HOMO LUDENS — человек играющий

Проекты Александра Райхштейна

Александр Райхштейн – художник, дизайнер, скульптор. В 1990 году он уехал из Советского Союза в Финляндию. Но здесь, на родине, у него остался добрый друг и тоже художник Александр Данилов, художественный редактор бк, который и разговорил своего товарища...

фото С. Румянцева, М. Тахвонена и А. Райхштейна

«Маре Ноктурнум» (Mare Nocturnum)

Александр Данилов: Насколько я знаю, ты занимаешься разными жанрами, видами художественного творчества, книжными иллюстрациями, инсталляциями, работами в жанре «книга художника» и разными выставочными проектами, в основном для детей.

Александр Райхштейн: Это я так себя рекламирую, будто бы мои проекты — для детей. Но это недоразумение, просто Финляндия, где я сейчас живу,— страна очень дружелюбная к детям. Здесь считают, что детям нужны художественные впечатления, поэтому мне легче продвигать свои проекты, представляя их ориентированными на детскую аудиторию. На самом деле все делается не только для детей, но и для их родителей, дедушек и бабушек, и для молодых взрослых, у которых еще нет детей. Просто для меня важно, что для детей характерны некоторые особенные свойства зрительской аудитории. Непосредственная реакция детей — это ясный взгляд на вещи, не отягощенный предрассудками, чужими мыслями, у кого-то вычитанными, которые уже кажутся своими…

А.Д.: Значит, ты широко мыслишь свою аудиторию… Но есть проекты большей частью для взрослых, и есть детские проекты. Первое — это инсталляция Mare nocturnum, второе — выставки, построенные на детских книгах и иллюстрациях к ним (например, выставка о медведях в детской книге). Художник, работающий для детей, как и композитор,— это как бы высший пилотаж. И всех таких художников, как и писателей, хорошо знают и взрослые, и дети — взять, например, Маршака и иллюстраторов его книжек.

А.Р.: В том-то и дело, что чисто детские проекты, основанные на детских книжках, все равно апеллируют к воспоминаниям взрослых о своих детских впечатлениях. Зачастую это классика. Люди взрослые, придя на выставку, вспоминают книги, которые оказали на них существенное влияние. Мы же все были детьми и в каком-то смысле ими остались. Это живет внутри нас. То есть и эти детские проекты ориентированы на всех.

А.Д.: Ты ведь начинал как чисто книжный иллюстратор и делал иллюстрации и к детским, и взрослым книжкам.

А.Р.: Я начинал именно со взрослых — то были черно-белые иллюстрации…

А.Д.: … и сразу попал в ведущие книжные издательства: «Книга», «Детская литература», «Искусство». Стал довольно быстро востребованным, достаточно известным книжным иллюстратором.
А.Р.: Так продолжалось, пока существовала советская издательская система. Когда она зашаталась, стала давать сбои и книги перестали выходить, я продолжал еще делать их по инерции. Книги мне заказывали и даже иногда платили гонорары, но не издавали.
А.Д.: У меня было то же самое: несколько моих книг, так и не издано. Но для тебя, по-моему, характерен концептуальный подход к работам, с самого начала ты искал какие-то интересные особенные ходы для иллюстрирования. Помню, у тебя были иллюстрации, выполненные в технике коллажа с элементами скульптуры. Наверное, до сих пор такой подход у тебя и продолжается — уже в инсталляциях, достаточно цельный подход, который сразу сложился, по-моему.
А.Р.: Приятно слышать, что ты его считаешь цельным. Мне кажется иногда наоборот, я не знаю, как свой подход определить, у меня нет отчетливых стилистических признаков — меняется стиль, техника, способ. Но, действительно, каждая работа стремится стать развернутой концепцией, будь то иллюстрация или выставочный проект. Что-то общее есть. Еще сходство моим работам в разных жанрах придает то обстоятельство, что мне очень трудно сделать одну картинку или одну, скажем, скульптуру. По отдельности у меня не получается вообще ничего. Я так не мыслю. Получается, либо что-то сразу задумано как инсталляция, либо серия работ в пространстве выставки вырастает в проект. Если картинки — то их много, они развернуты во времени и пространстве и дают «книгу художника» или обычную издательскую книжку. Но одну картинку мне нарисовать чрезвычайно трудно, я никак не могу решить — какую.
А.Д.: Я помню, удивился, когда увидел в Америке твою книжку про птицу. И там у тебя тоже был концептуальный подход к иллюстрации, она была чисто рисованная акварелью, то есть простыми классическими средствами. Я подумал: вот, пожалуйста, Александр — мастер простого подхода, простой акварельной техники. Она была очень красивая…
А.Р.: А какую книжку ты имеешь в виду?
А.Д.: Орел, на котором путешествовала маленькая птичка…
А.Р.: А, да-да. Ну, там не все так просто. Если посмотреть на нее, там каждая картинка в отдельности не дает представления о том, что, собственно, меня интересовало. Там на каждой картинке нарисованы либо разные птицы, либо пейзаж, над которым они летят. Но для меня главным был воздух: чем дальше мы отлетаем от земли, тем больше видим этого воздуха… Конечно, я рисовал и какие-то домики, и птичек. Но фактически я изображал пустоту. Чем дальше от земли — тем ее больше.
А.Д.: Какая интересная концепция… Изобразить пустоту! Это как, например, зачем сосуд существует? Ради пустоты. И пространство пустоты заполнить его содержимым.
А.Р.: Хотя, наверное, в моем случае речь идет именно о воздухе как субстанции. Недавно мне попалась в журнале каком-то фраза, что с технической точки зрения полупустой стакан всегда полон — просто он полон наполовину водой, а наполовину воздухом. Он полный всегда! И этот пейзаж в книжке был полон всегда, и полон все больше и больше воздухом и все меньше и меньше домиками, деревьями. Именно этим я и занимался, уж не знаю, насколько это читателям интересно, но мне было интересно.

«Бестиариум конструендум» (Bestiarium Construendum)

А.Д.: А как ты, российский художник, адаптировался в другой стране и стал работать с западными издателями, как тебя восприняли, и каким был путь — тяжелым, легким?
А.Р.: Все проходило в несколько приемов. Вначале я действительно достиг известности в российских кругах, у меня были книги, концепции, идеи, планы, эскизы, проекты. В 1990 году, попав в Финляндию, я самонадеянно думал, что уж какую-то работу иллюстратора я здесь получу. И совершил горделивый поход по издательствам со своим портфолио. Получил я, конечно, шиш с маслом. Рынок тесный, достаточно и своих художников. Потом каким-то образом удалось войти в финскую систему и даже получить главный приз Finlandia junior в детско-юношеской литературе — за книгу «Дети Гондваны». И я подумал: тут-то откроется рог изобилия, и на меня посыплются заказы. Все произошло с точностью до наоборот — после этого успеха вообще как отрезало. Я не придумал ничего лучшего, кроме как поехать во Франкфурт на книжную ярмарку, где уже самостоятельно стал ходить по стендам издателей и предлагать себя. С одним из издательств удалось завязать контакт — швейцарский концерн Nord-Süd поглотил к тому времени австрийское издательство Neugebauer, и они работали уже совместно, причем не теряя собственной специфики. В течение нескольких лет я работал то для одного отделения этого концерна, то для другого. Но со временем почувствовал, что нарастает некоторое недовольство мною. Оно было связано с тем, что я все время менялся — каждую книжку делал совершенно иначе: в другом стиле, в другой технике.
А.Д.: Разве их это может волновать?
А.Р.: Они объясняли так, что им надо строить маркетинговую политику, ориентируясь на художника, который постоянен, узнаваем. А у меня каждая книга уникальная в своем роде.
А.Д.: То есть почти как в галерейном бизнесе? Художника будут покупать, если он…
А.Р.: Да, им нужно, чтобы покупали именно художника. И художник так же важен, как и автор текста, даже важнее. Если человек не запомнил фамилию такого «хамелеона», как я, то узнать он его уже не может. Они предлагали делать все так, как было в первой книжке, которая очень хорошо продавалась. Я объяснял: мол, если тексты другие, то и картинки делаются иначе. Наметилось охлаждение, но тут произошел крах этого из-

Иллюстции к книге Григория Остера «Вредные советы»

дательства. Сейчас в нем полностью сменился персонал, я уже никого не знаю.

А.Д.: Ты ведь в последнее время в основном делал инсталляции? Я не знаю твоих новых книжных проектов.

А.Р.: Сравнительно недавно в Хельсинки вышла книга Григория Остера «Вредные советы». Она вначале появилась на финском языке в моем оформлении, а затем она же вышла и на русском в Москве («Астрель», 2010). Это большая книга, 120 страниц крупного формата, все зарисовано навылет. Хотя, в общем, книг я теперь делаю мало.

А.Д.: Но ты ведь работаешь и с российскими издательствами. Знаю, что ты иллюстрировал книги Людмилы Петрушевской, которая очень известна в России.

А.Р.: Да, мне как-то попались в руки ее сказки про поросенка Петра. Я пришел от них в восторг, спросил разрешения у автора и сделал первую серию из четырех книжек. Причем не только нарисовал, а сверстал, распечатал, склеил, просто выполнил в одном экземпляре. Так было легче показывать и автору, и издателям.

А.Д.: По-моему, получилось роскошно. У меня их даже взрослые выпрашивали.

А.Р.: По этой работе российская публика меня и знает. Поросенок Петр стал героем Интернета и совершает приключения, о которых ни Петрушевская, ни я не подозревали. Сказки дописывает народ, он же дорисовывает за меня картинки, и продолжаются истории, правда, уже совсем не детские. Поросенок Петр практически стал персонажем фольклора. И я за его новые приключения ответственности уже не несу.

А.Д.: Как говорится, все сошлось.

А.Р.: Книжки про Петра вышли и в России, и в Финляндии. Мне очень жаль, что мы не смогли воспользоваться плодами такой известности, и серия больше не продолжается. Но не по моей вине.

А.Д.: Интересно, как ты из книжного художника, можно сказать, миниатюриста, стал вдруг монументалистом? Возникли эти большие проекты, скульптуры, инсталляции…

А.Р.: Если посмотреть мои картинки конца 80-х — начала 90-х, то видно, как изображение становится рельефным, из плоскости иллюстрации словно начинают вылупляться скульптуры. Я имел с такими картинками массу хлопот.

А.Д.: Но это все равно миниатюрные работы, а у тебя ведь есть такие монументальные…

А.Р.: Это связано с тем, что в Финляндии я начал работать с детьми — отчасти оттого, что не было достаточно книжных заказов. Я начал заниматься с детьми в русском детском саду раз в неделю. Понятно, что дети там без меня что-то рисуют, вырезают, клеят, поэтому надо было найти какую-то свою роль. И я стал вести в детском саду проекты с участием большого количества детей. Искал разные способы суммировать детскую энергию, аккумулировать ее и направлять в конкретный проект, чтобы создавать что-то гигантское.

А.Д.: Значит, у тебя проявились организаторские способности?

А.Р.: Рад, что ты не сказал слова «педагогические», которых у меня точно нет. Это действо не выглядело, как урок или специальное занятие, в котором я чему-то учу детей.

А.Д.: Должно быть, им просто интересно было поработать с художником, а творчество в педагогике — это замечательно.

А.Р.: Были такие занятия, когда мы с детьми делили сферы ответственности, и тогда это не выглядело так, будто я их обучаю. Просто я отвечал за то, в чем сильнее,— за техническую сторону, организационную, а дети — за эстетическую сторону, цветовую, композиционную. И здесь я мог еще у них поучиться. Но я формулировал правила игры: как устроить, чтобы мы вместе делали одно общее, единое дело — общую карту, единое огромное чудовище — и каждый отвечал бы за отдельную часть, а из частей складывалось бы целое. И чтобы

каждый был доволен результатами своего труда.

А.Д.: Мне интересен процесс организации. Чтобы сделать большое, нужно определить, к примеру, какие необходимы материалы, сколько участников…

А.Р.: Да-да, а еще ведь иногда все работают одновременно. Это сложно, даже когда их 20 человек, а если 80?! Мне надо было придумать систему, чтобы усилия участников накладывались друг на друга: одни начинают, уходят, другие продолжают с того места, где закончили первые. И все это как-то соединяется воедино. Такие вот способы я и придумывал. Причем чтобы это было и детям интересно, и как-то вписалось в жизнь детского сада в целом. Словом, каждый раз, когда я туда шел, у меня мозг прямо кипел…

А.Д.: Там были только русские дети?

А.Р.: Нет, там были и русскоязычные, и финские, и двуязычные. Руководство детского сада считало, что это такая форма обучения языку, что я, мол, говорю с ними по-русски и заодно их обучаю. Но мне, конечно, важнее было сделать проект, и поэтому, если финский ребенок не понимал по-русски, приходилось переходить на финский, объяснять любым способом, хоть жестами, чтобы он понял.

А.Д.: К этому времени ты уже знал финский язык?

А.Р.: Ну немного, чтобы общаться с детьми — хватало.

А.Д.: Говорят, финский язык — один из самых сложных в мире.

А.Р.: Заблуждение… Просто финно-угорские языки — другие по своему устройству, чем индо-европейские, но эту логику понять несложно.

А.Д.: А этот детский сад придерживался системы Монтессорри?

А.Р.: Нет, хотя, какие-то ее элементы использовались.

А.Д.: У меня внук довольно продолжительное время учится в Америке именно в школе Монтессорри, и я всегда удивлялся, какие им дают задания,— они там и керамику делают, и горшки, и хлеб пекут, и скульптуры делают, что для нашей школы совершенно невообразимо. Впрочем, меня интересует конкретный проект, который ты делал в пещере,— из сеток, с огромным мотором, скульптурами под потолком. Это все требовало, можно сказать, определенного уровня технической мысли?

А.Р.: Тут мне повезло. Я дружу с человеком, который оказывает мне техническую поддержку. Это Мартин Хакенберг из университета Алвара Аалто.

А.Д.: Он инженер?

А.Р.: Он — столяр, специалист по дереву, по-русски — «мастер производственного обучения» в Институте искусства и дизайна, где и я иногда преподаю.

А.Д.: Специалист на все руки?

А.Р.: Оказалось, ему интересно решать такие задачи, каких в жизни до этого он никогда не встречал. Мебель ему неинтересно делать, он это уже умеет. Кстати, немец по национальности. И, как многие немцы, в детстве он увлекался моделями железных дорог. Поэтому электрика и вообще всякое движение ему очень интересны. Хотя к дереву это не имеет никакого отношения. Проект, о котором ты говоришь, это «Маре Ноктурнум»,— там карусель диаметром одиннадцать метров медленно вращается, она совершенно не видна в темноте, а видны два десятка металлических скульптур, которые полупрозрачны, они флуоресцируют, плывут и поют…

А.Д.: Да, потрясающе красиво, какой-то космос, и там такие краски, которые сами светятся, и место подходящее — странный концертный зал в пещере…

А.Р.: Да, концертный зал под землей, был подобный в Финляндии — не государственный, а частный.

А.Д.: Почему «был»?

А.Р.: Увы, обанкротился…

А.Д.: Какой самый любимый проект, который тебе принес больше всего удовлетворения?

А.Р.: Думаю, это похоже на то, что спросить у родителей: кого из своих детей они больше любят? Если

объективно посмотреть, самый красивый, эффектный — «Маре Ноктурнум» (Mare Nocturnum). А самые инновационные — «Бестиариум конструендум» (Bestiarium Construendum) и Мутатис Мутандис (Mutatis Mutandis). Там публика сама складывает из фрагментов «древние» скульптуры, и они срастаются воедино! Эти выставки отчасти похожи на проекты в детском саду с участием многих детей, когда их усилия суммировались. И здесь публика является не зрителем, а участником действа. Посетители музея эти инсталляции сами строят и перестраивают все время.

А.Д.: А тот же «Бестиариум» — это как бы из разряда встречных проектов, которые ты придумывал и предлагал сам?

А.Р.: Да. А вот в «Маре Ноктурнум» был внешний стимул — мой друг нашел в городе Котка старинную водонапорную башню, которая не использовалась и стояла на горе на самом берегу моря. Он решил устроить в баке этой башни художественную галерею и спросил меня, что бы я хотел там сделать. Я, конечно, был потрясен таким пространством, где было когда-то полно воды, и стал представлять себе, что оно наполнено какими-то фантастическими существами, которые раньше будто бы водились в морях и океанах… Отсюда этот проект и произошел. Ты его

«Пабло & Александр»

видел в другом месте — в пещере, он разросся и сейчас бы не поместился в ту башню. Но первый вариант был именно в башне, в пространстве, которое помнило о том, что оно когда-то было полно воды.

А.Д.: Скажи-ка честно, а на тебя повлияли какие-то художники или направления?

А.Р.: Думаю, да, у меня впечатление, что, когда хожу по выставкам, то я этакий хищник, который выбирает для себя питательный кусок. Я все время что-то использую, но не могу сказать, что есть некий художник, учеником или последователем которого я бы являлся.

А.Д.: Ну, ты много ездишь, много видишь…

А.Р.: Я не сказал бы, напротив, недостаточно. Нужно и можно ездить и видеть больше. Но у меня впечатление, что, когда погружен в работу, над чем-то напряженно думаешь, то даже мешает что-то интересное, но чужое и в данный момент ненужное. А в промежутках между проектами очень даже любопытно узнать, увидеть что-нибудь новое.

А.Д.: Что тебя интересует, волнует в развитии современного искусства, какие направления?

А.Р.: Пожалуй, когда публика является не посторонним зрителем, а участником проекта,— это увлекательно. Кстати, с детьми в этом смысле проще — их легче заманить, привлечь к участию…

А.Д.: И у тебя были опыты в Петербурге на выставке Пикассо… Интересно, что ты был участником выставки Пикассо, точнее, соучастником и исполнителем его произведений в трехмерном пространстве. Это было в Эрмитаже?

А.Р.: Первый опыт — в Финляндии. Музей «Атенеум» просил придумать интерактивное пространство в связи с выставкой Пикассо из парижского музея, которая проходила в Хельсинки. Но у них не хватило не то денег, не то смелости осуществить проект, и я сделал его в «Аннантало» — Детском центре искусств, буквально в двух кварталах от «Атенеума». То была инсталляция огромного размера, которая от входа в зал казалась увеличенной картиной Пикассо. Можно было подойти, перешагнуть раму и войти внутрь картины. Когда выставка из Хельсинки поехала в Москву, моя выставка переехала в Центральный Дом художника на Крымской набережной, а когда Пикассо был в Эрмитаже, мою инсталляцию разместили в музее «Мир воды» на Шпалерной, то есть она каждый раз была в том же городе, что и Пикассо, но в другом месте.

А.Д.: Там ведь была какая-то история с неизвестной картиной Пикассо?

А.Р.: Да, первоначально эту картину в экспозицию вообще не собирались включать. А я придумал вначале эту затею, не представляя, на основании какой картины я это сделаю. Меня просили для Детского центра искусств выбрать картину, на которой не было бы ни секса, ни насилия, что сразу сильно усложнило задачу. Ведь у Пикассо много картин, скажем так, не совсем детского содержания. И вдруг я натолкнулся на картину «Читающая женщина» 1953 года, которая была ярко выраженным Пикассо. Всякий, кто взглянет на нее, сразу поймет, что это Пикассо. В то же время ее мало кто видел — она обладала эффектом свежести, незаезженности. Парижский музей Пикассо никогда не показывал ее за пределами музея, она никуда не выезжала. Пикассо ее как будто специально для нас написал. Сюжет очень спокойный, и вся она обладала какой-то дружелюбностью к зрителю. В ней не было ни одного острого угла, о который можно удариться. Она состояла из округлых форм, что очень важно. Когда ты строишь из такой картины пространство, то оно становится мягким, дружелюбным, неопасным. И сюжет, и цвета — все в ней было такое… Это Пикассо посткубистического периода, но это не неоклассицизм: очень модернистские формы, динамическая структура…

А.Д.: Но если сделать картину с острыми углами из поролона, то можно было бы не опасаться…

А.Р.: Верно, но дети тогда просто порвут его: даже толстая фанера — и та иногда нуждалась в ремонте. Количество детской энергии таково, что непросто сделать, чтобы инсталляция выдержала ее напор.

А.Д.: Тут надо еще предусмотреть и сборность-разборность.

А.Р.: Конечно, и все мои проекты обладают таким свойством — они все транспортабельны, все разбираются, упаковываются и потом по плану собираются. Поэтому, когда я эту картину обнаружил в парижском музее по каталогу, то попросил включить ее в эту выставку и дальше уже на ее основе делал инсталляцию и планировал ее «турне».

Продолжение в следующем номере *бк*.

20034, 17.01.13

«Пабло & Александр»