

Интервью с Марией Александровной Бургановой¹

Екатерина Венедиктова: В последние годы в нашей стране отмечается повышенный интерес к посещению музеев, выставок и разнообразных экспозиций. Отвечая на этот социальный запрос, по мнению современных исследователей, многие музеи перешли к коммуникативной модели функционирования, которая привела к ориентации на восприятие произведений искусства различными категориями посетителей. Но анализ коммуникативности музейных экспозиций показывает, что она нередко значительно отстает от требований полноты и качества связей между зрителем и экспозицией, зрителем и произведением искусства. Воспринимается далеко не все и не то, что сообщается. Не все экспонаты «говорят» с посетителем, передают ему культурную информацию. Возникает непонимание и, как следствие, или равнодушие или, еще хуже, обесценивание произведения искусства, отрицание его исторической и культурной значимости. Задумываетесь ли Вы над проблемой отсутствия связи художника со зрителем при создании своих произведений?

Мария Александровна Бурганова: Когда мы смотрим на произведение искусства, что мы от него ждем? Искусство ведь принадлежит всем, если оно публично и если художник решил выставить свое произведение. Но в какой-то начальный момент искусство принадлежит только художнику. И здесь хотелось бы привлечь ваше внимание к такому странному феномену: часто зритель и художник не понимают друг друга, как бы говорят на разных языках.

У каждого вида искусства свой лексикон, который часто не очень интересен зрителю, но который составляет само существо каждого вида искусства. Живопись оперирует колоритом, взаимоотношениями оттенков цвета. Скульптор выше всего ставит форму и пространство, выражая в этих категориях художественный образ. Но зритель, когда подходит к произведению скульптуры или живописи, очень часто пытается распознать только сюжет: о чем тут, собственно? Он пытается узнать, а кто этот человек? Это кто? И, как правило, бывает удовлетворен ответом, например: «это Пушкин» или «это портрет Пушкина». Ну, или «это девочка с персиками», «это Верочка Мамонтова». Оказавшись перед произведением изобразительного искусства, художник и зритель видят совершенно разное.

Хотелось бы, чтобы зритель не был простым потребителем, хотелось бы, чтобы зритель осознал профессиональный словарь художника или хотя бы прикоснулся к нему.

Например, вот стоят прекрасные кариатиды Эрехтейона. Хотелось бы, чтобы зритель увидел красоту их пластического языка, их величественность и монументальность; оценил, как гармоничны они в синтезе с архитектурой; увидел, как прекрасно падают складки этих задрапированных хитонов, как они абсолютно созвучны канелюрам колонн.

А то художник зрителю говорит о формообразовании, а зритель этого не понимает, не хочет этого видеть. Он хочет знать, как их зовут. А художник совершенно равнодушен к их именам. Перед ним другая задача – он превращает женскую

¹ Мария Александровна Бурганова – советский и российский скульптор, искусствовед, доктор искусствоведения, профессор кафедры монументально-декоративной скульптуры МГХПА им. Строганова, заслуженный художник Российской Федерации, действительный член РАХ.

фигуру в колонну и делает это так виртуозно, что создается гармония синтеза архитектуры и скульптуры.

Итак, есть Автор, который создал произведение искусства, и есть зритель. И, хочется сказать, для которого он это сделал, но это не всегда так. Это разные совершенно точки зрения: у автора и у зрителя такие «разные глаза», разное восприятие, разный культурный подход. И художник в самом процессе создания произведения совершенно не думает о зрителе.

Кроме зрителя, в диалоге с произведением искусства участвует еще и государство. Это тоже участник процесса.

Например установка памятника. Государство предъявило свою идею, выраженную в образе культурного героя; скульптор создает художественный образ; общество, выражая свое мнение, тоже участвует в процессе. И вот все эти три участника данного действия должны в счастливом каком-то расположении прийти к общему мнению. Всем должно это нравиться.

Все знают историю создания Роденом памятника Бальзаку. Он автор. У него была своя концепция видения. Заказчик – Общество литераторов Франции, большая общественная организация. У них было свое представление о памятнике: Бальзак – олицетворение французской литературы, и заказчики захотели презентовать его образ руками великого французского скульптора Родена. Пока всё складывается. Зрители – это в основном французы, общество, ну и, конечно, гости столицы: это те, кто читал, знает, слышал имя Бальзака, или не слышал, или просто будет доволен, увидев эту прекрасную статую. Что получилось на самом деле? Все участники действия разошлись во мнении. Роден создал памятник. Союз писателей отказался принять скульптуру, назвав ее «бесформенной массой». Зрители разделились на приверженцев памятника (они оказались в меньшинстве) и тех, кто выступил с резким осуждением. Роден заявил, что он останется единственным счастливым обладателем этого великого произведения и вернул гононар. Прошло время, и теперь памятник Бальзаку установлен в Париже. И зрители, и государство, и Общество французских литераторов довольны. Только раненого непониманием, насмешками, злым словом в самое сердце Родена с ними нет. Он так и не узнал, что памятник установлен.

А в общем-то, все получилось, как и задумывалось: Бальзак – олицетворение французской литературы – создан великим французским скульптором Роденом.

Е.В.: Задумывается ли художник при создании своего произведения над тем, что его произведение искусства должно решать важную социальную задачу – оказывать благотворное влияние на душевный микроклимат зрителя? Задача ли это произведения искусства?

М.А.Б.: Когда скульптор создает свое произведение, он вообще не рассчитывает ни на какое бальзамическое благотворное действие на зрителя. Он не принимает зрителя в расчет.

Может быть, и есть такие задачи, но только если перед художником они поставлены специально. На самом деле сначала создается лексикон конкретно вот этой, например, скульптурной группы: что это будет как пластическая идея? это будет вертикаль? какой будет силуэт, ритм расположения масс? скульптура будет поддерживать в своей пластике диалог с классической традицией или отрицать ее? Здесь нет ни зрителя, ни общества, ни заказчика. Художник один на один со

скульптурой. Он решает абсолютно профессиональные задачи в области скульптуры. Там никакой литературы нет.

Могу даже сказать, что когда делаются выставки и беседуют с художниками, чтобы сделать их каталог или собрать на выставке их произведения, каждый из них будет мучительно думать, как назвать свое произведение. И в конце концов знаете, чем это закончится? Очень небольшим перечнем: женский портрет, мужской портрет, лето, зима, утро, юность, любовь... – боюсь двигаться дальше, потому что почти все названия закончились: рабочий, солдат... Это говорит о том, что последняя стадия – стадия называния произведения – была ими как бы пропущена. Конечно, здесь не идет речь о конкретно поставленной задаче выполнения конкретно обозначенного образа.

А так, если это отвлеченный образ, скульптор оперирует ритмом, массой, светом, силуэтом, формой – своим профессиональным лексиконом. И тут пришел зритель, который хочет распознать сюжет. В абстракции, например, вообще сюжета нет. Как с этим быть?

Е.В.: Да, наш массовый российский зритель и вообще зритель, связанный с европейским искусством, почти всегда ищет сюжет. Восточный зритель не будет так испуганно искать литературу в произведении искусства. Люди Востока традиционно иначе воспринимают искусство – невербально и более чувственно.

М.А.Б.: Мы сами воспитываем у зрителя, я имею в виду мы – искусствоведы, вот такой очень какой-то обедненный потребительский подход. Мы не даем ему самому ни подумать, ни поразмышлять, ни поискать. Ведь человек, который делает какие-то открытия, получает массу радости и удовольствия от познания. А тут получается, что мы не даем ему подумать. Мы сами за него подумали и сказали: «Вот здесь вы видите сюжет...» – и начинаем перечислять персонажи.

Зритель пришел в музей, в котором, собственно говоря, понятных ему сюжетов и героев не так много, а уж профессиональный лексикон искусства ему почти не известен. И мы обедняем его восприятие, когда начинаем пересказывать ему сюжет.

Вспомните выставку Серова. Помните, там этикетки были очень развернутые, содержащие, кроме названия, развернутые биографические справки портретируемых. И, к сожалению, комментарии экскурсовода ограничивались лишь пересказом этих биографий. Может быть, надо было акцентировать внимание зрителя на другом? Например, о живописи что-то сказать: «Вот здесь художник пишет...



Мария Бурганова. Гостеприимство Авраама

в такой жемчужной серой гамме.... а тут все бесцветное... и только... лицо рдеет чуть-чуть легким румянцем... И вот этот серый с розовым создают необычайную тему сдержанности, нежности. Как легок мазок. Как точно он положен...». Может быть, экскурсоводу надо было обратить внимание на живопись?

Понимаете, когда у Серова на фоне общего жемчужного колорита полотна горят один-два мазка розового и еще ярко светится совершенно чистый белый цвет на воротнике, это никакого отношения к биографии портретируемого не имеет. Это абсолютная задача живописи. И он в данном случае ее решает как профессионал. Понятно, что была задача написать конкретный портрет. Но он подумал, когда писал Орлову, про эти перья на шляпе, и про эти цветочные пятна, и про это колоссальное пустое пространство на ее голове. Биография Орловой к этому не имела никакого отношения. Он работал со своим профессиональным лексиконом, со своим личностным почерком, по которому мы узнаем, что это Серов, а не Репин. Его талант выделил именно вот эти маркеры красоты в пространстве и в колорите.

Е.В.: Согласна. Не анкетные данные я, как зритель, ищу в произведении искусства, не это мне нужно понять. Ведь художник в академическом искусстве традиционно обращается к каким-то сверхвозвышенным категориям. И когда он творит, в процессе создания какого-то произведения он из себя излучает, исходит какие-то свои лучшие мотивы, у него происходит некий эмоциональный подъем. Он этим произведением хочет что-то сказать мирозданию. Он ведет диалог с Возвышенным. И я, как зритель, через произведение искусства хочу понять механизм этого подключения к высшим материям. Мне необходимо понять и ощутить, что художник хотел донести, передать, сообщить Вселенной и что Вселенная ему ответила. Так как понимание этого диалога поможет и мне ощутить сопричастность и соприкоснуться с Вечными Ценностями.

М.А.Б.: Эмоциональное состояние художника в момент создания картины ничем не отличается от эмоционального состояния *не-художника* в такой же момент. Дилетант тоже так прочувствовал сюжет. Ярко так воспылал. Но у одного получилось, а у другого – нет. То есть эмоциональный подъем не критерий. Его чувственность и направление к высшим эмоциональным сферам: он возгорел, воспылал, – не делает его профессионалом.

Я читала сочинение одного ребенка четвертого класса, написанное в 1914 г. Вопрос там был: кем он хотел быть? И мальчик написал, что он хочет быть художником, потому что он видел, как люди в храме смотрят на образ Богоматери. Четверокласник смог описать выражение их лиц: они любовались, глядя, какое у Богоматери прекрасное лицо. Он тоже любовался этим образом, описал и как она голову склонила, и как младенец прижался к матери. Этот образ видели, конечно, все прихожане. Но кто-то увидел только религиозный сюжет. А мальчик отметил восхитительную красоту, помнил это чувство, пронес это чувство и потом, – уже находясь дистанцированно и во времени и на расстоянии от этого образа, совершенно в другой ситуации (он ведь писал школьное сочинение «Кем я хочу быть»), – смог выразить это воспоминание. У него было талант художественного чувствования и видения прекрасного в окружающем его мире.

А есть другие люди, которые очень талантливо выделяют звуки: пение птиц, ритмы речи, мелодии. У них к этому предрасположенность. И в этом они видят и чувствуют красоту и ритм. Кто-то наделен чувством к звуку, к мелодике речи,

к ритмике. Вот в этом талант. В этом можно искать чувство озарения, когда луч света заставляет играть румянец, и это становится импульсом к трактовке образа. Все остальное – профессионализм.

Но как донести это до зрителя?

Е.В.: Скульптура является пространственным видом искусства. Для нее существенным является пространственное построение в раскрытии художественного образа. Что есть, по-вашему, пространство искусства и пространство в искусстве?

М.А.Б.: Искусство – это отражение действительности. Искусство создается художником, который имманентно является очень чувствительной субстанцией. Он не понимает, он чувствует, он предчувствует. Поэтому глупо ругать художника, побивать его камнями за то, что он просто – порой неосознанно – ощущает накал окружающего пространства: его стрессовость или нежность, страх или любовь, кончину или витальность. Художник – зеркало. Но также он чувствует и то, что будет немножко впереди.

Если говорить о пространствах в искусстве, то есть разные пространства.

Есть очень гармоничные пространства. Вот общество созидает храм. Храм – это же презентация лучших гуманистических, идеалистических представлений общества, где есть и вера, и мораль, и искусства, и красота – все лучшее. И это пространство по сути своей гармонично и благотворно: оно выправляет человека. Пришел весь нервный, в грехах, в болезнях, в обидах, вошел – и вот эта гармонично выстроенная структура, эта архитектура, эти образы гармонизируют человека. Храм создается как некий идеал. И создается средствами искусства.

А есть пространства ужасные, которые тоже формируют художественные образы, созданные в их контексте. Например, студентам бельгийской Академии художеств выделили в качестве экспозиционного пространства брошенные фабрики. И они там делают свои курсовые работы. Брошенная фабрика сама есть художественный образ. И студенты делают там адекватные пространству произведения. Денег у них нет, и они еще подтаскивают всякий мусор, из которого и создают инсталляции. Сделали. Потом пришли зрителей, и что они увидели? Брошенную фабрику, внутри которой нервные рефлексирующие молодые люди выставили какие-то страшные вещи из того, что было. Общество ведь само срежиссировало эту выставку. Общество ведь не предложило им храм, не предложило создать алтарь. Общество выделило брошенную фабрику в дальнем криминальном районе. И художник в такой ситуации просто был зеркалом всей ситуации, отражением этого действия общества, отражением этого пространства с его памятью, временем, историей, которые, может быть, не видны зрителю, но ясно ощутимы художником и воссозданы им в произведении.

А у общества есть и лучшие черты, и если бы художнику дали храм – он был бы отражением его лучших черт. Если бы ему предложили не храм, не музей, а хотя бы какое-нибудь общественное здание, библиотеку. И он бы делал уже другое. Всё взаимосвязано.

Е.В.: Можно ли провести какие-то аналогии между древнерусской деревянной скульптурой и Вашими работами в дереве, представленными в Красном зале Дома Бурганова?

М.А.Б.: Это разные вещи – древнерусская скульптура и скульптура, которая находится в Красном зале. Единственное, что их роднит, – они сделаны из дерева.

Мой интерес к древнерусской деревянной скульптуре – это чисто научный, искусствоведческий, музейный интерес. Есть люди, которые говорят: «Боже, какие у них руки и ноги грубые! Вот посмотрите, как итальянцы изящно вырезают». А я вижу, что для художника, который создал этот грубый образ, это был прежде всего сакральный образ, знаковый. Он очень красиво сделал эти огромные ноги, очень архитектурно. Эта фигура хорошо стоит на этих больших ногах. Я, как художник, вижу эти ритмы. Человека, который этого не видит, интересуется сюжетом. В его багаже есть итальянские воспоминания об изящных ногах. И то и другое сделано из дерева, но на этом всё и закончилось.

Е.В.: Являются ли ваши скульптуры отражением чего-то?

М.А.Б.: В данном случае общество мне не предложило никакого условия. Я свободна от него. То есть в данном случае я привела в пример фабрику потому, что из всех элементов композиции, которые бельгийские студенты еще только собирались придумать, один им был уже задан обществом: это стены брошенной фабрики. Они туда пришли и начали создавать свои произведения, принимая во внимание окружение. У меня такого условия не было, собственно говоря, никогда. У меня есть мастерская, и я внутри нее просто что-то делаю. Иногда показываю это на выставке, иногда нет. Потом выставка прошла, три недели, месяц – и скульптура возвращается. Она не живет там бесконечно, как древнерусская скульптура в храмах. Практически моя работа – это размышления художника в мастерской, это его диалоги с прошлым, с настоящим, это не общественный заказ, не государственный, это творческая работа.

Е.В.: Творчество – это портрет художника?

М.А.Б.: Ну, отчасти, да, конечно. Вы смотрите и видите его образование, его воспитание, его приоритеты, его диалоги. С кем он разговаривает? Кто-то с русским авангардом разговаривает, кто-то с академическим пространством, кто-то с античностью. Мне нравится, например, такое простое формообразование. Мне нравится тот период поиска начала XX в., когда произошло расставание с академической традицией в Европе и когда живописцы и скульпторы начали активно искать новый художественный язык.

Поиск идет от простых форм. В момент поиска художник часто обращается назад, к архаике, когда земля мыслилось как куб, небо как сфера, как шар. Если посмотреть на архаичные деревянные скульптуры, видно, как хорошо, как мощно взяты формы. Шеи как цилиндры, грудные клетки как кубы, головы как шары. Они стоят по осям, руки такие настоящие, очень большие. Важны объемы, масса, форма. Вот эта возможность интерпретации, деформации пластики для подчеркивания эмоции, вот это интересная для меня тема.

Е.В.: Расскажите, как идет работа с формой в ваших произведениях?

М.А.Б.: Ну, во-первых, дерево мне во многом помогает. Приходится работать с кусками дерева и из них составлять композицию. То есть руку придется сделать отдельно, торс – отдельно. Потому что нет таких огромных деревьев, чтобы сделать целиком фигуру. Это и не нужно. Я никогда не скрываю соединительных швов. Я, наоборот, люблю оставить какое-нибудь пространство между рукой и торсом, чтобы не делать каких-то имитаций, замазывания щелей. Раз оно складывалось вот так, то пусть это будет видно и входит в часть художественного образа. И тогда, если мне нужна длинная шея, я могу ее серьезно удлинить, потому что она всего лишь формальный деревянный брусок на кубе торса. Она стоит сама,

самостоятельно, свободно. Академическую статую, конечно, так невозможно порезать или разделить на объемы – она цельная. Она есть абсолютный отпечаток, более гармоничный, более красивый, но все-таки человеческого тела. А у меня более свободное формообразование.

Е.В.: Какова роль художника в обществе?

М.А.Б.: Тут есть, знаете, какой момент... Художник как предчувствователь и прочувствователь какого-то явления, человека, явления времени, процесса. Он предлагает зрителю, условно говоря, свои очки. Он предлагает ему посмотреть на эту женщину с ребенком, как на Мадонну. Он предлагает увидеть в ней только прекрасное. Некий зритель пришел в музей с семьей, с женой, только что они орали друг на друга, ребенок плохо учится, машина не заводится, опаздывают, или еще что-то... И вот они идут мимо, а там на картине изображена похожая на жену женщина, она щека к щеке с младенцем. И у зрителя возникает какое-то другое чувство. У каждого человека есть внутри чувства нежности, гармонии. И вот эта вот сиюминутная обыденность отступает, когда он видит какие-то маркеры высокого, идеального в искусстве.

Или ему художник показывает какую-то совершенно безобразную сцену. Сколько, например, в храме мы видим безобразных сцен в композиции Страшного суда. Это же не для умиления написано – это предчувствие. Художник говорит: «Будьте осторожнее!»

Вот как-то я ехала в Петербурге. Таксист меня подвозил от вокзала в Эрмитаж на какую-то конференцию. Спрашивает: откуда, куда? Из Москвы. Вот мы едем, и он всю дорогу говорит про все плохое. Вот вы – московские... а я вот... а вы... Я вообще не отвечаю, сижу и все. И ехать-то в общем не так далеко, а он мне всё рассказывает, какие московские плохие. И как он учился в Москве, как студентом был, как женился, как пришлось им квартиру снимать. Ребенок родился. Бабушка какая-то их пустила к себе. Жили впроголодь. Хорошо, что не очень много брала. Как в институте им на пеленки собирали. И как трудно жилось тогда. «А сейчас я вернулся в свой город, и у меня здесь все есть, – говорит он, – машина у меня есть; теперь у меня уже двое детей, и они уже большие, и я уже дедушка». Он почему-то зло так говорит. И злится, что я не отвечаю ему.

Доехали мы. Небо синее совершенно. Река синяя. Дворцовая площадь такая просторная. Я говорю: «Красиво у вас. Но в нашем городе все-таки вы провели лучшие годы своей жизни. Вы там поступили в институт, влюбились, женились, у вас там родился ребенок, какие-то московские вам там пеленки собирали, денег с вас не брали в трудные какие-то моменты, с ребенком вашим эта бабушка московская сидела. Вообще-то хорошее ведь это было время. Спрашиваю его: «Сколько должна». Молчит. Думаю, разругается сейчас еще сильнее. Дверь у машины держу – не могу открыть. Пошел, открыл дверь, денег не взял, уехал.

Вот такой эпизод. Он рассказывает мне эту историю, а я – как художник – во всей этой картине просто вижу его лучшие годы, просторную площадь, Неву.

Вот иногда на выставке зритель тоже злится, что художник не отвечает. Он вьется, ругается, а произведение искусства ему не отвечает – и его это сердит, что он не понимает.

Е.В.: Получается, социальная задача художника – перенастроить сознание зрителя и художник – это камертон, который перенастраивает зрителя на какую-то другую волну?

М.А.Б.: Да, он именно камертон. И он является им помимо своего желания.

Задача художника дать импульс к его тем или иным воспоминаниям или чувствам.

Можно же создать политический плакат, условно говоря, и вызвать у зрителя чувство гнева, чувство гордости или создать какую-нибудь лирическую сцену и вызвать у зрителя чувство нежности. Инструмент художника широк.

Но зритель тоже должен потрудиться. Он пришел на встречу с произведениями искусства для того, чтобы как-то интеллектуально развиваться и эмоционально обогащаться. И речь не идет о каком-то специальном образовании.

Ребенок, который, посмотрев на Богоматерь с младенцем, увидел в ней ее нежность, или какую-то яркость, или что-то такое особенное, совсем не подготовлен. Но он увидел то, что хотел сказать художник. Чтобы увидеть это прикосновение щека к щеке совсем не надо быть образованным. Надо на одной волне с художником чувствовать.

Е.В.: Но у современных людей, особенно в условиях мегаполисов, все эмоции забиты, сплющены, на чувства не остается ни сил ни времени. Разве уставший от жизни зритель не нуждается в каком-то индуцировании чувств при контакте с произведением искусства?



Мария Бурганова. Сон

М.А.Б.: Вокруг нас нет ни одной вещи, которая была бы сделана без участия художника. Ни одной. Если только вы сами не связали себе этот шарф, условно говоря. Во всем остальном принимал участие художник, в его конечном результате. И даже над этим печеньем работал художник: была сделана форма, надпись. Художник сделал эти чашки. Дети начинают свое прикосновение к искусству именно дома, просто с чашки, которую мама ставит на стол. Она выбирает эти чашки, опосредованно осуществляется соприкосновение с искусством, с результатами

работы художников. А потом, пережив эти соприкосновения, ребенок идет в музей или на выставку – перед ним объекты, картины, скульптуры, но он уже готов их чувствовать. Он может увидеть эту чашку в натюрморте на картине: какая она белоснежная или какая она голубая. Он может увидеть снег на картинах, и он уже подготовлен осознать его цветность и, вопреки простому словосочетанию «белый снег», может увидеть его синим, желтым, розовым.

Е.В.: В музеях, работая волонтером, я сталкивалась с такой ситуацией, когда люди с порога, не заходя, мельком осматривали зал и уходили. И только когда я привлекала их внимание к какому-то произведению и начинала разговор о форме и каких-то общечеловеческих символах, они останавливались и начинали смотреть и включаться. То есть в момент этой инициации им нужна была «литература» для подключения. Но для этого там стоял человек, который им что-то говорил, который дал какой-то импульс. И меня интересует именно вот этот момент инициации зрителя.

М.А.Б.: Мы все члены одного сообщества. И это распознавание, этот код, который вы дали зрителю, – или кто-то, прочтя название, начал искать и нашел, – показывает, что мы находимся в едином культурном пространстве. И художник говорит со зрителями на одном языке. Зрители смогли распознать художественный образ, имея свой интеллектуальный фундамент. А художник нашел верное выражение, раз зрители его поняли. Единая культурная платформа – вот это и есть важная вещь. Другое дело, необходим ли некий мост между зрителем и художником, людьми и искусством, нужен ли им переводчик.

Е.В.: По моему мнению, мост нужен. Потому что, когда путем каких-то сообщений или диалогов помогаешь зрителю подключиться к этому культурно-историческому эгрегору, зритель начинает ощущать сопричастность культуре, стране, сопричастность Мирозданию, т. е. начинает ощущать себя частью вселенной. И это чувство сопричастности крайне важно, потому что оно облагораживает не только духовную составляющую личности, но и, как следствие, облагораживается весь окружающий физический мир. Я видела, как важен этот мост-диалог для очень многих людей, проходящих в музейное или выставочное пространство. И здесь возникает важный стратегический вопрос: как подключить к этому знанию не только взрослых, но и детей и подростков?

М.А.Б.: У нас это не так развито. А вот в западных музеях я постоянно вижу, как такой урок в музее выглядит. Дети приходят в музей постоянно. То есть у них культурно-образовательная норма срежиссирована так, что они все время приходят в музей.

Я знаю специальные музейные программы с заданиями для первого класса, где детям предлагают на уровне, адаптированном к их возрасту, найти все картины, на которых изображены люди. Нужно побегать, найти, прочесть фамилию автора, название картины и записать в нужную графу. И у ребенка проходит какая-то интеллектуальная работа, хоть и на очень примитивном уровне. Их учат разглядывать, связывать одно с другим, и они, возможно, кого-то запомнят из тех, кого они выписали в столбик. Я видела, как они сопят, как старательно пишут.

У нас есть такая манера: раз пришли в музей, надо весь музей быстро обойти. Вы говорите люди заходят, взглянули в зал и пошли дальше. Мы тоже когда туристами приезжаем куда-то, а у нас есть только один день, чтобы все посмотреть, а надо, например, Лувр обойти, беглый взгляд – и побежал дальше: у нас же маршрут.

А вот эти дети обосновались в одном только зале, и они в этом зале проведут час – и всё. Потом они уйдут. Они больше не пойдут в другие залы, их мозг будет настроен только на это небольшое пространство. Вот, знакомство состоялось.

На следующих этапах они уже по-другому разглядывают эти уже виденные прежде знакомые произведения. Они уже помнят имя художника и распознают, что это натюрморт, а это портрет. И потом я уже вижу старшеклассников, и там идет разговор про Брегеля. Вот они сидят в этом брюссельском зале и ведут такой взрослый разговор. И я в этом брюссельском музее увидела и таких и таких: и маленьких, и старшеклассников. Школа включила музей в образовательный проект. То есть школа учит их видеть, слышать, думать, разглядывать. И, конечно, они шагают дальше. Вот вы правильно сказали в начале разговора, что у нас нет такого, нашему человеку нужен навязанный сюжет. А эти рассматривают, изучают. Потом я вижу, как они зарисовывают этого Брейгеля, – по какому-то чудовищу, по какой-то фигурке, очень стараются.

Дальше я вижу совершенно другую возрастную группу, очень пожилые люди, у которых уже все: и семья, и обязательства, и работа, и трудности, и все остальное уже прожито. И вот у них есть какое-то время, и они проводят его в музее. И они сидят на таких складных стульчиках в зале и тоже зарисовывают произведения искусства, и тоже разглядывают. То есть этот музей, который создан для этого общества, живет вместе с ними. Они живут в музее, музей живет в них. У меня когда-то был текст «Общество создает музей – музей создает общество». Вот такое зеркальное название. И это правда. Это такая бесконечная цепочка. А у нас пока есть такой момент: к музею относятся как к хранилищу – собрали и положили. Этот подход немного дистанцирован от общества, поэтому, может быть, так трудно нашему зрителю рассматривать произведения художников.

К тому же сейчас появилась такая трактовка, мне она очень не нравится, в музеях говорят: «Какие услуги вы предоставляете?» Какие услуги? Или в школе теперь тоже «предоставляют образовательные услуги». Но это невозможно. Воспитание, гармонизация, произведения искусства – это не услуги совсем. Это не обслуживание никак. Это часть биографии страны, общества и каждого из нас.

Е.В.: С самого начала, с момента, когда создавались те или иные прототипы современного музея, всегда существовал некий человек с указкой, который гостям музея разъяснял значение экспонатов и давал какие-то комментарии. Как, по-вашему, должно выглядеть взаимодействие зрителя и человека с указкой в музее?

М.А.Б.: Комментатор был всегда. Общество всегда изымало из своего бытового пространства какой-то объект и переносило его в другое пространство. И этот объект всегда был связан у общества с каким-то сакральным явлением, с историческим фактом или с безусловным отражением гениального. Информация о том, что хранится в музее, должна, конечно, передаваться из поколения в поколение. И «мост» так или иначе существовал всегда, это правда. Но просто не хотелось бы, чтобы человек, воплощающий это связующее звено, видел своей задачей только пересказ биографии изображаемого. К сожалению, часто мы можем видеть именно такой подход в презентации произведений искусства.

Е.В.: Когда художник объясняет мотивы своей деятельности, объясняет свое жизненное кредо, чем он живет, то его работы начинают видаться по-другому и начинаешь понимать его видение реальности. Иногда это просто тщательное наблюдение за моделью, иногда художник в своих произведениях облагораживает

повседневную реальность и создает не социальный манифест, а провозглашает красоту простого видения.

М.А.Б.: Ну художник еще может быть беглецом от реальности. Он не хочет видеть реальность и просто уходит от нее и работает в области натюрмортного жанра или пейзажного жанра. Вот вы говорите, что художник должен исправлять что-то. Вот происходит что-то ужасное, а он пишет пейзажи, золотую осень, какой-нибудь пруд, лилии, букеты. Может быть, свое неприятие этого страха и ужаса он транслирует таким образом зрителю. И зритель через созерцание таких отрешенных сюжетов, может быть, тоже как-то отключается от ужасов реальности.

Е.В.: Расскажите про Ваши «натюрморты 3D», как я их для себя назвала. Для меня это была очень интересная коллизия, когда сюжет, традиционно создаваемый в 2D, был переведен Вами в 3D. Что это было: игра, ребус? Какую задачу вы ставили перед собой?

М.А.Б.: Знаете, есть такое мнение, что ряд тем для живописи и графики возможен, а для скульптуры невозможен. Очень часто говорят: «Ну как пейзаж или натюрморт в скульптуре сделать?» Но почему это невозможно? Почему нельзя пейзаж или натюрморт сделать средствами скульптуры? И возникли «Шепот травы», «Летний вечер» и другие работы.

Объекты окружающего нас мира в своей первооснове трехмерные. То есть натюрморт в первооснове трехмерный. И на самом деле эта тема натюрморта интересна для скульптора, так как она нечасто делается. И вот она меня заинтересовала.

Есть у меня один натюрморт – «Гостеприимство Авраама». Он, собственно, был первый в этой серии натюрмортов. И дальше уже от него пошли другие натюрморты. Сначала я не конкретно натюрморт делала. Это изображение Святой Троицы. Я пыталась средствами скульптуры сделать *неизобразимый* объект. Я решала задачу: можно ли изобразить неизобразимое? Ведь Господь неизобразим, Он предстал в виде трех Ангелов. И я, рассчитывая на узнавание, подумала, что зрители ведь тоже знают этот сюжет: они читали Ветхий Завет, они знают, что пришли три Ангела, сели за стол... Этот сюжет многократно изображен в иконах, и я решила изобразить его в скульптуре. С условием, что Ангел неизобразим – у него нет плоти, он состоит из звука и света. И я решила так: изображу пространство этого события – и все поймут, что это Троица пришла.

Конечно, у меня есть и иерархия величин фигур, как в иконописи: когда сидят главные, то они огромные, остальные присутствующие – маленькие, а уж тот, который тельца забивает, он вообще никакой не святой персонаж, он совсем маленький. Поэтому я решила, что он совсем маленький будет где-то в основании стола, на земле. Потом начинается сам стол, и виден только один его сегмент, потому что остальная часть, если Ангелы облокотились или руки положили, эта часть уже отсутствует, и я не могу ее изобразить. Но как показать, что они присутствуют? И я изобразила эту взлетевшую, вздымающуюся скатерть, которая и показывает колыхание воздуха от присутствия Троицы. И вот из этих элементов сложилась композиция. И дальше я начала прикидывать, как смотрится силуэт: как справа, как слева, насколько вертикаль будет уравновешена горизонталью, вот диагональ пошла – это их складки, виден ли будет этот юноша и эта сцена заклания тельца, как она будет видна сверху. У юноши огромные руки, у него нет тела почти, нога только одна видна. Но действие-то понятно, понятно, что он делает: у него нож,

телец. Понятно, что не обязательно вторую ногу изображать. Вот так я расставалась с частями его тела, с частью стола, это не надо, это не надо. Вот так это было.

Е.В.: Как долго длился процесс придумывания идеи этого произведения?

М.А.Б.: Я придумываю как-то сразу, потом я долго это прорисовываю, у меня то времени нет, то материала нет, то еще чего-то нет. И вот я без конца возвращаюсь к этой теме. Я на каких-нибудь полях, на бумажках без конца возвращаюсь и возвращаюсь. Потом я отвлекаюсь, что-то делаю – и опять могу что-нибудь там уточнить. Скульптура ведь как делается? Сначала делается эскиз. Если это дерево, то очень часто эскиз не делается. Под бронзу, конечно, нужен эскиз. А для дерева – прямо сразу кусок подтаскивается. Но сцену заклания я слепила, была модель. А все остальное так ставилось. У меня был большой плоский кусок дерева, и я думала, что мне нужно сделать эту скатерть. И вот эта скатерть как кусок натюрморта сначала у меня все время лежала, ведь скатерть она у всех лежит. Я ее сдвигала как-то. Потом, когда я ее поставила вертикально, вопрос решился. То есть когда вы работаете с таким материалом, как дерево, все происходит в какой-то тактильный момент – это не придумывается абстрактно.

Е.В.: А сколько времени занял весь процесс от первичной задумки до реализации этой скульптуры?

М.А.Б.: Год, может быть. Да, где-то год. Потом, вы знаете, скульптура живет своей жизнью.

Вот, например, сзади вас стоит скульптура. У меня была мысль сделать такую вазу как образ – *Вазу-Женщину*. В нее кладут яблоки, вынимают яблоки, кладут и вынимают, и ей уже 100 лет, а она все равно стоит и ждет этих фруктов, ждет наполнения и забирая. В момент, когда эта скульптура делалась, от нее что-то откололось, и я подумала: какая удачная мысль. Ваза за годы разбилась, треснула, поэтому сделаю-ка я осколки и руку, которая будет соединять эти осколки. И дело пошло дальше.

Дерево все-таки колкий материал, но я не унывала. Я думала: все правильно, все движется само собой. Даже хорошо, будут видны яблоки внутри вазы, и я еще сверху салфетку положу. Мне нравятся складки. Но потом все пошло иначе. Образ уже сам начал жить какой-то своей жизнью, и из простого натюрморта он начал превращаться во что-то другое. Потом еще откололся кусок. И от первоначальной идеи осталось мало. То есть видите, материал сам двигал меня туда, сюда. И вот так получилось, – ну, вообще-то немножко не то, что я изначально предполагала.

Но это довольно часто бывает. Во всяком случае с деревом. Я придумываю какую-то вещь, а потом оказывается, что этот кусок великоват, этот маловат. Я подтаскиваю материал и стою, смотрю...

Е.В.: В центре Красного зала стоит очень экспрессивная скульптура арфистки. О чем она?

М.А.Б.: Там реализованы абсолютно низменные, обычные правила скульптуры: есть силуэт, статика, динамика, масса. Там решалась абсолютно профессиональная задача. И она со всех точек смотрится. Я хотела сделать просто большую арфистку. Такую аллегорическую



*Мария Бурганова.
Арфистка*

музыки. И чтобы в этой аллегории музыки сам музыкальный инструмент присутствовал. Я его сделала из огромной чугунной станины рояля с натянутыми струнами. Там был сложный инженерный расчет, потому что Арфистка своими деревянными руками поднимала над головой деталь колоссальной тяжести. Потом эта арфа оказалась не нужна: перегружала композицию, отвлекала от Арфистики. Пришлось убрать. Собственно, музыкального инструмента теперь там нет, он эфемерен, и зритель может додумать любое. Гораздо более ценным оказалось то, что арфистка извлекает звук как бы из окружающего пространства. Она как бы играет на гораздо более величественной арфе.

Е.В.: Может быть эти слова, раскрывающие смысл образа, и есть ключ к контакту зрителя и художника? Я думаю, что если бы зритель услышал или прочел такую авторскую трактовку произведения, то произошло бы подключение.

М.А.Б.: Возможно.

Давайте подведем итог беседе. Мы точно все сошлись на мнении, что некоторые развернутые комментарии необходимы. Не описательного характера. Это должно быть дополнением к произведению искусства, которое обогащает его. Которое решает задачу создания некоего полифонического пространства вокруг произведения искусства. И нужно, чтобы в этом пространстве были и разговор о первичных замыслах, и чувства художника, и комментарии профессионала. В результате восприятие зрителем работы художника станет более емким и многогранным.

Е.В.: Мария Александровна, большое спасибо за беседу!

2017

Интервью провела и подготовила к публикации:
Екатерина Владимировна Венедиктова,
магистрант
МГХПА им.С.Г. Строганова

Ekaterina V. Venediktova,
Graduate Student
Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts
face-on@mail.ru

INTERVIEW WITH MARIA BURGANOVA