

Александр
Боровский

*Как-то раз
Зевксис
с Паррасием...*



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
ПРАКТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Александр Давидович Боровский
Как-то раз Зевксис
с Паррасием...
Современное искусство:
практические наблюдения

pdf предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22591736
Александр Боровский Как-то раз Зевксис с Паррасием...:
Центрополиграф;
ISBN 978-5-227-07198-9

Аннотация

Книга «Как-то раз Зевксис с Паррасием...» объединяет статьи и эссе, написанные в «эстетическом режиме» (Жак Рансьер). В их фокусе – собственно поэтика искусства, персоналистские и «направленческие» картины мира, реализация индивидуальных творческих интенций. Как критик и интерпретатор, автор обладает редким даром вживания в конкретику художественного процесса. Его конек – портретная эссеистика. «Словоохотливый взгляд» (Бланден Кригель) автора побуждает зрителя к самостоятельной навигации в пространстве современного искусства.

Содержание

Искусство про искусство	5
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Александр Боровский
Как-то раз Зевксис
с Паррасием...

*Современное искусство:
практические наблюдения*

© А. Д. Боровский, 2017

© ООО «РТ-СПб», 2017

© «Центрполиграф», 2017

* * *

Искусство про искусство

Искусство рефлексировало свою телеологию, систему ценностей, содержательные и выразительные средства с баснословных времен и по сей день. Эта обращенность на себя на разных этапах проявляется по-разному. Может служить и тормозом, и двигателем. Но присутствует в художественной культуре всегда. О постоянстве этого присутствия может свидетельствовать хрестоматийный сюжет, связанный с античными живописцами Зевксисом и Паррасием. Они соревновались в мастерстве, расписывая стену храма. Когда Зевксис отдернул занавес, зрителям открылась гроздь винограда, написанная столь совершенно, что птицы слетелись, чтобы клевать изображенные ягоды. Паррасию предложили раскрыть свое изображение. «Мне нечего открывать», – сказал художник. Оказалось, его занавес был написанным, изображенным. Да так искусно, что никто из зрителей не заметил подмены. Миф этот хорош тем, что позволяет себя интерпретировать в разных контекстах. От наивно миметического до постмодернистски деконструирующего: победитель предъявил не что иное, как симулякр! Для нас здесь важна именно неизбежность присутствия саморефлексии как постоянного слагаемого двух с половиной тысячелетнего процесса! (Хотя, заметим в скобках, и направленность дискурса поражает постоянством: тысячи лет прошли, а искусство

по-прежнему жгуче волнует аристотелевская еще проблематика миметического, опознающего и опознаваемого. А магриттовское «Это не трубка» – не про то же? А язвительное полотно американца Марка Танси с говорящим названием «Тестирование необученного глаза»: живая корова в академической мастерской, среди профессоров, напряженно ожидающих – примет ли она траву на «реалистическом» пейзаже за настоящую, попробует ли жевать?)

В ходе своего многовекового самоосуществления художественный процесс выявляет не менее устойчивый комплекс понятий, также связанных с проблематикой подражания. Однако имеется в виду не подражание природе, а некоему высокому образцу, эталону. На разных этапах истории искусства до неузнаваемости изменяются, естественно, предмет и принципы такового подражания, однако некая историческая типология остается неизменной. Установка подражания канону (сейчас этот термин все чаще употребляется в качестве наиболее удобной референциальной рамки) может быть как бы внерефлексивной, данной априори: так бывало в периоды развитой цеховой культуры, а также «культуры академий», во многом сохранявшей рудименты цехового сознания. Но может быть вполне концептуальной, как, например, в разных версиях историзма.

Удивительным образом Л. Н. Толстой уловил и описал эту проходящую «сквозь» всю художественную культуру подражательно-иерархическую установку. Удивительным потому,

что персонифицировал ее в образе дилетанта, имеющего к искусству самый косвенный и случайный характер. Однако в отношении любителя-аристократа Вронского к искусству запечатлена историческая типология, характерная для множества поколений художников как раз с развитым ремесленным, цеховым сознанием (или рецидивами такового сознания) – вплоть до выпускников последних государственных академий художеств XX века. Толстой так описывает эту установку: «У него (Вронского. – А. Б.) была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим; но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно жизнью, уже воплощенную искусством, то он вдохновлялся очень быстро и легко и так же быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать». Разумеется, мы имеем дело с художественным образом, но тенденция взаимоотношений художника, носителя преобладающе ремесленного (или дилетант-

ского) сознания с канонам, как сказали бы мы сегодня, схвачена удивительно точно. Конечно, она не всегда действенна в рамках самоощущения отдельной личности или группы художников в конкретной исторической ситуации: художники, объективно переходящие границы, в одиночку или сообща творящие существенно обновленные картины мира, нередко ощущали себя смиренными последователями канона (служителями идеала, хранителями огня и пр.). И наоборот.

Но есть еще обстоятельство исторического порядка, которое все отчетливее проявлялось в искусстве примерно в то же время, когда Толстой озаботился диалектикой непосредственное – опосредованное. В противовес Вронскому он создает образ художника Михайлова, который вдохновлялся непосредственно жизнью, о сравнении своей картины «с Рафаэлевыми» не думал вовсе и «проглатывал» и «складывал куда-то» натурные впечатления. Так вот, даже художники подобного типа не могли пройти мимо этой тенденции. Речь идет о том, что искусство со второй половины XIX века все отчетливее рефлексировало свою, так сказать, направленческую составляющую, пытается понять необходимость многообразия школ и индивидуальностей. Если рассматривать эту проблему в предельном укрупнении, суть ее такова: искусство осознает себя не только в следовании неким общим идеалам и установлениям, но и в многообразии, соревновательности, конкурентности. А все это подразумевает анализ отдельным художником и целым направлением не

только собственных интенций, но и предшествующих и «соседних» (конкурирующих, союзных и пр.) художественных систем. Соответственно, критическая дистанция по отношению как к канону, так и к не успевшему канонизироваться материалу современности становится предметом специального интереса и исследования. А инструментом самоосуществления искусства все отчетливее становится внутрихудожественная борьба (существовавшая всегда, но в новое время концептуализированная именно в качестве этого инструмента, пусть и сохраняющего традиционные коннотации соперничества творческих личностей, институций, социальных амбиций и пр.). Все эти изменения были возможны в условиях высвобождения искусства от примитивно понятых функций служения, роста его самосознания. Полемический лозунг «искусство для искусства» стал симптомом этого роста.

С момента рождения он был неоднократно атакован разного рода ревнителями общественного блага. Искусство и само жаждало социальной востребованности. В необходимости служения режимам и идеологиям, казавшимся прогрессивными и справедливыми, искусство XX века достаточно часто искало свою идентичность. Искало вполне самозабвенно. Вплоть до полного растворения в идеологическом, как это бывало с искусством, поставившим себя на службу тоталитарным режимам века. И все же парадоксальным образом именно в XX веке росла сосредоточенность искусства

на себе любимом (или нелюбимом). И если постулат «искусство для искусства» носил когда возвышенно-идеологический, когда риторический характер, то жизнь самого искусства выдвинула новый тезис: искусство про искусство. Он не был, строго говоря, формализован, не был и «поднят на знамена» в качестве лозунга художественной борьбы. Он носил и носит практический характер.

Выдвинутый практикой осуществления художественного процесса, он фиксирует некоторые (далеко не все) внутренние потребности искусства. В частности, потребность в самоанализе, самопостижении. Повторюсь, эта потребность жила в искусстве испокон веков, однако именно в Новейшее время она стала необходимостью. Возможно, в этом была логика внутреннего развития искусства. Возможно, реакция на великие заблуждения века: трагические опыты потери собственной идентичности в служении тоталитарным режимам. Отсюда постмодернистская боязнь «больших нарративов» и «мегаисторий». Самоанализ предполагал экспликацию своих целей и средств, иначе невозможным было изживание собственных комплексов и страхов, по-другому говоря, нормальное движение, самоосуществление искусства. Но ничего – ни в искусстве, ни в науке, ни в спорте, нигде – не делалось уже в одиночку. Персонификаторы движения искусства обязаны были оглядываться, анализировать интенции соседей, разгадывать их стратегии и тактики. Актуальное искусство последних декад столетия доходило в этом плане

до крайности. В самоидентификации по принципу служения политическим режимам и идеологиям была крайность полного растворения, разрушения системы целеполагания. Так и в самоидентификации по принципу погружения в «чужое искусство» тоже были свои крайности: и потеря ценностной ориентации, и сведение многообразия стратегий к постмодернистскому «центону» или тотально игровому принципу. Тем не менее и этот рубеж был перейден, и современный критик имел все основания констатировать: «И стратегией, и материалом современного искусства является современное искусство как таковое»¹.

Словом, «искусство про искусство» – не только вечный, но постоянно набирающий актуальность сюжет развития художественного процесса. Недаром им стали так настойчиво интересоваться музеи («The Museum as Muse: Artists Reflect», The Museum of Modern Art, 1999; «Искусство про искусство», ГРМ, 2009; «Ночь в музее», PERMM, 2010 и др.).

Во всяком случае, вне этого сюжета понимание механизмов действия современного искусства будет затрудненным. Хотелось бы показать именно этот механизм – винтики, шестеренки и пр., их полезную работу. В нашем случае – приемы сюжетных и тематических отсылок, пародирования и снижения интонации, композиционного анализа и деконструкции, цитации и апроприации, выделения метапозиции

¹ Дёготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 28.

и самоописания. Не стоит бояться дидактичности, если к этому располагает сам материал. И неизбежности некоего эклектизма подходов тоже: единый категориальный аппарат едва ли действует на столь разнородном материале, особенно на материале постмодернизма. Главное, чего бы не хотелось, – нивелировать в ходе анализа тот драйв и тот, может быть, наивный интерес к «устройству» произведения, собственно, и делающий его актуальным, который сродни азарту ребенка, разбирающего на составные части любимую игрушку. Почему бы и нет – кто сказал, что этот драйв не положен музейной репрезентации!

Как представляется, новое свое качество «искусство про искусство» обретает к середине XIX века (имеется в виду, разумеется, не столько качество художественное – не будем забывать о великих именах, маркирующих наш дискурс на более раннем этапе, хотя бы Веласкеса. Речь идет об уровне рефлексии, сформулированности задач). В 1855 году О. Домье создает карикатуру «Борьба школ: классический идеализм против реализма». В этом рисунке блестяще разрешена задача визуализации специфики обеих «школ»: образы «персонификаторов» обоих направлений (человеческий фактор, облик персонажей и их поведенческий рисунок немаловажен для репрезентации художественных движений), выразительные средства и пр. Ничего удивительного в том, что концепт «искусства про искусство» окончательно формулируется именно в карикатуре, посвященной художе-

ственной борьбе: борьба мобилизует и, соответственно, выявляет все самое характерное в любом направлении. Художник – участвует ли он в этой борьбе или стоит над схваткой – получает как бы концентрированный материал для анализа. Карикатуры, посвященные борьбе стилей и направлений, становятся популярными во всех странах. В том числе и в России. Так, П. Щербов, выступивший на рубеже веков, умел находить безупречные визуальные метафоры перипетиям тогдашней художественной борьбы.

Пародийный принцип, зародившийся в карикатуре на художественные темы, оказался постоянно действующим инструментом искусства про искусства. Разумеется, он не мог ограничиваться какими-то жанровыми рамками. В 1873 году П. Сезанн пишет поразительную вещь – «Новую Олимпию», имеющую прямое отношение к нашей теме. Работа для того времени абсолютно «некондиционна»: ни напечатать как карикатуру, ни выставить в качестве картины... Зато в своем радикализме, жанровой и пластической «непричесанности» она адекватно передает те внутренние импульсы, которые движут художником. Конечно, это своего рода оммажный жест: молодой художник обращается к произведению старшего собрата прежде всего в силу уважения, он отдает дань и мастерству, и смелости Э. Мане, добившегося в своей «Олимпии» предельно возможной тогда непосредственности, неопосредованности жанровыми стереотипами в передаче телесно-чувственного. И все же этого молодого

му Сезанну мало. Пародируя жанровый план полотна, в его представлении все-таки слишком окультуренный отсылками к романтической традиции, он добивается концентрированно-грубой, как бы неокультуренной чувственности, того градуса эротизма, которого современное искусство еще не знало.

Эту вещь можно назвать одним из самых ранних предвестников модернизма, так как здесь предвосхищаются некоторые его базисные принципы: готовность к демиургической трансформации данного – перекодировке, перелепке, перелицовке; нескрываемый пафос обладания, торжество не лимитированной жанровыми и прочими правилами чувственности.

Правда, этот месседж был как бы отложенным: развитие искусства, импульс которому, кстати сказать, был дан тем же Сезанном, все более тяготеет к аналитике, «умопостроению».

Таков был вектор развития кубизма – от аналитического к синтетическому (второй стадии кубизма, по терминологии Малевича). Пафос самоанализа пронизывал это направление настолько, что экспликация «чужого», «другого» искусства в качестве предмета исследования встречается сравнительно редко: когда каждый формальный шаг был многократно отрефлексирован, в «искусствоведческих» отступлениях полемического или оммажного свойства просто не было надобности. Говоря о русском искусстве, однако, имеет

смысл не забывать следующее. Русская живопись развивалась в контексте передовой европейской, в том числе и в плане стадильности, но всегда отстаивала возможность критической оценки западного опыта, некоей поправки (или «примерки», с правом отказа или корректировки) на собственную специфику. Таким образом, в отечественном варианте аналитический (иногда – квазианалитический, с элементом игровой трансформации) пафос был обращен не только на собственные формальные установки, но и на «дружественные» стилистические явления, воспринимаемые обобщенно, как сумма приемов. Как мне представляется, мы вправе говорить здесь о своего рода эффекте двойной экспозиции: на изучение и «присвоение» новейшего искусства в его стадильности накладывается момент установления некоей критической дистанции. В дальнейшем, через десятилетие, эта аналитическая установка нашла развитие в уникальной педагогической и музейной практике русского авангарда, институализированной УНОВИСом, Музеем художественной культуры, ГИНХУКом.

Были, однако, и примеры того, когда «свои задачи» будущие классики авангарда решали «с помощью» конкретных произведений, к тому же классических. Я имею в виду прежде всего «Частичное затмение» (1914). Задачи, которые разрешал здесь Малевич, множественны. В формальном плане он опробывает операционное поле кубизма в обеих его стадиях – аналитической и синтетической. В самом выборе

изобразительной системы есть та установка на «освоение с коррективкой», о котором писал Д. Сарабьянов². Но есть еще один момент, о котором речь пойдет чуть ниже, – операционность. Сугубо авторским, выношенным уже художником вне всяких отсылок к кубистической практике, предвосхищающим дадаизм является здесь план языковой: заумный реализм, алогизм. Малевич манифестирует в работах этого круга освобождение художественного мышления от «логизма», то есть банальных причинно-следственных связей. Все это неоднократно описывалось. Однако есть в этой работе момент, на который, как мне представляется, не обращали должного внимания. Вернемся к понятию операционность, появившемуся выше: в той последовательности, в которой накладываются на поверхность (и друг на друга) геометрические формы, литеры, репродукция, изображения и проекции предметностей, действительно есть что-то механическое, манипуляционное. И в этом видится особый меседж. Да сам факт помещения репродукции хрестоматийного портрета Моны Лизы в данную визуальную ситуацию являет собой демонстративный, воплощенный нонсенс. Действительно, при чем здесь она, почему вынуждена существовать, к тому же далеко не на первых ролях, в явно механически, случайно, автоматически подобранном, скорее даже тасованном ряду странных, неопознаваемых визуальных объ-

² См.: *Сарабьянов Д. В. К. С. Малевич и искусство первой трети XX века* // К. Малевич. Каталог выставки. Амстердам. Стеделейкмузеум, 1988. С. 67.

ектов, напоминающих к тому же банальные типографские политипажи, линейки и плашки? Ради доказательства нарушения причинно-следственных связей? Думаю, этого маловато, коль скоро используется такой значимый для самосознания культуры образ. Слишком уж настойчиво демонстрирует Малевич вызывающе бесстрастное, обидно безразличное отношение к нему (добавим к описанным выше приемам «третирования» то, что портрет дан в репродукции, то есть изображается изображенное, осуществляется двойное опосредование). Что стоит за этим?

Думаю, в высвобождении живописи как таковой Малевич на этом этапе стремится освободиться не только от «логизма». Но в меньшей степени – от статусно-прекрасного, возвышенного, духовного. Того, что автоматически связывалось в интеллигентском сознании с признанными образами мирового искусства (сегодня бы сказали – icons). Позднее он прямо сформулирует: «Не хочу, чтобы его [искусство. – А. Б.] выдавали за нечто высокочтительное». Эта позиция противоположна, скажем, концепции известнейшего в то время очерка Г. Успенского «Выпрямила», в котором луврская Венера духовно «поднимает» героя. Интонация обязательного, общераспространенного культурного пietetа нуждалась в радикальном снижении. И вся описанная выше операционность, которую столь настойчиво наращивает Малевич, направлена на это снижение. Она насквозь полемична. (Малевич в своей анти-icons активности не был столь

хулигански радикален, как Дюшан в своих манипуляциях с Джокондой, зато он и ранее почувствовал эту потребность в снижении интонации культуры, и реализовал ее серьезнее, копнул глубже. То есть не позволил перенести полемику на уровень поведенческой культуры.)

Современники, и прежде всего «монарх критики» А. Бенуа, прекрасно осознали эту полемичность. И развили ее до той остроты, которую, может быть, вначале и не предполагал сам Малевич. Обвинения в неуважении к статусно духовному, «святыням» (признак Грядущего Хама), ставшие общим местом либеральной критики футуризма и супрематизма, распространились и вообще на способность к проявлениям человечности, которые давались в коннотациях «теплое», «женственное», «милое». Эта полемика глубоко заденет Малевича. Он будет снова и снова возвращаться к ней, в частности, в серии статей 1918 года для газеты «Анархия», в которых будет специально подбирать языковые формулы, контрастные риторике бывших оппонентов, наиболее раздражающе на них действующие: «механическое размножение» (пара к «женственной Психее»), «голландская печка еще теплее» (пара к теплой улыбке Венеры и Джоконды) и т. д.

Кстати сказать, А. Бенуа не только писал «про» искусство Малевича с разным накалом критичности. Он вполне добросовестно штудировал его произведения, хотя бы на выставках «Союза молодежи».

В ОР ГРМ хранятся каталоги этих выставок (1910–

1913 гг.) с маргиналиями – заметками и рисунками³. В этих рисунках Бенуа не копирует экспонируемые произведения, но пытается добросовестно и вдумчиво вывести для себя «формулу Малевича» (Татлина, Гончаровой, Филонова, Ларионова и др.): выявляет композиционные оси, векторы движения и т. д. Словом, почти буквально следует новому методу формального мышления, который, по Малевичу, строится «на основании веса, скорости и направления движения»⁴. Было бы неверно, говоря об искусстве, про искусство 1910-х годов, рассматривать только аналитический вектор, забывая об эмоционально-стихийном и о пародийном. М. Ларионов и Н. Гончарова были, наверное, первыми мастерами авангарда, не только специально заинтересовавшимися этой проблематикой, но и пытавшимися подойти к ней целостно, в совокупности установок. Похоже, они первыми, задолго до В. Бенямина с его классической работой «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», поставили вопрос о значении копии для современного искусства («Признание копии самостоятельным художественным произведением» – так это было сформулировано в предисловии к каталогу выставки «Мишень»⁵). Но еще интереснее

³ См.: *Васильева Н. М.* А. Н. Бенуа и его книжное собрание // Гос. Русский музей. Из истории музея: Сб. статей и публикаций. СПб., 1995.

⁴ См.: *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. М., 1997. С. 45.

⁵ См.: *Баснер Е.* Метаморфозы «чужого сюжета» в живописи М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой.

в контексте нашей темы выглядит создание вымышленных биографий, известных нам главным образом в трансляции И. Зданевича⁶. Гончарова как бы запускается в воображаемое путешествие в пространстве и времени, по ходу которого она лично знакомится со всем, что представлялось актуальным для тогдашнего авангардистского сознания: персонами, направлениями, этнографической средой (так, ей положено искать родину примитива – и она посещает Бенин, острова Таити). Путешествие документируется и обрастает подробностями, исключаящими саму мысль о мистификации (это заставляет вспомнить квазисерьезность популярных течений постмодернистских 1970-х: mock ethnography и mock archeology, mapping). Сочетание пародийного и серьезного, агиографического и бытового, авантюрного и научного, разновременного и разнонаправленного создает взрывную смесь – нарративный аналог всѣчества.

Есть здесь еще один важный аспект: зарождение сугубо авторской мифологии, имеющей право на полное расхождение с реальностью. Этот типично модернистский дискурс в русле нашей темы охотно развивался дадаизмом и сюрреализмом.

...В 1946 году маститый художник и виртуозный реставратор старых голландцев Владимир Яковлев создает карти-

⁶ См.: *Зданевич И.* Наталья Гончарова и всѣчество. Москва, 5 (18) ноября 1913 / Публ. Е. В. Баснер // *Гончарова Н., Ларионов М.* Исследования и публикации. М., 2003. С. 172.

ну «Спор об искусстве»: пожилые живописцы с большим энтузиазмом пишут обнаженную, по-рубенсовски пышную натуру, по ходу дела ведя жаркие споры об искусстве. Споры, видимо, касаются все же частных вопросов, потому что главное (и это дано и в живописи, и особенно настойчиво, даже назойливо – в многочисленных атрибутах академического искусства) было давно решено: советское искусство развивалось под знаком классицизирующего канона. Долгие годы история развития раннесоветского искусства спрямлялась: авангард был «остановлен на бегу», «сверху» был внедрен наиболее адекватный прагматике режима, отрефлексированный партийными идеологами метод социалистического реализма. Между тем дело было значительно сложнее. На всем протяжении 1920-х классический авангард подвергался критике как раз слева. «Деканонизируя старую художественность» (С. Третьяков), левые (имеется в виду в контексте истории культуры, не столько художественный, сколько мировоззренческий вектор бытования этого термина, опора на радикальную версию марксистской социологии) с не меньшей энергией атаковывали беспредметное искусство – за формализм, фетишизацию приема, мелкобуржуазность мышления и пр. Оппозиция «авангардное (беспредметное)/традиционное (фигуративное)» была скорее частным случаем. Более значимым моментом была проблематика бытования искусства, формы его существования: с «фетишизмом» традиционно понятого авторского произведения станкового ис-

кусства боролись непримиримо, предлагая целый спектр его преодоления: отказ от авторства и качества, бригадный метод создания, снижение статуса посредством экспонирования репродукций и копий на выставках, в том числе музейных, и т. д. Это не говоря уже о других формах дестанковизации, «раскартинивания» – акценте на текстуализацию (введение в экспозиции и в отдельные произведения схем, таблиц, развернутых цитат), создания разного рода социально и технологически новых видов творчества и концептов вроде агитационных установок, аналогов современной инсталляции⁷. Так что любой выбор формы (точнее, выбор любой формы) подвергался неистовыми левыми остракизму.

Все это надо иметь в виду, оценивая поворот к социалистическому реализму. Да, здесь был прагматичный и циничный выбор власти, взвесившей агитационные, мифопорождающие, сакральные, суггестивные и другие возможности, предъявленные сторонами в десятилетней художественной борьбе, и вынесшей окончательное, не подлежащее обсуждению решение в пользу социально концептуализированного реализма – соцреализма. (Не будем говорить о сопутствующих факторах – уровне культуры персонификаторов власти, их вкусах, особом, присущем людям, не владеющим традиционными профессиями, уважении к «спецам», мастерам

⁷ В книге «Борьба за знамя» (М.: Издательская программа Московского музея современного искусства, 2008) этот левый дискурс 1920-х, пожалуй, впервые, при всей апологетичности общей установки, проанализирован достаточно серьезно.

своего дела, а таковыми в их глазах могли считаться только обладатели секретов мастерства, то есть традиционалисты.) Но кроме давления «сверху», были и энергии «снизу», от собственно искусства: бесконечная усталость от дискурса деформализации (дискурса в снижающем смысле – многоговения, как у М. Гаспарова). Как реакция на него, а не только как дань конъюнктуре, воспринимаются сегодня резкие повороты в выборе языка даже таких мастеров, как К. Малевич и П. Филонов. Молодое же поколение тем более разрабатывало некую множественность фигуративизмов и реализмов, репрезентируя индивидуальные картины мира: растворения собственно искусства в культурной революции, которого требовали левые, жаждали далеко не все. Эта множественность предполагала опору на некие образцы (которые, естественно, нуждались в индивидуальной доработке). История искусства воспринималась как кладовая (вполне советская метафорика: кладовая природы и пр.). Но взять, вынести из нее нужно было самое лучшее. Не промахнуться. Оправдать доверие. В ряде работ эта проблематика выбора непосредственно тематизирована – как у С. Некритина («Старое и новое»), А. Гончарова («Смерть Марата»), в корках-метростроевках А. Самохвалова.

Строго говоря, вполне можно признать всю неофигуративистскую линию искусства 1920-х – искусством про искусство.

Внедрение метода социалистического реализма для мно-

гих думающих художников было репрессией. Объективно, в свете последующих событий, последствия этого внедрения для искусства были катастрофичны. Но было бы неисторичным забывать, что для большого массива вполне искренних художников, особенно поколения, сформировавшегося к концу 1920-х, оно, это внедрение, в какой-то мере было облегчением: проблему выбора языка сняли у них с плеч. А некоей унификации картины мира не так боялись, как ее индивидуализации (и неизбежной расплаты за эту индивидуализацию).

Таким образом, лет за пятнадцать до яковлевской картины споры об искусстве завершились. Был выбран классицизирующий канон. Впрочем, вполне вменяемый, если рассматривать хотя бы источники, к которым обращались выпускники воссозданной в прежнем имперском качестве Академии художеств. Достаточно взять творческий путь молодого В. Орешникова, впоследствии ректора Института им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. В работе 1927 года «Смерть Борчанинова» ощущалось влияние венецианцев и Эль Греко. В работе 1935 года «Начальник политотдела МТС» отчетливо читались: в рисунке – да Винчи, в колорите – Курбе. Это не оценки *post factum*: все это сочувственно фиксировалось современной критикой. Что ж, «молодежь тянется к музею»⁸, – отмечал журнал «Творчество». Впрочем, скоро «магазин источников» закрылся, соответственно,

⁸ См.: Творчество. 1936. № 6. С. 8.

закончился и «источниковедческий» период советской критики. Многообразие «внутри канона» сменилось визуально усредненными категориями мастерства, сделанности, музейного качества. Затем и эти характеристики показались чрезмерными.

К проблематике искусства про искусство вернулись только в 1950-е, в рамках серьезных содержательных процессов гуманизации, проходивших в русле официального искусства. Они соприкасались с движением так называемого сурового стиля. Это термин достаточно условный, головной, он фиксирует скорее социально-интонационную близость достаточно разных художников, выступивших на исходе 1950-х, – В. Попкова, Н. Андропова, Т. Салахова, П. Никонова, П. Оссовского и др. В области формообразования эти мастера действительно отказались от «проходной», обезличенной визуальности окончательно обездвигавшего к тому времени соцреализма. Они резко расширили ассортимент стилевых источников, инспирирующих их искания, – ярких, но все-таки не отвязанно радикальных: среди отечественных я бы назвал наследие ОСТА в целом и отдельные фигуры вроде К. Петрова-Водкина, А. Гончарова, А. Дейнеки, среди зарубежных – П. Пикассо классического периода, Р. Гуттузо, Р. Кента, К. Бабу, кое-кого еще. Другая группа художников, поколением старше – А. Мыльников, Е. Моисеенко, Д. Жилинский, – ощущала себя в традиции и мифологии просвещенного академизма и в пластическом плане ориентирова-

лась скорее на высокую классику, на Ренессанс. При этом оба крыла относились к источникам вполне по-модернистски: не только без смирения, но даже с каким-то эмоциональным нахлестом. Они вообще хотели заставить себя слушать. По сути дела, эта была последняя, в чем-то трогательная в своей наивности попытка содержательного, «человеческого» диалога искусства с государством и с широкой аудиторией, «народом». В содержательном плане они, испытав надежды хрущевской оттепели, хотели хоть как-то «утеплить», оочеловечить самое существо советской жизни (хотя и не смогли освободиться от сугубо государственной риторики труда как жертвенности, подвига и пр.). В творческом – тоже хоть как-то гуманизировать ее, расширить эстетические горизонты, «возвысить». В том числе и разговором искусства про искусство. (Любопытно, что эта попытка диалога подкреплялась историческими прецедентами. Так, в тогдашнем либеральном профессиональном сознании снова возникал вопрос об авангарде. Причем именно с точки зрения его взаимоотношений с властью. «Было же время, когда авангард и государство понимали друг друга... Какая польза была и тому, и другому...» Подобное романтически-охранительное отношение к истории авангарда устоялось лет на двадцать... Потом пришло понимание «Великой иллюзии».)

Крупные мастера позднесоветского искусства были разными: одни обронзовели, другие мучились непониманием и уходили в своего рода эстетический эскапизм. В любом слу-

чае они многое потеряли – из-за доверчивости или, политического и поведенческого конформизма. Им и досталось более всего от последующих поколений критиков. Но вот что неоспоримо: они, при всех издержках своего положения в официальном искусстве, почувствовали вызов времени и ответили на него! Они прежде всего хотели избавиться от «лакировки действительности». И они сделали это, правда, в аффектированной, не без мачизма суровости их настоящих мужчин быстро появилась своя риторика и своя поза. Но среда их обитания была подлинной, живописной: «чума-зая», пульсирующая нефтяными ореолами и асфальтовыми тональностями – шахтеров, пронзительная в теплохолодности желто-розового песка – геологов. Они хотели вернуться к «правде жизни». Но в большей степени им удалось вернуть в советское искусство эстетизм, причем прочувствованный и темперированный в модернистском духе. И в этом плане – плане искусства про искусство – они выступали вполне сообща с художниками, которые очень скоро это официальное поле покинут.

Видимо, реактуализация нашего сюжета действительно была вызвана некоей внутренней необходимостью. Недаром знаменитая, положившая начало делению нашего искусства на официальное и андеграундное, неофициальное, выставка 1962 году в Манеже обладала очевидным, но (видимо, затененным «хрущевским скандалом») не отмеченным исследователями качеством. Это была в большей мере, чем ко-

гда-либо в советской истории, выставка искусства про искусство: столько здесь было внутривидовых аллюзий, отсылок, цитат, тропов. Молодежное, в сущности, искусство искало опору в собственном, по-пушкински говоря, «самостоянье», в собственной онтологии. Возможно, художники, настроенные на честный диалог, сами не осознавали, что подобная опора реально означала то, что внешние (партийные) ориентиры переставали действовать. Н. Хрущев, похоже, и перевел разговор в русло идеологического и поведенческого скандала именно потому, что каким-то верхним чутьем ощутил эту новую опасность ухода искусства «в себя», на которую официоз так и не нашел ответа.

«Второе пришествие» абстрактного искусства (как известно, в России проросшего, но здесь же старательно вытоптанного, казалось, навсегда) во второй половине 1950-х имело и эту, онтологическую, составляющую. Наряду с политической (послесталинская робкая оттепель). И – прогрессистской, так сказать, инновационной (абстрактное искусство, особенно после Американской национальной выставки в Сокольниках в 1959 году, имевшей в среде художественной молодежи мощнейший резонанс, ассоциировалось с самим понятием современности, полномочно его представляло).

Все это так, но главное происходило прежде всего в сфере художественного сознания: абстракция явилась ферментом давно назревшего процесса обращения искусства «на себя», экспликации своего языкового потенциала, на десятилетия

«замороженного» официозом.

Оказалось, языком абстракции можно было выражать любое содержание. Даже то, что традиционно считалось доступным только фигуративизму в его соцреалистической версии. Много позже английская группа Art&Language создаст «Портрет В. И. Ленина в стиле Дж. Поллока». Для молодого советского художника, даже разочаровавшегося в официальной идеологии и эстетике, подобный подход в 1950–1960-е был бы кощунственным, но о «выборе языка» задумались многие. Это вовсе не означало некую всеобщую обреченность «на абстракцию». Просто с ее помощью многие художники открыли для себя возможность созидания индивидуальных, персоналистских картин мира. Открыли – и пошли своим путем. Те же, кто остался верен абстракции, наметили несколько фундаментальных направлений ее, условно говоря, авторизации. Так, Ю. Злотников уже в 1950-е создает свои первые «сигнальные» композиции – знаки без денотатов, прообраз семиотически понятой картины мира. Это были вещи, задуманные как систематизаторский проект, по типу таблиц Малевича или Матюшина, но приобретающие все более психоделический характер. Тогда же в работах В. Слепяна, Д. Леона, М. Кулакова, Л. Мастерской и др. московская абстракция стремительно набирала медитативно-духовный подтекст. Существовал и антропо-археологический вектор русской абстракции (прямо перекликающийся с Native American мифологией отцов абстрактного

экспрессионизма).

Но особенно мощное развитие получает многоуровневый и сложный, так называемый геометрический проект (Ф. Инфанте, В. Колейчук, Л. Нусберг и группа «Движение», М. Шварцман, Э. Штейнберг, В. Немухин). Название это достаточно условное – концептуализированный техницизм Колейчука и сакрализованный пластицизм Шварцмана труднообъединимы, однако силы притяжения здесь все же сильнее, чем силы отталкивания: «Материя всегда попадает в какие-нибудь из наших математических рамок, ибо несет на себе груз геометрии» (А. Бергсон).

Воспринявший энергетический импульс супрематизма Ф. Инфанте уже в 1960-е трансформировал его пространствообразующую активность в новом направлении. Отказавшись от глобальной идеи супрематизма – выхода в мировое, космическое пространство, равно как и от запрета на «натуралистические репрезентации» (М. Билл), он предпочел работать с реальными топосами. Материализованные, «овеществленные» геометризованные объекты он помещает в естественную природную среду. Возникает некий синтез – Инфанте называет его артефактом, который фиксируется фотоспособом и существует только в этом качестве. Артефакт – результат целенаправленного акта формообразования. Но это одновременно и процесс – процесс возникновения и фиксации многообразных и часто незапланированных, спонтанных связей между предметной, искусственной

и природной формами, в результате которых возможны самые парадоксальные трансформации. Метафизика произведений Э. Штейнберга связана с постоянной апелляцией к «духу Малевича». Однако эти своего рода «спиритические сеансы» обостряются и актуализируются двумя неожиданными и внеположными как супрематизму, так и друг другу ситуациями: «музейной» (отсюда – классическая валерная живопись) и «бытийной» (от нее идет стремление биографизировать пластический месседж, наполнить его собственными душевными движениями).

Любопытно, что, обратясь от повествовательности (соцреализма) к неким основам визуального языка, его морфологии и синтаксису, в том числе и пройдя абстрактный и «модернистский» периоды, многие бунтари сделали шаг назад, испугавшись радикалистских стратегий. Многие стали, если воспользоваться выражением А. Бенуа, «художниками возврата». Это объясняется феноменом советской культуры: недоступностью ее архива, большая часть которого являла собой закрытое пространство. Как справедливо писал А. Ерофеев: «религия, мистика, философия, культурология, социология, запрещенные во времена деспотизма области знания воссоздавались в рамках индивидуальных творческих концепций»⁹. Он же констатировал: неофициальное искусство во многом носило реставрационный характер. И дей-

⁹ Ерофеев А. «Неофициальное искусство». Художники 60-х годов // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 197.

ствительно, многие мастера буквально купались в новообретенной «живописной культуре», вовсе не опасаясь (парадоксальным образом ситуация повторяла 1930-е годы) «источниковедения»: следов изучения «Кобры» – у Э. Белютина, пуантилизма Сегантини – у В. Ситникова, голландцев – у Б. Биргера, Миро и Art Brut – у раннего В. Янкилевского, Арпа – у Н. Вечтомова. У одних (В. Янкилевский) этот период был кратким, у других затянулся. Появились и художники, которые смогли создать новую поэтику ретроспективизма (скажем, на традиционный петербургский историзм накладывалась ситуация борьбы за свое культурно кровное, но запрещенное; возникала своего рода двойная экспозиция). Таковым был в ту пору М. Шемякин. Здесь вообще силен был модус преодоления, силового возврата ценностей, импульс обладания. Соответственно, мотив не просто заимствовался, он трансформировался достаточно властно. Поэтому подобную версию искусства про искусство я бы назвал более развернуто: искусство про возвращение украденного/запрещенного искусства. Или новый позднесоветский эстетизм. Это явление стало массовым, объединяющим, кстати сказать, и неофициальных, и официальных художников. Более того, номенклатурно-официальных: лучшие вещи А. Мыльников, Е. Моисеенко, Д. Жилинского имели тот же, пусть неосознанный генезис. Художниками возврата, добавлю, драматического и бескомпромиссного, были такие разные, но в чем-то, в исторической типологии прежде всего, близкие

мастера, как Д. Митлянский, Н. Жилинская, Т. Соколова, Б. Смирнов, И. Олевская, А. Ларионов, А. Задорин...

Источники вдохновения у них были разные – от архаики, Возрождения до позднего модернизма, но установка преобразования – сугубо модернистская, демиургическая (похоже, мимо вариаций и интерпретаций П. Пикассо на темы Веласкеса, Курбе и Мане не прошел никто). Смогли ли они от-refлексировать «свое», исторически и личностно обусловленное, во взаимоотношениях со «своим» в истории искусства? Думаю, в большинстве случаев эти отношения складывались стихийно, модернистски-импульсивно. Но кое-кто смог. Наверное, Д. Жилинский, *post factum*, в работе 1991 года «Dios con nosotros»: европейская иконография Страстей Господних, чуть стилизованная в прерафаэлитском духе, пропущенная сквозь цветные фильтры иконописи, неожиданно и мощно авторизуется ощущением семейной трагедии. В «Испанском триптихе» А. Мильникова мне тоже слышится неожиданно автобиографическая нота. Причем горькая. В аффектированном погружении в стихию испанской живописной традиции, в акцентировании ее драматизма, зрелищности и театральности мне видится драма позднесоветского вынужденного эстетического эскапизма: «полной гибели всерьез» (Б. Пастернак) не получалось, мешали рафинированность и демонстративность мизансцен и декораций.

Новый позднесоветский эстетизм оказался на удивление жизнеспособным. Он дал мощный всплеск в творчестве ху-

дожников целого поколения – так называемых семидесятников. Причем в новом качестве. Никакого присвоения, отбирования своего, кровного у супостатов (собственно, и культурные запреты-то носили уже достаточно формальный характер). В отличие от шестидесятников (причем представлявших и официальное, и неофициальное поля советского искусства), Т. Назаренко, О. Булгакова, А. Ситников и др. прекрасно понимали всю тщетность попыток хоть как-то очеловечить позднесоветское безвременье... Оппозицией ему, по принципу High and Low, были культура, музей, память. Благородное искусство опосредований – кодов, метафор, аллюзий. Все это было, естественно, High: убежищем, островком личной свободы. В качестве «жизни» брались разного рода версии карнавализации (М. Бахтин был авторитетнейшей фигурой фрондирующего интеллигентского сознания): от средневекового народного действа до балов-маскарадов. Любопытно, что эти художники очень сближены даже в поисках «своего» в упомянутом выше виртуальном музее – это Северное Возрождение, Брейгель, русский примитив – Григорий Островский и др. «Делятся» они и иконографией: вся эта копошащаяся фиглярствующая нечисть практически едина и в булгаковских «Представлениях» и «Карликах», и в «Demos» Ситникова, и в «Пирах» Назаренко. Эта нечисть дается в вечном движении вокруг центра, в котором что-то «дают». Позже Назаренко прямо визуализирует опасность, исходящую от толпы (жизни): в ее «Пирах» и «Трапезах»

«давать» будут саму художницу, она представит себя – как на блюде – в окружении карнавальных и пугающе реальных хищников из какого-то личного бестиария. Нечто подобное покажет и Ситников в «Греховном суде»: быки, минотавры, какие-то волшебные персонажи – все самое «ситниковское» расположено как бы в ожидании расстрела... Персонажи в центре прикрываются палитрой – жест наивный и трогательный с точки зрения самосохранения, однако важный и значимый в плане авторской мифологии и этики. Вспомним раннюю «Семью» О. Булгаковой: именно так, как щиты, как латы, обороняясь от угроз извне, держат атрибуты своего искусства персонажи автобиографического триптиха: жена, муж и дочь, все – художники... Семидесятников впоследствии упрекали в искусственности, условности, театральщине и пр. Мне в их очевидной жестовости видится не театральное, а экзистенциальное. Неудовлетворенные историческим безвременьем, в котором они себя ощущают, они тематизируют сам выбор «художественного» как «выживание», а приемы того же «художественного» эксплицируют как средства защиты – латы, щиты, маски и пр. Правда, и ранее они позволяли себе «выглянуть из-за щита», а сегодня (особенно Назаренко) склонны к «активным действиям» по отношению к действительности...

Кстати, эпоха брежневского безвременья, исторического вакуума предопределила и другой путь, представленный именами А. Петрова, В. Гаврильчика, раннего В. Воинова

(«Россия – родина слонов»). Внешне их искусство вопиюще отлично от описанной выше арт-практики: вместо рафинированной, хрупкой «музейности» работа с низовой культурой, продуктом пригородно-фольклорного сознания сталинской поры. Но и здесь была отнюдь не стилизация (и тем более не органичный примитив по типу Outsider Art), а дистанция, без которой невозможны критические процедуры отстранения и анализа. Она задана прежде всего тем, что художники работают с реди-мейдами. Реальность предстает в «готовых» визуальностях: фотографиях, открытках, вырезках из журналов, фотозадниках, скульптурки на комод. Работая с опосредованностями, художники осмысляют подобную «вторичность» как проблематику присутствия. (В отличие от И. Кабакова и Э. Булатова, для которых артикуляция профанного – прежде всего языковое средство.) Для этих мастеров профанное (низовое) переживается как экзистенциальный опыт, как возможность/невозможность самоидентификации по принципу социальной принадлежности (детство, происхождение, жизнь в эвакуации, словом, «вышли мы все из народа, как нам вернуться в него?»). Есть здесь и еще один момент: проблематика опосредования осмысляется в том числе и как своего рода медийность. Низовые реди-мейды – плоть от плоти культуры повседневности. Но именно процедуры опосредований позволяют художнику не просто визуализировать эту культуру, но дать ее в определенных архетипах – представлениях о счастье, красоте, сек-

суальности, вечности и т. д. (так, А. Петров виртуозно использует мотивы сталинской санаторной архитектуры – вазы с плодоносящими цветами, фонтаны и пр. – не как фон, а именно как матрицы сознания: ожидание бесконечного цветения, вечного заслуженного отдыха и т. д.).

...Пора вернуться к той ситуации в нашем искусстве, которая создалась после освоения рядом художников абстракции как морфологии и синтаксиса языка искусства. У них появилась возможность дистанцироваться от стремительно распространявшейся практики присвоения модернизма и, соответственно, пойти другим путем. Для этого требовалась особая ментальность. Ведь анализу подвергались не только форма, содержательные интенции, но и характер бытования произведения в жизни и в культуре, и ситуация смотрения, и учет зрительских ожиданий. Самой важной работой, так сказать, онтологического плана представляется созданная еще в 1965 году «Рука и репродукция Рейсдаля» И. Кабакова. Рейсдаля представляла репродукция, наклеенная на днище огромного белого ящика, с ней монтировалась колбасного цвета муляжная рука. Эта вещь – и это было отмечено А. Ерофеевым¹⁰ – тематизировала распространившийся тогда культ музейного искусства и позиционировала себя как пародийная по отношению к нему. Но ее содержание гораздо глубже и, так сказать, стратегичнее. Это была,

¹⁰ *Ерофеев А.* «Неофициальное искусство». Художники 60-х годов // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 202.

наверное, первая после ларионовского всѣчества (и гораздо более концептуализованная) демонстрация поэтики амбивалентности, которую, помимо всего прочего, сформулировал московский концептуализм. Все в этом ассамбляже ускользает от окончательной определенности: репродукция голландца может выглядеть и обыденным видом из окна, банальная эмалевая окраска ящика служить репрезентацией метафизического супрематического начала и в то же время «держатъ» бытовой, повседневный горизонт («муха в молоке» – любимое выражение Кабакова) и т. д. Объемная рука репрезентирует эту амбивалентность, операционность, она – весома, груба, зрима, единственно не ускользаема, но и она – муляж...

Кабаков в этом произведении с какой-то дидактической «настырностью» показал, «как делается» произведение contemporary art (эта дидактичность сама по себе станет самостоятельной линией в «искусстве про современное искусство» (см.: С. Бугаев-Африка. «Формы деструкции»; Л. Резун-Звездочѣтова. «Классификация жанров...» и др.)). Он и абстракцию мог бы так же демонстративно деспиритуализировать – «разъять» до дна, до морфологии и синтаксиса.

Кабаков добился нового качества «искусства про искусство».

От «Руки...» многое пошло – прежде всего все интенции московского концептуализма эксплицировать языковые практики как некую операционность. Пошла и еще одна ли-

ния: демифологизация и деперсонификация роли художника. Собственно даже – ускользание «настоящего» художника, «смерть артиста». (Этой темой постоянно и умно занимается Ю. Альберт. Свою интересную версию самоуничтожения «продукта искусства» дает М. Жукова.) Здесь, в «Руке...», художник как бы коллективен, искусственно сконструирован («Роль неофициального художника предложена любому зрителю», – справедливо указывает А. Ерофеев). С тех пор в нашем искусстве про искусство и развивается сюжет придуманного, вымышленного художника, объекта и субъекта разного рода манипуляций – формального (формалистического скорее), мировоззренческого, статусного, политического и других планов. Так, уже в 1973 году появились абстракционист Зяблов и реалист Бучумов, В. Комара и А. Меламида. Здесь на плечи вымышленных художников ложились серьезнейшие онтологические задачи: картина мира имела буквально антропологическое измерение: честный реалист Бучумов, потеряв глаз, пририсовывал к изображенному кусочек носа (буквализация постулата «я так вижу»). Продолжением сюжета были и «социологический проект» «Выбор народа», и эксперименты с заменой художника антропохудожником анима (шимпанзе, слоном и пр.).

Кабаков же стал самым концептообразующим российским художником. «Всякий мнит себя стратегом», но Кабаков действительно разрабатывал направления главных ударов: текстуальная установка, тотальная инсталляция, амби-

валентность позиционирования и др. Все они в большей или меньшей степени имеют отношение к нашему сюжету.

Текстуальная установка предполагает процедуру тотального комментирования. Процедура комментирования сродни понятию успешного речевого акта («How to do things with words» – так называется книга основоположника теории речевых актов Д. Остина, утверждавшего, что существуют глаголы, не описывающие, но творящие реальность). Комментирование процессуально и не имеет окончательности, то есть истины в последней инстанции. Это вызывает потребность в постоянной смене позиций наблюдателя (и наблюдателя наблюдателя), вообще, проблематика позиционирования – нерв московского концептуализма.

И. Кабаков и В. Пивоваров уже в ранних своих вещах настаивали на имперсональности (или, наоборот, универсальности) своего опыта. Соответственно, они уступали повествование многочисленным «рассказчикам» вроде Вшкафусидящего Примакова или Вокноглядыщего Архипова (Кабаков), или «действующим лицам», или «агентам» (позднее Пивоваров, И. Макаревич и Е. Елагина), олицетворяющим топографическую и пространственную ситуацию позиционирования. (И. Макаревич впоследствии в инсталляции «Шкаф Ильи» тонко тематизировал эту стратегию.) Уже в ранних своих альбомах Кабаков предложил установку снятия понятий абсолютной неангажированности, артистической свободы и пр. Он вполне признает наличие реальности,

в том числе и советской. Художники модернистского типа и жеста, согласно либеральной традиции, советское государство сравнивали с Левиафаном. Соответственно, с ним надо было бороться. Стратегия концептуального толка была иной. Их свобода была не в борьбе, а в выборе позиции по отношению к материалу советского. Эта позиция может быть концептуально аналитической, может быть и игровой. Может быть дистанцированной и приближенной, вплоть до мимикрии (апроприация Кабаковым, Булатовым и других низовых жанров советской визуальной продукции – стендов, открыток, железнодорожных плакатов и пр.). Может различаться по типу позиционирования – внутри или вовне «советского тела». (В том числе коллективного тела советского искусства. На этом построена поэтика Э. Булатова и О. Васильева, концептуализирующих перцепцию, тончайше работающих с опознаванием видимостей: данных перцептивно и внедренных в сознание идеологически, в виде некоей, говоря телевизионным языком, картинки. Импульс позиционирования воспринял и Гриша Брускин: он видит себя как коллекционера и систематизатора советского, создателя иерархий и лексиконов.)

Монументальная экспозиция Ильи и Эмилии Кабаковых «Альтернативная история искусства» (2008) в московском «Гараже» являет собой тотальное воплощение нашей темы. Все линии, веером расходящиеся от «Руки и репродукции Рейсдаля», каким-то особым образом сводятся воеди-

но. Три взаимоориентированные экспозиции наследия трех мистифицированных персонажей истории искусств (Ш. Розенталя, мнимого И. Кабакова и Спивака) являют, как мне представляется, тотальную тщету амбициозных репрезентаций картин мира. Амбициозных – потому что альтернативное выстроено так же, как главное, музейное: подробно, инсталляционно затратно, пафосно, откомментированно (вообще-то Кабаков давно стремится торпедировать музейный статус – хотя бы вульгарной протечкой: см. инсталляцию «Случай в музее»). Экспозиционеры (видимо, музейщики, им И. и Э. Кабаковы как бы уступают честь музеефикации наследия этих художников) мыслят целостно, широкоформатно, то есть пытаются дать именно репрезентацию, не фрагмент, кусок, а целостную картину мира (хотят ли этого художники – другой вопрос). В этом плане они, видимо, удовлетворены – все солидно. Художники – «по жизни», до выставки двое не дожили – не удовлетворены. Розенталь идет от цвето-пластических иерархий (влияние Малевича) к социальным (искус социально ориентированного искусства). И остается глубоко разочарованным. Не качеством (хотя Кабаковы все время лукаво подсказывают: качество-то не того...). Самой возможностью высветить главное. Отсюда – идиотически-дадаистская буквализация этой мании иерархии и контроля: лампочки в «главных местах». Кто их зажигает? Художник? Зритель? Некий всеобъемлющий и всеобъемлющий Контролер? У мнимого Кабакова свои пробле-

мы – он, признавший Розенталя своим учителем, разрывается между натурными и абстрактными способами репрезентации мира, к тому же удручен своим несовершенством. У Спивака свои: социализация, интеграция, да и жизнь оказалась коротка. Три биографии, три типа мироощущения и миропонимания? Нет, «Альтернативная история» не об этом, хотя нарративно-мистификационная сторона хороша: разработана с почти детективной интригой. История, повторю, о тщете амбициозной репрезентации. Ведь и основной предмет «разговора» – сугубо оптический: «засвеченные» куски живописной поверхности, загнутые уголки, непонятные «белые человечки», какие-то геометрические фигуры – то ли «следы» супрематизма, то ли «мухи» (решетки, полоски) на сетчатке глаза.

(В свое время В. Захаров в инсталляции «История русского искусства от русского авангарда до московской школы концептуализма», столкнувшись с «трудностями музейной репрезентации», похоже, решил не будить лихо. Он облегчил себе задачу, буквально используя постмодернистскую стратегию архивации: складировал историю искусства в большие папки и поместил в какой-то агитвагон, в который можно войти, но папки в руки тебе не выдадут. Кабаков себя не пожалел.)

Разумеется, далеко не всегда к музейной репрезентации художники обращаются с вопросами глобального, мировоззренческого порядка. Чаще художники в этом обращении

ищут ответы на конкретные вопросы искусствоведения. Так, художественное сознание нескольких уже поколений современных думающих художников развивалось под знаком запрета на нарратив: рассказывание историй намертво закрепились за ретроградным и реакционным искусством. Однако наиболее пытливые начинают тяготиться запретами. Любопытно смотреть, как они осторожно, как бы пробуя температуру воды ног, пытаются «войти» в течение нарратива. Так, А. Белкин выбирает хрестоматийную русскую повествовательную картину – «Христос и грешница» В. Поленова. Она высоко повествовательна сама по себе. Но в ней есть внутренний сюжет, вырывающийся наружу вне общего течения нарратива и даже вопреки ему. Все экскурсоводы Русского музея знают оптико-техническую особенность этой вещи: Поленов написал ослика так, что он как бы следит глазами за зрителем, передвигающимся параллельно картине. Белкин «выдергивает» изображение погонщика на ослике из картины, по-постмодернистски удваивает его, переносит из насыщенной действием среды в разреженную ноосферу, в которой проплывают какие-то сомнительной научности формулы и знаки... Причем радикальности приема здесь не чувствуется: похоже, ослик и погонщик прижились и в этой среде. Белкин, мне представляется, исследует нарратив не с целью дезактивировать его, обезвредить. Нет здесь и желания апроприировать его, присвоить. Он, кажется, хочет показать: ничего страшного, жить можно, даже мощный хре-

стоматийный нарратив не мешает рассказать что-то свое, было бы что... К. Рагимов подбирается к потенциалу нарративности с другой стороны. Но тоже – «через» музей. В пространство и, главное, в «настроение» хрестоматийного узнаваемого пейзажа Куинджи внедрено нечто чужеродное: брошенный битый автомобиль. Он притулился здесь достаточно органично. Конечно, он здесь не ради примитивного прикола по принципу «не может быть». И не в качестве «бомбы», подрывающей доверие к отпечатавшемуся в массовом сознании образу... Скорее художник исследует возможность радикализации теста другим текстом: в неторопливую «родную речь» внедряется – пусть в потенциальном, свернутом виде – action по типу кроненберговых психоделических фильмов...

Г. Острцов приходит в музей в резиновой рельефной маске (само по себе то, что в резине отливаются рельефы на классицизирующие темы, выглядит диссонансно). Автор сам себе артефакт, сам себе музей. Его появление и поведение в музейной среде неадекватно. И в то же время само присутствие этого сомнамбулически самопогруженного «чужака» вдруг становится необходимым: оказывается, рутина традиционных внутримузейных отношений и ролей (картина – зритель) нуждается в некоей встряске. Возвращаясь к периоду создания кабаковской «Руки...», признаем: сама потенциальная многоходовость, заложенная в этой вещи, во многом явилась следствием тех новых горизонтов, которые открыло для наших художников соприкосновение с поп-арт-

ом. Поэтика амбивалентностей, которая присутствует в ней, не могла бы осуществиться вне тех процедур аксиологического характера, которые произвел поп-арт (теория «дезорientации» Д. Розенквиста, данное Р. Лихтенштайном определение поп-арта как «искусства цитирования, перевода, имитации, двусмысленностей» и др.).

В нашем искусстве немало произведений, инициированных непосредственно поп-артом (притом что И. Кабаков, видимо, первым плодотворно отрефлектировал это движение). Необходимо вспомнить и раннего М. Чернышева, и раннего М. Рогинского. Одной из интересных реакций я бы признал реди-мейд Е. Рухина «Трубка». Он очевидно отсылает к знаменитому произведению Р. Магритта «Это – не трубка», глубочайшим образом откомментированному М. Фуко¹¹ и предвосхитившему теорию речевых актов Д. Остина. Однако диалектику визуальное – вербальное Рухин резко радикализирует и брутализует, переводя визуальное в грубую, вещную трехмерность реди-мейда. Есть в этой брутальности и специальный месседж, своего рода «наш ответ Чемберлену»: перфекционизму и анонимности машинного изготовления, супермаркетной репрезентации наше искусство противопоставляло как раз рукодельность, неказистость, топорность. Так, О. Зайка дает свой ответ «супу Кэмпбелл» Энди Уорхола: вместо аккуратности и имперсональности реализации – размашистая грязноватая живописность («Сливовый

¹¹ См.: Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999.

компот»). А. Тер-Оганьян печатает некие хиты мирового искусства – от Пикассо до Гилберта & Джорджа – на пластмассовых формах, своего рода гипертрофированных значках. И сам прием, и форма давно апроприированы поп-артом. Но здесь «значки» – рукодельного, самопального, дотехнологического производства, их «меньшие братья» были в ходу в России в 1960-е годы и прямо наследовали кустарной продукции, которую продавали инвалиды в электричках. Во всем этом видятся не манипуляции понятиями высокое – низкое и даже не вызов все той же агрессивноперфекционистской эстетике поп-арта (одной его линии. Не будем забывать, что был еще и как бы антимашинный, антииндустриальный hand made pop-art К. Олденбурга и Р. Раушенберга). Смысл этой вещи глубже: отсылки к современному искусству, и тематические, и формальные, не исключают, а наоборот – вызывают к жизни суггестию некоего национального опыта, не эстетического даже, а того, что называют теперь историей повседневности... Этот импульс видится мне и в «Семейном портрете» О. Тобрелутс: поп-артовская медийность находится в сложных (по типу перетягивания каната) отношениях с прямолинейной документальностью безыскусных домашних фотографий. За первой – «настройка» глаза современного художника, за второй – историческая память и опыт повседневности...

Дубоссарский и Виноградов – пожалуй, самые медийно раскрученные художники своего поколения. Это происхо-

дит не из-за каких-то внешне конъюнктурных соображений, а ввиду отрефлексированной способности художников само понятие визуально-информационной конвертируемости сделать фактом формообразования. Оказывается, все эти почти самовоспроизводящиеся циклы («Искусство на заказ» и др.) – не про то, что они изображают. Не про вакханалии на колхозных полях и даже не про историю русской живописи. Они – про визуальный язык. Вообще, экфрасис их картин мало что даст. А вот анализ их языка поучителен. Дубоссарский и Виноградов используют язык советского худфонда – донельзя упрощенный и вместе с тем более гибкий и демократичный, чем канонизированная манера классиков соцреализма. Этим языком писалось все – от безобидных пейзажиков до портретов членов Политбюро. И. Кабаков и художники его круга в свое время использовали имперсональность этого языка. Дубоссарский и Виноградов, много позже, – его демократичность и универсальность (кстати, именно универсальность языка заставляет нас видеть и в простейшей картине авторов, каком-нибудь захудалом пейзаже «с березками», часть универсума: здесь нет сюжетных или иконографических наворотов, зато эксплицирован язык, и это мгновенно приобщает подобную работу к целому). Конечно, они чуть усложнили оптику, добавив «немного Уорхола». Конечно, они концептуализировали худфондовскую смачную маэстрию, придав ей модные трэшевые интонации. Но это усиление только подчеркивает ту внутреннюю «жиз-

ненную» содержательность, которая не укладывается в технологию конвертируемости.

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.