

Бусев Михаил Алексеевич, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Россия, Москва, Козицкий пер., 5, 125009. mbusev@yandex.ru

Busev, Mikhail Alexeevich, PhD in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts, senior researcher. The State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation. mbusev@yandex.ru

ПАРИЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ХРИСТО: ОТ 1950-Х К 2020-М ГОДАМ

PARIS IN THE WORKS OF CHRISTO: FROM THE 1950S TO 2020S

Аннотация. Статья посвящена творчеству Христо парижского периода (1958–1964) и его произведениям, спроектированным для французской столицы («Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985) и «Упакованная Триумфальная арка» (1961–2021)). Автор прослеживает творческую биографию молодого Христо, описывает его приобщение к радикальным поискам парижских художников 1950–1960-х гг. и к опыту мастеров мирового авангарда. Отмечается близость творческого кредо Христо к принципам современного искусства, сформулированным основоположником нового реализма Пьером Рестани. Дается характеристика особенностей творческого метода Христо, его понимания целей и задач искусства. Доминирующий прием создания произведения для художника в 1960-е гг. — упаковывание или обертывание предмета, сооружения, ландшафта. Начиная с 1970-х гг., он все большее внимание уделяет эстетической выразительности своих произведений, их гармоническому взаимодействию с окружающей средой, как природной, так и городской, что блестяще продемонстрировал «Упакованный Пон-Нёф» в Париже (1985). Другой парижский проект, готовящийся ныне к осуществлению, — «Упакованная Триумфальная арка» — будет реализован уже после ухода художника из жизни и станет ярким и масштабным завершением всего его творческого пути. Для Франции последнее произведение Христо вновь подтвердит ее статус державы, максимально открытой радикальным поискам современного искусства, а Париж вновь напомним о себе как об одном из ведущих художественных центров. Сейчас очевидно, что Христо сам по себе, Христо и Жанна-Клод как творческий тандем прочно вошли в историю мирового искусства второй половины XX — начала XXI в. Они заняли в нем свое особое место и показали миру, что такие понятия, как свобода, красота, радость созидания нового, не утратили своего значения.

Ключевые слова: новый реализм; ленд-арт; концептуализм; авангардизм; современное искусство в городской среде; художник и общество.

Abstract. The article is devoted to the works of Christo of the Parisian period (1958–1964) and his works designed for the French capital (“The Pont Neuf, Wrapped”, 1975–1985 and “L’Arc de Triomphe, Wrapped”, 1961–2021). The author traced the biography of the young Christo, described his acquaintance with the radical search of Parisian artists in the 1950s and 1960s and the experience of the world avant-garde masters. The article shows the closeness of Christo’s credo to the principles of contemporary art as they were formulated by the founder of New Realism, Pierre Restany. The author described the features of Christo’s creative method and his understanding of the goals and objectives of art. In the 1960s, the dominant method of creating a work for the artist was packaging or wrapping an object, a building, or a landscape. Since the 1970s, he had increasingly focused on the aesthetic expressiveness of his works, their harmonious interaction with the environment, both natural and urban. This was brilliantly demonstrated by “The Pont Neuf, Wrapped” in Paris (1985). Another Paris project that is currently being prepared for embodiment — “L’Arc de Triomphe, Wrapped” — will be implemented after the artist’s death and will be a bright and large-scale completion of his entire creative path. Christo’s last work once again will confirm the status of France as a nation that is still open to the radical search in contemporary art, and Paris will once again remind us that it is a leading art center. Now, it is obvious that Christo himself, and Christo and Jeanne-Claude as a creative tandem have firmly entered the history of world art of the second half of the 20th — early 21st centuries. They took their special place in it and showed the world that such concepts as freedom, beauty, and the joy of creating new things have not lost their meaning.

Keywords: New Realism; land art; conceptualism; abstract painting; avant-garde; contemporary art in the urban environment; artist and society.

Общеизвестно, что на протяжении XIX и первой половины XX в. ведущей державой в сфере изобразительных искусств была Франция, а Париж по праву считался мировой художественной столицей. Французские живописцы и скульпторы выступали неоспоримыми лидерами и властителями дум для многих поколений европейских мастеров. С началом XX столетия все более весомую роль в искусстве Франции начинают играть выходцы из Испании, Италии, России, Германии, Бельгии и других стран. Франция продолжала оставаться в авангарде мирового искусства, но ее художественная культура перестала быть чисто французским явлением. В середине XX в. важнейшим мировым центром искусств становится Нью-Йорк, однако Париж не утрачивает своей притягательности: сюда по-прежнему устремляются многочисленные художники с са-

мых разных концов мира: молодые, поступающие на учебу в различные художественные школы, в первую очередь в Школу изящных искусств (École des Beaux-Arts), и маститые, уже известные у себя на родине, а теперь стремящиеся утвердиться на парижской художественной сцене.

Эмигрировавший из Болгарии Христо Явашев не относился ни к тем, ни к другим. Родился он 13 июня 1935 г. в Габрово. Его отец Владимир Явашев был бизнесменом и управлял фабрикой тканей, а мать Цвета Димитрова работала секретарем Академии изобразительных искусств Софии. Преподаватели Академии были нередкими гостями в доме Явашевых, они рано заметили способности мальчика к рисованию. В карандашных портретах матери художника (1948), его отца (1952), в автопортрете маслом (1953) (Илл. 1), в зарисовках, сделанных на текс-



Илл. 1. Христо Явашев. Автопортрет. 1953. Масло, дерево.
Собрание художника. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

тильной фабрике в Пловдиве еще до поступления в Академию, Христо демонстрирует умение верно запечатлеть облик и характер изображенного человека, передавать пространство и наполняющие его предметы.

С 1953 по 1956 г. будущий художник учится в софийской Академии изобразительных искусств. Здесь он совершенствует навыки живописца и рисовальщика, которые пригодились ему в будущем, а также занимается скульптурой и архитектурой. Судя по работам Христо Явашева академического периода, таким как «Крестьяне, отдыхающие в поле» (подготовительный рисунок углем к картине, 1954), из него мог бы получиться видный представитель социалистического реализма, умело описывающий трудовые будни рабочих и крестьян, а также хороший портретист.

Позднее Христо вспоминал об одном любопытном факте, возможно, сыгравшем определенную роль в его дальнейшей карьере. В молодости во время летней практики он вместе с другими студентами работал в бригаде художников, следивших за тем, чтобы из окон Восточного экспресса, следовавшего из Стамбула через Болгарию в Западную Европу, открывались подобающие виды. Студентам вменялось в обязанность давать советы крестьянам из сельскохозяйственных кооперативов, как эффективнее расставить трактора и стога сена, дабы пассажиры-иностранцы могли наслаждаться красивыми пейзажами и не заметили чего-либо неприглядного. Это стало первым, хоть и несколько курьезным опытом соприкосновения Христо с работой ландшафтного художника.

После окончания учебы в софийской Академии молодой Христо Явашев отправился в Чехословакию, где некоторое время был стажером в театре Буриана в Праге. Сведений о том, повлиял ли на него каким-то образом этот известный режиссер, драматург, композитор, представитель чешского театрального авангарда и один из зачинателей политического театра Чехословакии, мы не имеем, но важно, что в Праге, в отличие от Софии, Христо смог начать знакомство с подлинниками работ

ведущих западных мастеров XX в., которые раньше знал лишь по репродукциям.

В январе 1957 г. Христо эмигрировал на Запад: сначала в Вену, где учился в течение одного семестра в Академии изобразительных искусств, затем в Женеву, и, наконец, в марте 1958 г. обосновался в Париже.

Хотя столица Франции в это время уже утратила статус главного центра авангардных исканий (пальма первенства перешла к Нью-Йорку), в ней продолжала кипеть художественная жизнь: открывались выставки старого и нового искусства, работали многочисленные галереи, возникали новые течения, направления, группировки, творили самые разные художники, стекавшиеся в Париж со всех концов света.

На первых порах болгарину, не без труда овладевавшему французским языком, приходилось довольствоваться случайными заработками, чтобы снимать скромное жилье и крохотную мастерскую на окраине Парижа, но вскоре он нашел способ сводить концы с концами, выгадывая время для своих творческих опытов. Для заработка Христо занялся писанием заказных портретов, причем делал их в разных манерах, в зависимости от пожелания модели, — реалистической, импрессионистической или кубистической. Одной из его моделей стала жена известного французского генерала де Гийебона, прославившегося участием в освобождении Парижа в августе 1944 г. Работая над портретом Пресильды де Гийебон (Илл. 2), Христо познакомился с ее дочерью Жанной-Клод, и вскоре их знакомство переросло в любовь, закончившуюся женитьбой, а потом и рождением сына. Интересно, что шафером на свадьбе был Пьер Рестани — молодой, но уже известный и авторитетный парижский критик, основатель движения нового реализма.

Успешная работа в качестве светского портретиста не увлекла надолго Христо Явашева. Он стремился к обретению своей манеры, ищет оригинальные средства выражения своего



Илл. 2. Христо Явашев. Портрет Пресильды де Гийебон. 1958. Холст, масло. Частное собрание. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

творческого «Я». Со многими молодыми парижскими художниками, сторонниками радикальных экспериментов в искусстве, его сближает желание решительно отказаться от традиционных форм, в том числе и от таких еще недавно считавшихся авангардными течений, как абстракционизм.

Правда, какое-то время в конце 1950-х гг. Христо испытывает влияние мэтра абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока, с творчеством которого он познакомился на выставке в Музее современного искусства города Парижа. Также молодой художник впечатлен произведениями Жана Дюбюффе, экспонировавшимися в галерее Даниеля Кордые в 1959 г. Тогда же он впервые видит работы представителей поп-арта Роберта Раушенберга и Джаспера Джонса. Позднее Христо вспоминал, какое стимулирующее воздействие на него оказало посещение Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 г.

Ранние работы Христо долгое время были малоизвестны, и лишь недавно публика смогла познакомиться с ними на выставке «Христо и Жанна-Клод. Париж!» в Центре Жоржа Помпиду, проходившей с 1 июля по 19 октября 2020 г. Обширная экспозиция была посвящена парижскому периоду творчества художника — с 1958 по 1964 г., а также истории его знаменитого произведения — «Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985). По словам Христо, выставка раскрывает «исторический контекст периода, в который мы жили и работали в Париже» [14].

Особо интересна представленная в экспозиции серия композиций «Кратеры» (Илл. 3), созданная с явной оглядкой на Дюбюффе. В рельефных, тяготеющих к трехмерности картинах в качестве кратеров, напоминающих кратеры вулканов, Христо использует банки из-под краски, которые окружены словно вытекающими из них пастозными потоками темно-коричневого пигмента.

В эти же годы Христо экспериментирует с фактурой и текстурой листов бумаги или кусков ткани, смятых, живописно сложенных и перевязанных веревками, и затем покрытых слоем темно-коричневого лака. Эти работы, получившие на-



Илл. 3. Христо. Кратер. 1960. Эмалевая краска, клей, краска, песок и металл на дереве. Музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж. Дар художника. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>



Илл. 4. Христо. Поверхность упаковки. 1959. Краска, лак, бумага, дерево, мешковина. Собрание художника. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

звание «Поверхность упаковки» (“Surfaces d’Emballage”) (Илл. 4), возникающие на стыке живописи, скульптуры и работы с обычным, банальным предметом и материалом, демонстрируют решительное стремление художника найти новые средства выражения.

Увлечение пластическими экспериментами длилось недолго. Вскоре для Христо, как и для представителей американского поп-арта и французского нового реализма, оказалась особо притягательной дадаистская линия авангарда, связанная с творчеством Марселя Дюшана, его соратников и последователей. Не без их влияния в конце 1950-х гг. Христо находит свой оригинальный формальный прием — упаковывание (обертывание, заворачивание) предмета (или предметов) в ткань или бумагу, с последующим обвязыванием получившегося объекта веревкой.

Материалом первых парижских произведений Христо, выполненных в этом ключе, служат банки из-под краски, бутылки, бочки, пропитанный лаком или краской холст, ткань, веревки. Предметы, плотно завернутые в ткань или холст и перевязанные веревкой, поначалу помещаются художником рядом с обычными предметами, облик которых не изменен. В композициях «Упакованные бутылки и банки» или «Упакованные банки и бутылка» (обе 1958) (Илл. 5) перед зрителем предстает своего рода трехмерный натюрморт — расставленные на плоскости стола банки из-под краски, стеклянные бутылки с пигментом и несколько банок и бутылок, завернутых в пропитанный лаком холст и перевязанных бечевкой. По жанру подобные творения можно отнести к натюрмортам с атрибутами искусств, замечательным мастером которых по праву считается Шарден, а по манере исполнения — это инсталляция, в создании которой роль художника заключается в выборе предметов, изменении облика некоторых из них посредством раскраски и обертывания в промасленную ткань, их определенной компоновке на поверхности стола.

В работах, созданных на рубеже 1950–1960-х гг., прием упаковывания становится доминирующим и применяется Хри-



Илл. 5. Христо. Упакованные банки и бутылка. 1958. Ткань, лак, краска, веревка, три банки, стеклянная бутылка, пластиковая крышка и красный пигмент. Частное собрание. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

сто к самым разным, все более крупным предметам. Упакованные банки и бутылки сменяются завернутыми в ткань или пластиковую пленку бочками, стульями, креслом, столом, детской коляской, тележкой из супермаркета, велосипедом, тачкой, мотоциклом, автомобилем (Илл. 6).

Ранние упаковки Христо естественно вызывают в памяти зрителей знаменитую «Загадку Исидора Дюкасса» Ман Рея (1920) — задрапированную тканью швейную машинку и зонтик, которые иллюстрируют знаменитую фразу Лотреамона о случайной встрече на анатомическом столе швейной машинки и зонтика. Однако если в композиции Ман Рея присутствовал литературно-философский подтекст, то Христо явно не стремится к подобным аллюзиям. Продолжая отчасти линию, связанную с дадаистской идеей ready-made и ее интерпретацией у сюрреалистов, он апеллирует к стереотипам современной урбанистической цивилизации, использует ее язык и систему представлений. Недаром в каталоге к выставке Христо в Милане (1963) были воспроизведены тексты, рекламирующие идею упаковки, раскрывающие ее ценность в условиях общества потребления. Среди надписей были такие: «Мы по уши в упаковке», «По влиянию на покупателя упаковка часто уступает лишь самому упакованному товару», «Почему бы не позволить нашим упаковщикам помочь Вам?» [10].

Мотив завертывания, оборачивания предмета нередко встречается у мастеров XX столетия. На память приходят задрапированные персонажи и предметы в картинах и рисунках Джорджо де Кирико, Сальвадора Дали, Генри Мура и других художников, стремящихся к воплощению какой-то загадки, чего-то таинственного, намеренно скрываемого от зрителя, некой сверхреальности. Молодому Христо такой подход был чужд. О своих творческих принципах, своем понимании искусства в 1950–1960-е гг. он высказывался неохотно и скупно. Он совершенно не был склонен к писанию эстетических деклараций и манифестов или изложению своего эстетического кредо в иностранных интервью. Вот отдельные высказывания, записанные его биографами: «Мое произведение реально. Оно не является

дубликатом чего-то другого. Оно является самим собой. <...> Меня не интересуют станковая живопись, правдоподобные вещи, реплики, изображения. <...> Упаковывание включает в себе предмет наиболее реалистичным образом... демонстрирует его смысл красиво и свободно» [12].

Подобная направленность творческих установок Христо оказалась близка идеям, развивавшимся в эти годы известным парижским критиком Пьером Рестани, ставшим основателем движения нового реализма [2; 17]. Рестани сыграл в движении нового реализма особую роль. Не будучи художником или писателем, увлекающим других силой своего творческого примера, он тем не менее стал признанным идеологом этого направления, и без его участия не было бы нового реализма как важной страницы послевоенного искусства Франции [9, p. 86]. Хотя творческие биографии новых реалистов, вероятно, и без Рестани приобрели бы в основном те же очертания, что имеют сейчас, но в таком случае эти художники скорее воспринимались бы по отдельности, сами по себе, а не как представители некоего общего направления.

Это неудивительно, ибо творческие индивидуальности мастеров нового реализма столь далеки друг от друга и несхожи, что найти между ними что-то общее кажется на первый взгляд невозможным. Однако Рестани почувствовал, что в поисках молодых художников можно отыскать некий общий знаменатель. Это общее виделось критику в их особом отношении к реальности, которое он определил как «жест основополагающего присвоения реальности, связанный с явлением количественной выразительности» [17, p. 288].

Таким образом, во главу угла своей концепции Рестани ставил реальность, причем, по его мысли, эта реальность должна предстать «не через призму концепции или воображения» [17, p. 281], а как таковая. Для современного художника реальность



Илл. 6. Христо. Настольная упаковка. 1961. Ткань, лак, веревка, деревянный стол. Музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>



Илл. 7. Христо. Временная стена из металлических бочек. Париж, улица Висконти. 1962. Фото Жана-Доминика Лажу. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

иная, чем для его далеких или близких предшественников. Сегодняшняя реальность, считал Рестани, это не естественная природа, а все то, что создано деятельностью человека, — города, улицы, заводы, реклама, массовая продукция. Природа у художника XX столетия — технологическая, индустриальная, рекламная, урбанистическая. Очевидно, что в преклонении французского критика перед проявлениями современной индустриальной цивилизации есть переключки с умонастроениями авангардистов первой четверти столетия, например, с идеями футуристов о новом техницизированном обществе. Важен для Рестани и социальный, или, как он его называет, социологический момент, подчеркивание прямой связи искусства с процессами коммуникации, пронизывающими современное общество.

Реальность мыслится Рестани как текст, с которым оперирует художник. «Новые реалисты, — пишет он во втором манифесте нового реализма, — рассматривают мир как картину, великое основополагающее произведение, фрагменты которого, обладающие универсальным значением, они делают своими. Они дают нам взгляд на различные аспекты общей выразительности реальности. И через эти специфические образы перед нами должна предстать эта социологическая реальность, это общее достояние, созданное деятельностью людей, великая республика наших социальных связей» [17, р. 284].

Приведенное высказывание Рестани, как и предложенное им название — «новый реализм», — может создать впечатление, что речь идет о реалистическом отображении природы. Однако это не так. Определяя новый реализм как «новые подходы в восприятии реальности», Рестани напрочь отвергает привычные формы изобразительного искусства. «Сегодня, — утверждает он, — мы присутствуем при общем явлении бессилия и склероза всех устоявшихся словарных систем: за несколькими, все более редкими исключениями, мы видим эпигонскую стилистику и неисправимый академизм» [17, р. 283].

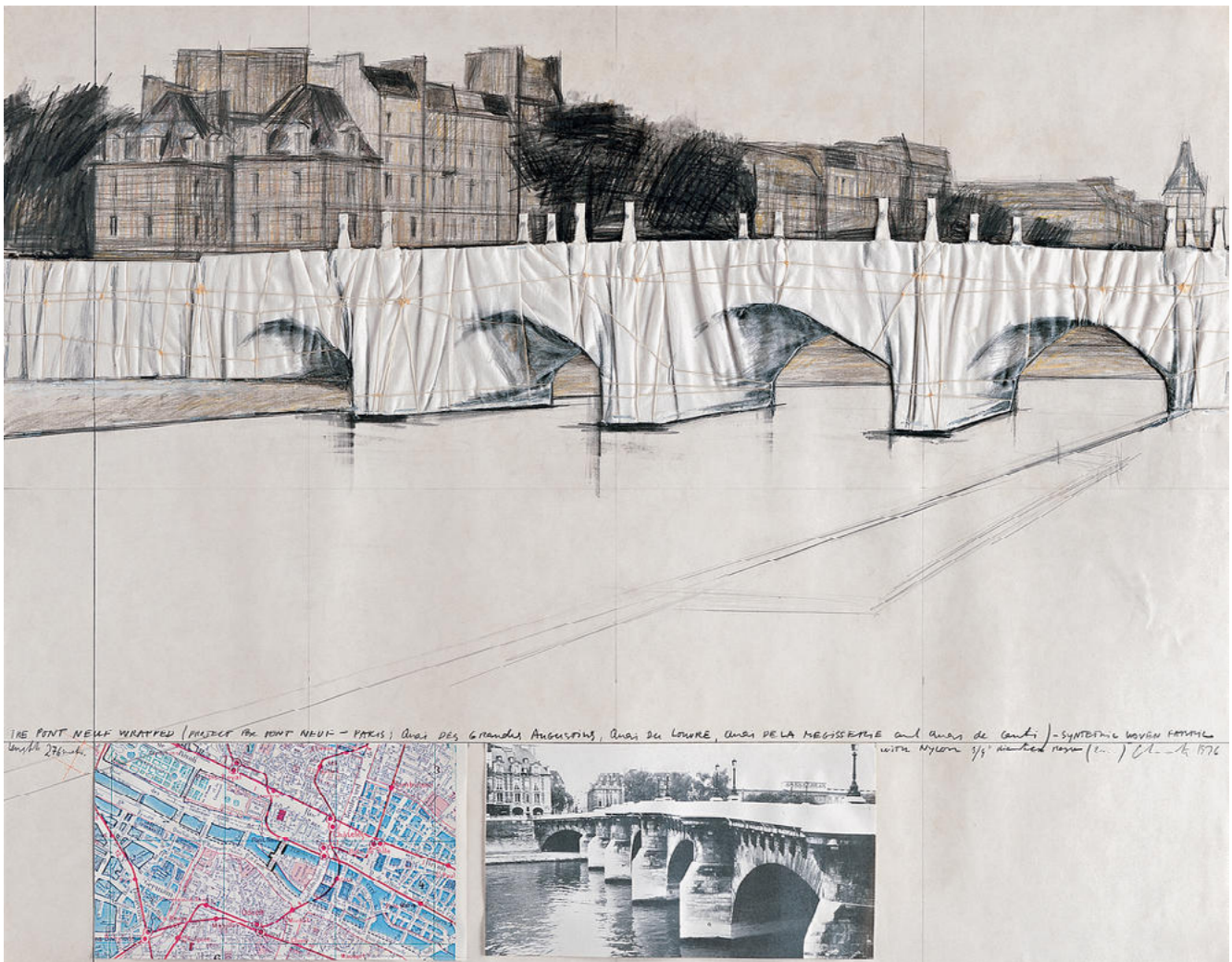
Если традиционный реализм основывался на изображении окружающей художника действительности, то пропагандируемый Рестани новый реализм строился на прямом, непосредственном введении в искусство фрагментов сегодняшней реальности. Иногда эти элементы реальности подвергались трансформациям — порой весьма неожиданным и прихотливым, иногда же брались практически в том виде, в каком существовали в действительности. В этом случае функции и назначение художника состояли исключительно в выборе какого-то предмета или явления окружающего мира и включении его в ряд произведений искусства.

Будучи идеологом нового реализма, автором его манифестов, организатором ряда коллективных выставок и действий новых реалистов, Рестани не претендовал на роль главного лидера движения, не пытался что-либо диктовать другим его участникам. Предложенное им широкое понимание нового реализма вряд ли могло сковывать чью-либо творческую индивидуальность. Неудивительно, что столь несхожие живописцы и скульпторы, как Клен, Арман, Дюфрен, Энс, Споери, Тенгли, Виллегле, поставили свои подписи под кратким текстом, написанным Рестани: «В четверг, 27 октября 1960 года новые реалисты осознали своеобразие своей группы. Новый реализм = новые подходы к восприятию реальности» [18, р. 73]. Открытость нового реализма различным тенденциям позволила впоследствии принять участие в многообразной деятельности группы и другим видным представителям парижского неоавангарда — Сезару, Ротелла, Ники де Сен-Фаль, Дешану, Христо.

Христо стал последним художником, присоединившимся в 1963 г. к движению новых реалистов; в это время период коллективных действий группы новых реалистов фактически завершается. Хотя год спустя Христо вместе с Жанной-Клод и маленьким сыном Кириллом переселяется в США, и его контакты с парижскими художниками ослабевают, его раннее творчество в известной мере все же можно рассматривать в связи с новым реализмом. Показательно, что в 1970 г. он принимает активное участие в юбилейной выставке новых реалистов в Милане, посвященной десятилетию со дня создания группы. Его вкладом в коллективное выступление группы стало упаковывание двух знаменитых миланских монументов — памятника Леонардо да Винчи на Пьяцца-делла-Скала и памятника первому королю Италии Виктору Эммануилу II на Пьяцца-дель-Дуомо.

Если некоторые камерные упаковки Христо рубежа 1950–1960-х гг., как и традиционные произведения, в принципе создавались навечно, навсегда и могли коллекционироваться, быть объектом купли и продажи, храниться в музеях или частных собраниях, то в дальнейшем его упаковки или работы в других жанрах чаще всего имели временный характер и не сохранялись: упакованный на несколько часов, дней или недель объект впоследствии должен был вернуться в изначальное состояние, как и то городское или природное окружение, где он находился. В подобных случаях особое внимание уделялось самому процессу упаковывания — начиная с разработки замысла в эскизах, рисунках, схемах, чертежах и кончая его воплощением, все стадии которого скрупулезно фиксировались на фото или киноплёнку, а позднее на видео.

Почти с самого начала своей творческой деятельности Христо стремился к крупномасштабным формам, к выходу за пределы интерьера в городское пространство, а затем и в природное окружение. В 1960-е гг. излюбленным материалом его произведений стали пустые железные бочки. В 1961 г. Христо создает «Башню бочек» — своеобразный обелиск из нескольких поставленных друг на друга бочек. А в 1966–1968 гг. он возводит композицию в виде трехступенчатой пирамиды, названную «56 бочек». В обоих случаях художник использует тектонические принципы построения объемной формы, характерные для классической архитектуры. Так, в «56 бочках» в основании помещены самые большие бочки, на них ставятся бочки среднего размера, наконец, венчают композицию маленькие бочонки. В то же время в этих монументах, возведенных из самых банальных предметов современного индустриального общества, присутствует ирония, которая проявляется в намеренном несоответствии прозаического и недолговечного «строительного материала» и формы сооружения, ассоциирующейся с представлениями о



Илл. 8. Христо. Упакованный Пон-Нёф в Париже. Проект. 1976. Коллаж. Карандаш, ткань, шпагат, фотография Вольфганга Вольца, восковой карандаш, пастель, уголь, карта. Художественная галерея Монтразио Арте, Милан. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

вечности. В некоторых случаях на это несоответствие указывает само название произведения. Так, в 1961 г. в кёльнском порту Христо осуществляет композицию «Складированные бочки для масла, покрытые брезентом. Временный памятник». Тогда же он разрабатывает проект «Временной стены из металлических бочек», осуществленный в Париже 27 июня 1962 г. (Илл. 7).

Последняя работа Христо представляет особый интерес. Здесь художник впервые выносит свое произведение в старую городскую среду, сознательно использует контраст между имеющими чисто утилитарное значение предметами сегодняшней урбанистической цивилизации и архитектурой прежних веков, которая хранит память о событиях истории и культуры Парижа. Такое противопоставление заложено уже в самом замысле.

Вот как сам художник анонсирует свой проект:

«ПРОЕКТ ВРЕМЕННОЙ СТЕНЫ ИЗ МЕТАЛЛИЧЕСКИХ БОЧЕК

(улица Висконти, Париж, VI округ)

Между улицей Бонапарта и улицей Сены находится улица Висконти с односторонним движением, длиной 140 метров и средней шириной 3 метра. Улица оканчивается домом номер 25 по левой стороне и номером 26 по правой.

Коммерческих заведений на ней немного: книжный магазин, галерея современного искусства, антикварный, магазин электротоваров и бакалейный... «На углу улицы Висконти и улицы Сены в 1618 году было открыто кабаре Пти Мор. Здесь умер поэт Сен-Аман, часто посещавший это место. Художест-

венная галерея, которая сейчас располагается на месте таверны, к счастью, сохранила фасад и вывеску семнадцатого века» (р. 134, Rocheguide/Clebert, Promenades dans les rues de Paris, Rive Gauche, Éditions Denoël).

Стена будет построена между домами номер 1 и 2, она полностью закроет улицу для движения и сделает невозможным какое бы то ни было сообщение между улицей Бонапарта и улицей Сены.

Построенная исключительно из бочек, используемых для транспортировки автомобильного бензина и масла (различных торговых марок, таких, как ESSO, AZUR, SHELL, BP, вместимостью 50 или 200 литров), стена будет иметь 4 метра в высоту, 2,90 метра в ширину; ее основание составят 8 пятидесятилитровых или 5 двухсотлитровых бочек. Для возведения стены необходимо 150 пятидесятилитровых или 80 двухсотлитровых бочек.

Данный «железный занавес» может использоваться как ограждение в период проведения на улице общественных работ или для превращения улицы в тупик. В конечном итоге его принцип может быть распространен на весь квартал или на весь город.

ХРИСТО

Париж, октябрь 1961» [11, р. 20].

Место реализации «Временной стены из металлических бочек» — улица Висконти — выбрано не случайно. Улица подходила не только тем, что была узкой, и ее можно было легко



Илл. 9. Христо и Жанна-Клод. Упакованный Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца.
URL: <https://www.christojeanneclaude.net>



Илл. 10. Христо и Жанна-Клод. Упакованный Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

перегородить стеной из бочек, но и своим расположением в одном из наиболее старинных, связанных с искусством районов Парижа. Соседствуя с улицей Бонапарта, на которой расположена Национальная высшая школа изящных искусств, она густо усеяна художественными галереями. В тексте проекта «Временной стены из металлических бочек» Христо указывает на факты, свидетельствующие о причастности улицы Висконти к художественной истории Парижа, а также дает подробное описание того, каким образом, где и из чего будет возводиться временное ограждение. «Временная стена из металлических бочек» любопытна и тем, что, в отличие от большинства произведений Христо, она явно содержала намек на злободневные политические реалии — возведение в 1961 г. Берлинской стены. Недаром в тексте проекта возникает словосочетание «железный занавес», имевшее для болгарина Христо, нелегально эмигрировавшего на Запад, самое непосредственное и осязаемое значение.

Однако обычно прямое выражение не только политических, но даже и чисто художественных идей для проектов Христо не характерно. И в 1960-е гг., и в последующие десятилетия в описаниях задуманных им работ, в изображающих их эскизах преобладают чисто техническая и организационная стороны. Подробно объясняется, где, когда, на какой срок, каким образом, из каких материалов, на какие финансовые средства будет создаваться то или иное сооружение, как будут утилизированы использованные материалы, однако вопрос о том, что хочет сказать этим художник, как правило, обходится молчанием.

В 1961 г. Христо создает еще один важный проект — «Проект упакованного общественного здания». В отличие от «Проекта временной стены из металлических бочек», новый замысел не имел конкретного адреса, хотя в нем и было детально определено, какого типа здание будет упаковано, сколько для этого потребуется брезента и стальных тросов, каким образом можно будет использовать упакованное здание. Развивая и конкретизируя эту идею, Христо создает в последующие годы ряд



Илл. 11. Христо. Упакованное общественное здание (Проект для Триумфальной арки, Париж). Фотомонтаж. 1962.
URL: <https://www.christojeanneclaude.net>

фотомaketов и трехмерных моделей, которые наглядно демонстрировали, как выглядело бы то или иное сооружение после его завертывания.

В проекте «Упакованное общественное здание. Париж» (1961) оно предстает в виде перевязанного канатами гигантского тюка, у основания которого снуют автомобили и пешеходы. Подробно описывая техническую сторону замысла, Христо завершает описание проекта предложениями о возможном утилитарном использовании здания:

«Настоящий проект упакованного общественного здания может быть использован:

1. Как спортивный зал с плавательными бассейнами, футбольное поле, стадион для олимпийских спортивных дисциплин или каток для катания на коньках или игры в хоккей.
2. Как концертный зал, планетарий, конференц-зал или зал для экспериментов.
3. Как исторический музей, музей старого или современного искусства.
4. Как зал парламента или тюрьма.

ХРИСТО

Октябрь 1961, Париж» [11, р. 21].

Любопытно последнее предложение, где парламент, ассоциирующийся с понятиями демократии и свободы, оказывается на одной доске с тюрьмой, ограничивающей свободу и права человека.

В проекте, названном «Упакованное общественное здание. Проект для Триумфальной арки» (1962) художник показывает, как знаменитый архитектурный памятник, завершающий перспективу освещенных фонарями Елисейских полей, смотрелся бы в ночное время.

В 1964 г. Христо переселился с Жанной-Клод и сыном Кириллом в США, однако Париж, где он обрел свое творческое «Я», по-прежнему влечет его. Осуществляя в 1960–1970-е гг. в разных концах мира все более смелые и масштабные замыслы, Христо не перестает размышлять о проекте для Парижа.

Новой чертой, появившейся в работах Христо начиная с 1970-х гг., стало заметное внимание к эстетической выразительности создаваемых им произведений, к их гармоническому взаимодействию с окружающей средой. Для художника становится важно не просто реализовать свою концепцию, но сделать это красиво, пластически выразительно.

Великолепным образцом зрелых творений и, пожалуй, самой эстетской работой Христо и Жанны-Клод стал «Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985) (Илл. 8). Еще с начала 1960-х гг. художник создавал проекты упаковывания знаменитых парижских архитектурных памятников, например, Триумфальной арки на площади Звезды или здания Эколь Милитер. Был и проект упаковывания деревьев на Елисейских полях, также остав-

шийся неосуществленным. Однако тогда эскизы и макеты молодого мастера воспринимались скорее как концептуалистские произведения, не предполагавшие на самом деле реализации. Но в 1980-е гг. в Париже стало возможно воплотить в жизнь самые смелые авангардистские эксперименты, хотя для того, чтобы убедить парижан, мэра и высшее руководство Третьей республики в возможности и желательности упаковать старейший парижский мост, потребовалось целое десятилетие и масса усилий Христо и Жанны-Клод (Илл. 9).

Для упаковки Пон-Нёф была выбрана прочная синтетическая ткань на основе полиамида, имевшая золотистый цвет и шелковистую фактуру. Упаковывание моста осуществлялось таким образом, что в течение двух недель — с 22 сентября по 7 октября 1985 г., когда мост оставался покрытым тканью, по нему ездил транспорт и ходили пешеходы, а внизу, под сводами его пролетов, плавали корабли и баржи. В отличие от упаковок 1960-х — начала 1970-х, где главным был сам факт упаковывания, а не то, как это сделано, в работе с Пон-Нёф акцент делался на способе драпировки. Ткань, покрывавшая парапеты, стены, фонари, пролеты моста, была собрана в изящнейшие складки. То крупные, напоминающие каннелюры колонн или пилястр, то мелкие, похожие на детали орнамента, эти складки стали основным пластическим мотивом произведения Христо. Нужно отдать должное вкусу и мастерству художника, осуществившему свой замысел с необыкновенным изяществом и подлинно парижской элегантностью (Илл. 10).

Благодаря тщательно сохранным эскизам, наброскам, чертежам, фрагментам конструкции, образцам использованных материалов, фотографиям, фильмам посетители выставки «Христо и Жанна-Клод. Париж!» в Центре Помпиду могли воочию убедиться в эстетическом и техническом совершенстве «Упакованного Пон-Нёф» [15]. Все было продумано до мелочей. Конструктивный каркас из металлических труб, к которому крепилась ткань, был задуман и исполнен таким образом, чтобы камни моста никак не могли пострадать. Контрастируя с темной гладью Сены и зеленью деревьев, золотистая ткань отсылала зрителя к цвету любимого в Париже песчаника. Важны были не только зрительные, но и тактильные ощущения пешеходов, идущих по мосту: на кадрах кинохроники видно, как вечно спешащие парижане замедляют шаг, чтобы прикоснуться к покрытым тканью парапетам, а маленькие дети с удовольствием ползают по ткани, покрывающей тротуар. Христо отмечал, что для него очень важно было соседство упакованных пролетов моста с водной гладью. Природные стихии — и вода, и воздух — тоже были вовлечены в замысел художника. Колеблемые ветром складки ткани делали сооружение постоянно меняющимся, живым.

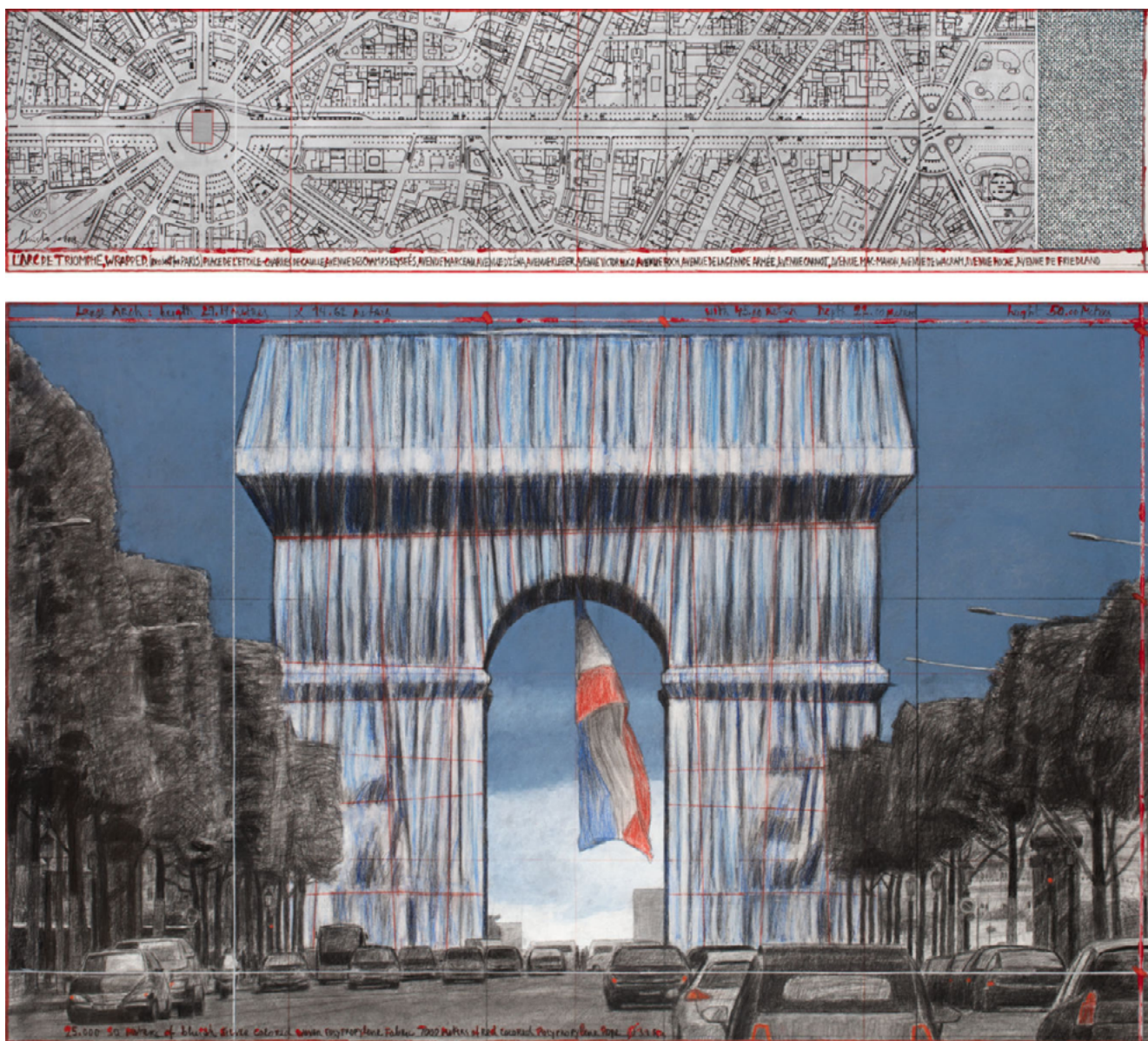
Если в 1960–1970-е гг. Христо и Жанна-Клод предпочитали не говорить о своем искусстве, а разрабатывать проекты и

осуществлять их, почти никак не комментируя свои творения, то в 1990-е и более поздние годы они нередко соглашались на достаточно пространственные интервью [14; 13; 16]. В определенной степени к этому их подтолкнуло постоянное непонимание частью публики (в том числе и пишущей) того, кто они, как строится их творческий процесс, каковы роли каждого из них в реализации замыслов, и как финансирует их дорогостоящие проекты. Ныне на официальном сайте Христо и Жанны-Клод даже существует раздел, названный «Наиболее распространенные ошибки», где размещен текст, написанный Жанной-Клод в 1998 г. в качестве ответа на неточности и ошибки, встречающиеся в книгах, журналах, газетах, телевизионных передачах [14].

Посетовав на то, что им приходится получать письма, адресованные мистеру Христо или мистеру и миссис Клод, Жанна-Клод уточняет, что они оба используют свои имена без фамилий (тут, кстати, уместно вспомнить французских коллег Христо Армана и Сезара, также обходившихся без фамилий). Они не делают тайны из своего творчества: мало кто столь постоянно выступает с презентацией нового проекта перед публикой в музеях, университетах, колледжах и школах по всему миру, как Христо. Работают они без выходных и каникул: Христо — 14 часов в день, Жанна-Клод — 12–13.

Все их проекты имеют полностью некоммерческий характер: финансовая помощь со стороны, спонсорство или меценатство исключены. Дорогостоящее воплощение замысла целиком финансируется самим художником за счет продажи подготовительных работ (эскизов, макетов, рисунков, коллажей), произведений раннего периода и авторских литографий. Подчеркивается, что какое-либо коммерческое использование творений Христо не допускается. Внушительный список книг, посвященных творчеству Христо и Жанны-Клод, размещенный на их официальном сайте, предваряется уведомлением, что «Христо не получает никакого дохода от продажи книг» [14]. Также Христо и Жанна-Клод не прибегают к использованию труда волонтеров — все, кто воплощают замыслы художника в материале, получают зарплату.

В разных интервью даются разъяснения проблемы авторства творений Христо и Жанны-Клод. Все, что создавалось в мастерской художника, — упакованные предметы, рисунки, коллажи, модели проектов, литографии — являются работами Христо. Все произведения, созданные в городском или природном окружении, а также крупные инсталляции в музейных или выставочных интерьерах, считаются совместной работой Христо и Жанны-Клод [14]. Такое решение было принято ими в 1994 г.



Илл. 12. Христо. Упакованная Триумфальная арка. Проект для Парижа. Коллаж. 2019. Рисунок в двух частях. Карандаш, уголь, пастель, восковой карандаш, эмалевая краска, карта, образец ткани. Фото Вольфганга Вольца. URL: <https://www.christojeanneclaude.net>



Илл. 13. Христо и Жанна-Клод на фоне упакованного Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца

В высказываниях Христо и Жанны-Клод неоднократно возникает тема отношений художника и его творения со зрителем и с обществом. Постоянно подчеркивается тема свободы и независимости как высшей ценности.

Критики нередко причисляли Христо и Жанну-Клод к приверженцам концептуализма, против чего художники решительно возражали, относя это к распространенным ошибкам. Концепция на бумаге не является идеей их искусства, заявляет Жанна-Клод; они с Христо хотят строить свои проекты, воплощать их в реальности — «...они могли бы сэкономить много денег, не строя их, просто сохраняя их на бумаге — как это делают концептуальные художники. Христо и Жанна-Клод хотят ВИДЕТЬ их проект реализованным, потому что верят, что это будет произведение искусства радости и красоты. Единственный способ увидеть его — построить его» [14].

На звучащие порой опасения и упреки, что столь масштабные произведения могут нанести вред окружающей среде, Жанна-Клод отвечает, что проект всегда предусматривает полное восстановление первоначального облика того места, где временно существует их творение, а все использованные материалы утилизируются и перерабатываются в соответствии с экологическими требованиями.

Христо и Жанна-Клод не возражают, когда их творчество сближают с энвайронментом, поскольку «они создали много работ в городах — в городской среде — а также в сельской среде, но НИКОГДА в пустынных местах, и всегда на площадках, уже подготовленных и используемых людьми, управляемых людьми для людей» [14]. По этой причине их не следует причислять к ленд-арту.

О том, что их произведения должны служить радости и красоте, Христо и Жанна-Клод говорили не раз, правда, при этом добавляя, что создают их для себя и своих друзей, а если публика получает от них удовольствие, то это своего рода «дополнительный бонус» [16]. В то же время, если судить по их реальной практике, наличие зрителя, причем массового, всегда

предполагалось в масштабных работах Христо и Жанны-Клод. Иногда зрители смотрели на творение со стороны, как в «Обрамленных островах» (1980–1983) или «Упакованном Рейхстаге» (1971–1995), иногда перемещались внутри произведения, как в «Воротах» в Центральном парке в Нью-Йорке (1979–2005), или непосредственно по самому произведению, как это было устроено в «Плавающих пирсах» (2014–2016).

С художественной точки зрения «Упакованный Рейхстаг» не стал какой-то новацией для его авторов. Пожалуй, единственным качеством, отличавшим его от других примеров упакованных общественных зданий и памятников, были его размеры. В упакованном виде Рейхстаг, как и многие другие масштабные упаковки, исполненные Христо и Жанной-Клод, простоял две недели. Объясняя временное, эфемерное существование их произведений, Жанна-Клод сказала: «...временный характер наших работ, наших масштабных работ — это эстетическое решение с нашей стороны. На протяжении тысячелетий, на протяжении 5000 лет, художники прошлого пытались привнести в свои произведения искусства самые разные качества. Они использовали различные материалы — мрамор, камень, бронзу, дерево, краску. Они создали абстрактные образы, фигуративные образы, религиозные образы, светские. Они старались делать больше, меньше, варьируя другие качества. Но есть одно качество, которое они никогда не использовали, это качество любви и нежности, которые мы, люди, испытываем к тому, что не длится долго. Например, мы испытываем любовь и нежность к детству, потому что знаем, оно не будет длиться вечно. Мы испытываем любовь и нежность к нашей собственной жизни, потому что знаем, она не будет длиться долго. Это качество любви и нежности мы хотим принести в качестве дара, наделить наше произведение им как дополнительным эстетическим качеством. Тот факт, что работа не остается, создает настоящую потребность увидеть ее. Например, если бы кто-то сказал вам: “О, посмотрите направо, там радуга”, то вы бы никогда не ответили: “Я посмотрю на нее завтра”» [16].

Тема Парижа в творчестве Христо и Жанны-Клод найдет свое завершение уже после ухода из жизни легендарной творческой пары: Жанна-Клод умерла 18 ноября 2009 г., а Христо скончался 31 мая 2020 г. в Нью-Йорке в своем доме, где прожил 56 лет [13]. 18 сентября 2021 г. обитатели и гости Парижа станут свидетелями события, которое, несомненно, войдет в историю искусства XXI в. — зрителям будет явлено новое произведение одного из самых ярких и оригинальных мастеров современного мирового искусства — Христо — «Упакованная Триумфальная арка» на площади Шарля де Голля (площади Звезды).

Первоначально проект был запланирован на апрель 2020 г., но после консультаций с Лигой защиты птиц время проведения акции перенесли на осень, учитывая необходимость обеспечить охрану соколов в период их гнездования на Триумфальной арке. Еще раз срок упаковки Арки сдвинули на год, на осень 2021 г., из-за ситуации с коронавирусом. В информации на сайте Христо и Жанны-Клод подчеркивается, что проект будет осуществлен «...в тесном сотрудничестве с Национальным центром памятников и Центром Помпиду <...> и будет полностью финансироваться за счет продажи подготовительных работ Христо, рисунков и коллажей проекта, а также масштабных моделей, работ 1950-х и 1960-х годов и оригинальных литографий». Уточняется, что для создания произведения «потребуется 25000 квадратных метров серебристо-голубой ткани из полипропилена, которую можно использовать повторно, и 7000 метров красного каната» [14]. Вдобавок сказано, что Вечный огонь перед Могилей Неизвестного Солдата у Триумфальной арки будет гореть на протяжении всей подготовки и проведения акции.

На первый взгляд, грядущее упаковывание парижской Триумфальной арки видится чем-то неожиданным, невероятным, сенсационным. Но если проследить творческую траекторию Христо и главные тенденции современной культурной политики Франции, то грядущая реализация данного проекта выглядит вполне логичной.

Проект Христо и Жанны-Клод — «Упакованная Триумфальная арка» в Париже — также осуществляется в исторической среде одной из европейских столиц. Идея упаковать один из самых знаменитых монументов французской столицы возникла у Христо еще в начале 1960-х гг., но тогда выполнить этот проект было абсолютно нереально по многим причинам. Теперь же эта идея воплощается в жизнь (Илл. 11).

Триумфальная арка Жана-Франсуа Шальгрена прочно связана с историей Франции, сделалась ее символом. Арку начали возводить по распоряжению Наполеона в ознаменование его

военных побед. В XX столетии она стала местом памяти французов, погибших во время Первой мировой войны: под ее сводами погребены останки Неизвестного Солдата и горит Вечный огонь. Площадь Звезды, на которой расположена Триумфальная арка, в 1970 г. был переименована в честь Шарля де Голля. Каждый год на площади Шарля де Голля (площади Звезды) 14 июля, в день главного национального праздника — взятия Бастилии — президент Франции принимает военный парад.

Немаловажно градостроительное положение Триумфальной арки — она находится на исторической оси, проходящей из центра Парижа на северо-запад. Эта ось, называемая также Триумфальным путем, начинается у Лувра Триумфальной аркой на площади Карусель, пересекает площадь Согласия, проходит по Елисейским полям, идет через Триумфальную арку на площади Шарля де Голля (площади Звезды) и ныне завершается Большой аркой Дефанса.

Архитектурные достоинства Триумфальной арки Шальгрена не бесспорны, хотя и в наши дни она продолжает поражать своим масштабом и мощью скульптурного убранства. Что же касается уготованного ей Христо упакованного варианта, то, судя по эскизам, он не вызовет однозначного восхищения публики. Каких-либо принципиальных новаций по сравнению с предшествующими упаковками знаменитых сооружений и памятников не предполагается, а с точки зрения эстетического совершенства новый парижский проект, пожалуй, проигрывает бесспорному шедевр Христо — «Упакованному Пон-Нёф» (Илл. 12).

Разумеется, для Христо осуществление этого проекта имеет особое значение. Это станет и данью памяти Жанны-Клод, и воспоминанием о далеких парижских годах, определивших на десятилетия направленность поисков Христо и сформировавших их творческий союз. Это также будет благодарностью Парижу и Франции, некогда приютившим молодого художника, сбежавшего из коммунистической Болгарии.

Для Франции «Упакованная Триумфальная арка» вновь подтвердит ее статус державы, максимально открытой радикальным поискам современного искусства, а Париж вновь подтвердит свою роль одного из ведущих художественных центров (Илл. 13).

Сейчас очевидно, что Христо сам по себе, Христо и Жанна-Клод как творческий тандем прочно вошли в историю мирового искусства второй половины XX — начала XXI в. Они заняли в нем свое особое место и показали миру, что такие понятия, как свобода, красота, радость созидания нового, не утратили своего значения.

Список литературы:

1. Бусев М. А. Об эволюции категории «художественное произведение» в изобразительном искусстве Франции XX в. // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века / Отв. ред. Б. И. Зингерман. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 197–228.
2. Бусев М. А. Авангардизм шестидесятых в манифестах и практике нового реализма: Пьер Рестани и Ив Клен // Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы: Сборник статей / Отв. ред. А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская. М.: БуксМАрт, 2020. С. 186–204.
3. Гаврилов (Вотский) В. Антипространственная утопия/апокалиптические реминисценции в творчестве Христо («Второе пришествие» Христо) // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: Коллективная монография / Отв. ред. М. А. Бусев. М.: БуксМАрт, 2017. С. 488–519.
4. Гончаренко Н. М. «Проект упакованного общественного здания» Христо Явачева и его воплощение // Искусство и образование. Журнал методики теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2012. № 3 (77). С. 37–45.
5. Милле К. Современное искусство Франции. Минск: Прополис, 1995. 336 с.
6. Сидельникова М. Обнаружить, спрятав: Христо в Центре Помпиду // The Art Newspaper Russia. 2020. 30 июня.
7. Соколов М. Воздушные пути Христо Явашева // Творчество. 1991. № 12. С. 29–31.
8. Стоилас Х. Христо умер, не увидев своей последней работы // The Art Newspaper Russia. 2020. 1 июня.
9. Abadie D. Le Nouveau Réalisme // Vingt-cinq ans d'art en France. 1960–1985. Paris: Larousse, 1986. P. 85–106.
10. Alloway L. Christo. New York: Abrams, 1969. XI, 12 p., 31 ill.
11. Baal-Teshuva J. Christo & Jeanne-Claude. Köln: Benedikt Taschen, 1984. 96 p.
12. Christo / Ed. N. Baume. Sydney: Art Gallery of New South Wales. 1990. 230 p.
13. Christo: «Mes projets peuvent être construits sans moi». URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/christo-mes-projets-peuvent-etre-construits-sans-moi> (дата обращения 11.02.2021).
14. Christo et Jeanne-Claude. URL: <https://www.christojeanneclaude.net> (дата обращения 11.02.2021).
15. Christo et Jeanne-Claude, Paris! Catalogue de l'exposition. Sous la direction de Sophie Duplaix. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2020. 256 p.
16. Interview with Christo and Jeanne-Claude by James Pagliassotti // Eye-Level. A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture. 2002, January 4. URL: <https://www.newnorthwest.org/2020/11/11/christo-and-jeanne-claude-an-interview-for-eye-level/> (дата обращения 11.02.2021).

17. Restany P. *Le nouveau réalisme*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978. 310 p.
 18. Restany P. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris: La Différence, 1990. 94 p.

References:

- Abadie D. *Le Nouveau Réalisme. Vingt-cinq ans d'art en France. 1960–1985*. Paris, Larousse Publ., 1986, pp. 85–106. (in French)
- Alloway L. *Christo*. New York, Abrams Publ., 1969. XI, 12 p., 31 ill.
- Baal-Teshuva J. *Christo & Jeanne-Claude*. Köln, Benedikt Taschen Publ., 1984. 96 p.
- Baume N. (ed.). *Christo*. Sydney, Art Gallery of New South Wales Publ., 1990. 230 p.
- Busev M. A. On the Evolution of the “Work of Art” Notion in 20th-Century French Art. *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek: Problema razvitiia zapadnogo iskusstva 20 veka (Western Art: 20th Century: the Issue of the 20th-Century Art Development)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, pp. 197–228. (in Russian)
- Busev M. A. The Avant-garde of the Sixties in the Manifestos and Practices of the New Realism: Pierre Restany and Yves Klein. *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek. Shestidesiatye gody. Sbornik statei (Western Art: 20th Century: The Sixties. Collected papers)*. Moscow, BooksMArt Publ., 2020, pp. 186–204. (in Russian)
- Christo. “*Mes projets peuvent être construits sans moi*”. Available at: <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/christo-mes-projets-peuvent-etre-construits-sans-moi> (accessed: 11 February 2021) (in French)
- Christo et Jeanne-Claude. Available at: <https://www.christojeanneclaude.net> (accessed: 11 February 2021)
- Duplaix S. *Christo et Jeanne-Claude, Paris! Catalogue de l'exposition*. Paris, Éditions du Centre Pompidou Publ., 2020. 256 p. (in French)
- Gavrilov (Votskii) V. Antispace Utopia: Apocalyptic Reminiscences in the Works of Christo (“Second Coming” of Christo. *Iskusstvo skul'ptury v 20–21 vekakh: mastera, tendentsii, problemy. Kollektivnaia monografiia (Art of Sculpture in the 20th – 21st Centuries: Masters, Trends, and Issues. Multi-Authored Monograph)*. Moscow, BooksMArt, Publ., 2017, pp. 488–519. (in Russian)
- Goncharenko N. M. “The Project of Packed Public Buildings” by Christo Javashvili and Its Embodiment. *Iskusstvo i obrazovanie. Zhurnal metodiki teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniia i esteticheskogo vospitaniia (Art and Education. The Journal of Theory and Practice Methods in Art and Esthetic Education)*, 2012, no. 3 (77), pp. 37–45. (in Russian)
- Interview with Christo and Jeanne-Claude by James Pagliasotti. *Eye-Level. A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture*. 2002, January 4. Available at: <https://www.newnorthwest.org/2020/11/11/christo-and-jeanne-claude-an-interview-for-eye-level/> (accessed: 11.02.2021)
- Millet C. *L'art contemporain en France*. Paris, Flammarion Publ., 1987. 320 p. (in French)
- Restany P. *Le nouveau réalisme*. Paris, Union Générale d'Éditions Publ., 1978. 310 p. (in French)
- Restany P. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris, La Différence Publ., 1990. 94 p. (in French)
- Sidel'nikova M. Discover by Hiding: Christo in the Pompidou Center. *The Art Newspaper Russia*. 2020. 30 July. (in Russian)
- Sokolov M. Air Routes of Christo Javashvili. *Tvorchestvo (Creativity)*, 1991, no. 12, pp. 29–31. (in Russian)
- Stoilas H. Christo Died without Seeing His Last Work. *The Art Newspaper Russia*. 2020. 1 June. (in Russian)