

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



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
ПРАКТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Александр Боровский

**Как-то раз Зевксис
с Паррасием...**

**Современное искусство:
практические наблюдения**

«Центрполиграф»

2017

УДК 7.067
ББК 85

Боровский А.

Как-то раз Зевксис с Паррасием... Современное искусство: практические наблюдения / А. Боровский — «Центрполиграф», 2017

ISBN 978-5-227-07198-9

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.

УДК 7.067
ББК 85

ISBN 978-5-227-07198-9

© Боровский А., 2017
© Центрполиграф, 2017

Содержание

Искусство про искусство	6
Актуальный рисунок	27
Новые русские рассказчики	34
Конец ознакомительного фрагмента.	46

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 неизбывность 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 искусств 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 непосред-

ственно 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 дилетантского) сознания с каноном, 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 озабочился 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 внутрисудожественная 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 десятилетий 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 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 немаловажны для репрезентации художественных движений), выразительные средства и пр. Ничего удивительного в том, что концепт «искусства про искусство» окончательно формулируется именно в карикатуре, посвященной художественной 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.

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

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 молодому 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 корректировкой», о котором писал Д. Сарабьянов². Но есть еще один момент, о котором речь пойдет чуть ниже, – операционность. Сугубо авторским, выно-

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

шенным 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 месседж. 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 объектов, напоминающих к тому же банальные типографские полиטיפажи, 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 высокотворческое». Эта позиция противоположна, скажем, концепции известнейшего в то время очерка Г. Успенского «Выпрямила», в котором луврская Венера духовно «поднимает» героя. Интонация обязательного, общераспространенного культурного пиетета 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 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 картину «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

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.

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.

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 искусства 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 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 – многоговoreния, 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 корах-метростроевках А. Самохвалова.

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

Внедрение метода социалистического реализма для многих 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 преж-

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

нем 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, закончился и «источниковедческий» период советской критики. Многообразие «внутри канона» сменилось визуально усредненными категориями мастерства, сделанности, музейного качества. Затем и эти характеристики показали себя 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 ориентировалась 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, испытывав надежды хрущевской оттепели, хотели хоть как-то «утеплить», очеловечить 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 случае 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

⁸ См.: Творчество. 1936. № 6. С. 8.

обитания была подлинной, живописной: «чумазая», 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 когда-либо в советской истории, выставка искусства про искусство: столько здесь было внутрихудожественных 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 кошунственным, 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. Слепая, 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 – концепту-

ализированный техницизм Колейчука и сакрализованный пластицизм Шварцмана трудно-объединимы, 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 неположными 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 действительно, 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. Мыльникова, 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,

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

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 претворения – сугубо модернистская, демиургическая (похоже, мимо вариаций и интерпретаций П. Пикассо на темы Веласкеса, Курбе и Мане не прошел никто). Смогли ли они отрефлексировать «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. Мыльникова 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 художников целого поколения – так называемых семидесятников. Причем в новом качестве. Никакого присвоения, отбирания 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, театральности 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, сексуальности, 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, наверное, первая после ларионовского всёчества (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 «держат» 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 самостоя-

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

тельной линией в «искусстве про современное искусство» (см.: С. Бугаев-Африка. «Формы деструкции»; Л. Резун-Звездочётова. «Классификация жанров...» и др.)). Он и абстракцию мог бы так же демонстративно деспиритуализировать – «раззять» 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 линия: 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, амбивалентность 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 Вокноглядящего 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 Эмили 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 воедино. 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 – идиотическидадаистская буквализация этой мании иерархии и контроля: лампочки в «главных местах». Кто их зажигает? Художник? Зритель? Некий всеобъемлющий и всеохватывающий Контролер? У мнимого Кабакова свои проблемы – 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, полосы) 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. Чаше 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 закрепилось за ретроградным и реакционным искусством. Однако наиболее пытливые начинают тяготиться запретами. Любопытно смотреть, как они осторожно, как бы пробуя температуру воды ногой, пытаются «войти» в течение нарратива. Так, А. Белкин выбирает хрестоматийную русскую повест-

вовательную 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 хрестоматийный 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 кроненберговских психоделических фильмов...

Г. Острецов 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 внутримузеевских 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 приоткрыло для наших художников соприкосновение с поп-артом. Поэтика амбивалентностей, которая присутствует в ней, не могла бы осуществиться вне тех процедур аксиологического характера, которые произвел поп-арт (теория «дезориентации» 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 отрефлексовал 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 компот»). А. Тер-Оганьян печатает некие хиты мирового искусства – от Пикассо до Гилберта & Джорджа – на пластмассовых формах, сво-

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

его рода гипертрофированных значках. И сам прием, и форма давно апроприированы поп-артом. Но здесь «значки» – рукодельного, самопального, дотехнологичного 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 происходит 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 «жизненную» содержательность, которая не укладывается в технологию конвертируемости.

Но вернемся к поп-арту. Наиболее содержательный, я бы сказал, паритетный ответ ему дало направление, в самоназвании которого сохранен «след» поп-арта: соц-арт. Причем поп-арт присутствовал в сознании его главных представителей, пожалуй, еще до того, как направление было сформировано. И вовсе не по линии соревновательности мифологем, ею привычно маркируют взаимоотношения этих направлений. Так, А. Косолапов на рубеже 1960–1970-х создавал свои знаменитые бытовые предметы: деревянные мясорубки, рубашки и пр. Здесь используются стратегические приемы поп-арта: нарушение связей между знаковым считыванием и перцепцией, видоизменение контекста ввиду подмены материалов, дезориентация ради отказа от автоматизма восприятия и поведения. Так, Т. Весельман в «Стальном рисунке с фруктами, цветами и Моникой» воспроизводит классический рисунок Матисса в металле и покрывает его автомобильной эмалью. Смысл? Своего рода «Похищение Европы» – вживление рисунка, символизирующего благодаря легкому дыханию и неповторимому темпу абсолютную индивидуальность, в штампованную американскую автомобильную культуру. Сай Томбли свои вариации на темы «летающих листов» да Винчи выполняет так, что они напоминают рисунки мелком на грифельной доске. К тому

же они снабжены какими-то следами формул и расчетов. Зачем? Думаю, отсылка к педагогической кафедре, к классам оттеняют сциентизм да Винчи, универсализм его интересов. Но не только. Впечатление падения листьев из правого верхнего угла в левый, то есть тема жестовости, преходящего текущего времени (у ряда художников поп-арта как бы реактуализирующая action painting) подкрепляется памятью о движении руки с тряпкой, мгновенно стирающей со школьной доски изображение...

«Дезориентация» Косолапова имеет целью на самом деле ориентацию: обострение видения, промытые глаза... Для того же Л. Соков в своих деревянных струганных ассамбляжах воспроизводит классические натюрморты Сезанна. Да как – фрукты на первом плане, прикрепленные на резинке, можно оттянуть, и затем они «вернутся» в композицию. Остроумно? Но не шутки ради это делает Соков: за этим трюком – серьезные размышления о мимесисе, кроме того – мастер-класс по анализу формообразования у Сезанна в категориях весомость, плотность, индивидуальная сезанновская перспектива.

Но, конечно, в традиционном восприятии (в сущности, верном) главные коммуникации соц-арта и поп-арта проходят в плоскости идеографии: американцы научились работать со всем корпусом своих культурно-исторических реликвий, в который они настойчиво включают героев и атрибуты массовой, детской и откровенно коммерческой культуры. Вот и соц-арт подхватил эту идеографическую активность. Естественно, критично: соц-арт безжалостно взял в оборот советские мифы идеологемы: деконструируя их, расщепляя, выворачивая наизнанку. Не было священной коровы, по которой бы не прошли соц-артисты. Казалось, все было направлено на то, чтобы, прямо по Марксу, расстаться с советской историей смеясь. В том числе и с историей советского искусства. И все же подобные процедуры критическо-идеографического плана представляются мне недостаточными. Затронуты и иные пласты, в том числе лежащие вне «голой» текстуальности.

Иными словами, текстуальное укоренено в том, что Г. Башляр называл «материальной сокровенностью», то есть обусловленностью образа толщей переживаний материального мира. Если не задумываться о генезисе, об этой материальной сокровенности, соц-арт окажется некоей демонстрационной машинкой редуцирования идеологием, абсурдизации лозунгов и мультидесакрализации. Под материальной сокровенностью, очевидно, следует понимать переживания перцептивно-тактильного и опознавательного плана – о них уже говорилось. Но так же – иные пласты «сокровенности». Например, дискурс тоталитарного детства. Соц-артисты были последними художниками «глубокого» советского происхождения: при всем своем концептуальном нигилизме они были всерьез затронуты советским бессознательным.

Соц-арт тематизировал табу в подростковом сознании, табу, в котором намешано было и детски-сексуальное, и государственно-репрессивное, и статусно-возвышенное, сформированное официальным искусством. Собственно, об этом серия В. Комара и А. Меламида «Ностальгический соцреализм».

«Страна Малевича» А. Косолапова апроприирует хит соцреализма – картину А. Герасимова «Сталин и Ворошилов на прогулке»: кремлевская стена, вожди, как былинные русские богатыри. Заря на заднем плане – явно заря новой эры. То есть прогулочный шаг вождя на самом деле покрывает расстояние от седой старины до светлого будущего. Словом, это произведение серьезное. И вот поверх живописного поля узнаваемым мальборовским шрифтом Косолапов пишет: Malevich. Это уморительно смешно даже на текстуальном уровне. Автор мог бы ограничиться репродукцией или даже прорисовкой хрестоматийной картины: абсурдистский юмор считывался бы и так. Считывалась бы и иллюстрация к философски-спекулятивному конструкту Б. Гройса: авангард = тоталитаризм. Он вообще требует большого недоверия к конкретному материалу, мешающему глобальным обобщениям, тем уместнее была бы отчужденность контурного рисунка или схемы. Что же движет Косолапо-

вым, вполне серьезно, истово переписывающим картину – возможно, бойчее, чем сам сталинский академик? Думаю, ему необходим фактор свежести, живости, только-что-сделанности: живопись телесна, она растет и даже выпирает из пространства картины, как опара. Таковую не придавишь кирпичиком, тем более маркированным иностранным шрифтом... Тем пуще – именем человека, который жизнь положил на борьбу с этой жизнеподобной живописью... Думаю, Косолапов вообще не нацелен на ответы. И вопросы-то он не задает. Он выстреливает семантическую матрицу, формулу или абсурдистский слоган и вымачивает и выпаривает их в соляных и щелочных растворах самых неожиданных и противоречащих друг другу контекстов. Стёб улетучивается, материальная сокровенность, укорененность в истории, пусть абсурдистской – другой не дано – остается, обеспечивая этой вещи не лозунговую, а длительную судьбу.

Точно так же противостоит одноразовости, апеллируя к материальной сокровенности, и Л. Соков в своей знаменитой «Встрече скульптур». Джакометти всю жизнь сомневался в самой возможности выразить реальное, однако реальность века со всей неоднозначностью отразилась в самом этом сомнении: в текучести его мира, как бы незавершенного формообразованием. Его фигуры неестественно вытянуты в пропорциях, они словно готовы ускользнуть (не потому ли вся эта диспропорциональность, это великолепное небрежение анатомией, чтобы успеть подхватить их на краю, удержать за эти нечеловечески, миражно вытянутые конечности). Идея побега, исчезновения, ускользания преследовала его постоянно. Человек Джакометти – воплощенное экзистенциальное сомнение – встречается с совершенно другим антропологическим типом: абсолютно завершенным, агрессивным в своей материальности, уверенным в необходимости своего присутствия в мире. С Лениным!

Образы Джакометти, при всей их ускользаемости, намертво закрепились в нашем сознании. О скульптурных Ленинах я и не говорю. Так что встретились два реди-мейда: не столько в плане технического воспроизведения, сколько в матричности, отпечатанности в сознании.

Любопытно, что мы говорим о материальной сокровенности со всеми ее коннотациями укорененности (собственно в материале, в рецепции, в состоянии сознания, словом, в том, что суммируется Х.-Г. Гадамером как «прирост бытия») применительно к соц-арту. Явлению, кровно связанному с концептуализмом, то есть по определению умозрительным, текстуальным. Что ж, теоретическое Про постоянно преодолевается практическим Contra, и наоборот. Подобный мироощущенческий оттенок есть и в работах, лежащих далеко за пределами соц-арта, но к которым мы привычно применяем понятие «сталинский текст нашей культуры». Таковы, например, «Языческие бабы» Н. и В. Черкашиных и особенно инсталляция В. Кошлякова и В. Дубосарского «На руинах тоталитарной империи». Они буквально вопиют об укорененности в материально сокровенном: от перцептивного до бессознательного.

Одномерность присутствует, как правило, в сугубо манифестационных вещах. Так, С. Мироненко в работе «Концептуальное искусство» остроумно манифестирует исчезновение материального плана произведения: знатоки искусства изображены «правильно», даже рама материальна, но собственно произведение, которое рассматривается изображенными зрителями, дано текстуально: словами Conceptual art, написанными на белом грунте. Столь же манифестационна и инсталляция группы «Медгерменевтика» в Музее Людвига в Русском музее: здесь так же осуществляется крайняя редукция материального плана изображения (контурный рисунок – пиктограмма, ахроматизм). Но подвергается сомнению и языковый план – его инструментальность, способность служить понятийному мышлению. Для этого используется старый добрый дадаистский еще метод алогизма. Рисунок кошки, вылезающей из мясорубки, напоминает сюрреалистический слоган – «случайная встреча на столе для вскрытия трупов зонтика и швейной машины».

Современное искусство знает много способов полной дереализации материального плана изображения. Один из них – метод апроприации, полного присваивания «чужого» ради каких-то конкретных умозрительных целей (такова в музее Людвига серия Г. Рихтера «48 портретов». Любит апроприировать «чужое», мистифицируя исходный материал, Д. Дин, а затем и Д. Кунс).

Другой метод демонстрирует Г. Пузенков. Традиционная изобразительность у него дематериализуется по определению: он как бы отменяет ее, репрезентируя уже электронную, компьютерную реальность, данную в мимесисе интерфейса. Удастся ли Пузенкову создать некую живописную поэтику на основе этих интерференций с электронным формообразованием? Изображение, взятое в файловые рамки, – самый примитивный, но необходимый план. Далее идет характер живописной реализации этой файловой сетки. Здесь уже присутствует намек на пиксельное разрешение: простые геометризованные рамки и буквенные обозначения как бы подрагивают на электронной волне, внутри цветных заливок наблюдается некое «копошение» оптических составляющих, первоэлементов. Это и есть пиксель, единица визуализации... Пузенков делает работу с визуализированным пикселем фирменным средством индивидуальной поэтики. Подобно тому, как попартисты в свое время делали средством своей поэтики работу с растром. Однако пиксель – знак более сложных процессов. Собственно, Пузенков работает с целым рядом опосредований и миметических процедур. Он создает живопись – аналог дигитального изображения, тело которого состоит из конгломератов пикселей. В свою очередь, это изображение являет собой дигитальную репрезентацию некоего исходного образа – изобразительного или беспредметного (от Моны Лизы до action painting). Этот исходный образ состоит в каких-то собственных отношениях с реальностью. Навигация по мимесису – вот что лежит в основе образности Пузенкова. Без этого неисчерпаемого ресурса пиксельность как таковая выглядела бы как остроумная находка, не более того.

Вообще, атака на материальный и тем более перцептивный план изображения, а также на понятийность художественного мышления осуществляется, разумеется, не ради деконструкции как таковой. Это часть постмодернистской стратегии ироничной ревизии любого состоявшегося, институцированного, отрефлексированного в своих выразительных средствах и материалах направления. Особенно часто этой атаке подвергается авангард с его артикулированным ощущением миссии, не только искусствосозидающей, но и жизнестроительной.

Направления удара могут быть самыми неожиданными. Так, Шерри Левин, апроприруя, то есть присваивая (перерисовывая, переписывая, перефотографируя) произведения К. Малевича, А. Родченко, Л. Лисицкого, подвергает критической процедуре, как ей представляется, «маскулинность» авангарда. Остроумную реплику в этот активизировавшийся в 1980-е гендерный дискурс добавляет А. Хлобыстин (купальный костюм «Маяковский – гендер»). Этот дискурс в русле искусства про искусство, кажется, вообще неисчерпаем – вот уже несколько лет Т. Антошина успешно ведет специальную тему «Музей женщины»...

С. Бугаев (Африка) в работе «Анти-Лисицкий» подвергает остракизму политическую ангажированность советского авангарда: простейшая «смена цвета» в апроприированном классическом плакате Л. Лисицкого эпохи Гражданской войны заставляет задуматься о многом... Ну и, естественно, особенно «подставляет» авангард его посмертно-музейный статус (с неизбежными издержками хрестоматизации и коммерциализации). Особенно активен в неприятии статуса авангарда как священной коровы был поздний соцарт... Но были и другие – Младен Стилинович еще в середине 1980-х создал инсталляцию «Малевич – не пирожное». В «Пагане» Е. Елагиной и И. Макаревича демифологизация авангарда (башня Татлина) в его провиденциально-экстатических амбициях и инсайтах остроумнейшим образом дана

методом от противного. То есть нагнетанием мистифицированно сакрального и эзотерического, вплоть до галлюциногенного градуса...

Критическая позиция в русле темы искусство про искусство имеет, естественно, несколько уровней. Крайне редок уровень тотального отрицания или деконструкции, основанный на принципиальной аксиологической релятивности. Отошел в историю и уровень «звериной теченской борьбы» (П. Филонов), хотя, если отбросить самоубийственную, по крайней мере в СССР, политическую составляющую, соревновательность и связанная с ней критичность играли важную роль в эволюции искусствоведения. В целом самоанализ искусства – процесс, растянутый во времени, носит коррелирующий и компенсаторный характер.

Причем – касается ли критическая процедура целых направлений, или обращена на выразительные средства, или затрагивает проблемы языка. Скажем, атакам на авангард в его историческом бытии сопутствуют оммажные жесты в его сторону: неоновые конструкции-башни Дэна Флавина, инсталляция Л. Ламма «Почести русскому авангарду», «Иконусы» В. Кошлякова. Последние парадоксальным образом синтезируют в качестве некоего национального канона формы иконные горки и супрематические конструкторы. Естественная боязнь эталонности, неумолимо накапливающей с годами потенциал репрессивности, здесь снимается самим характером материала – упаковочного картона и пенопласта: бросовым, расходным, самоуничтожающимся. Но оставляющим некий запах живого формообразования – прежде всего запах клея, – отсылающий к великолепной проектной культуре 1920-х. Инсталляции – реконструкции Брацо Дмитриевича из этого же ряда. Дмитриевич в них не только «отдает дань». Да, в красном углу его инсталляций всегда присутствуют *icons* авангарда, но художник как бы опредмечивает, овнешняет (выражение М. Бахтина) их, организуя новый мир предметных реалий согласно поэтике оригинала. По сути дела, идет одомашнивание, утепление, размузеивание. Есть здесь еще один уровень: полемика с концептуализмом, всегда стремящимся дезактивировать материальный план произведения, его «плоть». На этот вызов Дмитриевич отвечает квазиматериализацией: «умозрительное» побивается наивно-натуральной, живой предметностью.

Вот еще один пример компенсаторного плана. В 1990-е годы Т. Новиков выдвинул разделенную большой группой адептов доктрину нового русского классицизма. В какой-то степени полемически – как реакцию на всевластие постконцептуалистских стратегий в тогдашнем московском contemporary art. Априорно внеположный постмодернистской ментальности культ Прекрасного, Возвышенного, Классического тем не менее был вполне концептуально отрефлексирован. Прежде всего – по линии High and Low. Его амбивалентность тематизировал сам автор, окружая в своих текстильных коллажах-«гобеленах» фотоимиджи высоких классических образцов рукодельными, доморощенными рамками. Благодаря этому заявленная норма возвышенно-прекрасного снижается, точнее – очеловечивается. Речь здесь идет о трогательном стремлении гуманизировать, одомашнить прекрасное, тактильно огрaдить его именно как частное. Одновременно здесь важна и риторика Новой Академии – ведется борьба за придание этому одомашненному прекрасному статуса какой-то новой, авторизованной Тимуром Новиковым сакральности и новой музейности. Для понимания поэтики нового классицизма этот разнонаправленный, но единый в своей сущности жест символичен – как одна из последних, наверное, в прошлом веке попыток «своими руками» «спасти Красоту».

Тенденция размузеивания имеет не только симпатично-гурманскую составляющую Дмитриевича.

В. Дубосарский и А. Виноградов в своем проекте «Danger!

Museum» предлагают своего рода контрмузей. Проект сделан для Венеции и, хотя и декларирует самодостаточность, конечно же предполагает музейную среду. Это – музей

в музей, но их музей – подрывной, это своего рода троянский конь. В их проекте нет ничего футуристически-модернистского: разрушить музей, и на обломках... Нет и признаков нынешнего левого дискурса – тихой сапой перенацелить институцию, разорвать связи с «мировым капиталом» и вывести ее из культурного истеблишмента и господствующей системы репрезентации, сделав мозговым центром и архивом социального активизма. То, что задумали Дубоссарский и Виноградов, я бы назвал музейным рейдерством. Они хотят с налету захватить традиционную институцию, выставить охрану, создать видимость прежней деятельности, а на самом деле вывести ценности. Это отличный игровой проект, полностью скорректированный с тактикой и настроениями нынешнего дичающего, теряющего бывшие культурные завоевания капитализма. У Дубоссарского и Виноградова были все данные для реализации проекта. Как уже говорилось, благодаря апроприации имперсональной «худфондовой» манеры, заточенной в свое время на некую тотальную всеядность, у них есть некая квазиуниверсальная картина мира. Они способны регулировать оптику согласно ожиданиям аудитории – имитировать постмодернистский пастиш или предельно редуцировать месседж, но вот этой цельности и универсализма картины мира у них не отнять. Поэтому они не боятся упреков в коммерциализации или поповости: могут работать и для олигархов, и «для бедных». Просто они используют ожидаемость, заставляют конъюнктуру работать на себя, используют ее витальную силу. Энергия спроса – это мало кто мог отрефлексировать в нашем искусстве: не принято, стыдились. На Западе смогли многие – после поп-арта, хотя бы Кунс, Чепмены, на Востоке – современные китайские художники. В *Danger: Museum* художники оседлали волны двух конъюнктур: высоколобо-интеллигентской и простецкой. Первая волна связана с идеей контроля. О ней существует огромная литература – от Паноптикона Бентама до современных представлений об «обществе контроля». Авторы, вставив в живопись глазки видеонаблюдения, дали повод бесконечным размышлениям о включенности музея в систему тотального слежения. Вторая волна связана с мифологией арт-рынка: идеей манипулирования потребителем. Чем выше аукционные и прочие цены, тем слышнее разговоры о мыльных пузырях, панамах и прочих напастях. Дубоссарский и Виноградов и здесь на высоте: они и раньше владели трэшевыми интонациями, но теперь их *bad painting* плоха как никогда. Что ж, конъюнктура глядит на нас глазками видеокамер, проверяя, все ли приняли фэйк за высокое искусство. Художники, наверное, готовы согласиться с любым толкованием. Мне же ближе мое, рейдерское: музей захвачен, подлинные ценности вывезены, плохо сделанные фальшивки выставлены, видеонаблюдение ведется для маскировки: пусть думают, что здесь можно что-то украсть.

Что ж, можно и украсть. Но все же главный сюжет искусства про искусство – рефлексия. Искусство в своей самообращенности изыскивает внутренние ресурсы вдохновения, источники и способы репрезентации. Зевксис с Паррасием по-прежнему в процессе выяснения отношений.

2009–2010

Актуальный рисунок

На протяжении столетия русский рисунок несколько раз приобретал актуальность, выходящую за рамки своего автономного бытия: становился средством решения каких-то общих проблем современного искусства и искусствоведения, притягивал наиболее ярких критиков и теоретиков. Первый эпизод – мирискусническая графика. Труды А. Бенуа, Н. Радлова, С. Маковского, чуть позже Н. Пунина, В. Кандинского и даже Л. Троцкого впервые в России формулировались онтологические основания графического искусства и оттачивались сами понятия графической дисциплины: графизм, линейный и живописный рисунок, культура воспроизводимости и пр. Этот период скрупулезно описан А. Сидоровым¹². В самой бережности отношения к терминологическим аспектам, вообще, к становлению понятийного аппарата и языка описания присутствовало понимание актуальности этого культурного феномена: рефлексия графического непосредственно сопровождала, а иногда и опережала тогда развитие графического искусства. Не пройдет и двадцати лет, как А. Федоров-Давыдов напишет: «Расцвет графики за годы революции создал нечто столь принципиально-отличное, что мы волею-неволею, говоря ныне о графике, думаем совсем не о том, о чем думали совсем недавно»¹³. При этом он констатирует: «Новой графике» соответствует выработанный ею канон художественной критики. То есть рефлексия графического продолжает подпитывать художественный процесс в одном временном режиме. И снова графика привлекает наиболее профессиональных авторов десятилетия: молодого тогда А. Сидорова, В. Адарюкова, А. Федорова-Давыдова, М. Фабриканта. Отличие между арт-практикой начала и конца двадцатилетия можно описать в терминах раннего Н. Радлова: у художника-синтетика (по Радлову, это типологичный мирискусник и постмирискусник) «между творцом и природой возникает третий элемент – стиль». «Аналитическое искусство отрицает стиль как преграду, стоящую между художником и природой». После «стилизма» и «аналитики» (видимо, имелся в виду собирательный образ авангарда) наступает почти двадцатилетний период опять же нового понимания рисунка (разумеется, мы говорим о мейнстриме: отдельные линии «стилизма» и «аналитики», пусть и отошедшие на периферию, продолжают существовать, не предполагая, что их ждет реактуализация). В 1930-е годы утвердился, в терминах Н. Радлова, «живописный рисунок», то есть рисунок реалистический. Разумеется, Радлов не мог ожидать, что описанный им тип рисования, предполагающий живой, полнокровный, активный контакт с реальностью, обретет идеологическую нагрузку. Это обременение – обязанности и обязательства реалистического отображения действительности, оценивалось с позиций, фундированных ленинской теорией отражения. «Реалистический» (кавычки здесь означают очень суженное, канализированное в искусственных, формализованных идеологических берегах понимание реализма) тип рисования завоевал неоспоримо господствующее положение. Как мы видим, продолжался феномен одновекторности развития графики и критического канона. Только в этом случае этот канон имел явно выраженный идеологически-охранительный характер. Живописный рисунок, станковый и иллюстративный, оставался прежде всего окном в некую конвенционально принятую реальность (конечно, бытовали и другие типы рисования. Например, авторские реализмы подчас выдающихся мастеров, волею общеисторических обстоятельств вытесненные в частную сферу. И натуроподобное пассивное рисование, которое и тогда тре-

¹² См.: Сидоров А. А. Русская графика начала XX века: очерки истории и теории. М.: Искусство, 1969. Разумеется, автор тогда не имел возможности даже упомянуть Л. Троцкого. О нем как о персонаже истории русской графики см.: Боровский А. Северный грифель: статьи о графическом (1978–2012). СПб., 2012.

¹³ Мастера современной гравюры и графики: сб. материалов / Под ред. В. Полонского. М.; Л., 1928.

тировалось как бескрылый натурализм). Требовалось завлечь зрителя в это окно, обустроить его в этой реальности, более правильной, чем текущая действительность, потому что существующей в режиме долженствования, более поддающейся контролю. Контроль осуществлялся незыблемыми правилами прочтения. Прочтения как литературного текста, так и непосредственной реальности. Этот санкционированный ракурс шел еще от ленинской статьи «Лев Толстой как зеркало русской революции». Если великое произведение было зеркалом, вполне избирательно открывающим реальность в ее объективном (возможно даже, скрытом от самого писателя) развитии, то тем более избирательным, рассчитанным на санкционированные правила прочтения (миропонимания) зеркалом обязано было быть реалистическое рисование.

Справедливости ради отметим, что, несмотря на все эти обременения, в 1930–1950-е годы созданы и выдающиеся произведения графического искусства (долгое время они рассматривались в свете преодоления консервативного канона. Сегодня появилась возможность взглянуть на них по-новому: как на уникальное сочетание конвенциональной мировоззренческой проективности и авторского полнокровного, преодолевающего умозрительные препоны видения).

Тем не менее с середины 1950-х начинается мощный процесс обновления рисунка и графического языка в целом. Процесс реактуализации традиций был общекультурным, но графика объективно играла в нем ведущую роль. Почему? Вопрос непростой. Важное значение имело само физическое присутствие в тогдашней культуре плеяды старых мастеров графики. Фигура Фаворского объективно культовая, а рядом, в Москве и Ленинграде, еще здравствовали другие патриархи – А. Гончаров, А. Фонвизин, Д. Митрохин, В. Курдов, П. Басманов, В. Стерлигов. Их привлекательной стороной, помимо чисто творческих моментов, была сравнительная невовлеченность в дела официоза. Все-таки ответственные идеологические задачи прежде всего ставились живописцам и скульпторам тематически-монументалистской специализации. Старикам рисовальщикам позволялось заниматься проблематикой углубления и сохранения графической культуры. В. Фаворский и В. Стерлигов вообще были, каждый в своем роде, философами визуального. Постепенно функция сбережения и теоретического осмысления исторического опыта (который воспринимался как опередивший свое время и «остановленный на бегу» сталинским официозом) в общественном сознании трансформировалась в мифологизированный образ «хранителей огня» (так называлась одна из выставок перестроечной поры). Итак, процесс обновления графического языка проходил под знаком восстановления прерванной во второй половине 1930-х годов традиции. Представления о ней оказались довольно обобщенные. К тому же они развивались от мирискуснической традиции, в особенности в ее интерпретации питерскими графиками 1920-х – начала 1930-х годов, через лебедевское рисование, как динамичное, книжное, так и неоклассическое (рисунки обнаженной натуры), до футуристической и супрематической графики. Многообразие традиций стимулировало и поиски в сфере языка описания. В работах о графике реализовали себя лучшие тогдашние критики – Ю. Герчук, Ю. Молок, Э. Кузнецов, Г. Поспелов, В. Петров, Н. Дмитриева, Л. Мочалов, Б. Сурис.

Графики явно были самыми, говоря современным языком, продвинутыми художниками в тогдашних творческих союзах. Это предполагало широту взглядов. Официоз требовал непримиримости по отношению к любому инакомыслию, тем более – к институционально оформленному (по крайней мере, на уровне групповой идентификации) в виде неофициального искусства. Логика борьбы требовала непримиримости и от андеграунда. В пылу обид был соблазн (и позднее, в конце восьмидесятых, перед этим соблазном многие летописцы художественной эпохи не устояли) вообще свести все содержание художественного процесса к победе подвижников и бунтарей андеграунда над охранительством и конформизмом. Однако в силу этой самой широты интересов графика оказалась сферой, так

сказать, общепримирающей. И дело не только в том, что графикой кормилась тогда большая группа наиболее передовых деятелей «другого искусства». Просто она нашла опору не в конфронтации, идеологической и институциональной, а в моментах онтологических. Хотя бы в дематериализации реального плана и материализации плана метафизического у В. Фаворского... В щемяще-экзистенциальных отношениях женской фигурки и пространственных планов у П. Басманова... В чаше-купольных композиционных построениях В. Стерлигова... В спиритуальной формульности Б. Ермолаева...

Вместе с тем нельзя забывать: обновление графического происходило в парадигме пусть репрессированной и реактуализированной, но традиции. В Ленинграде – это прежде всего традиция В. Лебедева, большей частью периода его рисунков плотницким карандашом и более поздних ню, обогащенная рисовальным опытом Пикассо, от периода аналитического кубизма до энгровского этапа, может быть, Сегонзака и Дюфи. К ней примыкала матюшинская линия, а также более локальные – рудаковская, акимовская и др. Два поколения ленинградских рисовальщиков (от прямых учеников этих мастеров до тогдашней молодежи – Т. Шишмарева, В. Власов, В. Курдов, Н. Костров, В. Матюх, Б. Власов, А. Сколзунов, А. и Г. Трауготы и др.) опирались на ресурс этих традиций. В Москве традиция была не столь кристаллизована, но и здесь считывались истоки: В. Фаворский, П. Митурич, В. Чекрыгин, А. Тышлер, А. Гончаров. Для молодых тогда «западников» Ю. Красного, Л. Збарского, Б. Маркевича и др. исключительно важен оставался пример рисования П. Пикассо и Матисса. В мою задачу не входит сколько-нибудь подробный очерк обновления графической традиции начиная со второй половины 1950-х. Важно констатировать: за десять с небольшим лет был создан современный рисуночный стиль, энергичный, адекватный надеждам на обновление жизни, претворивший многообразные традиции модернистского толка, вполне свободный от идеологических и дидактических обременений предшествующего периода.

Значение этого процесса невозможно переоценить. Был создан, еще раз повторю, вполне современный рисунок, отвечающий как требованиям времени, так и традициям уникальной графической культуры, в течение столетия дважды (в 1900–1910-е годы и в 1920-е – начале 1930-х годов) занимавшей в развитии мирового графического искусства позиции, объективно являвшиеся самыми передовыми. Но актуальным в нашем понимании этот рисунок не был.

Возрождение традиции высокого модернизма (этот термин тогда у нас не был в ходу) была задачей почетной и необходимой для нормализации художественного процесса. Но ее реализация налагала определенные обязательства лимитирующего характера.

Сосредоточенность на развитии высокой, тем более испытывавшей гонения традиции, культ профессионализма, осмысленного опять же в контексте этой традиции, требования индивидуализации визуального стиля предполагали определенный профетизм. Официоз отвергался как прибежище непосвященных, как «низкое». Но в те же отношения High and Low, Высокого и Низкого, эта позиция вступала и со многими течениями contemporary: особенно теми, которые сознательно снижают интонацию, работают с профанным – низовой культурой и трэшевыми материалами. Низкое, Low, отвергалось у нас вплоть до 1970-х, когда в русле андеграунда уже вполне сформировались отечественные изводы поп-арта и концептуализма (из этого вовсе не вытекает, что андеграунд как таковой был по определению «прогрессивнее»: нет, и там хватало традиционализма, причем зачастую не такой высокой пробы). Просто ревнители модернистской культуры не могли принять в свою систему искусствоведения интерес к низкому и отсутствие интереса к высокому – в коннотациях стиля, традиции, формальной реализации (мастерства, эстетизма).

Можем ли мы сказать, что высокопрофессиональный новый рисунок модернистского типа предшествовал актуальному рисунку? В какой-то мере – да, ибо актуальный рисунок

возникает при определенном уровне состояния графической культуры, даже если он взаимодействует с ней «методом от противного». Вместе с тем первые шаги актуального рисунка 1960-х годов связаны как раз с теми художниками, которые не исповедовали культ Высокой графической культуры и не были лимитированы цеховыми представлениями о «формальном» (он же – профессиональный) цензе.

Таковыми «внецензовыми» (хотя бы в силу своего ментального статуса) художниками были А. Арёфьев в Ленинграде и В. Яковлев в Москве.

Осмысление же необходимости «вежливого отказа» от конвенциональных формальных категорий (даже если это категории авангардной формы, подразумевающие и модус беспредметности) связано с другим кругом мастеров. А именно – с И. Кабаковым, В. Пивоваровым, Э. Булатовым, В. Янкилевским, Ю. Соболевым, Ю. Соостером и др. В оформлении фантастики, детской и научно-популярной литературы, несомненно, отрабатывались некие матрицы передового художественного мышления: методика опосредований и разного рода тропов, многообразие приемов – от сюрреалистических сдвигов форм до интеллектуального монтажа. Но и этот опыт являлся скорее предпосылкой нового актуального рисунка, ибо касается отдельных «инструментально-репрезентативных функций» (С. De Zeiger).

Какова же содержательная база новой актуальности?

В развитии отечественного искусства, естественно, присутствует специфика, вполне объяснимая. Вместе с тем проблематика актуальности применительно к рисунку (графике) находится в фокусе транснациональной артпрактики и теории. Только в MoMA (The Museum of Modern Art) целая серия выставок («Drawing Now: 1955–1975», 1976; «Thinking Print», 1996; «Drawing Now: Eight Propositions», 2002; «OnLine. Drawing Through the Twentieth Century», 2011) посвящена истории приращения смыслов и практик в развитии графического процесса начиная с 1960-х годов. С. De Zegher, куратор фундаментальной выставки «OnLine», выстраивает эволюцию «философии рисования» следующим образом. В академическом рисовании она находит объективизацию реальности «как она видится» в сочетании с репрезентацией поэтической, основанной на работе воображения. Следующим базисным этапом исследователь считает конструктивизм и супрематизм, вобравшие завоевания кубизма: «де-автоматизацию рисунка», понимание того, что изображение не всегда референтно предмету изображения и способно вести самостоятельное существование, вполне осязаемое, поддающееся, по Р. Якобсону, «пальпированию». Иными словами, отказ от «аналоговой репрезентации», основанной на «похоже на...». Кандинский, Клее и Родченко – «проблематизация отношений плоскости и линии»: их сакрализация, оппозиция абстрактное/материальное, физически присутствующее и данное в проекции или подразумеваемое. В свете дальнейшего развития искусства конструктивистский и супрематистский рисунок (линия) выглядел познавательным (когнитивным), организованным и даже диаграмматичным в сравнении с иррациональным рисованием дадаистов и сюрреалистов. Вывод: к пятидесятым годам рисунок освободился от обременений непосредственной репрезентации реальности и взял на себя новые обязательства. В частности – выражения собственных скрытых значений и самореференций. Рисование реализуется в новых материалах и медиах, служит междисциплинарным связующим, осваивает новые пространства – public art, перформанс, танец, в ближайшем будущем – дигитальную сферу.

Экспансия рисунка касается, разумеется, и содержательной сферы. Обычно перечисляют социальные вызовы, вставшие перед западным миром в 1960–1970-е годы: антивоенные движения, борьба за гендерные права, социальные взрывы и пр. В качестве примера рефлексии социальных общественных процессов обычно приводят выставку 1984 года в музее Хиршхорна «Content: A Contemporary Focus, 1974–1984». В этот период в искусствоведении нового поколения термин «стратегия» выдвигается как оппозиционный термину «стиль». «Стиль» отсылает преимущественно к формальным категориям, «стратегия» – к

категориям мышления и планирования. Ключевым вопросом становится «Что это означает?»¹⁴. Суммируя, я бы выделил два момента, характеризующих «новую актуальность» рисунка. Первый – его «самостоянье»: самообращенность, самореферентность, способность физического укоренения и экспансии в любой среде, вообще физическое присутствие, телесность (в 1973 г. Ребекка Хорн в своем знаменитом перформансе мощно выразила это физическое, телесное основание рисунка: на лице художника – маска с закрепленными в ней карандашами). Спонтанные движения головой по листу бумаги, собственно, и создают образ: рисование – след телесного. Исследователь творчества Р. Серра добавляет: его рисунки в их физической, тактильной реальности апеллируют к жизненному опыту в целом, это след живого¹⁵. В этом же контексте – внимание к «танцевальному» бытию рисунка: ему посвящен не только раздел уже упоминавшейся мегавыставки «OnLine», но и специальная экспозиция «Dance/Draw» (The Institute of Contemporary Art, Boston, 2011–2012).

Укорененность в телесном имеет еще один план – полемический. Это критический жест по отношению ко второй составляющей нашего понимания «новой актуальности» рисунка. Этот план сформулирован в статье исследователя отношений театра и рисунка и звучит следующим образом: вибрации тела – отказ от знака¹⁶.

Между тем новая актуальность рисунка в не меньшей степени, чем «телесным», подпитывалась опосредованным, умышленным, головным, стратегическим. Зиждилась как раз на «знаке» – семиологии и на понимании значения коммуникации. Прирастала смыслами. Апроприировала различные типы визуальных языков (карты, планы, наглядную агитацию, шрифты, политапажи, геральдику, вообще, все виды пиктографики, вплоть до компьютерной). Работала с иконографией высокого искусства и анонимной арт-продукции. Не гнушалась трэшем. Обрастала многочисленными отсылками к социальным и политическим идеям, отношениям и реальностям, которые не «изображались», а существовали вне произведения в его материальной форме. Словом, второе основание актуальности рисунка 1960–1980-х годов можно назвать концептуальным. С той же долей условности, как и первое – телесным.

Думаю, актуальный рисунок – одна из немногих областей, в котором советское искусство развивалось более или менее синхронно с contemporary art. Более того, советское искусство 1960-х годов обрело статус современного (в коннотациях транснационального мейнстрима) именно в пространстве актуального рисунка. (Хотелось бы отметить, что в моем понимании понятие contemporary не является оценочным, то есть вовсе не знаменует качественное превосходство над искусством более традиционным. Нет, речь идет о некоей типологии художественного сознания и механизмов мышления, которая в определенный момент конвенционально признается передовой. Нет необходимости доказывать, что «время вносит свои коррективы», как и то, что существует феномен реактуализации не только исторически «вчерашнего», но и архаичного.)

Художником, в арт-практике которого синтезируются оба основания российского актуального рисования («телесное» и концептуальное), безусловно, является И. Кабаков. Экфрасис московского концептуализма бесконечен, однако именно рисованию Кабакова как-то не уделялось специального внимания.

Вслед за текстами самого художника авторами, пишущими об арт-практике раннего Кабакова, артикулировалась прежде всего ее персонажность: способность примерять чужие языки – вплоть до полного растворения в текстуальности, чужие поведенческие рисунки –

¹⁴ См.: *Wye D.* Preface // *Thinking Print: Books to Billboards, 1980–95*. New York: The Museum of Modern Art, 1996. P. 9.

¹⁵ См.: *White M.* *Drawing as Drawing* // *Richard Serra Drawing. A Retrospective*. The Menil Collection. Yale University Press, 2012.

¹⁶ См.: *Butler C. H.* *OnLine*. MoMA. P. 148.

вплоть до «выхода из себя». Действительно, Кабаков одним из первых рефлексировал то, что, согласно ликбезу современных креативщиков, называется «три мыслительных стула Диснея и шесть мыслительных колпаков де Боно»¹⁷. А именно – вживание в определенную ситуацию, роль и даже «лицо», передача ему функций нарратора и репрезентатора (причем нарратор мог и принципиально отказываться от функции визуальной репрезентации). Все это так, но как художник большого масштаба Кабаков не укладывается в созданный не без собственного участия концепт-проект. Даже апроприируя чужие, чаще всего анонимные языки, даже сводя визуальное к рисованному шрифтовому решению или вообще – к пустотности, он не может окончательно разделаться с «авторским». «Видение открывается не через язык, а через письмо, а точнее – через руку, старательно выводящую буквы в особых ритмах телесного чувства», – это наблюдение В. Подороги применимо к материальному плану даже «остаточной» кабаковской визуальности¹⁸.

О «телесной» укорененности графического свидетельствует и сам художник: «Происходила <...> какая-то разрядка мощной энергии, как бы идущей откуда-то из глубины меня. Предусмотреть результат этих движений пера, этих „маханий“ было невозможно, он возникал сам по себе, но в его постепенно получавшейся конфигурации, узоре для меня как бы сохранялась память и переживания этой идущей из глубины энергии»¹⁹.

В «Вокноглядящем Архипове» заполнение плоскости листа в своей аперсональности напоминает политипажи детских иллюстраций – загадок «на внимание»: на одном листе миметически подробное изображение, на соседнем – зеркальное воспроизведение, но с какой-то измененной деталью. Тут уж не до авторства: бесстрастная механическая линейная вязь. В листах «Человек под душем» рисование упрощено чуть ли не до уровня инструкции в картинках (как там у Маяковского – «На кране одном написано „Хол.“ ...»). Вместе с тем у меня и от этих ранних работ всегда оставалось мощное ощущение авторства: не идеи, «придумки», а именно графической реализации, собственно рисования. Deskilling (отказ от мастерства, умения, маэстрии) – общее правило концептуализма²⁰. При всем том во всех изводах кабаковского рисования, вплоть до шрифтового, есть эта составляющая «ритмов телесного чувства»: вязкая, избегающая отрыва пера (карандаша и т. д.) от бумаги арабесковость, напряженность отношений заполненности/незаполненности как поля листа в целом, так и отдельных «клеточек» (в этой мании заполнения клеточек можно найти бодрийеровский экзистенциальный подтекст коллекционирования: пока есть незаполненные клеточки – коллекционер живет. Я бы добавил боязнь отрыва «пера от бумаги» – непрерывность рисования есть непрерывность экзистенции).

Более того, авторское парадоксальным образом окрашивает и кабаковское пустотное. Причем не идеями и знаками – полнокровным ощущением реальности. Телесностью. В упомянутых выше рисунках этот драйв заполняемости даже тематизирован. В первом условный до знаковости силуэт яблока «обрисован» линейной, почти автоматически саморазвивающейся графической вязью. Эта дублированная условность подготавливает вполне определенную реакцию – искус заполнения. Рисунок буквально вожделеет к сочной фруктовой мягкости. В «Человеке под душем» изображение в своей условности тяготеет чуть ли не к логотипу. Эта установка на условность дублирована «тематически»: душ смывает все следы характеристики, «осязаемости». Однако и здесь силуэтная форма буквально напрашивается

¹⁷ См.: <http://www.vash-psiholog.info/t/240/19925-myslitelnye-stulya-imyslitelnye-kolpaki.html>.

¹⁸ Подорога В. А. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Параллели. Вып. 2. М., 1991. С. 49.

¹⁹ Кабаков И. 60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 47. Wien, 1999. S. 10.

²⁰ См.: OnLine. P. 10.

на зрительно-тактильную «заполняемость» – плотскость, телесность (недаром художник любит иллюминировать литографский рисунок пятнами акварели).

Итак, И. Кабаков утвердил базисные основания отечественного актуального рисунка: концептуальность и телесность. Но его роль этим не ограничилась: с Кабаковым связан тип рисунка, сопровождающего инсталляцию. У него две основные функции. Репрезентативная представляет проект в целом, в экспликации его концептуальных и материальных планов – отсюда пересечения планометрических, знаково-прагматических и, условно говоря, стенографических моментов. Вторая функция в какой-то степени продолжает, но и опровергает первую. Опровергает «служебно знаковую» природу всех этих категорий, выявляя потенциал образности. Так, в стенографии акцентируется момент динамики и уже упоминавшейся телесной основы письма, в планометрии – ресурс пространственного драматизма, в манипуляциях семиотического плана – некую процессуальность. В результате рисунки этого типа обретают собственную эстетическую природу – эффект свернутого нарратива (соответственно – и потенциал партиципации: самостоятельной навигации зрителя). То есть рисунок, оставаясь «руководством к чтению» (осмыслению, переживанию и пр.), одновременно провоцирует партиципацию – самостоятельность навигации в пространстве рисунка и инсталляции в целом и, естественно, артикуляцию индивидуальных способов приращения новых смыслов.

Новые подходы обещают новые прочтения...

2013

Новые русские рассказчики

С повествовательностью, нарративностью²¹ русское изобразительное искусство находится в состоянии вечной любви-ненависти. Это понятно – российская культура литературоцентрична, и изобразительное искусство постоянно испытывает как естественное желание стряхнуть литературные коннотации, так и боязнь потерять поистине неистощимую подпитывающую «материнскую» субстанцию – ресурс «рассказывания историй»²². Пик «состояния любви» приходится на вторую половину XIX века, он вызвал к жизни активизацию и трансформацию такой древней жанровой формы, как экфрасис. Художественная критика тогда не вполне еще отрефлектировала свой предмет, не говоря уже о жанровой структуре. Все критические жанры (а социально-критический модус тогда главенствовал) – очерк, «письма», фельетон, обзор и т. д. – являли собой версии экфрасиса. Н. Брагинская, исследователь античной культуры, писала, что в классическом экфрасисе «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности...»²³.

По отношению к могучим примерам этого хорошо забытого, по-новому прозвучавшего в России жанра – скажем, статье В. Стасова «Картина Репина „Бурлаки на Волге“» (письмо 1873 г. редактору «Санкт-Петербургских ведомостей») – эта установка взаимодополнительности продолжает действовать. Но ясно и другое: литературный жанр апроприирует изобразительный, использует его в своих интересах. Каких? Вполне благородных – Стасов, например, раздраженный бесплодностью распространенных в обществе «гражданских вздохов», ориентирует внимание зрителя на какие-то сокрытые в народной массе, но объявляемые художником, как сегодня бы сказали, социально-антропологические надежды. Взять хотя бы мальчика в центре картины, «в котором все 1873 г. протест и оппозиция могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей-геркулесов, шагающих вокруг него впереди и сзади». В самом описании бурлаков, составляющих «живую машину возовую», с его античными коннотациями, точными отсылками к социальной реальности, Стасов использует уже собственный темперамент и авторские языковые приемы с такой суггестией, что спорить с ним по существу не приходилось даже критикам следующих поколений. Столь же ярким, но и в какой-то степени репрессивным, ибо не оставляет воспринимающему никакой лазейки для оппонирования, воспринимается и фрагмент из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1873 год: «...но не думаю, чтобы поняли, например, Перова „Охотников“. Я нарочно назначаю одну из понятнейших картин нашего национального жанра. Картина давно уже всем известна: „Охотники на привале“; один горячо и зазнамо врет, другой слушает и из всех сил верит, а третий ничему не верит, прилег тут же и смеется... Что за прелесть! Конечно, растолковать – так поймут и немцы, но ведь не поймут они, как мы, что это русский враль и что врет он по-русски.

²¹ Здесь нет возможности рассматривать все многообразие материала, которое покрывает актуальнейшая сегодня междисциплинарная наука нарратология. «Нарративному повороту» посвящена огромная литература (см., например, систематизирующие обзоры соответствующей проблематики, проведенные двумя авторами: Шмид В. Нарратология. М., 2008; Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. 2010. № 3). Приведем только два более или менее конвенциональных, по Вольфу Шмиду, значения термина «нарративный», принятых в научном обороте. Первое, широкое, «подразумевает, согласно структуралистскому пониманию, „изменение состояния“». Второе, узкое, «сочетает структуралистскую концепцию с классической – подразумевается не только „изменение состояния“, но и передача этого изменения посредством некой повествующей инстанции» (см.: Шмид В. Нарратология. С. 15).

²² См. определение Ж. Женетта: «Повествовательный дискурс может существовать постольку, постольку он рассказывает некую историю» (Там же. С. 18).

²³ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание: сб. ст. М., 1977. С. 259–283.

Мы ведь почти слышим и знаем, об чем он говорит, знаем весь оборот его вранья, его слог, его чувства. Я уверен, что если бы г-н Перов (и он наверно бы смог это сделать) изобразил французских или немецких охотников (конечно, по-другому и в других лицах), то мы, русские, поняли бы и немецкое и французское вранье, со всеми тонкостями, со всеми национальными отличиями, и слог и тему вранья, угадали бы все только смотря на картину. Ну а немец, как ни напрягайся, а нашего русского вранья не поймет. Конечно, небольшой ему в том убыток, да и нам опять-таки, может быть, это и выгоднее; но зато и картину не вполне поймет, а стало быть, и не оценит как следует; ну а уж это жаль, потому что мы едем, чтоб нас похвалили»²⁴. Речь идет о Венской Всемирной выставке: Достоевский встраивает произведение в свой дискурс национальной идентичности по вектору «не поймут нас европейцы» настолько аппетитно, что желание иной интерпретации подавлялось.

Великие русские экфрасисты²⁵ второй половины позапрошлого века разработали эффективную систему вовлечения зрителей – прежде всего режим речевого общения: устно-сти, диалоговых фигур, самоперебивов, восторженных восклицаний и пр. Аудиторию этот язык описания вполне удовлетворял. Художников, по крайней мере на этот период, подобный ресурс привлечения общественного внимания, – тоже. (Реплика А. Чехова: Стасов мог опьяняться помоями, – пришла позднее). Впрочем, дело было не только в прагматике. Пугающе пронизательный Л. Толстой во фрагменте из «Анны Карениной» описал типологичную психологическую реакцию русского художника 1870-х (только ли?) на интерпретации своего искусства, выводящие на философические высоты, как своего рода виктимность: «Все подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились. Он хотел что-то сказать, но не мог выговорить от волнения и притворялся, что откашливается. Как ни низко он ценил способность понимания искусства Голенищевым, как ни ничтожно было то справедливое замечание о верности выражения лица Пилата как чиновника, как ни обидно могло бы ему показаться высказывание первого такого ничтожного замечания, тогда как не говорилось о важнейших, Михайлов был в восхищении от этого замечания. Он сам думал о фигуре Пилата то же, что сказал Голенищев. То, что это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были бы верны, не уменьшило для него значения замечания Голенищева. Он полюбил Голенищева за это замечание и от состояния уныния вдруг перешел к восторгу»²⁶.

Поколение А. Н. Бенуа ощутило уязвимость господствующей в момент их прихода в искусство установки – как собственно в арт-практике, так и в системе ее описания и транс-

²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 72.

²⁵ Справедливости ради отметим, что не менее эффективно прием экфрасиса использовали и в Европе. Причем еще более открыто апроприруя его в прагматических целях. Например, в социальной пропаганде. Ф. Энгельс дотошно описывает реалии известной в свое время картины «Силезские ткачи» вполне второстепенного Карла Хюбнер (1814–1879), которая в его понимании «сделала гораздо больше для социалистической агитации, чем это могла бы сделать сотня памфлетов. Картина изображает группу силезских ткачей, принесших холст фабриканту, и с необычайной силой показывает контраст жестокосердного богатства с одной стороны, и безысходной нищеты – с другой. Упитанный фабрикант, с медно-красным, бесчувственным лицом, пренебрежительно отшвыривает кусок холста; женщина, которой принадлежит этот холст, видя, что нет никакой надежды продать его, лишается чувств и падает; ее обнимают двое маленьких детей, в то время как стоящий рядом старик с трудом ее поддерживает. Приказчик рассматривает другой кусок холста, владельцы которого с мучительным напряжением ждут результата осмотра; молодой человек показывает подавленной отчаянием матери жалкий заработок, который он получил за свой труд; на каменной скамье сидят в ожидании своей очереди старик, девушка и мальчик, а двое мужчин, взвалив на спину куски забракованного холста, выходят из комнаты; один из них потрясает в бешенстве кулаком, между тем как другой, положив руку на плечо своему товарищу, указывает на небо, как бы говоря: будь покоен, есть еще судья, который покарает его. Вся эта сцена разыгрывается в холодной, нежилого вида прихожей с каменным полом; только фабрикант стоит на коврике. Между тем в глубине картины, позади прилавка, открывается вид на богато обставленную контору, с роскошными шторами и зеркалами, где несколько приказчиков пишут, не обращая внимания на то, что происходит за их спиной, а сын хозяина, молодой франт, стоит, опершись о прилавок, с хлыстом в руке, покуривая сигару и равнодушно взирая на несчастных ткачей. Эта картина выставлена была в нескольких городах Германии и, конечно, подготовила много умов к восприятию социальных идей» (<http://cyberleninka.ru>).

²⁶ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. IX. С. 46.

ляции. В самом деле, как ни отрицал Ф. М. Достоевский «направительные цели» в своих заметках об изобразительном искусстве, эти цели, конечно, существовали. Литературоцентричность объективно правила бал – как собственно в искусстве, так и в его интерпретации. Освободившись от необходимости как-то коррелировать свои реакции с нормативностью академизма, критика описанного выше толка, почувствовав абсолютную свободу в своей навигации по художественному процессу, выплеснула вместе с водой (необходимостью хоть какого-нибудь вникания в скучную академическую иерархичность сюжетов и обращения к эксплицированной сумме приемов) и младенца – имманентную проблематику художественной реализации. В уже упоминавшихся экфрасисах В. Стасова и Ф. Достоевского – не только наиболее репрезентативных, но и высших проявлениях господствующей установки – на долю профессиональной проблематики выделяется едва ли одна десятая текстового объема. Да и то она сводится к довольно механически понимаемой «технике» (вполне на уровне, если снова вернуться к «Анне Карениной», горизонта Вронского и Голенищева, но уже никак не художника Михайлова, в сознание которого Толстой вложил мысль о живописной реализации как реакции приращения живого – «картина оживает» пред ним «со всею невыразимую сложностью всего живого»).

А. Бенуа легко нашел полемическую формулу дистанцирования от этой совокупной (арт-практика плюс система описания), господствующей в общественном сознании установки: «литературщина»²⁷.

Между тем к открытому разрыву если не с «литературщиной», то с повествовательностью предшествующего этапа русской живописи, похоже, круг Бенуа, будущие «миriskусники», не стремился. Прежде всего, ими и был создан собственный экфрасис, использующий наработанный предшественниками ресурс интимизации, вовлечения зрителя-читателя согласно уже собственным (вспомним словцо Достоевского) «направительским целям». (На современном языке теории нарратологии это описывается как «когнитивно-коммуникативное событие».) Это событие на этот раз – коммуникация по поводу самостоятельного бытия материального, выразительного плана искусства, – конечно, было укоренено в русской жизни, текущей и исторической. Много позже А. Эфрос, критик уже следующего поколения, поэтика которого сформировалась не без влияния мирискуснического экфрасиса, как бы интуитивно предвосхищает современную теорию. Он вовсе не отказывается от категории сюжета. Только «не принудительного». Он как высшую меру повествования выделяет сюжет суриковский, который в его понимании, в отличие от передвижнического, являет собой «не происшествие, а событие»²⁸.

Строго говоря, и Бенуа никогда не откажется от признания смысло- и формообразующих качеств сюжета и повествования в целом. Но на первом этапе, прежде чем «раскинуть красоту по большим площадям», надо было размежеваться с передвижнической утилитарной, учительской «психологией журналистов»²⁹. Это далось мирискусникам легко. Но разорвать отношения с сюжетом как таковым? С форматом, у которого с русским искусством исторически столько было связано? Много позже В. Шкловский, лидер русского формального метода, вообще напишет:

«Сюжет – это явление стиля». Наверное, так далеко мирискусники не зашли бы, но явлением эстетическим, во всяком случае – «стильным», сюжет для них, несомненно, был. Тем не менее время требовало изменения самого характера коммуникации, высвобождения ее из-под диктата последовательного повествования. Осуществление этих изменений

²⁷ «Нас инстинктивно тянуло <...> подальше от литературщины, от тенденциозности передвижников...» (Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». М., 1994. С. 21).

²⁸ См.: Эфрос А. Профили. СПб., 2007. С. 55.

²⁹ См.: Бенуа А. Н. Художественные письма 1908–1917. СПб., 2006. Т. 1. 1908–1910. С. 285.

выпало на долю мирискусников. Правда, это был не разрыв с сюжетом. Это было последовательное, не без возвратов и примирений, расставание русского изобразительного искусства с «рассказыванием историй». В собственной арт-практике того же Бенуа и К. Сомова это расставание предстает в форме некоей обязательной опосредованности, «вынужденности» из потока текущего, наличного времени. Возникает тема некоей инсталляции (театрализации, экспозиции, означенного поведения – этикета).

«Корневые» персонажи мирискусников подвижны не логикой развития сюжета, а скорее логикой принятого, обязательного поведенческого рисунка. Они совершают променад, возделают, даже в купальне ведут себя строго по этикету. Некий этикет предусмотрен и для зрителя. Это не непосредственный контакт, а опосредованный: ситуация смотрения смоделирована – зритель наблюдает как бы из зрительного зала. Даже эротические моменты – «подглядывание» за маркизой в купальне – срежиссированы (не ситуационный порыв, а процессуальность: рассматривание в лорнет картинки (живой картины?) игривого содержания). Артикулированная условность, опосредованность снижают роль сюжета как действия: все и так понятно, срежиссировано, легко поддается «считыванию». Зато возрастает роль надсюжетного: коммуникация строится все более нелинейно. За всем этим стоит уровень символизации, обусловленный общими интенциями культуры Серебряного века, практикующей работу с новыми уровнями сознания: «Символизм делал материалом творчества глубокие уровни и измененные состояния сознания, ранее остававшиеся как бы вне культуры: сновидные, медитативные, наркотические, гипнотические, пратологические» (А. Эткинд).

Любопытно, что в свое время Г. Г. Пospelов в своем анализе федотовского «Сватовства майора» как классической повествовательной формы также высказывал мысль о наджанровости, связанности персонажей картины «со светящимся телом общенациональной жизни»³⁰.

Разумеется, эта ситуация была встроена в мощные процессы дефабулизации, которые охватили всю художественную культуру, расстающуюся с искусствами «объективности» художественно упорядоченного и последовательно изложенного и воспринятого повествования. Линейная организация повествования, логика причинно-следственных связей «подтачивались» в течение всего столетия, причем со времен структуралистов – с коннотациями противостояния репрессивным категориям «контроля», «порядка», «власти» и пр.

Пока же, в 1910-е годы, нелинейная организация сообщения выступала прежде всего в виде артикуляции мифопоэтического, архаико-символического, в экспансии тропов (иносказаний), в наделении собственно материального плана произведения разного рода имманентными смыслами³¹. Классическое сюжетобитие как последовательность с огромным объяснительным потенциалом постепенно сменялось инобытием: от полной аннигиляции до существования в некоем мерцательном режиме, трансформациях, декодировках, переносах, инсайтах. Объяснительный потенциал, эта сильная сторона классического повествования, оказывался невостребованным. Разумеется, в самый дальний ящик «рассказ» был «запрятан» авангардом. Тем не менее «ключ» к этому ящику авангард даже в своей алогической, «заумной» ипостаси сохранил, «не выбросил».

Нетрудно представить, что новая, пролетарская власть, исходя из характера массовой поддерживающей ее аудитории, не могла пройти мимо «повествования» с его объясняющим и контролирующим ресурсами. Действительно, требования «советских сюжетов» посыпались сразу же – как от зрителей, так и главным образом от культуртрегеров. Искусство отве-

³⁰ См.: Пospelов Г. Г. Русское искусство XIX века: очерки. М., 1997. С. 127.

³¹ Словом, будет пройдена та часть пути, который Р. Барт описал следующим образом: «Исследователь более позднего времени, суммируя опыт актуальных практик, понимает, что „реалистичнее“ всех будет не то произведение, в котором „живописуется“ реальность, а то, которое, пользуясь реальным миром как содержанием, глубже всех проникает в ирреальную реальность языка» (цит. по: Берг М. Литературократия. М., 2000. С. 74).

чало оперативным жанризмом ранних ахрровцев, бравшим именно внешними примерами советского опыта: в плане отношения к сюжету А. Модорова и Е. Чепцова находились на стадии «непереваренной», недовершенно «житейщины», от которой стремились отойти даже поздние передвижники. Непритязательность раннесоветских живописных рассказов была очевидна современникам, однако в примитивизирующей наивности приема – самого «предъявления» советского опыта – присутствовала некая убеждающая нота искренности. Фигуративная живопись в целом сохраняла вполне осознанный интерес к реалиям наличной жизни (как жизни исторической: собственно, фокусировка оптики на материально-фиксирующем плане и было знаком «исторического»). Однако от повествовательности она всячески уклонялась, предпочитая различные версии тропа. Думаю, тому было две причины. Первая – традиционная, уже навязчивая русская боязнь литературщины.

Вторая – боязнь «житейщины», стремление к определенному горизонту обобщения, горнему или планетарному (в любых коннотациях – от петрово-водкинских до малевичевских). Обе фобии в качестве анамнеза имели истоки в истории русского искусства второй половины XIX века.

Между тем идея сюжета преследовала многих. Так, к ней постоянно присматривался К. Петров-Водкин. Как мне представляется, он вполне осознанно осваивал многообразие тропов. Ставка на иносказание, обогащенная сказовыми и притчевыми интонациями, вполне органична для его поэтики. Но в ряде случаев Петров-Водкин ставил перед собой задачу максимально точной организации психологической реакции зрителя. Не импульс к самостоятельным толкованиям, обобщениям, открыванию новых смыслов, но концентрация, контроль, сосредоточенность. Только в таких условиях психологическая ситуация из многовариантной и провоцирующей интерпретации становится единственной в своем роде – историчной («Тревога»). Петров-Водкин всячески отходит от рассказывания историй: применяет свернутый сюжет, косвенное изображение³². Однако ощущение развитого, убедительного нарратива («именно так все и было», «в таком напряжении мы и жили») присутствует в полной мере. Конечно, Петров-Водкин был не один. Целый ряд художников следующего поколения задумывались о том, как поставить на службу новому времени нарративный потенциал сюжета. И. Лизак, например, почти буквально «примеряет» к новой жесткой реальности сентиментальные интонации сюжетики перовской «Утопленницы» («Композиция», 1927). Это интересный момент: некоторые молодые художники как бы корректируют повествовательный опыт передвижников новыми требованиями концентрации и нагнетания событийности. Так, «Крах банка» Г. Ряжского, конечно, содержит отсылку к одноименной картине В. Маковского. Однако за счет сокращения жанризма (типажи, ситуации, взаимоотношения персонажей) возникает напряжение: действие, драйв за пределами изображенного. Одним из самыхотрефлексируемых примеров обращения к сюжетному действию с развитыми причинно-следственными связями можно назвать работу С. Рянгиной «Жена» (1929). Художник использует не раз затронутую тогдашней литературой и журналистикой тему: разрыв между сельским активистом, переехавшим в центр на учебу или работу, и прежней семьей. Ситуация в тогдашней культуре предстает амбивалентной: одни авторы – на стороне традиционных семейных устоев, другие – благоволят более «продвинутой», социально активной горожанке. Рянгина здесь – менее всего моралист, похоже, все персонажи обрисованы без особого сочувствия. Все это – быт, а быт всегда тяжел и бессмыслен. Вот об этом и рассказывает художник. Гораздо важнее сам механизм «события сюжета». Это событие подготовлено с классической последовательностью: по сути дела, пусть и редуцированно, повторена композиция хрестоматийной федотовской

³² Этими терминами оперирует Н. Н. Волков, один из немногих исследователей сюжета в живописи. См.: Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.

вещи «Сватовство майора». Выстроена s-образная (опрокинутая по горизонтали), длящаяся, перетекающая от узла к узлу композиция, последовательно раскладывающая эпизоды на самостоятельные «сценические планы». Каждый персонаж – девочка с узелками-гостинцами, кряжистая молодая крестьянка, новоиспеченный «городской», девица-разлучница – все обладают собственным пространством. Причем это пространство как бы просматривается персонажами на просвет. Режим просматривания и координация между персонажами (осуществляемая движением, позой, взглядами) не вполне совпадают, отсюда – некоторая застылость. Подобное торможение уместно, когда необходимо акцентировать значительность происходящего. Здесь оно мотивировано скорее другими обстоятельствами: экспозицией (как на эксплуатационном стенде) полезного действия старого сюжетного механизма в новых условиях. Похоже, работа сюжета в подобном выделенном, экспонированном состоянии была не столь уж эффективна: отлаженный механизм пробуксовывал в непретворенном жизненном материале. Есть примеры другого рода: материал, в данном случае исторический, претворен вполне последовательно. Сюжет пробуксовывает потому, что авторы не уверены в действенности причинно-следственных связей исторического порядка. Поэтому один художник «событие сюжета» трактует мистически, другой – сюрреалистически. Я имею в виду «Самосожжение народоволки» Л. Чупятова (1928) и написанную годом ранее «Смерть Марата» А. Гончарова.

Завершающим этапом в попытках «приручения» классического сюжетосложения в новых условиях считается масштабное полотно К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1937). Принято (и сам художник придерживался такого же мнения) считать его неудачей. Между тем природа этого произведения сложна. Речь идет о вселении в новую квартиру петроградских пролетариев 1922 года. Эта хронологическая привязка важна: еще и речи нет о зощенко-булгаковских сатирических коннотациях испортившего всех «квартирного вопроса». Нет здесь и коннотаций победительности, агрессии («Мы старый мир разрушим»): напротив, мир вещей, трактованный с большой уважительностью как мир культуры, гармонично открыт (посредством системы окон, зеркал и отражений) новым насельникам. Какой путь они выберут? Половик на паркете – не шаржирующая, а смыслообразующая деталь: пойдут «поверх культуры»? Пойдут вглубь? (В чисто живописном и фактурном планах половик виртуозно «вписан» в поверхность, отсутствие диссонирующего контраста внушает надежды на последнее.) Открыты для новых насельников квартиры и наработанные культурой ценности и искусства. Помимо предметно-пространственных реалий, они незримо присутствуют (подразумеваются) в виде библейских ассоциаций, неизбежно сопутствующих горизонтальным композициям, отсылающим к иконографии «Тайной вечери». Будут ли учтены нравственные уроки или повторится все как встарь: предательство, верность и пр.? Это обременение стоит и за обрисовкой, собственно визуальной и вербальной, – здесь художник уподобляет себя П. Федотову с его рацеями, – типов новых людей. Петрову-Водкину от всей души хочется, чтобы новоселье было неким спасением, то есть продолжением культурно-нравственного бытия (в свете драматических результатов советского социального мегаэксперимента мы иногда забываем о глубинности демократических убеждений многих художников старшего поколения, для которых пролетарский миф, по выражению Бердяева, заменил миф крестьянский. Петров-Водкин, несомненно, искренне, не дежурно, сочувствует своим персонажам, грамотным пролетариям с дореволюционными фабричными корнями, – этот народ был не по учебнику знаком художнику). Однако объективность художника-наблюдателя корректировала идеальную картину мира: уже «ковчег» 1922 года «засорен», отягощен каким-то своими внутренними проблемами. Тем большие акценты привносит в миропонимание художника опыт второй половины 1930-х: последовательное вымывание старого кадрового пролетариата, замена новоселья (в его реальном и символическом планах) процессом постоянного подселения – новые кадры приходят на смену выбывающим в небытие. Все это, как мне

представляется, размывает установку художника. Изначально тема «Новоселья» – внедрение новых людей в непривычные, означенные не ими культурные пространства. Собственно, картина – «про это». Про осторожность внедрения, отсутствие ухватистости и собственничества, про нежелание «наломать дров». При этом – внедрение не социальных типажей, а живых людей – со своим жизненным сюжетом, своим рассказом (отсюда прием предъявления, экспонирования персонажа, фронтального или данного в повороте, как бы с длящегося обходного движения). Но рассказ негромкий, заявленный взаимопозиционированием, а не открытым жестом. Это важно: недосказанность, негромкость, деликатность, осторожность поведенческого рисунка. Ощущение, которое не сводится к теме «новые хозяева». Скорее к теме выбора пути, теме цивилизационного спасения. И вот эта установка, проведенная на всех уровнях реализации, от живописного до, так сказать, сюжетного (я бы сказал, что художник оперирует суммой микросюжетов), подвергается сомнению. Коррективы 1930-х так разительны, что прежнее содержание – сохранение культурного горизонта бытия – выглядит частным. Квартирой-ковчегом движут какие-то более решительные, мощные исторические силы. Возникает новая мотивировка эмоциональной темы негромкости, осторожности, частности – растерянность. Мир обитателей квартиры-ковчега, связанных какими-то прежними, дающими о себе знать непроявленным, осторожным гулом отдельных разговоров, историями, – уязвимый, хрупкий мир. Новые хозяева квартиры – не хозяева жизни. Их тяготит неуверенность в реальности собственного бытия (отсюда и ошупывающая, уважительно-материальная – как-никак, чуть ли не последнее прибежище устойчивости – трактовка предметной формы). Петров-Водкин едва ли мог отрефлексировать ситуацию, но ход событий он уловил. «Новоселье» не было неудачей: не страдало иллюстративностью, избытком рассказа и пр. Напротив, картина бросила новый отсвет на проблематику нарратива: сюжет растерял функции контроля, организации, управления повествованием в ситуации, когда само историческое действие предстало вне логики и последовательности причинно-следственных связей. Когда пульсация микросюжетов работает не на обобщающий результат-вывод, а на перманентную трансляцию исторической тревоги. Такова, на мой взгляд, причина «недорассказанности» этой вещи.

Чем же был замещен развитый сюжет в советской довоенной фигуративной живописи? Выше уже говорилось о различных приемах тропа, иносказания, к которым прибегали мастера самых различных направлений, – в том числе и после того, когда объединения перестали организационно существовать. Со становлением соцреализма постепенно изживался и троп. Современные исследователи (Б. Гройс, В. Тупицын и др.) упрекают живописный соцреализм в избыточной литературности, в готовности «сдать» свой предмет языковым практикам. Однако дежурные упреки в литературности и сюжетности, как мне представляется, носят компенсирующий характер: на самом деле, они обозначают нечто иное. А именно – последовательное вытеснение самостоятельной рефлексии по поводу предмета изображения. Самостоятельная, авторизованная картина мира замещалась конвенциональной, общепринятой. Событийность с дефиницией даже не предсказуемости, а просто самостоятельности вытеснялась вовсе. Право на существование сохраняла только событийность отрегулированная, без неожиданностей, причем исключительно вкупе с определенной, закреплённой за ней иконографией. Короче говоря, все теоретические предпосылки существования специального нарративного мира снимались. О какой литературности и тем более сюжетности можно здесь говорить! Гиперидеологизированная картина мира не могла делиться функциями контроля даже с сюжетом, обладающим хоть каким-либо потенциалом самостоятельного развития (такой острый сюжет, как, скажем, «допрос коммунистов», восходящий к хрестоматийной картине Н. Н. Ге и нашедший яркую реализацию в работах А. Дейнеки и Б. Иогансона, потенциально могущий вывести на самостоятельные рассуждения, никак не мог «перевалить» на вторую половину 1930-х). Гораздо более под-

ходил для этой картины мира канон, действующий на всех уровнях произведения и обладающий к тому же в своем генезисе ресурсом сакрального (сцепка пантеон – канон в определенного рода искусстве действует по сей день). Каноническая, ритуально предьявляемая визуальность в качестве реальности, в том числе исторической, существовала практически вне нарративности (главным принципом теории нарратива, напомним, является изменение). А значит, не располагала к практикам переоценки, авторской интерпретации, угадывания, толкования (имеется в виду как со стороны «исполнителя», так и зрителя). На смену всему этому пришли паллиативы. Как бы они ни назывались, главным в них, согласно современной теории, был модус дескриптивности (описательности). (Напомним: в отличие от нарративности, подразумевающей выражение изменений посредством некоего самостоятельного повествователя.) Одним из влиятельных паллиативов был термин мотив, теоретически обоснованный А. Бакушинским³³ в конце 1920-х как раз в прагматике гиперидеологизированной картины мира. Мотив в его представлении несет надсюжетный характер.

Бакушинский сосредоточился на мотиве шествия. Соцреализм освоил и другие сюжетозамещающие мотивы (термин можно заменить словом «тема» и другими подобными, – на практике все они сближены именно замещением самостоятельной событийности сюжета некоей канонической представительностью): похороны, предстояние, апофеоз и т. д. Не говоря о разработанных уже академизмом матрицах смерть героя, герой и толпа, герой, выполняющий простую, черную работу, и пр.

Война способствовала не только десакрализации социалистического реализма. Она же парадоксальным образом приводила к его (во всяком случае – некоторых его линий) гуманизации, вызвав к жизни огромный, не контролируемый сверху массовый нарратив «о войне», состоящий из миллионов индивидуальных рассказов... Искусство просто не могло пройти мимо этого народного заказа на рассказ. Причем – разумеется, интуитивно – оно нашло возможности задействовать этот народный нарратив. Произведение отчасти выполняло функцию спускового крючка: нужно было создать саму ситуацию рассказывания, а на нее неизбежно накладывался повествовательный опыт миллионов участников войны. Тематизация самой ситуации рассказывания (отсылающей еще к репинским «Казакам...»: каждый казак «дописывает» общий документ, добавляет речение позатейливей) характерна для двух популярнейших в народе произведений того времени: «Письма с фронта» А. Лактионова и «Отдыха после боя» Ю. Непринцева. В обеих ситуациях военный нарратив «не равен» картине, самостоятельно развивается за ее пределами. (Вообще говоря, ситуация «рассказа в рассказе» – одна из самых устойчивых форм, артикулирующих повествовательность. Она дается буквально, но может существовать и в скрытой форме. Так, в картине «Поезд» М. Кантора, художника вполне современного, нет ни действия, ни общения персонажей, ни документа, текста как «инстанции повествования». Но традиционный русский вагонный разговор на главные бытийные темы в буквальном смысле материализован в обрисовке спящих попутчиков, в эмоциональной атмосфере, в самом характере живописного письма.)

В 1947–1948 годах Кукрыниксы пишут «Конец» – произведение, намного переросшее задачи пропагандистски-публицистического плана, вполне уместные, исходя как из содержания текущего момента, так и карикатуристской специализации авторского коллектива. Здесь мастерски, без педалирования и сползания в шарж, дано общее «событие сюжета» – физическая и нравственная агония вождей рейха. Задействовано все: психологическая убедительность, атмосферность, достоверность исторической фактуры. Но убедительнее всего другое. Наряду с главным, обобщающим действием (скорее фазами общего бездействия, знаменующего полную безнадежность) в картине присутствуют, причем вполне ощутимо, несмотря на свою свернутость, частные сюжеты. Они заданы композиционным путем: перед

³³ См.: Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 89.

каждым гитлеровским бонзой – собственный зрительный (взгляд у каждого сфокусирован на своем) и одновременно – умозрительный план. Каждый мысленно просматривает, прокручивает в сознании свой отрезок пути, приведшего не только к общегосударственному, но и к личному краху.

В «Свежем номере цеховой газеты» А. Левитина и Ю. Тулина (1952), характернейшем образчике позднесталинского искусства, так же как в картинах Непринцева и Лактионова, есть «рассказ в рассказе» (на языке структурализма – «повествовательная инстанция»): цеховой листок, в котором, видимо, живописуются художества «отрицательного героя» (кстати, достаточно условно отрицательного – это паренек, вполне поддающийся исправлению: подобная снисходительность попросту невозможна в довоенном искусстве). Интересный момент: в картинах Лактионова и Непринцева представлены те же «простые люди», что и в «Свежем номере...», однако они были приобщены к закартинному военному нарративу, самому масштабному из всех возможных. Поэтому даже мысли о частном, бытовом, повседневном как снижающем не могли и возникнуть у интерпретаторов. А вот в «Свежем номере...» уже современники увидели мелкотемье: простой человек уже не приобщен к великому и сакральному, как в 1930-е, или просто к решающему в жизни страны, как в военные годы. Как справедливо замечает А. Бобриков³⁴, происходит «снижение статуса», выведение простого человека за границу «возвышенного». Эта процедура была достаточно болезненна, по крайней мере для художников и продвинутой аудитории. Последняя не могла воспринимать жанризм вне котурнов исторического. В результате изобразительный рассказ как таковой был в ее сознании сведен к советскому бидермайеру и, соответственно, адресован неподготовленному, «мещанскому» зрителю. Возможно, по отношению к работам С. Григорьева, Н. Сергеева, А. Волкова, М. Лянглебена и других бесчисленных жанристов первой половины 1950-х годов это и справедливо. Однако недооценены были и замечательные вещи Ф. Решетникова, обладавшего органичным, наследующим федотовский, даром сюжетосложения. Надо сказать, официальная эстетика быстро отреагировала на это выпадение сюжетных вещей из исторического контекста. «Мелкотемье», «натурализм», «лакировка действительности» – подобная негативная метафорика маркировала и действительно постановочные вещи, и попытки «трогательной реабилитации быта» (так критик Л. Аннинский назвал робкие попытки неореализма в тогдашнем лирическом кинематографе). На самом деле объективный запрос общества на частное представлял для советской живописи второй половины века почти неразрешимую задачу. Гораздо проще было вновь запустить, так сказать, замещающе-предъявительный принцип, отработанный в предвоенные десятилетия: идеологизированную (правда, без надрыва сакральности) картину мира, исполняющую обязанность реальности. Многое осталось от прошлого – прежде всего каноничность (полная скорректированность, «завизированность» высшими инстанциями) визуальности. Однако на смену сакральности всех этих шествий и клятв пришла инерционность. Торжествовала установка, которую вслед за Б. Брехтом можно назвать «показом показа»: живопись показывала, предъявляла носителей определенных функций, которые, в свою очередь, показывали содержание своей деятельности: колхозники – результаты коллективного труда, воины – историю подвигов или готовность к новым, учителя – своих учеников и т. д. Разумеется, возможны были различные компоновки: все вместе – в ситуации шествий-демонстраций, избирательно – при локализации темы. Чаще всего использовались композиции фризového плана. Сама установка «предъявления» диктовала ситуацию предстояния. Разумеется, большая часть арт-продукции носила ритуальный характер. Наиболее вдумчивых, рискующих противоречить официозу авторов тревожила эта инерционность (уже упоминавшийся исследователь композиционности Н. Волков писал: «Проблема общения как будто не стоит в

³⁴ См.: Бобриков А. Большая женщина Сталинской эпохи. URL: <http://art1.ru>.

последнее время перед нашими художниками. Все фигуры ставят лицом к зрителю. Повороты и движения не выходят за рамки чисто внешней связи, в лучшем случае связи внешним действием <...>. О пяти позирующих лицом к зрителю шахтерах можно все адекватно сказать словами. Но не скажешь адекватно словами о молчании». Но и в русле «показа показа» постепенно нарастали по-настоящему важные моменты (в том числе отрицающие мировоззренческие аспекты «искусства показа»): «предъявлялись» личностное отношение к потоку жизни, экзистенциальные темы (обычный человек во всей полноте ощущения жизни в ситуации близости смерти или предательства), как правило, связанные с военным опытом. Затем возникли и конфликтные настроения, связанные с логикой развития общественных отношений: диалогичность «сурового стиля», вызывавшего на нелюбезный разговор как зрителей, так и власть. Но вот что важно: искусство продолжало бояться повествовательности. Существовал даже не внешний, а какой-то внутрицеховой контроль над нарративом. Проблема предъявлялась, показывалась, заявлялась. Программировалась реакция на нее – в случае сурового стиля, как уже говорилось, достаточно полемическая. Но внутрикартинная активность, событийность казались внеположными позднесоветской картине. Так, критике была подвержена картина П. Смуровича на вполне уважаемую агитпропом тему расизма в США. Дело в том, что она не просто показывала «звериное лицо» расизма: художник смог выразить ожидание столкновения, драмы, причем с элементом непредсказуемости результата. Это воспринималось уже как опасная литературщина. П. Смурович, взыскующий, в духе призывов официоза, реального, не назывного драматизма, проявлял излишнюю доверчивость. Даже когда речь шла о вполне канонической теме преступлений нацистов. У него есть полотно, где эсэсовцы изображены надо рвом с расстрелянными. Сама иконография, разработанная в живописи и кино, вполне канонична, ситуация железно мотивирует вывод: фашизм – безусловное зло. Но Смуровичу мало показа, ему нужен рассказ о зле в его развитии и о персонификаторах зла. Он фокусирует живописную оптику на каких-то внутренних сюжетах, говорящих деталях, конкретике персонажей. Внутренние микросюжеты быденности зла цепляются один за другой. Подобное наращивание повествовательности даже профессиональной средой воспринималось как некая чрезмерность. Да что там «большие нарративы» – деталь, потенциальная неким саморазвитием, и то воспринималась с опаской. «Суровый стиль» пытался противостоять логике идеологизированного «предъявления» сфабрикованной, замещающей реальность визуальности: казалось, еще немного, и он прорвет этот экран и дорвется до реальной проблематики времени. Этот прорыв осуществлялся наращиванием экспрессии, активизацией образных ходов (разного рода тропами) и пр. Но стоило намекнуть на самостоятельное, не мотивированное (показом или прорывом, уже не так важно) саморазвитие, звучал сигнал тревоги.

Так, в «Геологах» П. Никонова персонаж в центре холста всего-то-навсего перематывает портянку, но это жест, не укладывающийся в логику бытовизма, производственничества, лирического жанризма и т. д. В силу этого он вызывал у критики повышенную тревогу – как потенциальный самостоятельно развивающийся, «уводящий в сторону» от генерального показа нарратив.

Боязнь рассказа преследовала советское искусство, причем и в пору, когда оно бытовало в ипостасях официальное/неофициальное (напомним интересный феномен: в годы перестройки несколько художников старшего поколения, вполне официального толка, именно в рассказе увидели некий горизонт свободы. Именно в годы распада официоза они «позволили себе» не только коснуться запретных тем, но и всласть, не сдерживая повествовательный драйв, «порассказывать истории». Такой неожиданный всплеск повествовательности проявился, например, у Д. Обозненко и И. Пентешина).

Впрочем, с конца 1950-х в Ленинграде работал абсолютно несистемный художник – А. Арёфьев. Он погружался в радикально некондиционный в свете тогдашних представ-

лений даже о «низком» в искусстве материал: жестокий мир трущоб, бандитских малин, сюжеты убийства, драк, суицида. Это был жанризм настолько высокой жестовоантропологической силы, что, пойдя за ним сколько-нибудь влиятельная группа художников, сам принцип замещающей визуальности был бы опрокинут. Но несмотря на то, что «арефьевская группа» существовала, ее участники не доходили до той степени радикализма, которую демонстрировал лидер. Так и остался Арефьев, по крайней мере в плане артикуляции наррации, преждевременным. Зато для следующих поколений художников-рассказчиков его опыт был непрерываем.

Концептуальный поворот к сюжету стал возможен только в контексте, наверное, самого значительного сдвига в отечественном искусствоведении, который приходится на конец 1960-х – 1970-е годы.

Он оказался связан не столько с осознанием искусством ценностей модернизма (соответственно – проблематикой самовыражения, «формы» и пр.) и не с критикой его социального бытия в СССР – отсюда разделение на официальное и неофициальное. (Хотя эти фундаментальные моменты, разумеется, способствовали этому сдвигу.)

Поворот обусловлен некоей объективизацией понимания работы искусства как инструмента сознания (ради этой объективизации на время забывались такие фундаментальные опоры модернизма, как самовыражение, иногда даже – индивидуальная стилистика и вообще – авторское). Из этого исходила установка позиционирования: по отношению к существующим концепциям искусства, границам компетенции видов и жанров, языкам описания и пр. В целом это был поворот от явления (показа) к «концепции». Прежде всего, концептуалисты и соц-артисты критически отрефлексовали механизмы действия официальной советской культуры. Однако их целью являлась не борьба: их позиция была более аналитической и описательной. Побывать в различных шкурах – в теле официального искусства и вне его (стратегия позиционирования), промониторить идеологическую насыщенность любого пространства, декодировать чужое поведение и на основе этого опыта выстраивать собственное «я» – такой они видели свою задачу. Язык советского искусства оставался для них замечательным спарринг-партнером: манифестирующий высшую, откорректированную реалистичность и одновременно – имитационный, то есть пустотный, готовый дематериализоваться. Словом, идеальный Иной. Как писала о концептуализме Е. Бобринская, «„я“ может реализоваться только в отношении к Иному»³⁵. Встреча с Иным стала даже специально тематизироваться соц-артом: у В. Комара и А. Меламида в полотнах «Большевики возвращаются после демонстрации» (1981–1982); «Ялтинская конференция» (1982). Эти вещи написаны зализанным, созданным для канонических изображений языком (той же темы демонстрации в первой работе или знаменитого изображения «большой тройки», собравшейся в Ялте, во второй. Но в привычное врезаются Иное: демонстранты встречаются на улице ящера (аналог Зеленого змия?), в знаменитую фотографию «большой тройки» на место лидеров свободного мира «пробираются» Гитлер и какой-то динозавр, любимец поп-культуры. В «Девочке перед зеркалом» в мир пионерского детства врывается шокирующий, абсолютно не мыслимый для советской массовой психологии фрейдистский мотив. Алогизм? Фантазм? То, что на молодежном сленге будет называться стебом? Самое интересное, что язык как ни в чем не бывало визуализирует это Иное. Съедает, не подавившись. Возникает вопрос: может, Иным, вовсе не службистски-безобидным, а по-своему опасным, является не что иное, как сам этот всеядный язык? Более того, иногда язык, его бытование, становится сюжетом. В. Шкловский когда-то уподобил сюжет стилю. Стил соцреализма в глазах молодых художников 1970-х годов характеризовался прежде всего сюжетностью (на самом деле это было не так, в целом сюжет был ослаблен, но художники легко находили нужные

³⁵ Бобринская Е. Чужие? М., 2013. С. 187.

им примеры). Так вот, соц-арт предполагает, что в самой картинности соцреализма заключен сюжет. На этом построен цикл «Ностальгический соцреализм» В. Комара и А. Меламида. Вот, к примеру, «Заговор Хрущева против Берии». Обычное говорение вождей за покрытым красным сукном столом – отсылка к бесконечным картинам «теплая деловая встреча». Жуков почему-то с породистой собакой, отсылка к другому жанру – отпускному, охотничьему. Где общий, способствующий окончательному выводу сюжет? Нет сюжета. Но соцреализм, даже ностальгический, обязан быть сюжетным. Значит, он просто запрятан, закодирован. Так возникает тема конспирации, заговора...

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.