

Теория

Екатерина Кочеткова

Эрик де Шассе: «Вопросы и методы истории искусства должны быть укоренены в настоящем, иначе они не имеют ценности»

Эрик де Шассе — искусствовед, художественный критик, профессор, специалист в области современного искусства, куратор крупных международных выставок. С 2009 по 2015 год он был директором Французской академии в Риме, а с июля 2016 года возглавляет Национальный институт истории искусства в Париже (INHA) — научно-исследовательскую организацию, основанную в 2001 году. Сферы интересов Эрика де Шассе включают абстрактное искусство послевоенного периода в Европе и США, историю фотографии и вопросы международных связей в культуре XX века. В беседе с Екатериной Кочетковой он рассказал о деятельности INHA, о преодолении пропасти между разными отраслями науки, о роли искусства в современном мире и об особом значении беспредметной живописи.

Ключевые слова:

история искусства, арт-институции,
искусствоведческое образование,
искусство Нового времени, абстрактное искусство.

Екатерина Кочеткова: Больше года вы руководите Национальным институтом истории искусства в Париже. Расскажите, пожалуйста, подробнее об этой организации: как она устроена, как работает, каковы приоритеты вашей деятельности?

Эрик де Шассе: Первое, что следует сказать, — это то, что во Франции историки искусства работают в основном в трех или четырех типах организаций, деятельность которых давно и устойчиво налажена. Это академическая среда, университеты, музеи и — не знаю точно, как это назвать, — Национальный институт научных исследований (*Centre National de la Recherche Scientifique*, CNRS), в котором люди занимаются наукой, но не преподают. Кроме того, есть художественный рынок и связанные с ним профессионалы. Национальный институт истории искусства (*Institut national d'histoire de l'art*, INHA) был создан, чтобы выстроить сообщество из этих разных ветвей, которые всегда существовали обособленно друг от друга. Во Франции вы довольно рано должны решить, куда вы пойдете, собираетесь вы преподавать или нет, будете работать в музее или нет. Я не очень хорошо представляю себе эту систему в России, но французская система сильно отличается от, к примеру, американской или немецкой.

В сущности, идея создания INHA родилась у Андре Шастеля в 1970-е годы — он понял, что нужна некая структура, которая объединила бы людей и помогла бы им работать вместе, а не по отдельности. Для этого было необходимо, во-первых, здание, в котором можно было бы всех разместить, и во-вторых, библиотека — очень большая библиотека, возникшая путем объединения двух собраний: Библиотеки имени Жака Дусе, основанной известным меценатом в начале XX века и подаренной им парижским университетам, и Центральной библиотеки национальных музеев, которая раньше находилась в Лувре. Мы объединили две библиотеки и, если удастся осуществить задуманное, через несколько лет планируем также добавить ту часть библиотечного собрания парижской Школы изящных искусств, которая касается культурного наследия. Идея



1. Эрик де Шассе
Фото Екатерины Кочетковой

в том, что эта объединенная библиотека должна стать (да и, по сути, уже является) уникальным инструментом для очень большого сообщества. Таким образом, я бы сказал, что наша главная задача — это именно развитие библиотеки, которая сейчас размещается в зале Лабруста в старом здании Национальной библиотеки в Париже. (Ил. 2.) В ее структуру также входят архивы современного искусства, находящиеся в городе Ренн, в двух часах езды на скоростном поезде от Парижа, и это совместный проект INHA, Международной ассоциации художественных критиков (AICA) и Университета города Ренн. Фактически это архивный центр, посвященный всему, что связано с современным искусством — то есть искусством периода после Второй мировой войны, и особое место в нем занимают личные архивы художественных критиков.

Помимо прекрасно работающей библиотеки был построен исследовательский центр, который старается не делать того, чем занимаются



2. Зал Лабруста в Национальной библиотеке Франции, Париж

другие научные институты, академии и музеи. Мы стремимся вести такую совместную работу, которая в обычных условиях невозможна. Я имею в виду то, что если вы работаете в академической системе, то имеете дело только с людьми из университетов, но не из CNRS или из музеев. Наша идея заключалась в том, чтобы собрать вместе ресурсы для всего сообщества. Например, на протяжении нескольких лет мы в INHA составляем своего рода реестры коллекций, посвященные какому-то одному типу предметов, — скажем, реестр всех произведений итальянской живописи во Франции, над которым мы работаем более десяти лет. Мы идентифицируем произведения, выясняем, где они находятся, описываем их, изучаем их историю — и тогда эти данные становятся доступными для всех. Но мы занимаемся не только этим, мы также собираем и публикуем архивы. Так, сейчас мы ведем программу исследований всех аудиовизуальных материалов по современному искусству

из французских институций, всех интервью и прочих данных, которые хранят музеи, центры современного искусства и разные учебные заведения — чаще всего они даже не знают, чем владеют, и не каталогизируют своих собраний. Мы начали эту программу примерно год назад, так что пока я не знаю точно, к чему она приведет.

В нашем исследовательском центре нет постоянного штата сотрудников — обычно люди приходят к нам из разных организаций для работы в течение определенного периода времени. Для некоторых ученых это может быть шесть месяцев, а для некоторых кураторов — до восьми лет, когда музеи не знают, что делать со своими сотрудниками, или когда сотрудники не знают, что им делать в своих музеях, и хотят быть от них подальше (конечно, я шучу, но в каждой шутке есть доля правды). То есть мы проводим конкурсы и выбираем людей, исходя из того, что представляется нам важным для всего сообщества, и эти люди должны реализовать программу исследований. Эта система довольно четкая, с установленным графиком — как правило, когда мы открываем новую программу, мы точно знаем, когда мы должны ее закрыть.

Е. К.: Но преподаванием вы не занимаетесь?

Э. д. Ш.: Нет, никакого преподавания. Дело в том, что в здании (на углу улиц Вивьен и Пти-Шан в первом округе Парижа. — Е. К.), где находится INHA, размещаются и все искусствоведческие отделения всех университетов Парижского региона начиная с уровня магистерских программ. Это означает, что все занятия по истории искусства, которые раньше проходили в разных местах в Париже и окрестностях, теперь проходят в одном и том же здании, то есть студенты могут посещать все, что им угодно.

Е. К.: Но эти программы остаются программами университетов, а не вашего института?

Э. д. Ш.: Да, мы в это совершенно не вмешиваемся. Идея в том, что, поскольку мы знаем, что и где происходит, в какой-то момент мы можем сказать: «Так, вы занимаетесь взаимосвязанными вещами, вам стоит поработать вместе». У меня нет полномочий, чтобы заставить кого-то это сделать, но в некоторых ситуациях есть потенциал для чего-то интересного, и мы можем этому содействовать. Кроме того, мы стараемся не дублировать то, что уже существует где-то еще.

Вся структура построена вокруг восьми больших областей — четырех хронологических и четырех тематических, и здесь я могу привести пример того, как все устроено. До определенного момента во французской академической системе существовал странный пробел в изучении того, что было принято называть *art moderne*, то есть на самом деле эпохи Возрождения и барокко.

Е. К.: Так называемого раннего Нового времени?

Э. д. Ш.: По сути, да, раннего Нового времени, хотя в музейной системе искусство этого периода обычно именуется «классическим», «старыми мастерами» и так далее. А то, что принято называть словом *modern*, в университетах именуется *contemporary*, так что здесь возникает путаница. В общем, не существовало специальной области знаний, посвященной этому периоду. Я думаю, что для INHA эта эпоха важна, потому что идея института родилась у Андре Шастеля и Жака Тьюе, а они оба были специалистами по искусству Нового времени (Тьюе писал и о XIX веке, но, вынужден признать, не с самых современных позиций). То есть изначально весь институт должен был фокусироваться на этой эпохе, на раннем Новом времени.

Спустя некоторое время (хотя институт довольно молодой, ему менее пятнадцати лет) необходимость изучения этого периода осталась, и именно тогда я был назначен на пост директора. Я собрал вместе руководителей всех искусствоведческих отделений всех французских университетов и спросил их, что представляется им необходимым для исследования этого периода. И к моему удивлению — должен сказать, к счастливому удивлению, — большинство из них ответили, что Франции не хватает децентрализованного видения этой эпохи. У нас есть исследования французского искусства этого времени с французских позиций или с итальянских, или с североевропейских, но у нас нет ничего, что поместило бы этот период в более широкий контекст. И тогда мы объявили конкурс и стали искать кого-то для решения этой задачи, и жюри выбрало Клер Боск-Тьессе — это первый случай, когда руководитель программы не является ни университетским преподавателем, ни музейным куратором, она пришла к нам из CNRS. Она специалист по искусству Эфиопии XV–XVIII веков, так что, когда мы говорим о децентрализации взгляда на эпоху, пожалуй, это самое дальнее, куда мы могли зайти. Конечно, она специализируется на христианских княжествах Эфиопии, но также изучает движение образов между Европой и Африкой.

Е. К.: То есть это пример постколониального подхода?

Э. д. Ш.: Скажем так, хотя я не уверен в том, что он действительно постколониальный. Она начинает две программы, одна из которых посвящена изучению африканского искусства в историческом контексте, чего практически нет во Франции. У нас сложилась устойчивая традиция рассмотрения всего, что связано с африканским искусством, с этнографических позиций, и это особенно хорошо заметно в музеях — например, в Музее на набережной Бранли или в Музее человека. То есть нам не хватает знаний об истории коллекций, как и знаний об истории предметов — доминирует идея о том, что предметы представляют определенную культуру и определенный период. Вторая программа, которая пока в разработке и откроется в следующем году, будет посвящена образам Девы Марии, циркулировавшим между Европой и Африкой. К слову о сказанном выше, сейчас никто во Франции этим не занимается, но есть потребность в том, чтобы собрать соответствующие ресурсы, и именно это мы и будем делать, так у нас все устроено.

Е. К.: То, что вы рассказываете, звучит чрезвычайно интересно, потому что в России тоже очень остро стоит проблема разделения науки на университетскую и музейную отрасли. Разумеется, люди, работающие в музеях, до этого учатся в университетах, но есть ощущение, что потом эти два мира перестают соприкасаться. Еще сильнее этот разрыв проявляется в сфере современного искусства, потому что художники, кажется, живут и работают в собственной вселенной. В связи с этим возникает вопрос: как мы можем преодолеть эту пропасть? Как приблизить академическую науку к реальной художественной и музейной практике? А с другой стороны, как утвердить научный статус современного искусства? Как доказать, что оно заслуживает серьезного академического подхода?

Э. д. Ш.: Для меня совершенно очевидно, что это необходимо.

Е. К.: Возможно, это очевидно во Франции, но пока не в России.

Э. д. Ш.: На самом деле и во Франции это не очевидно, и этот разрыв также очень большой. Например, обычно музейные сотрудники учатся в университетах, но только до уровня магистратуры, а потом они уходят в другие области, становятся кураторами — некоторые из них защищают диссертации, но большинство этого не делают. И в результате у нас получается система, в которой у очень хороших кураторов нет ученых

степеней, они не преподают в университетах и считаются недостаточно «научными» в среде тех, у кого степени есть. И обратное тоже справедливо — если у вас есть ученая степень, вы не можете работать в музее.

Е. К.: Вообще-то можете, но...

Э. д. Ш.: Да-да, конечно, можете, но только в качестве дополнительной работы. Например, я всегда и преподавал в университете, и писал книги, и занимался научной работой, и курировал выставки, но это, скорее, удачное и неординарное стечение обстоятельств, а вовсе не то, как это происходит обычно. Но я считаю, хорошо, что существуют разные традиции и подходы — во всяком случае, я стараюсь смотреть на вещи максимально широко. Мне кажется очень важным, чтобы методы, основанные на изучении объектов, и методы, основанные на изучении текстов и концепций, сходились в одной точке.

Е. К.: И в INHA вы стараетесь создать такую точку конвергенции?

Э. д. Ш.: Да, мы стараемся, хотя я не знаю, получается у нас это или нет — я стараюсь изо всех сил, но результаты не всегда очевидны. Если говорить о современном искусстве, я не перестаю удивляться тому, что регулярно возникают одни и те же проблемы с молодыми, недавними явлениями — каждый раз люди думают, что нечто очень современное не готово к историческому изучению и не заслуживает научного подхода.

Е. К.: Или у нас нет подходящего языка для описания этих явлений с научной точки зрения.

Э. д. Ш.: На самом деле, так было всегда — например, когда работали Вёльфлин или Ригль, которые периодически обращали внимание на явления, происходившие за двадцать лет до них. Сегодня мы читаем их труды, думая, что они писали об истории, но они писали и о более или менее современных вещах — может быть, не совсем современных, но так или иначе связанных с современностью. Да что там, даже Беренсон то ли в 1906, то ли в 1908 году написал статью о Матиссе. Я не знаю, можно ли считать Беренсона образцовым историком искусства, но по меньшей мере он был знатоком раннего Нового времени. Меня всегда поражает тот факт, что вы становитесь лучше как историк искусства, если признаете, что вы смотрите на вещи из сегодняшнего момента, из конкретной ситуации. Ваши вопросы и методы полностью

укоренены в настоящем — то есть они укоренены в современном искусстве, а иначе они не имеют ценности. Но современное искусство чрезвычайно разнообразно, поэтому если вы попытаетесь полностью отделить свои вопросы от текущей ситуации, то вы, по сути... как бы это назвать... Я думаю, что до определенной степени «башня из слоновой кости» хороша, но только не полное отстранение от внешнего мира.

Е. К.: Я как раз об этом хотела вас спросить, поскольку распространено мнение о том, что история искусства — это нечто эзотерическое, элитарное, «для тех, кто понимает». Считаете ли вы, что нам следует сделать нашу науку более открытой и более значимой для широкой публики? И как нам этого добиться?

Э. д. Ш.: Я считаю, что это абсолютно необходимо. Если формулировать предельно кратко, то есть один пугающий факт: наши враги считают, что образы имеют значение. Они действительно так считают и демонстрируют это, уничтожая образы и убивая людей, которые их создают. Они запрещают образы и в то же время используют их. А мы, остальной мир, — я не вполне уверен в этом определении, но не будем сейчас вдаваться в детали — не видим этого или делаем вид, что это не имеет значения, по крайней мере такого большого значения. Поэтому и возникает мнение о том, что люди, изучающие образы, варятся в своем соку, что это не для широкой публики, что это слишком сложно. В результате наше сообщество очень маленькое и обычно однородное в социальном плане. Не знаю насчет России, но во Франции это так.

Е. К.: Здесь это тоже так, существуют искусствоведческие династии, это довольно узкий круг.

Э. д. Ш.: Да, а также искусство часто идет рука об руку если не с большими деньгами, то, по крайней мере, с какими-то деньгами.

Е. К.: Хотя довольно часто людям из мира искусства недоплачивают, иногда критически.

Э. д. Ш.: О да, критически недоплачивают, но это другая сторона вопроса.

Е. К.: Другая сторона больших денег.

Э. д. Ш.: Да, именно так — вы можете сказать себе: «Я согласен на то, чтобы мне недоплачивали, потому что мне это больше не нужно; мои

родители стремились зарабатывать, а я нет». Конечно, есть исключения, но у меня всегда возникает это чувство, куда бы я ни приезжал, так что это не специфически французское явление, хотя во Франции оно выражено сильнее. И я действительно считаю, что это огромная ошибка нашего общества и что история искусства должна служить инструментом для всех. Одна из вещей, за которые я бился и счастлив, что сейчас это работает (хотя пока и не вполне удовлетворительно), — то, что теперь история искусства включена в учебные программы французских школ. В основном это история изобразительного искусства, что меня вполне устраивает, но я часто думаю о том, следует ли INHA сосредоточиться только на визуальном искусстве. В нашем здании работают исследовательские лаборатории, занимающиеся кино, театром, танцем, но таких проектов у нас не очень много.

Е. К.: То есть вы в основном занимаетесь визуальными искусствами и архитектурой?

Э. д. Ш.: Да, и сегодня мы уделяем внимание междисциплинарным проектам: например, мы собираемся начать программу по изучению взаимосвязей между визуальными искусствами и хореографией. Но если вернуться к вопросу о широкой публике, я считаю, что существует острая необходимость двигаться в этом направлении и не сдавать позиций. Конечно, есть специализированная история искусства, и кто-то должен ею заниматься, но она подпитывает общий исторический дискурс, который необходимо сделать доступным для широкой публики. И если этого не сделаем мы, историки искусства, то совершенно ясно, что вместо нас это сделают люди, занимающиеся либо туризмом — и только туризмом, либо пропагандой в самом широком смысле слова. Так что я действительно думаю, что это наша обязанность — выстроить гражданскую картину истории искусства, и это напрямую связано с тем, что я говорил о вопросах сегодняшнего дня. Потому что жить в страхе, жить в таких отношениях с внешним миром — это совсем не хорошо. И кстати, во Франции уже есть некоторые примеры искусствоведческой практики, где это реализуется, — допустим, то, что мне как искусствоведу кажется довольно скучным, но необходимым: так называемый Всеобщий реестр сокровищ Франции (*Inventaire Générale des Richesses de la France*) — перечень зданий, памятников и объектов культурного наследия, составление которого началось более тридцати лет назад. Впервые для этой работы собрались

вместе искусствоведы, историки архитектуры и другие специалисты, а результатом стали научные публикации, которые сегодня используются и широкой публикой (чтобы узнать, что находится рядом), и сферой образования, и индустрией туризма, и так далее. Потому что всегда лучше опираться на полноценное знание, чем на упрощенную версию чего бы то ни было.

Е. К.: Золотые слова. Основная сфера ваших научных интересов — абстрактное искусство, особенно с момента окончания Второй мировой войны и до наших дней. Почему вы считаете абстрактное искусство актуальным и важным сегодня, что в нем особенного?

Э. д. Ш.: Я действительно считаю его важным, потому что существует общая тенденция смотреть на произведения искусства как на набор разрозненных образов, передающихся по разным каналам информации, и расшифровывать значения произведений искусства только на уровне иконографии. В определенном смысле абстрактное искусство учит нас тому, что это неверно, что может быть значение вне иконографии, и что между идеями, текстами и картинами могут существовать очень сложные взаимосвязи. Также абстрактная живопись учит нас тому, что невозможно понять произведения искусства, не учитывая их предметной природы, не рассматривая их как материальные объекты, которые существуют в мире рядом с нами и которые мы должны воспринимать индивидуально.

Е. К.: Иными словами, если в картине есть сюжет, то мы скорее смотрим на сюжет, чем на саму картину как материальный объект?

Э. д. Ш.: Да, и я думаю, что эта тенденция усиливается, потому что мы привыкаем смотреть на вещи на экранах. В каком-то смысле абстрактное искусство учит нас тому, что таким способом это не работает — по крайней мере, с большинством произведений. Если вы будете смотреть множество абстрактных картин в репродукциях, они просто-напросто покажутся вам скучными.

Е. К.: Да, и будут не слишком отличаться друг от друга.

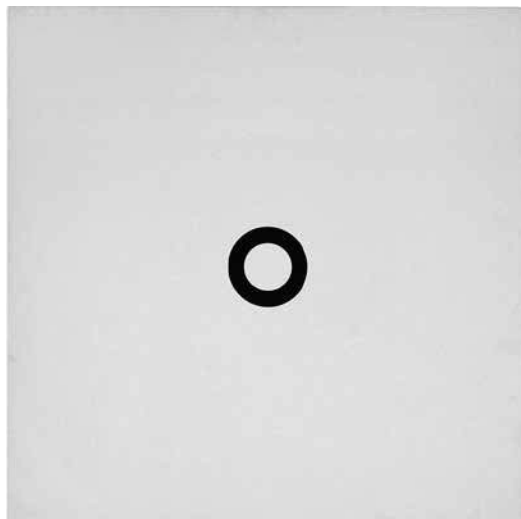
Э. д. Ш.: Для меня непосредственное соприкосновение с этими объектами — личная и даже инстинктивная необходимость, мне это нужно. И я также думаю, что в том потоке изображений, который нас окружает, совершенно необходимы моменты равновесия и покоя. Это



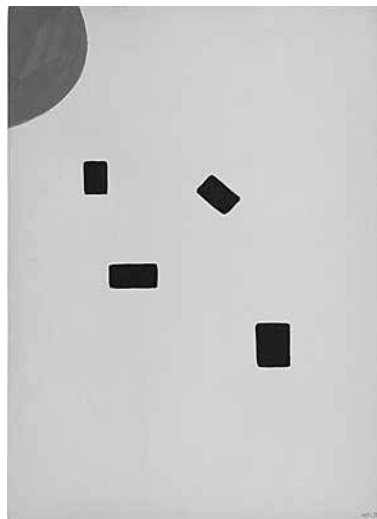
3. Марио Мерц. *Igloo di Giap*. 1968
Металлическая сетка, пластиковые мешки с глиной, неон, батареи, аккумуляторы. Высота 120, диаметр 200
Национальный музей современного искусства — Центр Ж. Помпиду, Париж

может происходить перед самыми разными объектами, но это в любом случае важно — по крайней мере, я это ощущаю.

Еще один аспект, над которым я периодически работаю, — это взаимоотношения абстрактного искусства с политикой и риторикой; этот аспект сегодня представляется мне чрезвычайно важным. И это связано с вопросом об актуальности абстрактного искусства. Скажем, поймете ли вы Мондриана лучше, если будете смотреть на его работы через призму его политических взглядов и его представлений об устройстве мира? Возможно, это поможет нам лучше понять его творчество — или наоборот, обнажит острые противоречия.



4. Оливье Моссе. *Без названия*. 1970
Холст, акрил. 100 × 100
Частное собрание



5. Юрий Злотников. Из серии
Сигнальные системы
1957–1962. Бумага, темпера,
акварель. 81,5 × 57,5
Частное собрание

Например, сейчас я готовлю выставку и книгу о визуальной культуре леворадикальных движений во Франции после событий мая 1968 года. Идея этого проекта родилась у меня во время посещения Национального музея современного искусства в Париже, когда я увидел работу Марио Мерца — не французскую, но именно этого периода. Это иглу с высказыванием генерала Зяпа (ил. 3), но этикетка сообщала только о том, что Мерц, представитель «бедного искусства», всегда интересовался примитивными формами этих доисторических жилищ и так далее. Не было вообще никаких упоминаний о том, что работа связана с именем генерала Зяпа, главнокомандующего Вьетнамской народной армией, который одержал победу над французскими войсками, а затем сражался против американцев. В 1968 году, когда была создана эта работа, Мерц был членом итальянского леворадикального формирования «Борьба продолжается». И проблема была не только в отсутствии контекста, но и в том, что само значение работы было полностью искажено. И я задался вопросом: можем ли мы вернуть этот

контекст? Я не хочу сказать, что тем самым мы восстановим истинное значение произведения, но оно поможет нам понять, как произведение создавалось и было ли оно актуальным для своего времени. Я считаю совершенно необходимым знать о таких аспектах, чтобы понимать произведения искусства, чтобы они нас по-настоящему волновали.

Или сможете ли вы лучше понять смысл черной окружности на белом квадратном холсте Оливье Моссе (ил. 4), если будете знать, что с 1969 по 1974 год Моссе входил в леворадикальную группировку «Да здравствует революция!» и что в своих текстах того времени он цитировал идеи Маркса и Альтюссера о ценности искусства или мысли Бенямина о практическом значении произведения искусства в противовес его культурному значению? Или нам достаточно того факта, что это всего лишь черная окружность на белом фоне? У меня нет ответов на эти вопросы, и мне не нравится история искусства, которая дает однозначные ответы.

Е. К.: Конечно, потому что всем нам доступны разные уровни восприятия. Вы изучаете межкультурные и межрегиональные связи между разными художественными явлениями. Привлекали ли когда-нибудь ваше внимание советские абстрактные художники послевоенного поколения?

Э. д. Ш.: Моя огромная проблема заключается в том, что я не читаю по-русски, и сейчас даже не могу вспомнить имена...

Е. К.: Может быть, Юрий Злотников или Элий Белютин и его студия?

Э. д. Ш.: Да, точно! Я видел выставку Злотникова в Третьяковской галерее около десяти лет назад¹, и она меня совершенно поразила. (Ил. 5.) Я тогда купил книгу, из которой не мог понять ни слова — я даже не знал, как произносить его имя, и вынужден был обратиться за помощью к своей русской знакомой в Париже. Я не стал просить ее или кого бы то ни было еще перевести для меня книгу — она просто описала мне эпоху в общих чертах, и все, так что я в сущности ничего об этом не знал. И я был бы очень рад поработать над этим, но в моем распоряжении нет материалов.

1 Ретроспективная выставка «Юрий Злотников. Живопись и графика» прошла в Государственной Третьяковской галерее на Крымском Валу весной 2004 года. — *Примеч. ред.*

Например, в 2008 году я был куратором выставки «Начиная с чистого листа, как будто живописи никогда раньше не существовало»², посвященной авангарду 1945–1949 годов на Западе; Россия в этот проект не вошла, но я поездил по всей Европе. Что я тогда делал — и хотел бы я, чтобы у меня было на это время сейчас в связи с некоторыми другими проектами, — я связывался с коллегами из музеев или университетов в той или иной стране и говорил им: «Могу ли я принять участие в ваших семинарах? Я мог бы представить проект выставки на одном из занятий, мы могли бы собрать специалистов по этому периоду в вашей стране и поговорить об этом, вы бы показали мне работы». Я примерно неделю провел в Праге, Варшаве, Кракове и других городах, посещал разные места, видел разные вещи и старался узнать как можно больше о контексте. В процессе подготовки выставки я этим ограничился — для меня сделали некоторое количество переводов, вот и все. Но с тех пор я много работал с Музеем современного искусства в Варшаве, потому что на той выставке целый зал был посвящен художнику, которого я считаю одной из очень важных фигур послевоенного периода и который почти не известен на Западе, — Анджею Врублевскому. (Ил. 6.) Коллеги из музея любезно согласились, чтобы я курировал его ретроспективу³, но мне нужно было больше информации. Поэтому в течение года мы проводили семинары с участием польских, чешских, немецких, французских, американских искусствоведов — я попытался собрать людей, с которыми мне хотелось провести некоторое время. Я знал, что это будет интересно, и организовал эти семинары, а потом еще и конференцию, а Музей современного искусства в Варшаве проделал огромную работу по переводу всех материалов. По сути, они перевели все публикации о Врублевском, все его сочинения, составили очень подробную хронологию. И каждый раз, когда им попадалась статья или книга, которая могла бы пригодиться, они ее переводили и предоставляли для работы всем участникам семинаров.

Е. К.: Это как раз то, чего очень не хватает в России.

Э. д. Ш.: И это было совершенно потрясающе. Конечно, английский язык сегодня широко распространен и очень удобен, но в то же время он

2 Выставка *Starting from Scratch, as if Painting Had Never Existed Before* прошла в лионском Музее изящных искусств в конце 2008 года. — Примеч. ред.

3 Выставка *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso. 1948–1949, 1956–1957* прошла в варшавском Музее современного искусства в феврале-мае 2015 года. — Примеч. ред.



6. Анджей Врублевский. *В очереди*. 1956
Холст, масло. 140 × 200
Национальный музей, Варшава

не должен лишать нас привилегии думать по-разному на разных языках. При этом очень полезно иметь такого рода инструменты, благодаря которым мы можем собираться вместе и обсуждать те или иные материалы. Кроме того, всегда можно встретить людей, которые недовольны переводом, и поговорить об этом тоже. Я бы хотел продолжать работать в таком ключе — например, я только что написал эссе о польском фотографe послевоенного периода Збигневе Длубаке. Но я не читаю по-польски, так что опять возникла та же проблема, и для меня были сделаны переводы.

Е. К.: Кстати, удалось ли вам посетить выставку «Коллекция!» в Центре Помпиду⁴, где было представлено послевоенное и современное русское искусство? Открыли ли вы для себя что-то новое?

Э. д. Ш.: Да, эта выставка для меня была полна сюрпризов, потому что я не так уж много знал.

Е. К.: С вашей точки зрения, это важный шаг по представлению русского искусства на международной арене?

Э. д. Ш.: На мой взгляд, чрезвычайно важно то, что эта выставка выстраивала, рассказывала историю — по сути, нам не хватало именно этого ощущения преемственности, даже если оно и было представлено в несколько искаженном виде, я этого не знаю. Из того, что там показывали, можно было составить свои собственные истории, которые очень отличались от того, что мы знали до этого, — ведь во Франции мы, скорее, чувствовали некий разрыв между авангардом и всем, что было после него. Нам казалось, что был авангард, потом социалистический реализм, потом некое оппозиционное, нонконформистское, подпольное искусство, соц-арт и так далее.

Е. К.: Но на самом деле эти явления существовали одновременно.

Э. д. Ш.: Именно. И например, если мы вернемся к Злотникову, на этой выставке я впервые увидел его произведения в контексте, увидел, как он реагировал на происходящее вокруг и в то же время противостоял этому. Я не специалист в этой области и никогда им не стану, но я думаю, что это очень важно. Хотя, с другой стороны, всегда был какой-то поток информации — не помню точно, кажется, в 1980-е годы была большая выставка Булатова...⁵

Е. К.: И знаменитый московский аукцион Sotheby's 1988 года.

Э. д. Ш.: Да, конечно. Так что некоторые вещи были известны, но... Например, сейчас мне представляется очень интересным изучение всего, что связано с социалистическим реализмом: его рассматривали как нечто совершенно однородное, но сегодня он видится разнообразным, в нем есть разные течения и противоречия. Мне кажется, это одна из очень интересных тем для исследования.

4 Выставка *Kollektzia! Art contemporain en URSS et en Russie. 1950–2000* прошла в Центре Помпиду в сентябре 2016 — апреле 2017 года. — *Примеч. ред.*

5 Имеется в виду персональная выставка Эрика Булатова, прошедшая в 1988 году сначала в цюрихском Кунстхалле, а затем в парижском Центре Помпиду. — *Примеч. ред.*

Е. К.: Да, вероятно, в какой-то момент его значение следует переосмотреть. Вы много пишете о «конце живописи» — этот конец уже наступил? Или, может быть, это не конец, а новое начало? И по-прежнему ли нам нужна живопись или она безнадежно устарела по сравнению с экранной и цифровой культурой?

Э. д. Ш.: Живопись нужна нам по тем причинам, о которых я говорил ранее. Речь не идет о конце — скорее, есть несколько концов или окончаний, но каждый раз живопись возобновляется в той или иной форме. Важно то, что с 1970-х годов уже невозможно думать о живописи как о «вещи в себе», совершенно отдельной от всего остального, это факт. И должен сказать, что мне не очень интересны художники, которые сегодня работают только в живописи, не оглядываясь вокруг и думая, что одного медиума достаточно. Я не хочу сказать, что мне неинтересны живописцы вообще, но обычно я работаю с теми художниками, которые смотрят по сторонам и открыты всему тому, что происходит.

Е. К.: И вероятно, будущее искусства именно за этим смешением медиа.

Э. д. Ш.: Полагаю, что да, но в то же время я думаю, что медиум имеет значение. Я не верю в специфичность медиума и в его онтологическое определение — я считаю, что все конструируется в историческом контексте. При этом мне бы хотелось, чтобы мы уделяли чуть больше внимания частностям. Возможно, все дело в том, что я не только художественный критик, но и историк искусства, и мои стандарты заложены искусством прошлого. И хотя меня нельзя назвать стопроцентным формалистом, я разделяю однажды высказанную Майклом Фридом мысль о том, что если картина Фрэнка Стеллы, повешенная рядом с полотном Веласкеса, не выдерживает сравнения, то эта картина неинтересна.