

Содержание

<i>Евгения Чуйкова. Вступление</i>	6
<i>Иван Чуйков. Разное</i>	13
<i>Юрий Альберт. Интервью с Иваном Чуйковым</i>	20
<i>Иван Чуйков. Знаки б/у</i>	44
Интервью газете «Культура», февраль 2012	48
Переписка с Никитой Алексеевым	51
<i>Виктор Тупицын. Разговор с Иваном Чуйковым, 1988</i>	61
Программированные рисунки	70
Интервью Георгия Кизевальтера с Иваном Чуйковым	73
<i>Екатерина Деготь.</i> Windows Ивана Чуйкова (интервью)	83
Ответ на устный запрос Терезы Мавика	90
Переписка с Людмилой Бредихиной	92
Лабиринт. Интервью с Иваном Чуйковым	99
Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности	112
<i>Иван Чуйков. Проект для кино</i>	116
Переписка с Анной Толстой	120
О фальшаках	141
<i>Наталья Гершевская. Постскрипtum</i>	150

Вступление

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

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

Для меня, как для его дочери, выросшей среди его работ, которые естественным образом сформировывали мою эстетическую систему координат, самым завораживающим еще в детстве качеством была удивительная художественная свобода, которой было пронизано абсолютно все, что создавалось на моих глазах. Эти невиданные ящики-панорамы, оконные рамы с разлитыми на поверхности и внутри них пейзажами, или в верхнем углу родительской комнаты особым образом, в перспективе, вырезанные и прикрепленные живописные картонки, создающие

иллюзию парящего в помещении куба, вызывало изумление и (невысказанные) вопросы: а что, так можно? Это были реквизиты какого-то другого пространства, очень воздушного, небесного, преимущественно голубого, прорыв в которое обещало полет и свободу. Но, кроме того, что это были части иного, волшебного мира, это были еще совершенно невиданные штуки, не вписывающиеся ни в какие окружавшие меня тогда, в семидесятые — восьмидесятые годы прошлого века, изобразительные каноны.

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

Мы жили в те годы в Москве, в 17-этажной башне на Фестивальной (сейчас улица Ляпидевского), и из нашей кухни на 8-м этаже, а уж тем более из окон мастерской на 15-м, открывались замечательные виды на зеленые просторы и город за ними. Отец выполнял тогда заказы от комбината Союза художников — ездил по стране и писал для заработка так называемые задники (большие, в основном пейзажные, панно для задних стен областных клубов и кинотеатров), а в остальное время разрабатывал в стол свои концептуально-романтические проекты («Окна», «Варианты», «Панорамы», «Виртуальные скульптуры», «Теория отражения») и организовывал издание журнала «А-Я», собирая для него материалы в Москве. Это была достаточно рискованная деятельность — с допросами в КГБ, где

его считали главным организатором, пытались перевербовать, а также настоятельно и безрезультатно требовали письменного отречения. Такие отречения, кстати, некоторые художники написали. По просьбе авторов они не вошли в недавно изданную переписку, связанную с журналом «А-Я», что, конечно, не добавляет ей исторической ценности. Текст этих заявлений был приблизительно такой: мои работы опубликованы в журнале без моего ведома и против моей воли. В КГБ были, между прочим, и перехваченные письма отца в Париж, где издавался журнал, и экземпляры журнала, которые ему предъявили. Отпираться не было смысла. Как они туда попали?

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

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

Но вскоре это все изменилось...

Работы конца восьмидесятых становились более аналитичными. Вроде бы это была веселая и легкая игра, жонглирование различными живописными цитатами («Фрагменты»), — вне иерархии рядом оказывались плакат, итальянская живопись, детский рисунок, журнальная иллюстрация, — и в то же время это было серьезное исследование живописного языка — при отказе от

своего собственного («риски такой позиции так не поняты»). Как Чуйков формулирует в каталоге Postcards, в интервью «Поиск и власть»: «Я делаю комбинации из произведений разных культур, культур высоких и низких. Такой комбинацией я надеюсь и освободиться от идеологизированности стиля, и открыть заново как ценность использованных цитат, так и ценность акта освобождения». Или в другом месте этой же статьи: «...вместо того чтобы избегать символов официальной идеологии, (мне) следует использовать куски этого „материала“, и, трактуя его в нейтральной манере, можно освободиться от него, меняя его смысл». Эти работы сразу перемещали меня как зрителя в единое пространство времени и места, где я становилась частью большого общего мира, его истории и его настоящего. И, таким образом, опять вырывалась из замкнутого пространства идеологических догм и скудных перспектив позднего СССР, оказывалась одновременно везде и всегда. Как джазовая музыка, всегда звучавшая в нашей квартире, Джон Колтрейн, Санни Роллинз, Чарльз Мингус, Майлс Дэвис, Дэйв Брубек... свободная и антииерархичная.

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

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

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

В какой-то момент мы оказались втроем «на Западе», а именно в Германии: родители в Кёльне, где отец в 1990 году заключил контракт с галереей Инге Бекер, я в Дюссельдорфе, в Художественной академии. Потом, в 2006 году, между рождением внуков Ильдико и Никиты, мы съехались и поселились вместе в Дюссельдорфе, сначала в соседних квартирах, а уже в 2009-м — в общем доме с общей мастерской. Поездки в Россию тем не менее ни на год не прекращались: с мая по октябрь родители жили в Абрамцеве и Москве, сочетая это с интенсивной творческой работой и выставочной деятельностью, а зиму и раннюю весну проводили в Кёльне, позже — Дюссельдорфе, где отец тоже работал и выставлялся, — в последние годы уже меньше. Ну и, конечно, поездки с выставками в Италию, Англию, Францию, Южную Корею, США в начале девяностых, на горнолыжные курорты в Альпы и т. д. Интерес на Западе к русскому современному искусству и его героям постепенно падал в связи с общим, как мне кажется, разочарованием в российских перспективах и политике, в то время как в самой России все развивалось до определенного времени достаточно активно. Работы

отца этого периода инсталлятивны и объектны — например, живописные полотна с вмонтированными лампами («Фрагменты интерьера» или «Осколки» — кусочки неведомой (придуманной) живописи и рамы), серия Fakes, новые уже «Окна» и, наконец, масштабные инсталляции («Расщепление — Split Identity», «Лабиринт», а также «Человек в ландшафте», «Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности» и другие). Инсталляция «Расщепление» как раз и была навеяна этим существованием на два дома, в двух различных социумах и культурах, которое оказалось вполне в семейной традиции: точно так же между Россией и Средней Азией перемещались родители отца, художники Семен Чуйков и Евгения Малевича. Инсталляция «Лабиринт» вдохновлена как советским прошлым, так и, возможно, немецкой действительностью, с ее узким корсетом правил общественной жизни и законопослушанием. Пересечение посетителями выложенных изолентой линий лабиринта, равно как и добровольное следование указанию их не переступать, призвано было обострить или осознать этот психологический момент преступления, как и следующий за ним момент «Освобождения», когда это указание теряло свою силу.

Последние годы были непростыми не только в связи с ухудшающимся здоровьем родителей, но и ввиду сгущающихся над любимой ими страной туч. Отец чувствовал все увеличивающееся количество ненависти, которое, как он говорил, «плохо кончится», и очень переживал каждый эпизод военных, пропагандистских и секретных операций, болел за протестное движение. Надежды, которые питало поколение моих родителей после перестройки, обернулись полным крахом, а запаса жизненного времени, необходимого для того, чтобы еще увидеть что-то иное, не хватало. Они мечтали не о могуществе и утрашении, а о цивилизации и процветании.

Другая область, святая святых, искусство— в контексте конъюнктуры и рынка, при близком рассмотрении действовало тоже весьма отрезвляюще, причем вне зависимости от географии. А тут еще и коронавирус...

Последней крупной живописной серией стала серия «Знаки б/у» 2014 года, состоящая из девяти гостиничных окон, на прозрачном стекле которых «плавают» фрагменты различных символов: от восклицательного знака и черного квадрата до креста, звезды и свастики, как всегда, вне какой-либо иерархии. Знаки, бывшие в употреблении, давно перестали что-либо означать, но «продолжают жить, напитавшись энергией использованных мифов. И новые мифы рождаются, так как идеология основывает, определяет и оправдывает бегство от свободы, которого (бегства) так жаждут народы и которое и есть суть тоталитаризма» (Иван Чуйков «Разное»). Противостоять всему этому Чуйков предлагал опять же игрой— свободно, бесстрашно и легко обрезая символы, нанося их на старую раму, десакрализуя и лишая магической силы.

Евгения Чуйкова