

БОРИС ГРОЙС

СТАТЪИ ОБ ИЛЪЕ КАБАКОВЕ



Борис Гройс

Статьи об Илье Кабакове

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22206724

Статьи об Илье Кабакове / Борис Гройс.: Ад Маргинем Пресс; Москва;

2016

ISBN 978-5-91103-181-7

Аннотация

В книге собраны статьи Бориса Гройса о творчестве Ильи Кабакова, написанные в период с 1980 по 2008 год. За это время Кабаков перешел от альбомов и других ранних концептуалистских работ к созданию тотальных инсталляций и далее – к новой интерпретации мировой истории живописи. В своих статьях Гройс описывает и анализирует эволюцию творчества художника на всех ее предыдущих этапах. Тем самым его эссе создают портрет одного из самых влиятельных художников в мировом искусстве последних десятилетий.

Содержание

Художник как рассказчик	7
Тема мусора в искусстве Ильи Кабакова	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Борис Гройс

Статьи об Илье Кабакове

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы

Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Книга издана при участии и под редакцией Наталии Никитиной

Оформление – ABCdesign

© Борис Гройс, 2016

© Фоменко А.Н., перевод, 2016

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2016





1–2. Илья Кабаков показывает свой альбом в московской мастерской. 1972. Фото: Игорь Макаревич. Архив И. Макаревича

Художник как рассказчик

Илья Кабаков принадлежит к тому поколению русских художников, перед которыми на стыке пятидесятих и шестидесятих годов открылась панорама достижений западной живописи – от французских импрессионистов до самых последних художественных течений. Сразу же следует сказать, что это поколение художников было не единственным в русской истории, для которого западная интеллектуальная и художественная история открылась именно в качестве панорамы, то есть подобно новой стране, полной чудес и необычных возможностей. Открытие Запада происходило в России неоднократно, и затем каждый раз по тем или иным причинам эффект открытия сходил на нет. И поэтому вопрос, отправляться ли на эстетическое завоевание вновь открывшейся страны или отвернуться от нее и заняться собственными делами, стоял, стоит и, видимо, будет стоять перед русскими первооткрывателями.

Своеобразие ситуации состоит в том, что упомянутая панорама существует лишь в воображении обзирающих ее. Поскольку прошлое и будущее присутствуют в историческом «сейчас» только в качестве специфической структуры и направленности еще нереализованных исторических возможностей, не прозрачных ни для наблюдателя, ни даже для их носителя, то при встрече с реальным Западом русские

всегда чувствовали глубокое разочарование, укреплявшее их в сознании особого пути России. Ведь они оказывались единственными хранителями страны «Запад», единственными созерцателями неповторимого зрелища.

Трудности, однако, немедленно возникали при переходе от созерцания к действию. Дело в том, что даже взаимоисключающие западные идеи и художественные течения казались одинаково убедительными. И это не удивительно. Если говорить только об искусстве, то одновременно созерцались все этапы его развития, следовавшие один за другим. Каждый из них был для своего времени почти всепобеждающим, он образовывал почти исчерпывающую целостность, охватывал всю реальность и содержал в себе свой собственный закон видения. Возникает вопрос: почему же затем он уступает место другому, столь же самодостаточному и внутренне непротиворечивому стилю? Самый этот вопрос предполагает, однако, взгляд извне. Переход от стиля к стилю или от эпохи к эпохе лишь извне кажется делом предпочтения. «Внутри» же никакая эпоха и никакой стиль не являются замкнутыми в себе тотальностями. Эпоха и стиль представляют собой лишь попытки ответа на собственную внутриисторическую необходимость. Однако эта необходимость не уловима извне. Она заключена в глубине того «сейчас», которое кажется ослепленному исторической панорамой взгляду скучным и пресным.

Отец пришел с работы.



3–4. Илья Кабаков. Листы из альбома «Вшкафусидящий Примаков». 1971–1972. Архив И. и Э. Кабаковых

Наблюдатель задает себе вопрос: чему же отдать предпочтение, если каждый стиль и каждая эпоха содержат в самих себе источники и правила предпочтения? Выбрать последнее по времени? Но и последнее по времени не есть «сейчас». Будучи даже последним, оно все равно уже в прошлом и, следовательно, принадлежит ко всей панораме в целом. В этой ситуации наблюдателю не остается ничего другого, как увлечься тем, что его увлекает. Из открывшегося ему он

выбирает то, что более созвучно его душе. Основание выбора тем самым оказывается исключительно психологическим. Логика исторического движения заменяется природной иррациональностью психологического предпочтения, различные эпохи и стили становятся манифестациями мировосприятия, свойственного людям различных психологических установок. В свою очередь эти психологические установки и различия между ними становятся чем-то большим, чем просто человеческие характеры и различия между ними. Поэтому различие «точек зрения» часто приобретает у русских характер абсолютной пропасти: некоторое метафизическое измерение на фоне метафизической пустоты, подменяющей связность и логику исторического пути. Эти сверхпсихологические различия объясняют лишь мистически или позитивно, что, впрочем, одно и то же. Одержимость бесами столь же убедительна, как и отношение к средствам производства.

Психологическое обживание западных стилей – вот путь, которым шли чаще всего при встрече с Западом. К этому типу восприятия можно отнести и славянофильскую реакцию на западную культуру, которая состояла в применении западных идеологических и художественных методов к конструированию духа русской жизни. Однако лишь тот подход к делу оказался для русской культуры в решающей степени успешным, который был обращен к самой психологической ситуации созерцания панорамы как таковой. Этот подход по-

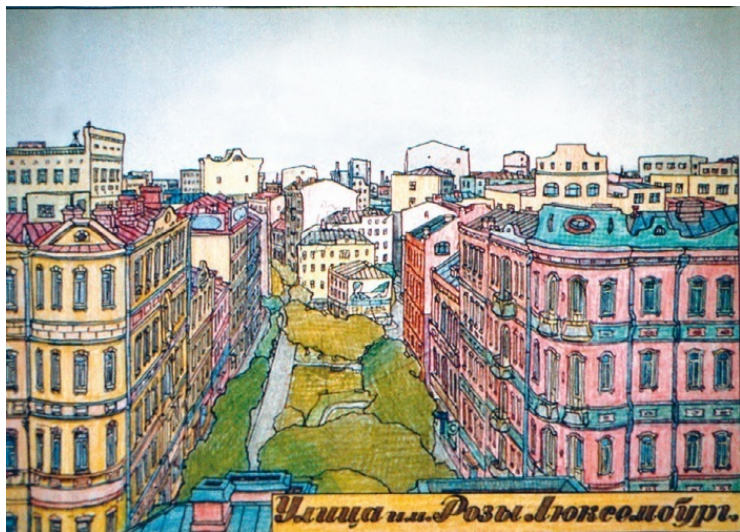
родил неподражаемый русский психологический роман, из которого мало что можно почерпнуть для знания человеческой психологии, но очень многое для понимания своей собственной ситуации в мире. И этот подход избрал в своих альбомах Илья Кабаков.

Сам жанр альбома указывает на то, что зритель имеет дело с повествованием. Что же выступает в качестве сюжета? Следует ответить так: само событие восприятия искусства на фоне неискусства. Это событие совершается, однако, различным образом в разных альбомах. Среди всех альбомов выделяются два крупных цикла: цикл «Десять персонажей» (десять альбомов) и цикл «На серой бумаге» (пятнадцать альбомов).

В первом из двух циклов речь идет о десяти людях, которые умирают. Каждый альбом представляет зрителю историю смерти одного из персонажей. Каждая история есть наглядная эволюция некоторой художественной системы. В начале альбома задается определенный принцип построения образа, и затем этот принцип, развиваясь и модифицируясь, разрушает сам себя и сам образ как таковой. Наступает белизна чистого листа бумаги, символизирующая смерть.

Эволюцию визуального образа сопровождает словесный комментарий, который психологизирует чисто формальный процесс распада. Внутри одного альбома визуальный образ может пройти все этапы полного жизнеподобия через сюрреализм и абстрактные формы до минимализма и абсолютного

молчания. Но возможно и прослеживание работы внутренних тенденций в каждом отдельном художественном методе, доведение их до самоотрицания. Работа эта происходит не в чистом пространстве логики, не в историческом времени, а в одной человеческой душе, в реальном времени ее существования. Историческое и логическое время переведены во время жизни смертного, отождествившего логику собственного развития с логикой безличных сил и от этого умирающего. Что это за силы?



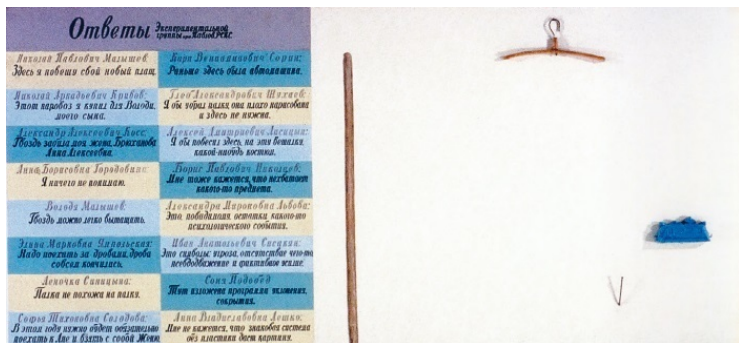
Улица ил. Розы Люксембург.

5. Илья Кабаков. Лист из альбома «Вшкафусидящий Примаков». 1971–1972.
Архив И. и Э. Кабаковых

Каждый персонаж живет любовью к искусству, стремится увидеть и создать искусство. Но достигает ли он цели? Хочется ответить, что искусство более всего проявляет себя в его смерти – в последнем для нас созерцании чистой белизны белого листа. Но это созерцание полно для нас смысла только потому, что мы прошли с героем весь его путь. Способность персонажа жить в искусстве как в чем-то уже исторически данном сделала его смерть также произведением искусства. Наше истолкование последнего белого листа как высшего смысла обусловлено лишь сочувствием к самому персонажу. Большой лист – немой и абсурдный свидетель краха еще одной абсурдно прожитой жизни. Граница между искусством и неискусством проведена, но обозначения полюсов остаются произвольными и в этом смысле ироничными.

Комментарий превращает формальное построение альбома в повесть об одиноком и скромном человеке. Во всех десяти персонажах мы видим все тех же «бедных людей» и «меньших братьев» русской литературы с их беспомощным (до поры до времени) фанатизмом. Но комментарий во все не господствует над визуальным образом. Он оказывается захвачен его абсурдной логикой. Русская литература входит в работы Кабакова уже прошедшей опыт абсурдизма обэриутов и экспрессионизма первых лет революции. В совместном движении изображения и текста оказываются раз-

решимыми те проблемы, которые не по плечу им порознь. Психологически мотивированными оказываются многие визуальные решения, которые иначе показались бы сюрреалистическими или концептуальными (использование слов вместо изображения предмета). Став психологически мотивированными, эти приемы деэстетизируются. Совершается движение, обратное историческому, и то, что не должно было иметь «содержания», получает его. С другой стороны, сам текст выявляет свою визуальную природу. Абсурдистская игра со словом, которая обэриутам не всегда удавалась, поскольку время чтения текста течет в одну сторону и тем самым устанавливает в нем определенный порядок, удалась в работах Кабакова, ибо слово, включенное в визуальный образ, вступает в обратимые и чисто пространственные, а не только временные отношения со всеми другими элементами визуального целого.



Общим знаменателем в альбомах стал их нейтральный стиль массовой советской художественной продукции. О возникающей проблеме следует, однако, сказать особо.

Известен опыт обращения англо-американского поп-арта к массовой культуре своего времени. Это обращение основывалось на уверенности в том, что реклама, комиксы и прочие неэлитарные формы художественного обращения к зрителю обладают для него непосредственной притягательной силой. Как бы ни относились западные художники к этой непосредственности – иронически или апологетически, они, во всяком случае, уверены, что она отличает своим присутствием плоды массовой культуры от плодов культуры элитарной, лишенной непосредственной привлекательности. В Советском же Союзе массовая культура никогда не формировалась посредством угождения вкусам зрителя, а следовательно, и не выявляла эти вкусы. Она понималась прежде всего как воспитательная культура. Ко всей культуре в целом предъявляются одни и те же идеологически-воспитательные требования. Было отвергнуто искусство, которое не являлось непосредственно понятным широким массам. Возник стиль, в основе которого лежал не художественный прием, а идеологическая установка, но при этом обладающий свойством быть непосредственно понятным, хотя и не всегда непосредственно привлекательным. Этот стиль не склонен допускать внутри себя иерархические или иные разграничения. Он способен к выражению самого различного опыта и к

ассимиляции большого многообразия тем и форм визуальных искусств. В то же время этот стиль, будучи живописно нейтральным, выражает себя в итоге в отсутствии всякого изображения: в чистом слове и даже более того – в некотором молчаливом понимании, которое этому слову предшествует.

Илья Кабаков воспользовался проделанной до него громадной работой по унификации предшествующего художественного опыта и порожденным ею стилем – гибким и наглядным. Однако этот выбор единого стиля придал его альбомам еще один смысл. Смерть всех десяти персонажей означает их выход за пределы упомянутого единого стиля в ничто, служащее ему единственной основой. Единой основой всех десяти альбомов выступает сама их повествовательность, являющаяся результатом невозможности найти такой чисто визуальный образ, в котором жажда зрения, присущая всем персонажам, нашла бы себе непосредственное утоление.

В пятнадцати альбомах из цикла «На серой бумаге» повествовательность утрачивается. Каждый из этих альбомов представляет собой фиксацию определенного психического состояния, и один из этих альбомов является как бы метаописанием того принципа, по которому строятся остальные, хотя и уравнен с ними единством психологической настроенности. Можно спросить: но зачем тогда альбомы? Не достаточно ли было бы отдельных листов, предназначен-

ных для медитации? И снова проблема времени оказывается здесь центральной. Время производит в душе зрителя ту смерть, к которой приходит персонаж первых десяти альбомов.

Объем альбомов рассчитан таким образом, чтобы за время просмотра в душе зрителя нарастала бы скука, призванная убить и рассеять то душевное состояние, в котором он пребывал в начале просмотра. Скуку не следует здесь понимать негативно. Скука есть встреча человека с самим собой, с реальностью своего собственного существования в мире, от которого его не могут отвлечь никакие душевные состояния, ибо все они обращают нас вовне, и лишь скука возвращает нас к самим себе. Пройдя испытание скукой, зритель выходит из первоначального сентиментального состояния, в котором он пребывал в начале альбома, и его внимание переключается на себя самого, как находящегося в таком-то душевном состоянии, и более того – на свое душевное состояние. В альбомах тем самым выявляется то, что автор полагает субстратом всякого отношения к миру и к искусству: психическое как таковое.

Помимо упомянутых двух циклов имеется также ряд изолированных или связанных в небольшие циклы альбомов. Среди них ностальгические альбомы, обращенные к простым вещам обихода, которые представлены в чистых геометрических формах и являют собой видимые души этих предметов. Есть альбомы, в которых практика созерцания

своеобразно мифологизируется.

В своих альбомах Илья Кабаков помещает художника рядом с другими людьми, заставляя его разделить их участь – участь неведения. Он очерчивает границы общераспространенного языка советской культуры именно тем, что его персонажи приходят к иному видению в качестве простых людей, живущих повседневной жизнью. Открытие нового языка не указывает на высшие сферы бытия. Но оно указывает на границы существующего языка и тем ограничивает его претензии, ставя под вопрос истоки и правомерность существования самого языка. Альбомы Кабакова выявляют проблему выбора собственного языка для тех, у кого такого языка исторически нет, или для тех, кто только что открыл для себя, что у него такого языка нет. Космос несоединимых языков существует в альбомах Кабакова во времени человеческой жизни. Тем самым языку вновь возвращается время, хотя и не историческое.

Большой массив созданных Кабаковым работ поставил перед ним вопрос об их предметном статусе в ряду других предметов. Этот новый интерес приводит художника к проблеме вещного в произведении искусства – центральной проблеме для многих основных течений послевоенного авангарда.

Профаническая, сторонняя позиция по отношению к сакральной истории европейского искусства отнюдь не составляет удел только русского художника. Внутри самих запад-

ных обществ широкая публика находится сплошь и рядом в профанической позиции по отношению к художественным элитам собственных стран. Но если раньше широкая публика сознавала свое ничтожество и предоставляла культурному истеблишменту право диктовать себе вкусы, то сейчас такому положению во всех областях культуры приходит конец. Различные социальные группы тяготеют к созданию своих замкнутых культур. Пестрота стилей и методов, уравненных между собой условиями рынка, отрицает внутреннюю логику их исторического возникновения и противопоставляет их друг другу как предметы выбора, представшие перед взглядом дезориентированного потребителя.

Обращение к поп-культуре основывается на иллюзии ее спонтанной привлекательности. Но поп-культура вторичного освоения «высоким искусством» сама возникла как отросток европейской культурной традиции. Логика исторического развития искусства не «отменяет» его предшествующих фаз в угоду последующим. Уже реализованные и преодоленные художественные стили попадают в профаническую среду и там выявляют черты, которые не были и не могли быть охвачены художественным синтезом. Благодаря этому исторически преодоленные художественные стили не только являются свидетелями духовной жизни прошлых времен, но и сохраняют свое присутствие в настоящем времени в качестве альтернатив к «элитарным» художественным течениям, исторически являющимся их наследниками.

Позиция русского художника представляет собой естественный корректив к исторической преемственности западного искусства, слишком поспешно переносящего свои прежние этапы в неповторимое прошлое. Профаническая актуальность «непрерывной панорамы» искусства соответствует ее исторической актуальности. И здесь слово русского художника уместно, как и всегда, когда речь идет об утрате понимания и о непримиримом конфликте.

Илья Кабаков связал в своих альбомах традицию русской психологической прозы с проблематикой послевоенного авангарда. И это не единственные нити, проходящие через русскую и мировую культуру, которые им были подобраны и связаны. Его способность делать каждое явление искусства комментарием к другому связывает между собой то, что по видимости разорвано и не соотнесено. Для того чтобы соотнесение стало возможным, все феномены искусства лишаются в его альбомах их непосредственной привлекательности, сохраняя лишь свою узнаваемость. Они превращаются тем самым в знаки самих себя и, следовательно, в знаки, обозначающие жизнь тех, кто находит их непосредственно прекрасными. Тем самым художник вводит нас в ситуацию общежития, в которой люди лишены единства увлечений и единства непосредственной очевидности. Не будучи способны разделить культурные и художественные идеалы друг друга, они тем не менее оказываются способными разделить чувство крушения этих идеалов при их встрече с действительностью.

Искусство, умеющее показать, каким образом можно различными путями прийти к одной и той же границе, обнаруживает (может быть, единственную в наше время) возможность понимания и сочувствия: ведь при отступлении каждого к центру своего мира утрачивается понимание, и сочувствие переходит в соперничество и во вражду. Наши жизни не образуют единства, но они демонстрируют параллелизм. Не образуют единого текста, но могут служить комментарием друг к другу. И мудрость этого знания мы можем почерпнуть из альбомов Ильи Кабакова.





8–9. Коробка с мусором в московской мастерской Ильи Кабакова

Тема мусора в искусстве Ильи Кабакова

Представляется ли тебе, например, подобие само по себе чем-то отдельным от того подобия, которое присуще нам, и касается ли это также единого, многого и всего, что ты теперь слышал от Зенона?

– Да, – ответил Сократ.

– И таких идей, – продолжал Парменид, – как, например, идеи справедливого самого по себе, прекрасного, доброго и всего подобного?

– Да, – ответил он.

– Что же, идея человека тоже существует отдельно от нас и всех нам подобных – идея человека сама по себе, а также идея огня, воды?

Сократ на это ответил:

– Относительно таких вещей, Парменид, я часто бываю в недоумении, следует ли о них высказаться так же, как о перечисленных выше, или иначе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.