Макаревичем, овеществление категории прекрасного через цвет, текст и найденный объект в работах Елагиной рубежа 1980–1990-х годов, другие работы, связанные с русским космизмом и апроприацией, показывают, что практика дуэта остается серией открытых произведений, где приращение смысла возникает не только за счет осмысления негативного пространства, но и в ходе создания пространства позитивного, продуманной аранжировки пустот, а не только внимания к смерти.

Вид инсталляции
Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
«Русская идея» на экспозиции
«Обратный отсчет»
в Московском музее
современного искусства. 2021

Никита Алексеев

АЛХИМИЯ МАКАРЕВИЧА И ЕЛАГИНОЙ

Искусство Игоря Макаревича и Елены Елагиной это странный феномен. В каких бы материалах они ни работали, какие техники, даже эфемерные и мусорные, ни использовали, — их произведения оказываются крайне весомыми, гнетущими пространство, как большой булыжник, положенный на крышку кадки, где квасится капуста. Одновременно — они не существуют внутри себя: дунь, и этот морок развевается. Макаревич и Елагина — одни из ключевых фигур того, что с легкой руки Бориса Гройса принято называть «московским концептуализмом». Их роль в развитии этой сферы отечественного искусства огромна, однако работы Макаревича — Елагиной всегда отделаны совершенно, чуть ли не «обмусолены» до состояния предмета, цель которого быть помещенным в очень дорогой интерьер. Для московского концептуализма это странно. Их произведения вроде бы подчеркнута интеллектуальны, они дают множество ссылок к массе ветвящихся культурных кодов. Но наряду с этим, смысл обрывается, как сухая ветка, заставляя смотреть на работы московского дуэта как на нечто цельное, единичное, не включаемое в умопостигаемый контекст. Скорее всего, этот феномен можно условно обозначить как синтез радикального консерватизма и ретроградного новаторства, когда будущего и прошлого не то уже нет, не то еще нет, а настоящее — настолько существует, что его давно проели черви, стремящиеся к нему из прошлого и будущего.

Светящийся пень. Биография художника иногда дает возможность подступиться к пониманию того, что он делает, хотя может завести и совсем в другую сторону. И так. Игорь Макаревич родился в 1943 году в селе Триполи в Грузии, в эвакуации. Отец его, Глеб Макаревич, — крупный советский архитектор, впоследствии многие годы начальник Главного архитектурного управления Москвы. В 1955–1962 годы Игорь учился в МСХШ, в «школе юных дарований»: это было место, где дрессировали будущих мастеров соцреализма, и зачастую это получалось. Идеологическое давление, даже когда сталинский режим уже умирал, было чудовищным, но оставалось убежище — очень неплохое традиционное обучение. Результат этого — совершенное, как у мастера восточных боевых искусств, владение любой техникой. Макаревич — превосходный рисовальщик и очень неплохой живописец. Если надо, сделает многометровую фреску или прекрасно объяснит работяге в скульптурном цеху, как изготовить нужную ему скульптуру, да и фотографии он умеет снимать лучше многих. В школе сверстниками Игоря Макаревича были Леонид Соков и Александр Косолапов. Еще старше — Лев Нусберг, будущий основатель группы «Движение», который, полностью следуя казарменно-кадетским нравам, царившим в МСХШ, всячески издевался над «личинками». Такая компания многое может объяснить. Еще был Александр Нежданов, юный гуру многих художников, росших в начале 1960-х, с которым Макаревича познакомил Александр Юликов. След Нежданова в отечественной истории искусства почти развеялся: если сейчас смотреть его работы, мало что можно понять. Но его до сих пор вспоминают: значит, что-то такое Александр Нежданов смог внедрить в головы своих сверстников. По словам Макаревича, спасением от дрессуры и школьных нравов, а также от стремления к гениальности, которое культивировал почти ему неизвестный Нежданов, стало изучение старых мастеров. Но еще были впечатления от Американской выставки в Москве 1958 года, когда вместе с автомобилями и автоматом, разливавшим пепси-колу, в столицу привезли картины современных американских художников. Разумеется — абстрактный экспрессионизм, совершенно непонятный, но благодаря этому загадочный. Более ясны и соблазнительны были Марк Тоби и Айвен Олбрайт. Влияние последнего, вероятно, до сих пор можно ощутить в искусстве Макаревича — Елагиной. После МСХШ — ВГИК, художественно-постановочный факультет, который Игорь Макаревич окончил в 1968 году. Этот институт в шестидесятые был не просто престижным, он был модным. Студенты ВГИКа предполагали, что именно они — носители самых свежих и плодотворных идей, что именно им предначертано формировать будущее советской культуры, да и общества в целом. Окончив институт, Макаревич оформил несколько постановок в театре и пару лет проработал на телевидении: о таком месте работы в то время можно было только мечтать, вспомните фильм «Москва слезам не верит».



Александр Нежданов в детстве.
Ленинград. 1946

И с телевидения, и из театра Макаревич ушел быстро. Он ощущал себя неуместным в той коллективной игре, участником которой обязан был быть каждый, работающий в сфере медиа или служащий в театре. Далее — уход в графику, область, предполагающую одиночество и полную личную ответственность. Графика принесла Макаревичу известность. Он стал одним из лучших иллюстраторов того времени, оформлял произведения классиков, получал советские и международные премии. Вступил в члены бюро графики МОСХ и бюро молодежной секции МОСХ, где — наверное, многие помнят, — помогал вступить в эту организацию так называемым «асоциальным элементам», то есть спасал этот элемент от обвинений в тунеядстве. Для Макаревича СССР перестал существовать задолго до его естественной кончины, советский строй для художника не то окончательно покрывался патиной, не то растаял как туман. Еще в начале 1970-х этот очень благополучный — по тогдашним понятиям — человек начал делать весьма странные вещи. Сначала изящнейшие и страшные офорты по мотивам Франца Кафки и натюрморты с дряхлыми вещами, позволяющие вспомнить «Котлован» Платонова. Потом последовали ужасающие «Трупы коммунаров» и «Хирургические инструменты». Дальше — портреты коллег по концептуальному цеху в виде персонажей давно запылившегося спектакля — Кабаков в шкафу, Чуйков в виде окна. Собственные посмертные маски. Аскеза в «Коллективных действиях»: без фотографий Макаревича визуальное поле «КД» осталось бы неясным. И так дошло до Homo Lignum, гнилого Буратино, которым он вообразил себя. Фотографии Макаревича в виде существа, когда-то бывшего живым, а потом ставшего трухлявой деревяшкой, делала Елагина — и была недовольна. И в самом деле, может ли жене понравиться, когда муж изображает себя в виде прогнившего пня? А пень-то засветился, и не как гнилушка.

«Ну и делай сама». Елена Елагина родилась в 1949 году в Москве. В 1962–1965 годах училась в той же МСХШ, но, видимо, не смогла себя почувствовать уютно среди прочих «юных дарований» и на равных участвовать в крысиной гонке, где требовалось одно: якобы быть талантливее других. В 1964-м Елагина познакомилась с Эрнстом Неизвестным и была его помощницей до 1976 года, в котором скульптор эмигрировал. По словам Елагиной, она не много почерпнула от Неизвестного в художественном смысле, но для нее важен был сам круг общения: в мастерской Неизвестного встречались неофициальные художники и знаменитые музыканты, великие философы вроде



Игорь Макаревич в мастерской.
1980



Алиса Порет.
Ленинград. 1928

Мамардашвили и Пятигорского, политические диссиденты, поэты, советские номенклатурщики, писатели, дипломаты и журналисты разных мастей. В конце 1960-х Елагина познакомилась и подружилась с Алисой Порет, ученицей Павла Филонова и подругой Даниила Хармса и Александра Введенского, одной из немногих, кто помнил эпоху авангарда. Именно ее Елена Елагина считает своим учителем, но, возможно, и Порет что-то почерпнула от нее. Например, известна такая история. Алиса Ивановна с недоверием взяла из рук Елагиной самиздатовский машинописный сборничек «взрослых» текстов Хармса. И сказала, пролистав: «Даня мне запретил читать всё его, кроме детских стихов. Лена, зачем вы мне подсунили эту гадость? Я о Дане думала куда лучше». Дуэт Макаревич — Елагина родился в 1988-м, когда Елена придумала работу «Детское», а Игорь сказал: «Ну и делай ее сама». Елагина наконец-то взяла на себя ответственность быть художником, и после почти все работы будут подписаны двумя именами.

Memento mori. Здесь, собственно, возникает феномен искусства Макаревича — Елагиной. И не обойтись без вопроса: как вместе работают два художника? Это полное слияние или жесткая конкурентная борьба, в результате которой достигается некий компромисс? В давнем интервью Макаревич настаивал на том, что он — не словесный, не рассуждающий человек, и Елагина — его гениальный редактор, человек, абсолютно чувствующий интертексты задуманной работы и вписывающий произведение в необходимое ментальное пространство. Правда ли это? На самом деле Макаревич — безмозглый мастер, в совершенстве владеющий любыми техниками, но не способный направить свою интуицию в необходимое русло, а Елагина — канал для этой интуиции, с блеском отсекающий ненужное и пропускающий необходимое по правильному фарватеру? Скорее всего, это обычное художническое лукавство, да и не очень важно знать, что происходит на творческой кухне у людей, целое поколение работающих вместе.

Важнее странный результат этой алхимии, а алхимия — всегда двойственна. Превратить свинец в золото невозможно, если на реторты не падает свет солнца и луны одновременно, если рядом с тиглем не стоят мужской столп Яхин и женский Боаз. Однако изготовленное Макаревичем — Елагиной «золото» — это не слиток, тяжелый, как камень, и сияющий, как киношный юпитер. При всей весомости и почти идеальном владении свойствами материала их произведения почти не существуют, эфемерно занимая свое место в чужом пространстве. Они — истонченные знаки того, что есть, было и будет. Именно благодаря преувеличенной скромности и занудному старосветскому бормотанию, которыми занимаются между собой вещи Макаревича — Елагиной, они оказываются теми свидетелями культурной действительности, которые необходимы для выяснения и уже случившегося, и того, что произойдет дальше. Московский художественный дуэт нередко обвиняют в постоянном перетолковывании уже случившегося в искусстве. Или говорят — ага, апроприаторы. Но почему-то не принимают во внимание, что, во-первых, ничего нового на свете не было с тех пор, когда родился и умер первый живший на Земле человек, а во-вторых, понять, что, собственно, апроприируют Макаревич — Елагина, трудно. Вроде бы — некие знаки советской действительности. Порой — достижения русского авангарда. Иногда — сочиняют байки про каких-то не то существовавших, не то совершенно фиктивных личностей. И всегда то, что они рассказывают, подернуто флером глена, истончения, того, что в православном богословии называется кенозисом. Вряд ли Макаревича — Елагину можно причислить к религиозным художникам в привычном понимании. Этот кенозис является плодом аскезы именно в сфере искусства во всем его многообразии. По сути, что бы ни делали Макаревич и Елагина, их произведения укладываются в тот жанр, который в европейском искусстве XVII столетия обозначался как *Vanitas vanitatis* или *Memento mori*. Так что если они что-то и апроприируют, то несомненный факт, что нет ничего нового под лунной — все когда-то было, когда-то будет снова. А покуда это всегда бывшее и вечно будущее опять и опять прорастает волшебными грибами-поганками сквозь дырчатую ткань эфемерной действительности.

И, что очень важно, Макаревич — Елагина делают это без мрачного пафоса и тяжеловесной настойчивости — они прекрасно умеют говорить о серьезных вещах с изысканной иронией.



Елена Елагина в мастерской
Эрнста Неизвестного.
Конец 1970-х

Современное искусство хочет быть многозначным, открытым многим интерпретациям — потенциально даже бесконечному числу интерпретаций. Таково и искусство Игоря Макаревича и Елены Елагиной. Их художественные проекты и инсталляции дают комментатору возможность развить свой дискурс в самых различных направлениях, выстроить свой текст весьма разнообразными способами. Поэтому невозможно писать о работах Макаревича/Елагиной, не испытывая угрызений совести вследствие неизбежной редукции, которой автор статьи оказывается вынужденным подвергнуть обширное поле возможных интерпретаций этих работ. Редукция эта неизбежна, поскольку любой текст пишется по законам нехватки — нехватки времени, нехватки места, да и просто нехватки воображения у автора текста.

Так и этот текст есть результат редукции. И притом — редукции к редукции, поскольку темой этого текста является редукция. И действительно: проблему редукции можно считать центральной для творчества Макаревича/Елагиной.

Радикальная редукция являлась основным приемом классического авангарда. Кубизм осуществил редукцию всех форм природы к основным геометрическим формам. Еще до кубизма Сезанн редуцировал пространственную иллюзию традиционной европейской живописи к плоскости картины. А после кубизма Малевич редуцировал картину как таковую к монохромному квадрату на белом фоне.

Но откуда взялась у авангарда эта воля к редукции? Один ответ хорошо известен — воля к редукции есть воля к революции, свойственная сильным натурам. Гений, революционер, пророк стремятся упростить мир, чтобы приобрести над ним власть. Воля к власти есть одновременно воля к истине: познание есть проникновение в простую, элементарную суть вещей посредством отсечения всего избыточного, случайного, ложного, ненужного.

Но является ли редукция лишь орудием в руках героической природы? Ведь редукция может быть также результатом бедности, убожества, несчастья, смерти — той самой нехватки, о которой уже говорилось выше. Здесь не приходится говорить о господстве над миром, но, скорее, о готовности и способности довольствоваться самым малым. Революционный жест превращается в жест покорности судьбе. Редукция приобретает скромное очарование достойно переживаемой нищеты. В свое время Эрнст Юнгер писал о своем поколении — поколении литературного и художественного авангарда, — что оно должно было освободиться от культурного багажа, чтобы отправиться в поход налегке. Но само ли это поколение отправилось в поход или его туда отправили — ответ на этот вопрос остается неясным. Впрочем, еще Ницше считал решающим вопрос, возникает ли нигилизм и, соответственно, редукция от избытка или от недостаточности витальных сил. Все работы Макаревича/Елагиной можно увидеть и прочесть в свете этого знаменитого вопроса — вопроса, на который художники дают амбивалентный или, если угодно, уклончивый ответ.

В их инсталляциях можно встретить отсылку к героической истории европейского и русского авангарда — к работам кубистов и Малевича. Эти работы стоят там под имперским знаком орла, символизирующим победу над миром. Но в то же время инсталляции повествуют о полной лишений «жизни на снегу», о Буратино, по определению лишенном витальной энергии. К тому же в инсталляциях можно увидеть множество «бедных вещей», скорее отсылающих к бедному, редуцированному быту, нежели, скажем, к «арте повера». Все инсталляции Макаревича/Елагиной имеют своей темой редукцию. Все они представляют собой пространства редукции. И все они представляют редукцию как странную комбинацию бедности и героизма — как героическую бедность, как аскезу героя.

Из художественного приема редукция превращается благодаря этому в тему искусства. По ходу дела она перестает быть чисто формальной операцией — вместо этого она эмоционализируется, и даже сентиментализируется. За спиной у художников начинает просматриваться жизнь, о которой трудно сказать, чем она была — результатом героической революционной аскезы или полунищим существованием в относительно бедной стране. Может быть, и тем и другим. А может быть, ни тем и ни другим. С исторической дистанции ответ на вопрос Ницше о природе редукции и ее соотношении с бедностью и слабостью начинает таким образом расплываться, становится неопределенным, нечетким. Да и сам вопрос теряет свою остроту. Быт становится героичным, но и героическая аскеза становится бытовой нищетой. Но если сам ответ расплывается, то диагноз этого расплывания поставлен Макаревичем/Елагиной очень точно. Редукция приемлема для нас сегодня только тогда, когда ее окружает аура бедности. А бедность приемлема только тогда, когда ее окружает аура героической аскезы.





РАННИЕ РАБОТЫ

Андрей Монастырский
**МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ
МАКАРЕВИЧ**

Работы Макаревича всегда неожиданны. Но неожиданны не по форме или по содержанию, а по тому объекту «умертвления», на который художник обращает свое внимание в той или иной работе. Совершенно неизвестно, кто окажется следующей жертвой его Радамантова, гибельного прикосновения. Речь, естественно, идет не о магических манипуляциях над живыми людьми с целью их умертвить, а о мифах. Макаревич занимается тем, что убивает мифы: коммунальные, личные, эстетические. Не делая при этом исключения для себя. В 1977 году он написал картину, на которой был изображен крест на фоне могильной ограды со вставленной в него фотографией автора. В сущности, той же теме самоуничтожения посвящена его известная серия «Изменения». Можно сказать, что Танатос — один из главных героев постмодернизма — всегда был инспиратором его творчества, и в 60-х годах (графика), и в 70-х, и в 80-х. Один английский критик искусства сравнил модернизм с решеткой, а постмодернизм — с географической картой. Вероятно, он имел в виду, кроме прочего, что сквозь решетку можно видеть какие-то глубины, перспективы реального мира, в то время как рассматривая географическую карту, ничего нельзя увидеть «сквозь» — только раскрашенную и расчерченную поверхность. То есть постмодернист имеет дело исключительно с воспоминаниями: землепроходцы, мореплаватели, летчики (модернисты), так сказать, реально преодолевая пространство и время, собрали сведения о мире, затем ученые, географы (критики модернизма) составили на основе этих данных карты, и в таком виде — уже известного, описанного мира — эти карты поступили в оборот постмодернистского художественного сознания. Пространственно-временные реальности мира для доверчивого постмодерниста оказались, таким образом, «накрыты», как погребальным саваном, модернистскими картами. Он уже может реагировать только на них, украшая, искажая, добавляя и дорисовывая что-то. Отсюда, собственно, и мнение об «уплощенном» постмодернистском сознании. Действительно, в силу своей доверчивости к описаниям «географическая карта» может предстать для постмодерниста в виде мелкоячеистой сетки, а сам для себя он оказывается заключенным в камеру, вольер, где вынужден предаваться окончательным и прощальным рыданиям, судорогам, скорбным мыслям и т. д. Но вернемся к англичанину (или немцу, к сожалению, не помню его имени), который так занимательно сравнил с решеткой и картой два вида художественного сознания. По внешним характеристикам («смертельная» завершенность плана содержания) Макаревич — постмодернист, но по интенции, по «глубинам» звучания — типичный модернист. Решить это противоречие поможет взгляд на русские кладбища. В противоположность английским (или немецким) русские кладбища представляют собой сплошную «решетку», буквально — нагромождение решеток. Каждая могила здесь огорожена металлической решеткой. Они напозают друг на друга, громоздятся в какой-то бесконечной решетчатой панораме, составляя, таким образом, огромные модернистские поля, которые Макаревич с таким успехом «накрывает» своими танатальными «снарядами»-работами. Исходный модуль его продукции — ящик, он же гроб. В конце 70-х годов он поль-

Вид экспозиции
«Москва — Берлин»
в Государственном
историческом музее. 2004

Вид экспозиции
«Другое искусство»
в Государственной
Третьяковской галерее. 1991



зовался картонными коробками: «25 воспоминаний о друге» (1979), «Дисперсия воспарящей души» (1979), которые также (что подчеркнуто названиями) представляют собой разновидность гроба. Затем — очень важная для него работа — «Футляр ощущений»: шесть ящиков, в которые помещены разноцветные человеческие торсы. Далее он делает портрет Кабакова в шкафу. Мало того, что образ шкафа с помещенным внутри него изображением человека — тоже своего рода саркофаг, в нижнюю часть шкафа он напихал множество старой обуви (танатальный мотив), а на внутреннюю поверхность дверцы шкафа повесил карту «Чувашская АССР». Возникает такое впечатление, что Кабаков, наподобие Чичикова, едет куда-то в этом шкафу-кибитке, едет покупать «мертвые души». В красном же ящике (причем с очень прочитаемыми формами гроба) изобразил Макаревич и Эрика Булатова. Кабаков и Булатов в этих работах Макаревича взяты во всей целостности их личных мифов, со всеми основными атрибутами их собственных художественных миров и помещены, ограничены гробовыми стенками, то есть «увидены» как бы с точки зрения тех самых модернистских, решетчатых кладбищ русскоязычного региона, которые с одинаковой легкостью могут и уничтожить перспективу личного модернистского мифа, и создать какую-то новую.

И. Макаревич.
Группы коммунаров. 1973



В сущности, с этой всегда очень выгодной топографическо-экзистенциальной позиции автор и наблюдает, как «боги (модернисты) уходят в свою даль», окруженные ангелами (постмодернистами), разумеется, чаще всего — «падшими», но это их качество никак не разрушает общей картины, так как ее коррелятивность всегда сохраняется в неприкосновенности.

В картине СОТБИС Макаревич бросил взгляд Медузы Горгоны на другого героя постмодернизма, Плутона. Здесь он умертвил, «похоронил» (и, может быть, тем самым надежно ввел в культурный, музейный оборот) целый стиль (его называют «волковским»), который очень популярен и пользуется большим финансовым успехом. Он как бы придавил его надгробной надписью, реди-мейдом советских букв, наложив на «волковскую» фактуру слово «СОТБИС», составленное из подобранных на улице букв, которые используются в вывесках над входом в советские сберкассы (модернизм советских финансов далеко еще не исчерпан и представляет собой очень крупночешуйную «решетку»), а по бокам картины приделал две металлические ручки. Известно, что на советские гробы такие ручки не ставятся, а на английские и немецкие — ставятся, для удобства переноски. Таким образом, художник нашел точное, скорее «экзистенциальное», чем эстетическое, «международное» место стиливому мифу бурного касания, которое произошло не так давно на известном аукционе между советским искусством и западным потребителем культурных ценностей.

Буквально каждый художественный акт Макаревича является ритуальным актом погребения, своего рода «похоронами». Тщательное погребальное убранство «покойника» (предмета изображения) и является мастерством художника. Прозрачность концептуального жеста просматривается во всех работах, разве что — в духе времени — меняется стиль этого убранства: «гробы» 70-х более строгие, безличные; в 80-х они уже выглядят несколько подробнее, веселее, больше внимания уделяется не общему устройству ритуала, а его персонажам (Кабаков, Булатов, Волков). Вероятно, не последнюю роль в сохранении такой последовательности, концептуальной ясности и играет тот факт, что Макаревич более десяти лет работает художником-монументалистом, то есть зарабатывает деньги, выполняя заказы по оформлению институтов, пансионатов и самых важных государственных учреждений. Художник-концептуалист и художник-монументалист — уникальное сочетание. В сущности, монументальное искусство во всех своих самых неожиданных проявлениях (будь это даже детская площадка) не так уж далеко уходит от своего первоначального поля деятельности: оформления кладбищ, изготовления памятников, украшения пирамид, мавзолеев, гробниц разного рода фресками, рельефами, на которых, помимо прошедшей героики, важное место уделяется изображению картин некоей будущей счастливой жизни.

Игорь Макаревич в мастерской.
1978

И. Макаревич.
Хирургические инструменты.
1978

FlashArt № 1, 1989





И. Макаревич. *Дополнительный фактор*. 1988

И. Макаревич. *Дисперсия воспаряющей души*. 1978



И. Макаревич.
25 воспоминаний о друге. 1978

И. Макаревич.
Дисперсия воспаряющей души.
1978 (вариант 1988)

И. Макаревич.
25 воспоминаний о друге. 1978
(вариант 1988)



И. Макаревич.
Подарок для Германии. 1993

И. Макаревич.
25 воспоминаний о друге. 1978
(Вариант 2005)

И. Макаревич.
Звув (Человек-муха). 1989





И. Макаревич.
Из серии «Галерея». 1988



И. Макаревич.
Лев Святого Марка. 1989

И. Макаревич.
Бэйг. 1988



И. Макаревич.
Температура изменения. 1990

И. Макаревич.
Футляр ощущений. 1979
(фрагмент)





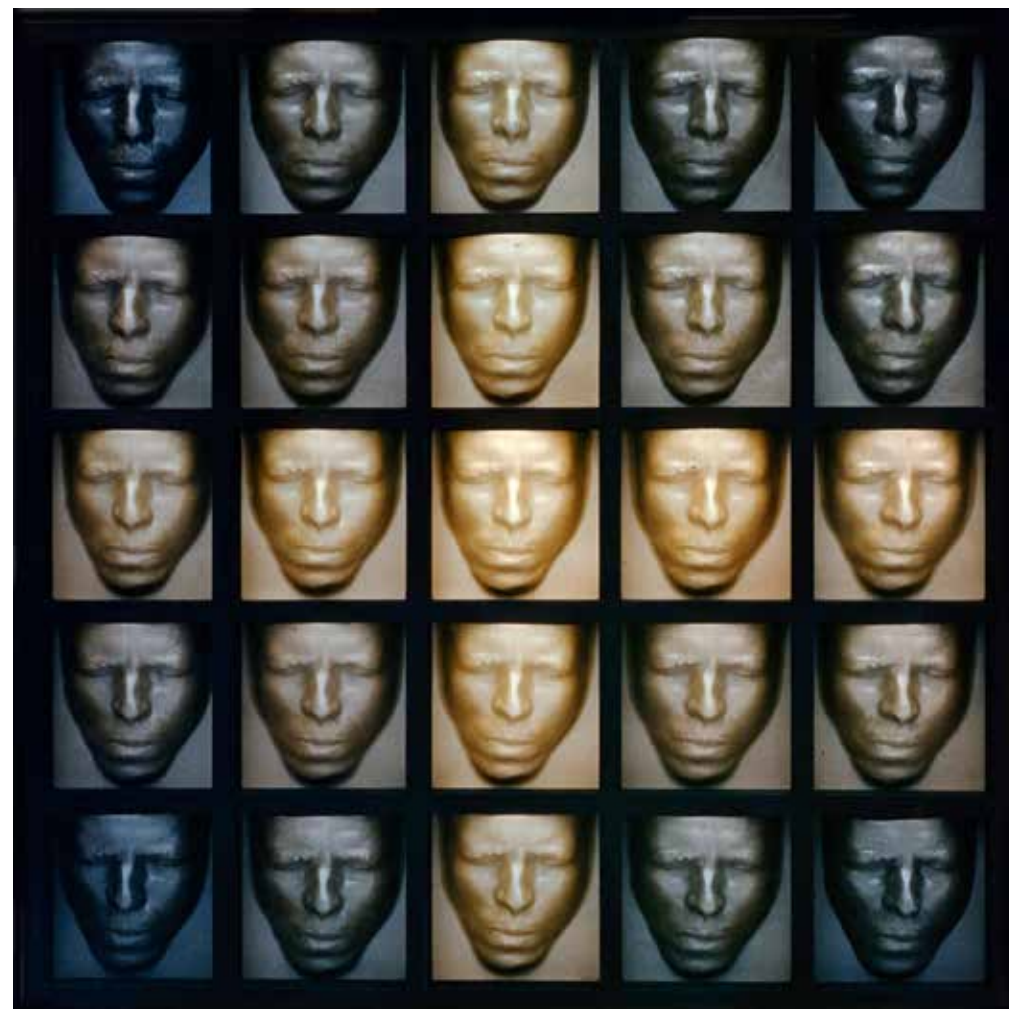
И. Макаревич.
Крест Святого Андрея. 1989

И. Макаревич.
Пейзаж с пятью мухами. 1992



И. Макаревич.
Крест Святого Игнатия. 1989

И. Макаревич.
Футляр ощущений. 1979
(Фрагмент)



РАННИЕ РАБОТЫ



И. Макаревич.
Реинкарнация мощей
Святого Игнатия. 1990



Название инсталляции «Сон живописи рождает чудовищ» перекликается со знаменитой гравюрой Франциско Гойи «Сон разума рождает чудовищ», где Гойя представил спящего художника, одолеваемого призраками. В работе Макаревича субъект отсутствует и вместо него действуют вещи и предметы интерьера. Таким образом, в качестве воображаемого спящего «субъекта» здесь выступает живопись как таковая, и зрителю предстоит обнаружить скрытые механизмы ее существования.

Большое кресло, изготовленное Макаревичем, ассоциируется с кушеткой Зигмунда Фрейда, на которой лежали его пациенты во время психоаналитических сеансов, и вместе с тем отсылает к похожим кушеткам в знаменитых картинах прошлого — «Портрете мадам Рекамье» Жака Луи Давида и «Перспективе мадам Рекамье» Рене Магритта. На кресле Макаревич положил большую мягкую палитру, что напоминает мягкие стекающие формы из репертуара сюрреалистов.

Стул с пружинным механизмом — это не сделанный, а найденный художником предмет, и его первоначальная функция неизвестна. В любом случае этот стул уже не предназначен для сидения и присутствует в композиции на правах одного из действующих лиц. Главным среди них, безусловно, является шкаф.

В репертуаре московских концептуалистов этот предмет мебели занимает особое место. Один из альбомов серии «Десять персонажей» Илья Кабаков посвятил Вшкафусидящему Примакову — придуманному мальчику, который создал свой мир в стенах платяного шкафа и в конце концов растворился в маленьком пространстве. По признанию Макаревича, важным источником для формирования программы московского концептуализма была абсурдистская поэзия Даниила Хармса, сказавшего однажды, что «Искусство — это шкаф». Здесь нельзя не вспомнить также монолог о «многоуважаемом шкафе», произнесенный Гаевым в пьесе «Вишневый сад» А. П. Чехова. В инсталляции Макаревича шкаф — это и одушевленный субъект, и портал в другой мир, и бездонноеместилище для фантастических предметов. Шкаф только приоткрыт для зрителя, и на его полках можно разглядеть маленькую игрушечную кроватку с тубиками масляной краски. Тубики уложены бережно, как новорожденные дети. Они символизируют собой тот самый сон живописи — искусства, которое во второй половине XX века уступило место новым практикам и новым видам художественной деятельности — объектам, перформансам, инсталляциям — и перешло в «спящий режим».

В некотором смысле работу Макаревича можно воспринимать как овеществленную картину, рождение пространственной композиции (то есть инсталляции) из «духа» живописи. Все предметы здесь имеют зеленый цвет, глухой и мертвенно-казенный, как в советских учреждениях, но этот цвет традиционно связан с символикой умирания и воскресения. «Чудовищная» инсталляция вторгается в реальность, порожденная сюрреалистическими сновидениями и пропущенная через опыт советской коммунальной эстетики. Ощущение грубой реальности усиливается благодаря присутствию резиновых калош. Они множатся и бесцеремонно снуют повсюду, будто пытаются захватить как можно большую территорию, оставить след и тем самым закрепиться в шизофреническом пространстве инсталляции.

«Вероломство образов» — именно так Рене Магритт назвал одну из своих ключевых картин, и в инсталляции Макаревича через «вероломство образов» демонстрируется, можно сказать, «генетическая» связь между сюрреализмом и концептуальными практиками в современном искусстве. В 1990 году инсталляции Макаревича экспонировались на выставке «В сторону объекта», организованной Андреем Ерофеевым, и в том же году Макаревич вместе с Еленой Елагиной создали инсталляцию «Герантомахия» для масштабной групповой выставки с характерным названием «Шизокитай. Галлюцинация у власти», отразившей состояние распада советской цивилизации, когда все происходящие события могли показаться невероятной фантазмагорией, за которой последовало вторжение реальности.

Наталья Сидорова, при участии Кирилла Светлякова



И. Макаревич.
Сон живописи рождает чудовищ.
1990

И. Макаревич.
Из серии «СССР оплот мира».
1989
Предоставлено VLADEY

Игорь Макаревич в мастерской
La Cité internationale des arts
в Париже. 1989

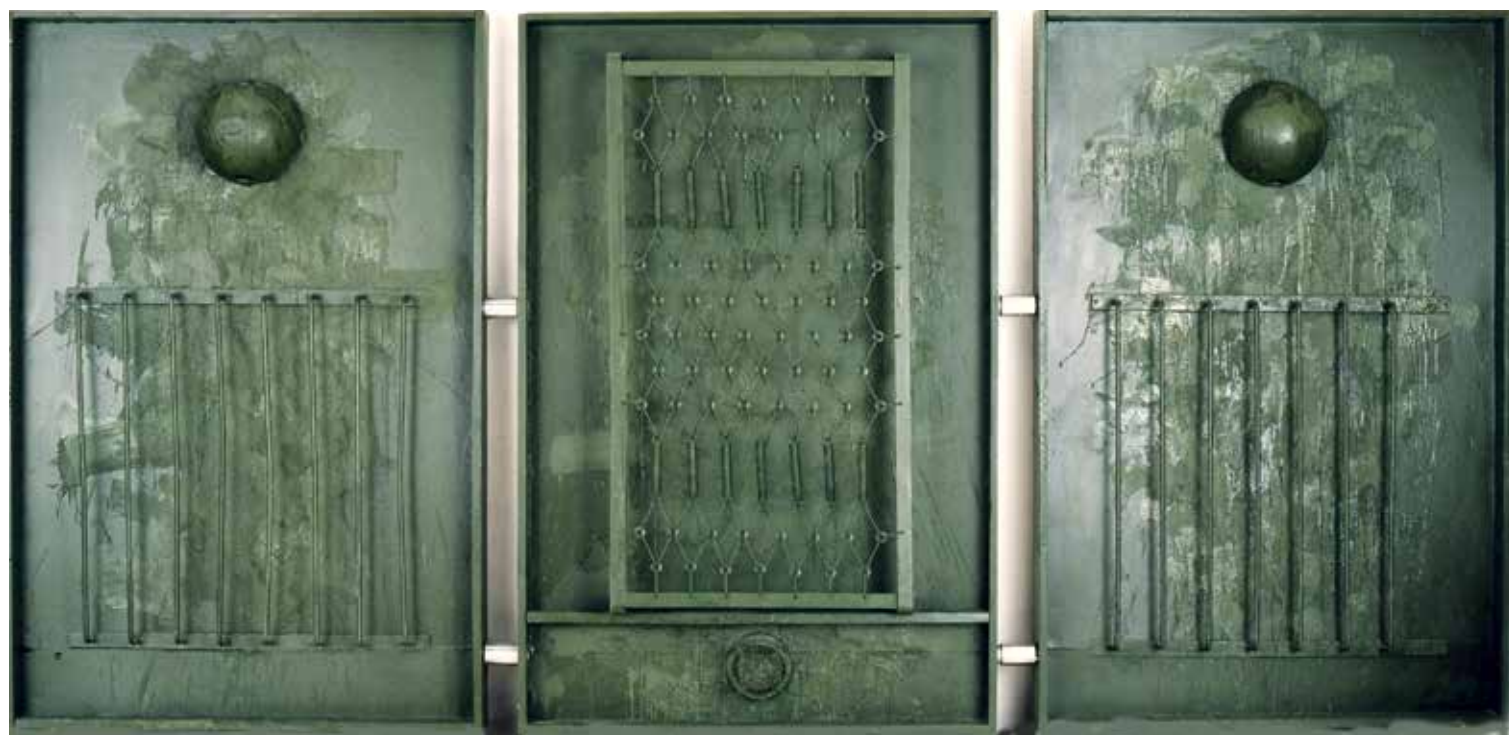


И. Макаревич.
Из серии «СССР оплот мира».
1989

И. Макаревич.
Из серии «СССР оплот мира».
1989

И. Макаревич.
Я люблю Париж. 1989

И. Макаревич.
Из серии «СССР оплот мира».
1989



И. Макаревич.
Покрытая Живопись. 1988

И. Макаревич.
СОТБИС. 1988



И. Макаревич.
Открытое пространство. 1988
(Фрагмент инсталляции)



И. Макаревич.
Поэтический пейзаж. 1992



Мастерская Игоря Макаревича.
1989



И. Макаревич.
Из проекта «Передвижная
галерея русских художников».
1979







Фотодокументация проекта
Игоря Макаревича «Стационарная
галерея русских художников»
(Портрет Ивана Чуйкова). 1981–1991

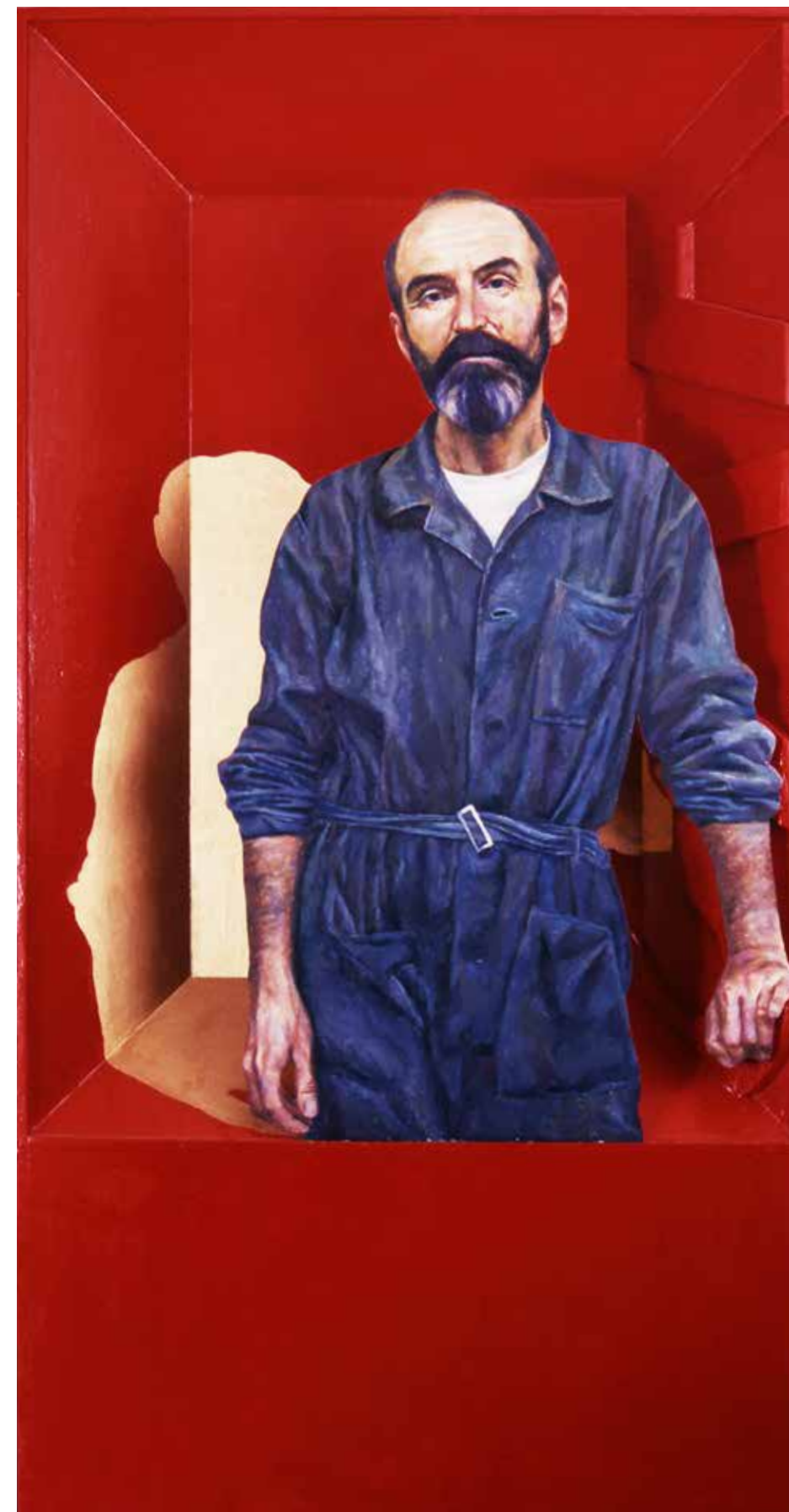


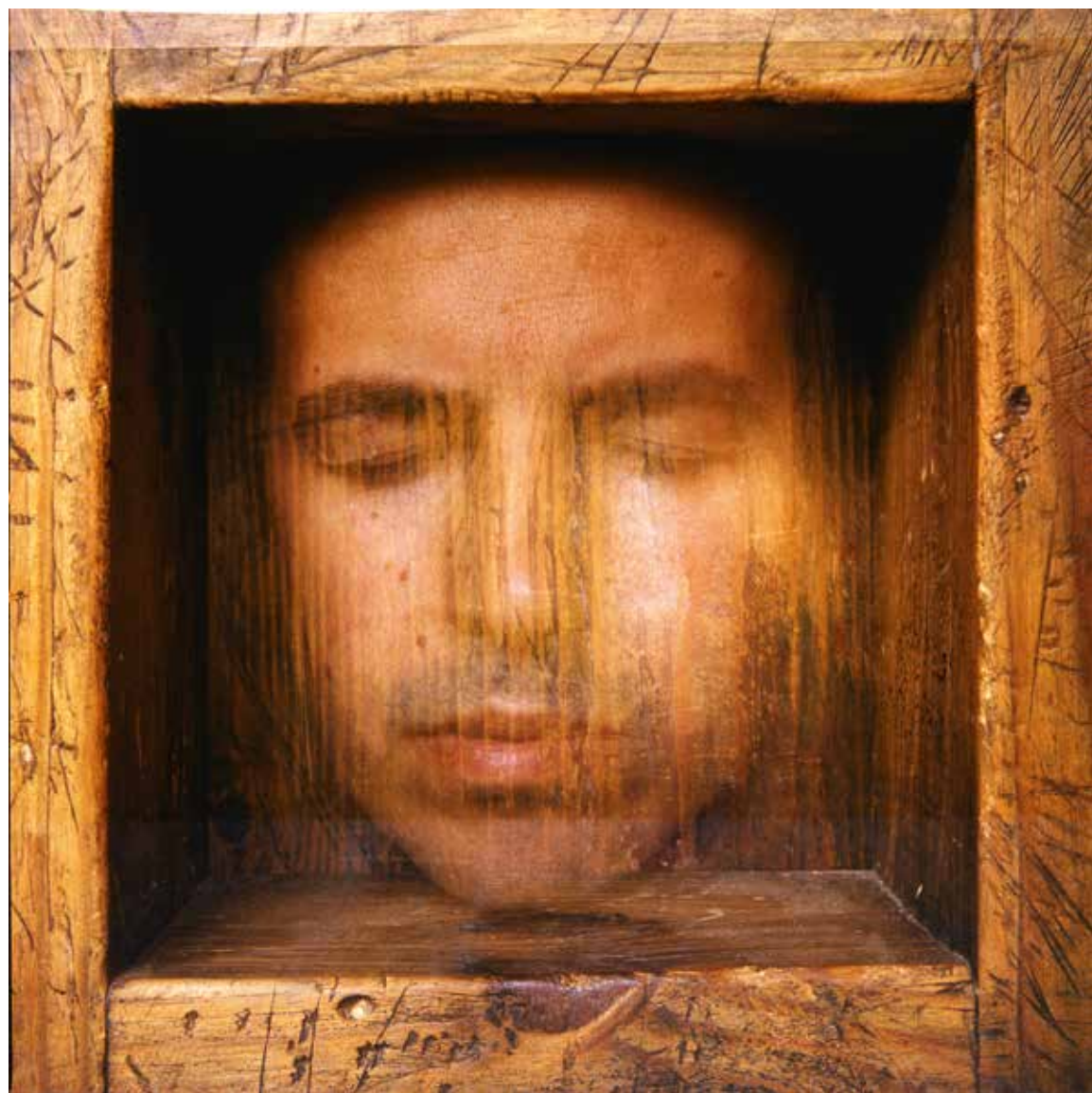


Фотодокументация
проекта Игоря Макаревича
«Стационарная галерея русских
художников» (Портрет Ильи
Кабаква). 1983–1986

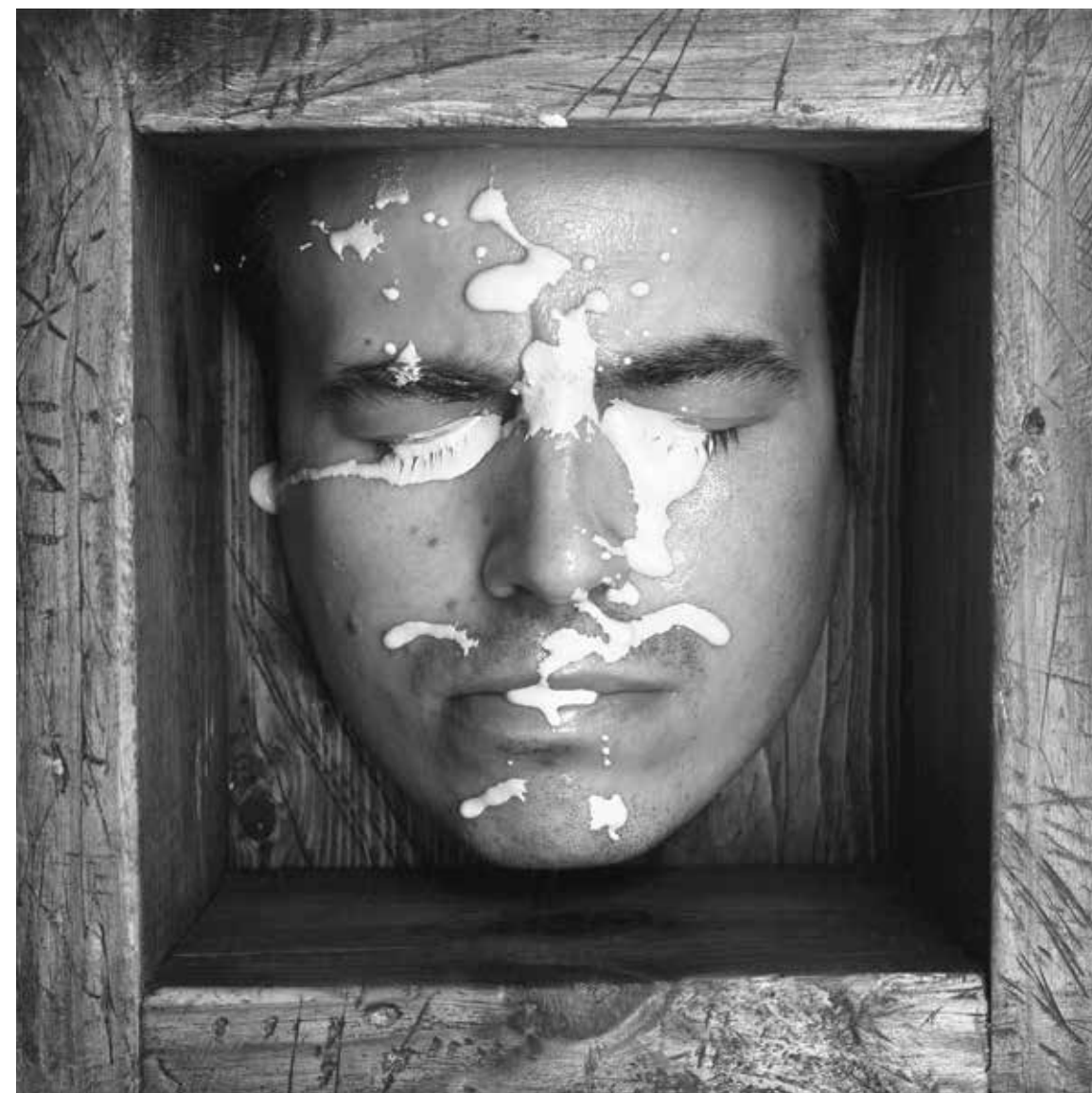


Фотодокументация
проекта Игоря Макаревича
«Стационарная галерея русских
художников» (Портрет Эрика
Булатова). 1987–1989





И. Макаревич.
Изменение. 1978 (фрагмент)





Вид экспозиции «Абрамов, Макаревич, Чуйков». Центр Помпиду, Париж. 1979

И. Макаревич. Изменение. 1978 (фрагмент)





И. Макаревич.
Выбор цели. 1977 (фрагменты)



Серию «Выбор цели» я могу назвать своей первой осмысленно сделанной фотоработой. Основой для нее послужила съемка группы художников — неконформистов, участников неофициальной выставки в мастерской Леонида Сокова летом 1976 года. Коллективную фотографию решили сделать на задворках соковской мастерской в Сухаревском переулке. Был выбран небольшой пустырь, окруженный невысокими кирпичными строениями. Я снимал тяжелой камерой форматом кадра 6×6 см, установив ее на штатив, выдержки были длинными, и художники должны были замирать в момент спуска затвора. Несмотря на то, что место съемки поначалу казалось совершенно безлюдным, буквально через минуту отовсюду стало издаваться злобное шипение, выкрики и угрозы. Так жители окрестных домов, высунувшись из своих окон, реагировали на происходившее на пустыре. Совершенно естественно, что постоянно тот или иной из позировавших как-то реагировал на эти проявления социальной бдительности местных обывателей. В результате из 13 отснятых кадров только один оказался полноценным, остальные в той или иной степени были смазанными. Я был раздосадован таким результатом.

Однако, рассмотрев отпечатки, я постепенно пришел к мысли, что в результате дефекта съемки в фотографиях возникает еще одно пространство, которое коренным образом меняет весь смысл проведенного действия.

Я решил усилить этот спонтанно возникший эффект дополнительной съемкой игральные кости, количество и положение которых соответствует числу и движению самих художников. Тем самым мне удалось в изображение ввести фактор времени, который можно сравнить со «сдвигом» в кубистической живописи.

Игорь Макаревич

Вид экспозиции «Абрамов,
Макаревич, Чуйков». Центр
Помпиду, Париж. 1979

Андрей Монастырский

ОБ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ Е. ЕЛАГИНОЙ

«Прилагательные» инсталляции Елагиной конца 80-х годов, такие как «Детское», «Детярное», «Сосудистое» и так далее, производили на меня, пожалуй, самое сильное впечатление из всего того ряда работ, которые делались в нашем кругу в то время. Это такой автохтонный советский Штайнбах, подлинный советский симуляционизм, в котором центрировался не предмет (как у Штайнбаха и других западных симуляционистов), а слово — в полном соответствии с нашим логоцентрическим сознанием и культурой. Поэтому работы были абсолютно точными и исключительно современными с точки зрения международного contemporary art. Эти работы — важный этап в истории московского концептуализма и по значимости сравнимы с теми работами Кабакова начала 70-х годов, где (в одном из альбомов) на пустых листах написаны слова типа «Морковь», «Облако», «Небо» и так далее. У Елагиной мы видим развитие этой линии логоцентрического реди-мейда уже в инсталляционной форме. Как всякие удачные и подлинные работы, эти инсталляции многозначны и обладают свойством семантического «люфта» — в них всегда остается какой-то несводимый остаток значения, который не покрывается никакой интерпретацией (прежде всего за счет пластического решения). Окончательный смысл работы ускользает. Например, работы «Сосудистое» и «Детярное». Это и какие-то метафизические алтари, и в то же время как бы рекламная советская витрина валокордина и мыла. Сильный полагающий жест одновременно является и критическим через свою абсурдность. По пластике исполнения за этими инсталляциями видны не столько флаконы с валокордином или куски мыла, а скорее заводы по их изготовлению, не конкретный продукт, а процесс изготовления этого продукта. В работах легко прочтываются стендовые алтари ВДНХ или даже целые «отраслевые» (в данном случае — видовые) павильоны, посвященные, например, только одному валокордину или детскому мылу (инсталляция «Детское») или мылу Детярному (именно с большой буквы!). Абсурдизм и одновременно метафизичность здесь выражены через увеличение словесной предметности (маленький флакон или мыло, скорее даже их фрагменты, элементы дизайна и орнамента, увеличены до гигантского — по сравнению с ними — размера). Эти работы Елагиной до сих пор актуальны, поскольку и теперь — казалось бы, в совершенно другой эпохе, — для нашего сознания важна не сподручность вещи, а ее наименование, не сам предмет, а слово, которым он назван.



Е. Елагина.
Высшее — Адское. 1989
(Вариант 1992)

Е. Елагина.
Чистое. 1987





Е. Елагина.
Детское. 1988

Е. Елагина.
Детярное. 1990

Е. Елагина.
Сосудистое. 1990

Вид экспозиции «В пределах
Прекрасного» с работами Елены
Елагиной в Галерее L, Москва.
1992





Е. Елагина.
Высшее — Адское. 1989



Е. Елагина.
Иксисос. 1992



Вид экспозиции «Девушки и смерть» с работами Елены Елагиной в Галерее «Велта» в Центральном Доме Российской Армии, Москва. 1993



Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Железная муха» в XL Галерее, Москва. 2000





МАГИЯ И ИДЕОЛОГИЯ

Закрытая рыбная выставка

Жизнь на снегу

Рассказ писательницы

Паган

Лаборатория великого делания

Игорь Макаревич

КОЛОДЕЦ ВРЕМЕНИ

В начале 70-х годов уже прошлого века один из моих друзей принес мне ценнейшую находку — найденный им небольшой архив неизвестного художника, очевидно, вынесенный его «заботливыми» родственниками на улицу. Среди пожелтевших газетных рецензий и бедных маленьких каталогов мое внимание привлек странный документ — миниатюрная брошюрка, на обложке которой красовалось парадоксальное словосочетание: «закрытая рыбная выставка». В этом, с позволения сказать, каталоге, изданном Волго-Каспийским Госрыбтрестом, репродукции отсутствовали вовсе, а вступительное слово завершалось пожеланием «рационально использовать кисть художника в рыбном деле».

Названия работ состояли из смеси идеологических клише и терминов рыбного производства. В 1990 году мы совместно с Еленой Елагиной восстановили работы, перечисленные в этом издании по их названиям, создав около 100 объектов, объединенных общим названием: «Закрытая рыбная выставка».

Работа оказалась увлекательной, и спустя четыре года мы визуализировали другие археологические находки, в обширном проекте «Жизнь на снегу». Источниками вдохновения на этот раз нам послужили анонимная брошюра, давшая название всей работе, — «Жизнь на снегу» и совсем маленькая книжка «Как я стала писательницей» Е. Новиковой-Вашенцевой. Первая из них — редчайший документ, выпущенный издательством «Молодая Гвардия» осенью 1941 года — свидетельство общего смятения, охватившего страну в начале войны. Брошюра содержит ряд инструкций по выживанию в экстремальных зимних условиях и, очевидно, предназначалась для отступающих частей красноармейцев и населения, оттесняемых в глубь страны стремительным немецким наступлением. Это пораженческое издание, тираж которого почти полностью уничтожен, с необычайной ясностью указывало на Холод, как на мифологическое начало, как на Великого Союзника, к помощи которого идеология призывает в критический момент своего существования.

«Как я стала писательницей» — впечатляющий пример технологии персонажности. Принадлежит она перу вполне конкретного человека, пожилой работницы Новиковой-Вашенцевой, сумевшей в смутные 20-е годы превратиться в известного рабкора и снискать расположение Максима Горького. Создавая личную мифологию, она описывает, как ее, пожилую почти безграмотную работницу, муж-алкоголик угостил ударом полена по голове. В результате этого с ней происходит преобразование — она бросает свою большую семью и, почувствовав мощный импульс, уходит в новое пространство — становится корреспондентом газеты «Красная Новь», а впоследствии — известным пролетарским писателем. Для нас самым интересным в этой истории оказался инструмент преобразования — увесистое полено: в его недрах четко просматривались очертания Буратино и, таким образом, этот юркий персонаж вынырнул на свет из недр деревянного небытия...

Случилось так, что, немного попутешествовав, наша инсталляция растворилась в зыбкой мгле европейского галерейного пространства. Тогда мы решили повторить эту историю по-другому. Распрощавшись с почтенной Новиковой-Вашенцевой, мы оставили рожденного ею Буратино, который приобрел в новом контексте куда больший вес и значение. Начало и Конец, Альфа и Омега — словом, Космос, как указал великий Казимир, сосредоточен в его бездонном Квадрате. Источник всего Сущего — он расположен между знаками Холода и Огня — двумя Орлами. Вокруг этого великого Горнила — знаки зарождения и угасания Жизни — супрематические композиции и ветхие страницы книги, повествующие о скудной еде, о суровых способах передвижения в условиях грядущей вечной зимы. Надежда на хороший конец в этой мрачноватой истории заключена в инфантильном сознании деревянного персонажа, чей длинный нос проступает то здесь, то там, становясь то явным, то скрытым изображением.

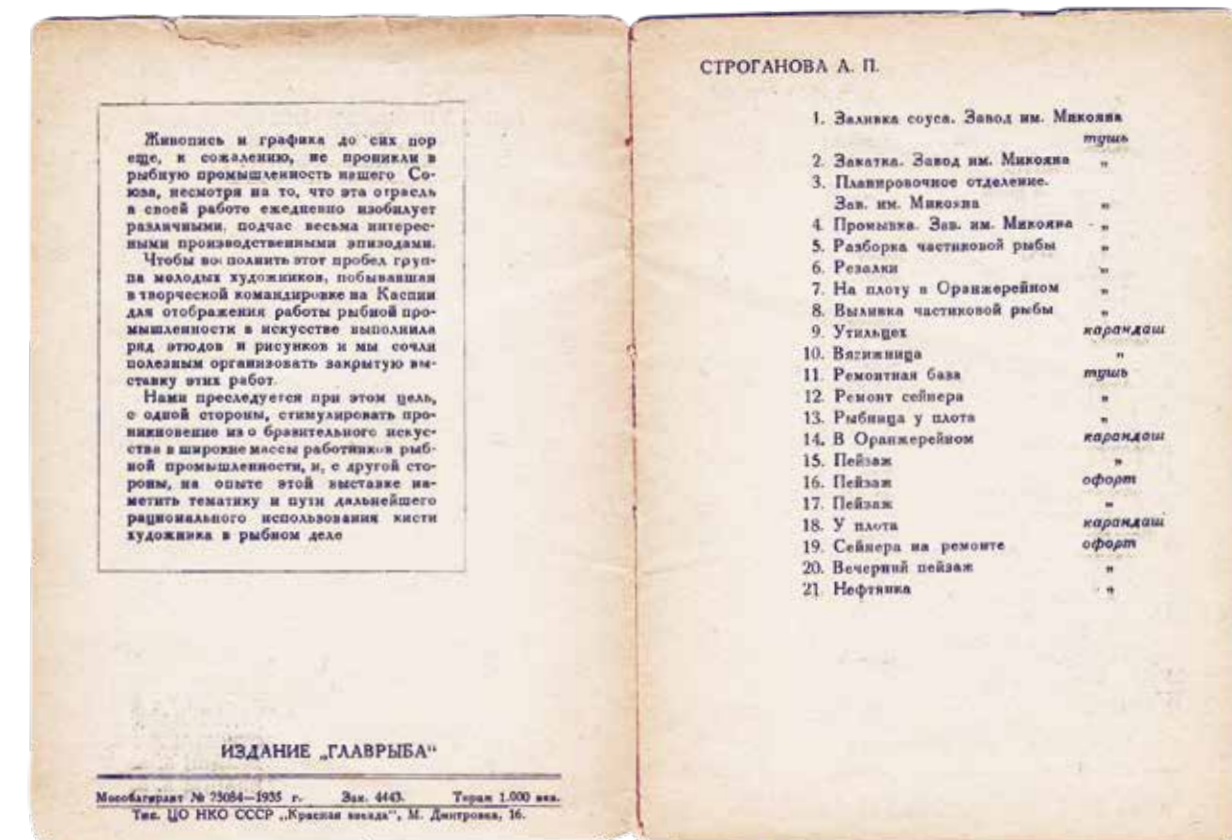
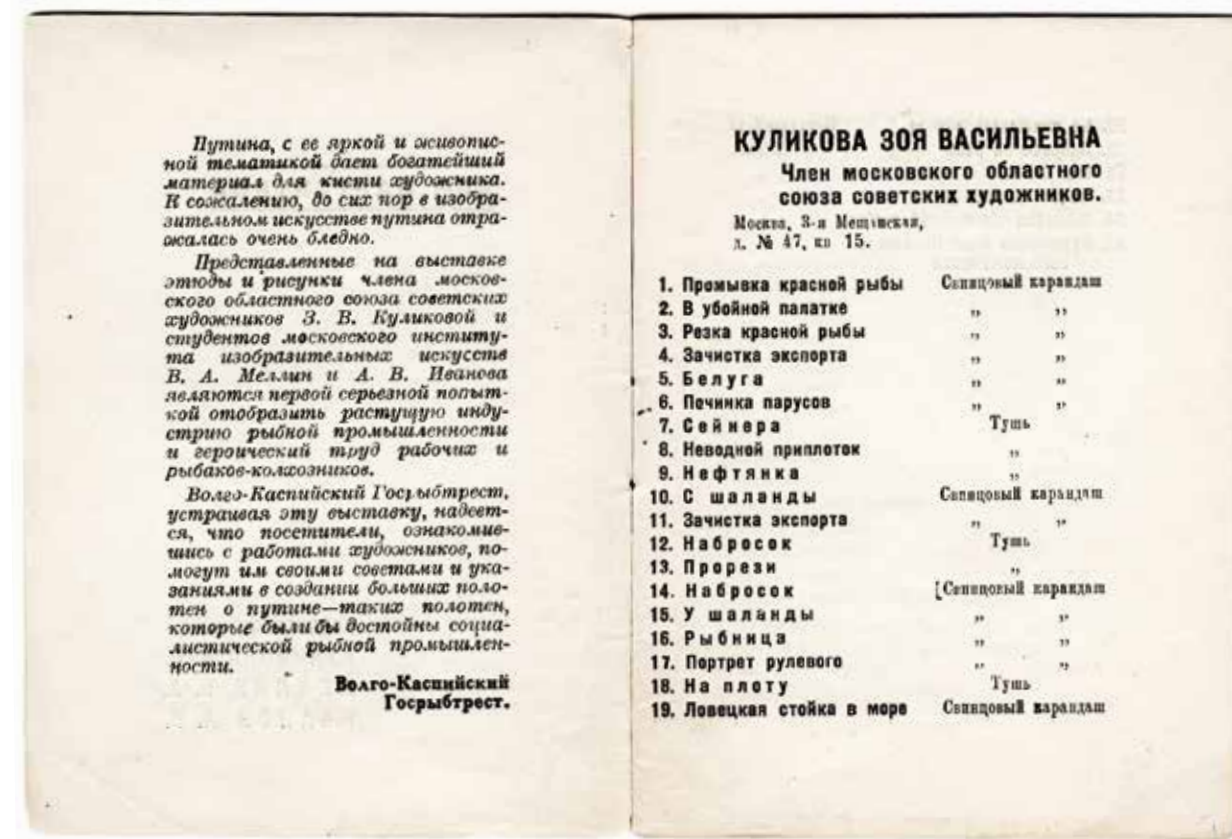
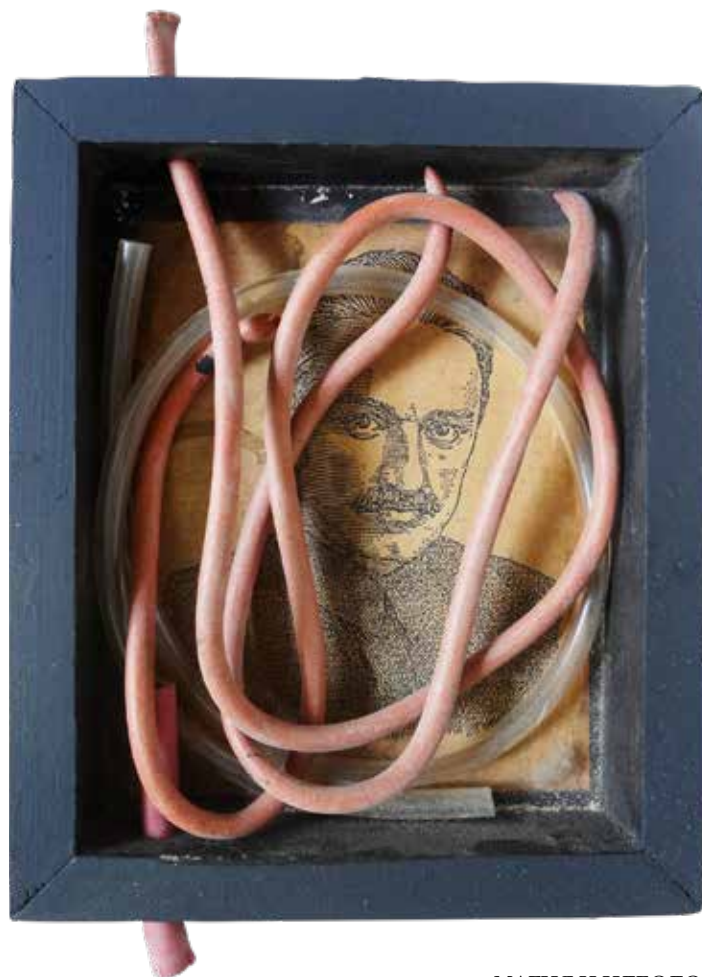
Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Закрытая рыбная выставка» в загородном Музее МАНИ. 1990





Каталоги «Закрытой рыбной выставки» в Астраханском доме Партактива и Политехническом музее в Москве. 1935

Е. Елагина, И. Макаревич.
Матка Микоян. 1994



Екатерина Дёготь

ИМЯ РЫБЫ

«Рыбная выставка» Игоря Макаревича и Елены Елагиной вся построена на совпадениях и расслоениях. Соцреалистическая выставка в ней — предмет рефлексии, концептуалистическая — форма рефлексии. Экспонаты принадлежат сразу двум пространствам: физическому и пространству текста. Каталог выставки 1935 года тут играет роль некой «небесной таблицы», где все представленные объекты каким-то образом заданы и вычислены, уже заранее записаны. Этикеткой со своим названием каждый из объектов на выставке прочно привязан к этому каталогу, который как бы конституционно объявляет и всей выставке право на жизнь. Специфика «Рыбной выставки», однако, в том, что это — конструкция, которая все время должна быть «переворачиваема». И тогда материальные предметы обеспечивают виртуальность фантомных названий, овеществляют безвестные творения безвестных художников. «Повторяя исчезающую картину, мы даем ей статус реально существующей», — писал в свое время Кабаков по поводу своей работы «Проверена». Сама идея остается сегодня более чем актуальной, но вот жест, совершаемый Макаревичем и Елагиной, характерно другой. Это не акт погружения в язык соцреализма, но акт — в буквальном смысле — отталкивания, отправления от, и затем транспонирования, перевода. (Все это напоминает некоторые словесные игры вроде пантомимических, жестовых шарад, когда единственно данными по условиям игры средствами должны быть воссоздание иного знакового ряда, совершение эквивалентного обмена смысла.) Интерес к соцреалистической стилистике сменяется интересом к обозначающим ее словам. Итак, все экспонаты выставки закреплены в каталоге 1935 года — за исключением композиции «Путина», которая досказывает то, чего не смогли выразить рядовые соцреализма. Она выглядит как некое патетическое высказывание — в отличие от тех отдельных слов (или даже слогов), из которых, по-видимому, и состояла подлинная «Рыбная выставка». В том контексте «Путина» есть большое масштабное полотно рядом с этюдами и набросками, в концептуальном плане выставки «Путина» есть инсталляция рядом с объектами, и прослеживаемая здесь внутренняя параллель выводит на поверхность не осознаваемые, возможно, в московском концептуализме рудименты классических понятий живописи. «Путина» как «тематическая картина» создана волевым усилием соединения. Вместе с тем, как это и происходит в соцреализме, «этюды маслом» и «наброски» не составляют ее частей, а буквально повержены к ее подножию, так как тематичность и картинность немислимы без «возгонки» эмпирической действительности в мифологический план. Предметом реконструкции в «Рыбной выставке» явились этюды, в соцреалистической теории — подступы к теме. В этюдах позволительны созерцательность и пассивный натурализм, и это, собственно говоря, соответствует тому типу творческого акта, который моделируют Макаревич и Елагина, — предельно скромного, ограниченного в своих сугубо миметических задачах. «Назывной» характер этюдов был тематизирован в «назывном» характере выставки. Вместе с тем важно, что этюды и наброски Куликовой, Мелина и Иванова предстали в исполнении Елагиной и Макаревича все-таки в большинстве случаев как очевидные картины, висящие на стене и имеющие нечто похожее на раму. «Картинность» объектов Макаревича и Елагиной вытекает из принадлежности тематике «рыбного», тематике репродуцируемой выставки; точно так же, заметим, соцреалистические этюды могли обрести желанное достоинство масштабности именно своей причастностью к теме (этуд «коммунистической тони», несомненно, ощущался как более картинный, нежели этюд безыдейного пейзажа). Заключенная в выставке рефлексия на тему «этуд-картина — слово-высказывание» настолько структурно организующая, что можно сказать, что «Рыбная выставка» в значительной степени погружена в проблематику сугубо художественную — не меньше, чем идеологическую. Миф об Искусстве и его представительнице — Картина присутствует тут тоже в качестве мифа специфически советского. Искусство в СССР мыслилось не только как идеологическая деятельность, но и как род деятельности профессиональной (наподобие разделки рыбы), в которой, как и в рыбной промышленности, сохранились рудиментарные архаические технологии вроде этюдной практики, и в них-то и принято искать так называемый «секрет мастерства», а говоря иначе, идентичность этой деятельности. В результате десятилетий жизни, принужденной «как-то осуществляться», на идеологической основе выросла целая корка быта, сфера не ментального, но «ручного»: «быт и идеология совпали в бесконечном тексте», как пишет Борис Гройс. И если

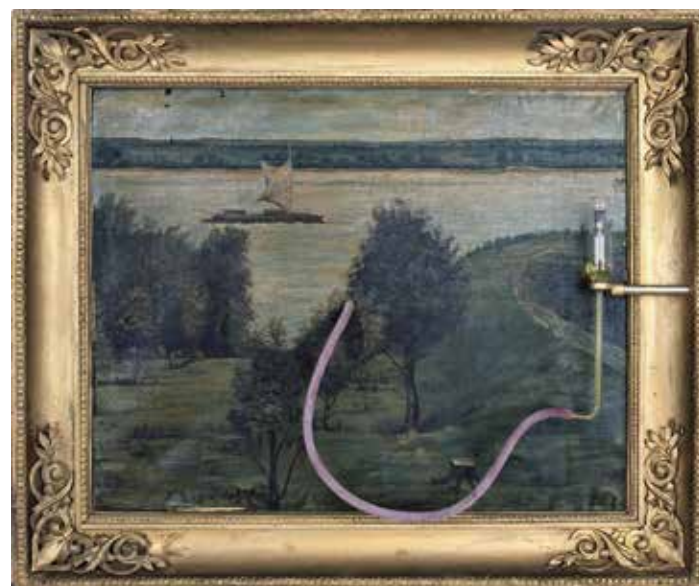
Вид экспозиции
Елены Елагиной
и Игоря Макаревича
«Закрытая рыбная выставка»
в пространстве выставочного
зала «Профсоюзная 100»,
Москва. 1991



все творчество Кабакова посвящено, так сказать, вторичной, частной ментальности, живущей внутри этой сферы, то Макаревич и Елагина остаются в пределах этого потока как такового, извлекая остаточную неотрафелированную идеологию именно из нее, — и, с другой стороны, реконструируя «советскость» из окружающих нас памятников материальной культуры.

Несколько частных замечаний. Во-первых, порядочный объем выросшей с годами сферы «ручного» создает иллюзию автономности чисто художественных проблем от идеологии — проблем ремесла и качества, что было характерно для широких слоев неофициального искусства. «Рыбная выставка» тематизирует и этот аспект, когда Елагина и Макаревич реконструируют вещь по названию вкупе с обозначением техники («Этюд. Масло.»), поскольку такое, жестко фиксированное, обозначение рутинной техники типично для советского языка описания искусства. Во-вторых, несмотря на активизацию такого, более человеческого слоя «советскости», «Рыбная выставка» посвящена все-таки теме производства рыбы, а не ее потребления. В советской идеологической системе потребление не мыслилось «в себе», представляя как род воспроизводства; но не находим ли мы тут параллели к противостоянию «созерцания» и «производства», составляющему стержень фабулы художественного развития 20–30-х годов?

Итак, «Рыбная выставка» осуществляет несостоявшуюся концептуальность соцреализма. Осуществляет, оперируя пустыми названиями, то есть тем, перед чем склоняет голову, чему сдается в соцреализме искусство. Распад на вещь и имя, осознание которого лежит в основе концептуалистской практики 70-х — начала 80-х годов, тут существует реально и осязаемо. Внутри каждого объекта-экспоната, при внешнем буквальном «слипании» его с названием, ощущается напряженность «чужого» и «своего», идеальное совпадение и абсолютное несовпадение (игрушечной машинки и бутылки пива с именем «Волги у Жигулей», радиоприемника в корыте с водой с именем «приемного мотора в море» и так далее).



Примитивно реалистические этюды, на самом деле обозначающие «краснознаменный» характер топей, рыбниц и прорезей, и, с другой стороны, объекты Макаревича и Елагиной, наивно буквальные (прорези прорезаны, а корма рыбницы обозначена пакетиками с кормами для рыб), но по своей истинной функции воспроизводящие нечто им внеположенное и заранее данное (картины 1935 года), — структурно подобны. И в том и в другом случае перед нами инсценировка абстракций под видом чего-то другого, мистификация. Отсюда то сложное соотношение автологии и металогии, речи прямой и переносной, которое составляет ткань «Рыбной выставки».

Советский идеологический дискурс постоянно оперирует, упрощенно говоря, метафорами, настаивая при этом на их буквальном понимании. Такая нечувствительность к метафорике характеризует и читавшиеся на выставке технологические тексты с их «пылкой» и «полупылкой» рыбой, имеющей «башку» и «махалку». Термины — это, конечно, всегда забытые метафоры, но здесь они комичны именно своим сходством с жесткими идеологическими метаформа-штампами. Типичным соцреалистским приемом было превращение этой перманентной, фиксированной метафоричности в повторяющийся жест (тем самым вскрывался сам механизм идеологии), осуществление идеологической фикции в материальных формах («Железный занавес» группы «Гнездо»). И это было своего рода снятие магии, незаконная верификация предмета иррациональной убежденности. Но все же, при всей материальности «Железного занавеса», мы оставались в пространстве идеологии. Макаревич и Елагина совершают шаг иного свойства — не гиперидеологизации, а онтологизации. Возвращая названию его «корневое» значение почти в духе наивной этимологии, они пользуются приемом остранения, по сути противоположным метафоре. Если метафора, по Аристотелю, есть «перенесение имени», то здесь имя — единственное,

что остается на месте, а отсутствующие, замещенные произведения вообще улетучиваются из логической цепи, оставляя свои «неверные подобия».

Поэтому отсутствие метафоры оказывается все-таки чреватой речью переносной, загадка — сложнее и полнее отгадки на этикетке. Попытки воссоздать поток «рыбного» нерыбными средствами (Игорь Макаревич говорил мне, что все строго «рыбное» как раз выпадало из общей атмосферы) и явились источником неожиданной «поэзии». Они создают то, что в поэтике иногда называют «семантическим ассонансом», цеплянием ассоциаций — у Макаревича и Елагиной иногда вербальных (банк — банка, пароход — пароварка, сейнер — судно), иногда чисто пластических (осетр — грелка). Онтологизация, оживление идеи (стратегия, обратная распространенному в московском концептуализме истоньшению вещи до идеи) даст экзистенциальную перспективу прикосновения к некоей подлинности, богатство значе-



ний и уникальность предмета. Послушно материализуя чужие слова, Елагина и Макаревич в «Рыбной выставке» постоянно совершают то, что можно назвать шагом в сторону. Заданность названия-описания, казалось бы, оставляет им только путь тавтологии. Но в каждой вещи искусство заново находит себе другую возможность, и это и есть главное, что, мне кажется, переживается нами в «Рыбной выставке»: освобождение, чудесное и мгновенное избавление от пут. Это в итоге некая «апроприация наоборот», когда название остается на месте, а произведение ускользает и, можно сказать, спасается. Так приоткрывается возможность внеидеологической,

Е. Елагина, И. Макаревич.
Прорези. 1990

Е. Елагина, И. Макаревич.
У пристани в Куйбышеве. 1990

Е. Елагина, И. Макаревич.
Промывка красной рыбы. 1990

Е. Елагина, И. Макаревич.
Рыба. 1990

внереферентной пластики, когда буквалистские «прорези» — слегка, слегка — направляют наш внутренний взор в сторону Лучо Фонтана. Но в состоянии высказывания находится не только каждое отдельное произведение на выставке, но и сами художники, находя иной путь, необязательно лежащий через сведение его к нулю. Все это здесь есть, но появляется и иное: не только «неответ», но и ответ, не только пустота, но и некая ценность.

Поэтому «Рыбная выставка», шаг в чем-то, может быть, и интуитивный, — так актуальна. Реставрируя соцреализм, она, наконец, оставляет его в далекой истории, в такой далекой, что она и не донесла до нас своих памятников. Реконструируя идеологию, она возвращает вещам их бытие. Она ставит все на свои места, возвращает полноту смыслов — и дает возможность, возможность иного. Потому-то столь существенно, что «закрытая» рыбная выставка все-таки ускользает из закрытости, открывается, перемещаясь в пространство публичности.



Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича *In Situ* в Музее истории искусств в Вене. Зал Снейдерса. 2009

Игорь Макаревич

**УНОКи —
ОСВОБОЖДЕННЫЕ
ВЕЩИ МИРА**

Бесконечное движение... творческого существа
вышло на путь освобождения воли и разума
от их смысла для создания нового смысла
творчески-живописных самопричин.
К. С. Малевич, УНОВИС

С начала 90-х годов в творчестве автора предлагаемой зрителю концепции прослеживается мерцающий интерес к «потусторонней» области различных проявлений традиционного искусства. Под словом «потусторонний» подразумевается проникновение за пределы двухмерной плоскости классически понимаемого пространства холста, бумаги или любой другой ограниченной поверхности, предназначенной для работы художника. В инсталляциях «Сон Живописи порождает чудовищ» 1990 и «В пределах Прекрасного» 1992 преодолевается граница между зрителем и метафизическим пространством, осознаваемым за пределом живописного полотна, а также «кухней» самого художника. В проекте «Рисунки старых советских мастеров» использована методика Казимира Севериновича Малевича. Причем объектами исследования послужили образцы постсупрематического искусства, а точнее — рисунки различных советских художников, не вошедших в основной пантеон социалистического реализма. Освобождение рисунков от первоначального смысла осуществлено с помощью простейшей шарады. В русском языке слово «рисунок» состоит из двух частей: РИС (что в данном случае считывается как название злака, физически присутствующего в составе объекта), и УНОК, вторая часть слова — буквообразование, вызывающее ассоциацию с излюбленной аббревиатурой Малевича — УНОВИС. В 30-е годы советские художники, очевидно, за неимением ничего другого, пользовались «свинцовыми карандашами» (то есть заостренными кусочками этого мягкого металла). Это обстоятельство позволило включить свинец в состав объекта. Таким образом, зритель может сравнивать присутствующие в экспозиции рисунки советских художников и их метафизические эквиваленты, наделенные новым смыслом творческих самопричин.

Из дневников Л. А. Юдина, ученика К. С. Малевича:

30.09.1922. Петроград

Только что уяснил принцип кубистической постройки. Принцип по-настоящему экономический, а не эстетический. Ничего лишнего. Ясность. Четкость. Вот огромные достоинства констрис унка К. С. После супрематизма строить легче. И гораздо яснее чувствуешь, что именно по-настоящему ценно. Теперь я понимаю, отчего происходит его рис унок (понял я, положим, немного раньше, но сегодня особенно ясно).

Малевич о себе. Современники о Малевиче.
Письма. Документы. Воспоминания.
Том 2
Издательство РА. Москва. 2004. Стр 232



И. Макаревич.
Из серии «РИС-УНОК». 2000



И. Макаревич.
Серия «Рисунки старых
советских мастеров»
для проекта «Закрытая
рыбная выставка». 2000



Игорь Макаревич

ПИСЬМЕНА ЗАБВЕНИЯ

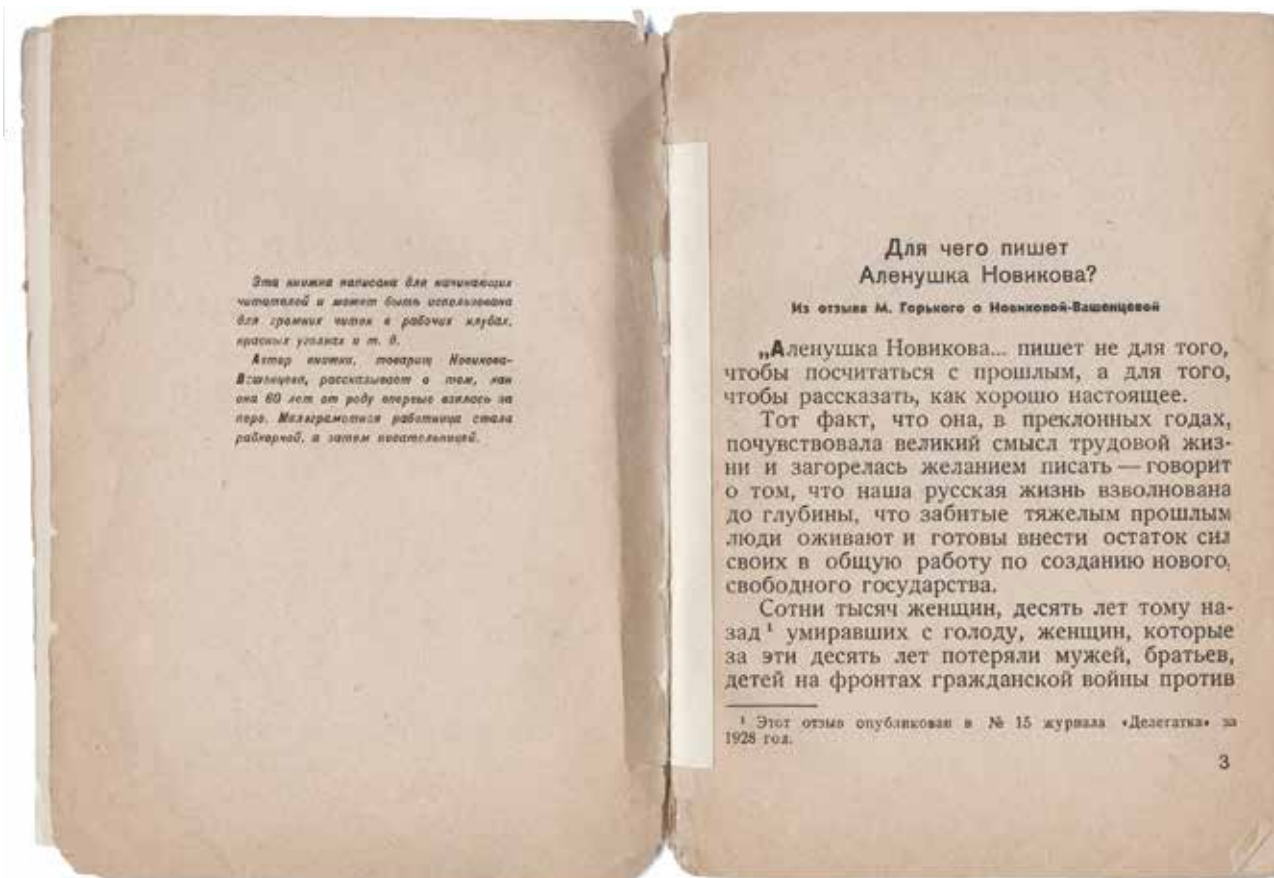
Инсталляция «Рассказ писательницы», как и «Рыбная выставка» и «Жизнь на снегу», появилась на свет благодаря одному из маргинальных изданий бурных тридцатых годов довоенного времени — маленькой брошюрки, изданной профиздатом в 1938 году, называлась она «Как я стала писательницей».

Из нее мы узнали о существовании некоей Новиковой-Вашенцевой, пожилой работницы, с которой в уже преклонном возрасте произошло преобразование личности. Муж-пьяница в одном из дебошей угощает свою супругу ударом полена по голове, и вот, благодаря такому увечью, старая женщина из забитой и несчастной матери большого семейства превращается в бойкого рабкора пролетарского журнала «Делегатка». Дальше — больше. Написанный ею автобиографический роман «Маринкина жизнь» поразительно напоминает бестселлер того времени — «Мать» М. Горького. И великий пролетарский писатель замечает ее и благословляет на дальнейший литературный путь.

На Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году она выступает от имени начинающих писателей всех наций. Цитирую первые слова ее обращения к делегатам съезда: «Признаюсь, товарищи, что я, к великому моему стыду, не умею красноречиво и длинно говорить, да и память у меня плохая...» (стенографический отчет съезда, стр. 209). Вот эти слова начинающей писательницы о плохой памяти и являются ключевыми во всей истории. Известно, что письмо впервые возникло не как закрепление, а как забвение памяти. У всех древних народов искусство письма и чтения оставалось долгое время скрытым, небезопасным для непосвященных занятием. Русскую примету «Не шей на себе — память зашьешь» можно трактовать как боязнь нанести на себя стежки-строки и как бы запечатать себя в неподвижном времени. Новикова-Вашенцева учится забывать свое прошлое, превращая свою жизнь в миф, в котором нуждается настоящее. Она выполняет госзаказ, ведь победившая Утопия более всего нуждается в механизме забвения.

Ее незамысловатые слова становятся сакральным языком настоящего. Мир памяти — это царство мертвых. Все эти соображения дают нам возможность превратить образ старушки, на шее которой вместо крестика висит пятиконечная звездочка, в некое подобие большевистской Богородицы. Мы поместили ее портрет в массивный деревянный киот, у основания которого установлено березовое полено — магический жезл преобразования. Кстати, из этого полена в нашем проекте появляется Буратино — агент Великой Утопии. Напротив установлены деревянный орел с золотым ключиком и живописные образцы победившего ветхую историю искусства советского авангарда. Весь смысл инсталляции, предвещающей основную, центральную — «Жизнь на снегу», — и заключается в Функции Забвения перед необъятной огромной стихией тотального Холода.

И. Макаревич.
Из проекта «Рассказ
писательницы». 1994





Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Рассказ писательницы» в Центральном доме художника, Москва. 1994

И. Макаревич. Ассамбляж «Книга огня» для проекта «Рассказ писательницы». 1995



И. Макаревич.
Космический круг Буратино.
2003



И. Макаревич.
Космический крест Буратино.
2003



И. Макаревич.
Без названия. 1993

И. Макаревич, Е. Елагина.
Избушка Малевича. 2003



Андрей Монастырский

МАЛЕВИЧ КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ БУРАТИНО

В новой серии Макаревича можно найти множество сюжетных линий. Вот несколько, которые показались мне особенно интересными. Во-первых, наиболее фундаментальная и создающая эстетическую интригу самой этой серии, а именно — неожиданный взгляд на взаимоотношение скульптуры (Буратино) и живописи (Малевиц) через литературу (собственно сказка о деревянном человечке). Ведь мы знаем из этой сказки, что «сакральное» для Буратино находится (неожиданно обнаруживается) за картиной — нарисованным камином: Пиноккио протыкает носом холст и натывается на дверь, которая и ведет в его, Буратино, мир, где его ждут «настоящие» подвиги и судьба, для которой он и предназначен (борьба с Карабасом и т. п.). Это и есть автономный космос скульптуры, со своими особыми законами, напряжением, по отношению к которому «плоский» космос живописи, картины представляется не более чем препятствием (на самом деле у него, конечно, просто другие законы и свой, «другой» космос). В эстетике «додюшановского» периода скульптура считалась менее «знаковой», чем живопись (если генезис последней мыслился от магических отпечатков и рисунков на стенах пещер и икон). С появлением объемных объектов Дюшана актуализировалось понятие контекста как метазнака (я не имею в виду философскую литературу, где это понятие возникло значительно раньше, просто в эстетический обиход контекст вошел именно с работами Дюшана). В принципе, как и всякий «объем», скульптура «сложнее» живописи в ее «плоском» значении. В западной христианской церкви доминирует скульптура, в православной — живопись (в варианте иконы).

Но это совсем не значит, что католицизм «сложнее» православия. Ведь языческие идолы — это тоже скульптура. И та, и другая церкви находятся по отношению друг к другу в положении своего рода «коррелятов»: они постоянно «проглядывают» одна в другой своими эстетическими доминантами, так же, как макаревичевский Буратино (скульптура) проглядывает сквозь работы Малевича (живопись). Но в этой серии Макаревича интрига еще более сложная, поскольку все три художника, которые тут действуют, — сам Макаревич, Малевич и Дюшан — в сущности, художники по своему менталитету западные и католические (не протестантские). Малевич в процессе своих «озарений» постоянно пытался «оскульптурить» живопись, его «черный квад-

Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Обратный отсчет» в Московском музее современного искусства. 2021

И. Макаревич.
Буратино на Севере. 1994



рат» как «апофатическая икона» — вещь не центральная, «красный квадрат» он сделал значительно раньше. Просто черный квадрат очень хорошо ложится как в местный, «иконический» дискурс, так и в западный — религиозного «краеведения» и религиозной этнографии. Но сам-то Малевич, как нарисовал в 1903 году картину «На бульваре», где вдали видны разноцветные многоэтажные домики, так эти «домики», эта городская объемность, архитектурность и была «заповедной» на протяжении всего его творчества. Это видно и в его скульптурных, объемных крестьянках, и в урбанистических нагромождениях кубистических работ, не говоря уже об «архитектонах» и последнем произведении — вертикально поставленном гробе с телом самого архитектора российской «урбанизации». Жест Макаревича по отношению к кубистическим работам Малевича — совсем не тот «издевательский» жест, который был совершен сначала Казимиром в «Частичном затмении» 14-го года (где он перечеркнул красным крестом Мону Лизу Леонардо), а потом Дюшаном в 19-м году в его известной «Лизе» с усами. Оба классика-урбаниста, наподобие двух школьников, разрисовывающих портреты в учебниках, высказывали свой протест не столько авторитету «Лизы» и Леонардо, сколько тому, что за этой «Лизой» изображено, — довольно странный пейзаж. Если внимательно посмотреть на него, особенно на черно-белой репродукции, то мы увидим горы, долины, но почему-то очень похожие на китайские изображения, сделанные с помощью воздушной перспективы. Вместо милых «парижских» домиков и католических церквей — пейзаж крестьянской страны, для которой механизм урбанизации совсем не является чем-то центральным в жизни общества (или, во всяком случае, не был таковым тогда, в 10–20-е годы). Нервом же западной культуры всегда являлся город и его проблемы. В некотором смысле (иногда — очень существенном) степень эстетической свободы западных художников значительно ниже таковой у дальневосточных в силу вовлеченности первых в социальные процессы. Ниже и зависимее настолько же, насколько школьник чувствует себя ниже и зависимее какого-нибудь Ньютона, подрисовывая ему усы на портрете в учебнике физики. И объясняется это очень просто: для, скажем, китайского художника техника — это только эстетическая техника, для западного же — это не только художественная техника (а художественная и эстетическая техника — это совсем не одно и то же), но и машины, заводы и вообще все, что связано с городской жизнью. Так уж сложилось исторически — тут и древнегреческий дискурс о «техне» с одной стороны, и странный, на первый взгляд, «отказ» от технических изобретений (древний Китай) — с другой.

Но вернемся к Буратино и Макаревичу. 1996 год. Москва. Очередной спазм урбанизации. Сложный информационный «кубизм». Буратино, в общем-то, глуп, как это и положено существу из дерева. Глупому существу всегда проще иметь какой-то один «ориентир». Например, западную цивилизацию, «Крыши Парижа». Странно, правда: тут что, все сплошь геологи, мореходы? Почему всем нужен какой-то ориентир, если большинство особенно никуда и не перемещается? Буратино в малевичевском кубизме — это белка в колесе. Какой тут может быть ориентир? Говорят, что российские политики — сплошное дубье (= буратины). Но идеологию делают не они, а так называемая «российская интеллигенция». Получается, что они еще «крепче» дубья, что ли, и, по выражению поэта, «крепче бы не было в мире гвоздей», если бы эти гвозди делать из российской интеллигенции?

Впрочем, у нас, в круге «Номы», есть своя мифология относительно «буратин». В 86-м году, в предисловии к «Иерархии» иеромонаха Сергия, мы с Сорокиным писали, что «Миры непостоянства состоят из шести сфер и трех миров. Все эти сферы и миры населены гнилыми буратинами. Самых крупных буратин — восемь. Они распределены по стихиям и триграммам. Например, земляные буратино (ареал распространения — Южная Африка, Донбасс, Рур и т. д.), небесные буратино — распространены в Калифорнии, на Байконуре, в Дзержинском районе г. Москвы и т. д. Металлические гнилые буратино распространены в промышленных районах развитых стран и в Кузбассе». Развивая и обогащая эту тему, Макаревич показывает нам жизнь буратин в разных сферах обитания: как они живут на снегу, какую роль они играли в судьбе писательницы (инсталляция «Рассказ писательницы», совместно с Е. Елагиной), каковы их отношения с деревянными и железными орлами, их сексуальная жизнь т. д. Теперь вот новое приключение — Малевич как среда обитания буратино.



И. Макаревич.
Коллаж для проекта
«Жизнь на снегу». 1995



И. Макаревич, Е. Елагина.
Деревянный орел с Золотым
ключиком, из проекта
«Жизнь на снегу». 2003

И. Макаревич.
Ассамбляж для проекта
«Жизнь на снегу». 1995



И. Макаревич, Е. Елагина.
Заиндевельный орел,
из проекта «Жизнь на снегу».
Мраморный дворец.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург. 2003



И. Макаревич, Е. Елагина.
Заиндевельный орел,
из проекта «Жизнь на снегу».
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва. 2005

Екатерина Дёготь

ЖИЗНЬ НА СНЕГУ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ТРАГИЧЕСКИ

Развитие сюжета выставки на редкость отчетливо, как в классической трагедии. Первый зал — «Рассказ писательницы». Фотография в огромной деревянной раме: зрителя пронзает устрашающе просветленный взгляд пожилой крестьянки, рука ее покоится на книге. Внушительный деревянный орел распахнул свои крылья, в его когтях золотой ключик счастья. На полке — поленья, представляющие стадии высвобождения Буратино: на наших глазах торжественно рождается Новый Человек. Часть вторая — «Жизнь на снегу». Такой же, но уже металлический орел одиноко стоит, покрытый беспрерывно нарастающим слоем инея. Жизнь замерзает. Золотой ключик не помог. На стенах — двадцать древнего вида гравюр с изображением снегоступов, волокуш, ледяных домов и других предметов обихода в условиях ледникового холода. Восторг движения к будущему охлажден.

О чем все это, отечественному зрителю объяснять не нужно. Великая эпоха, свидетелем которой он был, осталась в памяти не только пластической конкретностью деталей, но и неким постепенно угасающим мотивом. Для его воплощения сегодня нужно искусство временное, а не пространственное: стилизация форм, по которой опознается (хоть и не сводится к ней) соц-арт, невозможна, когда формы уже не развиваются. В визуальных же искусствах развертывание во времени требует инсталляции, наиболее литературной формы сегодняшнего искусства. И это не чистая пластическая конструкция нового, а осложненная множеством ассоциаций интеллектуальная реконструкция бывшего; для Макаревича и Елагиной — археология культуры.

Инсталляция есть всегда «текст о тексте», а в данном случае конкретным источником всех частей выставки стали тексты, найденные в буквальном или переносном смысле на помойке. Такой, во всех смыслах, находкой стала автобиографическая повесть Е. Новиковой-Вашенцевой, народной писательницы 30-х, порожденной Горьким, как Голем — каббалистом. «Пробуждение гения» началось в ней с внезапного, как удар молнии, удара поленом по голове, нанесенного злым мужем. «Я прихворнула, и меня перевели на пенсию. Пригорюнилась я, не знаю, что делать. Тянет к писанию». Второй текст — инструкция для солдат Красной армии осени 1941 года — «В большом сугробе плотно слежавшегося снега можно вырыть снежную пещеру. Тоннель, ведущий в пещеру, сделай возможно длиннее и закончи его в полу пещеры... Зима страшна тому, кто к ней не привык и не знает, как приспособиться к жизни на снегу».

Сами по себе эти тексты обладают столь фантастической бытийной силой, что ни о каком соревновании с такой подлинностью и, тем более, иронизировании над нею речи быть не может. Та линия современного художественного сознания, которую представляют не только Макаревич и Елагина, но и, например, писатель Владимир Сорокин, стремится не рационально описать, не проанализировать, а словно бы ответить на полученное культурой задание. Задание, до сих пор не выполненное, поскольку и книга пожилой увечной крестьянки, и указания красноармейцам, как правильно похоронить свои останки в снегу, принадлежат не сфере профессиональной культуры, но тому слою между нею и самой действительностью, который в XX веке породил самые поразительные, причудливые явления, вызывающие зависть посттоталитарных поколений. Сравниться с ними может разве что такой автор, как Платонов, имя которого сразу вспоминается в атмосфере этой выставки.

Макаревич и Елагина — художники-мифологи. В их инсталляциях царит тяжелый дух романтической сказки, сказки с плохим концом. Они описывают мир идеологии — но на том фундаментальном уровне, когда от нее остается лишь проблема выживания. Местно-экзотическое (волокуши и снегоступы) предстает тут как первобытно-универсальное. «Стеклянный, оловянный, деревянный» — три величественных исключения, описывающие «природу вещей», у Макаревича и Елагиной звучат как «деревянный, снежный, рыбный». Исключительное, неправильное, странное и есть самое существенное. Именно сочетание универсализма и маргинальности, важности и несущественности составило не только обаяние, но и славу того рефлектирующего искусства 70-х годов, из которого и вышли Макаревич и Елагина, члены легендарной концептуалистской группы «Коллективные действия». После того как Россию де-юре или де-факто покинули крупнейшие представители этой линии отечественного искусства, а иные оставшиеся сочли себя уволенными в запас, Макаревич и Елагина стоят на своем посту в ожидании исторически значимого разводящего, которого пока не видно. В их инсталляциях заметны, может быть, усталость и декаданс, но это декаданс великой эпохи, с которой они бесконечно и глубоко пессимистически прощаются.

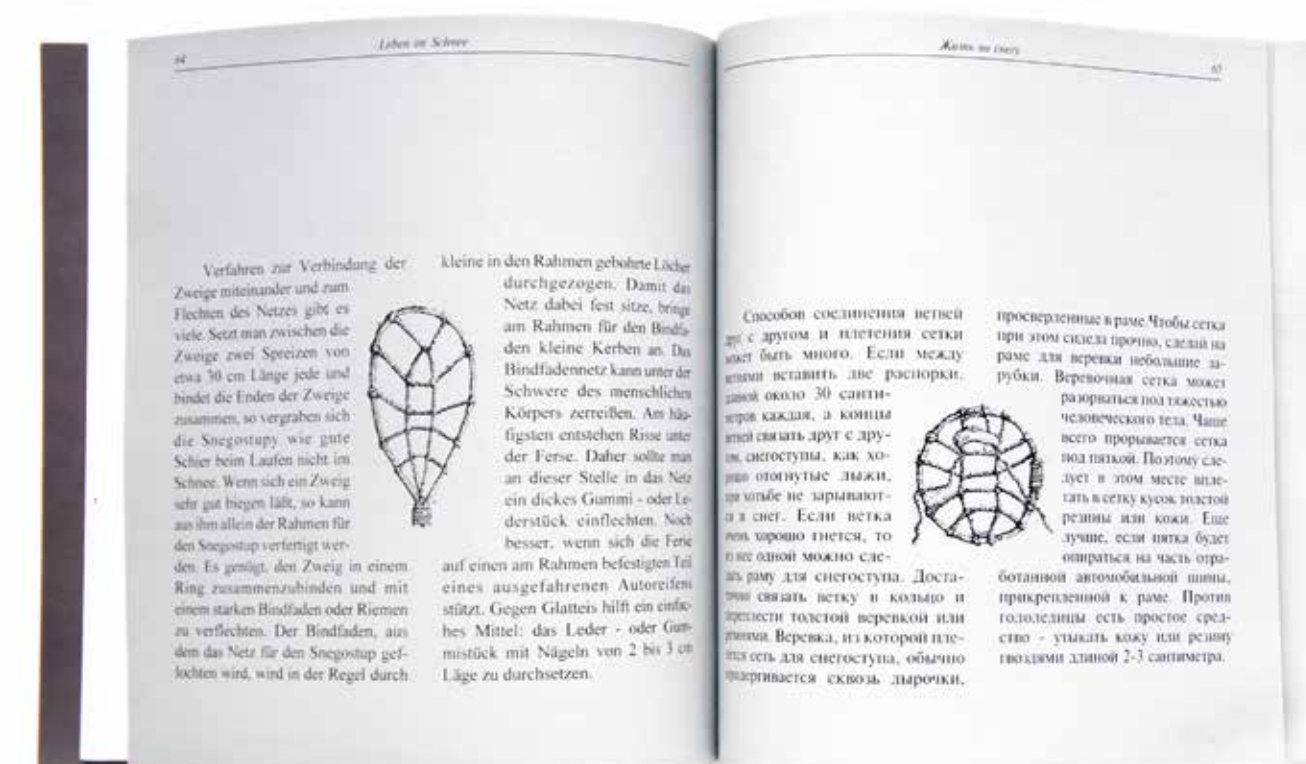
И. Макаревич, Е. Елагина.
Заиндевевший орел
на экспозиции «Обратный
отсчет» в Московском музее
современного искусства. 2021





И. Макаревич, Е. Елагина.
Снегоступ, из проекта
«Жизнь на снегу». 2003

И. Макаревич, Е. Елагина.
Страницы каталога
«Жизнь на снегу». 2003





Вид инсталляции
«Грибы русского авангарда»
на экспозиции Елены Елагиной
и Игоря Макаревича «Обратный
отсчет» в Московском музее
современного искусства. 2021



Вид инсталляции «Грибы русского авангарда» на экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «В пределах Прекрасного» в Государственной Третьяковской галерее. 2005

На первый взгляд, а скорее на слух, название «Паган» связано с обобщенным наименованием несъедобных грибов. Художники, как самый информированный источник, возводят «Паган» к названию области-государства, некогда существовавшего на территории современной Бирмы, наводненного сакральными объектами и соответственно заряженного энергетически. Итак, глубоко зашифрованное географическое название вызывает ассоциацию не с историей древневосточной духовности, а попросту с поганками. Предвидя срабатывание такого механизма, основанного на первичной фонетической ассоциации, Макаревич и Елагина лукаво подчиняются коллективной реакции и выдают иллюстрированный каталог-пособие для грибников — правда, в собственной редакции.

Версия такова: грибы, как важные компоненты многих древних религий и верований, сохранились в человеческом сознании в образе катализаторов всех видов революционной деятельности (в искусстве и в политике). Это похоже на правду, ибо любая послереволюционная ситуация сравнима с «грибным галлюцинозом», состоянием, которое трудно сопоставить с полем предыдущей (нормальной) жизни. Это уже теория, которой требуются умело аргументированные доказательства. В поисках подходящих аргументов Макаревич и Елагина продолжают деятельность археологов-следопытов. На этот раз территорией поисков стало архитектурное и культурное пространство Москвы, история авангардного творчества и русской революции.

Государство в Бирме и подмосковные поганки — это лишь введение в тему, которая разрабатывается в фотоподборах и трехмерных объектах. Элементы — доказательства, вычлененные творческим дуэтом из полифонии городского текста — подобны грибам, проросшим в разное время из «спор старых смыслов» в московском пространстве. Панно с грибочками во вкусе «модерн» украшает бюро Ильича в мемориальном музее, а грибовидная кепка (такая же, как у вождя) обнаружена на голове рабочего в скульптурной группе на здании подстанции метрополитена. Отметим, что в отечественной художественной практике уже были попытки доказать грибовидность В. И. Ленина.

Очевидная распространенность грибов и грибоморфных форм в городском ландшафте наделяет творческий жест свойством излечения общества от коллективного бреда, ранее не осознававшегося больными. «Здоровые» горожане, наделенные новыми знаниями и ориентирами, отныне будут тщательно вглядываться в белые крапины мухомора, похожие на архитекторы Малевича, и подолгу простаивать на углу Патриарших прудов, задрав головы у желто-белого двенадцатиквартирного новодола. Гигантский стилизованный гриб и «Памятник III Интернационала» В. Е. Татлина на крыше этого здания выглядят убедительно.



Антон Горленко

ДЕЛО В ГРИБАХ

Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича в основном проекте «Создавая миры» 53-й Венецианской биеннале современного искусства. 2009

Игорь Макаревич

AMANITA MUSCARIA, ВЗГЛЯД ЧЕРЕЗ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

Паган — первое государство бирманцев в XI–XIII вв.
Город в Бирме на реке Иравади. Буддийский религиозный центр. Основан в 850 г.
В Средние века — столица одноименного государства. Известен многочисленными культовыми сооружениями, в том числе ступой Швезигон (XI в.).
Советский энциклопедический словарь

Несмотря на все отличия в языковом и экономическом укладе народов, населявших нынешнюю территорию России, большинство племен с незапамятных времен использовало для достижения измененных состояний сознания галлюциногенный гриб *Amanita muscaria*, более известный как мухомор. Этот гриб, имеющий более пятидесяти разновидностей, встречается на всех континентах, исключая Южную Америку и Австралию.

Известный американский миколог Р. Г. Вессон в своем монументальном двухтомнике «Грибы, Россия и история» оспаривает утверждение о том, что использование мухоморов как наркотика началось приблизительно 10 тысяч лет назад, он доказывает, что это произошло намного раньше, где-то в конце ледникового периода, объясняя это тем, что гриб сосуществует с березой и елью — деревьями, которые покрыли евроазиатские равнины сразу же после отступления ледника. Множество антропологических доказательств, предоставленных Вессоном и рассмотренных в его книге, действительно подтверждают важную роль растения в жизни коренных народов, обитавших на этом географическом пространстве. Два антрополога — Джосельсон (1905) и Богораз (1910) — участники Северной тихоокеанской экспедиции, организованной Американским музеем истории природы, преследовавшей цель изучения народностей, проживавших в прибрежных областях Сибири, писали как о мухоморе, так и о том, как он использовался. Как правило, сбор грибов проводился в августе, собирать и сушить грибы имели право лишь молодые девушки. Из-за боязни отравления коряки не ели грибы свежими, они предварительно сушили их на утреннем солнце. Женщины не допускались к употреблению грибов, хотя были готовы пережевывать и держать их во рту, не проглатывая, довольно продолжительное время.

Алкалоиды, содержащиеся в мухоморе, вызывают отравление, галлюцинации и привыкание. Еще один эффект заключается в том, что находящиеся вблизи предметы кажутся либо очень большими (макропсия), либо очень маленькими (микрорпсия). Приступы сильного возбуждения сменяются моментами глубокой депрессии. *Amanita muscaria*, в отличие от других галлюциногенов, вызывает неестественно сильную физическую подвижность. Мухомор использовался в определенных случаях: растение применялось для общения со сверхъестественными силами, для предсказания будущего, для установления причины недуга у больного, а также просто для получения удовольствия во время празднеств.

Некоторые племена, например чукчи, были уверены, что грибы являются «другим племенем». Видения под воздействием интоксикации представляли перед ними в виде мужчины, причем «мужчин» появлялось ровно столько, сколько грибов было съедено. Жители тундры верили, что эти создания должны брать человека под руки и отправляться с ним в путешествие по всему миру. «Мужчины» показывали вкушившему грибов как реальные вещи, так и множество призраков, при этом они следовали запутанными тропинками и посещали места, где обитают мертвые. Забавный момент в процессе употребления грибов — использование мочи для достижения эффекта опьянения. Например, коряки опытным путем обнаружили, что галлюциногенные свойства грибов проявляются в мужской урине. Мужчина, выходя из жилища, «облегчался» в специально подготовленную деревянную емкость, в которой находились грибы. Процесс повторялся пять раз, пока грибы не приобретали необходимые свойства. Возможно, что сибирские пастухи заметили связь между свойствами грибов и их выдержкой в урине, наблюдая повадки своих оленей. Когда животные поедали грибы, ими овладевало страстное желание, проявлявшееся в интересе к моче пастухов, и они часто подходили к жилищам, чтобы напиться ею. Каждый корякский мужчина носил с собой сосуд из тюленьей кожи, который он использовал для хранения урины. Этот сосуд служил средством для усмирения непокорных оленей, которые готовы были возвра-

Вид экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича *In Situ* в Музее истории искусств в Вене. Зал Брейгеля. 2009





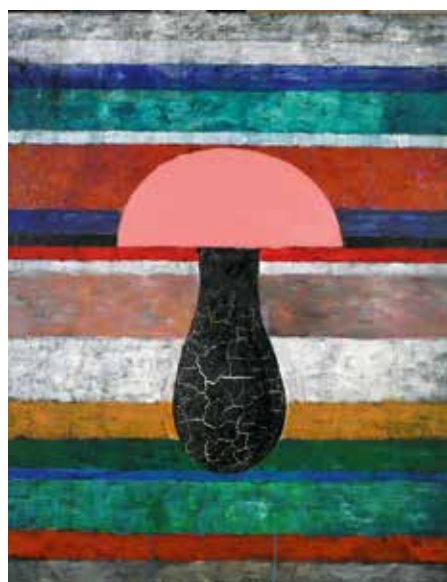
таться с самых отдаленных пастбищ, чтобы полакомиться политым мочой снегом. У самоедов лесные шаманы имели обычай есть грибы, когда они полностью созревали и становились сухими. Если обитавшие в грибах духи не были расположены к опьяневшему мужчине, они могли убить его. Как и чукчи, самоеды сообщали о мужеподобных созданиях, которые представляли перед ними в видениях. Согласно Карьялайнену, важным элементом грибного ритуала васоганов была музыка. Своеобразная церемония употребления мухоморов существовала у остяков, другого коренного народа Сибири. Чум наполнялся дымом от тлеющей смолистой коры деревьев. Шаман целый день ничего не ел, затем съедал натоцок от трех до семи шляпок мухомора и засыпал. Проснувшись, он рассказывал, что открыл ему дух через своих посланников, при этом он выкрикивал слова, дрожал всем телом, находясь в сильном возбуждении. Очевидно, что культура, связанная с употреблением *Amanita muscaria*, существовала повсеместно в южных и западных областях нынешней России. Борьба христианства с язычеством вытесняет употребление мухомора все дальше на северо-восток. Однако тысячелетиями достигаемые состояния экстаза, связанные с принятием мухомора, являются базисом духовного развития народов, населяющих эту колоссальную территорию. На наш взгляд, Россия, ставшая ареной всевозможных социально-исторических экспериментов, русский характер, склонный к некой безбрежности и беспределу, — все это явления, которые, до известной степени, связаны с ярко-красным грибом, и поныне обильно произрастающим в любой природной среде, означенной симбиозом березы и ели.

В тексте использованы фрагменты из книги Марлин Добкин де Риос «Растительные галлюциногены»

И. Макаревич, Е. Елагина. Таблицы «Пагана». 2003



Вид инсталляции «Грибы русского авангарда» на экспозиции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Обратный отсчет» в Московском музее современного искусства. 2021



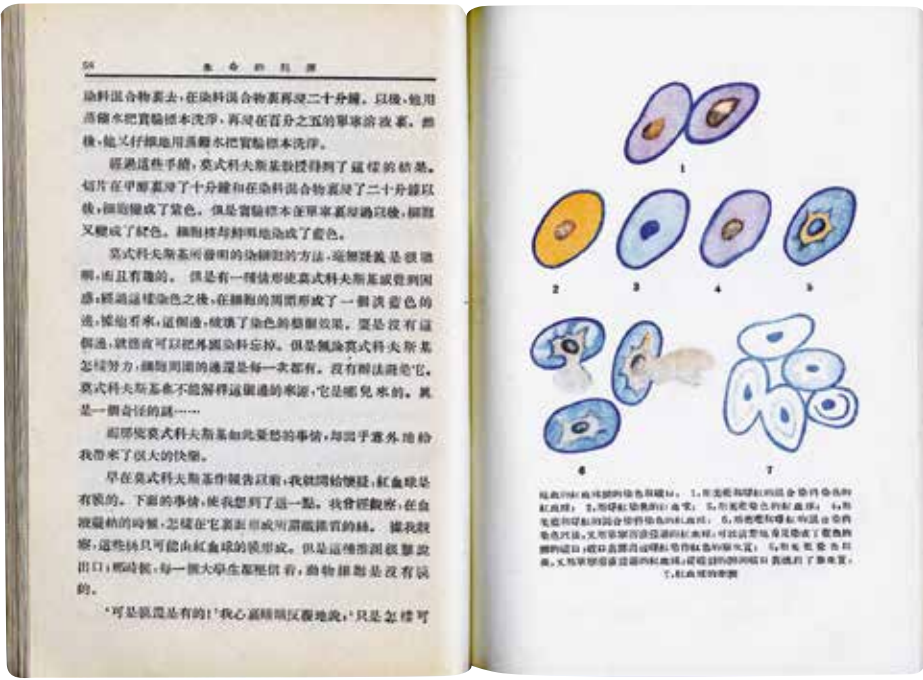
Из проекта Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Грибы русского авангарда». 2008



Из проекта Елены Елагиной
«Лаборатория великого
делания». 1996



Вид инсталляции Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Герантомахия» для проекта «Шизокитай: галлюцинация у власти» в строительном павильоне ВДНХ на Фрунзенской набережной. 1990



Материалы для проекта Елены Елагиной «Лаборатория великого делания». 1996





Из проекта Елены Елагиной
«Лаборатория великого
делания». 1996





Екатерина Бобринская

ARS CHEMICA И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Ольга Борисовна Лепешинская, заведовавшая многие годы отделом живого вещества в Институте экспериментальной биологии при Академии медицинских наук СССР, принадлежала к малоисследованному ордену марксистов-алхимиков, члены которого от А. Богданова до И. Мичурина и Т. Лысенко с бесстрашием истинных революционеров и детской наивностью вступали в борьбу за создание «новых форм живых организмов». «Живое вещество», способное производить клетки и новые организмы, грезилось старой большевичке скрытым в обычном курином яйце. Ее prima materia — то есть хаотическая субстанция, порождающая все формы, — была всегда у нее под рукой. Она готовила на кухне котлеты, и мировые бездны разверзались перед ней каждый раз, когда золотая жидкость — волшебная магнезия — выливалась из разбитой яичной скорлупы. Аура необъяснимого страха, сопутствовавшая с древних времен рассказам о Королевском искусстве трансмутации, окутывает и теоретические построения научных алхимиков, нарушающих некие сокровенные заповеди человеческой рациональности.

Ирония, удерживающая на каком-то расстоянии от научной магии, оказывается все же недостаточной защитой. Тревожные повторы типичных для нее оборотов речи и мыслительных ходов обнаруживают себя то там, то тут. Алхимия ведь тоже, как известно, не растворилась в химии, а нашла для себя просто иные формы существования. Например, в политических теориях людей, совершавших Великую французскую революцию.

Язык универсальной символики Королевского искусства, вплетенный в ткань современной культуры, способен создать не только смысловой коллапс, но и некие парадоксальные пространства. Практика нарушения границ, открывающая дорогу механике превращений, еще в начале XX века была опробована главным алхимиком в искусстве Нового времени —

Вид инсталляции
Елены Елагиной
«Лаборатория великого
делания» на экспозиции
«В пределах Прекрасного»
в Государственной
Третьяковской галерее. 2005



Из проекта
Елены Елагиной
«Лаборатория
великого делания».
1996

Из проекта Елены Елагиной
«Лаборатория великого
делания». 1996

Вид инсталляции Елены
Елагиной «Лаборатория великого
делания» на экспозиции ŽEN
d'ART в Московском музее
современного искусства. 2010



Марселем Дюшаном. Сегодня она дополнилась открытием своего рода эстетического «алкагеста» — универсального растворителя. С его помощью адепты современного искусства способны построить художественное пространство, наделенное абсолютной иллюзорностью и абсолютной достоверностью, подобное универсуму, заключенному в герметично закрытой алхимической реторте, где процессы кальцинации и дистилляции, сублимации и брожения сменяют друг друга в хаотическом кружении. Элементы, из которых соткана материя современного искусства, позволяет ей уплотняться до тяжести камня и таять в зыбких орнаментах письма. Контуры всех форм неустойчивы и текучи. Границы отсутствуют. Например, между высоким «бредом» алхимических гравюр из древних манускриптов и блеклыми наглядными пособиями, на которые с тоской взирало не одно поколение школьников. Никаких оппозиций — живого и неживого, значимого и незначимого. Все сливается в странный симбиоз, обескураживающий своим сходством с «живым веществом», из которого может быть «вылеплено» все — история, наука, религия, этика и эстетика. Если магистериум алхимика был неудачен, он так и оставался на этой опасной «черной» стадии *nigredo*. Но если ему удавалось продвинуться к следующему этапу и заключить союз с «тайным деятелем» алхимической работы, то он мог ускользнуть от окончательного погружения в психический хаос и хаос материи.

Художник, рискующий работать с *prima materia* современной культуры, должен суметь расчислить в ее сплошном турбулентном потоке некую свободную площадку для дистанцированного созерцания. Елене Елагиной это удалось. Она организует умозрительное и предметное пространство своей работы так, чтобы выявить, описать и предъявить для обозрения ментальные структуры, ушедшие на дно сознания, так, чтобы дать возможность увидеть в конкретных и достоверных формах бессознательную механику «химического театра» современного искусства. Очертив их контуры и проведя границы, ей удастся выстроить систему ориентиров, позволяющую перемещаться внутри маньеристического хаоса в строгом соответствии с нормативами классической эстетики.





HOMO LIGNUM

Лигномания
Homo Lignum
Дневник Борисова
История шкафа

Игорь Макаревич

ЛИГНОМАН

Когда моя рука касается поверхности дерева, когда я легким прикосновением провожу по его упругости или нежно ощупываю шероховатые бугорки коры, во мне разливается тепло, оно переполняет меня солнечным светом, все мои невзгоды и страхи исчезают в сладком мареве, и я растворяюсь в огромном и переливающимся сиянии.

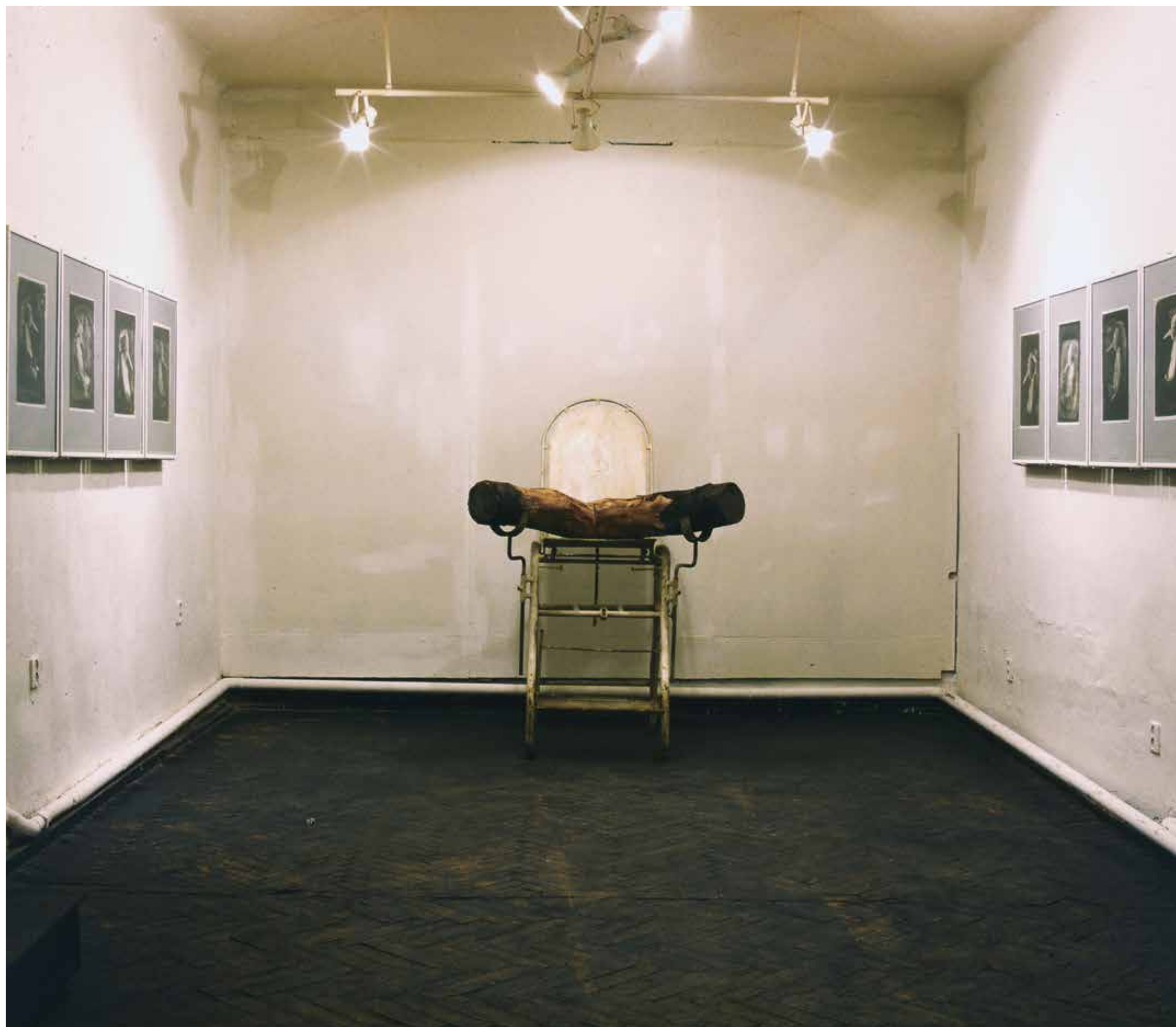
Одно из самых ранних моих воспоминаний: отец привел меня на фабрику, где он работал. Я вхожу в помещение, показавшееся мне залом, теряюсь от множества незнакомых людей, от звуков разных машин. И среди этого чужого неуютного мира я вдруг вижу золотой поток, выливающийся из-под рук высокого мрачного человека. Во все стороны разлетались сверкающие брызги. Голова моя помутилась, я вошел в то, что мне казалось столбом яркого света. Очнулся от нестерпимой боли в голове через несколько дней, уже в больнице, забинтованный. Тогда на фабрике попал под нож стругальной машины и сильно поранился.

У меня никогда не было товарищей — я дружил с деревьями. Карлики и гиганты, корявые и стройные, они понимали, любили и защищали меня. Отделенная плоть дерева не умирает, стружка и дощечка продолжают жить, пока не вернуться в свое родное лоно — оранжевый жар огня. Всю свою жизнь я беседовал с поленьями и досками, ласкал бревна, перешептывался с крошечными угольками.

В молодости я нашел на свалке большой, крепкий сосновый ящик, и с тех пор сплю только в нем. В стужу в нем мне не холодно без теплых одеял, а в летнюю жару он дает мне прохладу. Когда ночь закрывает мне глаза, он, как волшебный корабль, убаюкивает меня и уносит в заоблачные края, залитые золотистым солнечным светом.

Март 1996

Вид экспозиции Игоря Макаревича *Lignotania* в XL Галерее, Москва. 1996



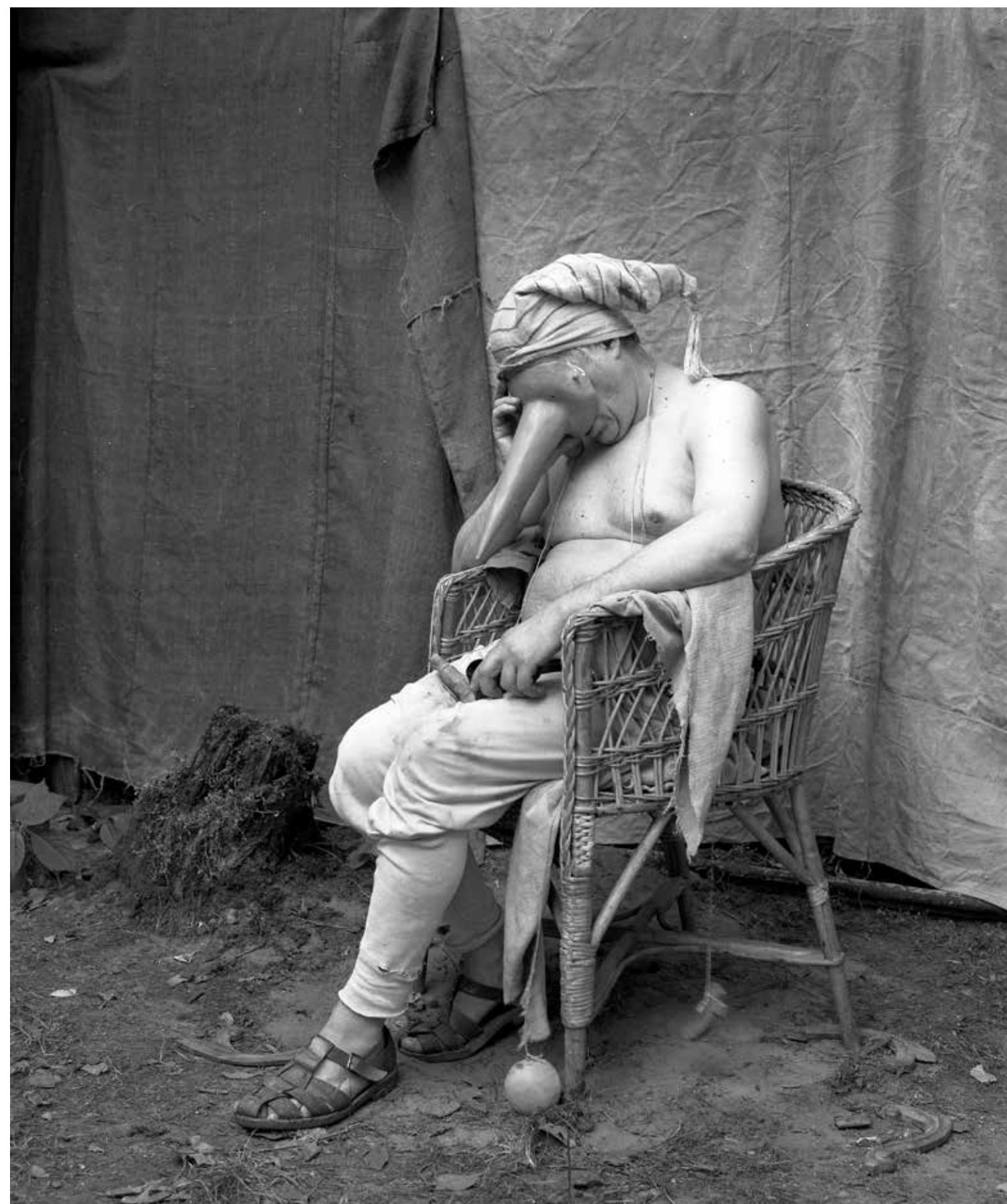
**СКАЗКА
О ПОЖИЛОМ
БУРАТИНО**

Лигноман — фанатик деревянного; слово, изобретенное Макаревичем. Лигномана мы видим в ряде почти одинаковых фотографий: полосатый колпачок, длинный нос. Пожилой голый Буратино сидит, погруженный в себя, Монолог героя, написанный Макаревичем, рассказывает об истоках мании. А в центре — объект желания: обрубленная развилка двух стволов, треснувшая посередине и растопыренная на гинекологическом кресле.

Новая работа Макаревича достаточно провокативна, чтобы быть интерпретированной в категориях «эстетики телесного»; однако она не о физиологии тела, а о природе изображения. Впрочем, нос Буратино, конечно, символизирует пенис и начисто отменяет зрение и речь (маска героя закрывает его глаза и рот). Но значения смещаются, плавают: в каталоге несколько раз нарисован палец, принявший форму пениса. Нос Буратино — еще и указательный палец. Герой показывает, но не видит. У фотографий затемнены края — так, что мы смотрим на героя сквозь замочную скважину. Зрение вуайера и есть показывание пальцем, акт называния (стержень выставки — новое слово). Макаревич еще в инсталляции «Рыбная выставка» (совместной с Еленой Елагиной) показывал одно название: тогда к названиям пропавших соцреалистических картин художники добавили совершенно иные (свои собственные) работы. Название повисало в воздухе. Объект Андрея Монастырского (основателя группы «Коллективные действия», куда входил и Макаревич) «Палец» — тоже указание в чистом виде: просунув палец в дырку, можно увидеть его как объект, указывающий на тебя самого. Такое внимание к указыванию есть некая самопародия концептуализма, в которой изображение понижается как знак. В классическом западном концептуализме все так и есть: взаимозаменяемость, редуцируемость, свобода и равенство — стул, фото стула, текст о стуле. Искусство — прозрачный способ коммуникации, обмена смыслами. Но наш концептуализм строится, напротив, на несводимости, непонятности, нарушении коммуникации. В «Пальце» Монастырского, как и в фотографиях Макаревича, субъект бесконечно перекодируется в объект и обратно. Кто на кого смотрит, кто на кого указывает? Кто Эдип, кто сфинкс? Вопросы оба, ответа не получает никто.

Так называемый московский концептуализм, о который в последние годы обломано столько копий, хоть и работает с текстами и идеологиями, не является все же вполне концептуализмом — его имя есть всего лишь условное самоназвание, подобно «венскому акционизму» или «Флаксусу», и указание на концептуализм только путает карты. На самом деле его можно интерпретировать как постсюрреалистическое искусство — работающее с тотальностью желания, а не только тотальностью языка (последнее есть сейчас условие любого актуального искусства). Это не отменит радикальной роли соц-арта, но расставит иные акценты: в центре предьстории этого искусства окажется не ранний русский поп-арт, а, например, ранние вещи Янкилевского (в которых эротика сопряжена с техникой, совсем как у Пикабиа) или Соостера.

Сюрреализм часто интерпретируется как освобождение репрессированного воображения, и для нашего неофициального искусства, как тоже иногда говорят, он мог сыграть особенно эмансипирующую роль. Однако московский концептуализм формировался не на фоне триумфа и банализации абстрактной живописи (как западное искусство, параллельное ему), а на фоне триумфа и банализации соцреализма, который сам (по крайней мере в сталинское время) был вполне сюрреалистическим искусством тотального желания и сплошного коллективного эроса. Поэтому художники конструировали подсознание в подсознании, пытались найти место для личности; отсюда в этом искусстве постоянная двойственность, ротация между сверхподсознанием большинства и личным подсознанием — художник совершает постоянные акции по интерпретации коллективных мифов как личных, предается утопии реиндивидуализации бессознательного. Сравнение с сюрреализмом не должно ужасать или оскорблять: не пошлые картинки «под Дали» имеются в виду, и олицетворяет сюрреализм в нашем искусстве отнюдь не аноним с Малой Грузинской, а в значительной мере сам Кабаков. Сюрреализм, как его понимают сегодня, во все не система фантастических образов, а первое течение в искусстве, подвергнувшее сомнению аффирмативный характер произведения. «Это не трубка» — было написано на картине Магритта, изображавшей трубку. Отсюда прямой путь к Кабакову. В сюрреализме, как и в московском концептуализме, критика изображения интегрирована в само изображение; в картинах Кабакова текст, идущий поверх изображения, скандальным образом не соответствует ему и создает

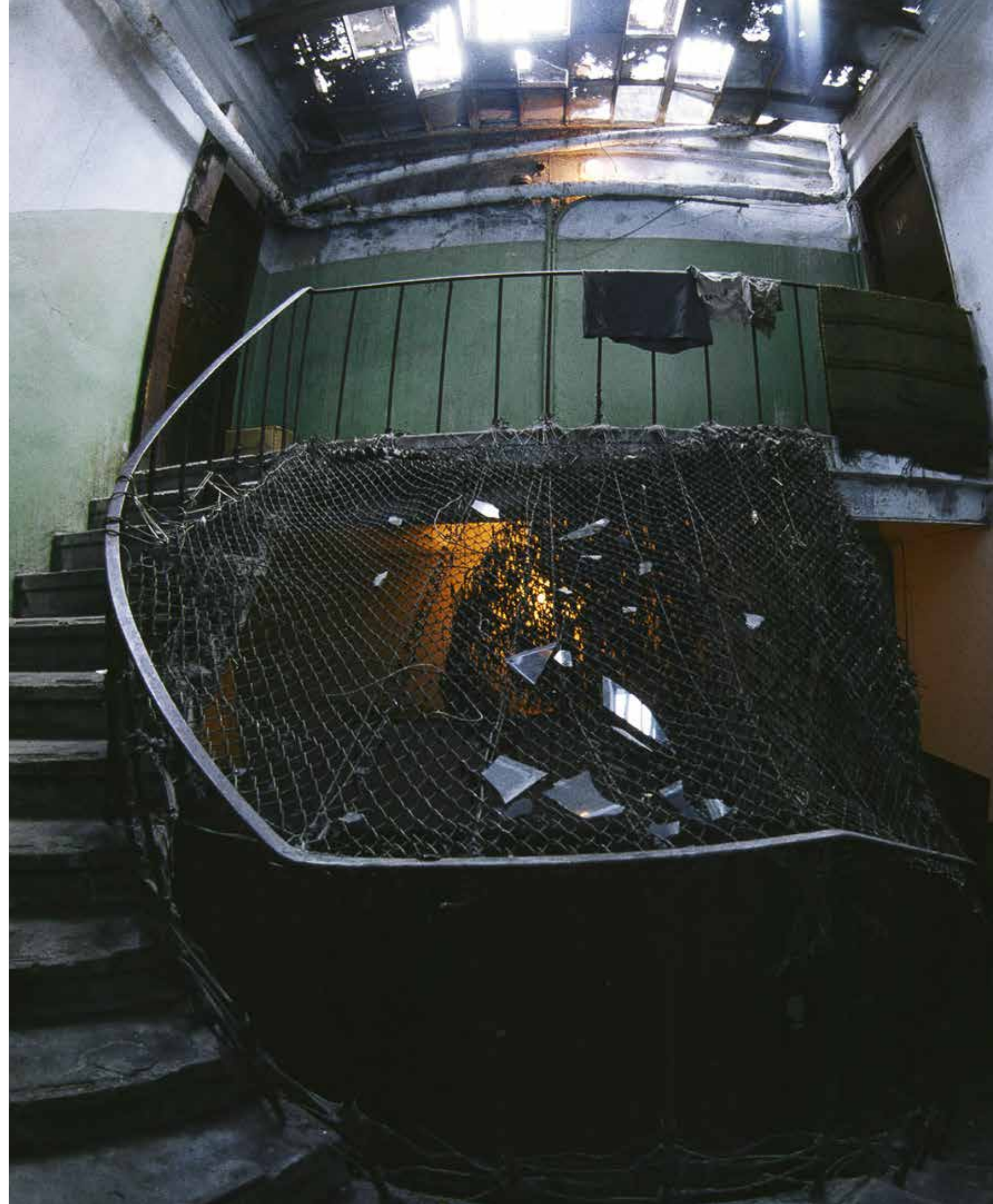


«альтернативную реальность», подобно тому как это происходит у Дали, только там мерцают друг в друге два разных изображения. В сюрреализме изображение — объект желания, но желание заведомо испытывает крах (памятником этому краху, этой невозможности овладеть реальностью и является произведение). Поэтому здесь переплетаются мотивы эротики и смерти, идет демонстрация «образов желания в образах террора» (термин Дали). Современное постсюрреалистическое искусство — это Синди Шерман (которая изображает себя в виде страшной эротической куклы) или Пол Маккарти (он снимает на видео перформансы, в которых, надев резиновую маску Пиноккио, развлекается то кулинарией, то сексом, то убийством).

Московский концептуализм полон постсюрреалистических произведений — это и Монастырский, и «Медгерменевтика». Макаревич с Елагиной постоянно работают с тем, что в сюрреализме называлось находкой (*trouvaille*), отвечающей неосозанным желаниям нашедшего (Бретон свои «находки» покупал на блошином рынке, Макаревич берет со свалки). Его слепой Лигноман с птичьей головой — это почти Лоплоп, главный персонаж Макса Эрнста, наделенный чисто сюрреалистическим «зрением слепых»; в рассказе героя о своем детстве присутствуют фигура Отца, метафора кастрации и вообще все, что нужно для грамотного психоанализа. А то, что лигномания заставила героя надеть маску Буратино, можно трактовать как факт мимикрии (любимый сюрреалистический мотив). И наконец, Макаревич имеет прямое отношение к сюрреализму как критике реальности — потому, что любое изображение заведомо понимает как надгробное, и значит, в изображение интегрирована смерть изображенного, как радикальная форма его критики. В новом проекте автор постулирует «эстетику выживания», и слово «выживание» указывает на презумпцию смерти. Это напоминает мир Платонова — Лигноман, по его признанию, из любви к дереву всю жизнь спит в «большом, крепком сосновом ящике».

В последнее время в нашем искусстве к сюрреализму апеллируют все откровеннее. Обратим внимание хотя бы на эволюцию Пригова (от соц-арта к инсталляциям с огромными кровоточащими «глазами») и на акценты, расставленные Сорокиным в его новой пьесе, где он полемизирует с редуционистской и в конечном счете просветительской утопией соц-арта и утверждает неизлечимость от подсознания. Впрочем, и прокламации Бренера все больше напоминают (а иногда прямо цитируют) раннего Бретона, Батая и Антонена Арто. Так что консенсус — по крайней мере на почве сюрреализма — в новом московском искусстве вполне возможен.

И. Макаревич.
Жилище Николая Ивановича
Борисова. Фотография из серии
Homo Lignum. 1998–2000



И. Макаревич.
Жилище Николая Ивановича
Борисова. Фотография из серии
Ното Lignum. 1998–2000



Андрей
Монастырский

**«ЛИГНОМАНИЯ»
И. МАКАРЕВИЧА**

Если рассматривать инсталляционные пространства, выстраиваемые современными художниками, как некие сакрализации бытового, чаще всего коммунально-городского, то инсталляционный жанр представляется чем-то вроде «метафизической архитектуры», инспирируемой культовыми сооружениями совершенно различных традиций с самым широким диапазоном: от могилы и друидических конструкций до храмов любых современных конфессий и залов собраний политических партий. Инсталляции могут быть небольшие — настенные или витринные, могут занимать целые здания или даже гигантские открытые пространства, как у Кристо. Я не думаю, что по отношению к инсталляциям имеет смысл выстраивать какую-либо иерархическую шкалу или рассматривать их с точки зрения степеней архаичности. В конце концов эстетика и в этом жанре занимается все тем же — секуляризацией культового, магического сознания. В данном случае мы просто имеем дело с превращением мест ритуалов в созерцательные пространства, без особых подробностей, как это свойственно другим жанрам изобразительного искусства. В инсталляциях речь идет скорее о пространстве как таковом, нежели о том, что выставлено в этом пространстве. Чаще всего зритель так и чувствует, и если предметы и структура инсталляции построены таким образом, что не загромождают главного предмета изображения — самого пространства, то возникновение положительного впечатления от инсталляции обеспечено. Этот эффект сравним с каким-нибудь атмосферическим событием, впечатлением, у которого, в сущности, не бывает пространственных ограничений, но лишь временные рамки: я это видел везде, это было повсюду вокруг меня, и во мне, и вдали.

Переживание вдруг началось и потом прошло. То есть художник, работающий с инсталляцией, использует пространство как инструмент, а в результате возникает нечто, расположенное во времени, что и является, собственно, эстетическим (а не только художественным) актом. Понятно, что ангелы, серафимы, херувимы — это небесные силы, но небо быстротекуще, и они же вдруг становятся различными типами освещенности пространства. На такого рода неожиданностях, знаковых необязательностях и перверсиях строится предметность и подробность инсталляции. В «Лигномании» не так уж трудно усмотреть, например, нечто подобное католическому реликвиариуму, алтаризованному фоторядом в стиле православного иконостаса, где персонаж литературной сказки вдруг обнаруживает свою друидическую природу. Но эстетический секрет, позволяющий рассматривать эту инсталляцию как важное событие, состоит не столько в наборе всего вышеперечисленного, сколько в том, что Макаревич неожиданным образом обработал не полено, а фотографии, точнее — негативы. Причем именно «обработка» их — так, как обрабатывают более «грубые», чем негативы, материалы, то же дерево, например. Лично для меня именно в этом перверсивном техницизме, в соотношениях степеней обработанности материалов (а не в литературном или идеологическом тематизме подробностей) и разворачивается пространственно-временное событие инсталляции «Лигномания».

И. Макаревич.
Жилище Николая Ивановича
Борисова. Фотография из серии
Ното Lignum. 1998–2000



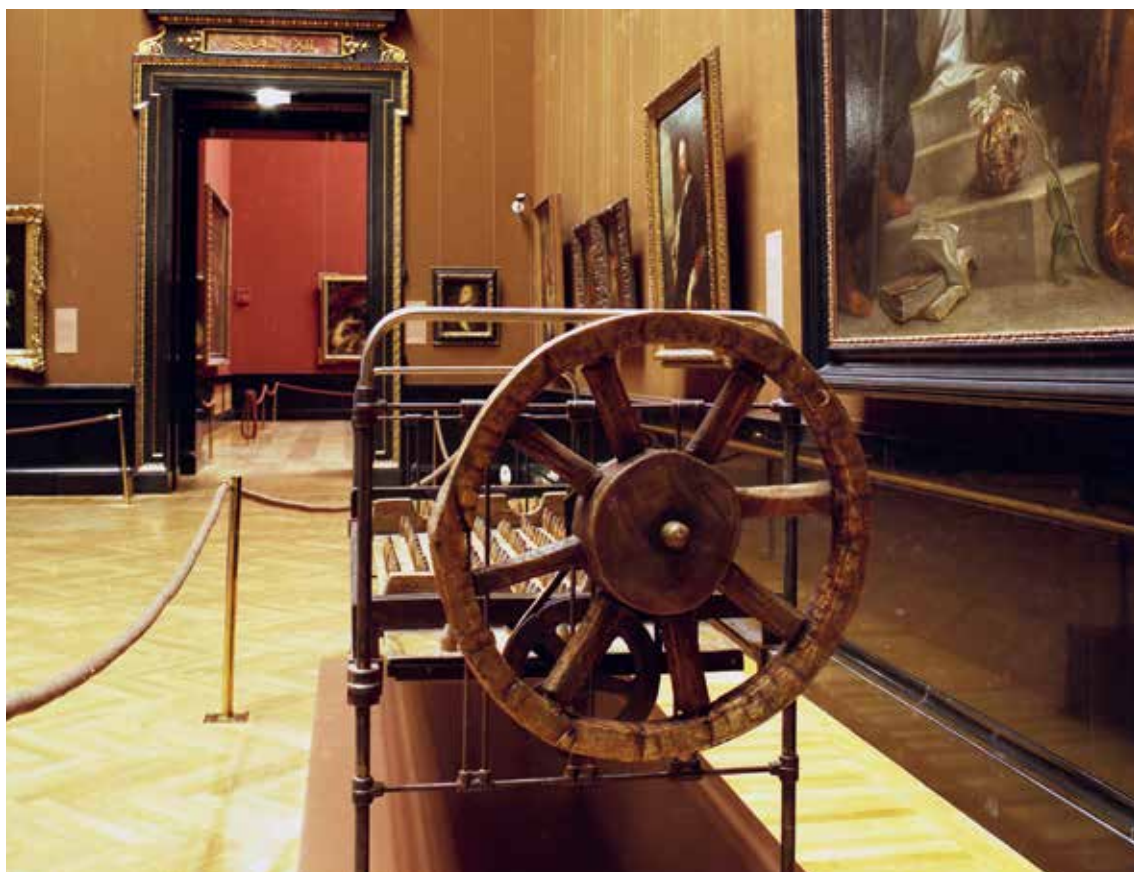
Игорь Макаревич

**ВИЗИОНЕР
БОРИСОВ**

Проект «Номо Lignum, проблемы выживаемости физиологии и погребения» возник в 1996 году. Первым шагом в осуществлении этого проекта была выставка «Лигномания», имевшая место в XL Галерее в марте 1996 года.

С течением времени характер этого проекта достаточно видоизменился. В 1998 году в солнечной и живописной Умбрии появился на свет мрачный персонаж — Николай Иванович Борисов и были написаны «избранные места» из его дневника. Хотя Борисов в своих записях и приоткрывает дверцу в самые темные области своего естества, в жизни он остается скромным и неприметным бухгалтером мебельной фабрики. Его можно поставить в галерею «маленьких» людей, ведущих свою родословную от Акакия Акакиевича Башмачкина, порожденного пером Гоголя. Сам по себе текст дневника содержит сопоставление восточного и западного модернистского дискурса. Сопоставление это обрамлено двумя знаками: с одной стороны, имя Николай дано «герою» в память о Николае Васильевиче Гоголе, с другой — текст кончается фразой, представляющей собой слегка видоизмененную запись, которой заканчивается дневник Франца Кафки. Борисов стремится уйти от окружающей его действительности в мир Леса, ему кажется, что сам он то ли состоит из древесины, то ли титаническими усилиями должен в нее превратиться. Геникологическое кресло является прообразом «машин дыхания» — по сути дела, различных пыточных инструментов, с помощью которых он пытается изменить свою плоть. Томас Манн когда-то сказал, что мир души есть мир болезни. В инсталляции мы окружены болезнью Борисова. Внешне, медицинским языком, ее можно охарактеризовать как садомазохистический обряд с использованием образа Буратино-Пиноккио. Но история его души, воссозданная по отрывочным дневниковым записям, полная противоречий и темнот, сочетает крайнюю грубость и утонченность восприятия, аскезу и бесстыдство. Эта история содержит загадку, распутать которую предстоит каждому, кто с ней соприкоснется.

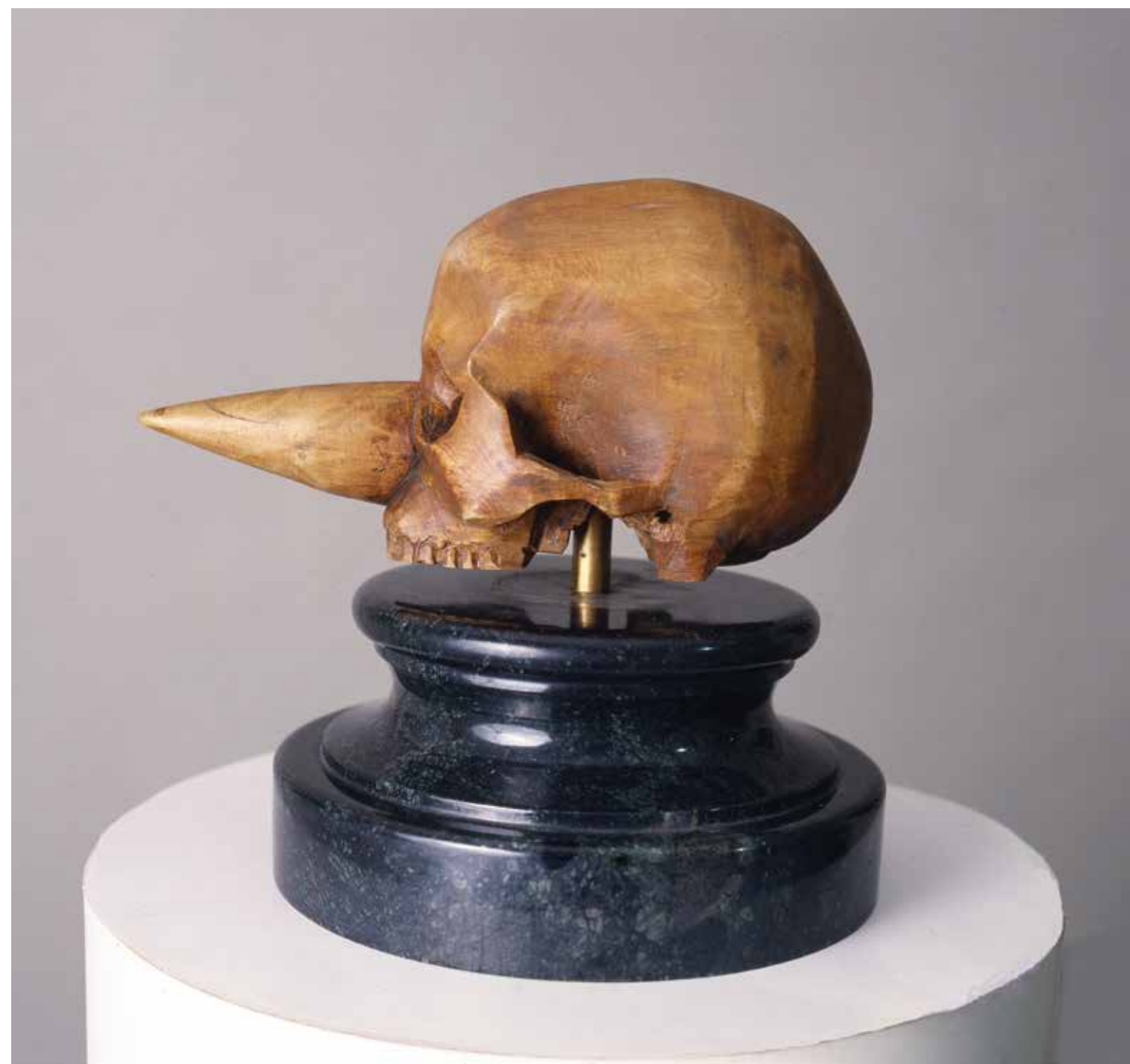
Март 2000



Объект «Кровать Борисова» на экспозиции *In Situ* в Музее истории искусств в Вене. Зал ван Дейка. 2009

И. Макаревич.
Николай Иванович Борисов.
Фотография из серии
Номо Lignum. 1998–2000





И. Макаревич.
Невольница. 2000

И. Макаревич.
Череп Буратино. 1998

Виталий Пацуков

**ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ
НОМО LIGNUM**

Проект Игоря Макаревича Номо Lignum является продолжением образно-визуального исследования автора в области социальной мифологии человеческих архетипов и традиций культуры. В своих предыдущих художественных размышлениях Макаревич рассматривал тему «очеловечивания» деревянной куклы — Буратино, открывал человеческое в иной природе и описывал существование искусства в «невозможных» формах его существования — «деревянных». В данном проекте он ставит вопрос об обратном процессе — о трансформации личности в определенных социальных условиях, об уничтожении человеческого и его переходе в иные измерения — в «деревянное» начало.

Номо Lignum относится к жанру социальных утопий, к традиции мифологии Д. Оруэлла и Е. Замятина, но построенный исключительно на мифологизации личной жизни. Его философским стержнем становится судьба вымышленного героя — Николая Ивановича Борисова, жизнь которого совпала с периодом тоталитаризма в России, когда «человеческое» подвергалось сомнению и осуждению и требовало сокрытия и даже уничтожения. Герой проекта описывает свою жизнь в формах дневника и визуальных комментариев (рисунки, схемы, фотографии), как мутации перехода человеческого, человеческой физиологии и ментальности, в вещество дерева, используя философские идеи Н. Федорова о бесконечных превращениях человеческого тела после смерти и «магическую» практику Д. Копперфильда. Его «тексты» наделены архетипическими образами — матрицами и моделями, волшебным миром леса, в котором просвечивает детская проза советской классики К. Паустовского, В. Бианки, А. Толстого, парадоксально соединяясь с мифологией Франца Кафки и Мишеля Уэльбека.

«Страна дремучих трав» Игоря Макаревича превращается в своеобразный мультимедийный многомерный миф-образ, где феномен личности, ее социогенетические изменения выходят за границы нашего отечественного «социального космоса» и становятся универсальной общеевропейской проблемой мутации современного человека, над которой сегодня задумываются все представители актуальной культуры — от Ильи Кабакова до Мэтью Барни.

Философско-визуальный проект Игоря Макаревича наполнен глубоким контекстом и фундаментальностью культурной памяти, представляя нашему сознанию архетипы космогенеза дерева, магические корни мандрагоры и творческую лозу алхимиков.



Вид экспозиции Игоря Макаревича «Музей Борисова» в галерее Atlas Sztuki, Лодзь. 2015

И. Макаревич.
Икона Борисова. 1998





У проекта Homo Lignum Игоря Макаревича — длительная история, началом ее была выставка «Лигномания» (ХЛ Галерея, 1996), которую художник построил вокруг исповеди-признания персонажа, болезненно одержимого страстью к деревьям. Лигноман предстал на серии фотографий — пожилой мужчина, одетый в полосатый колпак и длинноносую маску Буратино, в которую он облачался, видимо, для того, чтобы приблизиться к состоянию одеревенения. В дальнейшем Игорь Макаревич создает еще ряд текстов и инсталляций, в которых он каждый раз заново собирает и перепридумывает историю этого персонажа. Имя и подробная биография героя появились в 1998–1999 годах: художник написал от его лица тексты, стилизованные под личные дневники, и представил их зрителю под заголовком «Избранные места из записей Николая Ивановича Борисова, или Тайная жизнь деревьев».

Из как бы исторической справки, предваряющей записи, можно узнать, что родился Борисов в Москве в 1927 году, работал бухгалтером на деревообрабатывающем комбинате, жил в коммунальной квартире. Основной сюжет дневников — история не то безумия, не то мистического озарения героя. Николай Иванович осознает, что он устроен не так, как остальные люди, внутри него произрастает особое дерево, которое влияет на его органы чувств, позволяет ощущать и понимать больше и проникать в «главные» секреты мироустройства. Захваченный желанием окончательно превратиться в дерево, он изобретает собственную систему ритуалов и молитв, среди главных атрибутов его эротизированных мистерий — все та же маска Буратино. Борисов, созданный Игорем Макаревичем, обездоленный, едва вписывающийся в социум, ощущающий страх перед советским репрессивным государством, собаками, начальством, соседями, воронами и сбегающий от невыносимого для него мира в пространство своих фантазий, вполне может быть сопоставлен с «маленьким человеком» в произведениях Гоголя (само имя персонажа — Николай является посвящением писателю) или Кафки: фразы из его последней дневниковой записи появляются в строчках, на которых обрывается текст Борисова. С другой стороны, маргинальное, отвергнутое господствующей культурой, не укладывающееся в рамки «нормального» общества, то, что Батай называет гетерогенным, в культуре модернизма становится одной из основных областей исследования: художники, мыслители, поэты устремляются к изучению предельных, пограничных состояний. «Он оставил потомству не чеканные образцы искусства, а сам неповторимый факт своего существования, поэтику, эстетику своей мысли, теологию культуры и феноменологию муки» — этот абрис творчества Антонена Арто, созданный Сьюзен Сонтаг, вполне мог бы стать формулой для описания многих модернистских персонажей, художник — творец, охваченный священным безумием, «неудобный провидец» — один из главных героев этой эпохи. Создавая историю Борисова, Игорь Макаревич мрачно подшучивает над этим образом и в то же время исследует модернистскую мифологию отверженности.

Выставка «Homo Lignum. История шкафа» — новое ответвление проекта. Для нее Игорь Макаревич создал текст, не продолжающий напрямую предыдущую историю, но перекликающийся с ней. Название выставки отсылает к произведению Жоржа Батая «История глаза». Эссе, посвященное этому роману, Ролан Барт начинает с рассуждения о том, что может подразумеваться под историей объекта: она может быть показана через список владельцев, которым объект принадлежал, с другой стороны, писатель может создавать ситуацию, в которой объект переходит из образа в образ, попадает в цикл превращений, «через которые он проходит в отдалении от изначального бытия — согласно кривой определенного воображения, которое преобразует объект, но не оставляет его». Барт отмечает, что нарратив в «Истории глаза» служит только для того, чтобы развернуть несколько таких цепочек превращений. Жан Люк Стейнмец, исследуя «работу слов» в романе, отмечает, что одним из ключевых в нем является образ шкафа, который оборачивается машиной, выполняющей разные функции, связанные с проблематикой вины и наказания. Игорь Макаревич, используя эту логику варьирования одного объекта через другие, замещающие его, создает свою историю — дневник, написанный от лица персонажа, который находит шкаф на помойке и, будучи замороженным этим объектом, запускает серию его реальных и фантазматических превращений: он перестает выполнять функцию мебели и оборачивается шкафом-камерой, шкафом-писсуаром, шкафом-гильотиной, шкафом-алтарем и шкафом-гробом. Гильотина — «мебель правосудия» — первое в истории механизированное приспособление для осуществления смертной казни, становится, в воображении

Анастасия Котылёва

ВЕТВЛЕНИЯ ИСТОРИИ ОДНОГО ПЕРСОНАЖА

И. Макаревич.
Шкаф Борисова. 2015

персонажа, одновременно машиной страсти, приносящей сексуальное наслаждение. Этот образ отсылает к фантастическим механизмам, придуманным Дюшаном, Кафкой, Русселем, которые французский литературовед Мишель Карруж объединил под названием «холостяцкие машины», выделяя их общую особенность: механизмируя эротическое, они трансформируют его в танатическое. Как и в других проектах серии Homo Lignum, художник собирает экспозицию из фотографий, рисунков, дневников героя так, чтобы сконструировать ситуацию, в которой зритель оказывается как бы внутри мира фантазмов персонажа. Здесь графические листы с фрагментами «Истории шкафа» и более ранние работы, разворачивающие историю Николая Ивановича Борисова, в центре — главная героиня новой выставки — смертоносная шкаф-машина. Погружение в «теневой» мир персонажа, отталкивающий и завораживающий одновременно, проходит по сложному маршруту: текст отсылает к визуальному ряду, который делает обратный рефрен, но, так же как холостяцкая машина, аутоэротичный механизм, эта игра важна в своей самости, персонаж становится фигурой, через которую читатель/зритель затягивается в переплетение множественных культурных отсылок, прорастающих в историю героя.



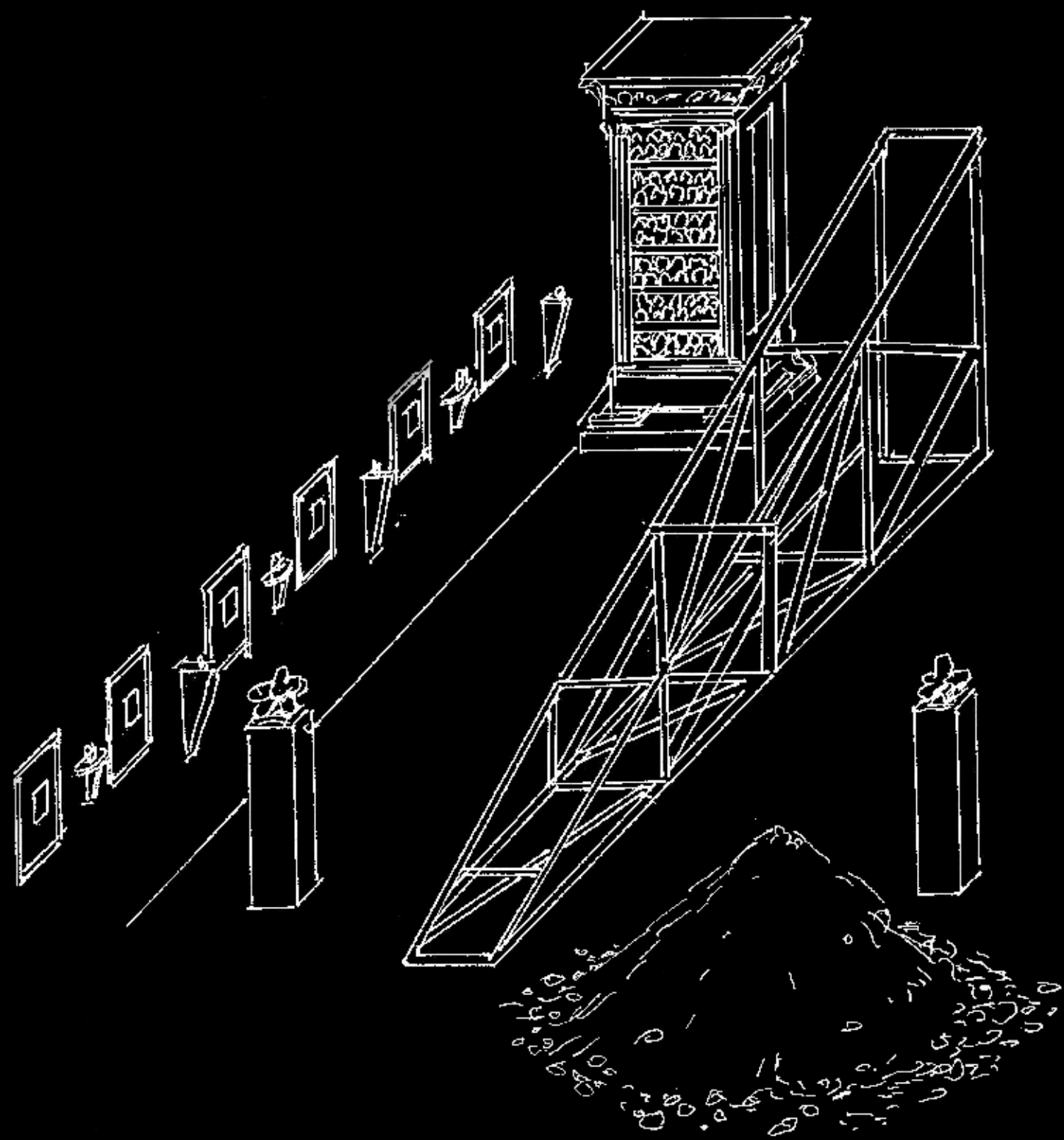
И. Макаревич.
Рукоять трости Борисова. 1998



И. Макаревич.
Дневник Борисова (История шкафа). 2015

И. Макаревич.
Ганимед. 2004





РУССКИЙ КОСМИЗМ
&
РУССКАЯ ИДЕЯ

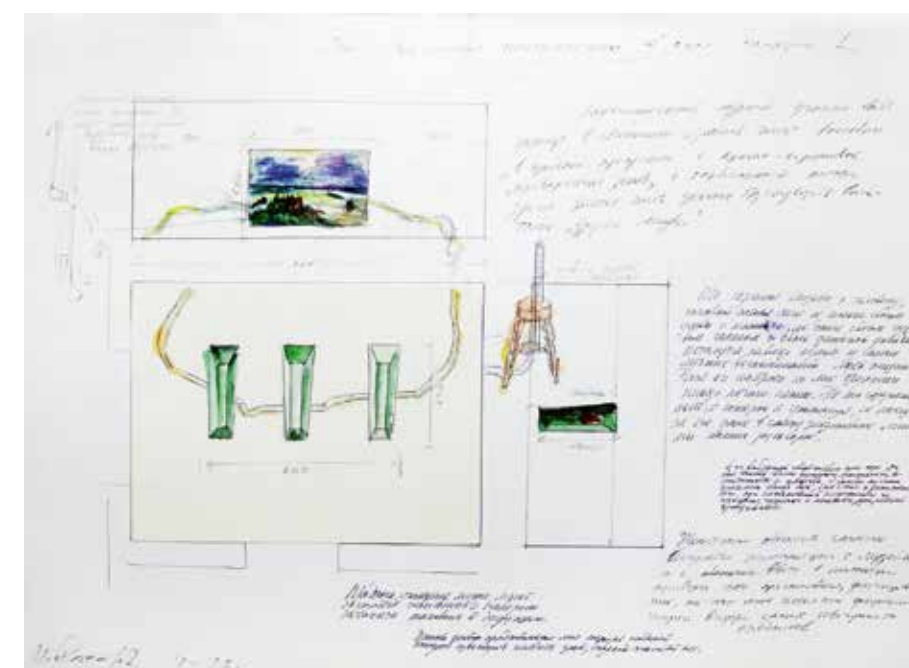
Олеся Туркина

**2121:
РУССКИЙ КОСМИЗМ
ЕЛЕНЫ ЕЛАГИНОЙ
И ИГОРЯ
МАКАРЕВИЧА**

Этот текст возник из многолетней дружбы и разговоров о русском космизме с художниками Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем, которым удалось переосмыслить старые-новые идеи, извлеченные ими из прошлого в тот момент, когда рухнула советская идеология во времена Нового беспорядка¹, когда отворились Звездные врата² и все религии и идеологии оказались в точке сингулярности, из которой рождалось новое. Мы познакомились с Еленой и Игорем в 1991 году во время подготовки экспозиции в Кунстфайр Ганновера Sowjetunion. Kunst, Europa³, где впервые за пределами СССР была показана их инсталляция «Закрытая рыбная выставка», созданная в 1990 году. С этой инсталляции началось совместное творчество художников. Ее археологический характер и утверждение в правах реконструкции, которая в скором времени станет свойственной не только постсоветской эстетике, но и политике и идеологии, не только несли на себе печать предвидения, но и поразительным образом отсылали к федоровской идее прошлого, из которого воскрешается будущее. Мы не говорили с художниками о космизме тогда, в 1991 году, но апостериори представляется, что вещный и по-федоровски проектный характер «Закрытой рыбной выставки» проявил основные качества их работ, которые будут созданы на протяжении последующих трех десятилетий. В 2014 году я пригласила Елену и Игоря принять участие в выставке Beyond Zero⁴ («Выход за ноль»), посвященной двум самым революционным открытиям XX века — невесомости и беспредметности в галерее Calvert 22 в Лондоне. Они сделали инсталляцию «Мироздание». В процессе подготовки выставки в России и затем, блуждая по Лондону, мы много говорили о таком странном понятии, как «русский космизм», самом оригинальном из того, что создала Россия, и одновременно самом ускользающем от определения. И, наконец, во время их ретроспективной выставки «Обратный отсчет» в Московском музее современного искусства я получила от художников приглашение отправиться в совместный полет и написать о русском космизме в их творчестве. Этот текст построен по принципу коллажа/монтажа, завещанному философом Жаком Деррида и критиком Грегори Ульмером⁵. Ведь критик — это паразит и сапрофит, питающийся тем, на ком он паразитирует, и одновременно приносящий ему пользу. В тексте идут прямые включения из недавнего разговора с художниками, а также цитаты из работ Николая Федорова, Константина Циолковского, Казимира Малевича, Ханны Арендт... Так как русский космизм связан с преодолением несправедливости смерти и идеей всеобщего воскрешения, мы вообразили себя беседующими в 2121 году.

Русский космизм: от Казимира Малевича до Елены Елагиной и Игоря Макаревича

Русский космизм — религиозно-философское направление мысли, возникшее в России в XIX — начале XX века. В нем выделяют естественно-научное, религиозное и поэтическое направления⁶. Мечта русского космизма о целостности Вселенной, обустроивавшего космос для грядущих и давно ушедших поколений, выросшая из религиозно-философской мысли, стала новой религией времен Великой утопии и создания нового человека. В супрематических композициях Казимира Малевича, Ильи Чашника, Николая Суятина, Константина Рождественского космос связан с новой оптикой, с новым видением единства Вселенной. Художникам русского авангарда в своем воображении удалось оторваться от Земли и представить то, что еще никто не видел. Малевич описал состояние невесомости — «безвесия» — как пластическое свойство супрематизма и предложил построить супрематический спутник между Землей и Луной. «Земля и Луна — между ними может быть построен новый спутник, супрематический <...> Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками — целый живой мир, готовый улечь в пространство и занять особое место. <...> Супрематические формы как абстракция стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему»⁷. Исследователь русского авангарда Е. Ф. Ковтун считал, что слово «супрематизм» у Малевича появилось под влиянием понятия «супраморализм» Федорова⁸. В 1920-х годах «Философией общего дела» вдохновлялся Василий Чекрыгин. В его рисунках происходит всеобщее «Воскрешение» (так называется серия рисунков, сделанная в 1921 году) из хаоса — из черной массы угля. Сияющая белизна бумаги воплощает «Божественный образ просветления материи», о котором говорил художник. Чекрыгин мечтал расписать фресками Собор Воскрешающего Музея, который был его главным проектом



Вид экспозиции «В пределах Прекрасного» в Галерее L, Москва. 1992

И. Макаревич.
Эскиз инсталляции для экспозиции «В пределах Прекрасного» в Галерее L, Москва. 1992



Вид инсталляции Игоря
Макаревича и Елены Елагиной
«Общее дело» на экспозиции
«Философия общего дела»
в Пермской государственной
художественной галерее. 2012

в продолжение идеи Федорова предложить художникам расписать стены Кремля. Космизм стал новым представлением об универсальности пространства и постижением бесконечности Вселенной через траектории световых потоков в космосе у ученика Малевича и Клуна Ивана Кудряшова. Во времена русского авангарда идея сопричастности Вселенной и регуляции человеческой деятельности на космическом корабле Земля соединяются с пафосом модернизации, что делает проект Федорова делом революции. Однако не все были согласны с его религиозной философией. Александр Святогор и биокосмисты-анархисты призывали к борьбе с неравенством смерти, отрицая христианский пафос Федорова.

В 1930-х годах идеи Федорова и его последователей были вычеркнуты из советской истории как квазирелигиозные, к тому же отрицающие идею возмездия (воскрешаются все умершие, независимо от их заслуг), победившую в эпоху классовой борьбы. Многие философы и художники подверглись репрессиям. Считается, что космизм отчасти реабилитируется на пике советских космических побед. В 1970–1980-х годах началось активное изучение Федорова. В 1970-х слово «космизм» материализовалось в пятом томе советской Философской энциклопедии в статье, посвященной В. И. Вернадскому, в котором были также напечатаны статьи о А. Л. Чижевском, Н. Ф. Федорове, К. Э. Циолковском. В 1972 году вышла статья Н. К. Гаврюшина «К истории русского космизма». С начала 1970-х одним из тех, кто способствовал введению этого понятия в научный оборот, стала исследовательница текстов Николая Федорова философ и писатель С. Г. Семенова. В 1982 году вышла первая советская публикация «Философии общего дела» — благодаря содействию космонавта Виталия Севастьянова, называвшего Федорова гениальным учителем добра и гуманизма, что, однако, не помешало посчитать эту публикацию идеологической диверсией. На взлете советской космической программы к космической теме возвращается ученик Малевича Константин Рождественский, оформляя раздел «Космос» советского представительства на международной выставке в Нью-Йорке в 1959 году и в Париже в 1961 году. Воскрешают свои ранние космические композиции Иван Кудряшов и Александр Лабас. Можно сказать, что своеобразным завершением проекта завоевания космоса и воплощением идеи вселенского всеохвата стала созданная в 1960-е годы аспирантом Малевича по ГИНХУКу Владимиром Стерлиговым оригинальная чашно-купольная система, возникшая как вывод из теории прибавочного элемента Малевича и религиозно-философского миропонимания современности. Начиная с 1960-х художник и изобретатель Булат Галеев вместе с СКБ «Прометей» работает на космос, создает «Проекционно-растровый светомузыкальный индикатор» для космонавтов, светомузыкальные композиции на тему космоса и пропагандирует космизм. Именно благодаря СКБ «Прометей» на одной из конференций в Казани оказалась представлена группа «Амаравелла», участники которой были репрессированы в 1930-х годах. С их творчеством познакомился писатель и философ Юрий Линник, ставший главным исследователем и собирателем этого направления. Группа «Движение» во главе со Львом Нусбергом, а затем и созданная Вячеславом Колейчуком группа «Мир» заново символизировали тему космоса времен реальных космических достижений. В 1982 году Колейчук оформил зал Межпланетных путешествий в только что открывшемся в Москве Музее космонавтики⁹. В 1985 году Илья Кабаков в своей мастерской в доме «Россия» на Сретенском бульваре создал инсталляцию «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», в которой не только его персонаж улетел из замкнутой советской атмосферы через дыру, пробитую в потолке, но даже Спасская башня как ракета готовится к старту с Красной площади. В ней воплотилась память об утопических проектах русского авангарда, инженерах и художниках, мечтавших оторваться от земли, и одновременно осознание клаустрофобичности всякой утопии, ее критика. С начала перестройки учение Федорова и русский космизм легализуются. Проводятся конференции, посвященные русскому космизму, в Москве открывается библиотека имени Федорова¹⁰. В 1992 году создатель оркестра «Поп-механика» композитор Сергей Курёхин официально зарегистрировал «Центр космических исследований», в рамках которого в духе русского космизма предлагал запускать искусственные спутники души и заниматься религиозным просвещением компьютеров¹¹. В 2000-х русский космизм становится одной из главных тем в творчестве Павла Пепперштейна, Леонида Тишкова, Арсения Жиляева, Антона Видокле... Елену Елагинову и Игоря Макаревича можно считать самыми последовательными художниками-космистами рубежа XX–XXI веков, обратившимися к этой теме в начале 1990-х. Итак, начнем обратный отсчет.

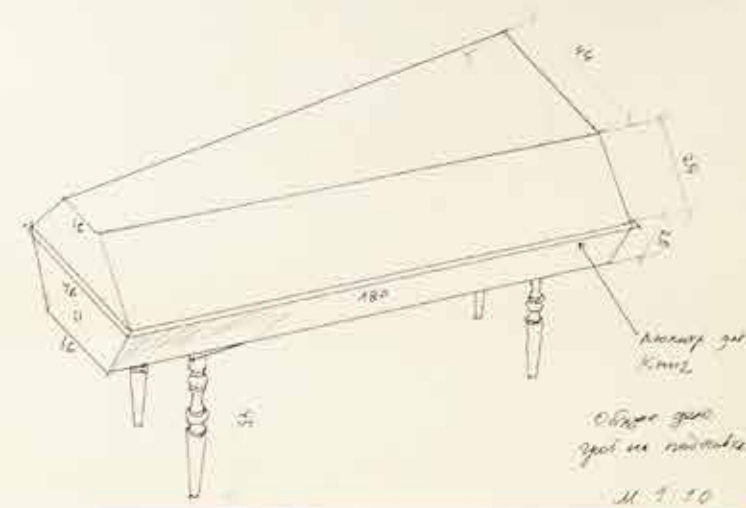
Обратный отсчет Елены Елагиной и Игоря Макаревича:

Наша выставка «Обратный отсчет» в Московском музее современного искусства — это ретроспекция и суммарные выводы по поводу тех работ, которые мы делали на протяжении почти пятидесяти лет. Две основные темы — это русская идея и русский космизм. Такое одиозное выражение «русская идея» невозможно проанализировать. Мы пришли к выводу, что самым емким понятием для нас является русский космизм, потому что в мировой практике нет более своеобразного и яркого явления, связанного с национальным характером. Потому что ни в одной стране не было столь грандиозного порыва мысли, души, как в России, сосредоточенного на искании космических моментов и проблеме бессмертия. Это обусловлено тем, что в середине XIX века произошло крушение многовековой традиции христианства. Возникли пессимистическая философия Шопенгауэра и трагический грандиозный прорыв в философии Ницше, который подытожил новую эпоху. Это явление, когда Вселенная перестала быть промыслом божественного создания, породило поиски аналогичного феномена. Федоров является первооткрывателем, который в рамках религиозной философии сделал ставку на материализм и на открытия науки. Отказ Федорова от пассивного отношения к божественному началу значительно позже, в сталинское время, нашел воплощение в мичуринском лозунге «Мы не должны ждать милостей от природы. Взять их у нее — наша задача». Кстати, Вернадский очень скептически относился к Мичурину, хотя все они делали ставку на научный прогресс, на материальное воплощение своих идей. Поразительная инновация Федорова заключается в том, что он объявил, что мы не должны ждать воскрешения всех умерших, мы сами должны их воскресить. Это неслыханно революционно. Он аргументировал это тем, что они (мертвые) много страдали, много пережили, и их нужно воскресить. И космизм, и сопутствующие ему явления, и возникший социализм уповают на грядущее, на будущее счастье человечества. Если социализм в той или иной форме как идея реализовался, то космизм направлен исключительно на будущее. Если будет реализовано всеобщее счастье, даже воплощение этого вектора таит в себе неслыханную несправедливость. Наслаждающееся своим счастьем человечество фактически будет жить за счет страдания умерших поколений. Чтобы восстановить настоящую справедливость, нужно воскресить ушедшие поколения.

По ту сторону добра и зла

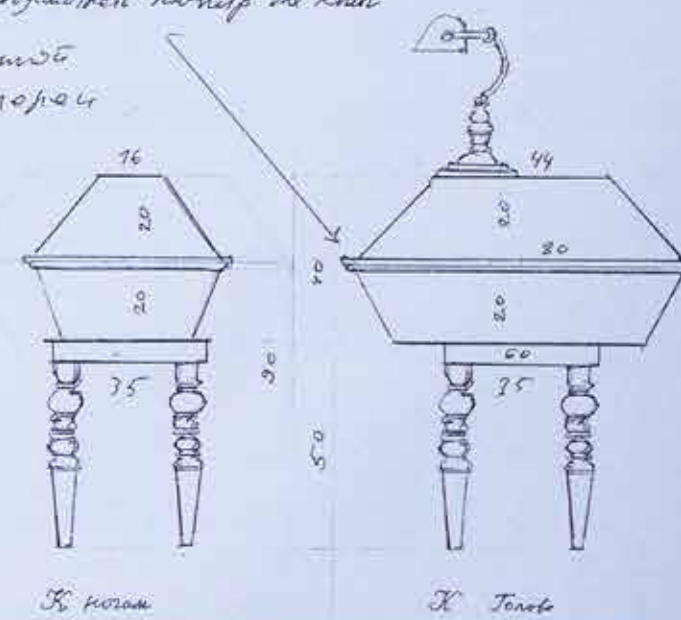
Федорову не была близка современная ему западная философия, как, впрочем, позднее и Циолковскому. Он критиковал Ницше и Шопенгауэра. В заметке «Христианство против нищезанятия» Федоров говорил о том, что «философия Ницше требует уже необходимо как реакция против себя христианства активного, объединения для воскрешения на место того, чтобы “идти с трагическим пониманием (совершающегося) навстречу грядущей гибели”¹². Признавая заслугу Ницше в том, чтобы оказаться «по ту сторону добра и зла», он писал: «Стремление человека по ту сторону добра и зла родилось вместе с человеком; только не должно смешивать предмета этого стремления с так называемым “по-ту-сторонним бытием”. Стремление это желает нового неба и новой земли, то есть искоренения зла и водворения блага. Но этого мы не находим в мечтаниях Ницше: в сверхчеловеке он восстанавливает старые пороки. <...> 153-й афоризм Ницше: “то, что произрастает из любви, происходит по ту сторону познания добра и зла” — близок к истине, ибо из любви (конечно, всеобщей!) происходит только добро, то есть жизнь без зла, то есть без смерти»¹³. Общее дело воскрешения отцов соединило христианство и позитивизм XIX века, апеллирующий к достижениям науки. Философ мечтал сделать Промысел Божий практическим делом, превратив человека в активного соратника Творца. Для своих последователей в начале XX века Федоров представлялся кем-то вроде мессии в белом халате ученого, который упорным трудом может добиться не только изменения природы человека, но и воздействовать на пространство и время, что соответствовало духу времени. Для того чтобы воскресить ушедшие поколения, мы должны изменить себя. В этом заключается активная эволюция. Согласно Федорову, мы должны выработать себе организм, который «есть единство закона и действия: питание этого организма есть сознательно-творческий процесс обращения человеком элементарных, космических веществ в минеральные, потом растительные и, наконец, живые ткани. <...> Органами его сделаются и те способы аэро- и эфиронавтические, с помощью которых он будет перемещаться и добывать себе в пространстве

Будущее становится
возвращением к прошлому
к нешуму

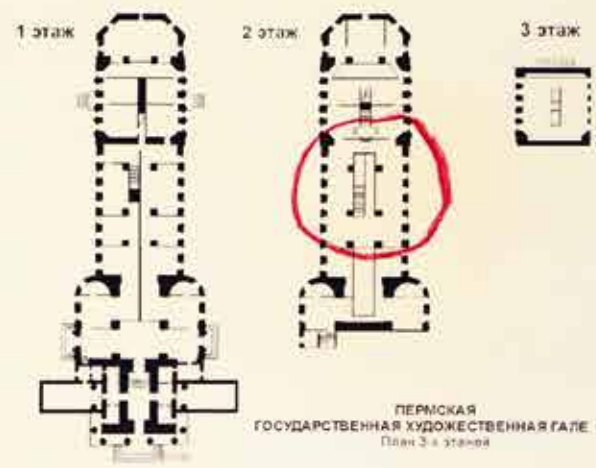
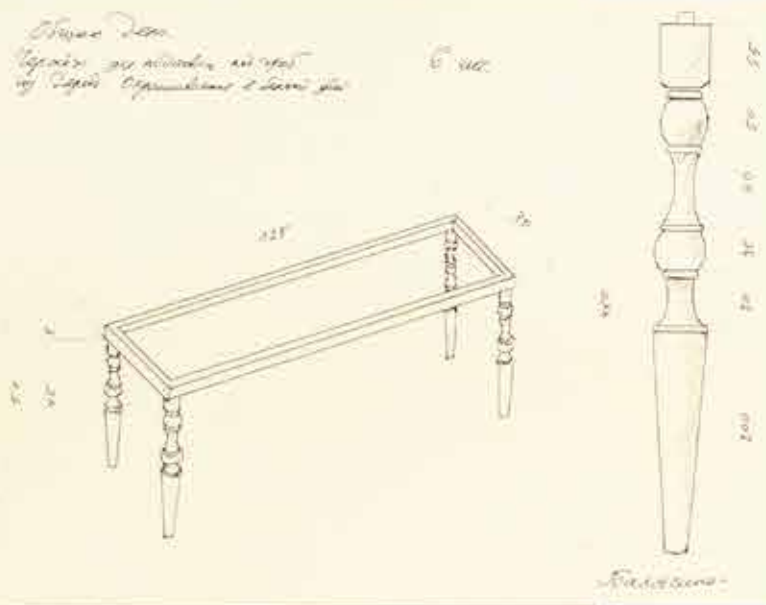
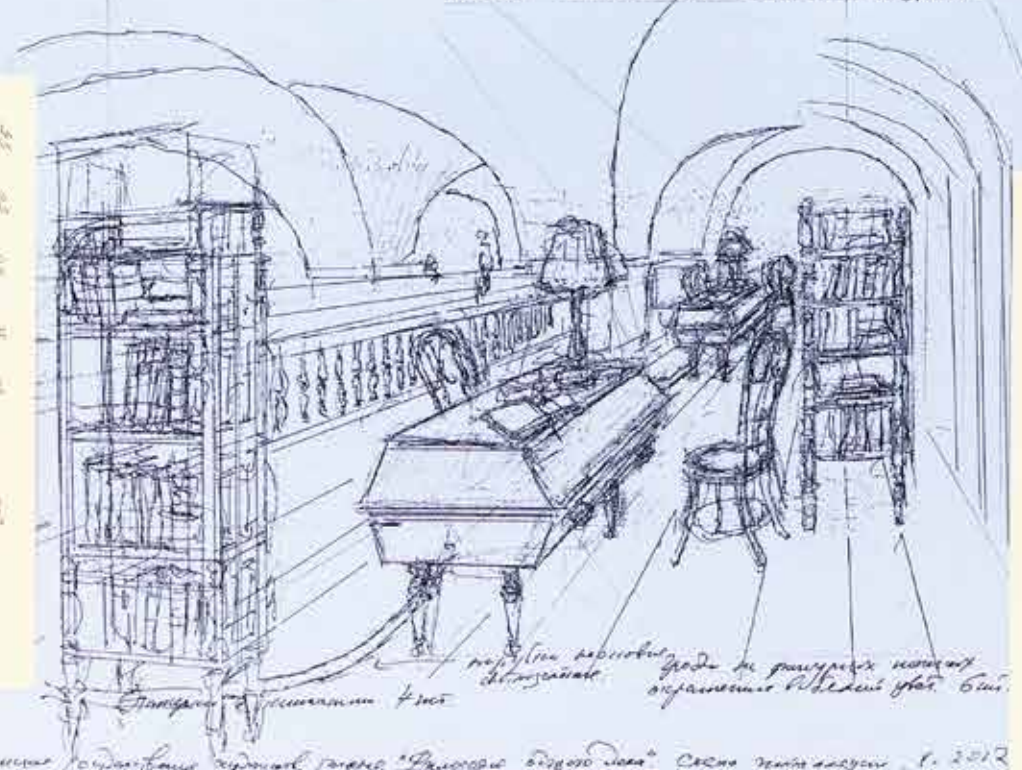


«Философия Общего Дела»

проект инсталляции
Зал 2-го этажа площадью 100 кв. м
Пермской государственной
художественной галереи
Косица 2012г.



Зал инсталляции под 2-й этаж галереи



Эскизы инсталляции
Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
«Общее дело» для экспозиции
«Философия общего дела»
в Пермской государственной
художественной галерее. 2012

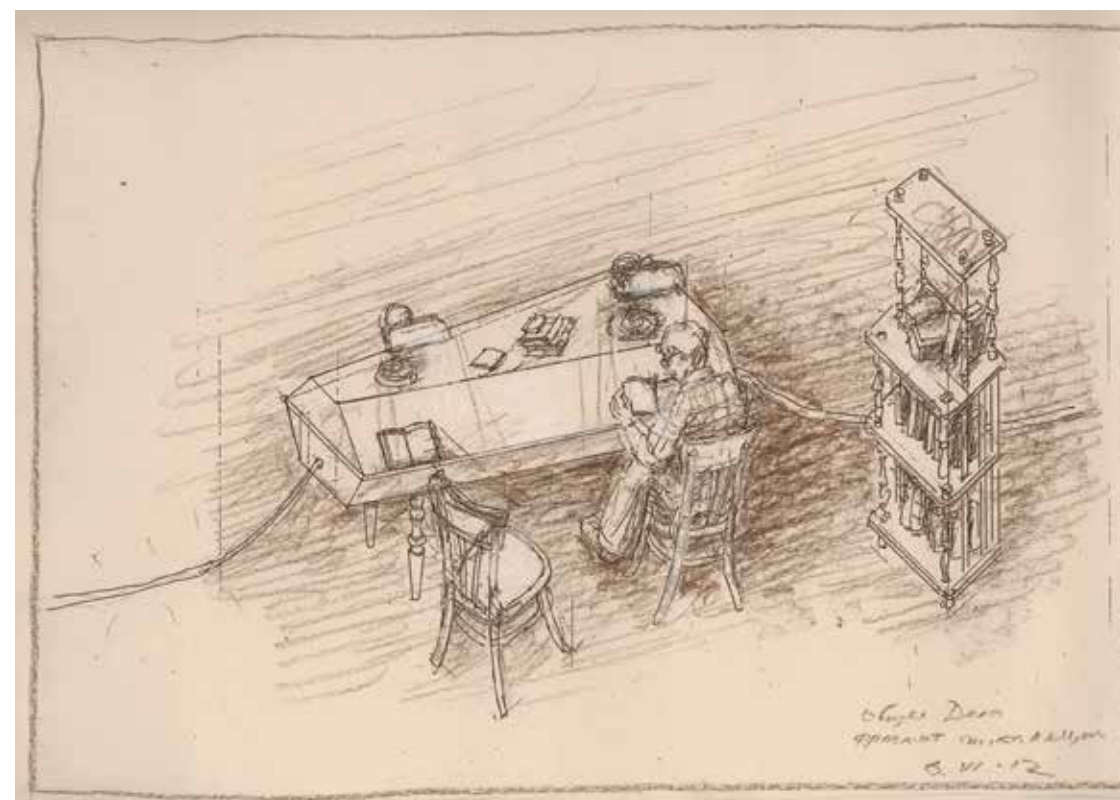
Вселенной материалы для построения своего организма. Человек будет тогда носить в себе всю историю открытий, весь ход этого прогресса: в нем будет заключаться и физика, и химия — словом, вся космология, только не в виде мысленного образа, а в виде космического аппарата, дающего ему возможность быть действительно космополитом, т. е. быть последовательно всюду: и человек будет тогда действительно просвещенным существом»¹⁴.

Сегодня идея бессмертия, пришедшая на смену надежде на всеобщее воскрешение Федорова, основана на принципе социального неравенства. Горстка миллиардеров инвестирует в исследования Рэймонда Курцвейла, стремясь обеспечить себе бессмертие с помощью новых технологий. Призыв к воскрешению всех отцов сменился на идею бессмертия или продления жизни тех, у кого есть для этого средства. В романе Виктора Пелевина Transhumanism Inc.¹⁵ биологические люди стали обслуживающим персоналом «банок», в которых хранится мозг тех, кто смог заплатить за как можно более длительную (идеально — бессрочную) эксплуатацию и производство виртуальных иллюзий. Идея существования избыточного в условиях новой технологической эпохи и потому беззащитно поставленного на грань выживания населения становится сегодня крайне популярна. Федоров, говоривший не только о несправедливости смерти, но и о несправедливости ограничения в земных ресурсах, которые заставляют большинство голодать и надрываться в непосильном труде, должен был бы отойти сегодня на второй план. Но его идеи активной эволюции, регуляции природы, решения главной задачи всеобщего воскрешения привели к тому, что в Федорове ищут предтечу нового подхода к экологии и даже праотца трансгуманизма.

Начало космизма Елены Елагиной и Игоря Макаревича:

— В 1992 году в московской Галерее L, которая потом превратилась в XL, мы реализовали свой проект, который назывался «В пределах Прекрасного». Наши помыслы еще были далеки от космических идей. Но мы уже думали о бессмертии. В основном, так как я (Игорь) много занимался произведениями Чехова¹⁶, возникла идея соединить Чехова и Левитана. Произведение Левитана «Над вечным покоем» — гигантская брейгелевская с высоты птичьего полета панорама нашей отчизны, где затеряна маленькая церковка на погосте, на кладбище, — явилось стартовой точкой отправления. И мы решили ввести в этот момент сценографию. Из этого погоста уже вынесены были в пространство галереи муляжи гробов, которые соединялись трубочками с кладбищем, изображенным на холсте, наполненным каким-то эликсиром. Они выходили из погоста в пространство галереи. В начале мне казалось, что я хотел исследовать субстрат самой живописи, дух живописи, который течет по трубочкам. Когда это было реализовано, то невольно возникли другие идеи, другие ассоциации. Сами по себе гробы в выставочном зале заявляли совершенно другую тематику, не просто затерянный погост, а идею воскрешения. И постепенно мы нащупали тематику. В 1993 году Комар и Меламид пригласили художников участвовать в проекте «Монументы: трансформация для будущего»¹⁷. У них была идея, как использовать советские монументы, что-то в них изменив, чтобы оставить их для будущего. Игорь предложил свой проект для памятника с ракетой на ВДНХ, у основания которого сидит Циолковский. Вместо ракеты там был гроб, который улетал в небеса. Это посвящение Федорову, сделанное как проект. Внизу оставлено обширное место для комментария. И пейзаж ВДНХ с погостом и стаей ворон. Это свидетельствует о том, что федоровская тема постепенно завладевала нашим сознанием, начиная от более пассивного подхода, как «В пределах прекрасного». Мы даже ездили на то место, где, как предполагается, похоронен Федоров. Это Скорбященский монастырь, который находился по дороге на Дмитровское шоссе около Савеловского вокзала. И что интересно, прах Федорова оказался сейчас бесцеремонно закатанным в асфальт под детской площадкой. Это же парадокс, ведь Федоров хотел прекратить деторождение. Скорбященский монастырь был очень большим монастырем конца XIX века. И там были огромные погосты вокруг. Сейчас осталось крошечное кладбище на другой стороне улицы, которое соседствует с Савеловским вокзалом и где похоронена Аня Альчук. С конца 1970-х годов мы ездили на акции КД с Савеловского вокзала, можно сказать, от погоста, от могилы Федорова. Но мы тогда не знали этого.

Мы делали разные варианты, разные проекты. Был очень важный проект «Философия общего дела», куратором которого стал Валентин Дьяконов. Возникла идея показать запасники провинци-



Эскиз инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Общее дело» для экспозиции «Философия общего дела» в Пермской государственной художественной галерее. 2012

альных музеев, где был замурован авангард. К счастью, сохранилось много русского авангарда, потому что все это не уничтожалось, а ссылалось куда подальше, в далекие провинциальные музеи. Проект был осуществлен в Пермской государственной галерее, которая расположена в бывшем кафедральном соборе. Интересно, что нам предложили именно это помещение. О нем стоит специально сказать. В 1952 году по постановлению правительства бывшие церковные пространства были приспособлены под нужды музеев, в том числе и кафедральный собор в Перми. Чтобы сэкономить место и расширить пространство, с одной стороны, и уничтожить церковный дух, с другой стороны, там была проведена реконструкция. В пермском соборе в основном очень высоком зале была сделана дополнительная антресоль, которая разгоразживала высоту помещения. В результате, когда вы оказывались на этой антресоли, получалось, что вас окружают гипертрофированные своды. Все помещение было окружено балюстрадой, отделявшей антресоль от высоты зала. Именно на антресоли мы организовали библиотеку Федорова — основу нашего проекта. Нас сразу поразило какое-то несоответствие между пространством этого новосозданного выставочного зала с гигантскими сводами. Отрезанные от своей запланированной высоты своды создавали диспропорцию, буквально гипнотизирующую сознание. Для нас было что-то общее между пространством этого зала и основной идеей Николая Федорова — воскрешением всех умерших отцов. По замыслу Дьяконова в библиотеке Федорова разместили труднодоступные сейчас издания 1950–1960-х годов по истории искусства. Вдоль балюстрады были расставлены белые гробы, одновременно служившие библиотечными столами, на них были расставлены настольные лампы с зелеными абажурами, на стенах светились цитаты из сочинений Федорова, написанные неоновыми буквами также зеленого цвета.

Философия общего дела vs идеологическое бессмертие

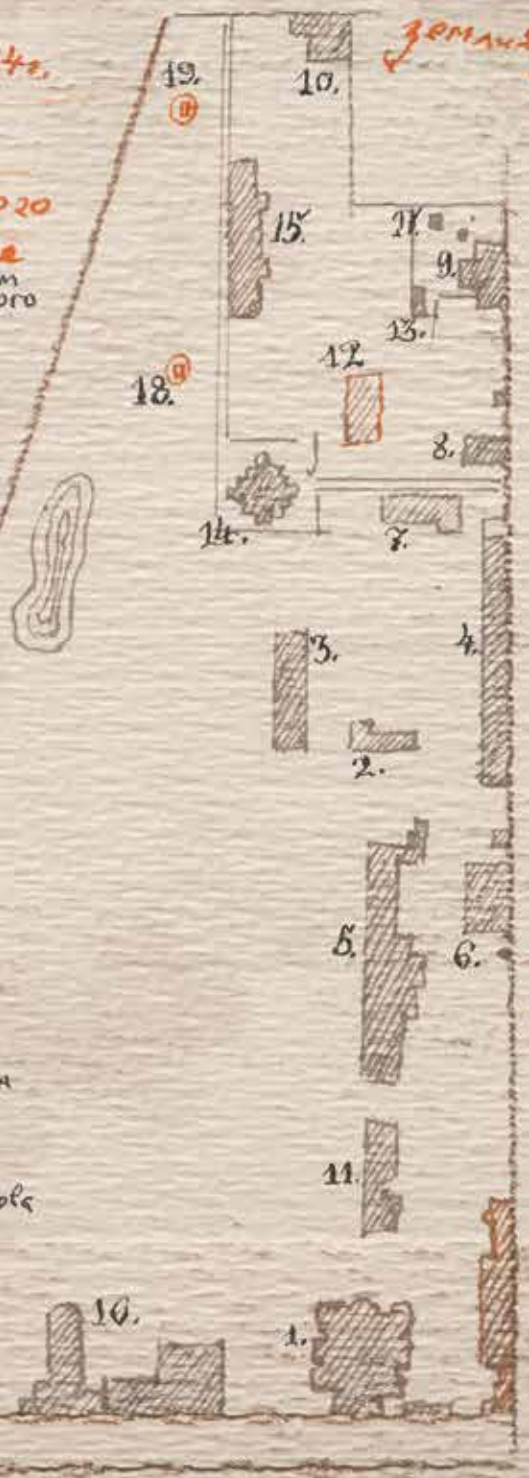
Если церковь можно назвать космическим кораблем, ракетой, отправляющей в рай или ад в зависимости от грехов и добродетелей, то Музей Федорова как место воскрешения всех поколений — это космическая станция, которая может существовать, только основываясь на идеях регуляции. Не случайно успехи советского космоса способствовали частичной реабилитации идей

Сущевский Зуб, № 332
727.

План 1914г.
Владимир
Скорбященского
Монастыря

Земли 930260
кв.с.

1. МОНАСТЫРСКИЙ ГЛАВНЫЙ ХРАМ
ВОИМЯ СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО
2. ДЕРЕВЯННОЕ СТРОЕНИЕ ДЛЯ
ДЕХУРНОЙ СЕСТРЫ
3. ДВОРНИЦКАЯ (КАМ.)
4. ДВУХЭТАЖНОЕ КАМ. ЖИЛОЕ
МОНАСТЫРСКОЕ ЗДАНИЕ.
5. ДВУХЭТАЖНОЕ КАМ. ЖИЛОЕ
ЗДАНИЕ
6. ДВУХЭТАЖНОЕ КАМ. ЖИЛОЕ
ЗДАНИЕ
7. ДЕРЕВЯННАЯ ДВОРНИЦКАЯ
8. ДЕРЕВЯННАЯ МОНАСТЫРСКАЯ
КОМЮШКА
9. КАМЕННАЯ МОНАСТЫРСКАЯ
КОМЮШКА.
10. ДЕРЕВЯННЫЙ САРАЙ.
11. ДЕРЕВЯННЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ
СВЯЩЕННИКА
12. КАМЕННЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ
13. СТОРОЖКА (ДЕРЕВЯН)
14. ЦЕРКОВЬ ВОИМЯ ТИХВИНСКОЙ
БОЖЕЙ МАТЕРИ (КАМ.)
15. ТРЕХЭТАЖН. ЖЕНСКАЯ
УЧИЛИЩЕ
16. ХРАМ СВ. АРХАНГЕЛА РАФРАИЛА
17. КАМ. ЧАСОВНЯ ПУМЯТНИК.
18. НАДГРОБИЕ Н.Ф. ФЕДОРОВА
19. КАМЕННЫЕ НАДГРОБИЕ Т.Ф. БОГДАНОВА
20. ЦУЖЕБНОЕ СТР. (КАМ.)



Владимирский переулок

Дом Воркутинская улица

космизма. Космические программы изначально были нацелены на продолжительное пребывание в космическом пространстве, что подразумевает длительную экспансию и освоение межпланетного пространства как нового дома. Показательно, что за межпланетными путешественниками в СССР закрепилось слово «космонавт», придуманное Ари Штернфельдом в 1933 году, — то есть тот, кто является обитателем упорядоченного космоса (слово «космос» (κόσμος) по-гречески означает «порядок», в отличие от английского space (пространство)).

Русская идея опередила в искусстве Елагиной и Макаревича русский космизм. И та и другая идеи связаны с бессмертием. Советским человеком в принципе было достигнуто идеологическое бессмертие. А к практическому воплощению никто особенно и не стремился из-за тяжелых жизненных условий, за исключением последователей Федорова и Вернадского. Скорее была поставлена задача предельного ускорения, изобретение «микроба энергии» — как у Андрея Платонова в рассказе «Потомки Солнца (Фантазия)»¹⁸, который позволил бы за кратчайший промежуток времени сделать как можно больше для общей пользы. К тому же с начала XX века идет стремительная автоматизация человека, которому даны «стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор». Важна была уже не судьба конкретного «атома-духа», как у Циолковского, не что думают и чувствуют люди, а что они производят. Начиная с «Закрытой рыбной выставки», художники по крупицам воскрешают советские идеологические артефакты, которые изначально создавались для вечности. География и история, столь ценимые Федоровым, отсылают в их инсталляциях не столько к конкретным могилам, несмотря на то, что в своих проектах они всегда обращаются к персонифицированным героям, а к тому, что пропущено, ушло на второй план, можно сказать, к пустоте. Русская идея, пропущенная через пустоту, будь то временную или пространственную, парадоксальным образом оборачивается в инсталляциях Елагиной и Макаревича вещественностью.

Русская идея Елены Елагиной и Игоря Макаревича:

— В «Русской идее» мы, отказавшись от интеллектуального анализа каких-то текстов и изображений, хотели пластическим способом воплотить формулы и мысли, связанные с этой темой. Русская идея — это нечто неуловимое, непонятное, это основные понятия человеческой жизни, как евангельское выражение «быть солью земли», то же самое, что хлеб, земля, нечто первоначальное, что не делится в дальнейшем на ингредиенты. Возникает первичный образ. Инсталляция «Русская идея» связана с ее творцами и Федоровым как основоположником. Интерес к русской идее возник у нас вместе со сменой идеологии, с утратой прежней. Во время перестройки хотели заменить коммунизм православием. Это не удалось. Мы попытались использовать русскую идею в качестве новой идеологии. Конструкция в центре зала ассоциируется с философским паромом, на котором выслали из России философов — творцов этой самой русской идеи в 1922 году, и одновременно с основанием для запуска ракеты. Фигурка — образ русской идеи, который не может исчезнуть, не может разбиться. В тюрьме их делали из хлеба. В детстве кто-то из папиных друзей сделал эту фигурку и предложил мне попробовать ее разбить. Не удалось. Это образ русской идеи, которой не существует, и в то же время она неразбиваема. Она постоянно где-то сидит. (Елагина.)

Музей Федорова

По Федорову музей противостоит адскому прогрессу как производству мертвых вещей, «музей, если и есть рай, то еще только проективный, так как он есть собрание под видом старых вещей (ветоши) душ отшедших, умерших»¹⁹. Федоров считает, что музей станет когда-то восстановлением жертв прогресса. Современный же ему музей он сравнивает с книгой и библиотекой, богато иллюстрированной картинными и скульптурными галереями, и считает его музеем идеала, подвиги, знания, а не действия. «Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями»²⁰. В быстро меняющемся мире именно в музее вещи создаются условия сохранения бессмертия или как минимум долготелетия. Музей, по мысли Федорова, станет храмом и местом воскрешения. В инсталляциях Елагиной и Макаревича вещи воскрешаются и запечатлеваются. Настоящий хлеб соседствует с бронзовым муляжом хлеба в «Русской идее». Космическая тема воплощается

Реконструкция плана захоронения философа Николая Федорова в московском Скорбященском монастыре для инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Общее дело». 2012

св. Иерархия и др.
Философия Общего Дела

Будущее становится
возвращением прошлого
к жизни



Философия Общего Дела

Эскиз инсталляции для Пермской Государственной Галереи
инсталляция расположена на втором этаже Галереи (бывший Иконостасный Собор - Преображенский собор, заложен в 1931г
и в 1954-58г. реконструкция специально для музея). Инсталляция состоит из 4 столов, представляющих в подобии библиотечных столов
2 этажерок с книгами, предназначенными для пользования посетителями, и 2 новых надписей - цитат из сочинения Л.Ф. Мандарина
Все садовые галки соединены световодами и звуковыми. 3-го летнего лета, май-июль 2012г. И. Макаревич

Эскиз инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Общее дело» для экспозиции «Философия общего дела» в Пермской государственной художественной галерее. 2012

с помощью бытовых вещей, оставленных человеком на Земле, в которых сохраняются его следы. По словам художников, «есть мир бесконечных пространств. А есть мир забытого пространства». Археологичность их инсталляций оказывается напрямую связанной с федоровской идеей музея. А неизвестным разумным силам, возможно, наиболее интересным покажутся старые инструменты, а не возвышенные произведения искусства.

Неизвестные разумные силы Елены Елагиной и Игоря Макаревича:

— Мы изучаем вехи пластического воплощения космизма в нашем творчестве. Следующая инсталляция открылась в Лувре в 2010 году в рамках коллективной выставки «Контрапункт». Там нам тоже чрезвычайно повезло, потому что стены древнего замка (все находилось в подвале), первый Лувр, его башни создавали особое ощущение. Вы шли по длинному коридору, относительно невысокому, метров шесть, от силы десять, невысокому по отношению к барабанам древних строений, где можно видеть каждый камень. Их разрыли, когда строили пирамиду, и сохранили в виде выставочного пространства. Квадрат замка окружен таким выставочным коридором. Так же, как и в Перми, где была гипертрофия сводов, здесь древние стены, фундаменты башен тоже производили какое-то странное и необычное в этом пространстве ощущение. Лестницы из нашей инсталляции представляли как бы выход из этого пространства, предлагая уйти в видения Циолковского. Предлогом была страница из дневника Циолковского, описавшего странное оптическое явление, имевшее место в 1928 году, когда он вышел вечером на крышу своего дома и увидел три огненные буквы: «гау». Эти буквы мы сделали неоновыми на древней луврской стене. А между ними поставили четыре большие деревянные лестницы-стремянки, которые доходили почти до верха помещения. Лестницы были шестиметровыми. Внизу было уложено несколько сотен пар ношеной обуви. Это получилось очень доходчиво и вызывало массу ассоциаций. Так оставленная обувь могла воскрешать в памяти ужасающие документальные кадры из концлагерей, где сложены штабелями одежда, обувь. Но не все так однозначно. С обувью связаны многочисленные поверья. Существуют обряды выбрасывания обуви. Обувь является очень знаковым символом человеческой жизни, вплоть до нашего времени. Вспомним, как Хрущев стучал ботинком по столу во время заседания ООН. Обувь — это письмена, в буквальном смысле следы жизни человека. В течение жизни человек оставляет запись о своем быте с помощью обуви. Тут нужно коснуться еще одного момента, что во всех текстах, касающихся учения Федорова или Циолковского, присутствует тоталитарный момент. Нужно произвести естественный или искусственный отбор, ограничить деторождение и так далее. Это темные пятна на сверкающем солнце светлого будущего. И это напоминает о современном трансгуманизме.

Воля Вселенной

В 1928 году Циолковский издал и разослал своим корреспондентам брошюру «Воля Вселенной. Неизвестные разумные силы»²¹, которую он считал крайне важной для своей философии. Философские сочинения он издавал за свой счет и раздавал бесплатно, считая, что нельзя «продавать Вечность за гривенник», как он выразился в письме к одному из своих корреспондентов. Воля Вселенной — это принцип, обеспечивающий работу мироздания, неизвестная разумная сила, управляющая Вселенной как кинорежиссер тенями кино: «Итак, всё порождено Вселенной. Она — начало всех вещей, от нее всё и зависит. Человек, или другое высшее существо, и его воля есть только проявление воли Вселенной. Ни одно существо не может проявить абсолютной воли, как не могут проявить ее часы или какой-нибудь сложный автомат, например говорящее кино. Тени кино говорят, ходят, делают, исполняют свою волю, согласуют слова с действиями, но всякий знает, что их воля только кажущаяся, не абсолютная, все их движения и речи зависят от киноленты, вообще от человека, создавшего кинофильм. Так и самое разумное существо исполняет только волю Вселенной»²².

Циолковский называл себя «материалистом» и человеком практическим, но дважды в жизни у него были видения. В конце 1880-х в Боровске он увидел, как из облаков на небе составил сначала крест, а затем фигура человека, описал это событие и сделал рисунок. А затем в Калуге в 1928 году произошел тот случай, который стал основой для инсталляции Елагиной и Макаревича: «Вот что случилось со мной 31 мая 1928 года, вечером, часов в 8. После чтения или какой-то другой

работы я вышел по обыкновению освежиться на крытый застекленный балкон. Он обращен был на северо-запад. В эту сторону я смотрел на закат солнца. Погода была полублачная, и солнце было закрыто облаками. Почти у самого горизонта я увидел без всяких недостатков как бы напечатанные горизонтально расположенные рядом три буквы: «чау». Ясно, что они составлены из облаков и были на расстоянии верст 20–30 (потому что близко к горизонту). Пока я смотрел на них, они не изменяли свою форму. Меня очень удивила правильность букв, но что значит «чау»? Ни на каком известном мне языке это не имеет смысла. Через минуту я вошел в комнату, чтобы записать дату и самое слово, как оно было начертано облаками. Тут же мне пришло в голову принять буквы за латинские. Тогда я прочел: «Рай». Это уже имело смысл. Слово было довольно пошло, но что делать: бери что дают. Под облачным словом было что-то вроде плиты или гробницы (я не обратил внимания). Я понял все это так: после смерти конец всем нашим мукам, то есть то, что я доказывал в «Монизме». Таким образом, говоря высоким слогом, само небо подтвердило мои предположения. В сущности, это — облака. Но какие силы придали им форму, имеющую определенный и подходящий смысл! В течение 70 лет я ни разу не страдал галлюцинациями, вина никогда не пил и возбуждающих средств никогда не принимал (даже не курил).

Проекционный фонарь не мог дать этих изображений при ярком дневном свете, притом при большом расстоянии эти изображения были бы не видны и искажены, так же и дымовые фигуры (производимые с аэроплана). Если бы кто захотел подшутить надо мной, то написал бы по-русски «Рай». По-латыни тоже было бы написано «Ray», а не «чАу», как я видел — почему-то с заглавной печатной буквой посередине и строчными по краям. Когда я вернулся на балкон, слова уже не было. Моя комната — во втором этаже, и позвать я никого не успел, тем более что видел вначале тут только курьез, так как прочел по-русски бессмыслицу «чау».

«Ray» по-английски означает луч и скат и читается «рэй». Можно подумать, хотя и натянуто, что закат (скат) жизни (смерть) дает свет (луч) познания».

Циолковский называл себя «панпсихистом», признающим чувствительность всей Вселенной. Он писал о том, что, «чтобы узнать судьбу атома, мы должны узнать судьбу Вселенной», и считал, что счастье Вселенной «есть счастье атома, т. е. мое счастье зависит от счастья Вселенной». Принцип бессмертия обеспечивался, как полагал Циолковский, тем, что и живая, и неживая материя состоят из бессмертных блуждающих «атомов-духов». Он называл это монизмом Вселенной. В конце жизни ученый разослал своим корреспондентам брошюру «Есть ли Бог?»²³, в которой отождествил Бога с Космосом, как единым началом и порождением всего. Циолковский считал, что в каждой из обитаемых Вселенных есть свой бог — президент планеты, который справедливее любой из существующих религий.

Патрофикация Елены Елагиной:

— Если мне нужно было бы взять с собой в межпланетное путешествие или в бессмертие федоровского музея работу какого-нибудь художника, я бы остановилась на чем-нибудь малоформатном. Например, я бы взяла свой портрет с собачкой, написанный Алисой Ивановной Порет. Это такая маленькая и уютная картина, сделанная в конце 1960-х годов. Тогда я считала, что это шаржированный образ. Я думала, что Алиса Ивановна считала, что я плохо позирую.

В пятнадцать лет я оказалась в мастерской Эрнста Неизвестного, куда приходили художники, философы. Много говорили. Я сидела и слушала. Очень ярким человеком был Евгений Шифферс, красавец, питерский. Он был нетрадиционно религиозен. Он не ходил в храм. Он стал религиозным философом после венгерских событий. В 1956-м Шифферса контузило в голову в Будапеште. В него попал осколок гранаты, которую сбросили повстанцы с крыши. Тогда в нашем кругу художников не было искусствоведов. Их заменяли философы и культурологи. Я очень много общалась с Шифферсом, но я не помню, чтобы он обращался к Федорову. Хотя он занимался русской религиозной философской мыслью. Он мне давал читать книги Бердяева, Соловьева. Ему привозили изданные на Западе книги, которых здесь не было или невозможно было достать. Позднее Шифферс хотел делать фильм про убиенную семью Николая II. Шифферса привел к Неизвестному Юрий Карякин. Он любил приводить новых людей. Это было время оттепели.



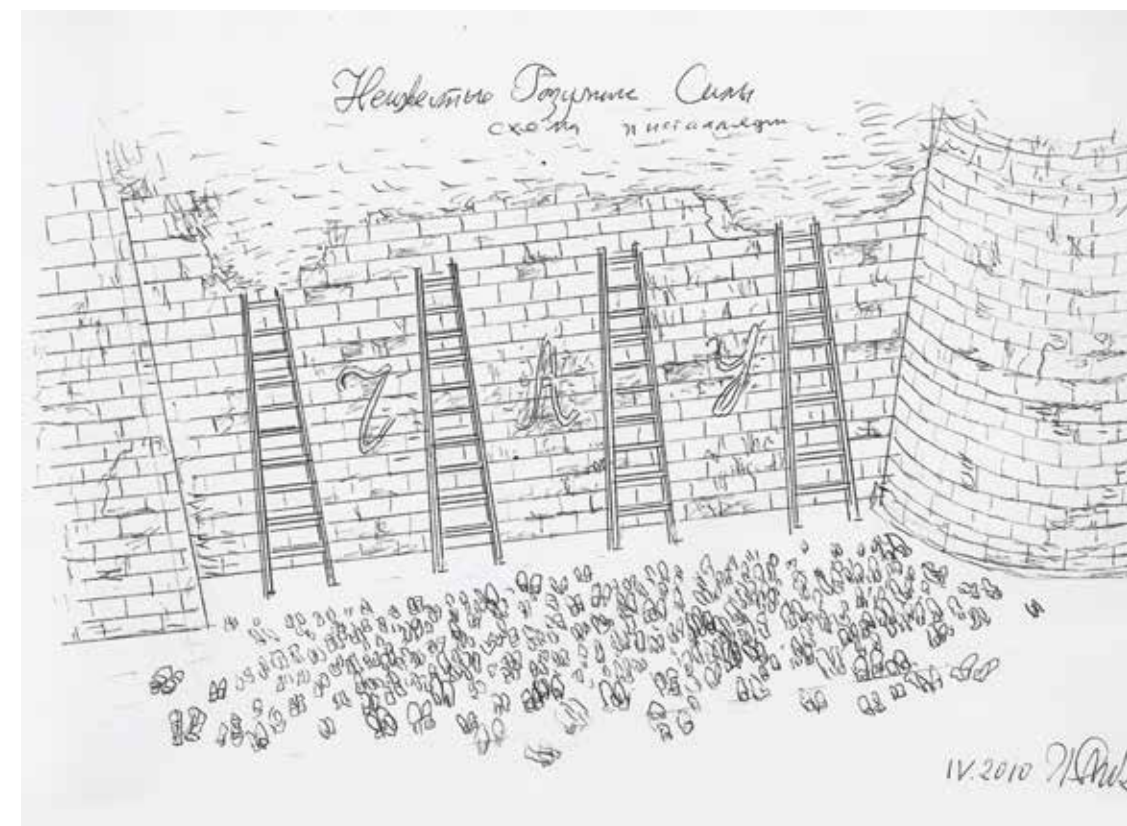
Вид инсталляции Игоря
Макаревича и Елены Елагиной
«Неизвестные разумные силы»
на экспозиции «Контрапункт»
в Музее Лувра, Париж. 2010
Фото: Jean-Pierre Dalbéra

и Игоря Макаревича:

— Если говорить не о грандиозных произведениях, то выбор Леной Алисы Ивановны наталкивает меня на мысль, что нужно выбирать не столько Брейгеля и Рембрандта, а что-то достаточно адекватное. Вот ранние работы Саши Нежданова произвели на меня в юности огромное впечатление, и какую-нибудь его небольшую работу я бы захватил в путешествие по космическому пространству. Я всегда бережно сохраняю воспоминания о том, что когда я шел в школу и за углом открывался вид здания СХШ напротив Третьяковской галереи, то можно было видеть с улицы окна интерната. И я видел самого Нежданова, который сидел на подоконнике 5-го этажа, свесив ноги на улицу, что-то картинно записывающего и рисующего в блокноте. Я боготворил Нежданова... не смел к нему приблизиться. Уже закончив школу, я упросил Сашу Юликова, который был с ним в дружеских отношениях, нас познакомить. Нежданов наезжал в Москву, как какой-то пророк или проповедник. Договорились встретиться в итальянском дворике Пушкинского музея. Я туда пришел ни жив ни мертв. В коричневатом сумраке этого пространства я увидел, что из-за угла выходят две фигуры — Саша Юликов и Саша Нежданов. Нежданов был такой худенький, со странным румянцем во всю щеку, в детском костюмчике и в начищенных до блеска ботинках. Я затрепетал, когда они подошли. Юликов тоже волновался. Он заплетающимся языком пролепетал мою фамилию и сказал, что я хочу с ним познакомиться. Нежданов смерил меня быстрым взглядом, задержался только на одну, две секунды, быстро отвернулся и ушел. Юликов пошел за ним. Позже, когда я позвонил Саше и спросил, ну что там, он подавленным голосом ответил, что ему (Нежданову) неинтересно общаться с такими людьми, как я. Речь шла о предварительном знакомстве. Нежданов был пророк. Он сразу определял возможности человека и его духовный потенциал. Зато через несколько лет я себя реабилитировал. Я жил в то время в доме, который находится на углу Старого Арбата и Смоленской площади напротив МИД. Здание было построено в 1930-е годы в конструктивистском стиле и планировалось как гостиница. На втором этаже, над гастрономом шел длинный-длинный общественный балкон, который висел над улицей. Я любил спуститься на этот балкон. Там никогда никого не было. И создавалось впечатление, что ты паришь над толпой людей, проходящих по улице. В очередной раз, когда я там оказался, посмотрел вниз и вижу, что идут двое — Нежданов и Юликов. Они поглощены беседой. Я был в возбуждении и стал кричать: «Саша, Саша!» Я обращался к Юликову, а Нежданов подумал, что это к нему относится. Он поднял голову. У него были такие выразительные глаза. Он с ожиданием и готовностью посмотрел вверх. Может быть, он думал, что это ангел его призвал. А Юликов буквально врос в асфальт, не поднимая головы. Я тут же вспорхнул с лестницы, подбежал к ним. В этот момент Нежданов был очень благосклонен ко мне. Экстравагантность поступка была оценена. Саша превратился потом в Александра Нея. Эта трансформация произошла в Америке. Он был неземной человек. Вокруг него всегда были почитатели, люди честолюбивые, которые ждали от него откровений. Он был учитель и требовал почитания. Юность — самый яркий период в его жизни. Он перепробовал массу разных профессий: садовник, пожарник... Действительно, он необычный человек и всегда отличался от остальных, как обладающий особым знанием. Нежданов мысленно долгое время был для меня собеседником.

Новый раскол человека и мироздания

В своей книге Human Condition, выпущенной после запуска первого спутника, Ханна Арендт писала: «...человеческая способность вставать на космически-универсальную точку зрения без изменения действительного положения человека как бы делает очевидным происхождение человека “не от мира сего”... <...> ...предзнаменование того, что придет время, когда люди, всё еще живя в земных условиях, вместе с тем, однако, будут способны взглянуть на них извне и в смысле этого извне воздействовать на них. На месте древней дихотомии земли и неба выступил новый раскол человека и мироздания, или пропасть между тем, что человек способен уразуметь на основании своего разума и понять на основании своего рассудка, и универсальными законами, которые он может открыть и применить, однако, не понимая их»²⁴. Космическая точка зрения Елагиной и Макаревича обозначает этот новый раскол человека и мироздания. Когда на выставке в Лондоне в инсталляции «Мироздание» оказался астроном из Гринвичской обсерватории, он сказал, что теперь наконец-то понял, что такое темная материя, то, что еще не описано и не дано чувственному опыту. В «Миро-



Эскиз инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Неизвестные разумные силы» для экспозиции «Контрапункт» в Музее Лувра, Париж. 2010

здании» Елагиной и Макаревича бесконечность темной материи соседствует с детализацией предметной среды. Художники объединяют визионерство и практические задачи по принципу русского космизма. Вещность их инсталляций (лестницы, обувь, лампа, вешалка) подчеркивает пустоту места. Хотя обитателя там уже нет, остались его следы. Может быть, он погиб, превратился в космическую пыль, распался на блуждающие атомы-духи, или мы просто не способны его увидеть, как превосходящие нас неизвестные разумные силы, призывающие к космической экспансии.

Мироздание Елены Елагиной и Игоря Макаревича:

«Мироздание» — прежде всего это отказ от буквальной попытки осознать космическое пространство, представление о том, что космический мир является не только бесконечным в пространстве Вселенной, но и микромиром, который окружает каждого человека с самого рождения, это его мир, и от которого он никуда не может деться ни в каком космосе. И он тоже бесконечен. Просто нужно в него погрузиться. И тогда возможно познание. И всё окружено темной материей. И это что-то совершенно непонятное.

«Как это ни странно звучит, но пространство мироздания, бесконечно удаляющиеся галактики, взрывы и рождения новых миров, темная материя и другие чудеса, которыми современная наука так усердно потчует нас, в сознании соседствует с коммунальным пространством, через которое мы постигаем мир, как телескоп Хаббла постигает непостижимые удаленности космоса. Наши мечты, наши озарения, наши страхи, наши надежды устремляются в бездонность неба и вместе с тем ползут, подобно насекомым, по обветшалым стенам нашего жилья, нашего убежища. Свет разума скользит и по сверкающим сияниям Млечного Пути и стремится проникнуть в бугристую внутренность неизвестного. Коридоры сознания уходят и к непостижимости теории красного смещения и обрываются у порога общественной кухни. Лестница с библейских времен является символом восхождения на небо, ею пользовался и Иаков, и сибирский шаман, осторожно сопровождавший душу, покидающую Землю. Но кто оставил эту небольшую кучку старой обуви на дощатом полу?»²⁵

1. Мы придумали это понятие вместе с Виктором Мазиным для того, чтобы описать семиотическую перестройку в культуре. См.: Olesya Turkina, Viktor Mazin. The new dis-order summarised in St. Petersburg // Post-Soviet Art and Architecture. Academie Ed., London. 1994. О. Туркина, В. Мазин «Новый бес-порядок-1» // Художественный журнал, № 7 // Художественный журнал. Дайджест, 1993–2000. С. 36–39; The New Dis-Order // Moscow Art Magazine. Digest, 1993–2005. P. 20–27.
2. «Звездные врата» (1994) — научно-фантастический фильм режиссера Рональда Эммериха, в котором археолог открывает инопланетный механизм — портал для мгновенного перемещения на неизвестную планету. Перестройка стала для нас такими Звездными вратами.
3. Кунстферайн Ганновера стал одним из 60 кунстферайнов, принявших участие в масштабной выставке Kunst, Еурога, проходившей по всей Германии и объединившей искусство Востока и Запада после падения Берлинской стены. Sowjetunion. Kunst, Еурога. 21. Juni — 25. August 1991. Ilya Kabakov, Alexander Kosolapov, Igor Makarevich / Elena Elagina, Nekrorealisten, Anton Olschvang, Boris Orlov, Dimitirij Prigov, Sergej Volkov, Dimitirij Wrubel.
4. Beyond Zero — выставка, которую я курировала в Calvert 22 в Лондоне в 2014 году и где были представлены работы художников Елены Елагиной и Игоря Макаревича, Михаила Матюшина, Вадима Фишкина, Петра Белого, группы «Синий Суп» и фильмы кинорежиссера Павла Клушанцева.
5. Ульмер Г. Объект посткритики / Пер. В. Мазина // Кабинет. № 11. 1996. С. 125–154.
6. Естественно-научные, религиозно-философские и поэтические тексты, лежащие в основании русского космизма, см. в изд.: Русский космизм: Антология филос. мысли / Сост. и предисл. к текстам С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой. М.: Педагогика-Пресс, 1993; Гройс Б. Русский космизм: антология. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. Существует и другая точка зрения, что русский космизм как национальная идея берет начало чуть ли не из раннехристианской космологии.
7. К. С. Малевич. «Супрематизм. 34 рисунка»: Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. Общ. ред., вступ. статья, сост., подг. текстов и комментарии А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995. С. 186.
8. См.: Ковтун Е. Ф. Победа над солнцем — начало супрематизма // Наше наследие. № 2. 1989.
9. См.: Вячеслав Колейчук. Моделирование для околоземного пространства // Декоративное искусство. № 11 (288). 1981. С. 24.
10. В 1993 г. Анастасия Гачева создала в Москве Читальню-библиотеку имени Н. Ф. Федорова. Подробная хронология русского космизма см.: Гачева А. Русский космизм в идеях и лицах. М.: Академический проект, 2019.
11. «Центр космических исследований» Сергея Курёхина, официально зарегистрированный им в «Санкт-Петербургском обществе “А–Я”», состоял из двух отделов: макрокосмоса и микрокосмоса. Задачами микрокосмоса было воспитание компьютеров с последующим причислением их к лику святых Православной церкви, создание межорбитальных духовных станций и постоянных искусственных и естественных спутников души. См. «Положение о Центре космических исследований». СПб., 1992.
12. Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., подг. текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 145.
13. Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., подг. текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 143–144.
14. Федоров Н. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 281.
15. Пелевин В. Transhumanism Inc. М.: Эксмо. 2021.
16. Об одном из проектов, посвященных Чехову, в котором принимал участие Игорь Макаревич, см. напр.: Olesya Turkina. The Magicians of Ideology. Igor Makarevich and Oleg Vassiliev // The Chekhov Project. Igor Makarevich. Oleg Vassiliev. Yuri Vashenkov. Oivind Johansen Editions. Oslo. 2013. P. 69–81, 360–364.



17. Виталий Комар и Александр Мелаид в 1992 г. через журнал Artforum обратились к художникам с призывом подумать о трансформации советских монументов, чтобы превратить Москву в «фантазмагорический сад посттоталитарного искусства». Эти проекты были затем показаны на выставке «Монументы: трансформация для будущего» в 1993 г. в ЦДХ.
18. Платонов А. Потомки Солнца (Фантазия). 1922.
19. Федоров Н. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 371.
20. Федоров Н. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 377.
21. Циолковский К. Воля Вселенной. Неизвестные разумные силы. Калуга: автор, гостип. КГСНХ. 1928.
22. Циолковский К. Воля Вселенной. Неизвестные разумные силы. Калуга: автор, гостип. КГСНХ. 1928.
23. Есть ли Бог? (2 вариант; 1932 г., март). Очерки о Вселенной. К. Э. Циолковский. Очерки о Вселенной. С. 299–302.
24. Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 337.
25. Елена Елагина, Игорь Макаревич. Мироздание. Пояснение к инсталляции. 2014. Рукопись.

Дмитрий Хворостов

ИНТЕРВЬЮ С МАКАРЕВИЧЕМ И ЕЛАГИНОЙ

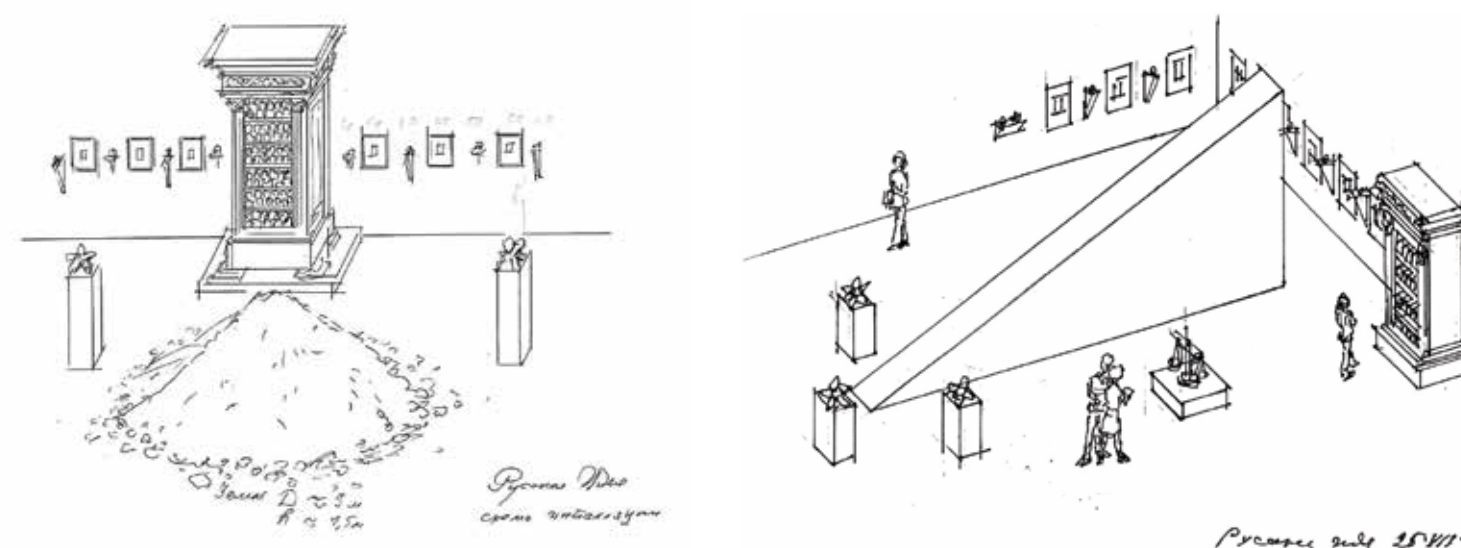
Когда Елена и Игорь предложили мне написать текст для каталога, я был крайне воодушевлен и счастлив, так как в тот момент находился под сильным впечатлением от знакомства с искусством дуэта, которое, помимо прочего, вылилось в создание «Реконструкции» их «Закрытой рыбной выставки» в Центре Вознесенского. Я решил воспользоваться этой возможностью с целью организации своих впечатлений и соображений. Это оказалось довольно сложной задачей, так как я обнаружил, что нахожусь в состоянии аффекта. Воздействие искусства Лены и Игоря перекраивает что-то ключевое в том, как я смотрю на искусство. Пожалуй, так работают произведения многих художников, которые работают с музеем как с темой, подвешивая конвенции экспонирования, либо нарративизируя опыт зрения. Творчество Елагиной и Макаревича в истории российского искусства занимает особое место. С одной стороны, художники принадлежат поколению и кругу первой волны московского концептуализма, с другой — их проекты выходят за рамки того, что можно назвать «московским» и «концептуализмом». Во-первых, стоит обратить внимание на особый танатоцентризм некоторых работ и проектов Лены и Игоря: «Жизнь на снегу», «Дневник Борисова», «Изменения», Homo Lignum. В этих и других проектах можно обнаружить не свойственную для московского контекста готичность, дарковость. Проект, посвященный вымышленному персонажу Борисову, сотруднику лесопилки, который обнаружил непреодолимое влечение к дереву, невероятно параллелен юфитовским «Серебряным головам». Даже популярный и отчасти оптимистический космистский нарратив в проектах Лены и Игоря разворачивается в темных тонах. Удивительно, насколько суггестивной получается такая сборка, намного убедительнее ангелочков Кабакова или романтического конструктивизма в проектах Арсения Жиляева и Антона Видокля, главных знаменосцев русского космизма. Музейные эстетики, к которым обращаются Лена и Игорь, устремлены в генеалогическое основание современного музея — в кунсткамеру, в комнату с заспиртованными младенцами и таксидермическими этюдами. Лена и Игорь остро чувствуют эту «темную» природу музея. Такой музей создает особого зрителя, который изображен наиболее ярко в фильме Лопушанского «Посетитель музея» — безумец, бредящий спасением, истощенно рвущийся на выставку, гонимый ментальной рвотой и теряющий на этом пути последние надежды на хеппи-энд. Очевидно, что Лена и Игорь создают особую антропологию, близкую экзистенциализму. Тем не менее взгляд на природу человека у Лены и Игоря скорее не совпадает. Во время долгих бесед Лена как-то произнесла, что смысла в жизни нет, а Игорь, задумавшись, сообщил, что «все-таки есть, и он в созерцании приближающейся смерти». Это разногласие превращается в философскую симфонию в проектах дуэта, порой склоняясь в сторону аналитизма и интеллектуальных игр, порой попадая в зону влипания в драматизм танатографии. Не уверен, что способен серьезно проанализировать специфику двоичности в рамках этого художественного союза, однако невозможно не вспомнить формулу последнего европейского визионера Жана Парвулеско: «Все, что приближается к истине, — раздваивается».

Если говорить об особенностях «концептуализма» в искусстве дуэта, то, помимо тонкого формализма и внимания к фактурам, к телу вещей, стоит рассматривать их работы скорее в ряду медгерменевтов, то есть второго поколения МОКШИ, для которых свойственна литературность, нарративизм и даже мистицизм. Например, в проекте «Рассказ писательницы», посвященном чудодейственному удару по голове поленом, можно обнаружить ироничное рассуждение о волшебстве и природе творчества вообще. Лена и Игорь обладают удивительным чувством юмора. Пожалуй, именно оно позволило довести до абсурда некогда серьезные концептуалистские жесты — превратило концепт в ребус, а текст в эпиграфию.

Возможно, самый странный и неоднозначный проект дуэта — «Русская идея» (2002, XL) — возник как ответ на распространенный троп политических дискуссий конца 90-х — поиск «Русской Идеи». На первый взгляд, ответ художников традиционен: мы видим внушительную галерею национальных мыслителей и ключевые образы, возникающие в подобном дискурсе, — земля, хлеб, проект будущего, и главное — тайна, сокровенное, ускользающее — суть, смысл, категория. Когда я говорю с Еленой и Игорем об этом проекте, художники вежливо поясняют, что в тот момент это было в воздухе и настоятельно требовался какой-то переворот формы. Этот поворот присутствует в выставке, однако, мне захотелось поговорить с Еленой и Игорем о том, какие интенции заложены в проекте. Есть ли у него вывод? Существует ли их собственный ответ на вопрос, что такое «Русская Идея»? Честно говоря, я даже хотел воспользоваться случаем и в этот текст вшить

Вид инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея» на экспозиции «Арт-индекс» в Городском художественном зале в помещении бывшего Арсенала, Рига. 2008

Эскизы инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея». 2007





Вид инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея» на экспозиции «Обратный отсчет» в Московском музее современного искусства. 2021

некоторое рассуждение о русской идее, однако это оказалось неподъемной задачей с отсутствующим требованием ее решать.

ДХ: В ваших проектах вопрос о роли искусства кажется очень важным. Ответов может быть много, а может быть, это сложный, безответный вопрос. Роль искусства, можно ли ее сформулировать? Имеет ли ваше искусство отношение к конструктивизму в контексте русской национальной идеи, русской культуры, воспринимаете ли вы себя агентами русской культуры?

ЕЕ: Скорее изучаем, исследуем, пытаемся что-то понять...

ИМ: Все-таки мы неравнодушны к этому.

ЕЕ: У нас основные темы и размышления, пусть иногда ироничные, но какое-то собственное исследование производится.

ИМ: Определяется то, в каком месте мы находимся.

ДХ: И кем вы являетесь в этом случае? Или вы отстранены?

ЕЕ: Скорее отстранены, если глубоко погружаться, то ты свихнешься либо станешь посмешищем. Наш друг, который, к сожалению, недавно умер, начитался массы какой-то литературы про волхвов и совершенно не мог больше ни на какую тему говорить, только об этом.

ДХ: Как эта дистанция возникает? Например, можно вспомнить фигуру ученого, который в лабораторном контексте находится на дистанции сконструированного опыта от объекта изучения. С другой стороны, мы знаем истории о том, что яблоко упало на голову, что был момент, когда реальность их как бы инфицировала...

ЕЕ: ...стимулировала...

ДХ: Да, стимулировала — ударом, поленом по голове. Произошел удар, который их выбросил, выбросил на дистанцию, и момент удара — это коллизия мира и человека, мира и знаний.

И именно тогда он оказался как будто бы на какой-то дистанции от мира. С другой стороны, это может быть полное погружение, сознательное, в мир. Это проступает, например, в «Каширском шоссе» у Андрея Монастырского, пусть и в литературной форме, но понятно, что определенный опыт — жизненный и духовный, — описанный там, связан с тем, что он глубоко туда завинтился, а потом выпрыгнул оттуда — и это позволило ему стать на дистанции.

ЕЕ: Мне кажется, он выдерживал эту дистанцию и тогда вернулся.

ИМ: Можно сказать и так.

ЕЕ: Ему повезло, и, видимо, так должно было быть.

ДХ: Но ведь это могло и продолжаться, а там начинаются дурки, по идее, следующий этап дурки — галоперидол.

ЕЕ: Ужас.

ДХ: В советское время как-то так это работало.

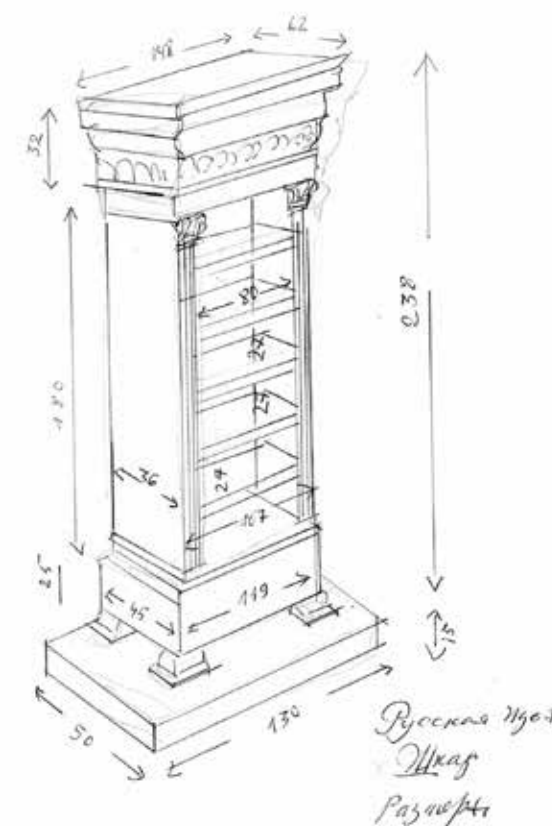
ЕЕ: Ну там давали жуткие какие-то «лекарства». Я думаю, что нас на дистанцию выбросила советская власть.

ДХ: Мне кажется, что любая дистанция — правильно или нет назвать — эффективная дистанция для наблюдения возникает в результате глубокого захода, и чем глубже ты зашел...

ЕЕ: ...тем труднее выбраться.

ДХ: Шаманская болезнь похожим образом работает: выясняется, что молодой человек не способен носить хворост с детства, не способен собирать ягоды. Ему дают бирюльку, а он ее ломает, он все время плачет/смеется. В какой-то момент шаман берет к себе такого бесполезного пациента и умудряется ему привить две-три функции, и в какой-то момент, в результате преодоления шаманской болезни, — ребенок возвращается в племя, начинает понимать какие-то соцструктуры, понимает общую географию, возвращается из состояния делирия и, обладая опытом дистанции, получает духовную власть. У вас было такое событие, как рассказывают некоторые художники, философы, когда происходит некий момент, как его называют некоторые — рождение души?

ЕЕ: У меня было что-то схожее после психушки. И конечно, у меня изменилось отношение к жизни, когда мне было 16 лет. Случилось неприятное. Я уехала куда-то отдыхать, а в это время мои родители, моя мама с помощниками, решили привести в порядок мою комнату, выбросили мои книги, любимые вещи, какие-то работы, все это было снесено в глубокий подвал. Что-то выброшено, что-то сжжено. На меня это произвело такое шоковое впечатление, что я решила — все, они достали



Эскиз инсталляции
Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
«Русская идея». 2007

Вид экспозиции Елены Елагиной
и Игоря Макаревича в основном
проекте «Создавая миры»
53-й Венецианской биеннале
современного искусства. 2009



уже меня до конца, и я выпила все бабушкины таблетки, какой-то мединал, и чуть действительно не умерла. Они заметили, что я сплю, вызвали скорую, и мне сделали промывание желудка, через зонд, отправили в психушку и там неделю меня продержали. Хотя нет, даже дней десять пролежала. Я лежала в Боткинской больнице в психосоматическом корпусе. Эта психушка быстро привела меня в другое состояние. К примеру, я поняла, что нельзя привязываться к вещам, и это действительно сильно очень повлияло. Но и вообще отношение к жизни совершенно поменялось, изменилось.

ДХ: Через какой-то внутренний диалог, осмысляя этот поступок или наблюдая за состоянием людей вокруг?

ЕЕ: Вокруг все было интересно, там были самоубийцы, в основном. Я лежала с самоубийцами, неудачными, это было женское отделение. Были прыгуны, которые прыгали из окон, ломали конечности, отравленцы. Сначала я попала в отделение с маразматическими старухами, которые были уже в протрации, и одна женщина впадала в летаргический сон. Это было ужасно. Такое ощущение, что уже мертвец рядом... (Игорю.) А у тебя не после психушки изменилось все?

ИМ: Изменилось в определенном возрасте, в классе шестом-седьмом у меня началась мания преследования, и так продолжалось года два-полтора. Я занимался в школе, и внешне было совершенно незаметно, что со мной творилось, потому что это действительно почти болезнь: я не мог на другую улицу попасть, это для меня было страшное испытание, непреодолимая какая-то опасность.

ЕЕ: Это была агорафобия?

ИМ: Нет, именно страх, страх постоянный.

ЕЕ: Но чего?

ИМ: Я не знаю. Это был именно ужас. К примеру, я вот помню, про целину были фильмы, и это внушало мне запредельный страх.

ЕЕ: Меня это, наоборот, впечатляло, и я лепила из пластилина грузовики с мешками зерна, с целины.

ДХ: Что-то происходит: косят, комбайны, техника. Кошмар!

ЕЕ: А ты боялся, что тебя зашлют на целину?

ИМ: Нет, скорее было чувство чудовищной тоски, безысходности, и я прилагал огромные усилия, чтобы никто не заметил это. А лекарством оказалось то, что я постепенно стал вспоминать мельчайшие подробности своего детства, обстановку комнат, расположение предметов, и вот это было чем-то вроде врачевания. Именно то, что я восстановил эти предметы в памяти. Это действительно мне помогло, в конце концов состояние тревоги ушло и я снова стал совершенно спокойным.

У меня действительно появилась дистанция, можно было смотреть на реальность другими глазами.

ДХ: У вас было в юности побуждение пионером-комсомольцем стать, было желание пройти путь, который предлагало общество?

ЕЕ: Я избежала даже зачисления в пионеры, в комсомол я точно никогда не вступала. Не было желания и искушения для вступления.

ДХ: То есть это было не соблазнительно?

ЕЕ: Нет, хотя я была старостой, отличницей, но это не имело отношения к пионерии и идеологии.

ДХ: А путь советского гражданина, правильный, он для вас полностью не обладал какой-то мерой сексуальности, притягательности?

ЕЕ: Ни в какой мере. Какой-то ритуал, парадно в дудки дули, ходили и делали «хорошие дела», как Тимур и его команда, такой набор советских архетипов.

ИМ: Да, мои родители были «сталинской закалки», и хотя они не были в первых рядах, но по крайней мере они соответствовали системе.

ЕЕ: Моя мама ненавидела Сталина уже со школьной скамьи, потому что ее учителя забрали прямо во время урока, да и вокруг было много посадок среди родственников и близких, знакомых, потому никакого пиетета к власти не было, но при этом имелся общий дух, подъем коллективный.

ИМ: Я рос в благополучной советской семье, и меня окружал позитивный мир, солнечная декорация, не внушавшая никаких опасений. Но однажды, это было, видимо, в начале 50-х годов, в нашу маленькую комнату на Арбате постучал сутуловатый обшарпанный человек, к которому мои родители отнеслись с заметным почтением. Незнакомец долго разговаривал с отцом, эта беседа внушала мне чувство затаенной опасности, и я напряженно вслушивался в их приглушенные



голоса. До меня доносились фразы: «...забили до смерти, расстреляны из пулемета, война сук и блатных...» Эти слова и темное небритое лицо вечернего посетителя внушили мне глубокий ужас и были первыми черными дырами в прекрасном мире, который меня доселе окружал. Впоследствии я выяснил, что звали этого человека Мирон Иванович Мержанов. Когда-то его называли «архитектором Сталина». Проектировал он госдачи и важные правительственные объекты. На одном из таких ответственных заданий и оборвалась его головокружительная карьера. Перед самой войной производились правительственные перестройки в самом сердце Кремля: два старых зала объединялись в один, для заседаний Верховного Совета. Руководителем перестройкой был назначен как раз Мирон Иванович. Ему удалось убедить руководство, что большой герб Советского Союза, водруженный на самом видном месте в зале, должен быть изготовлен из дерева. Он как талантливый художник считал, что весь декор нового помещения должен быть решен в одном материале. Все удалось на славу. Только Сталин был в бешенстве. Главный символ нового могущественного государства был сделан из дерева, архаичного, отжившего свой век материала, отсылающего к сельскохозяйственному прошлому страны. Могущественный архитектор был разжалован, брошен в ГУЛАГ, его имя было вымарано из всех его прежних проектов. Как только Мержанов был арестован, в зал ворвались рабочие с пилами и топорами, которые в считанные часы разнесли в щепы деревянный герб, заменив его другим — из полированной бронзы. Не тот материал, ведь прошла индустриализация страны, все должно быть из стали или бронзы.

ДХ: Люди в 50-х годах жили в мире, который сотворил Сталин, а в рамках сталинского императива решалось: кто не согласен — тех не слушаем. Но в целом был построен мир и он стоял. Он выстоял на войне и продолжал стоять, и люди, которые потратили большую часть своей жизни на это строительство, конечно, с трудом отказывались от всего разом и не могли обнулять этот опыт. Они скорее были склонны слушать только то, что позволяет сохранять их убеждения, и когда кто-то начинает шутить по этому поводу, конечно, это вызывает тревогу и неприязнь. Поэтому этих людей можно понять, невозможно бесконечно метать бисер и в какой-то момент это должно во что-то складываться. Ваше творчество в этом смысле тоже последовательно превращается в тропинку, я бы даже сказал в большак, художественного пути. Есть ли у вас какое-то схожее ощущение, складывался ли ваш взгляд на ваше собственное творчество в путь? Куда он ведет?

ИМ: Вы знаете, Дмитрий, наша молодость и первая часть жизни прошла при советской власти, и в этом смысле для нас ситуация приобрела кристальную ясность, потому что все наши помыслы были направлены на то, чтобы разрушить коммунистическую идеологию, нас окружавшую, повредить эту картинку, которая вокруг нас выстраивалась.

ДХ: Это побуждение революционное, трикстерское или сатирическое?

ИМ: Сатирическое, потому что стремления к радикальным переменам еще не было. У нас была идеология, и нужно было с ней бороться либо вводить какую-то альтернативу. И западное искусство сразу стало для нас огромной позитивной областью познания.

ДХ: Современное?

ИМ: Да, именно оно, потому что классическое искусство не было под запретом, оно поощрялось, история искусства изучалась. А вот современное или, точнее сказать, модернистское — преследовалось. Книг не было, ведь мы находились в том вакууме, когда даже имена русского авангарда удалось стереть. Малевича мы даже не представляли. Что он делал, почему на него так ополчились, в чем секрет его деятельности? Мы же жили тогда, когда многие художники авангарда были еще живы. Они преподавали нам в художественной школе, они работали в конструкторских бюро, но они были мышками, которые не смели заикнуться о своем прошлом. Боже упаси, это было чрезвычайно опасно, потому что они прожили такое время, когда любое напоминание о близости к авангардизму могло подвергнуть их серьезной опасности и привести в конечном счете к крушению всех жизненных позиций. Существует история о том, что Уна — дочь Малевича — затравленное и запуганное существо, которая считала, что ее отец неудачник, причем опасный: подвел всю семью, они испытывают несчастье из-за грехов отца. Когда она попала в Польшу — в то время стали возможны выезды, а так как Малевич был поляком, у него, вполне вероятно, оставались в Польше родственники, — и вот она в поезде увидела напротив себя человека, который читал журнал, на обложке которого была фотография ее отца. Она была поражена этому и очень осторожно



спросила у читающего: кто это такой? На что он ей ответил: «Вы что, не знаете? Это великий художник». Это ошеломило ее, и в первый раз в жизни она осознала, что ее отец был не проклятым человеком, о котором нужно забыть и стереть из памяти. Она узнала совершенно иное отношение к нему. Поэтому наша жизнь была построена на ориентации на этот неизвестный кодекс авангарда, поиск информации об этом или какое-то осмысление этого процесса. Наш творческий путь не был растерянным, это была мобилизация. Но большинство, окружавшее нас, и не пыталось задуматься о чем-то, исполняя автоматически уроки, которые им преподавала официальная власть. А вот какая-то часть имела схожие с нами взгляды.

ДХ: Я понимаю, осознаю это чувство, испытываю его ретроспективно, хоть тогда и не жил.

И чувствую эту тоску, даже не тоску, а требование какого-то реконструктивизма, эксгумации тела, которое было погребено в начале XX века революцией. Я сталкиваюсь с фрагментами этого тела, трупа, просто гуляя по городу, обнаруживая щусевскую, дореволюционную архитектуру, храмы, Казанский вокзал. Совки все пообломали, все упростили, все переиначили и придали миру иной вид. К примеру, на Ордынке есть Марфо-Мариинская обитель. Там находится модернистский храм, построенный в 1916–1917 годах. Он какой-то совершенно невероятный, какой-то византизм, русский стиль, лепнина, абсолютный футуризм! Даже в наше время он выглядит как нечто из будущего, а на самом деле это прошлое, которое готовило будущее, которое так и не состоялось! Находясь в нем, я испытываю ощущение, «что здесь что-то не так», что-то важное прервалось. Мне кажется, что «русский стиль» конца XIX — начала XX столетия — это важный момент, когда начала писаться на каком-то новом языке русская история, русский национальный миф. И именно написание этого русского мифа было прервано, на мой взгляд.

Вид экспозиции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея» в XL Галерее, 2007

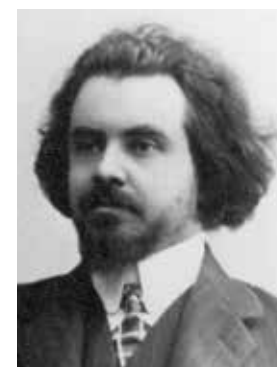
Бронзовый хлеб на подставке из черного мрамора. Фрагмент инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея». 2007

Портреты русских мыслителей для инсталляции Игоря Макаревича и Елены Елагиной «Русская идея». 2007

ЕЕ: Русская идея была прервана еще и тем, что выслались творцы русской идеи, это трагедия. И какая красивая была эта русская идея, красивая утопия.
ДХ: И когда сегодня кто-то распаковывает дореволюционные реконструктивизмы, они сразу же превращаются в изолированные, попадают в проблемное поле, и возникает вопрос: а зачем это вообще нужно? Грубо говоря, русская идея — для них — уже закончилась.
ЕЕ: Дим, а почему она закончилась? Она воплотилась, мне кажется, полностью, в различных пространствах. Вот, например, Фуд-корты: мне кажется, это соборность. Фуд-корты — вот она, русская идея.
ДХ: Да, это, кстати, интересная идея, и она даже имперская, так как фуд-корты репрезентируют многонациональный гастрономический код.
ЕЕ: Российский народ, в любом случае.
ДХ: Народ, с большой буквы.
ЕЕ: Фуд-корты действительно объединяют. Только это и все это на материалистический уровень упало.
ДХ: Возвращаясь к русской идее. Она присутствовала в вашем кругу в советское время, когда вы, грубо говоря, сражались с этой советской идеей?
ЕЕ: Присутствовала. Я, например, много общалась с Шифферсом, он даже хотел быть моим крестным. Правда, мне говорили, что моя няня меня крестила, когда я была маленькой, но у меня же был папа коммунист, вообще это было не принято. И вот, когда я собиралась креститься, он хотел быть моим крестным, снабжал меня различной литературой, и поскольку он был не борющийся, а просветленный человек, то это было интересно. Конечно, все это было связано с русской идеей, он тем более любил не тех уже привычных нам канонических святых, а философов, русских религиозных. И естественно, все это было крайне важно.

Главный вопрос, который, безусловно, является наивным и, пожалуй, даже неуместным в современном контексте — «является ли Ваше обращение к «Русской Идее» обращением стяжательства/призыва/инвокации?» — остается без ответа. После разговора Игорь робко кивает мне, то ли из вежливости, то ли посылая тайный знак согласия. Я ухожу, воодушевленный разговором. Кажется, что я услышал главное. Однако, редактируя этот текст, я понимаю, что что-то потерялось. Исчезло мое непосредственное отношение к этому проекту.

Текст печатается с небольшими сокращениями.





P. S.



Е. Елагина.
Пища будущего. 2020

Е. Елагина.
Сердце нашей Родины. 2020

Вид объекта Елены
Елагиной «ПРЕКрасное»
на экспозиции «Обратный
отсчет» в Московском музее
современного искусства. 2021





И. Макаревич.
Звезда геометрии. 2015

Е. Елагина.
Наружное – Внутреннее. 2010

Е. Елагина.
Главное. 2020



И. Макаревич.
Музбес. 2013

Е. Елагина.
Женское. 2010

Е. Елагина.
Судебное. 2020



**О РЫБАХ, ГРИБАХ
И ДЕРЕВЬЯХ**

По возрасту Игорь Макаревич и Елена Елагина — ровесники отцов соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида, а по времени дебюта в паре, той самой «Закрытой рыбной выставки» 1990 года, — младше младоконцептуалистов «Медицинской герменевтики». Прием, лежащий в основе их «грибного» цикла — объектов, ассамбляжей и картин с поганками, прорастающими на супрематических фонах, сквозь «квадраты» и «архитектоны» Малевича, — может показаться близким соц-арту. Но присматриваясь к мухоморам, вылезшим из развесистых капителей и фонтанов ВДНХ, чтобы дать ростки в виде татлинских «башен», мы заметим, что художники-маньеристы всеми силами стремятся избежать лобового столкновения языков и идеологий, свойственных «классическому» соц-арту. Метатекст, стоящий за этими гибридными организациями, включает в себя и эссе Андрея Монастырского «ВДНХ — столица мира», и «московские» рассказы Владимира Сорокина, и «Gesamtkunstwerk Сталин» Бориса Гройса, и «Культуру Два» Владимира Паперного — словом, весь корпус тогдашних дискуссий об авангарде, модернизме и постмодернизме. И недаром эти продукты художественной микологии так естественно смотрелись рядом с «Вавилонской башней» Брейгеля Мужичского в венском Кунстхисторишес в 2009 году — два маньеристических мироощущения, знающих о тщете юношеских мечтаний, старческой премудрости и художнического интеллектуализма, встретились друг с другом. Тогда как в стильном ахроматизме проекта «Русская идея», слепленного из сырой земли, черного хлеба, чистого духа и великих утопий, ощущается медгерменевтическая ирония. Однако в поисках аналогий и «Русская идея», и «Грибы русского авангарда» неизбежно приведут к ретроавангардистским, парадоксально сочетающим иронию с искренностью изысканиям словенской группы IRWIN. Впрочем, сами художники предпочитают говорить о себе как о семидесятниках, поколении постоттепельной утраты иллюзий и метафизического эскапизма.

Игорь Макаревич и Елена Елагина учились в одной, очень специальной художественной школе, МСХШ, но в разное время. Однокашниками Макаревича были Леонид Соков, Александр Косолапов и Александр Юликов, но в отличие от них, пошедших в Строгановку или Полиграф, кузницы кадров андерграунда, он продолжил обучение на худфаке ВГИКа. Елагина эту славную компанию в художке не застала, училась на филфаке Пединститута, но работала ассистенткой у Эрнста Неизвестного, в мастерской которого можно было встретить более ранних выпускников МСХШ — Владимира Янкилевского, Илью Кабакова и их друзей, весь «круг Сретенского бульвара», а потом брала уроки у Алисы Порет, в начале 1970-х остававшейся последним связным между современностью и эпохой Даниила Хармса и Александра Введенского. Разумеется, они познакомились, поженились и даже стали работать вместе — и над монументально-декоративными халтурами для заработка, и в составе «Коллективных действий», к которым присоединились в 1979-м, — задолго до того, как возник дуэт Макаревич — Елагина. Позднее метафора связи и связанности всего со всем в их инсталляциях будет представлена буквально, в виде шлангов и катетеров, по которым нечто — не то мировая душа, не то «живое вещество» видной представительницы сталинской псевдонауки Ольги Лепешинской (ей посвящена инсталляция Елагиной «Лаборатория великого делания») — перетекает от фотолица к фотолицу, из картины в картину, из гроба в гроб. (Этот мнимо простодушный, детский, материальный буквализм в говорении о нематериальных материях — вообще характерная черта почерка Макаревича и Елагиной.) Две открывающие выставку инсталляции, «Круг КД» и «Круг жизни», вводят зрителя в интимное, связанное дружескими и любовными узами пространство андерграунда с его собственной «философией общего дела» (к идеям Николая Федорова и русскому космизму обращена едва ли не большая часть работ дуэта). Важным элементом в обеих инсталляциях выступают фотографии — Макаревич был одним из главных фотохроникеров «Коллективных действий», и на снимках времен КД мы видим его с неизменной камерой в руках и неизменным сосредоточенно-настороженным выражением фотографа, боящегося пропустить «решающий момент», на лице. Внушительный раздел «Обратного отсчета» отведен самостоятельным работам Игоря Макаревича и Елены Елагиной, сделанным и до и после 1990 года, и в этих залах вы вначале перестаете понимать, как два таких совершенно разных художника вообще могут находить общий язык и общаться друг с другом, а потом начинаете видеть и оценивать вклад каждого в совместные произведения. Фотограф Макаревич работает в поле индексального — следов, отпечатков паль-

цев, слепков с лиц и тел, фотоизображений, которые тоже, по сути, являются световыми слепками, его искусство телесно, эротично, экзистенциально, сопряжено с трагическим переживанием смертности человека. Филолог Елагина работает в поле символического — игры слов, объектов-ребусов, оговорок, страшилок, сказок и мифов, ее искусство интеллектуально, холодно-иронично, литературно, имперсонально, тяготеет к интертекстуальности. Но именно перу Макаревича принадлежит один из лучших текстов московского концептуализма, ставящий точку в большой истории «маленького человека» и все еще недооцененный историками русской литературы: это «Дневник Борисова», проиллюстрированный во множестве перформативных фотографий, коллажей, ассамбляжей, объектов и инсталляций. Трудно представить себе творческий союз Кристиана Болтански и Джозефа Кошута, однако небываемое бывает. Усыновив лигномана Борисова, мучимого эротико-танатологическим влечением к дереву и постепенно деревенеющего вместе со всей советской ойкуменой, Игорь Макаревич и Елена Елагина открыли гибридный способ рассказывать визуальные истории в пространстве — словами и объектами. Когда о многом можно сказать, и еще о большем — умолчать. Когда речь вроде бы о рыбах, грибах, деревьях, квадратах и башнях, а выходит что-то человеческое и даже слишком человеческое.

Коммерсантъ Weekend, февраль 2021



Приложение

Игорь Макаревич и Елена Елагина Список произведений

И. Макаревич, Е. Елагина
Мироздание. 2014
Инсталляция
Национальный музей Уэльса, Кардифф

И. Макаревич
Изменение. 1978 (16 частей)
Бромосеребряная печать
Государственная Третьяковская галерея

Е. Елагина
Высшее — Адское. 1989 (вариант 1992)
Смешанная техника
Частное собрание

И. Макаревич
Трупы коммунаров. 1973
Холст, масло
Художественный музей Зиммерли
Университета Ратгерс. Нью-Брансуик

И. Макаревич
Хирургические инструменты. 1978
Холст, масло
Художественный музей Зиммерли
Университета Ратгерс. Нью-Брансуик

И. Макаревич
Дополнительный фактор. 1988
Дерево, пластик, металл, алкидная эмаль
Частное собрание

И. Макаревич
Дисперсия воспаряющей души. 1978
Смешанная техника. Частное собрание

И. Макаревич
25 воспоминаний о друге. 1978
Дерево, пластик, алкидная эмаль
Музей AZ, Москва

И. Макаревич
Дисперсия воспаряющей души. 1978
(Вариант 1988)
Дерево, гипс, алкидная эмаль
Частное собрание

И. Макаревич
Подарок для Германии. 1993
Чемодан, папье-маше, ткань, ПВА
Берлинская галерея, музей современного искусства

И. Макаревич
25 воспоминаний о друге. 1978
(Вариант 2005)
Дерево, пластик, алкидная эмаль
Частное собрание

И. Макаревич
Звув (Человек-муха). 1989
Дерево, папье-маше, гипс, металл,
алкидная эмаль
Московский музей современного искусства

И. Макаревич
Из серии «Галерея». 1988
Смешанная техника
Частное собрание

И. Макаревич.
Лев Святого Марка. 1989
Смешанная техника
Частное собрание

И. Макаревич
Бэйт. 1988
Смешанная техника
Частное собрание

И. Макаревич
Температура изменения. 1990
Смешанная техника
Государственная
Третьяковская галерея, Москва

И. Макаревич
Футляр ощущений. 1979
Дерево, папье-маше, акрил
Московский музей современного искусства

И. Макаревич
Крест Святого Андрея. 1989
Дерево, энкаустика, пластик
Частное собрание

И. Макаревич
Пейзаж с пятью мухами. 1992
Дерево, энкаустика, акрил, пластик
Частное собрание

И. Макаревич.
Крест Святого Игнатия. 1989
Дерево, пластик
Художественный музей Зиммерли
Университета Ратгерс. Нью-Брансуик

И. Макаревич
Футляр ощущений. 1979
Дерево, папье-маше, акрил
Московский музей современного искусства

И. Макаревич
Рейнкарнация мощей Святого Игнатия. 1990
Инсталляция
Частное собрание

И. Макаревич
Сон Живописи рождает чудовищ. 1990
Инсталляция
Государственная
Третьяковская галерея, Москва

И. Макаревич
Из серии «СССР оплот мира». 1989
Холст, энкаустика
Частное собрание

И. Макаревич
Из серии «СССР оплот мира». 1989
Холст, энкаустика
Частное собрание

И. Макаревич
Из серии «СССР оплот мира». 1989
Холст, энкаустика
Частное собрание

И. Макаревич
Я люблю Париж. 1989
Смешанная техника
Частное собрание

И. Макаревич.
Из серии «СССР оплот мира». 1989
Холст, энкаустика
Частное собрание

И. Макаревич
Покрытая Живопись. 1988 (триптих)
Дерево, эмаль, энкаустика,
алкидная эмаль
Музей искусств Нэшера
в Университете Дюка, Дарем

И. Макаревич
СОТБИС. 1988
Дерево, эмаль, энкаустика, рельеф
Частное собрание

И. Макаревич
Открытое пространство. 1988
Инсталляция
Музей искусств Нэшера
в Университете Дюка, Дарем

И. Макаревич
Поэтический пейзаж. 1992
Холст, энкаустика
Частное собрание

И. Макаревич
Передвижная галерея русских художников. 1979
Две части: 1) картонный футляр с гипсовыми
дактилоскопическими оттисками;
2) стенд с черно-белыми фотографиями
дактилоскопических отпечатков
Государственная
Третьяковская галерея, Москва

И. Макаревич
*Стационарная галерея русских художников
(Портрет Ивана Чуйкова)*. (1981–1991)
Деревянный рельеф, масло
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

И. Макаревич
*Стационарная галерея русских художников
(Портрет Ильи Кабакова)*. 1983–1986
Объект. Смешанная техника
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

И. Макаревич
Стационарная галерея русских художников (Портрет Эрика Булатова). 1987–1989
Дерево, масло, эмаль
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И. Макаревич
Изменение. 1978 (25 частей)
Печать на пленке (1979)
Центр Жоржа Помпиду, Париж

И. Макаревич
Выбор цели. 1977 (14 частей)
Бромосеребряная печать
Центр Жоржа Помпиду, Париж

Е. Елагина
Высшее — Адское. 1989 (вариант 1992)
Смешанная техника
Частное собрание

Е. Елагина
Чистое. 1987
Инсталляционный объект. Дерево, керамическая плитка, пластиковые сосуды (5 штук), пластиковые муляжи червей, эмаль, деревянный табурет, стеклянная бутылка, раствор фурацилина, резиновая трубка
Галерея Тейт, Лондон

Е. Елагина
Детское. 1988
Инсталляционный объект. 2 элемента:
1) планшет: дерево, фанерные буквы, ПВА;
2) объект: деревянная скамейка, грелка, пластилин, бинт, акрил
Stella Art Foundation, Москва

Е. Елагина
Дегтярное. 1990
Инсталляционный объект. 2 элемента:
1) планшет: дерево, фанера, фанерные буквы, ПВА; 2) объект: деревянная подставка, металлическая труба, брезент с пропиткой, деготь
Музей искусств Нэшера
в Университете Дюка, Дарем

Е. Елагина
Сосудистое. 1990
Инсталляционный объект. Планшет (дерево, фанера, рельеф, ПВА), пластиковое ведро, пластиковая трубка, 2 пластиковых поддона для стирки белья
Берлинская галерея, музей современного искусства

Е. Елагина
Высшее — Адское. 1989
Инсталляционный объект. 3 элемента: 1) панно «Высшее»: фанера, бархат, аппликация, металлическая фурнитура; 2) панно «Адское»: фанера, масло, бархат, металлические крючки; 3) 2 стула, металл, металлическая цепь, гиря
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Е. Елагина
Иксисос. 1992
Смешанная техника
Частное собрание

Е. Елагина
Девушки и смерть. 1993
Инсталляция
Частное собрание

Е. Елагина, И. Макаревич
Железная муха. 2000
Металл, лазерная резка, сварка
Частное собрание

Е. Елагина, И. Макаревич
Матка Микоян. 1994
Смешанная техника
Собрание семьи авторов

Е. Елагина, И. Макаревич
Прорези. 1990
Клеенка
Центр Жоржа Помпиду, Париж

Е. Елагина, И. Макаревич
У пристани в Куйбышеве. 1990
Смешанная техника
Stella Art Foundation, Москва

Е. Елагина, И. Макаревич
Промывка красной рыбы. 1990–1996
Гладильная доска, душ, гипсовый рельеф, сито, алкидная эмаль
Музей Людвига, Кельн

Е. Елагина, И. Макаревич
Рыба. 1990
Смешанная техника
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич
РИС-УНОК. 2000
Инсталляция. Объекты: рис, свинец, стекло, дерево, картон. Рисунки: бумага, свинцовый карандаш
Частное собрание

И. Макаревич
Рассказ писательницы. 1994
Инсталляция. Собственность семьи автора

И. Макаревич
Ассамбляж для проекта «Жизнь на снегу». 1995
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич
Космический круг Буратино. 2003
Холст, акрил
Частное собрание

И. Макаревич
Космический крест Буратино. 2003
Холст, акрил
Частное собрание

И. Макаревич
Без названия. 1993
Холст, масло
Частное собрание

И. Макаревич, Е. Елагина
Избушка Малевича. 2003
Дерево, резьба, холст, акрил
Московский музей современного искусства

И. Макаревич
Буратино на Севере. 1994
Холст, акрил
Частное собрание

И. Макаревич
Жизнь на снегу. 1995
Бумага, коллаж
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич, Е. Елагина
Деревянный орел с Золотым ключиком. 2003
Дерево, резьба
Частное собрание

И. Макаревич
Ассамбляж для проекта «Жизнь на снегу». 1995
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич, Е. Елагина
Жизнь на снегу. 2003
Инсталляция
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И. Макаревич, Е. Елагина
Заиндевельый орел, из проекта «Жизнь на снегу» 2003 (вариант 2005)
Металл, холодильное устройство
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич, Е. Елагина
Книга снега, из проекта «Жизнь на снегу». 2003
Офорт на бумаге ручного отлива, акватинта, цветная тушь, перо
Stella Art Foundation, Москва

И. Макаревич, Е. Елагина
Снегоступ, из проекта «Жизнь на снегу». 2003
Дерево, кожа
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Паган. 2003–2005
Инсталляция
Частное собрание

И. Макаревич, Е. Елагина
Грибы русского авангарда. 2008–2015
Инсталляция
Частное собрание

Е. Елагина
Лаборатория великого делания. 1996
Инсталляция
Частное собрание

И. Макаревич, Е. Елагина
Герантомахия
Инсталляция для проекта «Шизокитай: галлюцинация у власти». 1990
Утрачена

И. Макаревич
Lignopatria. 1996
Инсталляция
Утрачена

И. Макаревич
Николай Иванович Борисов. Фотогравюра из серии Homo Lignum. 1998
Частное собрание

И. Макаревич
Жилище Николая Ивановича Борисова
Фотография из серии Homo Lignum. 1998
Сихахром
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Жилище Николая Ивановича Борисова
Фотография из серии Homo Lignum. 1998
Бромосеребряная авторская печать
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Жилище Николая Ивановича Борисова
Фотография из серии Homo Lignum. 1998
Бромосеребряная авторская печать
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Николай Иванович Борисов. Фотография из серии Homo Lignum. 1998
Фотобумага, бромосеребряная авторская печать, механическая и химическая обработка негатива и позитива
Частное собрание

И. Макаревич
Невольница. 2000
Холст, масло
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Череп Буратино. 1998
Осина, индийский мрамор
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Икона Борисова. 1998
Объект
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Рукоять трости Борисова. 1998
Красное дерево, резьба
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Дневник Борисова (История шкафа). 2015
Бумага ручного отлива с водяными знаками, цветная тушь, перо, цветной карандаш
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Ганимед. 2004
Холст, масло
Собрание семьи автора

И. Макаревич
В пределах Прекрасного. 1992
Инсталляция
Частное собрание

И. Макаревич
Эскиз инсталляции «В пределах Прекрасного». 1992
Собрание семьи автора

И. Макаревич, Е. Елагина
Общее дело. 2012
Инсталляция
Утрачена

И. Макаревич, Е. Елагина
Эскизы и чертежи инсталляции «Общее дело». 2012
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Эскиз инсталляции «Общее дело». 2012
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Реконструкция плана захоронения философа Николая Федорова в московском Скорбященском монастыре для инсталляции «Общее дело». 2012
Патинированная бумага, цветная тушь, перо
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Эскиз инсталляции «Общее дело». 2012
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Неизвестные разумные силы. 2010
Инсталляция
Московский музей современного искусства

И. Макаревич, Е. Елагина
Эскиз инсталляции «Неизвестные разумные силы». 2010
Собрание семьи авторов

И. Макаревич, Е. Елагина
Русская идея. 2008
Инсталляция
РОСИЗО

И. Макаревич, Е. Елагина
Эскизы инсталляции «Русская идея». 2007
Собрание семьи авторов

Е. Елагина
Специальный объект. 2007
Бронза
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Бронзовый хлеб на подставке из черного мрамора. 2007
Частное собрание

Е. Елагина
Пицца будущего. 2020
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
Сердце нашей Родины. 2020
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
ПРЕкрасное. 2021
Инсталляционный объект
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Звезда геометрии. 2015
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
Наружное — Внутреннее. 2010
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
Главное. 2020
Смешанная техника
Собрание семьи автора

И. Макаревич
Музбес. 2013
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
Женское. 2010
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Е. Елагина
Судебное. 2020
Смешанная техника
Собрание семьи автора

Игорь Макаревич

Избранные персональные выставки

Игорь Макаревич, 1979

1979
Выставка на ул. Вавилова. Москва. Каталог Чуйков, Абрамов, Макаревич. Центр Жоржа Помпиду. Париж, Франция
Freedom — Liberty. Галерея Филлис Кайнд. Нью-Йорк, США

1995
Жизнь на снегу. Путешествие на льдине. Крингс-Эрнст галерея. Кельн, Германия
Как выжить на летнем снегу. Галерея «Пальто». Москва

Игорь Макаревич, 1996

1996
Лигномания. XL Галерея. Москва. Каталог

Игорь Макаревич, 1997

1997
Частичное изменение. Галерея Obscuri Viri. Москва. Каталог Номо Lignum. XL Галерея. Москва. Каталог

1998
Искания Рая. XL Галерея. Москва. Каталог
Дневники Н. И. Борисова. Избранное. Интернациональная печатная студия. Александрия, Вирджиния

1999
Избранные места из записей Николая Ивановича Борисова, или Тайная жизнь деревьев. XL Галерея. Москва. Каталог
Номо Lignum 99. Галерея Spider & Mouse. Москва

2000
Музей Борисова. Edsvik Konsthall. Соллентуна, Швеция
Визионер Борисов, В пределах Прекрасного. ГЦСИ, Нижний Новгород
Рисунки старых советских мастеров. XL Галерея. Москва. Каталог
Три взгляда. Сахалинский областной художественный музей. Южно-Сахалинск

2001
В поисках утраченного времени. Галерея Крингс-Эрнст. Кельн, Германия
Свидетельство гармонии. Ярославский художественный музей

2003
Мастера русской мифологии. Галерея «К». Вашингтон, США
Графика 1993–2003. Пинакотека. Москва
Паган. XL Галерея. Москва. Каталог
Номо Lignum 03. ГЦСИ. Москва

Игорь Макаревич, 2003

Игорь Макаревич, 2003

Игорь Макаревич, 2003

2010
Манифесты концептуализма. Галерея «Синий квадрат». Париж

2011
Дом Эрастовых. XL Галерея. Москва

2013
Неизвестные разумные силы. Stella Art Foundation. Москва

2014
Номо Lignum. История шкафа. Галерея Navicula Artis. Санкт-Петербург
Музей Борисова. Галерея Atlas Sztuki. Лодзь, Польша

Игорь Макаревич, 2014

Игорь Макаревич, 2014

Игорь Макаревич
Избранные групповые выставки

1979
Фотографическое искусство. Горком графиков, Москва
20 лет неофициального искусства в СССР. Бохум, ФРГ

1980
Нонконформисты. Современный комментарий из Советского Союза. Картинная галерея Мэрилендского университета. США. Каталог
Новые тенденции Русского Неофициального Искусства. Нью-Йорк, США
Новая русская волна. Центр современного русского искусства, Нью-Йорк. США. Каталог

1982
Аспекты советского искусства в современной культуре. Русское искусство самиздата. Галерея Публичной библиотеки Чаппаква. Нью-Йорк, США

1983
Искусство самиздата из России. Галерея Хьюлетт. Питтсбург, США

1984
Русское искусство самиздата. Музей современного искусства. Лос-Анджелес, США

1987
Объект в современном искусстве. Горком графиков. Москва
Ретроспектива. Творческое объединение «Эрмитаж». Москва
Первая выставка Клуба авангардистов. Автозаводская ул., Москва
Фотоискусство. Творческое объединение «Эрмитаж». Москва

1988
Новые русские. Дворец культуры и науки. Варшава, Польша. Каталог
Выставка Клуба авангардистов в зале бассейна мужского отделения Сандуновских бань. Москва

1989
Дорогое искусство. Клуб авангардистов. Московский дворец молодежи
Зеленая Выставка. Галерея Экзит Арт. Нью-Йорк, США. Галерея Дунлоп Ар. Каталог
Улыбайтесь, пожалуйста. Советская фотография. Париж. Каталог
Недорогое искусство, или Маленькие создания. Первая галерея. Москва

1990
Работа искусства в эру Перестройки. Галерея Филлис Кайнд. Нью-Йорк, США
Адаптация, негативация социалистического реализма. Музей современного искусства Олдрича. Коннектикут, США. Каталог

1991
Другое искусство. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Каталог

1992
Топография. Галерея L. Москва. Каталог
Выставка в Бутырской тюрьме. Институт современного искусства. Москва
В Москву… В Москву… Государственная галерея современного искусства. Болонья, Италия. Каталог

1993
Взгляд трех художников на творчество Чехова. Культурный центр. Киркенес, Норвегия. Каталог
Монументы. Трансформация для будущего. Институт современного искусства. Москва
Три взгляда. Мурманский областной художественный музей

1994
Место спасения — Москва. Ахен. Каталог
Победа и поражение. Галерея Obscuri Viri. Москва. Каталог
Художник вместо Произведения. ЦДХ. Москва
Видеть во мгле. Фестиваль в Цетине, Черногория. Каталог

1995
Искусство умирать. Якут-галерея. ЦВЗ «Манеж». Москва. Каталог
Прогулки за горизонт. Галерея Беляево. Москва

1996
От ГУЛАГа до гласности. Коллекция Нортона и Нэнси Додж. Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс. Нью-Брансуик. Каталог

1998
Тело и Восток. Галерея современного искусства в Любляне. Музей современного искусства в квартале Метелкова

2000
Любовники КЛАВы. ЦДХ. Москва
Личный взгляд. Международная мастерская ручной печати. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Каталог

2002
40 лет нонконформистского искусства. ЦВЗ «Манеж». Москва

2003
Берлин — Москва. Martin-Gropius-Bau. Берлин. Каталог

2004
Письма счастья. Галерея «Ясная Поляна». Тула

Варшава — Москва. 1900–2000. Национальная галерея искусств Захента, Варшава. Каталог
По ту сторону Памяти. Нонконформистское искусство из Советского Союза 1956–1986. Выставка работ, связанных с фотографией из коллекции Нортона и Нэнси Додж. Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс. Нью-Брансуик. Каталог

2005
Москва — Варшава. 1900–2000. Государственная Третьяковская галерея. Каталог
Русский поп-арт. Государственная Третьяковская галерея. Каталог
Россия! Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк. Каталог
Коллаж в России. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Каталог

2006
Прохождение Чернобыля. Музей современного искусства. Барселона. Каталог

2007
Приключения «Черного квадрата». Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Каталог

2008
Русское бедное. Фонд Марата Гельмана. Каталог

2009

Другая мифология. ГЦСИ. Москва. Каталог
Кризис самоидентификации. Открытая галерея. Москва. Каталог
Эскизы инсталляций. XL Галерея. Москва

2010

Мужское начало. Открытая галерея. Москва
Гласность. Галерея Haunch of Venison. Лондон. Каталог
Воспоминания и сны. Открытая галерея. Москва

2011

Иллюзион. ГЦСИ «Арсенал». Нижний Новгород. Каталог
Фотолаборатория Борисова, инсталляция в рамках выставки «Иллюзион». ГЦСИ «Арсенал». Нижний Новгород. Каталог

2012

Я был здесь. Открытая галерея. Москва
Московский концептуализм. Начало. ГЦСИ «Арсенал». Нижний Новгород
Тираж ограничен. Открытая галерея. Москва

2013

Сны для тех, кто бодрствует. Московский музей современного искусства
Кафка в русской книжной графике. Библиотека книжной графики. Санкт-Петербург

2014

Выход за ноль. Галерея Калверт 22. Лондон. Каталог
По следам Малевича. Фонд Арины Ковнер, Цюрих. Каталог

2015

Кафка. Галерея «Ковчег». Москва
Духовка и нетленка. Музей Москвы
Крекс Фекс Пекс. Государственный литературный музей. Каталог
Вокруг Хармса. Галерея «КультПроект». Москва

Елена Елагина

Персональные выставки

1996

Лаборатория Великого Делания. Галерея Obscuri Viri. Москва. Каталог

Елена Елагина

Избранные групповые выставки

1990

Работница. L Галерея. Москва

1991

Посещение. Клуб авангардистов. Пересветов переулок. Москва

1992

Сердца четырех. Клуб офицеров. Москва

1994

Музей Желаний. Сердца четырех. Институт современного искусства. Клуб офицеров. Москва
После перестройки. Кухарка или Служащая. Национальная галерея искусства, Восточное крыло. Вашингтон, США. Каталог

1995

Работница 2. L Галерея. Москва
Границы интерпретации. РГУ. Москва. Каталог
О Красоте. Галерея «Риджина». Москва. Каталог

1997

Второй пункт. Галерея «Феникс». Москва. Каталог

1999

Границы Гендера. ЦСЖИ, Москва. Кибер-фемин-клуб, Санкт-Петербург. Каталог

2001

Искусство женского рода. Женщины-художницы России XV–XX веков. Государственная Третьяковская галерея. Каталог

2004

Еврографика. Московский музей современного искусства

2005

Гендерные волнения. Московский музей современного искусства
ARTПОЛЕ. Айдан галерея и XL Галерея. Москва

2008

Власть воды. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Каталог

2010

Gender Check. Музей современного искусства Фонда Людвига в Вене (MUMOK). Каталог
ŽEN d’ART. Московский музей современного искусства. Каталог

2011

Проект exséquois в рамках IX Красноярской музейной биеннале
Во глубине. IX Красноярская музейная биеннале

2013

Международный женский день. Феминизм: от авангарда до наших дней. Музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница». Москва. Каталог

Игорь Макаревич и Елена Елагина Совместные проекты

1990

Закрытая рыбная выставка. Музей МАНИ. Лобня — Москва

1992

В пределах Прекрасного. L Галерея, Москва

1993

Девушки и смерть. Галерея «Велта». Москва
Закрытая рыбная выставка. Галерея Крингс-Эрнст. Кельн, Германия. Каталог

1994

Жизнь на снегу. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Рассказ писательницы. ЦДХ. Москва

1995

Игра в крокет. Галерея Obscuri Viri. Москва. Каталог

2000

НОМАЖ. Проект в музее паталогической анатомии животных при Ветеринарной академии Санкт-Петербурга
Свидетельство гармонии. Ярославский художественный музей

2002

Железная муха. XL Галерея. Москва. Каталог

2003

Паган. XL Галерея. Москва. Каталог

2005

В пределах Прекрасного. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Каталог

2008

Грибы русского авангарда. A-Foundation Gallery, Rochelle School. Лондон. Галерея Сандманн. Берлин. Каталог

2009

In situ. Музей истории искусств. Вена, Австрия. Каталог

2010

Манифесты концептуализма. Галерея «Синий квадрат». Париж

2013

Неизвестные разумные силы. Stella Art Foundation. Москва

2015

Макаревич — Елагина: анализ искусства. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Паган. Fundacja Profile. Варшава

2021

Обратный отсчет. Московский музей современного искусства

Игорь Макаревич и Елена Елагина Совместные проекты в избранных групповых выставках

1989

Перспективы концептуализма. Клуб авангардистов. Москва

1990

От весны к лету. Советское концептуальное искусство эры позднего коммунизма. Музей искусства. Такома. Институт современного искусства. Бостон, США. Каталог
В сторону объекта. Коллекция современного искусства Музея-заповедника «Царицыно». Москва
К Объекту. Городской музей Амстердама, Стеделейкмусеум. Нидерланды. Каталог
Шизокитай. Галлюцинация у власти. Клуб авангардистов. Москва
Коллективная выставка. Кузнецкий Мост, Москва. Каталог
Экспозиция. Музей-заповедник «Царицыно». Москва

1991

Перспективы концептуализма. Художественная галерея Гавайского университета в Гонолулу. Галерея Клок Тауэр. Нью-Йорк
МАНИ Музей. Монастырь кармелитов. Франкфурт-на-Майне, ФРГ. Каталог

Приватные занятия. Галерея 1.0. Москва. Каталог Современное советское искусство от оттепели до перестройки. Художественный музей Сетагая. Япония. Каталог Современные русские художники. Сантьяго-де-Компостела, Испания. Каталог Искусство: Европа — Советский Союз. Кунстферейн. Ганновер, ФРГ. Каталог Новоченто. I Галерея. ЦДХ. Москва

1992

В комнатах. Дом культуры Братислава. Чехословацкая Социалистическая Республика. Каталог После СССР. Гронингенский музей. Нидерланды. Каталог Перспективы концептуализма. Центр искусства Род-Айлендского университета. Художественный музей Северной Каролины. США. Каталог

1993

Подарки для Германии. ЦДХ. Москва. Дворец Слез. Берлин. Каталог Перспективы концептуализма. Центр искусства Санта-Фе. Нью-Мексико, США Временный адрес. Музей почты. Париж. Каталог Новые территории искусства. Фестиваль. Красноярск. Каталог От Малевича до Кабакова. Русский авангард столетия из музея Людвига. Кельн, Германия. Каталог

1995

Нон-конформисты в России 1957–1995. Музей Вильгельма Хака. Людвигсхафен-на-Рейне, Германия Esotericum, Карты Таро. XL Галерея. Москва. Каталог Мера сил Конец Великой Утопии. Кунстферейн. Мюнхен, Германия Художники московской сцены. Галерея Хоенталь унд Берген. Мюнхен, Германия. Каталог Мера сил — вместо Археологии. Берлинская академия искусств, Германия Полет — Уход — Исчезновение. Московское концептуальное искусство. Галерея столичного города Прага. Чехия. Хаус ам Вальдзее. Берлин, Германия. Штатсгалери им Софиенхоф. Киль, Германия. Каталог

1996

Флюксус вчера, сегодня, завтра. История без границ. ЦДХ. Москва Зона. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Каталог Клуб авангардистов 96. Галерея «Пересветов Переулок». Москва. Каталог Три карты. Галерея РОСИЗО, Москва Московская Студия 1991–1996. Галерея искусства Коркоран. Вашингтон. Галерея Мими Ферст. Нью-Йорк, США. Каталог

1997

Концепт и Краски. Пивоваров. Пригов. Елагина. Макаревич. Галерея Крингс-Эрнст. Кельн, Германия Коллективные действия. Галерея Эжитт Арт. Нью-Йорк, США Мир чувственных вещей. ГМИИ имени А. С. Пушкина. Москва. Каталог Мистическая корректность. Галерея Хоенталь унд Берген, Берлин, Германия. Каталог

1998

Мир этих глаз — 2. Чувашский государственный художественный музей. Чебоксары. Каталог Искания Рая. Мастерские Россия+Швейцария. Царское Село Динамические пары. Галерея Марата Гельмана, ЦВЗ «Манеж». Москва. Каталог

2000

Эфемериды. В помещении Британского совета. Москва Искусство против географии. За гранью. Государственный Русский музей, Мраморный дворец. Санкт-Петербург

2001

Таинственный родственник. Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана РАН. Москва

2003

Новое начало. Современное искусство из Москвы. Кунстхалле. Дюссельдорф, Германия. Каталог Московский концептуализм. Коллекции графики русских художников из собраний Х. Орошакова и В. Захарова. Берлинский гравюрный кабинет. Каталог

2004

Esotericum (Карты Таро). Московский музей современного искусства Москва — Берлин. Государственный исторический музей. Москва. Каталог Смысл жизни — смысл искусства. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Музей Людвига. Будапешт, Венгрия. Музей современного искусства. Люблина, Польша. Государственный Русский музей, Мраморный дворец. Санкт-Петербург. Каталог

2006

Происхождение видов. Искусство в эпоху социального дарвинизма. Музей современного искусства, Тояма. Хиросимский музей современного искусства. Япония. Каталог

2007

Горе от ума. Галерея Веры Погодиной VP Studio. Каталог Слово и образ. ГЦСИ. Москва. Каталог Учиться у Москвы. Дрезденская городская художественная галерея. Германия. Каталог

2008

Журнал на подоконнике, История издания «А-Я». Сахаровский центр. Москва. Каталог Тотальное Просвещение. Концептуальное искусство в Москве 1960–1990. Ширн Кунстхалле. Франктфурт, Германия. Фонд Хуана Марча. Мадрид, Испания. Каталог Алтари Авангарда. Музей современного искусства. Загреб, Хорватия. Каталог Малоизвестные объекты искусства. Современное русское искусство 1975–2007. Музей истории искусств. Вена, Австрия Перформация Архива. Коллективные Действия в 1970-е и 1980-е. Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс. Нью-Брансуик, США Сказки братьев Юнг. Галерея «Лаборатория». Москва Русское искусство. Парадоксы истории. Болгарская национальная художественная академия. София. Каталог

2009

Русские бумаги. Галерея «Синий квадрат». Париж Тайная жизнь тел. Открытая галерея. Москва. Каталог Соблазн. Открытая галерея. Москва Автопортрет. Галерея «Файн Арт». Москва. Каталог Общее дело. Проект в рамках основного проекта 53-й Венецианской биеннале современного искусства. Италия. Каталог Общее дело 2. Проект на Биеннале искусств в Салониках, Греция

2010

Русские утопии. Культурный центр «Гараж». Каталог Убежище. Е.К.АртБюро. Москва Урок истории. Пале де Токио. Париж, Франция. Каталог Контрапункт. Лувр. Париж, Франция. Каталог Манифесты. Центр современного искусства Passerelle. Брест, Франция. Каталог Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. Фонд культуры «Екатерина». Каталог 304×587, 1887. Инсталляция в рамках IX Красноярской музейной биеннале

2011

Метель. ГЦСИ «Арсенал». Нижний Новгород. Каталог Заложники пустоты. Эстетика пустого пространства. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Каталог Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства. Фонд культуры «Екатерина». Каталог

2012

Норман. Архетипические вариации. ГЦСИ. Москва. Каталог Философия общего дела. Инсталляция в рамках одноименного проекта. Пермская государственная художественная галерея Жизньсконца. Тульский некрополь, Тульский музей изобразительных искусств. Каталог Натюрморт Метаморфозы. Диалог классики и современности. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Каталог Тень времени. Музей-заповедник «Царицыно», Большой дворец. Каталог

2013

Экспансия предмета. Московский музей современного искусства Трудности перевода. Московский музей современного искусства Параллельный проект в рамках 55-й Венецианской биеннале современного искусства. Университет Ка-Фоскари. Венеция, Италия Реконструкция 1. Фонд культуры «Екатерина». Каталог Ленин: Ледокол. Мурманск — Москва — Вена. Каталог

2014

Реконструкция 2. Фонд культуры «Екатерина». Каталог Детский возраст. Открытая галерея. Москва Русский космизм. Галерея Эрарта, Лондон. Каталог Одно место рядом с другим. ЦСИ «Винзавод», Москва Мироздание. Инсталляция в составе выставки «Выход за ноль». Галерея Калверт 22, Лондон. Каталог

2015

Надежда Сулова — женщина-врач. Инсталляция для выставки «Музей великой надежды». ГЦСИ «Арсенал». Нижний Новгород

2016

Перезагрузка. Государственная Третьяковская галерея, Москва Русские художники участники Венецианской биеннале. Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург

Игорь Макаревич и Елена Елагина Музейные собрания

Государственная Третьяковская галерея, Москва
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Московский музей современного искусства
Новый музей, Санкт-Петербург
Музей AZ, Москва
Stella Art Foundation, Москва
Центр Жоржа Помпиду, Париж
Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид
Галерея Тейт, Лондон
Национальный музей Уэльса, Кардифф
Берлинская галерея, музей современного искусства
Берлинский гравюрный кабинет, музей
Музей Людвига, Кельн
Музей Вюрт, Кюнцельзау
Музей Йорна, Силькеборг
Библиотека Конгресса США, Вашингтон
Галерея искусства Коркоран, Вашингтон
Художественный музей Зиммерли Университета
Ратгерс, Нью-Брансуик
Музей искусств Нэшера в Университете Дюка, Дарем
Художественный музей Северной Каролины, Роли

Также работы Игоря Макаревича и Елены Елагиной находятся в частных собраниях искусства по всему миру.

Игорь Макаревич и Елена Елагина Библиография

Wolfgang Rothe. Kafka in der Kunst. Zurich.
1979. P. 53, 144.

I. Makarevich. Selection of the Target. Les Cahiers du Musee
national d'art modern No. 2. 1979. Paris. P. 259–271.

А. Монастырский. Игорь Макаревич. «А-Я».
Париж. 1981. № 3. С. 31–34.

Е. Быкова. И. Макаревич. Графическая серия
к произведениям Ф. Кафки. Советская графика № 7.
Альманах (Советский Художник).
Москва. 1983. С. 109–118.

Sylvia Hochfield. Soviet Art: New Freedom,
New Directions. ARTnews. October 1987. P. 105.

Rimma Gerlovina and Valery Gerlovin. Russian
Samizdat Art. New York. 1987. P. 138, 142, 143.

Jamey Gambrell. Notes on Underground. Art in America.
November. 1998. P. 117–118.

Matthew Cullernebown. Contemporary Russian Art.
Phaidon. Oxford. 1989. P. 117–118.

Margarita Tupitsyn. Margins of Soviet Art.
Giancarlo Politi Editore. Milan. 1989. P. 135, 137, 138.

А. Монастырский. Монументальный Макаревич //
Flash Art, Russian Edition. № 1. 1989. С. 132–133.

Ю. Герчук. Игорь Макаревич как монументалист //
Декоративное Искусство. Москва. 1990. № 2. С. 7–9.

Jamey Gambrell. The Perils of Perestroika. Art in America.
March. 1990. P. 50.

M. Ryklin. The Fish Show at the MANI Museum.
Flash Art News. Nov/Des 1990. P. 178.

Другое Искусство? // Декоративное искусство СССР.
Москва. 1991. № 7. С. 126.

И. Макаревич. Книга продолжений // Декоративное
искусство СССР. Москва. 1991. № 9–10. С. 26.

А. Балашов. Шизокитай. Творчество № 7.
Москва. 1991. С. 8–9.

И. Макаревич. Кладбище как идеальная модель мироздания.
Интервью // Декоративное искусство СССР.
Москва. 1991. № 7. С. 32–33.

Jamey Gambrell. Report from Moscow. Art in America.
November 1992. P. 50.

Uta Grundmann. Ein Schweinsrussel macht Geschenken.
Neue Bildende Kunst No. 5. 1992. P. 12–15.

Д. Гембрелл. Некоторая польза от политики //
Творчество. Москва. 1992. № 2. С. 46.

М. Рыклин. Апроприация апроприаторов. Террорологиики.
Тарту — Москва: Эйдос. 1992. С. 131–138.

Jekaterina Diogot. Der Name des Fisches. DU No. 3.
February 1993. P. 13–21.

Екатерина Дёготь. Имя Рыбы // Artograph. М.,
1993. № 1. С. 3–12.

Reinhard Ermen. Fischausstellung und andere Installationen.
KUNSTFORUM International. No. 124, 1993. P. 438–439.

Margarita Tupitsyn. Shaping Soviet Art. Art in America.
September 1994. P. 43.

Е. Бобринская. Концептуализм. Москва: Галарт. 1994.

Soviet Dissident Artists. Interviews after Perestroika.
Rutgers University Press. 1995. P. 285–293.

Е. Дёготь. Жизнь на снегу заканчивается трагически.
Коммерсантъ № 104. 1994. С. 13.

From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from
the Soviet Union: the Norton and Nancy Dodge Collection.

The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers,
the State University of New Jersey. P. 76, 93.

Frank Frangenberg. I. Makarewitsch, J. Jelagina.
Kunstforum No. 133. Feb.-Apr. 1996. P. 373.

Е. Петровская. Предчувствие рассказа.
Сегодня. 1995. № 144.

The Print Collector's Newsletter. Vol. 26, No. 5.
November–December 1995. P. 180.

А. Альчук. Приключения Буратино.
Независимая газета. 26.03.1996.

Е. Дёготь. Сказка о пожилом Буратино.
Коммерсантъ. 1996. № 46. С. 12.

А. Ковалев. Жизнь после жизни. Сегодня. 1996. № 60.

А. Альчук. Дилетанты и профессионалы.
Независимая газета. 15.02.1996.

Е. Бобринская. И. Макаревич. Частичное изменение.
Художественный дневник. 1997. Апрель. С. 31–33.

В. Тупицын. «Другое» искусства. AdMarginem. 1997. С. 189.

Anna Isaak. Feminism & Contemporary Art. Routledge
London and New York. 1996. P. 127–130.

М. Рыклин. Искусство как препятствие.
AdMarginem. 1997. С. 66–82.

Л. Лернер. И. Макаревич. Homo Lignum.
Художественный дневник. 1997. № 6. С. 29–31.

И. Макаревич. Только без имперских амбиций! //
Декоративное искусство. 1997. № 1–2.

А. Тарханов. Игра в ящик. // Камера Обскура.
Москва. 1998. № 3. С. 34–39.

Л. Лернер, И. Макаревич. Интервью //
Архив Современного Искусства. 1997. № 1.

Ludwig Museum in the Russian Museum.
Palace Editions. 1998. P. 182–185.

М. Орлова. Рай на помойке. Коммерсантъ. 1998. № 62.

Ф. Ромер. Искания рая. Итоги. 14.04.1998.

Макаревич Таро // Журнал «29». Москва.
Апрель — март 1998. С. 100–107.

Сводный каталог выставок L Галереи. 1991–1998.
ОГИ. Москва. 1998.

А. Фоменко. Фестиваль «Россия+Швейцария».
Беседа с Е. Елагиной и И. Макаревичем.

Мир дизайна. Санкт-Петербург. 1998. № 3. С. 73–75.

Anna Cudecka. Karty Tarot. Grapheion No. 2. 1998. Н. 80.

F. Kaimann. “Pests” Marquee. January 17. 1999. P. 7.

Сводный каталог выставок галереи Obscuri Viri. 1994–1998.

I. Makarevich. My work with the Tarot cards.
ArtChronika Moscow No. 1. 2001. P. 92–97.

Peeling Potatoes, Painting Pictures. Renee and Matthew Baigell.
Zimmerli Art Museum Press, New Brunswick. 2001. P. 142–144.

Margarita Tupitsyn. Moscow Vanguard Art. 1922–1992.
Yale University Press. 2018.

Игорь Макаревич
Елена Елагина

ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ

Идея:

Игорь Макаревич
Елена Елагина

Дизайнер:

Сергей Хрипун

Верстка и подготовка к печати:

Анна Юрионас-Юрганс

Корректоры:

Анна Селезнева
Марина Шапошникова

Выпускающий редактор:

Данила Стратович

Издатель:

Artguide Editions

Редакция выражает благодарность XL Галерее
за помощь при подготовке издания.

ISBN 978-5-6046822-9-6

Все права защищены

© Тексты: авторы, 2023

© Фото: авторы, 2023

© Игорь Макаревич, Елена Елагина, 2023

© ООО «Арт Гид», 2023

Во имя добра и мира!