



Художественный журнал Moscow Art Magazine

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован
Комитетом по печати РФ
Свидетельство
о регистрации СМИ
№ 0110896 от 7 июля 1993 г.

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Максим Иванов
Егор Софронов

Директор по развитию
Роман Селиван

Технический директор
Александр Шер

Помощник редакции
Айшан Насибова

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

Дизайнер
Александр Ефремов

Корректор
Николай Гладких

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Дэвид К. Бродерик
(Москва–Сан-Франциско)
Дмитрий Галкин (Томск)
Мария Калинина (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Наталья Серкова (Москва)
Иван Стрельцов (Париж)
Станислав Шурипа (Москва)

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Maxim Ivanov
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Technical Director
Alexander Sher

Editorial Assistant
Ayshana Nasibova

Comics
Georgiy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

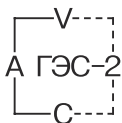
Proofreader
Nikolay Gladkikh

CONTRIBUTING EDITORS

David C. Broderick
(Moscow–San-Francisco)
Dmitry Galkin (TomsK)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Natalia Serkova (Moscow)
Ivan Streltsov (Paris)
Stanislav Shuripa (Moscow)

В оформлении обложки использована работа «MODUS-BULATOV» из проекта Игоря Северцева «Неустойчивые семантические единицы» (2026). Художественный мотив — поэтическая эпоха Эрика Булатова. Объект: световой короб с внутренней динамической подсветкой, имитирующей кинетическую иллюзию. Фотопечать на виниловой самоклеивающейся пленке Oracal. Производство: SEVER Group. © 2026.

134-й номер «Художественного журнала»
издан при поддержке:



cosmoscow
foundation

Наконец вам с кисточкой

Комикс
ОХЖО
РАЛ
2026



Ну, что, товарищи
холсты на
подрамнике,
сидим поджидаем,
когда госпожа
кисточка явится?

да уж, ждём, когда
нас станут в картины превращать

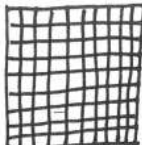


очень лю-
бопытно,
что его
кистей-
шеству
на этот раз
вздумается

То ли
это будет
картина-
окно



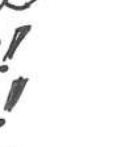
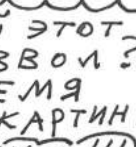
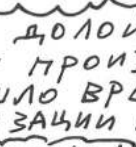
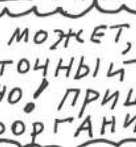
То ли
картина-
решётка



То ли
экран

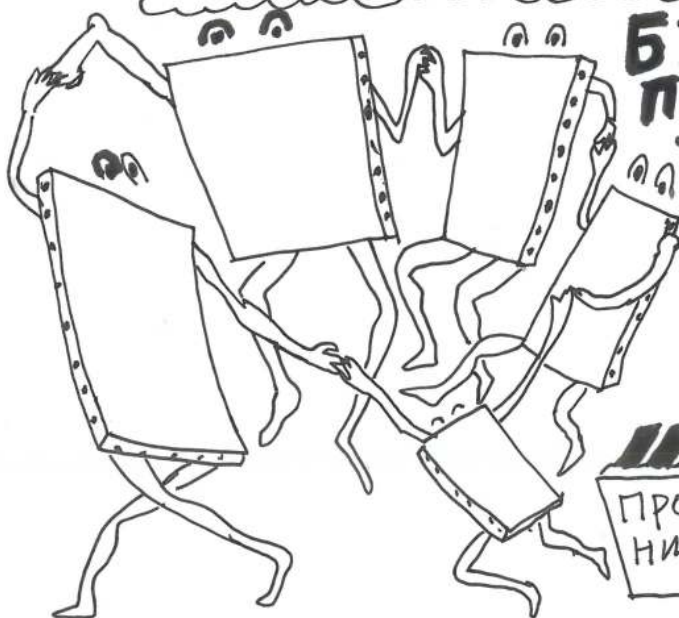


То ли
интер-
фейс



-А может, долои этот
кисточный произвои?!
-точно! пришло время
самоорганизации картин!

даёшь картинную автономию!!!



**БУДЕМ
ПРЫГАТЬ,
ТАНЦЕВАТЬ,**
а на
КИСТИ
НАМ

НАСЛАДЬСЯ
продолже-
ние следу-
ет

Художественный журнал № 134

БУЛАТОВ

«Насколько уместно говорить об Эрике Булатове сегодня?» — с этого риторического вопроса начинается свой текст автор первого материала настоящего номера. Ведь искусство этого художника «обрело едва ли не хрестоматийный статус», а сам он «создал... целый корпус текстов, ясно излагающих его визуальную систему» (Е. Кошелев «Заметки о Булатове»). Однако сомнения эти не помешали ему написать о Булатове несколько проникновенных страниц, как и не помешали редакции «ХЖ» посвятить художнику настоящий выпуск журнала. И это оправданно хотя бы потому, что многое из того, что было принципиально важно для Булатова, «по-прежнему не представляется чем-то существенным для широкой публики, включая, впрочем, и многих профессионалов из художественного сообщества» (Г. Литичевский «Трансцендентальная институция»).

Так, Эрика Булатова принято связывать с медиа живописи, в то время как он настойчиво представлял себя «художником картины». Отличие это было для него принципиально, так как картина понималась им мультимедиаально — она не сводилось к станковому произведению, а могла быть и видео, и фотографией, и перформансом, и инсталляцией. Картина была определена Булатовым «специальной художественной методологией или даже оптикой» (И. Новиков «На скорости сквозь День и Ночь»). Более того, картина была для него чем-то большим, чем произведение искусства: она обладала онтологическим статусом, ее конструкция была «полем трансцендентальной творческой активности» (Г. Литичевский «Трансцендентальная институция»). При этом «Булатов не делал попыток материализовать трансцендентное — растворить его в объектности; он создал структуру апофатического перечисления, в которой сама плоскость и изображенное на ней называют то, чем закартинное пространство не является» (Н. Тарасов «Белый свет как предел видимости»). И в той мере, в какой искусство испытывает «неослабевающую потребность в трансцендентном», наследие Булатова оказывается «живым инструментом анализа современности» (К. Зацепин «По ту сторону горизонта»).

Поэтому неудивительно, что в актуальном искусстве «идет борьба за право выступать продолжателем методов искусства Булатова», что намеченная им «линия становится одной из наиболее влиятельных в современном отечественном искусстве» (С. Попов «Рамки памяти» Эрика Булатова). При этом речь идет не столько о том, что он был «прямым наставником каких-либо современных авторов, которые продолжают его дело и развивают его концепции», но о том, что его наследие есть «ключ ко многим процессам в современной живописи и фотографии» (А. Стрельцова «Стеклянная граница»). К примеру, пейзажные образы, лежащие в основе большинства произведений Булатова, «удивительно близки тому пониманию лиминального пространства, которое разрабатывается в исследованиях современной визуальной культуры. Подобные пространства существуют не столько между конкретными местами, сколько между состояниями. Их главная характеристика — неопределенность: зритель ощущает возможность перехода, но сам переход оказывается отложенным или неосуществимым вовсе» (К. Подлипенцева «За горизонтом»). В свою очередь, разработанная Булатовым конструкция картины резонирует в восприятии современных технологических художников с языком цифровых интерфейсов. Ведь «он проектировал не образ, а условия доступа», «лозунг у Булатова — не сообщение, а кнопка, блокирующая или перенаправляющая взгляд», «плоскость холста становится протоколом: она задает правила игры еще до того, как зритель начинает “читать” содержание» (О. Семёновы «Эрик Булатов: Архитектор интерфейса»).

И все же безупречная выстроенность булатовской художественной системы, внимание художника к ее формальному совершенству оказываются затребованными сегодня не столько тем, что узнают себя в нынешнем мейнстриме, сколько тем, что ему противостоят. Ведь «в последние десятилетия знание об искусстве в основном развивалось по пути все большей социологизации или распыления в междисциплинарном многоголосии. Однако это не означает отсутствия необходимости в наведении артистического, кураторского или критического фокуса на форму. Напротив, резкий разворот в эту сторону мог бы оказаться крайне продуктивным и освежить художественный процесс» (П. Польщиков «Потребность в автономии и объективность формы»). Быть значимым не причастностью, а противостоянием — такая позиция в полной мере отвечает личности Эрика Булатова. Его творчество — это не только опыт художественной метафизики, но и опыт экзистенциальный, опыт понимания искусства как способа этического проживания в своем времени.

«Когда я сомневаюсь в работе, — исповедуетесь молодой художник, — я иногда ловлю себя на мысли: а выдержит ли она проверку Булатовым? Не стилистическую — мне чужда его манера, — а проверку на честность. На то, не спряталась ли я за сложностью, за красивой теорией, за актуальной повесткой. И если ответ “да”, я убираю лишнее» (А. Белая «Читалочка»).

МОСКВА, АВГУСТ 2026

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor booklbox
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

в Санкт-Петербурге:

Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Книжный магазин «Все свободны»
Книжный магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ЗАМЕТКИ О БУЛАТОВЕ
Егор Кошелев
- 14
ПЕРСОНАЛИИ
«РАМКИ ПАМЯТИ» ЭРИКА БУЛАТОВА
Сергей Попов
- 22
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ЧИТАЛОЧКА
Анастасия Белая
- 28
ИССЛЕДОВАНИЯ
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ИНСТИТУЦИЯ
Иван Новиков
- 40
ЗАМЕТКИ
КАЛЕК НЕ ЛЮБЯТ ОЧИ ГОЛУБЫЕ
Георгий Литичевский
- 46
ПЕРЕВОДЫ
ЖИВОПИСНАЯ КРИТИКА ЖИВОПИСИ:
ОТ АНТИЭССЕНЦИАЛИЗМА К МИФУ
О САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ В 1960-Е И 1980-Е
Изабель Грав
- 64
ИССЛЕДОВАНИЯ
КАК ВОЙТИ В КАРТИНУ И НЕ ЗАБЛУДИТЬСЯ
Максим Иванов
- 74
ПЕРЕВОДЫ
ОБНАЖЕННАЯ В НЕОАВАНГАРДЕ «ЭМА
(ОБНАЖЕННАЯ НА ЛЕСТНИЦЕ)», 1966
Бенджамин Х. Д. Бухло
- 96
ЭКСКУРСЫ
БОЛЬШОЙ ДРУГОЙ
Кястутис Шапока
- 110
ЭКСКУРСЫ
ЖИВОПИСНАЯ ПОВЕРХНОСТЬ И ПРЕДЕЛЫ ВИ-
ДИМОГО: ОТ ОКНА К ЭКРАНУ
Илья Крончев-Иванов
- 128
НАБЛЮДЕНИЯ
ПО ТУ СТОРОНУ ГОРИЗОНТА: ЭСХАТОЛОГИЯ
ВЗГЛЯДА ЭРИКА БУЛАТОВА
Константин Зацепин
- 134
АНАЛИЗЫ
ЗА ГОРИЗОНТОМ. ЛИМИНАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ
ОТ ЭРИКА БУЛАТОВА ДО СОВРЕМЕННОЙ
ЖИВОПИСИ
Ксения Подлипенцева
- 148
ТЕНДЕНЦИИ
СТЕКЛЯННАЯ ГРАНИЦА
Алина Стрельцова
- 156
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ЖИВОПИСЬ КАК ПРОХОД, КОТОРЫЙ
ПЕРЕКРЫВАЮТ
Ксения Кудасова
- 162
КОНЦЕПЦИИ
БЕЛЫЙ СВЕТ КАК ПРЕДЕЛ ВИДИМОСТИ
Никита Тарасов
- 168
НАБЛЮДЕНИЯ
ЭРИК БУЛАТОВ: АРХИТЕКТОР ИНТЕРФЕЙСА.
ПЛОСКОСТЬ КАК ПРОТОКОЛ ДОСТУПА
Олег Семёновых
- 176
РЕКОНСТРУКЦИИ
ПОТРЕБНОСТЬ В АВТОНОМИИ
И ОБЪЕКТИВНОСТЬ ФОРМЫ
Павел Польщиков
- 186
АНАЛИЗЫ
ЖИВОЙ МЕРТВЕЦ ИЛИ ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТРУП?
ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПОЛИТИЗАЦИИ ЭСТЕТИКИ
И ВОЗВРАЩЕНИЕ ФИГУРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ
В 2020-Х
Юлия Лежина
- 196
БИЕННАЛЕ
IN MINOR KEYS: ВОИНСТВО СТРАСТЕЙ
И БИЕННАЛЕ МОЩЕЙ
Иван Стрельцов
- 216
ВЫСТАВКИ
«ПЛОДЫ ЗАБВЕНИЯ» ИВАНА НОВИКОВА
Анастасия Хаустова



Эрик Булатов «Тающие облака», 1980–1985. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Егор Кошелев

Заметки о Булатове

Говорить об Эрике Булатове сегодня — когда его искусство обрело едва ли не хрестоматийный статус, а сам художник за свою долгую жизнь создал не только сотни живописных и графических работ, но и целый корпус текстов, ясно излагающих его визуальную систему, — насколько это уместно? Не является ли априори каждое новое слово, сказанное о слове булатовском — слове опредмеченном, обретшем вес и пространственную силу, — излишним? Возможно, так и есть. Даже наверняка! Поэтому заранее отрекаюсь от любой попытки обобщить, подвести черту, научно осмыслить, определить историческое место и т. д. Чувствуя необходимость высказаться о Булатове, я избираю непритязательную форму заметок — думается, именно она будет подходящей для оформления собственных мыслей.

«Опасно»

Первой работой Булатова, с которой мне пришлось столкнуться, была картина 1973 года «Опасно». Я увидел ее репродукцию в журнале «Юный художник» то ли в 1989, то ли в 1990 году. Довольно странный, как может показаться, материал для детско-юношеского журнала, который до сих пор больше ориентирован на классические художественные ценности (хотя Булатов с полным основанием может быть рассмотрен как их носитель) и ознакомление с азами формальной пластической грамоты. Тем не менее в позднеперестроечное время интерес к

неофициальному искусству, в том числе в наиболее спорных и вызывающих полемику проявлениях, затронул и столь невинное издание, посеяв смуту в сознании его несовершеннолетних подписчиков. Надо сказать, что к десяти годам, благодаря в немалой мере просветительской деятельности самого журнала, я уже сформировался как законченный ультраконсерватор. Среди западных художников моими фаворитами были великая ренессансная четверка — Донателло, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, — святотатственно актуализированная блокбастером про черепашек-ниндзя, плюс Каспар Давид Фридрих (мне нравилось, что советские искусствоведы обвиняли его в реакционности и мистицизме). Среди отечественных — Александр Иванов, Бруни и Ф. Щедрин. Остальные казались возмутительными модернистами, от которых ничего хорошего ожидать не приходилось, — посвященные им страницы я в гневе пролистывал. Но картина Булатова меня остановила. Я воспринял ее как событие и никак не мог выкинуть из головы. Полотно решительно отличалась от того, что я тогда воспринимал как живопись, от того, что мои преподаватели рассматривали в качестве живописи, но отчетливо представляла собой подлинную, настоящую картину. В ней было то, что мне казалось тошнотворным, равно как была и высшая художественная правда — однако же, я еще был не способен определить, какими путями автору удалось достичь ее. Позднее я прино-

сил журнал в художественную школу и пытал учителей по поводу этой загадочной вещи, но все они в один голос говорили, что это не искусство, а если я хочу увидеть хороший пейзаж, надо смотреть Левитана и Коровина — вот где живопись! Действительно, «живописи» как таковой в булатовской картине не было. Никаких лихих мазков, работы с вальерами, наплывающих друг на друга пастозных слоев, ярких акцентов, вспыхивающих в трепетно наведенной сизо-бурой фузе. Никаких мерцаний и отблесков, поэтического переживания сокровенных тайн природы, никакой попытки передать настроение, прожить, постичь, воспеть... Одним словом — НИЧЕГО! Лишь трава да листва, безжалостно написанные — нет, выращенные! — зеленым — так, как писать их нельзя, по заветам всех пророков пленэризма. Да случайная композиция с этими сдвинутыми вправо женскими фигурками. Зачем они здесь?! Будто бы художник стремится зафиксировать центр мотивом реки, и тут такой необоснованный элемент. И коровы на заднем плане — тоже две! Вот уж, конечно, причудливая параллель. Подросткам с их грубоватостью она нравилась — помню, мы с приятелями изрядно веселились, что мастер столь нарочито срифмовал «теток» с «телками»... Но все же, чем так держит зрителя это полотно? Не вчитываемыми же «приколами» и радикальной антиживописностью? Спустя некоторое время я понял, в чем суть (но об этом было страшно даже подумать!): художник встроил банальный, средний, никакой пейзажный вид в жестко выстроенную перспективную систему — в тот модус картинного пространства, что утвердился благодаря Брунеллески и Альберти и широко использовался, например, Клодом Лорреном или Каналетто. Владимир Фаворский обозначал его как «глубокое пространство». Его понимание существенно ослабевает в XIX веке — «пейзажном веке», — когда чем дальше, тем заметнее пространство трактуется натуралистически, непроду-

манно, утрачивая структурную логику планов и взаимосвязи предмета со средой. Булатов же делает невозможное — он возвращает потерявший всякий художественный смысл пейзаж, накладывая на исходное изображение строгую перспективную систему. Только перед нами уже не просто ренессансная сетка, но сохраняющая ее логику пространственного сокращения «коробка», в качестве стенок которой выступает четырехкратно воспроизведенное слово «Опасно». В этом непредставимом совмещении исходные слои утрачивают свою прежнюю самостоятельность, рождая новую гибридную (синтетическую?) форму. Я бы даже рискнул сказать о новой пространственной норме, с традиционной точки зрения являющей собой визуальную аномалию. Здесь многослойность — базовое условие, случайный или нехудожественный образ помещается в классическую пространственную ситуацию, а слово, сохраняя смысловую нагрузку, становится главным элементом, конституирующим пространство. Разъять это парадоксальное единство не представляется возможным, не уничтожив самой реальности в ее сегодняшнем состоянии. Иными словами, выход к речке и отдых на оскорбительно яркой лужайке достижимы лишь сквозь портал, настойчиво предупреждающий об опасности. Привыкнуть к этой новой норме было не так уж просто, но мы постепенно привыкли.

Великий указатель

Полагаю, не будет слишком большой натяжкой назвать Булатова самым влиятельным художником для московских живописцев моего поколения, работающих в актуальном поле. На первый взгляд, такую востребованность его наследия сложно объяснить. Кажется, Булатов с его мгновенно узнаваемыми визуальными приемами изначально не допускает подражания. Можно ли вообразить эпископа Булатова? Останется лишь посочувствовать несчастному, решившемуся



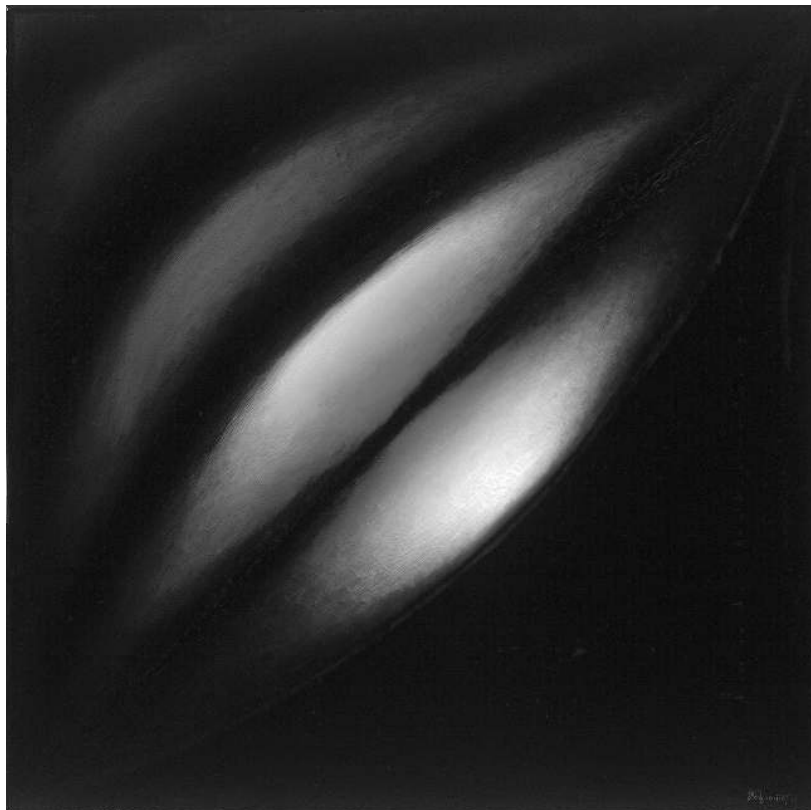
Эрик Булатов.

Рисунок.

Предоставлено
галереей «pop/off/art».

имитировать столь броскую художественную форму. Однако... во второй половине 2000-х на московской сцене появилась целая плеяда молодых авторов, в работах которых было заметно, нет, не подражание, но осязаемое внимание к идеям, что разрабатывал их старший предшественник. В первую очередь привлекал настойчивый интерес к картинной форме. На фоне запоздалых постмодернистских мантр о смерти живописи Булатов продолжал эксперименты с картиной, не просто утверждая ее своевременность,

но показывая новые способы организации живописного пространства. Булатов был серьезен и системен, на него можно было опереться. Но дело не только в этом — он невероятно широко раздвинул как формально-стилевые, так и общекультурные ориентиры. От него протягивалась линия через советский модернизм и русский авангард к высшим достижениям классицизма и романтизма (прежде всего, к Александру Иванову) и большому европейскому искусству в целом. Когда после долгих лет последовательного



Эрик Булатов
«Разрез»,
1965–1966.
ГТГ, Москва.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

изничтожения идей формы и пространства моим сверстникам понадобилось прочное основание для собственной работы, обращение к Булатову было вполне закономерным. В сущности, из таких его работ, как «Горизонт», «Опасно» и «Не прислоняться», вырастает новый московский пейзаж. При этом, говоря о его представителях — Павле Отдельнове, Егоре Плотникове, Жене Буравлевой, мы, конечно, имеем дело с самостоятельными художниками, обладающими строго выверенной персональной оптикой. Проблема визуального слоя, поставленная Булатовым, находит многообразное отражение в творчестве Владимира Потапова. Сам я чувствую влияние булатовских «разрезов» в таких вещах, как «Синяя бездна» или «Зеленый свет». Можно сказать и о явных сближениях с художниками «уличной волны» от

Валерия Чтака до Тимофея Ради (и здесь мы уже выходим далеко за рамки московской художественной ситуации).

Разрезы, складки, щели

Среди ранних булатовских вещей 1960-х годов мы находим работы, которые по своим формальным качествам не только выделяют-ся в общем наследии художника, но и вообще стоят особняком в отечественном искусстве. К таким, например, относятся «Разрез», «Сосна», «Щель». В них отчетливо проявляется одна из главных формальных проблем, которой впоследствии будет заниматься художник, а именно — поверхность. Поверхность даже в профессиональных кругах нередко отождествляется с плоскостью, что есть грубейшая ошибка. Вместе с тем ясное понимание поверхности картины дает возможность

в полной мере использовать ресурс визуального слоя. Для многих старых мастеров это знание было неотъемлемой частью их профессиональной культуры, чему мы находим подтверждение, например, у Тициана, Тинторетто и особенно у Эль Греко, — живописное пространство его работ подчас напоминает раздуваемое ветром полотнище, в складках которого образуются фигуры и целые мизансцены. Само пространство в данном случае порождает форму, не теряя с ней связи ни на одном квадратном сантиметре композиции. По большому счету у Сезанна впоследствии мы будем наблюдать тот же принцип. Булатов, экспериментируя с возможностями картины, видит необходимость в первую очередь вернуться к живописной поверхности. Интересно, что в «Сосне», выглядящей как формальное образование из заломов и складок материи, он использует особого рода динамичные модули, напоминающие то ли ларионовский лучизм, то ли подвижные планы Боччони и раннего Балла. Развитие их непрерывно — они как бы срастаются в единое пластическое целое. Если вновь обретенная поверхность лишается предметного мотива, ее пространственная суть подчеркивается ритмичными разрезами-шрамами. Но подобные разрезы могут оставаться и на поверхности, освоенной вполне традиционным изображением, как это происходит в «Щели», где в самом теле пленэрного этюда внезапно разверзается зияющая прореха. Булатов подчеркивает ценность живописного пространства через показ его необратимых изменений, в том числе повреждений и травм, становящихся именно что современной пространственной нормой.

Картина и зрители

Все русские художники после Александра Иванова неминуемо оказывались в положении зрителей его великой и фатально недопонимаемой картины. Но лишь Булатов осмелился собственной кистью повторить ивановский творческий подвиг, показав реальный масштаб его воздействия на зрителя.

Отличник

Заехав в Суриковский институт — не помню, по чьему приглашению, — я оказался на месте слишком рано и коротал время, блуждая по коридорам первого этажа, стены которого увешаны работами из «золотого фонда», часто отмеченные горячностью исполнения, живописным темпераментом — всем тем, что присуще молодости, еще не пережившей артистических разочарований. В каждом мазке брезжит завидное будущее. Вот сталинский лауреат Цыплаков, а вот Таир Салахов — твердость его руки чувствуется уже в студенческих вещах. Среди прочих работ глаз мой выделил одну — не самую на первый взгляд бросающуюся — профильный этюд женской полуфигуры. В памяти всплыли слова Давида о юном Жерико: «Я не знаю этой кисти». Действительно, что за студент мог сделать так — серьезно, цельно, не разбрасываясь на внешние эффекты, с таким уважением к модели и с такой сдержанной, но вместе с тем невероятно высокой культурой письма? Какой-то несостоявшийся гений — местный самородок, загубленный впоследствии комбинатными халтурами? Поблекшая этикетка сообщила имя автора — Э. Булатов.

Рисовальщик-декадент

Я вышел из академической художественной среды, и, разумеется, сходясь на вернисажах со своими товарищами, нет-нет, да и оказываюсь вовлечен в разговоры, сквозной темой которых — мучительной, болезненно зудящей и неотступной — является умение/неумение рисовать. К слову, мастерство рисунка злоязычно обсуждалось художниками всех эпох и национальных школ. Вспомнить хотя бы нападки Микеланджело на Леонардо или Врубеля на Репина! Но в сегодняшней артистической жизни диапазон профессиональной компетентности столь впечатляюще расширился, что самый либеральный из бывших академистов подчас прошепчет, прикрывая рот шарфиком, —

откуда ж вы беретесь, недоделки косорукие?... О качестве рисунка Эрика Булатова всегда говорят с восхищением. Так рисуют немногие. Это не просто рисунок талантливого человека, это свидетельство знаточеского понимания формы, ее динамического развития, внутреннего напряжения. Более того, рисунок у Булатова, как и у Врубеля, как и у Александра Иванова, — основа его профессионального метода. Достаточно беглого взгляда на любую его штудию или набросок, чтобы почувствовать особую цепкость и остроту авторского видения. Откуда взялось это качество? Среди учителей Булатова есть человек, которого, наверное, можно назвать последним великим декадентом в отечественной культуре, — Михаил Курилко. Внешне карьера его была во многих моментах блестящей. Среди прочего он занимал должность главного художника Большого театра, где поставил первый советский балет «Красный мак» по собственному либретто. Курилко, ведший в Суриковском институте «клуб научного рисования», сам был рисовальщиком исключительных способностей. Наверное, его можно поставить в один ряд с Александром Яковлевым в плане технической виртуозности. Интересно, что, будучи успешным системным функционером, как художник Курилко в канон советского искусства совершенно не вписывался. Его творчество носит позднесимволистский характер — кажется, место ему где-то рядом с Максом Клингером или Сашей Шнайдером. Наивысшие его достижения — колоссального размера офорты и рисунки сангиной на пергаменте(!), осмысливающие трагические события революции и Гражданской войны в образах, столь чрезмерных и экстравагантных, что публичный показ их в советское время был невозможен. Среди прочего Курилко создал композицию «Кровь сыновей», отмеченную строгой симметрией построения и сочетанием фронтальной полуфигуры с крупными шрифтовыми элементами. Вряд ли Булатов мог ее видеть,

однако некоторое сходство его ранних автопортретов с потаенной работой учителя все же заслуживает внимания. Любопытно, как от Курилко, самого «несоветского» из советских художников, пролегает линия наследования к Булатову, которому суждено было отобразить закат советского проекта.

Единение / забвение

Эрик Булатов — из тех художников, что предусмотрительно озаботились комментированием своих работ. Зритель, желающий понять, что же именно хотел сказать автор, может обратиться к его весьма обстоятельным текстам и многочисленным интервью. Читая Булатова, нередко обнаруживаешь противопоставление воплощенного в политических лозунгах, символах и знаках социального пространства и пространства свободы, отождествляемой с пейзажным слоем — прежде всего, с изображением неба. Наиболее показательный пример мы находим в картине «Слава КПСС». Но я хочу обратить внимание на следующие особенности бытования произведения искусства. 1. Со временем мы забываем его изначальное значение и вынуждены заполнять опустошенный знак каким-то иным, кажущимся уместным в текущий исторический момент, содержанием. Мы видим, как это произошло со многими артефактами советской эпохи. Достаточно вспомнить, что украшающие станцию московского метрополитена «Площадь революции» статуи работы вице-президента АХ СССР, троекратного лауреата Сталинской премии Матвея Генриховича Манизера для многих наших современников стали полноценными инструментами для проведения низших магических ритуалов. Приложиться к носу собаки пограничника стекаются толпы студентов, надеющихся на ее покровительство на экзаменах. Женщины старшего возраста заставляют своих приунывших супругов прикасаться к гребню петуха, заботливо выкармливаемого бронзовой птичницей. На этот счет тоже есть стой-

Эрик Булатов
 «Слава КПСС II»,
 2003–2005.
 Фонд культуры
 «Екатерина»,
 Москва.
 Предоставлено
 галереей
 «pop/off/art».



кое народное поверье. В литературе радикальное перепрограммирование советской культуры ярко отражено в текстах Мизаила Елизарова. Достаточно вспомнить его «Библиотекаря». Но кто может поручиться, что подобный же процесс не затронет Булатова? Разве столь уж сложно вообразить неироничное экспонирование «Советского космоса» на какой-нибудь выставке, посвященной юбилею Леонида Ильича Брежнева? 2. Сколь бы выразительны сами по себе ни были формирующие произведение визуальные слои, они с большой вероятностью срастутся в нерасторжимое единство. Живописцу это более понятно, чем кому бы то ни было. Тициан в свое время говорил: «Иногда сорока лессировок мало». Но все эти лессировки в конечном счете образуют новое целое, где

границы каждого слоя расплываются, стусеиваются, перестают различаться. Не является ли «Небо в клетку» просто новой пространственной реальностью, равно как и «Слава КПСС», где социальное пространство стало обязательной нормой, обуславливающей даже не свободу как таковую, но возможность хотя бы думать о ней и созерцать по случаю ее редкие проявления?

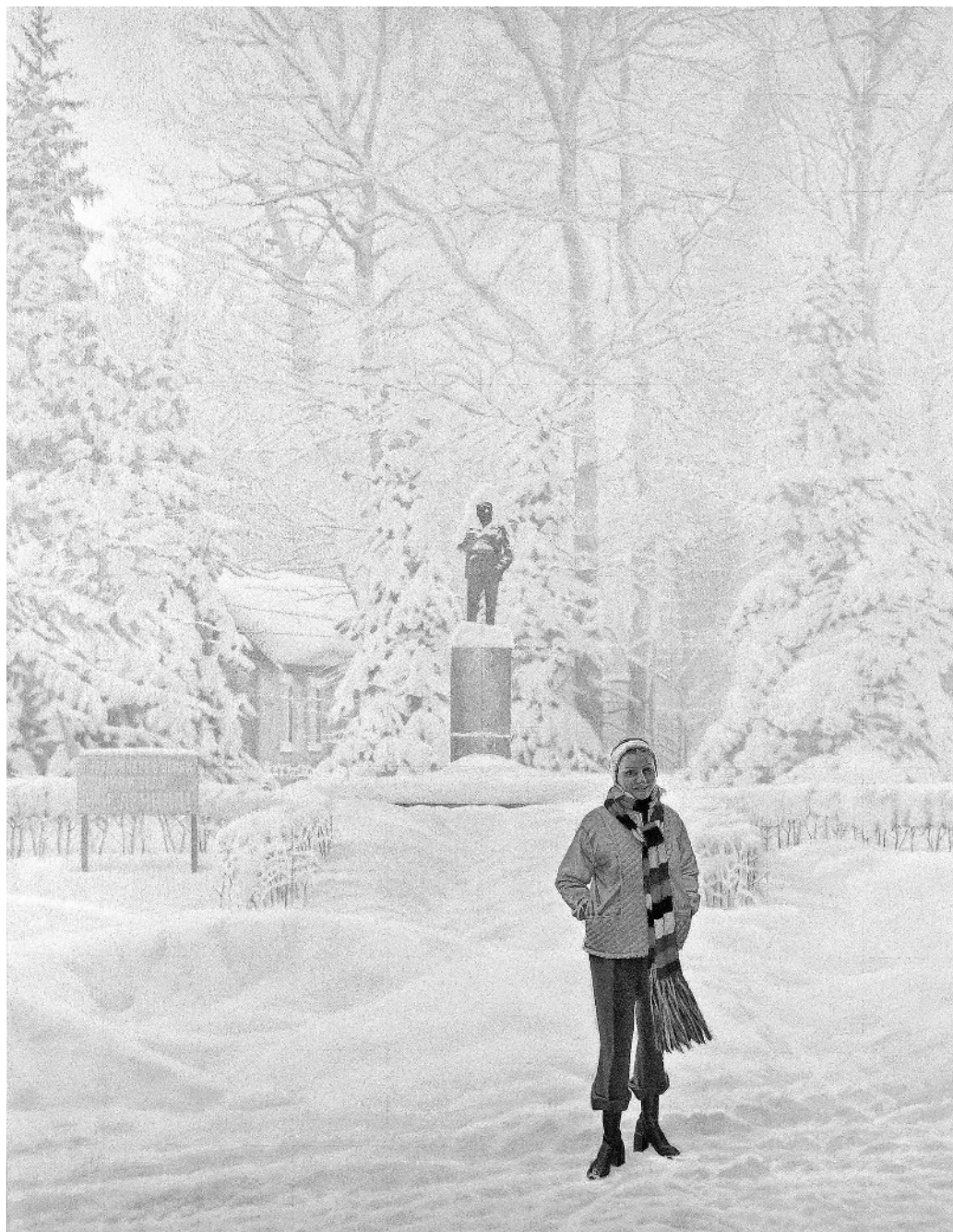
Егор Кошелев

Родился в 1980 году в Москве.

Художник, автор текстов, посвященных проблемам современного искусства.

Кандидат искусствоведения (2006).

Живет в Москве.



Эрик Булатов «Наташа», 1978–1979. Частное собрание, Берн, Швейцария. Предоставлено галереей «por/off/art».

Сергей Попов

«Рамки памяти» Эрика Булатова

Храни ту память, что я оставляю тебе.

Уоллес Стивенс «Сова и саркофаг»

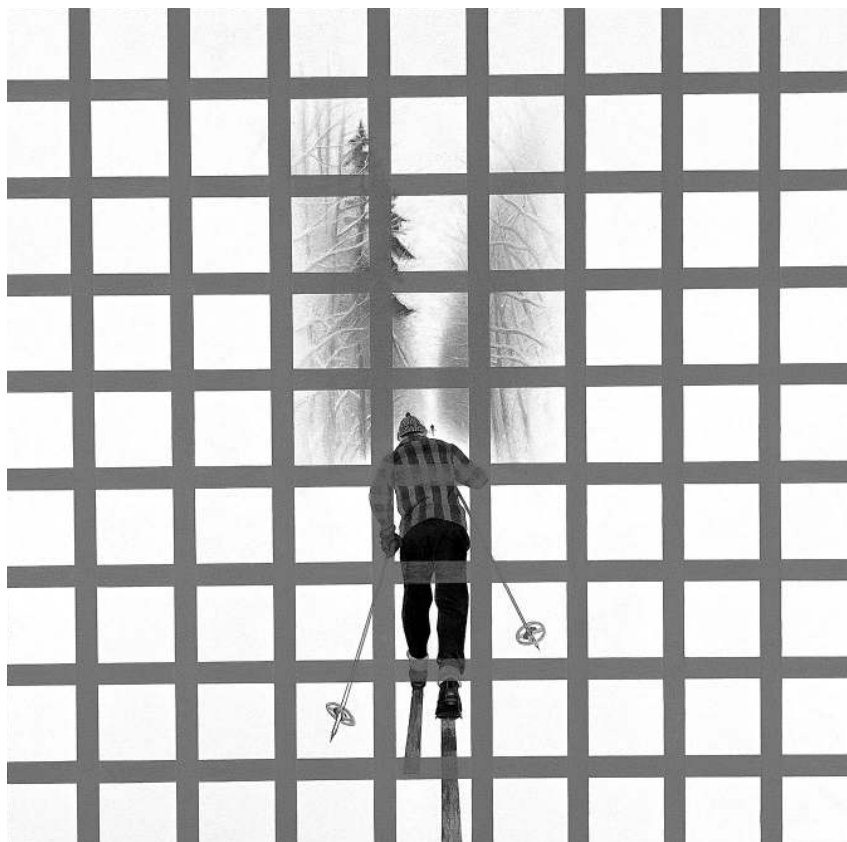
*...мы никогда не являемся современниками
исключительно своей собственной эпохи.*

А. Ассман «Длинная тень прошлого»

Эрик Булатов — как известно, не только художник, но и влиятельный теоретик искусства. В своем последнем тексте, написанном в 2025 году для журнала ДИ, к сожалению, так в нем и не вышедшем, Булатов размышляет о памяти: такова была заявленная тема номера. Это как будто бы случайное совпадение, что художник напоследок закольцовывает образы, от детских до недавних, подводит итог жизни. Однако Булатов всегда признавал, что тема памяти для него одна из основных. Чтобы понять его намерения, его послание зрителю, стоит разобраться, что представляет собой память в искусстве Булатова.

Прежде всего, память Булатова очень цепкая, рельефная. Он помнит множество выразительных деталей и связей, формирующих сложную, полную свершений историю его жизни. Но подобным образом устроена память многих художников (тип памяти, способный достоверно переносить воспоминания в материальные образы, и можно называть «памятью художника»), и некоторых ученых, и просто людей с эйдетизмом. Однако другая сторона памяти — ее избирательность — для нас гораздо важ-

нее. Булатова отличает от прочих художников способность отбора единичных воспоминаний из всего множества и претворения их в образы, которые по-настоящему сильно воздействуют на зрителя. Конечно, эти образы кратно усиливает и помогает закрепить дополнительный контрастный элемент в картине — текст, или красное, противоречащее основному изображению пятно или линия («Горизонт», работы из серии «Несовместимые пространства»), или решетка («Лыжник», «Вход», «Небо за решеткой»). В широкой перспективе и текст, и решетка, и плоский яркий врез цвета видятся инвариантами одной и той же визуальной структуры — заслоняющей реальный фрагмент и вместе с тем усиливающей реальность. Если работу памяти соотносить с изображенной реальностью (не обязательно увиденной своими глазами, так как Булатов нередко использует заимствованные из медиа образы), то эта «врезная» структура соотносима с актуальным событием — мелькнувшей мыслью, сказанным словом, вспышкой света. Озарением; тем, что радикально меняет, инвертирует регулярную работу памяти.



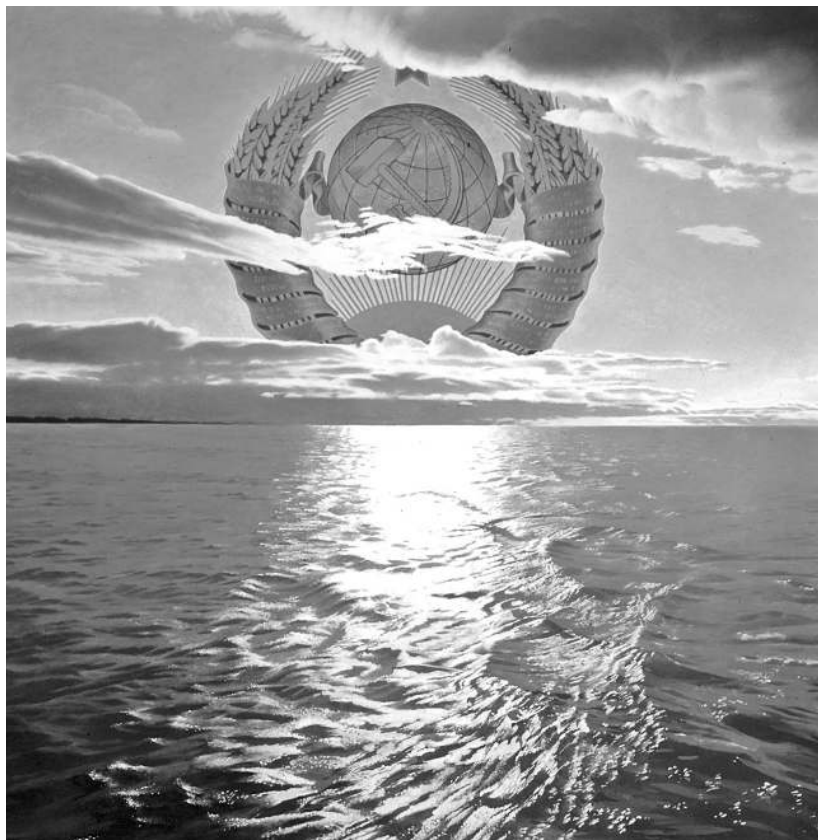
Эрик Булатов
«Лыжник»,
1971–1972.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

Булатов неоднократно говорил, что для него как для художника было жизненно важным не потерять зрения в пожилом возрасте и не менее важным — не потерять память. Так и произошло: хотя он ослеп на один глаз, но продолжал видеть и работать над картинами и рисунками до последних дней. Его память действовала безотказно: лежа в больнице в 2024 году, он надиктовал мемуары, полные свидетельств о том времени, которое мало кто из современников помнил по причине возраста, от конца 1930-х до середины 1950-х годов. В последнем тексте он вспоминает случайные события, выделенные его памятью «так ярко, что я как будто снова присутствую в том месте и в тот момент».

Рассуждает он и о вымышленных, воображаемых явлениях, которые память фиксирует как свои собственные, обманывая нас. Булатов завершает текст словами: «...память живет по своим законам, недоступным нашему пониманию. Пытаться распоряжаться ею, направлять ее внимание на то, что мы считаем важным сегодня, или, наоборот, принудить забыть что-то как незначительное, ничего из этого не выйдет». Память в таком спектре приобретает роль едва ни самостоятельного актора в сознании человека.

Память содержит еще очень много тайн и факторов, которые подлежат разгадке; исследователи стремятся понять и объяснить ее базовые механизмы и принципы

Эрик Булатов
 «Заход или
 восход солнца»,
 1989. Ludwig
 Forum, Аахен,
 Германия.
 Предоставлено
 галереей
 «pop/off/art».



работы. Однако применительно к искусству нам не так важны эти данные: здесь действуют иные законы. Специфика памяти индивидуальной накладывается на аспекты памяти коллективной. По словам исследовательницы *memory studies* Алейды Ассман, «в человеке всегда совмещаются индивидуальная и коллективная память... Индивидуальные и коллективные воспоминания становятся все менее спонтанным, естественным или сакральным актом, они во все большей мере опознаются как социальные и культурные конструкторы, изменяющиеся во времени и обретающие собственную историю»¹. Булатов со своей приверженностью фигуративному образу и четкой логикой конструирования картины —

один из наиболее интересных в современном искусстве авторов, кто наглядно демонстрирует трансформацию индивидуальной памяти в социальную, частных образов в общественные феномены.

Вслед за художником мы смотрим в окно его мастерской, которое становится «собирающей линзой» для позднесоветского социума. Мы проходим вместе с ним по залам музеев, по улицам городов, приближаемся к порогам соборов. Гуляем по тропинкам лесов, будь то в Подмоскovie или в Германии, лежим на пляже, вглядываемся в ночную темень. Изобразительный метод Булатова позволяет почти буквально перенестись в эти места, прочувствовать их свойства, их особенность, их отличия. Ка-

жется, что такая достоверность основана на фотографии, но достаточно взглянуть на любую картину фотореалиста, чтобы увидеть разницу — холсты, в точности воспроизводящие кадры, плоские и выходящие. Они имитируют и соблазняют (возможно, подспудно критикуя соблазн), но в любом случае держат со зрителем дистанцию. Картины Булатова, наоборот, вовлекают зрителя в свои пространства; они выступают как связанные между собой порталы в значимые для автора эпизоды памяти о себе и окружающем мире. Они объединены ровным, построенным на мягких контрастах и перепадах элегичным светом, о котором, вслед за поэтом, можем сказать: «оживший памяти свет»².

Опыт Булатова нередко описывают как связанный с травматическим переживанием советского мира с его запретами, цензурой, репрессиями и, как следствие, — атмосферой страха. Это вовсе не так — о чем ярко свидетельствуют его полотна. Булатов не вещает из положения угнетенного. Тактика «возражения» (в данном случае поэтическое слово Всеволода Некрасова) социуму действительно присутствует, но лишь как одна из линий его раннего и в особенности зрелого творчества, пришедшегося на 1970–1980-е, годы застоя. В поэтике Булатова тех лет центральное место принадлежало не протесту, не противостоянию, но приятию социума, при сохранении критической дистанции («Улица Красикова», «Наташа») и выработке позиции, связанной с умозрительным преодолением социальных ограничений — как раз при помощи картины как концептуального механизма. Именно для этой цели Булатову нужен торжественный пейзаж с высокой точки зрения и четко просматриваемой далекой перспективой («Живу вижу», «Заход или восход солнца»), или неопределенной, словно подвешенной небесной точкой обзора, создающей тот самый эффект прео-

доления, о котором он многократно говорит в своих текстах («Слава КПСС», «Иду»).

Булатов был в числе тех авторов, кто искал свободы в несвободной стране, и своими произведениями приближал ее наступление. Очевидный перелом в его творчестве совпал с перестройкой в общественном поле: тогда появляются наиболее отчетливо политизированные картины («Перестройка», «Революция — Перестройка», «Русский XX век»). Но тогда же Булатов, проводивший те годы в основном за пределами СССР, а затем переехавший во Францию, расширяет и спектр тем. Теперь он видит иные, еще более универсальные ограничения и запреты, условности и предписания: ряд картин может быть воспринят как критика капитализма. С другой стороны, спокойствие его взгляда обусловлено его диалогом с мировой культурой, не современной, а прежде всего классической: он актуализирует «музейную живопись» через включение ее в свои «рамки памяти» (М. Хальбвасс). Наконец, экзистенциальные переживания, воплощенные в максимально выразительных метафорах, вновь обращают художника к хрупким образам индивидуальной памяти.

Булатов — образцовый художник своего поколения для «исследования памяти». Индивидуалистическое начало, подчиненное визуальной экспрессии, информационному произволу, трансгрессии внутреннего мира, у него почти полностью редуцировано. Формальные вопросы, свойственные постмодернизму, в зрелом творчестве играют подсобную роль — вслед за тем, как они на базовом уровне были им решены еще в 1960-х годах, органично войдя в конструкцию картины. Булатова интересует то, как личное может стать всеобщим. Его образы отличает амбивалентность, их способность в мерцании смыслов становиться проекцией наших реакций и ожиданий, «триумфов

Эрик Булатов
«Перестройка»,
1989. Частная
коллекция.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

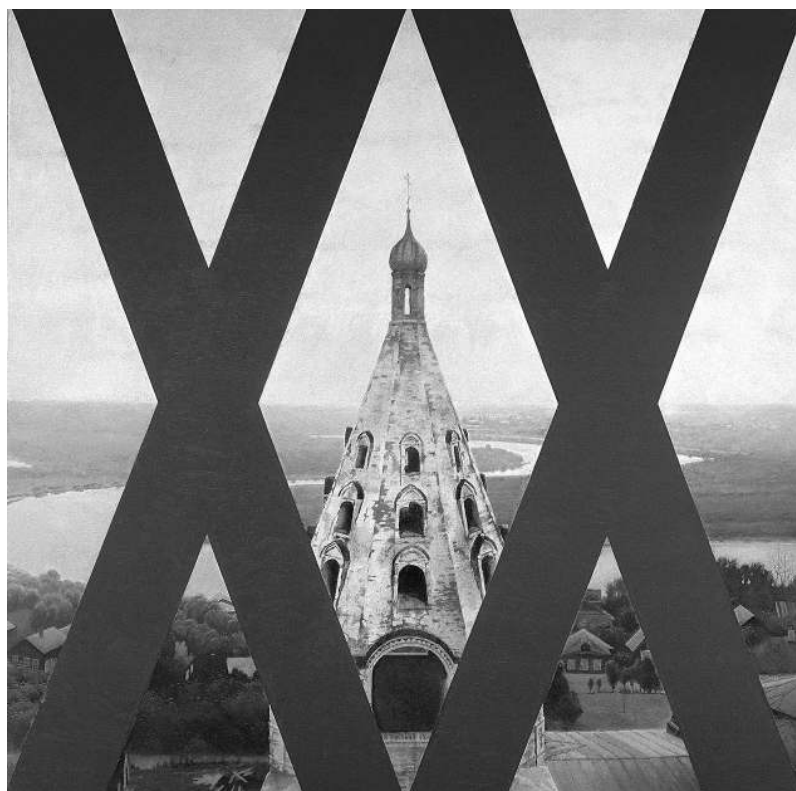


и травм»³. Булатовская версия картины мира пусть и не претендует на объективность — ибо он настаивает, что это лишь его собственное видение, — но является по-настоящему авторитетной.

Да и возможен ли в принципе всецело остраненный, максимально объективный взгляд художника на глобальные идеологии — социализм, капитализм — своего рода гиперобъекты, не поддающиеся охвату сознания? Скорее всего, нет — по крайней мере, это вряд ли будет взгляд одного, конкретного художника. Мы понимаем, насколько, например, субъективна и опосредована идеологией фотография, настаивающая на своей фактологичности и беспристрастности. Следовательно, вопрос уже не к Булатову, а к нам самим как

к зрителям: насколько мы готовы считать его образы беспристрастными.

Для произведений Булатова вообще важна работа сознания зрителя. В особенности после ухода художника, всю жизнь предлагавшего весьма убедительные версии их интерпретации. Но теперь аффекты памяти принадлежат тому, кто смотрит на его картины, — до тех пор, пока их изобразительные пласты и текстовые обороты остаются актуальными. Это прежде всего касается двух-трех поколений, ныне живущих и следующих: тех, что Алейда Ассман называет «оперативной памятью общества»⁴. В случае Булатова важно говорить не только об изображении, но и о тексте — ведь, согласно Раулю Хильбергу⁵, в работе памяти значим поэтический аспект.



Эрик Булатов
«Русский XX век, III»,
1998–1999.
Коллекция Гриши
Брускина, Нью-Йорк.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

Так, картина «Живу вижу» — результат встречи персонального визуального опыта художника с поэтическим обобщением Всеволода Некрасова, но через него — и с будничной речью анонимов, из языка которых Некрасов вычленил эту строку.

Мы воспринимаем изображения по памяти как фиксацию прошлого, но также можем и как послания в будущее: выбор того существенного, что останется от тебя и твоего времени, чтобы сохранить для потомков в форме образа, архива. Интересно, что кажущиеся нам столь ясными, открытыми панорамы картин Булатова в годы их создания и последующие за ними оказывались мало кем поняты из его современников.

Напомню слова исследователя Александра Эткинда: «борьба за содержание исторической памяти подобна театру во-

енных действий»⁶. Борьба за варианты социальной памяти разворачивается прямо сейчас, на наших глазах, и картины Эрика Булатова — аргументы в этой борьбе. Мы видим, как совершаются попытки присвоить право управлять этим наследием сегодняшних консервативных элит. Вовлеченный же зритель склонен рассматривать их как панацею от социальной амнезии, противоядие от радикального цензурирования истории.

В то же время идет борьба и за право выступать продолжателем методов искусства Булатова. Собственно, эта линия становится одной из наиболее влиятельных в современном отечественном искусстве. И в этом плане она существенно отличается от европейских или азиатских визуальных практик — буквально, такой тип изображе-

ния мало где задействован. Возможно, это связано с активной позицией зрителя, соотносящего самого себя с изображенным на картине — о чем Булатов, как известно, писал как об основной черте именно русского искусства на протяжении двух веков, как о черте, объединяющей столь несхожие внешние облики произведений, от передвижнического реализма до конструктивизма. В свою очередь, возможно, эта практика «спасения в картине», корни которой прослеживаются еще в иконописи, обусловлена чрезмерным давлением самой реальности, постоянным испытанием человека. Думаю, картины Булатова — одна из форм нашей постпамяти (М. Хирш)⁷ о позднесоветской и постсоветской эпохах, компенсирующая недостаток образов самой памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 12.

² Стивенс У. Сова в саркофаге: Избранные стихотворения / Пер. с англ. и вступ. ст. Г. Кружкова. Томск: ИД СК-С, 2008. С. 102.

³ Диалектику понятий «триумф и травма» разрабатывал социолог Бернхард Гизен. А. Ассман использует это выражение во введении к своей книге. См.: Ассман А. Длинная тень прошлого. С. 10.

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. С. 18.

⁶ Эткинд А. Столетняя революция: юбилей начала и начало конца // Отечественные записки. 2004. № 5 (20). URL.: <https://strana-oz.ru/2004/5/stoletnyaya-revoluciya-yubiley-nachala-i-nachalo-konca>.

⁷ Хирш М. Поколение постпамяти.

Сергей Попов

Родился в Москве в 1976 году.

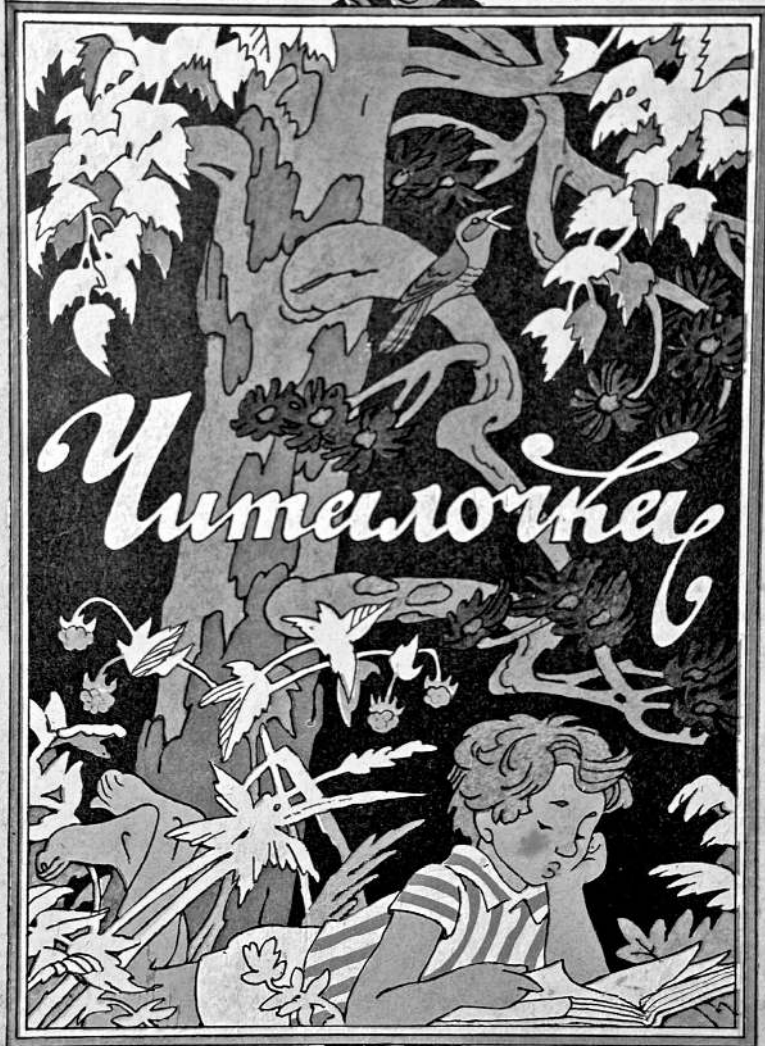
Историк искусства, основатель и владелец галереи «pop/off/art».

Автор многочисленных статей и книг «Всегда другое искусство».

История современного русского искусства» (2010), «Эрик Булатов: Картина после живописи» (2017).

Живет в Москве.

ВАЛЕНТИН БЕРЕСТОВ



«МАЛЫШ» МОСКВА 1981

Материал иллюстрирован: страницы из книги Валентина Берестова «Читалочка» с рисунками Олега Васильева и Эрика Булатова.

Анастасия Белая

Читалочка

Мне было четыре. Я еще не умела читать, но уже умела видеть. Нет, не как художник. Я просто смотрела, и мир распался на формы, линии, пятна и цвета. И в этом потоке существовала книга.

«Читалочка» Валентина Берестова, 1981 год. Она досталась мне от мамы — истрепанный переплет, проклеенный прозрачным скотчем, уже пожелтевшим и пустившим по краям мелкие пузырьки воздуха. Книга пахла старой бумагой и бабушкиной квартирой. Я открывала ее снова и снова, не чтобы услышать стихи (их мне читали вслух), а чтобы рассматривать. Рассматривать жадно, пристально.

Потом я научилась читать. Стихи Берестова зазвучали моим внутренним голосом, и оказалось, что они не просто живут рядом с картинками, а прорастают в них. Я водила пальцем по печатным строчкам и одновременно видела, как буквы (названия стихотворений) становятся частью изображения, не подписью, а полноценным элементом мира. Лет в шесть я достала копирку — тонкую, пахнущую воском, фиолетовую бумагу — и принялась перерисовывать иллюстрации. Я водила шариковой ручкой без чернил, продавливая

линию через копирку на чистый лист, аккуратно, чтобы не испортить книгу. Мне казалось, что я касаюсь чего-то важного — не копирую, а учусь дышать в том же ритме, в каком двигалась рука художника.

Позже я показывала книгу младшему брату — с интонацией хранителя, посвящающего в тайну. «Видишь, какие изящные линии?» Он кивал. Не думаю, что он что-то тогда понимал. Ему было два. В школе, когда нужно было рисовать стенгазету, я доставала «Читалочку» и смотрела, как устроен шрифт, или перерисовывала оттуда подходящие элементы. В художественном училище, когда требовалось придумать сложную композицию, я снова открывала ее. А потом был диплом — серия иллюстраций к «Алисе в Зазеркалье» в технике линогравюры: черное и белое, только линия, только пятно. И снова я подсматривала в этой книге графические приемы. Она оказалась универсальной.

Потом книга забылась. Легла на бабушкину антресоль, покрылась пылью, стала частью архива вещей, которые не нужны каждый день, но которые невозможно выбросить. Я уехала в Москву. В моей жизни



появились выставки, проекты, галерея К320. И вот недавно, разбирая ту самую антресошь, я наткнулась на нее. Переплет, все так же проклеенный скотчем. Страницы все такие же яркие. Я взяла ее в руки — и внутри что-то щелкнуло. «Наверное, с этого все и началось», — подумала я.

Я забрала книгу в Москву. Теперь она лежит на рабочем столе — не как реликвия, а как напоминание о той девочке, которая, увидев эти иллюстрации, начала мечтать стать художником. Когда-нибудь я передам ее следующему поколению. А пока она здесь — и та девочка тоже где-то рядом.

Иллюстрации были сделаны Эриком Булатовым и Олегом Васильевым. Тогда эти имена мне ни о чем не говорили, но их работы открыли для меня мир. Каждая травинка, каждая складочка на рукаве были сделаны с такой тщательностью, что у меня, четырехлетней, внутри что-то

переворачивалось. Будто кто-то брал настройку моего зрения и медленно поворачивал резкость — от размытого пятна к ясности. Я не знала, что через двенадцать лет свяжу жизнь с искусством. Не знала, что через двадцать четыре буду стоять в зале РОСИЗО перед полотнами Булатова и чувствовать то же самое¹.

Теперь, оглядываясь назад, я понимаю: в той книге, до всякого знания о концептуализме, о драматургии булатовского столкновения слова и изображения, я впервые пережила встречу с искусством в его чистом, допонятийном виде. Ребенок не разделяет форму и содержание. Для него иллюстрация к стихотворению проценка — это просто мир, явленный с гипнотической убедительностью. Булатов и Васильев создавали не картинки к тексту, а пространство, в котором текст мог дышать. Слово и изображение существовали на равных, сплетаясь в особую материю.



Васильев научил меня любоваться детально, бережному отношению к каждому штриху. А Булатов дал структуру и напряжение.

Спустя годы видишь «Слава КПСС» или «Горизонт» — и внутри происходит узнавание. Не сюжета, не манеры, а ощущения: мир в предельной ясности, и вдруг — вторжение. Слово. Плакатный шрифт. Красное полотно, перерезающее пейзаж. Для меня это вторжение не было насилием. Потому что там, в четыре года, слово и изображение уже были вместе. Они сосуществовали в поле моего внимания, и это поле было целостным. Булатов не изобрел этот конфликт — он его обнаружил там, где дети советской визуальности уже жили: в плакатах, учебниках, детских книгах. Он дал инструмент, чтобы это увидеть.

Но чем дальше, тем яснее я понимаю, что влияние Булатова на меня не исчер-

пывается этим инструментом. Оно глубже и, пожалуй, фундаментальнее. Он дал мне не только способ видеть конфликт слова и изображения. Он дал мне разрешение на ясность.

Когда ты молодой художник, на тебя давит колоссальный груз ожиданий — преподавателей, среды, самого времени. Ты должен быть сложным. Должен быть концептуальным. Должен говорить на языке, который требует расшифровки. И ты подчиняешься — наворачиваешь слои, усложняешь, запутываешь, боясь, что тебя уличат в примитивности. А Булатов — с его почти пустыми полотнами, где ничего нет, кроме неба и слова — стоит поперек этого давления. Он говорит самим фактом своих работ: ясность — это не упрощение. Это дисциплина. Это способность убрать все лишнее и оставить только то, что не может не быть.



Для моего поколения это разрешение критически важно. Мы выросли в среде, где текст и изображение спрессованы в одну кричащую массу — ты просто листаешь и уже не различаешь, где реклама, где пост друга, где новость, а где искусство. И в этом мелькании почти не на чем задержаться взглядом. Начинаешь сомневаться: а есть ли вообще во мне что-то свое, или я тоже часть этого потока — просто производжу контент. И когда ты открываешь Булатова, ты вдруг понимаешь: можно иначе. Можно не добавлять, а убирать. Можно не кричать, а говорить — тихо, но так, что этот тихий звук перекрывает гул. Его живопись — это не стиль, который можно присвоить. Это оптика, которую можно воспитать в себе. И многие мои ровесники, порой неосознанно, работают именно с этим — с попыткой найти форму достаточной ясности. Не плакатной прямоты, не лозунга, а той кристальной четкости, в которой каж-

дый элемент находится на своем месте и не требует оправданий.

Я не знаю, можно ли назвать это прямым влиянием. Скорее, это что-то вроде камертона. Когда я сомневаюсь в работе, я иногда ловлю себя на мысли: а выдержит ли она проверку Булатовым? Не стилистическую — мне чужда его манера, — а проверку на честность. На то, не спряталась ли я за сложностью, за красивой теорией, за актуальной повесткой. И если ответ «да», я убираю лишнее. Я ищу ту единственную линию, то единственное слово, которое останется, когда все остальное отпадет.

В этом, наверное, и есть главное влияние Булатова на художников моего поколения. Мы родились далеко от той эпохи, визуальный код которой он препарировал. Но мы впитали ее остаточное излучение — через книги, открытки, плакаты на антресолях. И одновременно мы оказались внутри другой, не менее агрес-

сивной визуальной среды. Булатов дал нам инструмент, чтобы видеть и ее. Он показал: столкновение личного взгляда и надличного текста — не политическое высказывание, а экзистенциальное условие. И вопрос не в том, чтобы разорвать полотно, а в том, чтобы научиться видеть его целиком — и красное слово, и небо за ним. А еще — в том, чтобы однажды решиться на такую же ясность. Не в подражание, а в следование той же внутренней дисциплине.

Книга до сих пор у меня. Переплет держится на пожелтевшем скотче. На страницах — следы детских пальцев и продавленные борозды от ручки. Иногда я открываю ее на любой странице и ставлю перед собой на рабочий стол. Любуюсь, пока работаю.

Эрик Булатов ушел.

Но та настройка осталась. Я все еще смотрю так, как научилась тогда, — и хочу, чтобы мир в моих работах был виден с той же ясностью.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Речь о выставке «Эрик Булатов. Избранные страницы» в Государственном музейно-выставочном центре РОСИЗО, Москва, 2026 год.

Анастасия Белая

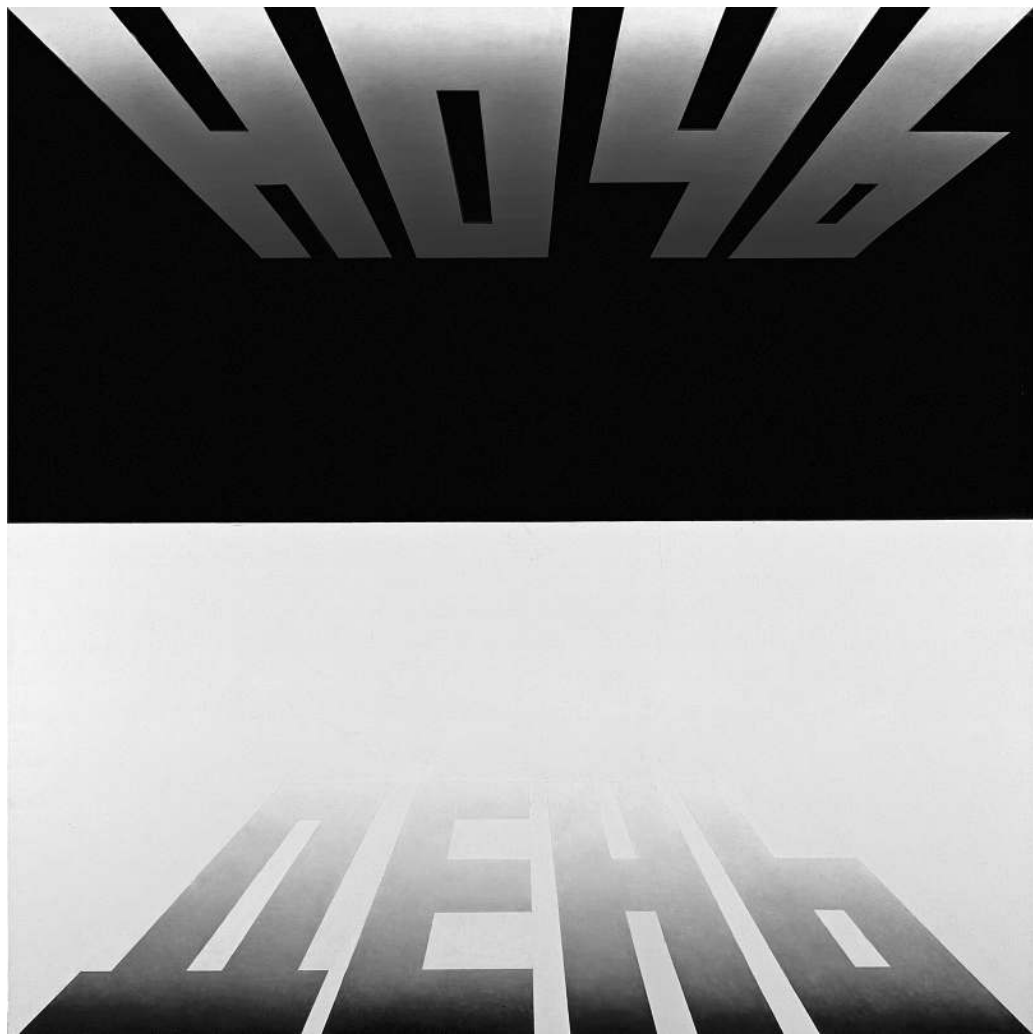
Родилась в 1998 году в Мурманске.

Художник, куратор, преподаватель изобразительного искусства.

Основатель галереи K320 (2022)

и автор проекта «Белая мастерская» (2025).

Живет в Москве.



Эрик Булатов «Ночь — день», 2006. Частная коллекция, Женева. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Иван Новиков

На скорости сквозь День и Ночь. К теории Эрика Булатова

Несколько лет назад мне посчастливилось поучаствовать в круглом столе, посвященном открытию огромного мурала Эрика Булатова, проходившем в городе Выкса. Сам художник тогда прилетел, буквально как волшебник на вертолете, в этот небольшой город, чтобы принять участие в дискуссии о его наследии с молодыми художниками. Конечно, сам формат этой встречи не предполагал какой-то оживленной беседы с самим мэтром, которому было уже не просто выступать публично. Тем не менее мы смогли обсудить, как каждому из нас видится роль Булатова в контексте современного российского искусства. Собственно, обсуждение сводилось к его проникающему влиянию. Но речь шла не только о его картинах. Главное наследие Булатова, с которым почти все так или иначе взаимодействовали, — его идеи и теории.

Так часто бывает — размышляешь о какой-то художественной теории и незаметно для самого себя осознаешь, что породнился с ней. Во всяком случае, у меня так было не раз, и идеи Эрика Булатова как-то органично задним числом стали в этот ряд. Просто в какой-то момент стало ясно, что его осмысление искусства перестало быть осмотром чужого пустого дома — я там нашел свой уголок, куда регулярно возвращаюсь. Я много раз обращался к текстам Булатова об искусстве, использовал его идеи как аналитический инструмент, чтобы понять для себя — как вообще сегодня существует картина в этом безумном мире? И этот,

безусловно, особый опыт принятия чьей-то мыслительной схемы как отчасти своей — я прошел по отношению к Булатову, а он когда-то по отношению к Владимиру Фаворскому. И сегодня, после ухода Эрика Владимировича, я чувствую, как некоторые его идеи прорастают через меня, устремляясь вглубь будущего.

При этом сам Булатов в моем восприятии относится к тем художникам, которые всегда есть. Ты не замечаешь их присутствия, поскольку они всегда где-то рядом. Это как приснопамятный горизонт — он всегда где-то здесь, просто может быть закрыт чем-то сиюминутным. И тем страннее ощущается уход Булатова. Даже не верится, что такая фигура может перестать существовать в миг. Он ощущался извечной частью пейзажа русского искусства, о чем так много сам говорил¹. Кажется, это пугающая судьба любого великого автора — забронзоветь и стать живым классиком, который заперт в собственном мифе. Но сейчас для меня бесспорно: «классичность» Булатова, его «самоочевидность» — не проблема, а фундаментальная победа художника.

Когда в ноябре 2025 года появилась новость о кончине Булатова, тут же последовали некрологи в профильных СМИ, а затем и большое количество материалов о нем как о великом художнике в самых разных медиа, начиная от главных телевизионных каналов и заканчивая изданиями о бизнесе и моде. И было бы логично сказать, что он, возможно, был самым известным из живущих российских

художников, да и его аукционные рекорды способствовали его славе в медиа. Все это верно, но наиболее удивительной стала массовая реакция на его уход со стороны художников, особенно молодых. Страницы соцсетей и личных каналов заполнили панегирики о Булатове. И это особенно было неожиданно со стороны тех художников, которые вошли в искусство в поколении пост-интернет эстетики. Как это ни парадоксально, но именно в эпоху массовой дигитализации искусства размышления профессионального живописца о пространствах в картине вызывают живой отклик как нечто эвристически востребованное. И не только среди живописцев.

Для меня это стало подтверждением того, что это ощущение от Булатова как от очередного классика — лишь аберрация восприятия. Его перманентное присутствие в российском искусстве идет не только через его работы, но и через его теорию картины, которая до сих пор жива и востребована. И чтобы это объяснить, необходимо обрисовать ее в общих чертах и напомнить ее генезис, играющий в этом случае принципиальную роль.

Для начала важно обозначить ключевое различие, которое ввел сам Булатов и на котором он настаивал. Как он сам говорил, «я всю жизнь работаю с картиной»². Краеугольным камнем его системы мышления была именно эта дефиниция, о чем он немало рассуждал. Для художника, которого устойчиво называют живописцем, он очень радикально вглядывался в саму ткань художественной практики³. И это разграничение было не случайным. Булатов видел «живопись» и «картину» не синонимами и не характеристиками одного феномена. Для него эти явления разные, с подчас несовпадающими задачами.

«Понятие „картина“ больше, чем понятие „живопись“»⁴, — настаивал художник. Живопись — практика, в первую очередь, цвето-

вая, цель которой — создание определенной среды. Ее сложность заключается в поиске гармонически сочетаемых отношений оттенков цвета, которые к тому же не могут сводиться к дефинициям тональности (иначе это будет уже графика). Интересно, что, анализируя работы Леонардо да Винчи, Булатов дает исчерпывающее определение плохой живописи — «дисбаланс, дисгармония цветовых масс»⁵. Но отдельная сложность в том, что для созерцания живописи требуется обязательная дистанция, что является обязательным условием восприятия живописного произведения как чего-то цельного, но существующего отдельно от самого наблюдателя. И в этом ее принципиальная разница с картиной.

По Булатову, ключевой интерес картины — чтобы зритель вошел в нее. И в этом «интересы картины и живописи расходятся»⁶. Для картины использование цвета — не важно. Могут быть картины и вовсе без цвета, пластику картины могут определять графика, рисунок, фотография, объекты, видео — да что угодно⁷. Более того, Булатов вполне однозначно определял инсталляции по типу «Человека, улетевшего в космос» Ильи Кабакова как определенный вид картин, да и «видеоарт по сути дела тоже картина»⁸. Суть картины не в этом. Ее главное и конституирующее свойство в теории Булатова — превращать любое изображение на своей плоскости в пространство. Именно это расширяет картину до фундаментального явления, которое, являясь, с одной стороны, особым видом объектов в истории человечества, с другой — оказывается очень специальным способом мировосприятия. Собственно, единственным, в который и верил сам Булатов.

Впрочем, он сам же и показывал еще одно важное отличие картины от всего остального искусства. С его точки зрения, обязательным условием восприятия картины является физическая неподвижность зрителя в момент просмотра⁹. Это, кстати, еще одно отличие ее от живописи. Последняя же с самых ранних палеолитических произведений на стенах пещер,



Эрик Булатов «Лувр. Джоконда», 1997–1998. Коллекция Е. и В. Семенихиных. Предоставлено галереей «pop/off/art».

разворачиваясь в своем живописном пространстве (идея, которая тоже была почерпнута у Владимира Фаворского), вбирала в себя все элементы рельефа и движения зрителя как источника света и зрения. Замечу, что и в наше время живопись себя показывает как нечто большее, нежели плоский объект, ограниченный рамой. Сегодня живопись может быть какой угодно пространственной формой, что и затрудняет ее идентификацию, если не использовать категорию «живопись 2.0».

Картина же — это самостоятельный объект, который имеет собственные законы и автономное устройство. И эти законы, внутренняя логика, свойственная картине, не просто связаны с ее плоским устройством, рамой, которая конструирует композицию, но, что самое главное, — определяют отдельную большую линию в истории искусства. Так, в тексте «О Марселе Дюшане и его последней работе»¹⁰ Булатов, раз-

мышляя о неоконченной дюшановской инсталляции «Étant donnés» (1946–1966), приходит к неожиданному выводу, что эта краеугольная работа есть картина, поскольку зритель физически смотрит на нее только с одной точки зрения — через щель в двери. И что самое удивительное — Булатов считает эту работу едва ли не важнейшей современной картиной. Классик дадаизма, отказавшись от живописи на заре своей карьеры, разрушил картину, но в итоге к ней же и вернулся. Только уже не к ее модернистской версии и не тенденциозно классической, а к чему-то, что еще только предстоит нам осмыслить. И в этом отражается очень характерное для Булатова понимание картины, которое он обнаружил у Дюшана. Картина — это «граница между существованием самого человека... и пространством искусства»¹¹.

К сожалению, большая часть рефлексии о Булатове и его методе выпускает из виду его

разграничение живописи и картины. И оттого сплошь и рядом мы можем увидеть, как эти понятия по отношению к его наследию используются как синонимы. В то время как он сам постоянно подчеркивал, что его интересует в первую очередь картина, а живопись лишь постольку-поскольку. Это очень заметно в его текстах, где эта тема проходит красной нитью, например, в статьях «Живу — вижу» 1987 года и «Что такое картина» 2007 года. В этом контексте очень показательно его отношение к рисунку, которое необходимо прояснить.

Когда я еще учился на живописном факультете в Институте им. Сурикова, на стенах у нас висели лучшие образцы учебных рисунков. Одним из таких примеров для студентов был карандашный рисунок пожилого обнаженного натурщика, выполненный Булатовым в 1950-е. И в отличие от Ильи Кабакова, Олега Васильева и Николая Касаткина, которые закончили тот же институт, но факультет графики, Булатову с самого начала пытались индоктринировать примат живописи¹². Его взяли на факультет живописи, так как он набрал достаточное количество баллов; тех же, кто набирал меньше баллов, брали на факультет графики. Это несправедливое отношение к другим формам искусства посеяло в юном Булатове семена сомнения, которые в дальнейшем выросли у него в скептическое отношение к живописи. Уже с институтских лет она стала терять в его глазах ореол исключительного, эссенциального вида искусства. И даже значимый период неофициального ученичества у Роберта Фалька, который, несомненно, превозносил живопись, не смог вернуть молодому Булатову ее сакральное восприятие. Для него «основой изобразительного искусства был и остается рисунок»¹³, в то время как живопись — чем-то во многом размытым. Меньшим, чем картина, которая, безусловно,

выстраивается в первую очередь через рисунок, который дает доступ к реальному¹⁴.

И здесь необходимо прояснить, что сама эта позиция Булатова, противопоставляющая картину живописи, рождается не только из пафоса соцреалистов. Ключевую роль здесь сыграло знакомство с Владимиром Фаворским в 1956 году. Распространенное в конце 1950-х мнение, что «настоящим великим Искусством» занимались его одинокие «жрецы» — Роберт Фальк, Артур Фонвизин и Владимир Фаворский¹⁵, создавало вокруг них особую атмосферу тайного знания, которое противостояло окружающей лживости советского искусства. И, как вспоминал сам Булатов, «...мы шли к ним... нам просто деться некуда было...»¹⁶

Сама эта встреча произошла, по воспоминаниям участников, достаточно внезапно, когда Булатов вместе с Олегом Васильевым узнали адрес дома Фаворского и без приглашения пришли к нему в гости. И тот их не прогнал, но, наоборот, принял радушно и с интересом стал беседовать. Впоследствии сам Булатов будет говорить, что именно тогда для него открылось удивительное знание, что искусство можно понимать. Весь тот круг проблем пространства картины, с которым он работал всю свою жизнь, открылся именно через разговоры с Фаворским. Характерно, что воспоминания Булатова об этих встречах во многом перемешивают его собственную методологию и теорию Фаворского в неразделимую амальгаму, что говорит, конечно, о глубинном влиянии.

Важно заметить, что влияние Фаворского было именно что идейным, а не пластическим. Его размышления о двойственной природе картины изменили, ошеломили Булатова. Картина, с одной стороны, является объектом с предметным весом, размером, фактурой, а главное с реальной поверхностью, а с другой — это же и пространство, которое само существует и выстраивает отношения с миром вокруг себя и миром внутри себя. Думается, что позднейшие идеи Булатова во многом выросли на фундаменте теории Фаворского, но отнюдь

не следовали ей в начетнической манере. Например, булатовская мысль о том, что первой подлинно русской картиной является «Явление Христа народу» Александра Иванова, потому что в ней впервые формируется потребность включения зрителя в пространство изображения¹⁷, — вовсе не очевидным образом вытекает из пространственной концепции искусства Фаворского. Булатов, по сути, выстраивает на этих идеях свою историю искусства, в которой инсталляция Кабакова непротиворечивым образом вырастает из религиозной живописи Иванова. Сам Булатов в 2007 году так охарактеризовал свои отношения с идеями Фаворского — «...я ошибался, думая, что всю жизнь возражаю Фаворскому. На самом деле я шел по указанному им пути»¹⁸.

В то же время тексты Олега Васильева, в частности «Как я ходил к Владимиру Андреевичу Фаворскому за наукой», позволяют более ясно проследить, что же дал этим двум тогда еще совсем молодым художникам Фаворский, а что уже в дальнейшем они сами формулировали для себя. Ведь даже в годы своей юности они пересказывали друг другу и всем вокруг эту теорию и «вследствие этого усердия часто оказывались довольно далеки от первоисточника»¹⁹.

Фаворский сформулировал свои идеи как своего рода пространственную теорию изображения, которая состоит из трех разных зон. Главная и, конечно, центральная зона или пространство — это поверхность самого изображения, если угодно, толщина краски и фактур, которая и составляет, например, картину (отметим, что это же касается и графического искусства, коим всерьез занимался Фаворский). И по обе стороны от плоскости изображения есть свои пространства. С одной стороны — зона перед картиной, там, где, собственно, и находятся зрители. С другой — мир внутри изображения, который вслед за Альберти глубиной перспективы создает окно в иную реальность. И если до Фаворского эти три зоны изображения были нейтральными пространствами, ко-

торые позволяли решать какие-то авторские художественные задачи, то он обозначил их как теоретическую проблему. По словам Фаворского, «...изобразительная плоскость — это как скрипка, на которой надо играть и надо ее определенно настроить. А если вы не настроите, то играть нельзя»²⁰. Для него это была не только пластическая задача, но что важнее — философско-теоретическая, которая наследовала сложным образом философии Павла Флоренского и немецкой традиции формальной школы искусствознания²¹.

Причем, что интересно, с точки зрения Фаворского, пространство картины могло быть либо высоким, то есть выходить в сторону зрителя рельефом, либо, наоборот, уходить в глубину изображения, но никак не могло сочетать эти два режима существования, разве что за редким исключением. Более того, он саму эту «попытку рассматривал как неэтичную»²². И по ощущению Булатова, его идейный учитель вряд ли бы одобрил то, что он делал в искусстве. Тут-то и кроется ключевое отличие теории Фаворского от идей и метода Булатова. Последний на протяжении всей своей творческой практики настойчиво пытался разрешить это противоречие и создать картину, сочетающую как рельеф, так и глубину. Его навязчивое стремление использовать два противоположных пространства картины и привело к решению включать графические элементы текста в изображения.

Характерна в этом смысле подоплека блока картин, главная из которых «День и Ночь»²³. Булатов конструирует эти работы, сочетая масляную живопись и рисунок карандашами на холсте, чтобы резкий контраст белого и черного, с одной стороны, отсылал к дню и ночи как экзистенциальным понятиям, а с другой — создавал изображение, которое одновременно уходит внутрь картины и выходит к зрителю. Это буквальное воплощение того, что рассказывал ему Фаворский о некоей гравюре «День и ночь», где «между черной и белой половинами возникал такой тональный контраст, что

увидеть их одновременно было невозможно... получалось, что мы видим не одну картину, состоящую из двух пространств, а поочередно две картины, существующие в противоположных пространствах»²⁴. Только увидев потом саму эту гравюру, Булатов разочаровался и фактически создал идеальное воплощение самой этой идеи.

Задача, которую ставил перед собой Булатов, не сводилась только лишь к оппонированию своему наставнику Фаворскому. Его аналитический интерес к картине как способу познания мира был гораздо фундаментальней. Еще в 1981 году он написал достаточно подробное эссе «Поверхность — пространство — свет», в котором сформулировал свои амбиции исследователя не столько самой картины как феномена, сколько той буквально критической оптики, которую она дает. И если у того же Фаворского рефлексия о пространстве изображения была во многом продиктована его духовными метафизическими поисками христианской целостности мира в контексте революционных событий в России начала XX века²⁵, то у Булатова, казалось бы, схожие по объекту интереса искания вели в совершенно иное русло секулярной мысли. Даже вводя категорию «света» как нечто архиважное в искусстве, что, конечно, вторит образу божественного Фаворского света христианства и свету самого Фаворского, он лишь развивает ее до экзистенциального уровня, почти веры²⁶. Отталкиваясь от того, что лежит за пределами нашего сознания, в том числе от духовных поисков русского модерна, он постулирует искусство как сферу земную, которая работает через конкретную социальную реальность²⁷. Но если есть нечто трансцендентальное, что может быть прочувствовано или понято через искусство, то, по Булатову, самое главное его явление — поверхность. Именно она и есть ключевая категория его теории. Через обращение к ней возможно разворачивание и осознание мира силами искусства.

Следует заметить, корпус размышлений Фаворского именно через Булатова и Олега Васильева стал достоянием круга неофициального московского искусства. И уже в их пересказе эти идеи оказались чем-то востребованным. Так, в случае Ильи Кабакова нельзя говорить о прямом влиянии булатовского пересказа идей Фаворского, но вполне можно — об опосредованном. В частности, сам Кабаков в своих рассуждениях о картинах и свете, хоть и не упоминает, но имплицитно через «открытие Эрика»²⁸ пытается применять этот способ внимания к живописи. Характерно, что Кабаков, говоря о повлиявших на него людях и идеях, Фаворского практически не упоминает, даже, скорее, избегает его называть. Но при этом рабочий словарь, «кабаковский ромб» отношений вертикали и горизонтали, пространства и плоскости, значимость включения зрителя в работу — явно свидетельствуют о знакомстве с теорией Фаворского. Это очевидное умолчание при работающей концептуальной схеме скорее всего говорит об опосредованном контакте — не с первоисточником, а через «вторые руки» Булатова²⁹. Рассказы друга-художника, если и не подпитали теорией, то точно задали аналитическую рамку для понимания изображения, которое способно выйти к зрителю в пространстве выставочного зала.

Впрочем, надо признать, что, несмотря на несколько скептическое отношение к булатовским теоретическим идеям, которые ему виделись тонкой, чуть ли не метафизической схоластикой³⁰, Кабаков с пиететом относился к этой практике Булатова. Собственно, опуская вроде бы формальную близость булатовских работ к соц-арту, ввиду многочисленных изображений Брежнева и атрибутов советской официальной визуальности, его практика, с точки зрения Кабакова, была определенной формой рефлексии. «Манипуляции на холсте становятся рождением себя и путешествием в действительность»³¹ — это крайне важное замечание дает понять, что,



Эрик Булатов
 «Не прислоняться»,
 1987. Музей искусства
 авангарда, Москва.
 Предоставлено
 галереей «pop/off/art».

при всей преемственности с Фаворским, идеи Булатова все же виделись даже современникам, настроенным более концептуалистски, вполне самостоятельными. Важно, что через анализ картины происходило осмысление действительности.

Булатов в контексте неофициального искусства не только был ретранслятором чужих идей, но фактически развил и применил их к более широкому и противоречивому контексту современного искусства. Понимание картины как универсальной познавательной методологии искусства, которую он предло-

жил своему кругу, хоть и выглядело несколько тенденциозно, но подмечало ключевые особенности искусства московского концептуализма. И целая линия ранней советской инсталляции — от Ирины Наховой до Ильи Кабакова — подтверждала его теоретические наблюдения и рефлексии. Возможно, отсюда проистекает навязчивое упоминание инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» в рассуждениях³² Булатова как типичного примера картины, вышедшей в пространство. Добавим — в пространство зрителей!

Здесь стоит сказать, что булатовская рефлексия о пространстве картины безусловно наследовала Фаворскому, но в отличие от последнего не игнорировала (впрочем, по вполне понятным причинам) западный актуальный контекст современного искусства. Показательно, что о значимости для мирового искусства такого художника, как Джексон Поллок, — Булатов узнал не от Фаворского, а от Фалька³³. А американская теоретическая рефлексия о плоскостности в живописи, которую развивал Клемент Гринберг, — насколько можно судить по опубликованным текстам и интервью — почти отсутствует в его размышлениях. Пожалуй, только в одном месте можно заметить следы внутренней полемики с теорией живописной плоскостности американского критика. Рассуждая о развитии идеи пространств внутри картины, Булатов описывает ситуацию редукции модернизма, которая приводит к утверждению плоской поверхности как единственно важной для живописи. Но это ведет и в тупик, из которого находит выход поп-арт³⁴. Хотя, не упоминая Гринберга, в этом месте у Булатова явно прослеживается понимание самой его концепции медиум-специфичности. Возможно, она витала в воздухе и не требовала отдельной атрибуции, но все же само по себе это достаточно значимо, что такого «слона» мы буквально не видим в булатовских текстах.

Кажется, что Гринберг в рефлексии Булатова мерцает где-то на обочине. Но, с другой стороны, сама эта фигура умолчания в 1990-е годы, когда Булатов оказался в США, кажется вполне очевидной. Находясь в СССР, Булатов исходил из формальной теории Фаворского, но работал в контексте концептуального искусства, где в почете были совсем иные герои. И только оказавшись в США, Булатов мог столкнуться с упоминаниями о Гринберге, но к этому моменту для американского интел-

лектуального сообщества его теория стала жупелом и набившей оскомину банальщиной. В этом смысле генезис идей Булатова был, конечно, вполне оригинальным.

Но в то же время думается, что тенденциозная идея Гринберга, о том, что сутью живописи является стремление к плоскостности³⁵, хоть и была созвучна в постановке вопроса, но все же принципиально отличалась от того, что формулировал Булатов. Как уже упоминалось ранее, его интересовала в первую очередь не живопись (и уж тем более не поиск ее самостийности), но картина. И не строгая медиум-специфичность, а именно конституирование картины в отношении со зрителем, а значит, и социально-политическая подоплека. Кроме того, для Булатова сама концепция «плоскостности» была противоположностью цельному образу, который создается в триединстве поверхности, пространства и света. Оттого «...пространство делает возможным существование мира поверхности, который без него слипся бы и превратился в плоскость»³⁶, что в искусстве приводит к отсутствию свободы. И поэтому гринбергианская привязка живописи к поиску своего особого родового качества в виде плоскостности не могла стать чем-то значимым для Булатова. Для него это была лишь одна из тупиковых линий мышления о картине.

Конечно, можно проследить определенный диалог или хотя бы общий дискурс в отдельных текстах Гринберга и Булатова. Так, в эссе «Кризис станковой картины» американский теоретик рассуждает о трагическом развитии живописи, возлагая вину за это на того же Поллока и так называемых «ковровых художников», поборников радикального упрощения³⁷, что конечно подтверждает его антидогматизм и сложность восприятия искусства. Фактически он описывает намечающуюся угрозу или даже «фатальную двусмысленность», рожденную логикой редукции медиума. Но кажется, что он не готов или, быть может, не имеет возможности охватить ситуацию более широко и пе-

рассмотреть собственные установки. Именно это предлагает Булатов в своих теоретических работах, например, в тексте «О двухпространственной картине». В нем, да и во многих других, он выстраивает убедительную оппозицию тенденции к уплощению. Его главная идея — есть «нечто прямо противоположное... социальное пространство ограничено, его реальность эфемерна... и дело... [художников] в том, чтобы от нее освободиться»³⁸. Так, в работе «Слава КПСС» лозунг загораживает собой небо и взгляд, проходящий сквозь эту социальную плоскость в пространство за ней, — и есть та критическая дистанция, о которой говорит Булатов. Тем самым он вводит в искусство задачу, лежащую вне его автономного понимания, в том числе медиум-специфичности Гринберга. Работа с пространством картины у Булатова имеет эмансипаторный потенциал для зрителей. Ведь картина, позволяющая смотрящему двигаться в разных пространствах изображения, дает возможность увидеть собственную реальность с критической дистанции.

В этом смысле мне хочется верить, что идеи Булатова составляют своего рода альтернативную линию исследования картины (и в меньшей степени живописи). Несмотря на очевидные различия контекстов, теория Фаворского, которую творчески переосмыслил Булатов, и теория Гринберга восходят к сходному полю вопросов, поставленных немецкой школой формализма еще в конце XIX века. Впрочем, даже имея общие корни с Гринбергом и его американской традицией в лице той же Розалинд Краусс или Майкла Фрида, идеи Булатова все же вполне самостоятельны в предлагаемых выводах и постановках вопросов.

И отдельный интерес представляет собой параллельность размышлений Булатова и упомянутого Фрида. Оба осмысливают модернистскую традицию, защищая автономию художественного поля по отношению к простой «объектности» произведения, которую критикуют. Причем их созвучность или даже идентичность при внимательном анализе

оказывается зеркальной. Если «ученик» Гринберга Фрид переносит само основание медиум-специфичности с онтологии изображения на феноменологию созерцания, то анализировать он стремится прежде всего структуры восприятия, со стороны как критика, так и зрителя³⁹. В своем анализе он в первую очередь обращает внимание на то, как зритель оказывается включенным или нет в саму структуру произведений, например, минималистов. И, как известно, отсюда проистекает его критика театральности в искусстве, когда зрительское присутствие конституирует произведение. (Замечу, именно по этому пути во многом пошла в дальнейшем магистральная линия западного искусства.) Если представить, что Фрид стал бы анализировать работы Булатова, то, кажется, обвинений в театральности было бы не избежать. Ведь даже знаменитые булатовские текстовые картины — «Слава КПСС» или «Не прислоняться» — обращены не к пространству внутри изображения, а к человеку перед холстом. В то время как, по логике Фрида, подлинность модернистской работы держится на обратном — на том, что произведение самодостаточно и не вызывает к зрителю, не обращается к нему напрямую. Таким образом, театральна как раз та работа, которой для существования нужно зрительское присутствие.

Но Булатов работает в принципиально иной парадигме, в которой возможность смотрящего «нырять» из пространства перед картиной через ее поверхность дает экзистенциальную свободу. Здесь показательным примером их близости, но все же параллельности, является образ автомобильного окна, которое выступает метафорой художественного восприятия. Так, Фрид вспоминает о знаменитом моменте прозрения у американского скульптора Тони Смита, когда тот, увидев ночные индустриальные пейзажи Америки, осознал условность современной ему живописи⁴⁰. Но если художник воспринял это как символ конца искусства, то Фрид тонко подмечает, что в этом приоткры-

лась сама сущность театральности в искусстве. Опыт был тогда направлен на Смита извне, тем самым делая из него субъекта, подчиняя его. Боковое стекло автомобиля по сути создает театрализованную дистанцию, в которой мир становится спектаклярным объектом.

Совсем иным образом этот же образ функционирует у Булатова⁴¹. У него боковое окно автомобиля оказывается поверхностью, через которую видится мир, но без риска столкновения. В то время как лобовое стекло — это пространство, имплицитно наполненное опасностью столкновения, а значит, смерти. В этой перспективе дистанция если есть, то не гарантирует театральную условность и безопасность. Когда Майкл Фрид размышляет о провале искусства перед лицом буквализма театральности, Булатов видит ее лишь как одну из возможных концепций видения мира, которые не могут быть оторваны от опыта зрителя. То есть тот же образ оказывается использован уже не как способ демистификации, но как аналитический инструмент. И при всей схожести этих теорий, их различия очевидны. Самостоятельный генезис этой теории через Фаворского к Булатову фактически намечает отдельную линию осмысления изображения, которая на схожие теоретические проблемы реагировала принципиально иначе, нежели американская традиция гринбергианской критики.

Впрочем, надо признать, что Булатов приводит теорию, принятую от Фаворского, к гораздо более универсальному методу понимания современного восприятия изображения. Для него это не доктрина, которая обязательна для всех, но функциональный инструмент для художественной рефлексии. Его рассуждения о картине как специальной художественной методологии или даже оптики — конечно, могут быть восприняты поверхностно. Этим грешит массовое восприятие — кажется, что Булатов

говорил о живописи, да и только. Однако именно его расширенное видение картины, в котором одним из главных шедевров оказывалась последняя инсталляция Марселя Дюшана, на самом деле и стало тем главным теоретическим даром Булатова. То, что из многих великих классиков неофициального советского искусства именно он оказался резонансной фигурой и героем для новых поколений художников, даже тех, которые предельно далеки от живописи, — говорит об исключительном характере его идей.

Его размышления, зафиксированные в текстах, интервью, отдельных публикациях, создали не только определенную традицию в русском искусстве, но и аналитический язык и оптику для практикующих художников. Мне подчас сложно отделить в собственной рефлексии те булатовские структуры, которые выросли во мне. И, кажется, в этом я не одинок.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Главная задача искусства — это свобода»: интервью с Эриком Булатовым // Логос. Т. 25. № 4. 2015. С. 182.

² Эрик Булатов и революция картины: круглый стол в Выксе // Colta.ru. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/25934-kruglyy-stol-erik-bulatov-i-sovremennye-hudozhniki-vyksa>.

³ Шурипа С. Эрик Булатов и мы: сквозь живые руины истории // Художественный журнал. № 61–62. 2006. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/36/article/697>.

⁴ Булатов Э. Что такое картина // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 133.

⁵ Булатов Э. Картина без живописи // Искусство. 2003. № 2 (526). URL: <https://iskusstvo-info.ru/kartina-bez-zhivopisi>.

⁶ Булатов Э. «Живу — вижу» // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 42–44.

⁷ Эрик Булатов в фильме «Ни возьмись». Режиссер Владимир Потапов. URL: https://youtu.be/SFAr7s_NLB0.

⁸ «Надеюсь, следующее поколение введет русское искусство в общемировое пространство»:

интервью с Эриком Булатовым // Aroundart.org. 27.02.2013. URL: <https://aroundart.org/2013/02/27/erik-bulatov>.

⁹ Булатов Э. Картина и ее место в современном искусстве // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 113.

¹⁰ Булатов Э. О Марселе Дюшане и его последней работе // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 202–210.

¹¹ Эрик Булатов в фильме «Ни возьмись». Режиссер Владимир Потапов. URL: https://youtu.be/SFAr7s_NLB0.

¹² Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. М.: Бомбора, 2025. С. 94.

¹³ Филиппова Т. Эрик Булатов: я свободный и счастливый человек // Президентский центр Б. Н. Ельцина. 06.12.2018. URL: <https://yeltsin.ru/news/erik-bulatov-ya-svobodnyj-i-schastlivyj-chelovek>.

¹⁴ Булатов Э. Разговоры. Июнь 2023 — январь 2024 // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 315.

¹⁵ Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. С. 65.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Булатов Э. Картина и зрители // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 127.

¹⁸ Булатов Э. Сны о Фаворском // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 184.

¹⁹ Васильев О. Окна памяти. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 63.

²⁰ Фаворский В. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений. М.: Книга, 1991. С. 247.

²¹ Подробнее об этом: Мурина Е. Образ Фаворского. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2023.

²² Булатов Э. О картине и о себе // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 54.

²³ Попов С. Эрик Булатов: картина после живописи. М.: Breus, 2017. С. 114–118.

²⁴ Булатов Э. Сны о Фаворском. С. 182.

²⁵ Мурина Е. Образ Фаворского. С. 72–74.

²⁶ Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. С. 192.

²⁷ Булатов Э. Поверхность — пространство — свет // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 40.

²⁸ Кабаков И. 60-е — 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 47. Wien: Verlag Otto Sagner, 1999. С. 71.

²⁹ Жилиев А. За решеткой: квест Ильи Кабакова // Художественный журнал. № 123. 2023. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/112/article/2423>.

³⁰ Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 36.

³¹ Там же.

³² Булатов Э. Картина и ее место в современном искусстве // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 114–115.

³³ «В „неофициальных“ выставках я не участвовал из принципа»: интервью с Эриком Булатовым // Aroundart.org. 09.09.2014. URL: <https://aroundart.org/2014/09/09/erik-bulatov>.

³⁴ Булатов Э. Картина умерла, да здравствует картина! // Булатов Э. Картина и зрители. М.: Попов арт, 2025. С. 46–47.

³⁵ Гринберг К. Модернистская живопись / Пер. А. А. Курбановского // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 546–553.

³⁶ Булатов Э. Поверхность — пространство — свет. С. 35.

³⁷ Гринберг К. Искусство и культура: критические очерки. М.: V-A-C Press, 2025. С. 180–185.

³⁸ Булатов Э. Поверхность — пространство — свет. С. 123.

³⁹ Фрид М. Три американских живописца // Фрид М. Искусство и объектность. М.: V-A-C Press, 2025. С. 276–279.

⁴⁰ Фрид М. Искусство и объектность // Фрид М. Искусство и объектность. М.: V-A-C Press, 2025. С. 180–184.

⁴¹ Булатов Э. Поверхность — пространство — свет. С. 32–33.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Эрик Булатов «Liberté II», 1991. Частная коллекция. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Георгий Литичевский

Трансцендентальная институция

Эрика Булатова часто называют «видным представителем и основателем соц-арта». То, что сам художник был с этим не согласен и решительно возражал против такого определения его творчества, так и не возымело результата. То же, что было принципиально важно для него и многих его поклонников, по-прежнему не представляется чем-то существенным для широкой публики, включая, впрочем, и многих профессионалов из художественного сообщества.

Это, конечно, не единственный пример ложного тождества в истории искусства. Между Булатовым и соц-артом не было, по крайней мере, антагонизма. Чего нельзя сказать о супрематизме и конструктивизме. Тем не менее для многих неспециалистов это почти синонимы. Внешне так все и выглядит — оба исторических оппонента сделали ставку на беспредметность и выбрали художественный язык геометрических форм.

Подобное происходит не только с искусством. Например, Гадамер обращал внимание на то, что «знаменитое кантовское различие между трансцендентным и трансцендентальным не завоевало для себя в жизни языка права гражданства»¹. И проблема тут не только в дефиците информированности обычных пользователей языка, но и в «суверенности словоупотреб-

ления», которое сопротивляется «искусственным предписаниям» логики и истории понятий.

Соц-арт многими сводится к социальной критике, высказываемой художественными средствами, что несправедливо уже по отношению к самому соц-арту, поскольку это упрощение. И тем более критика социума или социальная сатира не свойственны искусству Булатова, который свою оппозицию социуму артикулирует не как критику, а как нейтрализацию социума и воздвигаемых им заслонов на пути к идеальному альтернативному пространству, проблема которого является для художника центральной.

Справедливости ради надо признать, что язык соц-арта и язык Булатова очень похожи. «Словарь» художественных форм и в том и в другом случае не изобретается, а заимствуется у самого же социума. Но «грамматика», «синтаксис» словоупотребления — разные. Соц-арт сталкивает, совмещает несовместимые элементы социумной образности, выявляя их абсурдность. Булатов помещает эту образность в особые конструктивные схемы, по которым строятся его картины, лишая ее силы и плотности.

2002 год. Париж. Я приехал сюда в качестве переводчика вместе с немецким коллекционером, который хочет познако-

миться с русскими художниками, живущими в Париже, в том числе и с Булатовым. В Музее Майоля, в галерее Дины Верни большая персональная выставка Булатова. Стены парижского метро украшены огромными репродукциями его работы «Liberté» по мотивам картины Делакруа «Свобода, ведущая народ». Наверняка подавляющим большинством пассажиров эта цитата из истории французской живописи воспринимается как прославление французского свободолюбия.

Того же мнения и мой коллекционер из небольшого баварского городка. Но он также уверен, что более ранняя картина Булатова, изображающая парящий над морем герб Советского Союза, в свое время прославляла советский строй. Мои попытки его переубедить, обратив его внимание на то, что герб неестественно висит, заслоняя полнеба, при этом сам не отражается в воде, являясь странным бесплотным и бессодержательным объектом, сталкиваются с фундаментальным недоверием. Немецкий коллекционер считает, что до перестройки Булатов прославлял официальную советскую идеологию, а потом у него возникло иное отношение к ней, он уехал на Запад, прославился и теперь, живя во Франции, прославляет французскую цивилизацию так же, как до этого он прославлял СССР.

На самом деле булатовская «Liberté» лишена той экзальтированной торжественности, которая характерна для картины Делакруа. Французский романтик создал свое полотно, вдохновившись Июльской революцией 1830 года, и его картина то висела в тронном зале либерального короля Луи-Филиппа, то была под запретом, когда выяснилось, что либерализм у короля мнимый, в общем, она то скрывалась от зрителей, то вновь возвращалась к публике, пока не оказалась в Лувре. Некоторое время она была самой популярной

картиной музея, но позже уступила пальму первенства «Джоконде» — у Булатова есть картина, посвященная и ей. Но и сейчас «Свобода на баррикадах» остается одним из главных хитов главного музея Франции.

У Булатова интонация картины меняется и ее образность подвергается радикальной редукции. В центре его версии только фигура Свободы с флагом и обнаженной грудью — больше нет народа, представленного в первоисточнике во всем его словесном многообразии с поразительной точностью социальных характеристик. Оставлена только фигурка мальчишки в пистолетами, вдохновившая, как принято считать, Виктора Гюго на создание образа Гавроша. Густой дым от выстрелов ружей, пистолетов и пушек, изображенный Делакруа, превращается у Булатова в облака, мотив которых он воспроизводит во многих своих картинах.

В частности, он есть и в картине «Свобода есть». На черном фоне белыми буквами много раз повторяется строка из стихотворения Всеволода Некрасова «свобода есть», и эта черно-белая монотонная плоскость разрывается в центре изображением облачного неба по которому «летит» слово «свобода». Буквы уменьшаются от края к центру картины, создается оптический эффект погружения в пространство. Так, по мысли художника, зрителю предоставляется возможность выбора между подлинным пространством свободы и плоскими стереотипными представлениями о свободе, сформированными социумом.

Иначе обстоит дело в работе, созданной по мотивам картины Делакруа. Место разных типажей французского социума двухсотлетней давности занимает дважды повторенное слово «Liberté» — «Свобода». Одна «свобода» белого цвета, другая — красного. Буквы белой увеличиваются от левого края к центру, буквы красной уменьшаются от центра к правому краю.



Эрик Булатов «Свобода есть свобода II», 2000–2001. Собрание Ahlers Collection (Германия).
Предоставлено галереей «pop/off/art».

Это тоже должно было создавать оптический эффект движения в пространстве. Но в визуальном синтаксисе Булатова, если бы они уменьшались на линии горизонта, они могли бы вести в центр, вглубь картины, как это происходит в работе «Свобода есть свобода». Здесь же они располагаются по нижнему краю, то есть никуда не ведут, а, возникая из ничего, разрастаются почти

до верха, заслоняя собой облака, а потом снова по нисходящей сходят на нет. К тому же красные буквы окрашивают в свой цвет и сами облака в правой части картины, лишая их гармоничной идеальности и создавая общую драматическую тревожность. Это довольно редкая картина Булатова, в которой ничто не указывает на пространство каких-то подлинных ценностей. Нет в ней и



Эрик Булатов «Иду», 1975. Частное собрание, Цюрих. Предоставлено галереей «pop/off/art».

критики или негатива, но есть глубокие сомнения и тревога. Здесь художник позволяет себе усомниться и в свободе, и даже в облаках, являющихся для него столь важным образом-концептом².

Это моя личная интерпретация, и, возможно, сам художник не согласился бы со мной. Но я позволю себе все же эти сомнения предположить. В чем художник точно не сомневается, так это в том, что

когда все становится сомнительным, единственной надежной опорой может быть искусство, а именно — искусство картины. Даже в его позитивно-облачных работах — самый яркий пример картина «Иду» — есть лишь указание на пространство идеальной подлинности, но все же нет гарантий овладения трансцендентным. Не следует идеализировать облака Булатова. В них есть надежда, но нет гарантии обретения аб-

солютной свободы. Поверхность картины, превращенная талантом Булатова в оптический прибор наблюдения за разными типами пространств — реального внешнего, ментального внутреннего, умоглядного виртуального, все равно остается поверхностью, то есть плоскостью, flateness, если употребить гринберговский термин.

И поверхность картины — это единственная безусловная данность. Все остальные пространства, выявляемые картиной, неизбежно остаются «вещами в себе». В такой «кантианской» ситуации поверхность картины можно описать как поле трансцендентальной творческой активности. В этой перспективе пространство свободы может пониматься не как недостижимый абсолютный идеал, а как практически реализуемая свобода искусства, при всей спорности, относительности и сомнительности этого конструкта. Идея автономного искусства по-прежнему может представляться чем-то противоречащим логике. Нельзя же, в самом деле, быть в обществе и быть свободным от общества. Но речь-то не об утопическом декадентском *l'art pour l'art*. Если

угодно, искусство — это общественный институт в ряду других общественных институтов. И этот институт реализует себя как искусство именно в той мере, в какой ему удастся быть автономным по отношению к другим институтам, реализуя функции институционального гаранта материализуемой трансцендентальной способности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 41.

² Пацюков В. Решетка и облако. URL: <https://iskusstvo-info.ru/reshyotka-i-oblako>.

Георгий Литичевский

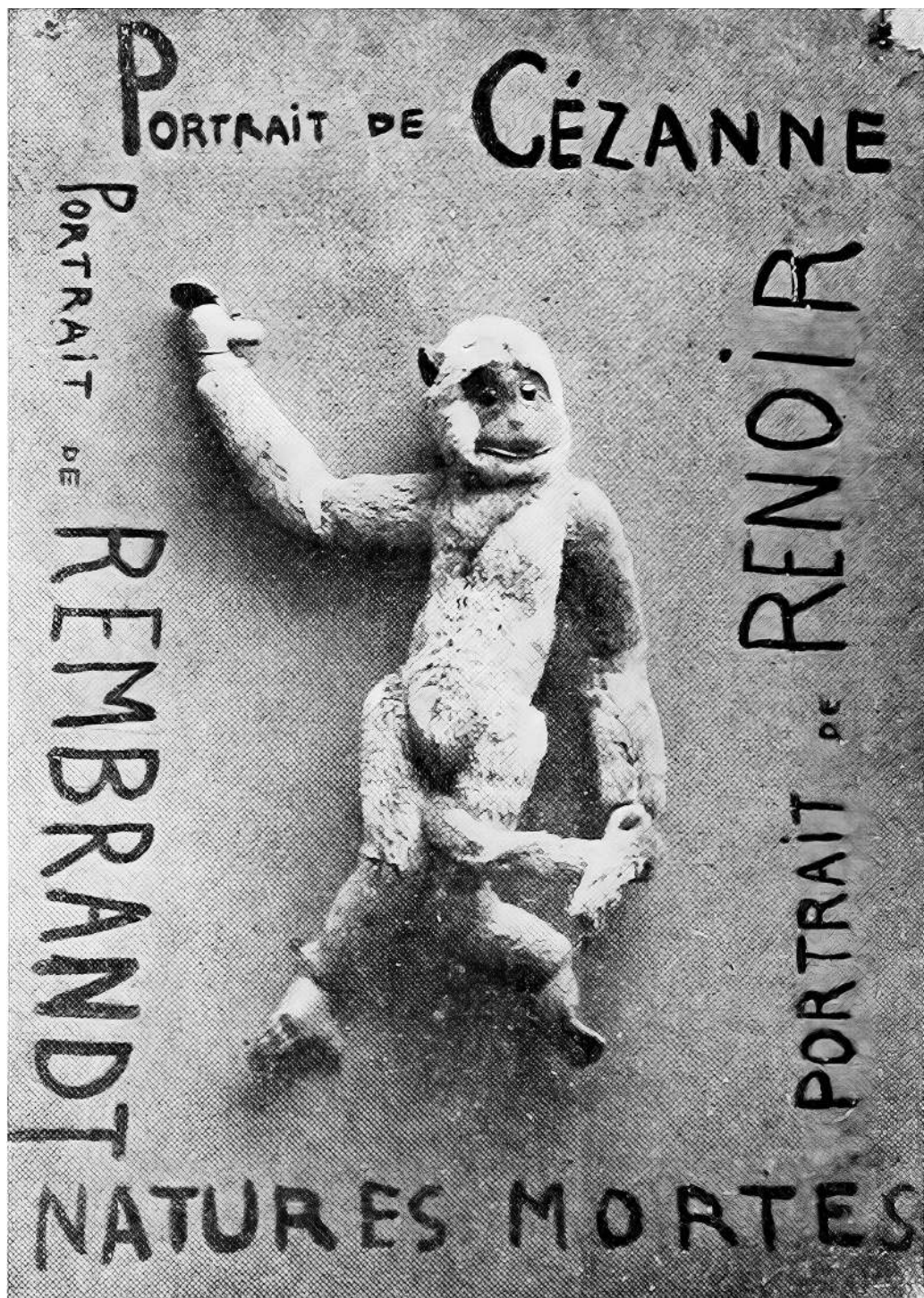
Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.



Франсис Пикабия «Natures mortes: Portrait de Cézanne, portrait de Renoir, portrait de Rembrandt», 1920.

Изабель Грав

Живописная критика живописи: от антиэссенциализма к мифу о самодеятельности в 1960-е и 1980-е

Мнимые линии размежевания

Просматривая первые выпуски журнала «Texte zur Kunst», можно обнаружить стоящие в непосредственном соседстве материалы о немецких живописцах вроде Альберта Оэлена или Йорга Иммендорфа и эссе о Майкле Эшере или Дэне Грэме, художниках, которых принято относить к первому поколению институциональной критики и концептуального искусства¹. В начале 1990-х равнозначное обсуждение этих, казалось бы, противоположных художественных подходов воспринималось чем-то провокационным. С ретроспективной точки зрения этот интерес к взаимоисключающим, как было принято считать, тенденциям был направлен на то, чтобы снять линию размежевания, прочно укоренившегося в американских дискуссиях по истории искусства. В основе такого подхода лежало представление, согласно которому институциональная критика и постконцептуальные практики — то есть «хорошее» искусство — находились в остром антагонизме с неоэкспрессионизмом — искусством «плохим». К началу 1990-х это представление казалось уже не столь убедительным — не в последнюю очередь потому, что новое искусство побуждало критиков анализировать живопись с расширенной, нерестриктив-

ной и антимодернистской точки зрения. Так, пропало противопоставление «концепции» и «экспрессии». Более того, анализ самой разной живописи 1980-х продемонстрировал, что возможна и «концептуальная экспрессия», при которой экспрессия является эффектом концептуальной экспериментально заданной конфигурации². С этой точки зрения экспрессия имела место даже в концептуальном искусстве, в то время как отправной точкой фигуративно-экспрессивной картины, напротив, вполне мог служить концептуальный экспериментальный замысел. С 1960-х годов живописные работы стали выходить за пределы рамы — не только в метафорическом, но и буквальном смысле — и это также способствовало более емкому пониманию предмета. Отличный пример — комбинированная живопись Роберта Раушенберга: инкорпорируя в себя объекты реального мира, его работы тянулись вовне, в действительность. Тезис модернизма, согласно которому живопись обладает однозначными признаками и определенной «сущностью», оказался несостоятельным уже в 1960-е годы. Узкое, рестриктивное понимание живописи уступило место более широкому: медиум фактически приспособлял собственную критику, а «Texte zur Kunst» задал фрейм этой точке

зрения и развил ее в тематических номерах³. В Америке же, напротив, критики уже с начала 1980-х исходили из такого понимания живописи — и медиа вообще, — которое, как ни парадоксально, вело к повторной эссенциализации живописи. Дуглас Кримп и другие резко выступали против модернистского представления о первенстве живописи, но, отвергая его целиком, оставались привязаны к концептуальной рамке модернизма⁴.

На мой взгляд, ключевым моментом в развитии неэссенциалистского подхода к живописи стало историческое примирение живописи и редимейда. Хрестоматийный пример — ассамбляж Франсиса Пикабиа «Natures mortes: Portrait de Cézanne, portrait de Renoir, portrait de Rembrandt» (1920)⁵. В этой работе живопись лишается своей, как считалось, сущности — принципа, согласно которому изобразительное искусство структурируется нанесением краски на плоскую поверхность в соответствии с законами эстетики, — потому что в картину вторгается чужеродный элемент: плюшевая обезьяна, помещенная на картонную поверхность картины. Этот объект — это редимейд из мира потребительских товаров, который, по точной формулировке Джорджа Бейкера, «упрямо цепляется за территорию живописи»⁶. Стоит редимейду вторгнуться в живопись, как ее привычные правила начинают сбоить, будь то идея самовыражения автора в работе или представление о сугубо внутреннем порядке изображения. Бессмысленно искать в редимейде признаки композиции или непосредственного авторского намерения: на первый план выводятся внешние условия. Когда художник берет предмет вроде этой плюшевой игрушки и инкорпорирует его в живописную работу, контроль над ней получает именно внешний элемент: потребительский товар, который преобразует картину и ее ведущий мотив, отворяет для нее внешний мир труда и потребления и затмевает авторскую экспрессию. Редимейд открывает искусству внешний мир; хотя, конечно, именно художник

принимает это решение и медиатизирует его согласно личному художественному подходу. Связь искусства, жизни, труда и потребления, которая устанавливается в «Natures mortes» Пикабиа благодаря редимейду, сводит на нет мнимую идею сущности этого ассамбляжа. Исчезает поддающееся идентификации «ядро» работы: по сути, ее определяет то, что находится снаружи нее. В то же время, это еще и картина, которая говорит. Элементы текста — имена Сезанна, Рембрандта, Ренуара, нанесенные на поверхность картины, — перекодируют ее визуальный язык. Считается, что плюшевая обезьяна представляет собой коллективный портрет этих «великих» живописцев и насмешку над ними. Она одновременно предает забвению миметический идеал живописи и выставляет «чистую» живопись Сезанна в нелепом свете. Редимейд, напротив, вводит в работу мир потребления и логику товара. Текстовые фрагменты придают картине дискурсивный характер.

Первосцены критики живописи

Историки искусства подробно исследовали историю редимейда и его влияние на живопись поп-арта, искусство апроприации, движение Fluxus и другие направления⁷. В следующих параграфах я сосредоточусь на том, как живопись, редимейд и текст сходятся в двух живописных работах 1960-х годов. Обе работы возымели огромное влияние, хоть и внешне между ними почти нет ничего общего: «Hört auf zu malen» («Прекратите писать картины», 1966) Йорга Иммендорфа — грубо написанная фигуративная «плохая живопись», на поверхность которой нанесена заглавная фраза, и «Higher Beings Commanded: Paint the Upper Right Hand Corner Black!» («Высшие силы повелели: закрасить верхний правый угол черным!», 1969) Зигмара Польке, в верхний правый угол которой помещен черный треугольник, а рядом краской выведен текст в машинописном стиле. Треугольник отсылает к языку геометрической абстракции, текст — к

машинописным инструкциям для акций Fluxus. Сходство двух работ обнаруживается на уровне общего для них приема: авторы повышают ставку редимейда на художественный приоритет внешних параметров, а письмо и текст сочетаются с живописным содержанием так, что картина обретает вид лингвистической пропозиции в духе концептуального искусства. Картина Иммендорфа не принимает веру модернизма в особую, якобы присущую самой живописи логику, вызывая к чужеродной для нее задаче «прекратить писать картины». Если Иммендорф тем самым подчиняет себе и — кажется, вполне сознательно — сводит живопись к статусу средства коммуникации, то Польке, не без иронии, отдает картину на повиновение «высшим силам» — еще одной якобы внешней инстанции. Явившийся по приказу свыше черный треугольник нарушает автономную внутреннюю логику живописи, для которой решающим значением обладает намерение художника как автора. Обе процедуры — обращение живописи в средство коммуникации у Иммендорфа и черный треугольник Польке, написанный, по-видимому, по приказу внешней инстанции, — отвергают модернистское кредо, согласно которому живопись в силу своего медиума обладает особой сущностью, а ее плоскостность предполагает замкнутость и четкие границы⁸.

Я считаю, что эти две решительно антимодернистские картины очерчивают первосцену «живописи против живописи» — модели искусства, которая вновь возникла в Рейнской области, точнее в Кельне и Дюссельдорфе, в начале 1980-х, когда многие художники обращались к ней напрямую и по-разному ее развивали. У Польке и Иммендорфа «живопись против живописи» подразумевала две вещи: во-первых, картины превращались в речевые акты; во-вторых, своим существованием они были обязаны некой посторонней действующей силе, якобы находящейся за их пределами. В одном случае функция картины сводилась к трансляции внешнего сообщения, как

у Иммендорфа; в другом — ее сложившийся формальный вид определяли внешние силы, как у Польке. Приемы, на которых построены эти две работы, стали одним из ключевых источников вдохновения для более молодого поколения художников. Я покажу это далее на примере Ютты Кётер, Альберта Оэлена и Мартина Киппенбергера⁹.

Говорящие картины и художники, исполняющие роли себя

При более внимательном анализе живописи 1980-х, критически направленной против самой живописи, заметным становится еще один важный фактор: присущий ей антиэссенциализм, разрушающий модернистский миф о сущности живописи, в то же время подпитывает другой миф — о ее самостоятельности. Демистификация и ремистификация нередко идут рука об руку, особенно в случае картин, которые отвергают представления модернизма о живописи. Как только внимание смещается с того, что принято считать внутренней природой живописи, — то есть с ее особой логики и внутренних связей — на внешние элементы, которые меняют изначальное устройство картины, мы сталкиваемся с двумя возможными сценариями развития. В первом случае картина наделяется квазисубъективной силой: она словно скандирует лозунги и обращается к нам напрямую — в качестве примера можно привести «100% (Portrait Robert Johnson)» Ютты Кётер (1990). Этот диптих — оммаж американскому блюзовому музыканту Роберту Джонсону. В правой части диптиха дается перечень его личных качеств, будь то «electric» или «obsessed»; по обе стороны каждого из слов находится надпись «100%». Но эти свойства присущи и самой картине, как и ее автору. Работа словно указывает на свои же отличительные свойства (в том числе оценивает себя как «сто процентную живопись»). Поэтому можно сказать, что работа Кётер, персонифицируя живопись в виде текстового сообщения, обыгрывает традицию раннего Нового времени¹⁰. Но картина может

по-другому соотноситься с жизнью художника и нести на себе след социальных условий, которые, казалось бы, лежат за пределами живописи. Так устроен, например, автопортрет Киппенбергера «Bitte nicht nach Hause schicken» (1983): грубо написанная работа отсылает к истории «Фракции Красной армии» и имитирует эстетику фотографий, на которых террористы запечатлевают своих пленников. В этой картине отражается и художественная сцена Кельна 1980-х, предпочитающая бары и другие публичные места домашней тишине. Киппенбергер исполняет роль похищенного, но, вопреки ожиданию, совсем не просится домой. Именно об этом говорит табличка на его шее — «Пожалуйста, не отправляйте меня домой»¹¹. Эта бесцеремонная сатира напоминает нам, что искусство, открытое окружающей жизни, неизбежно вызывает интерес к фигуре художника, а значит, ведет к персонализации работы, в ней будто проступают личность и обстоятельства жизни автора. Я считаю, что эти два процесса возникают уже у Иммендорфа и Польке: и превращение картины в говорящий квазисубъект, намеченное в ранней работе Кётер, и растущее давление на художника, которому — по мере того как живопись стремится прорваться наружу к жизни — приходится все настойчивее исполнять роли, как это видно у Киппенбергера.

Живопись как «неразрешенная категория»

Главная проблема любой дискуссии о живописи состоит в том, что этим термином обозначают очень разные вещи. В одних случаях — медиум, в других — жанр, а иногда он служит зонтичным понятием для определения техники (нанесения масла или акрила на холст). В Германии, в коммерческих сферах искусства, живопись часто окружена особым пафосом отчасти потому, что сама немецкая грамматика легко превращает die Malerei («живопись») в самостоятельный субъект: своего рода высшая сила, способная действовать, а иногда, как у

Польке, даже отдавать приказы. Это риторическое возвеличивание — далекое эхо раннемодерных картин, которые аллегорически представляли живопись в образе женщины¹². Эта традиция персонификации позволяет сегодня обращаться к ней как к своего рода субъекту. Но слишком просто отмахнуться от идеи агентности живописи как от очередного мифа, который можно разоблачить подобно идеологии. С точки зрения эстетического производства за ним стоит реальный опыт многих художников — от Фрэнсиса Бэкона до Джоан Митчелл, — признававшихся, что у них возникало чувство, будто при создании живописи кто-то водит их рукой, так словно картина пишет сама себя. Митчелл называла это состояние «по hands» и сравнивала его с ездой на велосипеде без рук¹³. В этих рассказах фигурирует троп самостоятельной живописи, и ему придает убедительность стоящий за ним опыт художников. Очевидно, что это представление мифическое, но при этом насыщенное опытом, одновременно фиктивным и способствующим созданию искусства. И что особенно важно — в частности касательно живописно-критических практик 1960-х и 1980-х — этот миф можно ставить под сомнение и в то же время работать с ним.

Еще одна проблема, с которой мы сталкиваемся при использовании термина «живопись», состоит в том, что это понятие стирает различие между созданием живописи и живописью как институцией¹⁴. Историк искусства Штефан Гермер предложил выход из этой семантической ловушки, утверждая, что необходимо принципиально различать картины и живопись как институцию. Проблема, на мой взгляд, в том, что эту границу нельзя провести так ясно и однозначно, как предполагал Гермер, поскольку любая живописная практика в конечном счете напрямую институциональна. Другая особенность живописных практик состоит в том, что, по мере размывания границ между видами искусства — их гибридизации начиная с 1960-х годов, художественные направления подверглись ощутимой диффе-



Йорг Иммендорф
«Прекратите писать
картины», 1966.

ренциации, деспецификации и расширению, поэтому классифицировать их стало трудно. В этом отношении живопись остается «неразрешенной категорией»¹⁵. Прошло достаточно много времени с тех пор, как она покинула свои родные края — обрамленный холст картины — и стала практически повсеместной, существующей во всех медиа. Она утратила былую специфику, тем не менее критики продолжают утверждать, что ее границы можно очертить. Такое утверждение встречается, например, на самых разных выставках картин и во многих обзорных каталогах¹⁶. Более того, когда границы искусства расширялись — или, пользуясь термином Адорно, «распускались по краям», — живопись, по-видимому, успешно отстояла позицию «метамедиума», особенно в мире аукционов. Живопись занимает исключительное место и стоит несоразмерно дороже

произведений медиаискусства. В мае 2015 года последняя картина Пикассо из серии «Алжирские женщины» (1954–1955) была выставлена на аукционе Christie's и стала одним из самых дорогих произведений искусства, когда-либо проданных на аукционе¹⁷. То, что в очередной раз рекорд ставит картина, написанная маслом, — совсем не совпадение, на мой взгляд.

Живопись занимает особое место в мире искусства по вполне прагматичным причинам: создание картин не требует больших затрат, и их удобно транспортировать. Фетишизм свойственен любому искусству, но в живописи он играет особенно яркую роль, так как в ее случае человеческий труд одновременно конденсируется и фиксируется¹⁸. Начиная с трактата Леона Баттисты Альберти «О живописи», если даже не раньше, живопись также ассоциировалась с экспертным знанием и интеллектуаль-

ной утонченностью — в отличие, например, от скульптуры¹⁹. Так же, следует помнить, что материальный аспект живописи указывает на ее тесную связь с физической материей и социализацией, то есть с жизнью²⁰. Кроме того, ее особая индексальность создает впечатление, будто она насыщена индивидуальностью живописца. Иначе говоря, уникальность картины поддерживает представление о том, что внутри нее содержится сам автор²¹. Так живопись создает иллюзию, будто картина дает доступ не только к произведению, но и к жизни художника. Наконец, если учесть, что в нашем обществе, которое восхищается знаменитостями и одержимо судьбами звезд, все, что связано с жизнью, стало своего рода валютой, живопись может оказаться особенно пригодной для поставки именно этого ресурса, столь востребованного в художественном мире, подчиненном логике селебрити²².

Концептуальная экспрессия

В конце 1980-х фигуративную живопись критиковали — если не порицали — многие американские теоретики того времени. Нет сомнений, кое в чем они были правы. Например, прав Бенджамин Х. Д. Бухло, когда говорит, что «возбужденная работа кисти и густое импасто» не следует принимать за непосредственное выражение намерения художника²³. Но толку от того, что эти критики объединяли фигуративных живописцев под общим ярлыком «неоэкспрессионизма», было мало. Они не учитывали, что некоторые из этих художников сознательно использовали признаки экспрессии как живописного кода, который имитирует язык, оперирующий жестами.

Расплывчатый и уничижительный ярлык «неоэкспрессионизм» был нужен прежде всего для того, чтобы разом списать со счетов самые разные живописные практики — их называли «устаревшими», «ретроградными» или «регрессивными». Под одну гребенку попадало совершенно разное искусство — от Райнера Феттинга и Джулиана Шнабеля до Вернера

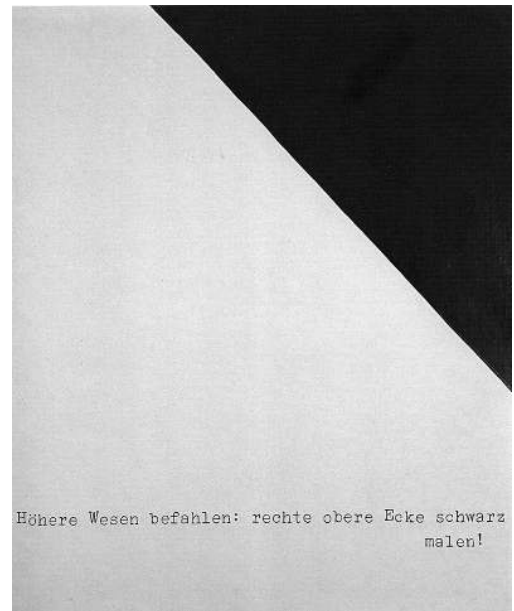
Бюттнера. В ретроспективе легко увидеть, что «неоэкспрессионизм» был полемическим ярлыком,шиболом, дающим отпор «дикой живописи», которая в 1980-е, казалось, захлестнула рынок. И поскольку поборники Pictures Generation и искусства апроприации считали, что держат оборону от нападения противников, они не спешили вникать, что на самом деле делали их оппоненты. Этот подход не позволял им увидеть в жестовой магне Озлена экспрессию второго порядка²⁴. Так и комковатые линии краски у Киппенбергера, порой выдавленные на холст прямо из тюбика, несомненно, представляют из себя стереотипизированные знаки непосредственной экспрессии — и уж точно их нельзя принимать за чистую монету в качестве свидетельства подлинного внутренне-психологического состояния художника. Иными словами, факт очевиден: это элементы демонстративно пущенной в ход риторики живописи. Даже если в этих постановочных аутентичных жестах и угадывается нечто подлинное, в данном случае принципиальным значением обладает другой фактор: киппенбергерские комки краски подчеркивают семиотическое измерение живописи. Это живописный словарь, к которому художник обращается ради достижения нужного эффекта.

Медиум и его сущность

С 1960-х до начала 1990-х американские историки искусства, критиковавшие модернизм, снова и снова объявляли живопись изжившей себя и говорили о ее конце²⁵. Уже сами эти меланхолические диагнозы невольно сближали идеи критика с консервативными толкованиями истории культуры — рассказами о ее неумолимом упадке. Но и стоящая за ними мысль, будто медиум в какой-то момент может отслужить свое и устареть, с точки зрения теории медиа была сомнительной²⁶. Медиа не обладают вневременной сущностью, они проходят через исторические метаморфозы. Более того, объявлять в финалистском ключе, что наступил конец живописи, — значит вос-

производить телеологическое понимание истории, негласно допускающее, что развитие живописи стремится к ее гибели и что изначально этот медиум был скомпрометирован. В действительности ни один медиум не проблематичен сам по себе; вопрос лишь в том, как и при каких обстоятельствах его используют. Показательно, что в эссе «Конец живописи» (1981) Дуглас Кримп, критикуя живопись с постмодернистских позиций, в конечном счете все равно опирался на субстанциалистское и эссенциалистское понимание медиума. «Живопись обладает сущностью, — писал он, — и эта сущность — иллюзионизм», который неизбежно ее компрометирует²⁷. Во многом Кримп был прав: например, когда критиковал художественного критика Барбару Роуз за веру в превосходство живописи. Но при этом он продвигал эссенциалистское представление о медиуме как о чем-то изначально обреченном на иллюзионизм. Поэтому его постмодернистский подход, направленный против модернизма, парадоксальным образом держался на модернистской концептуальной рамке: согласно ей, каждый медиум обладает неизменными, внутренне присущими ему свойствами. Сходное эссенциалистское понимание медиума встречается и в текстах Розалинд Краусс. Она стремилась дегипостазировать медиум и показать его внутреннюю множественность, но все же сохраняла модернистское допущение, что медиум задается «присущими ему конвенциями», то есть субстанциальными свойствами²⁸.

Нельзя отрицать, что в своей работе художники сталкиваются с проблемами, связанными с выбранным медиумом, и с особыми задачами, которые он перед ними ставит. Тем не менее одно дело — признать существование определенных проблем, возникающих в работе с медиумом, и совсем другое — выводить из них медиатеоретическую норму и заключать, что живописцы, если они действительно хотят оставаться живописцами, должны заниматься исключительно или преимущественно вопросами, специфическими для медиума. На мой



Зигмар Польке «Высшие силы повелели: закрасить верхний правый угол черным!», 1969.

взгляд, более перспективна живопись, которая идет по более или менее игровому и внешне заданному экспериментальному сценарию и следит, куда он ее ведет. Как минимум потому, что такая живопись отказывается от представления о сугубо имманентной природе своего медиума.

Рейнская область и ее любовь к живописи

По причинам, о которых говорилось выше, многие художники Нью-Йорка конца 1980-х и начала 1990-х, в том числе те, кого обычно ассоциируют с искусством апроприации, все скептичнее смотрели на живопись и предпочитали ей другие медиа — кино и фотографию; среди немногих исключений были Мел Бохнер и Шерри Левин²⁹. Художественная сцена Рейнской области, региона на западе Германии, не разделяла пренебрежительное отношение к живописи. Начиная с 1960-х местные художники использовали средства, выходящие за пределы этого медиума, чтобы оспаривать и



Ютта Кёттер «100%»
(Portrait Robert
Johnson)», 1990.

критиковать живопись как институцию. Затем критика становилась частью их личной живописной программы. Достаточно вспомнить, например, «Aktionsbilder» Йорга Иммендорфа — «акционные картины», изначально служившие реквизитом для проведения акций, — или работы Блинки Палермо, в которых живопись выходила в трехмерное пространство. При этом своим искусством Палермо не только акцентировал «архитектурную пространственность» живописи³⁰, также в его работах картина прочно связана с публичным образом художника, режиссурой его личности. Это подчеркивает особенно тесную в случае живописи смычку между автором и его произведением. Вспомним, например, фотографии Палермо, на которых он, невозмутимо прислонившись к только что расписанным им же самим стенам и покуривая сигарету, позирует в характерном

стиле Джеймса Дина. В этом театрализованном антураже работа и автор неразрывно связаны. Иммендорф тоже не раз выводил на первый план собственный публичный образ — например, в книге «Hier und jetzt: Das tun, was zu tun ist» («Здесь и сейчас: делать то, что нужно», 1973), выдержанной в духе исповедальной прозы. В ней он нарочито преувеличенно и как будто самокритично изображает свое безграничное честолюбие.

Живопись занимала в Рейнской области центральное место по целому ряду причин; здесь я обозначу лишь некоторые. Местная художественная сцена была устроена так, что в местных институциях живопись занимала прочные позиции — прежде всего в Музее Фолькванг в Эссене, где в 1984 году прошла легендарная выставка «Wahrheit ist Arbeit»: на ней впервые были показаны вместе ра-

боты Мартина Киппенбергера, Альберта Оэлена и Вернера Бюттнера. Столь же важной оказалась обзорная выставка «Von hier aus», которую в том же 1984 году Каспар Кениг организовал в Дюссельдорфе; среди ее участников также были Киппенбергер, Оэлен и Бюттнер. Еще в Рейнской области располагалось несколько выставочных площадок, для которых живопись оставалась главным ориентиром. Так, галерист Михаэль Вернер до сих пор считает ее единственным подлинным искусством³¹. Иммендорф вспоминал, что в его так называемых «Rechenschaftsbilder» — «картинах-отчетах», например, «Fragen eines lesenden Arbeiters» («Вопросы читающего рабочего», 1976), — Вернер видел «одни только яблоки»³²: даже в подчеркнуто политической иконографии этих работ он не различал ничего, кроме чистой живописи в духе Сезанна³³. С живописью прежде всего работал и Эрхард Кляйн: в начале 1980-х он стал связующим звеном между поколением Польке и такими художниками, как Георг Херольд, Киппенбергер, Оэлен и Бюттнер. Центральная кельнская галерея середины 1980-х — «Galerie Max Hetzler» — тоже была тесно связана с живописью. Наконец, в Рейнской области можно было встретить и особый тип коллекционера — знатока живописи: к нему относились, например, Райнер Шпек, Херманн Гроте и Томас Боргманн.

Все эти факторы позволяют предположить, что живопись, критически направленная против самой живописи, возникает лишь в определенных институциональных условиях. Точнее, почва для «живописи против живописи» оказывается особенно благоприятной там, где живопись получает почти сакральный статус, — как в Кельне, где и сегодня часть художественного мира произносит слово «die Malerei» с почтением, почти торжественно. В этих разговорах — нередко пафосных — замалчивается историчность живописи, создавая ощущение, будто она существует вне времени.

Как возник особый статус живописи

На самом деле восхождение живописи к тому господствующему положению, которое она заняла позднее, началось только в XVI–XVII веках вместе с ее постепенной институционализацией. Учрежденная в 1563 году вазариевская Академия рисунка задала курс на отделение живописи от ремесленного производства и ручного труда. При Шарле Лебрене Королевская академия живописи и скульптуры, основанная в 1648 году, ориентировалась на флорентийскую институциональную модель и впоследствии сыграла важную роль в становлении живописи профессиональной дисциплиной и укреплении ее репутации. Трудно переоценить, сколь значимую роль эти институты сыграли в процессе легитимации живописи³⁴. Внутри сообщества живописцев формировалась элита: на регулярно проводимых конференциях (conférences) обсуждались критерии, которым должна соответствовать их профессия (métier), и таким образом живопись получала систематическое теоретическое основание. Разумеется, теоретическое фундирование живописи повышало ее интеллектуальный престиж. В отличие от скульптуры — «грязного», по выражению Леонардо да Винчи, ремесла, укорененного в ручном труде, — живописи в конце концов удалось представить себя как занятие интеллектуальное³⁵. В XVI веке экономическому успеху живописи способствовала мобильность живописного холста. Его было легко перевозить, и живопись идеально подходила для торговли на международном рынке, набирающем обороты. По мере того как живопись занимала все более высокое место в иерархии искусств, к ней рос интерес коллекционеров³⁶. Уже тогда собиранием картин занималась не только аристократия. Как и сегодня, главными покупателями живописи становились нувориши³⁷. За ними неизбежно тянулся шлейф «новых денег», и собрание картин было способом продемонстрировать богатство, подкрепленное интеллектуальным

престижем. Во всяком случае, считалось, что в будущем картины почти гарантированно вырастут в цене. Это следует из совета, который маркиз де Куланж дал своей кузине, маркизе де Севинье: он убеждал ее покупать картины, ведь они, по его словам, подобны слиткам золота, и со временем их можно продать вдвое дороже³⁸. Художники тоже многое ставили на живопись — об этом говорят Салоны, где живописцев было вдвое больше, чем скульпторов³⁹. Картина на холсте, очевидно, обещала куда большую символическую и экономическую отдачу. В XIX веке позиции живописи укрепились еще сильнее: она все активнее присваивала приемы других искусств — моды, фотографии, музыки или танца. Так, Мане заимствовал из мира моды не только мотивы, но и сам идеал живописной фактуры⁴⁰; Дега же написал множество картин, в которых передал свои представления о дисциплинированном теле через танец⁴¹.

«Поглощая другие искусства», живопись сумела достичь своего рода «всемогущества», как выразился Ханс Бельтинг; кульминация этого процесса пришлась на конец XIX века⁴². Нынешнему миру искусства следовало бы иметь в виду, что за этим успехом стоит целый исторический процесс. В то время как его представители склонны относиться к живописи так, будто она изначально обладала огромной символической значимостью, — иначе говоря, они склонны натурализовать ее в качестве институции. Это обстоятельство способствует появлению критики живописи, которая восстает против избыточной символической нагруженности медиума и ставит ее под вопрос, в то же время, разумеется, извлекая из статуса живописи выгоду.

Живопись как семиологическая система

В работе Иммендорфа «Stop Painting» возникает показательное противоречие, характерное для любой критики живописи, которая оперирует непосредственно живописными средствами: картина громогласно требует

положить живописи конец, но сама при этом остается именно тем, против чего выступает, — живописью. Но дело не только в этом: рисунок, изначально нанесенный на холст и затем покрашенный, — на нем, по словам Иммендорфа, изображены кровать и вешалка для шляп⁴³ — не просто переписывается резким мазком кисти; в центре внимания оказывается сообщение, содержащееся в картине. Она начинает говорить. То же происходит и у Польке в «Higher Beings Commanded: Paint the Upper Right Hand Corner Black!»: без требовательного обращения к зрителю она сообщает о выполнении приказа. Если картина Иммендорфа говорит в повелительном наклонении, то у Польке черный треугольник — не без самоиронии — выдает себя за эффект внешнего распоряжения; это язвительный укол в сторону Йозефа Бойса, охотно апеллировавшего в духе Рудольфа Штайнера к миру сверхъестественных сил⁴⁴. В то же время работа не без ехидства напоминает нам об эпохе, когда живопись писали по заказу, и тем самым ставит под сомнение идеал творческой автономии, положение которого было весьма шатким уже к 1960-м годам. Иммендорф, в свою очередь, действует так, будто обладает властью премодерного патрона — властью диктовать художникам сюжеты и формальные решения. С сегодняшней точки зрения такое притязание выглядит несостоятельным и абсурдным. Так картины Польке и Иммендорфа намечают два возможных способа заново придать искусству значимость, недостаток которой был вполне ощутим: у Польке — через игровое возвращение к премодерной модели искусства по заказу, у Иммендорфа — через не менее игровое превращение искусства в инструмент пропаганды.

По поводу сравнения Иммендорфа и Польке можно возразить, что формальные языки этих картин несопоставимы. Черный треугольник Польке на белом фоне, явленный будто по приказу высших сил, отсылает к расширенному пониманию живописи, которое можно

обнаружить, скажем, в треугольниках Палермо, состоящих в специфических отношениях с архитектурой выставочного пространства. С другой стороны, текст в нижней половине картины — выведенный краской под машинопись, с неровно расставленными буквами — напоминает и машинописные инструкции на миллиметровке, характерные для акций Fluxus, и сюрреалистическую процедуру «автоматического письма», при которой художник, по выражению Андре Бретона, сводился к роли простого «записывающего устройства»⁴⁵. Картина Иммендорфа, напротив, сталкивает зрителя с непомерно раздутым представлением художника о собственной значимости и с откровенно высокомерным требованием; при этом детская манера письма намекает, что расчет на общественный эффект все равно обречен. Крест, нанесенный краской, выглядит экспрессивно, он воплощает неистовство, словно посылает сигналы «ярости». Нам предлагают связать этот жест с внутренне-психологическим состоянием художника — и тут же предостерегают от такого редуктивного прочтения.

Польке, по-видимому, отказывается принимать позицию автора-субъекта, тогда как Иммендорф упорно настаивает на своем праве отдавать приказы. И все же, при всех различиях, обе картины работают как «семиологические системы» — если воспользоваться термином Ролана Барта⁴⁶. По Барту, как только картина становится письмом, она приобретает форму диктума. А диктум, разумеется, можно расшифровать, исполнить или отвергнуть. О картине Иммендорфа, в частности, можно сказать, что она представляет собой перформативное высказывание, речевой акт, который, будучи приказом, в терминологии Дж. Л. Остина, является «иллокутивным»⁴⁷. У Польке высшие силы тоже говорят явно повелительно — это подчеркивает и восклицательный знак в названии работы. Однако оба перформативных высказывания расходятся с речевым актом в строгом смысле: субъект высказывания здесь не совпадает с субъектом действия.



Мартин Киппенбергер «Bitte nicht nach Hause schicken», 1983.

Антиэссенциализм и самодеятельность

Более того, на картину Иммендорфа возложена задача, которую она заведомо не в состоянии выполнить: никто не воспримет этот призыв буквально и не бросит писать картины. В терминах Остина уже сам факт, что это перформативное высказывание звучит в пространстве искусства, делает его «неудачным»⁴⁸. И все же оно вполне отчетливо подменяет модернистское допущение о четко определимой сущности живописи инструментальным пониманием медиума: живопись может служить для передачи приказов. Одновременно перформативный речевой акт превращает картину в квазисубъект, якобы способный распоряжаться, — и здесь впервые проступает то, как антиэссенциалистская критика живописи может неожиданно обернуться ресубъективацией картины.

Сходную двойственность можно обнаружить и в картине Польке. «Higher Beings

Commanded» подчиняется воображаемой внешней силе, и в конечном счете возникает ощущение, будто картина написала себя сама. На первый взгляд, художник действительно больше не предъявляет себя автором работы, так что ситуация здесь иная, чем у Иммендорфа. Однако ослабление авторского субъекта лишь относительно: в конце концов, кто-то должен был запустить экспериментальную конфигурацию и предварительно подготовить условия, в которых приказы высших сил смогут быть восприняты и исполнены. Возможно, художник здесь — всего лишь записывающее устройство, но именно оно и играет ключевую роль. Это открывает лазейку для возвращения авторского субъекта: можно сказать, он сам подготовил почву для собственного разжалования. Любая критика субъективности неизбежно опосредована субъектом художника, как ранее замечал Адорно⁴⁹.

Наконец, высшие силы, упомянутые в работе Польке, напоминают и о раннемодерном представлении, будто изображение может возникать само собой⁵⁰. Позднее Польке предложил несколько вариаций этого тропа, особенно в работах 1980-х годов: картины этого периода будто возникли в результате алхимического процесса и в некотором смысле породили себя сами. Однако необходимые для этого условия всегда создавал сам художник: именно он задавал экспериментальную конфигурацию, которая формировала представление о самостоятельных картинах.

За пределами живописи?

Для адекватного понимания этого подхода к работе с изображениями необходимо учитывать его социально-исторический контекст. Для обоих художников занятия живописью в конце 1960-х и начале 1970-х были, по сути, не более чем второстепенным делом. В 1968 году Иммендорф, протестуя против политики Дюссельдорфской академии искусств, основал собственную LIDL-академию; кроме того, он вступил в жилищное товарищество, выступав-

шее против арендодателей, которые требовали непомерно высокую плату. В начале 1970-х он все больше склонялся к маоизму и по мере радикализации начал называть свои практики «Искусством красной ячейки». Также и Польке был активно вовлечен в политическую жизнь и участвовал в разных коллективах этого толка. С 1972 по 1978 год он жил в некоем подобии коммуны художников в Гаспельсхофе, в Виллихе, неподалеку от Дюссельдорфа. Так что планирование политических акций, написание манифестов, эксперименты с наркотическими веществами, фотографией и кино занимали в жизни обоих художников не меньше места, чем написание картин, и все это неизбежно сказывалось на их живописной практике. Когда размывается граница между работой и жизнью, картинам становится тесно в пределах своих рам, и заведомо бессмысленно рассматривать их в вакууме. Тем не менее у живописи Польке и Иммендорфа, существенно расширенной, есть и обратная сторона. Чем активнее их картины вбирают в себя социальные контексты, тем заметнее в них проступает публичный образ самих авторов. Если быть точной, усиливается давление на художников. Им приходится все убедительнее разыгрывать публичные версии самих себя. Публичный образ художника становится важнейшей частью социальной реальности этих картин — реальности, которая считывается в самой работе. Поэтому чем дальше произведение выходит в жизненную реальность художника (*Lebenswirklichkeit*), тем сильнее художнику приходится не только исполнять самого себя, но и продвигать этот образ вовне.

Но на этот вызов времени, которое все настойчивее требовало от художника публичного самопредставления и с 1960-х подпитывалось медийной культурой, Иммендорф и Польке ответили по-разному. Иммендорф, по-видимому, сам подогревал интерес таблоидов к своей фигуре, и его работы все чаще воспринимались в свете его публичного образа: когда Иммендорфа не стало, лайфстайл-журнал «Bunte»

писал о нем как о своем любимом звездном художнике. Польке, напротив, избегал публичности и будто умышленно препятствовал своему искусству слиться с личностью автора. И это лишь укореняло веру в наличие у картин самостоятельной агентности. Чем меньше художника было в искусстве, тем более «живым» оно казалось. Многие картины Польке конца 1980-х и 1990-х действительно выглядели так, будто возникли сами по себе, во внутренней алхимии этих работ. Виталистское прочтение картин казалось тем убедительнее, чем последовательнее художник избегал публичности.

Когда картины предстают субъектами

«Higher Beings Commanded» Польке и «Stop Painting» Иммендорфа стали плодотворными источниками вдохновения для последующего поколения художников, во многом благодаря задействованным в этих работах приемам и фундаментальному антиэссенциалистскому подходу к живописи. Вслед за Иммендорфом Кётер, Киппенбергер и Оэлен тоже писали нарочито плохие картины, в которых главную роль играли лозунги, прописные истины и патетические формулы. Такая радикальная инструментализация живописи окончательно подрывала модернистскую идею ее чистоты и автономии⁵¹. В частности, «Stop Painting» Иммендорфа породила несколько вполне искренних оммажей — например, «Hysterics (Living Desire—Disarmed)» Кётер (2000). В этой работе повторяется иммендорфовский жест перечеркивания и стирания, но он теряет свою резкость и превращается в более спокойный, живописно насыщенный жест. Если Иммендорф закрасил изначальный рисунок почти до неузнаваемости, то женское лицо, поверх которого Кётер наносит зеленый X, остается различимым. Из метафорического прочтения работы можно заключить, что художникам, которые работали с живописью, было важно не исчезнуть из поля зрения, а, напротив, снова и снова напоминать о своем присутствии.

Мотив подчинения внешней инстанции — «высшим силам» — не раз возникает и у Оэлена. Художник говорит, что его живописная эстетика — следовать заведомо бессмысленным правилам, например, «писать только красным, желтым или синим» или «целиком написать картину в оттенках охры»⁵². Такие работы ставят под вопрос модернистскую веру в распознаваемые «эссенциальные нормы или конвенции живописи»⁵³: у Оэлена вместо норм есть внешние — откровенно абсурдные или детские — экспериментальные правила. И все же оба подхода ведут к одному и тому же результату: будь то говорящая картина или картина, словно написавшая себя сама по правилам, данным внешней инстанцией, живопись начинает казаться чем-то самостоятельным — обладающим собственной жизнью, авторитетом и способностью действовать. Более того, акцент на квазисубъектном качестве живописи сходит с более общим процессом, который в последние годы набирал обороты по мере того, как селебрити-культура захватывала мир современного искусства. На аукционах — и не только — о произведениях искусства, к примеру, авторства Уорхола, Вула или Баския, говорят, словно это самостоятельные субъекты. Новые направления философии также признают за объектами агентность; достаточно обратиться к текстам Бруно Латура или Грэма Хармана в рамках акторно-сетевой теории, так называемого нового материализма или спекулятивного реализма⁵⁴. Эта тенденция — практическая и теоретическая — субъективировать предметы и объекты искусства дополняется виртуализацией авторов. По мере того как жизненный мир художника становится частью работы, стоимость искусства впадает во все более ощутимую зависимость от его или ее личности.

На мой взгляд, именно Кётер на рубеже веков дала наиболее убедительный ответ на новое квазисубъектное качество произведений искусства, а также отреагировала на сопутствующее расширение экономиче-



Альберт Оэлен
«39, 90», 2008.

ской сферы искусства, отныне включающей в себя художника и его личность. Кроме написания картин Кётер также занималась письмом, перформингом и участвовала в разных коллективах. Ее упрекали в том, она не занимается живописью по-настоящему. В перформансе «Lux Interior» в галерее «Reena Spaulings Fine Art» в Нью-Йорке в 2009 году картина Кётер ничего не говорит, не производит речевой акт, скорее, выступает почти самостоятельным живым существом. Картину поставили на конструкцию наподобие ног, окружили подвижными стенами и поместили между сценой и закулисами. Она держалась шатко, одной «ногой» на сцене, другой за ее пределами. В свете театрального прожектора картина напоминала актера, который только выходит к зрителю, но при этом уже покидает сцену. Кётер обращалась с картиной, словно это живой предмет: разговаривала с ней, жестикულიровала в ее сторону, в общем, сообщала ей черты чего-то одушевленного.

При этом картина формировала собственный контекст, занимая позицию одновременно на сцене и за ее пределами. Это должно было придать ей реальность, выходящую за рамки ее персонализированного облика, — «Я», достойное контакта. Ее живописное, с виду полупрозрачное тело, покрытое слоем пастельной краски, напоминало татуированную кожу: у зрителя могло сложиться впечатление, что перед ним «живопись во плоти», по выражению Жоржа Диди-Юбермана⁵⁵. Кётер подчеркивала перформативное измерение картины и в каком-то смысле сообщала ей жизнь. Но эта одушевленность — иллюзорна. Она могла служить защитой от требования в адрес художницы режиссировать собственный публичный образ — требования, которое стало вездесущим после структурной трансформации художественного мира, начавшейся в 1990-е годы. В дальнейшем работу можно было показать в отсутствие автора, что снижало давление, оказываемое

капиталистической логикой, которая сегодня как никогда питается аффектами, жизненной энергией и социальными отношениями художника. Поэтому в последние годы Кётер отступила от перформативной стороны своей практики, чтобы сместить внимание зрителя к самим картинам: они должны говорить сами за себя, даже если по-прежнему несут на себе след публичного образа художницы.

Действительно ли картины обладают субъективностью, играют ли они на руку мифу об одушевленной живописи — или, напротив, дают отпор новой экономике, стремящейся присвоить всякую жизнь? Универсального ответа здесь нет: все зависит от конкретной ситуации и того, какими качествами обладает работа. Но, как мне кажется, можно сформулировать ключевой вопрос: с каким живописным субъектом мы имеем дело в каждом отдельном случае? Властен и целен ли он, как у Иммендорфа, или же расколот, фрагментарен и глубоко обусловлен социальными и пространственными условиями, как в работах Кётер? В любом случае можно отметить, что антисубъективные живописные процедуры, которые, как у Польке, стремятся подорвать фактор авторства, в итоге наделяют картину квазисубъективной энергией. Сходным образом картины, которые, как у Иммендорфа, содержат текст и превращаются в лингвистические пропозиции, вновь демонстрируют несостоятельность модернистской идеи чистой живописи и одновременно с этим поддерживают виталистскую проекцию говорящей или живой работы. И все же, если многочисленные попытки создавать «живопись, критикующую живопись» в конечном счете оживили медиум, это не умаляет исторической значимости этих усилий. Напротив, я думаю, что антиэссенциалистская живопись в любом случае предпочтительнее живописи, которая остается в отведенных ей границах и сохраняет непоколебимую веру в себя.

Перевод с английского МАТВЕЯ СЕЛЯКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См., например: *Texte zur Kunst*, no. 1, 1990 — *Avantgarde und Massenkultur*; *Texte zur Kunst*, no. 2, 1991 — *Was ist Social History?*

² См. мое эссе: *Graw I. Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures // Art after Conceptual Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. P. 119–134.

³ См. *Texte zur Kunst*, no. 31, 1998; *Texte zur Kunst*, no. 77, 2010.

⁴ См.: *Кримп Д. На руинах музея*. М.: V-A-C Press, 2015. С. 124.

⁵ Работа утрачена, но сохранилась в фоторепродукции.

⁶ *Baker G. The Artwork Caught by the Tail: Dada Painting // The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. P. 101.

⁷ Небольшая подборка ключевых текстов по этой теме: *Бухло Б. Х. Д. Реди-мейд, фотография и живопись в живописи Герхарда Рихтера // Неоавангард и культурная индустрия*. М.: V-A-C Press, 2016, С. 421–462; *Foster H. The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012; *Gelshorn J. Aneignung und Wiederholung: Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

⁸ См.: *Greenberg C. Modernist Painting (1960) // The Collected Essays and Criticism, vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian. Chicago: Chicago University Press, 1993. P. 85–93.

⁹ Упоминание Оэлена, Киппенбергера и Кётер в одном ряду может создать впечатление, будто другие представители этого направления и сторонние наблюдатели воспринимали Кётер как равную им фигуру. Это далеко не так: сначала ее позиция была маргинализована и отвергалась как плохая версия «хорошей» плохой живописи — неприятие, в немалой степени мотивированное сексизмом. Сегодня ряд ретроспектив уже устранил все оставшиеся сомнения и ее искусство получило институциональное признание.

¹⁰ О персонифицирующих репрезентациях живописи в раннемодерную эпоху см. также: *Pfisterer U. Erotik der Verkörperung // Pfisterer U. Kunst-Geburten:*

Kreativität, Erotik, Körper. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2014. P. 7–22.

¹¹ Киппенбергер, часто реализовывавший свои мотивы в разных формах, также сделал этот плакат как объект.

¹² См.: Pfisterer U. Erotik der Verkörperung.

¹³ См. интервью Ива Мишо с Джоан Митчелл 1986 года, в: Joan Mitchell: Retrospective—Her Life and Paintings, exh. cat., Kunsthau Bregenz, ed. Yilmaz Dziewior. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015. P. 55.

¹⁴ См.: Germer S. Vorsicht frisch gestrichen: Thesen zu älteren und neueren Medien // Texte zur Kunst, no. 31, 1998. P. 60.

¹⁵ См. пресс-релиз выставки «Gambaroff, Krebber, Quaytman, Rayne» в Bergen Kunsthall, 2010. URL: <http://www.kunsthall.no/en/?k=1&id=26&aid=784&ark=1&aar=2010&artID=6&ArrLokID=1&index=6>.

¹⁶ Среди недавних примеров все той же тенденции рассматривать живопись как особый, отдельный вид искусства — выставка «Painting 2.0» в Museum Brandhorst, Мюнхен, а также книги, выпускаемые Phaidon Press, в которых представление о живописи как самодостаточном медиуме не оспаривается; см., например: Godfrey T. Painting Today. London: Phaidon, 2014.

¹⁷ См.: Hickey S. Picasso Painting Breaks Record for Most Expensive Artwork Sold at Auction // Guardian. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/12/pablo-picasso-work-sets-record-for-most-expensive-artwork-sold-at-auction>.

¹⁸ См. мое эссе: Graw I. The Value of Liveliness: Painting as an Index of Agency in the New Economy // Painting beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition, ed. Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burcharth. Berlin: Sternberg Press, 2016. P. 79–101.

¹⁹ См.: Alberti L. B. On Painting, ed. and trans. Rocco Sinigalli. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

²⁰ Ключевое обсуждение значения специфических качеств живописи см.: Bois Y.-A. Introduction: Resisting Blackmail // Painting as Model. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. P. 12.

²¹ См.: Heinich N. Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique. Paris: Éditions de Minuit, 1993. P. 53.

²² См. мое эссе: Graw I. Market-Reflexive Gestures in Celebrity Culture // High Price: Art between the Market and Celebrity Culture. Berlin: Sternberg Press, 2009. P. 157–168.

²³ Buchloh B. H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression // Art after Modernism: Rethinking Representation. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984. P. 120.

²⁴ См.: Graw I. Conceptual Expression.

²⁵ Об обсуждении устарелости живописи см.: Battcock G. Painting Is Obsolete (1969) // Conceptual Art: A Critical Anthology, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. P. 88–89. О конце живописи см.: Кримп Д. Конец живописи // Кримп Д. На руинах музея. М.: V–A–C Press, 2015.

²⁶ См.: Mersch D. Medientheorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 2006. P. 10. «Первая аксиома теории медиа такова: медиа не существуют в смысле субстанциально и исторически стабильных сущностей».

²⁷ Кримп Д. Конец живописи. С. 124.

²⁸ Краусс Р. Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ad Marginem, 2017. С. 7

²⁹ Еще одно центральное возражение против живописи в то время касалось ее связи с маскулинностью и мужскими привилегиями. Даже сейчас люди отмахиваются от заявлений таких художников, как Базелиц, утверждавших, что женщины в силу присущих им по природе качеств не способны писать картины, хоть и очевидно, что это фобическая защитная реакция на конкуренцию со стороны женщин-художниц. Этот аргумент обладает давней традицией: в раннемодерную эпоху, когда женщин считали анатомически неспособными писать живопись, мужчины «рожали» искусство, тогда как женщины рожали по-настоящему. См.: Pfisterer U. Kunst-Geburten.

³⁰ Buchloh B. H. D. The Palermo Triangles // Blinky Palermo: Retrospective 1964–1977, exh. cat. New York: Dia Art Foundation, 2010. P. 36.

³¹ Михаэль Вернер в разговоре с авторкой.

³² См.: Dickhoff W. (ed.) Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort. Cologne: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1993. P. 52.

³³ В разговоре со мной Михаэль Вернер предположил, что даже Марсель Бротарс, представитель институциональной критики, чьи работы он представляет, в

конечном счете, по его мнению, является живописцем.

³⁴ См.: *Heinich N. Du peintre à l'artiste.*

³⁵ Он пытается представить работу скульптора как сугубо механическую: «Его лицо целиком покрыто гипсом и мраморной пылью, и он становится похож на пекаря. <...> В его доме хаос, все покрыто осколками и каменной пылью». *Leonardo da Vinci. The Works of the Eye and Ear Compared // Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci, with a Selection of Documents Relating to His Career as an Artist*, ed. Martin Kemp. New Haven, CT: Yale University Press, 1989. P. 38–39.

³⁶ См.: *Heinich N. Du peintre à l'artiste.* P. 55.

³⁷ Ibid. P. 55.

³⁸ Ibid. P. 55.

³⁹ Ibid. P. 50. «Вплоть до смерти Людовика XIV треть скульпторов на две трети живописцев-академиков».

⁴⁰ См. мое эссе: *Graw I. Impressionism, Fashion, and Modernity // Artforum.* 2013. P. 220–223.

⁴¹ См.: *Buchmann S. Rehearsing in/with Media: Some Remarks on the Relationship between Dance, Film, and Painting // Graw I. and Lajer-Burchard E. Painting beyond Itself.* Cambridge, MA: MIT Press, 2020. P. 145–169.

⁴² См.: *Belting H. and Kruse C. Die Erfindung des Gemäldes: Das erste niederländische Jahrhundert der Malerei.* Munich: Hirmer, 1994. P. 11.

⁴³ «На картине изображены кровать и вешалка для шляп, но мне она не понравилась, так что в приступе ярости я перечеркнул ее красной и синей краской». *Dickhoff W. Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort.* P. 25.

⁴⁴ *Rottmann K. Polke in Context: A Chronology // Alibis: Sigmar Polke 1963–2010.* Munich: Prestel, 2014. P. 29. «Бойс широко обсуждал “высших существ”, упоминаемых в эзотерических сочинениях Рудольфа Штайнера».

⁴⁵ Андре Бретон, цит. по: *Nadeau M. The History of Surrealism.* New York: Macmillan, 1985. P. 28.

⁴⁶ Ролан Барт понимал миф в семиотическом смысле как «систему сообщения». См.: *Барт Р. Мифологии.* М.: Академический проект, 2010.

⁴⁷ Там же. С. 42.

⁴⁸ См.: *Адорно Т. В. Эстетическая теория.* М.: Республика, 2001. С. 64. «Может быть, обязательный для искусства миметический момент, по природе своей носящий всеобщий характер, достигим лишь посредством

неотделимой от отдельных субъектов идюсинкразии».

⁴⁹ См.: *Pfisterer U. Kunst-Geburten.* P. 143–150.

⁵⁰ Можно, конечно, сказать и так: художники автономно приняли решение указать на пределы автономии искусства или преобразовать их.

⁵¹ См.: *O'Hagan S. Albert Oehlen: 'There's something hysterical about magenta' // The Guardian.* 5.02.2016. URL: www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/05/albert-oehlen-interview-gagosian-gallery-london?CMP=tw_t_gu.

⁵² См.: *Greenberg C. Modernistische Malerei (1960) // Die Essenz der Moderne / Hg. von Karlheinz Lüdeking.* Amsterdam, Dresden, 1997. S. 272.

⁵³ См.: *Latour B. Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie.* Frankfurt am Main, 2009. См. также: *Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера.* Пермь: Hyle Press, 2015.

⁵⁴ См.: *Didi-Huberman G. Die leibhafte Malerei.* München: Fink, 2002.

⁵⁵ Многочисленные ретроспективы в авторитетных музеях наглядно демонстрируют его посмертный институциональный успех: например, в 2003 году в Центре искусства и медиатехнологий в Карлсруэ, в 2009 году в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе, в том же году в Музее современного искусства в Нью-Йорке, а также в 2013 году в Hamburger Bahnhof — Музее современности в Берлине.

Изабель Грав

Родилась в Гамбурге в 1962 году.

Историк и теоретик современного искусства.

Преподает в Государственной высшей школе изобразительных искусств (Штеделевской школе) во Франкфурте-на-Майне.

Соучредитель Института художественной критики (Франкфурт-на-Майне) и журнала «Texte zur Kunst» (Берлин).

Автор многочисленных статей и книг, из которых в русском переводе вышли:

«Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости» (2016) и «В другом мире. Заметки 2014–2017» (2023).

Живет в Берлине.



Эрик Булатов «Картина и зрители», 2011–2012. ГТГ, Москва. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Максим Иванов

Как войти в картину и не заблудиться

Дело искусства — заблуждение. Иногда это заблуждающееся искусство вновь оживляет мир и нас, как всегда, потерянных в нем. Иногда оно стесняется и прилагает максимум усилий, чтобы заблуждение перевести в убеждение. Все мы по-разному смотрим на момент появления этого дела, если этот исток творения в принципе имел место. Но точно можно сказать, что в искусстве приходится искать решения. Причем такие, которые были бы одновременно неработающими. Что не исключает возможности изменения этого обстоятельства после смерти искусства. Если верить, что первый раз оно умерло, когда наш предок в лице нерадивой художницы смог встать на ноги, опираясь на большие пальцы ступней, то родилось оно, когда ее менее успешные предшественницы выбрали для опоры пальцы рук или же только мизинцы. По другой версии, рождение было связано с похоронным ритуалом и желанием найти способ удержать в пространстве и времени уходящих близких. Решения, предлагаемые искусством, в данном случае до сих пор являются «неработающими» или «воображаемыми», несмотря на реальность проблем,

их вызвавших к жизни. Они неубедительны. Мы продолжаем блуждать и заблуждаться на этот счет, что означает среди прочего парадоксальную жизнь дела искусства. И в этом смысле бизон на стене пещеры мало отличается от опоры на мизинец или же веры в то, что мазки краски, складывающиеся на плоскости парижской стены в надпись «Вся власть воображению», приближают возвращение мира к себе после дурного сна капитализма.

Пожалуй, именно этот момент веры в магическую силу «воображения» в 1960-х и был рубежом, когда игры в смерть искусства под именем авангарда закончились. Именем, уже к тому времени дискредитированном сталинской политикой и ее эстетическим консерватизмом, выраженным в социалистическом реализме, хотя и продолжающим свою парадоксальную жизнь благодаря тексту, рожденному Троцким и Бретоном с целью отделить передовые художественные высказывания от реакционной политики, именующей себя прогрессом. Радикальное искусство конца 1960-х, являясь эхом этого разделения, приняло имя концептуального — изначально даже

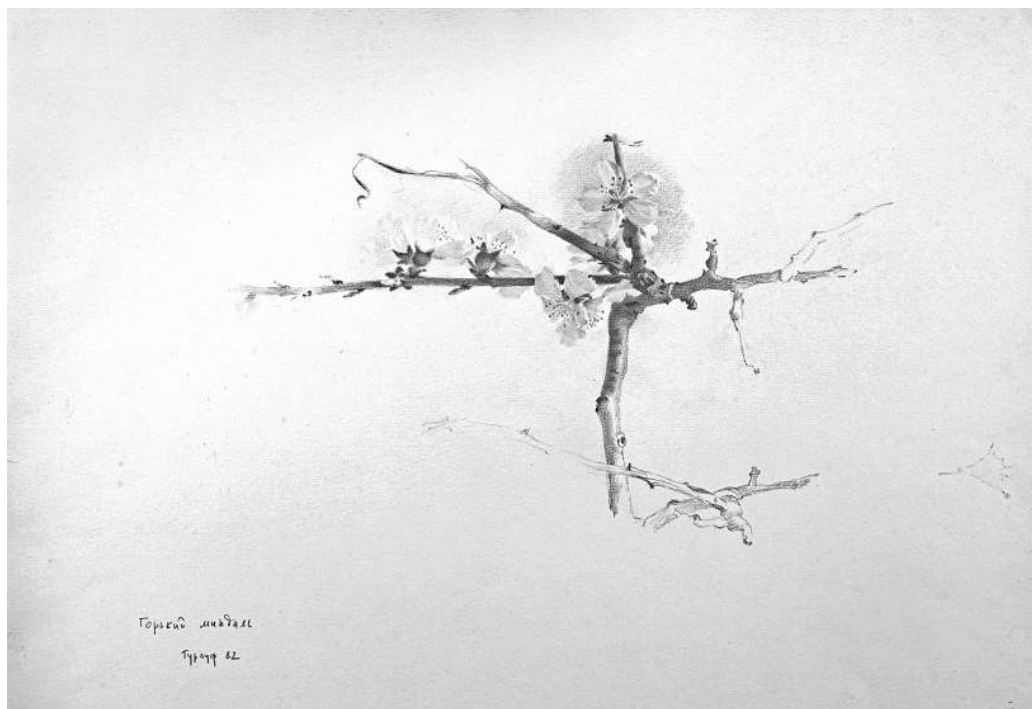
без окончания «-изм», которое понижало уровень его универсальных амбиций до очередного стиля в ряду других. Таковым оно станет уже в 1990-е в череде посмертных выставок, призванных зафиксировать различия между империалистическим (из-за невнимания к своему долгу перед угнетенными народами) западным концептуальным искусством и изначально радикальным концептуализмом из той части мира, что сегодня называют «глобальный Юг». А также для того, чтобы указать, что более скромные коллеги из СССР, восточной Европы, Китая, Кореи, Японии и, конечно, Латинской Америки всегда знали, — всякое искусство возникает не после философии, но после поражения... Далее может быть поставлено всякое уместное для текущих обстоятельств слово. В прошлом веке чаще всего после «поражения» шло слово «революции».

Каждый человек, начинающий заниматься искусством, наследует этому неизбывному долгу перед «революцией» (а на самом деле перед изображением бизона и заблуждением касательно того, что искусство может остановить время), жесты покрытия которого в виде отказа от автономии в пользу «прямых» выплат записываются в качестве наивысших достижений. Собственно, последний неавангардный отряд прошлого века в лице концептуального искусства становится в полном смысле авангардным не после лукавого объявления аналитической, то есть отсылающей исключительно к самой себе пропозиции ($A=A$), основу всякого художественного высказывания, а после того как согласные с этим утверждением художники начинают искать способ вывести из него не относящиеся к системе искусства следствия. То есть начали воплощать в жизнь определение авангарда, совершая трансгрессию за пределы территории искусства. Другими словами, речь идет о прямых, но не-

изменно воображаемых, художественных жестах, выражающих чаянья на спасение провалившейся революции, в эхе которого они возникают.

Именно по этой причине политическое выступление аргентинских концептуалистов, вошедшее в историю под именем «Tucumán Arde», оказывается в конечном счете важнее «Одного и трех стульев» Кошута, а уличные «Катализы» Андриана Пайпера ее же более ранних лингвистических проектов или же деятельности Лоренса Винера. Кошут вскоре после возведения своей программы аналитического исследования понятия искусства посредством номинологических трансгрессий и сам понимает, что герметизация автономии художественного высказывания распознается даже ближайшими соратниками в качестве проблемы, прежде всего с точки зрения наследования левому политическому проекту. Тавтология, как говорят, это оружие консерватора. Можно задаться вопросом: если аналитическое тавтологическое высказывание понимается художниками как принципиально нематериальное, а значит, принципиально безразличное к своим материальным воплощениям — почему стулья? В чем их преимущество перед столами, звездами или же паркетом галереи? И что будет, если на их место заступят коктейли Молотова, булыжники с гравировками революционных лозунгов или же анализ положения беременной женщины, работающей на британском заводе? Так или иначе, англоговорящее концептуальное искусство вскоре озаботится этими вопросами.

Ведь искусство, которое буквально заявляет, что его дело утверждение, заблуждается. Например, говоря о том, что оно есть лишь то, что есть (хотя это особый, более сложный вариант), или просто предлагая тот или иной statement, перформатив или прямое действие, тем самым формаль-

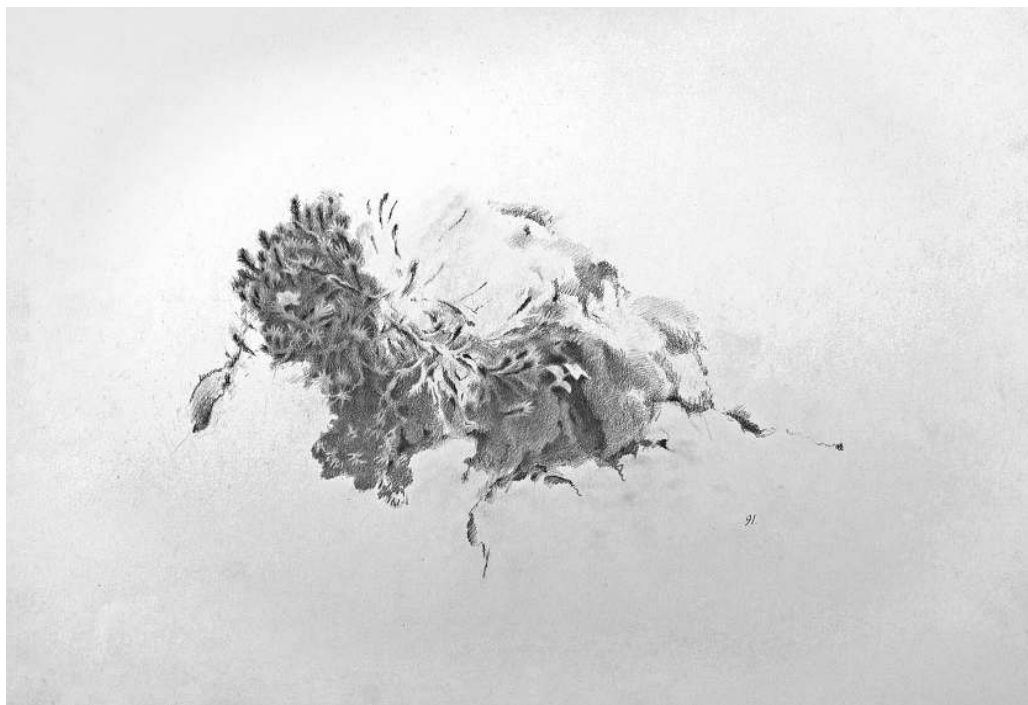


Эрик Булатов «Горький миндаль», 1982. Коллекция семьи художника. Предоставлено галереей «por/off/art».

но переставая быть искусством и растворяясь в асимптоте, называемой «жизнью», «политикой», «технологией» и вообще всяким «внешним». Но и искусство, которое, всегда оставаясь «внутри», блуждает ради блуждания, оказывается под подозрением. О чем ему неизменно напоминают кредиторы (прерванной революции, вечной жизни, спасения от экологической катастрофы, антропоцентризма, фаллологотризма и пр.) или те, кто считает, что по кредитам надо платить.

Конфликт между искусством с фокусом на «внутреннее» и искусством, ориентированным на внешнее «внешне», в XX веке оформляется в несколько противостояний, каждый раз обусловленных спецификой контекста. В XIX веке это было противостояние академического салона и реализ-

ма, затем реализма и модернизма, ну и в конечном итоге оно вылилось в напряжение между авангардным и модернистским импульсами (под разными именами). В российском и советских контекстах на последнем этапе можно проследить борьбу между реализмом и разными видами того, что можно было называть западным современным (modern и contemporary) искусством. Но, как бы то ни было, возводить этот конфликт следовало бы к Новому времени и сепарации художественных практик от прямого институционального давления церкви и дальнейшего формирования собственной независимой сферы в эпоху Просвещения. Иными словами, к моменту, когда искусство получает большую экономическую и до известной степени эстетическую автономию, которая при



Эрик Булатов «Мох», 1991. Коллекция семьи художника. Предоставлено галереей «pop/off/art».

этом может выступать и как «высокоинструментализированная форма неинструментализированного опыта в эпоху либерально-буржуазного капитализма». В этот момент появляется возможность говорить о том, что искусство существует между своим внутренним и внешним. Внутреннее будет развиваться в логике эволюции сменяющих друг друга приемов и поддерживающих их институций. Сменяемость эта связана каждый раз с необходимостью предъявлять работающее, вызывающее эффект искусства высказывание. Конкретные обстоятельства, запускающие или же нивелирующие этот эффект, в каждую эпоху свои, хотя и обусловлены внутренней логикой нарратива искусства. Или, другими словами, автоматизацией определенных приемов с последующим их остранением

посредством изобретения новых или же использования старых, но отдалившихся на необходимую для остранения дистанцию.

Внешнее тоже подвержено эволюции. Искусство в XX веке уже не обязывает его соотноситься с религиозными нарративами, обслуживающими желание вечной жизни и разрешение всех мирских противоречий по воле божьей. В то же время эзотерические корни модернистского искусства, как и обещания революционных трансформаций мира в авангарде, однозначно указывают на сохранение базовых установок художественного производства за рамки автономии. И эта ориентация требует каждый раз соотносить внутреннее, порожденное логикой развития художественных приемов, высказывание с внеш-

ним контекстом и символическим положением искусства, которое всегда находилось посередине между в конечном итоге всегда религиозными обещаниями всего и суровой фактичностью технологий, не могущих эти обещания воплотить, то есть очерчивающих этим чаяньям обозримый предел.

Специфическая ситуация российского и советского искусства породила терминологический гибрид, который стремится схватить описанное выше напряжение, не переходя на ту или иную сторону. Речь идет о не самом популярном объединении двух конфликтовавших в позднесоветских реалиях линий искусства в словосочетании «концептуальный реализм». Термин этот возникает в виде теоретического усилия Екатерины Деготь на тему скрещивания российской и впоследствии советской живописной реалистической традиции, довольно вторичной эстетически, но политически заряженной и по этим причинам вытесняемой на маргиналии мировой истории искусства, и московской концептуальной школы, направления получившего мировое признание благодаря радикализации рефлексивных оснований модернизма в концептуальных практиках, казалось бы, отстоящих предельно далеко и от живописи, и от репрезентативного реализма. По мысли Деготь, такой гибрид должен был позволить легитимировать заблокированные мейнстримом западной критики соцреалистические и предшествующие им поиски как антимодернистские. Что, в свою очередь, могло привести к дестабилизации канона искусства XX века и открыть возможности для дальнейшего продвижения проектам, по факту рождения прикованным к топящим их в международных водах реализму и советской эстетической доктрине.

При всей своей относительной экстравагантности и провокативности, появле-

ние подобного рода гибридов не выглядело неожиданностью для людей, знакомых с основаниями, на которые опирался московский концептуализм. В отличие от большинства своих коллег по советскому андеграунду, занятых подражанием запретным, но уже отжившим свое модернистским тенденциям, концептуалисты интересовались прежде всего оттенками разрешенного реалистического метода. Хотя их интерес выражался, в том числе, в процедуре его остранения посредством чего-то такого, что в отечественном искусствоведении принято возводить к другой реалистической традиции — традиции ОБЭРИУ¹. Помимо прививки последним советским авангардным объединением, концептуалисты приветствовали специфическую литературоцентричность своего контекста (читай признанность, конвертируемость именно литературного, а не художественного наследия реализма), рифмовавшуюся с модным на тот момент лингвистическим поворотом.

Все это делало возможным появление работ вроде «Советского космоса» Булатова или кабаковских апроприаций плохих соцреалистов в лице «художников ЖЭКа», а также открывало возможность для обратного процесса. Не только изоэтированные интеллектуалы имели право интерпретировать советскую реальность, основывающуюся прежде всего на соподчинении идеологических знаков, а не вещей (как это имело место на «западе» по общему мнению представителей андеграунда). Всякий «официальный» советский художник продельвал в своей повседневной работе ту же операцию интерпретации идеологических знаков, просто выраженную допустимыми для него средствами. Собственно, эта в общем-то не такая уж неожиданная для участников процесса (многие из которых вели двойную жизнь, работая и в официальном, и в неофициальном регистрах

производства искусства) истина и была зафиксирована Деготь.

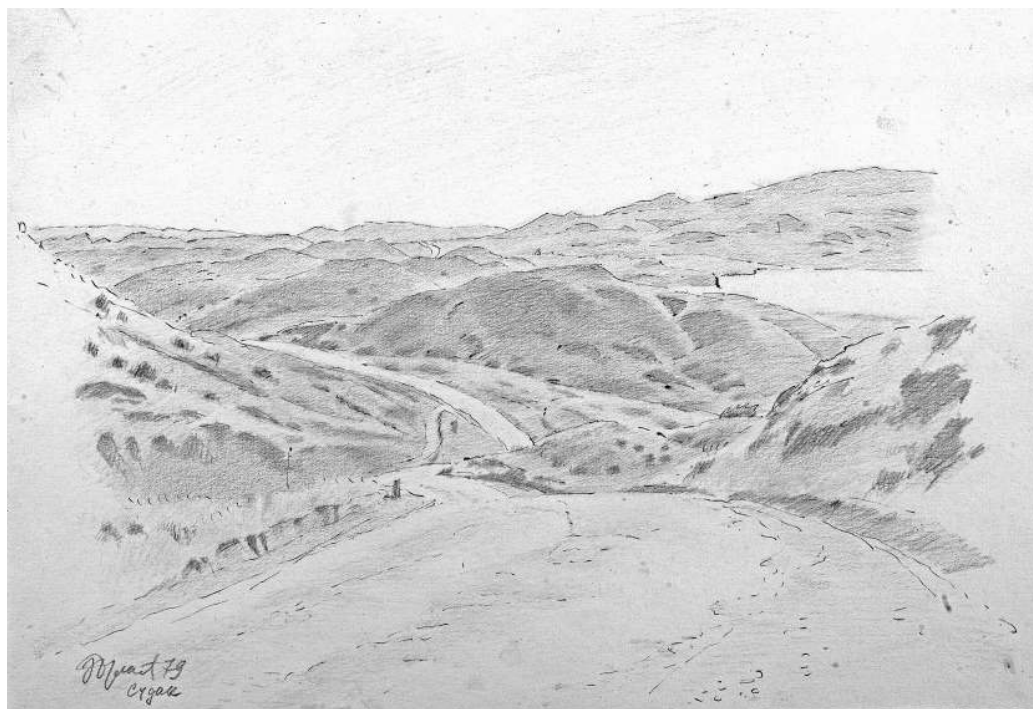
Но стоит признать, что при всей своей очевидности секрет концептуального реализма отдавал и продолжает отдавать чем-то неприличным. Причем в равной степени как для продолжателей «официальной» линии, так и для «прогрессивных» сторонников современного искусства, которое, как известно благодаря Питеру Осборну, после 1989 года могло существовать только как (пост)концептуальное. Некрологи Эрика Булатова и Ильи Кабакова, Павла Никонова и Гелия Коржева можно встретить и в профессиональных журналах современного искусства, и в профильных изданиях, обслуживающих нужды российской академии художеств, и в крупных общественно-политических СМИ всех оттенков политического спектра. Однако факт этого признания пока еще не стал частью общей истории искусства и ее институциональной репрезентации, что указывает на взаимное напряжение, несмотря на общность проблемы, поставленной художниками.

Кабаков, особенно в поздний период творчества, открыто заявлял о своих живописных амбициях и был вынужден занять презренную для себя позицию «картинщика» (мы не будем здесь подробнее останавливаться на ее специфике и обсуждать причины такого положения дел). Но даже без этого последнего поворота он всегда оставался для западного концептуализма и в целом канона искусства, особенно если мы берем его в реконструкции критиков журнала «October», инородным телом, чей антимодернистский (читай (соц)реалистический, живописный) акцент перевешивал все остальное. С определенными оговорками то же, но в инвертированном виде, может быть сказано о советских академиках, которые, несмотря на порой общие с их западными современниками или акту-

альными на данный момент переоткрывателями фигуративного реализма установке и решения, остаются слишком концептуализированными и литературно/политически центрированными.

Из сказанного следует, что и для западного канона, обобщенного критиками журнала «October», концептуальный реализм сохраняет свою неприличную актуальность. И подойти к ее описанию можно не через специфику политической ориентации (на сегодняшний день спектр левого позволяет безболезненно дисквалифицировать отдельные его зоны, скорее, проблемой является сама возможность существования левого спектра как общего) и не через безусловную ценность концептуальной программы (как говорилось ранее, статус московского контекста в ней неочевиден, да и внутри позиций, представленных в искусстве США, нет четкого единства). Более амбициозной задачей видится указание на реалистичность позиции раннего Джозефа Кошута. Правда, в его случае речь будет идти не о репрезентативном реализме, а о живописной традиции, именующей себя реалистической (в смысле, близком к ОБЭРИУ).

Итак, схематично процедуру возникновения западного варианта концептуального реализма можно реконструировать следующим образом. Согласно Кошуту, уже начиная с Дюшана все искусство можно считать концептуальным, так как Дюшан впервые задается вопросом о его природе, радикализируя рефлексивные амбиции модернизма. В дальнейшем этот вопрос становится необходимым условием продвижения художественного производства. Соответственно, даже далекие от установок Дюшана и впоследствии Кошута произведения уже по дефолту оказываются маркированы концептуальной традицией. Но можно говорить, что внутри этого поля есть высказывания, более



Эрик Булатов «Судак», 1979. Предоставлено галереей «pop/off/art».

или же менее к ней близкие. Принято считать, что ее главным оппонентом является линия Гринберга-Фрида, настаивающая на медиум-специфичности и принципиальной роли оптического, в ответ на гегемонию которой и возникают радикальные практики 1960–1970-х. Это, безусловно, верно. Однако при изменении масштаба медиум-специфичная традиция, ассоциирующаяся прежде всего с живописными экспериментами абстрактного экспрессионизма, кажется лишь частным случаем рефлексивной декартовской парадигмы Нового времени. И, как справедливо указывает Кошут, при преодолении медиума до границ искусства как такового, Джексон Поллок превращается в шахматиста, решающего посредством дриппинга очередную задачу на доске искусства. Что в свою оче-

редь роднит его с производителем китча из социалистического лагеря.

Гройс, рассуждая про специфику отечественного контекста, писал, что он соотносится с западным, как структурализм с постструктурализмом, что побудило его думать о вариантах названия, где слово «романтический» было бы заменено на «деконструктивистский». Причина для подобного сдвига таилась в стремлении Кабакова и его круга обращаться к вопросам, выходящим за рамки компетенции искусства в узком смысле слова. Если западные концептуальные практики имели дело с ограниченным набором вещей на полке магазина, то их советские коллеги были вынуждены осмыслять присутствие на той же полке пустоты, которая одновременно открывала интуицию бесконечности. Нередко выражалось



Эрик Булатов «Верба», 1978. Коллекция семьи художника. Предоставлено галереей «pop/off/art».

это в совершенно невозможном для западного контекста жесте обращения к мистическому или же религиозному опыту. По меткому замечанию Гройса, ни одна приличная абстракция в СССР не могла быть написана без ссылок на фаворский свет. Для тех, кто считал такие жесты слишком вульгарными, существовали более тонкие решения, например, в виде буддизма, закавыченного изучения православного обожения (как это имело место в случае с Андреем Монастырским) или же обращения к Фаворскому, но уже не свету, а Владимиру. Именно Владимир Фаворский определил методологические ориентиры художественной системы Эрика Булатова и стремление Ильи Кабакова к пространству.

Соблазн «улететь в космос», совершить революцию или же спасти и быть спасенным, другими словами, перейти к режиму «магического реализма», по определению Фаворского, войти в картину, прорваться

сквозь плоскость к пространству — всегда присутствуют в искусстве. По крайней мере, именно этого ждут от искусства и именно это оно вынуждено обещать. Вне зависимости, рождается ли оно, как это представляется интуиции Николая Федорова, из упокойного плача и желания удержать уходящее или же из магического стремления приблизить то, чего нет, но может быть, например, добычу во время охоты. Искусство занимает особое место между религиозным, шире мистическим фоном, и зоной, представляющей нам понятной и данной в виде технологии решения насущных проблем.

Именно поэтому, как только у искусства появляется определенный уровень автономии, возникает необходимость принести ее в жертву чему-то находящемуся за пределами искусства, а отказ это сделать вызывает непонимание и осуждение. Жертвоприношение — это всегда поступок, но поступок,

который свершается не только ради чего-то или кого-то, но прежде всего на глазах других. Только эти другие, в отличие от профессионального сообщества, ищут не способы решения художественных проблем, а соответствия искусства моральным идеалам, разрешения этического напряжения момента и в конечном итоге благой вести о грядущем спасении. Вещи эти к искусству как таковому не имеют никакого отношения, но место, которое оно занимает, с их помощью предъявляет свои требования. Вслед за первым просвещением приходит второе. За политической борьбой следуют духовные поиски, за призраком коммунизма по пятам идут духи места. Художник и художница не могут их игнорировать, как не могут они игнорировать внутренние требования системы искусства и его исторического нарратива, в рамках которого определенные приемы остранения реальности перестают выполнять свою функцию и должны быть заменены на работающие образцы.

Концептуальный реализм принимает данный разрыв как неустранимую характеристику самой художественной практики, по крайней мере, внутри специфических особенностей российского контекста. Реализм в нем отвечает за требования к искусству со стороны внешнего. Концептуальность фиксирует наивысшую точку автономии и

саморефлексивности искусства как искусства. Удержание первого и второй требует изобретения, так как их совместное сосуществование соотносится примерно так же, как соотносятся друг с другом фигура и фон. Это состояние всегда неравновесно и едва ли может быть раз и навсегда зафиксировано. Одно можно сказать с определенностью — искусство всегда должно давать обещания, которые оно заведомо не может выполнить. Впрочем, жизнь тоже, как правило, не выполняет своих обещаний. Концептуальный реализм стремится делать свое дело исходя из этого разочаровывающего понимания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Реалистом в собственной интерпретации считал себя и Малевич. Ср.: Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму: новый живописный реализм. Пг., 1916..

Максим Иванов

Родился в 1989 году в Орле.

Писатель, художественный критик, участник Refusenik-Bewegung.

Живет в Берлине.



Герхард Рихтер «Эма (Обнаженная на лестнице)», 1966.

Бенджамин Х. Д. Бухло

Обнаженная в неоавангарде «Эма (Обнаженная на лестнице)», 1966

«Эма» — вторая после «Стола» эпохальная картина Герхарда Рихтера, и почти за пятьдесят лет своего существования она получила абсолютное признание как у профессионального сообщества, так и у публики, что подтверждает большое количество репродукций и упоминаний в учебниках и искусствоведческих дискуссиях этого периода. Недавнее решение самого художника переиздать «Эму» как одну из первых картин, выпущенных в виде полноразмерной фотографической реплики — в рамках его продолжающейся серии цифровых фотографий (литографических репродукций), — пожалуй, дополнительное свидетельство центральной роли «Эмы» в творчестве Рихтера. Тем не менее, насколько мне известно, ее невероятная привлекательность до сих пор не была надлежащим образом проанализирована ни одним из голосов нарастающего хора поклонников и любителей Рихтера, и ни одно из прочтений, похоже, не охватывает сложный спектр латентных субверсий и явных провокаций картины.

В «Эме» Рихтер впервые применил ряд стратегий, работающих в нескольких регистрах: это не только его первая фотографическая картина с обнаженной, но и первая фотографическая картина с членом семьи в цвете, изображающая новую жену Рихтера и его новую жизнь на Западе (в противополож-

ность более ранним черно-белым картинам, которые основывались на старых семейных фотографиях различных персонажей, и в отличие от более раннего портрета Эмы в зеленой юбке, написанного с натуры еще во время жизни Рихтера в ГДР)¹. Более того, это первая картина, написанная с цветной фотографии, сделанной самим художником, и — пожалуй, самое важное — это первая картина Рихтера, в которой есть явная отсылка к хорошо известной иконе в истории искусства². И, вероятно, при более внимательном изучении картины в дальнейшем мы обнаружим еще больше инстанций первичности.

В отличие от «Стола» (Tisch) 1962 года, где Рихтер критически переосмыслил живописную культуру деконструкции и развил некоторые из живописных стандартов, установленных художниками второй половины XX века, «Эма» вступает в эксплицитные диалогические отношения с одной конкретной фигурой, Марселем Дюшаном, и одной конкретной картиной — его «Обнаженной, спускающейся по лестнице», исключительно важной работой модерности до Второй мировой войны, написанной в 1912 году. С тех пор как эта картина была представлена на Арсенальной выставке в Нью-Йорке в 1913 году, первом крупном показе европейского модернистского искусства в США, ее репутация как произведения, за-

вершившего французский фовизм и живописную традицию кубизма и положившего начало раннее немыслимой антиживописной эстетике, неуклонно укреплялась.

Незадолго до работы над «Эмой» Рихтер увидел оригинал эпохальной работы Дюшана на первой немецкой ретроспективной выставке Дюшана, организованной Артуром Шварцем по приглашению Пауля Вембера в музее кайзера Вильгельма в Крефельде в 1965 году. И если недавняя встреча Рихтера с американским поп-артом стала вторым по значимости вызовом его соцреалистическим установкам (после первого вызова, с которым он столкнулся на Документе 2 в 1959 году), то знакомство с антиэстетикой Дюшана преподнесло ему совершенно иной урок. Отвечая на первые вызовы, он пытался синтезировать две диалектически противоположные культуры образов (высокую и массовую, живописную и фотографическую) — стратегии, которые, без сомнения, продолжали детерминировать новые переживания Рихтера на Западе. Однако вызов в лице Дюшана заставил его признать еще и то, что история живописи XX века породила художественные противоречия и удерживала эпистемологические тонкости, которые значительно превосходили по сложности изначальную конфронтацию реди-мейда с образностью поп-арта. В «Эме», как мы покажем, Рихтер попытался ответить на все эти вызовы сразу.

Если предположить, что цитирование Рихтером в 1966 году названия работы Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», представляет нечто большее, чем просто пародия на недавно переоткрытый (и в то же время едва понятый) шедевр одного из важнейших художников XX века, мне придется развернуть более детальное описание и аналитическое сравнение между двумя «Обнаженными» и их принципиально различным живописным исполнением. Прежде всего, нам предстоит определить, в каком ключе — критическом, индифферентном или аффирматив-

ном — эти две картины, каждая по-своему, относятся к жанру женского обнаженного тела, который с течением времени становится все более проблематичным. Кроме того, нам предстоит выяснить, возродилась ли и в какой степени в послевоенный период рефлексия об этом жанре, поставив Рихтера перед дополнительной необходимостью рассматривать свою работу в контексте диалогических отношений между Дюшаном, послевоенным возрождением и его собственной, ранее занятой позицией относительно живописи на основе фотографических репродукций.

Экскурс в обнаженную фигуру

В конце концов, по меньшей мере с 1863 года западноевропейская модернистская живопись критически осмысляла актуальность или угасающую способность жанра артикулировать как социальные формы сексуальности и сублимации, так и индивидуальные художественные воплощения этих состояний. Неслучайно два основополагающих произведения модернизма — «Завтрак на траве» (1863) Эдуарда Мане и еще более важная его же «Олимпия» (1863–1865) — воплотили эти новые живописные парадигмы, перефразировав конвенции женской обнаженности не только как специфического исторического, но также и все более секуляризованного, десублимированного и уязвимого жанра. Парадоксально, но Мане укоренил свои деконструктивистские интерпретации внутри долгой (и к тому времени, очевидно, уже давно утраченной) традиции идеализации женского тела, одновременно противостоя ей. Вплетая в свои картины некоторые из самых возвышенных моментов этого жанра и отдавая дань уважения героическим фигурам прошлого, от Тициана и Джорджоне до Веласкеса и Гойи, Мане публично разыгрывал его неминуемую смерть. Обращаясь к все более шаткому положению жанра, Мане без колебаний вступал в полемику, противопоставляя своих обнаженных натурщиц любым притязаниям на сохраняю-

щуюся достоверность жанра. Одно из таких притязаний — «Рождение Венеры» Александра Кабанеля, показанное на официальном Салоне в 1863 году и быстро приобретенное Наполеоном III, в то время как «Завтрак» Мане был выставлен в «Салоне Отверженных» и воспринимался в лучшем случае как успешная провокация.

Спустя более полувека, представленные Дюшаном в 1912 и 1913 годах «Обнаженная, спускающаяся по лестнице I» и «II» стали похожим критическим и провокативным проектом. Вместо того чтобы заострить специфическую историческую провокативность и неустойчивость обнаженности, четко вписывая в нее маркеры класса и сексуальности, как делал Мане, Дюшан объединил классический топос женского тела с двумя принципиально разными, но в равной степени радикальными деконструкциями репрезентации, которые возникли незадолго до этого.

Первая из них — это наследие аналитического кубизма, который гранил человеческое тело (тело, которое во многих случаях уже не имело отчетливой гендерной идентичности) и разбивал некогда плавные соматические объемы обнаженной натуры и ее пневматические поверхности на фрагментированные, самодостаточные единицы. Эти крайние формы живописного ограничения, дробления плоскости и живописной фактуры предвещали скорую и неизбежную деконструкцию всех форм иллюзионистической репрезентации, декларируя конец миметического изображения и обусловленных живописных знаков. Соответственно, зритель теперь должен был все больше отказываться от любой проективной идентификации с фигурами или объектами репрезентации. Вполне возможно, что это и стало одной из причин, по которой Дюшан (подобно Мане до него) выбрал жанр женского обнаженного тела в качестве основной площадки для дебюта своих собственных критических интервенций: не только в качестве общего наглядного примера освобождения живописи от гендер-



Марсель Дюшан «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», 1912.

ных проекций, но и диалектической деконструкции привилегированных форм мужского зрительского поведения, буквально иницируя разоблачение мужчины-зрителя.

Очевидно, что отстранение Дюшана от обнаженных тел кубизма было менее полемичным, чем дистанцирование Мане от Кабанеля, и тем не менее Дюшан ясно дал понять, что даже самые радикальные кубистические стратегии демонтажа репрезентации оказались недостаточно провокационными и убедительными в отношении сексуальной политики живописи. Чтобы еще более акцентировать неизбежность исчезновения жанра, Дюшан ввел в эту устаревшую категорию еще один, совершенно иной набор структур репрезен-

тации, объединив кубистические живописные стратегии с хронофотографическими записями телесной кинетики Этьена-Жюля Маре и Эдварда Майбриджа.

Очевидно, что диаграммы телесной локомоции Маре уже не обязательно идентифицировали женское тело как таковое. Тем самым их присутствие в «Обнаженной» Дюшана мгновенно дисквалифицировали мужское зрительское конвенциональное желание, согласно которому обнаженное тело в живописной репрезентации непременно должно быть женским. Однако, что делало «Обнаженную» Дюшана еще более современной, так это тот факт, что изображение тела подчинялось ходу времени. Это было, впрочем, не просто нейтральным порядком времени и не просто довольно банальным футуристическим восхвалением скорости перемещения тел в живописном пространстве. Напротив, Дюшан вписал эти диаграммы количественного измерения и темпорального контроля внутрь и без того довольно жестокой классической привлекательности обнаженных тел, чтобы имитировать соблазнение и одновременно вызвать живописную сублимацию. Кульминацией следования этим принципам стала разочаровывающая тейлористская сегментация телесных движений. В той степени, в которой картина теперь буквально воплощала контролируемую пространственность и темпоральность, она, казалось, окончательно вытеснила воображаемые формы полноты и блаженного удовольствия, которые жанр когда-то обещал своим зрителям-мужчинам.

Таким образом, в конечном счете «Обнаженную» Дюшана можно идентифицировать как аллегорический скелет самого жанра (не менее агрессивный в своем обесценивании, казалось бы, трансгисторических обещаний изображенной женской плоти, чем переосмысление Мане тичиановской «Венеры Урбинской» в образе дамы легкого поведения пятьдесят лет назад). Фактически, можно утверждать, что, апеллируя к реальным условиям

телесного труда, и Дюшан, и Мане, каждый в своем специфическом историческом моменте и в своей манере (хронофотографические скелеты и поза секс-работницы, соответственно), лишили живопись ее мифических и сублимирующих функций. В то же время кажется, что они оградил живопись от дальнейших требований обеспечивать беспрепятственное скопическое наслаждение, а также компенсаторные и замещающие удовольствия для зрителя-мужчины.

Возвращение Рихтера

Даже с первого взгляда очевидно, что Рихтер пренебрег всеми ключевыми особенностями «Обнаженной» Дюшана — именно теми, которые привели к скандальным ревизиям жанра в 1912 году. Поэтому возникает вопрос: какой тип диалогического обмена (аффирмативное понимание, критическое неприятие или же просто многочисленные неверные интерпретации) мог бы на самом деле возникнуть в результате столкновения немецкого художника, причем в те годы довольно провинциального (в частности, того, кто лишь недавно переехал из Восточной Германии в Западную) с радикальной, исторической аннуляцией жанра Дюшана. Но даже, когда пятнадцать лет назад, казалось бы, более опытные американские художники, такие как Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс, прорабатывали свои первые встречи с Дюшаном, их задачи по формулированию диалогических ответов были ничуть не легче тех, с которыми теперь приходилось сталкиваться Рихтеру.

Всякий раз, когда в неоавангарде послевоенного периода происходили подобные диалогические обмены между выдающимися художниками и последующими художественными поколениями, они всегда осуществлялись в многообразии мотивов. И воплощались они, безусловно, в различных режимах: в виде бессознательных повторений, сознательных возражений или соперничающих оммажей. Если одной из главных мотиваций было же-

ление сдвинуть доксу, расчистить пространство для новых художественных пропозиций и персонажей, то этот принцип был бы еще более обострен для художников неоавангарда, находившихся под давлением требований постоянных инноваций.

Однако любые объяснения этих диалогических отношений, основанные на психоаналитических теориях, особенно те, что сводят эти обмены к эдипально мотивированным, художественно замаскированным формам символического убийства отца, давно показали свою несостоятельность. Это становится еще более очевидным, когда подобные объяснения не учитывают, насколько каждое поколение художников изначально усваивало и преодолевало те самые парадигмы, которые теперь стремится вытеснить.

Очевидно, что одним из самых известных примеров подобного межпоколенческого диалога в период после Второй мировой войны стал обмен репликами между Виллемом де Кунингом и Робертом Раушенбергом, когда последний создал свой «Стертый рисунок де Кунинга» (1953). Этот обмен был тем более показательным, что имитация отцеубийства оказалась парадоксальным результатом заранее разыгранного гамбита. Ведь де Кунинг не только согласился предоставить один из своих рисунков для его последующего стирания, но и выбрал чрезвычайно хорошо проработанный вариант, чтобы усложнить Раушенбергу задачу.

Сопоставление ответа Раушенберга де Кунингу и диалога Рихтера с Дюшаном уже предостерегает нас от ошибочных обобщений при анализе диалогических отношений между художественными поколениями. В первую очередь, Раушенберг и де Кунинг не только жили в одном геополитическом и культурно-историческом пространстве в момент своего взаимодействия, но и были тесно связанными между собой представителями того, что впоследствии будет называться первым и вторым поколением Нью-Йоркской школы живописи.

Напротив, диалогический ответ Рихтера Дюшану должен был преодолеть не только два поколения в двух принципиально разных геополитических и культурных пространствах, но и исторически обусловленную пустоту в восприятии авангарда. Запоздалое столкновение Рихтера с наследием Дюшана объяснялось не просто пробелами в образовании, полученном в Восточной Германии, но и общей задержкой в восприятии, характерной для послевоенного поколения европейских художников. Вместо того чтобы рефлексировать над дюшановской теоретизацией средств производства и восприятия художественных структур в режиме позднекапиталистического товарного производства, большинство художников 1950-х годов — по крайней мере, в течение первых десяти лет послевоенной культуры реконструкции — чувствовали себя спровоцированными (или просто вправе) прорабатывать воздействие спектакуляризации сюрреалистичного автоматизма абстрактным экспрессионизмом.

Таким образом, нам необходимо более внимательно исследовать, с каким типом диалогического ответа мы сталкиваемся, когда в 1966 году Рихтер решает отклониться от радикальности дюшановской посткубисткой фрагментации и темпоральной квантификации и отвергнуть аллегоризацию живописной и иконической телесности женской обнаженной натуры. Появляясь в ореоле световой и хроматической диффузии, составленной из чрезвычайно тонкой дифференциации оттенков в диапазоне от глубоко лилового до бледно телесного, Эма легко подводит нас к грани приторности. Фактически, разом и всеми возможными средствами Рихтер, кажется, вновь вводит фундаментально устаревшее ауратическое измерение в живописную репрезентацию женского тела (пока что приходится оставить вопрос открытым, является ли это подлинной или ложной цитируемой аурой).

Соответственно, «Эма» Рихтера могла бы казаться откровенно реакционной попыткой



Роберт Раушенберг «Стертый рисунок де Кунинга», 1953.

восстановить в точности все те домодернистские черты, которые в прошлом делали изображение женского тела легитимным и значимым, — довольно консервативный проект реставрации, который, кажется, утверждал, что обнаженность вновь должна стать желанным жанром в настоящем. Или, точнее, «Эма» могла бы предстать так, словно Рихтер пытался воскресить те самые репрезентативную систему и живописный жанр, в которых эротическое желание еще могло бы найти свою сублимированную артикуляцию и артикулированную сублимацию. Однако, как мы уже отмечали, это требование было присуще той живописи, которая к началу XX века уже утратила всякую историческую достоверность, и именно это утверждение Дюшан и абстракционисты (среди прочих) одновременно деконструировали во имя эстетической ценности.

Но помимо иконических и хроматических решений Рихтера, создающих аурагическую видимость, возникает второй комплекс вопросов, связанный с тем, что это действитель-

но первая картина, написанная по фотографии, сделанной самим художником. Следовательно, даже если рассматривать картину лишь в регистре иконического ресурсного материала, Рихтер, акцентируя внимание на приватном, семейном и автобиографическом, в целом меняет общепринятые критерии современной иконографии середины 1960-х: достаточно сопоставить в плане сюжета выбор Рихтера — беременная жена, обладающая субъектностью, с уорхоловским выбором женских фигур тех лет — от Мэрилин Монро до Элизабет Тейлор и Джеки Кеннеди — все они были медиа-конструкциями и масскультурными проекциями крайних форм отчужденных желаний.

Трудно переоценить значимость этого сдвига — от найденных фотографий из публичных медиа (которые, подобно заданной матрице, детерминировали живописное производство Рихтера на протяжении первых пяти лет после его переезда на Запад), до системы образов, в которой художник самовоспроизводит и отбирает иконический референтный материал. Очевидно, что у Рихтера все последующие портреты членов семьи — от «Бетти» 1977 и 1988 годов, через портреты его второй жены Изы Генцкен («И. Г.», 1993) и его третьей жены Сабины Мориц (например, «Читающая» (Lesende), 1994), до изображений его детей, Морица (2000) и Эллы (2007), — всегда основывались на фотографиях, сделанных самим художником.

Эта эксплицитная реперсонализация живописной иконографии в сторону биографического, как кажется, подтверждает наши первичные подозрения о реставрационных измерениях картины. Не свидетельствует ли рецидив возвращения к воображаемому биографическому основанию живописи о том, что мы сталкиваемся с потенциальным реакционистским возвратом к параметрам домодернистской и додюшановской живописи? В конце концов, имплицитный нарратив «Эмы» не только со-

общает нам, что изображенная фигура — это первая жена художника, которая была уже несколько месяцев беременна их первым ребенком, Бетти. Поскольку картина сплавляет частную иконографию с ее хроматической и световой аурой, она неизбежно предлагает своим зрителям прочесть живопись как декларацию возвышенной любви, отдающей должное подобным силам сублимирующего эроса и живописной проекции, если даже не рассматривать это как панегирик сакральному союзу живописи и мужского деторождения.

Двигаясь еще дальше, воссоздание в «Эме» диалектики мужского желания и живописной сублимации как преобладающих мотивов художественного производства, кажется, надежно закрепляются вновь, как бы естественным образом в манифестном повороте к реквалификации живописи. Таким образом, нам предстоит не только задаться вопросом о том, что побудило Рихтера рассмотреть свой возврат к традиционному жанру легитимным и декларировать, что обновленная инвестиция биографического нарратива в живопись будет воспринята как убедительная, но и, что еще важнее, воспринимать реквалификацию живописного процесса как желаемую. И, наконец, как художник смог убедить себя, что какая-то из этих разнообразных стратегий способна вернуть достоверность, или какие-либо из этих эпистемных оснований домодернистской живописи вообще будут исторически и эстетически доступны в то время? В конечном счете приходится задаться вопросом, не сомневался ли сам Рихтер в том, что эти возвращения могут функционировать исключительно в категории сущностно неподлинного. Следовательно, необходимо задать вопрос: не формулирует ли «Эма» намеренную пародию реакционного *retour à l'ordre* (возврата к порядку), осуществленную современными средствами — это в лучшем случае, и в худшем — не балансирует ли картина на грани китча, если она действительно претендует на серьезную убедительность?

И в заключение: если картина действительно реанимировала живописную эпистемологию, которая фундаментально отличалась от более недавних линий авангардной и неоавангардной живописи XX века, то как она могла соответствовать эстетике поп-арта, которую Рихтер по своим заявлениям принял после приезда на Запад? Как «Эма» могла быть частью того самого периода, когда американский поп-арт начал свое триумфальное покорение Европы, и, тем более, частью того периода, когда на горизонте возникли минимализм и концептуальное искусство как радикальные дефиниции антихудожественной практики, отвечающей времени политического протеста и пробуждения сознания? Возможно, мы придем к пониманию, что это произошло именно потому, что новая докса восприятия Дюшана и ее триумфальное возрождение в поп-арте, казалось, теперь определяли все современное художественное производство, и «Эма» Рихтера могла стать своего рода реакцией на этот порядок — подобно тому, как он когда-то реагировал на доксу восточногерманского социалистического реализма, в духе которого художник изначально формировался³.

Парадоксальным образом раскол между критическим отрицанием репрезентации и, казалось бы, реставрационной, однако де-факто в высшей степени иронической и цитатной рекуперацией жанров и репрезентативных традиций, конечно, всплыл в поп-арте. Особенно это касается работ Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна — двух фигур, на которые Рихтер неоднократно ссылался как на главные образцы для своего поворота от социалистического реализма к фигуративности в западном стиле. Оба художника осуществили всевозможные явно парафрастические рефлексии о продолжающейся жизнеспособности жанров портрета и натюрморта. И все же достаточно даже поверхностного взгляда, чтобы заметить крайнюю иконографическую оппозицию между глубоко личным и частным изображением беременной жены у Рих-

тера и стилизованными шелкографическими иконами публичных женских фигур, таких как Мэрилин Монро или Элизабет Тейлор, — ничто не может быть дальше от «Эмы», спускающейся по лестнице в нимбе света и цвета, чем фундаментально гротескные высмеивания миметического принципа жанра у Уорхола. В конце концов, Уорхол создал эти физиогномические изображения как квинтэссенцию искусственности, портрет масс-медийного субъекта в целом, очерчивая и подчеркивая, что все фигуры репрезентации плотно встроены в технологическую и идеологическую систему репрезентации, контролируемую фотографическим или кинематографическим аппаратом. Иконичность картин Уорхола не только была заключена в матрицу технологического производства и возникала потенциально из бесконечного повторения, но в равной степени, если не в большей, она определялась, казалось бы, произвольными хроматическими отклонениями цветовых схем. И если остаточные формы мимесиса вообще функционируют в живописи Уорхола, то они подчиняются требованиям дизайна, производных из технологического и идеологического аппарата, имитируя коммерческую рекламу и промышленное производство. Рихтер, напротив, реанимирует все живописные стратегии, которые традиционно порождали миметическую репрезентацию женской фигуры (телесную карнацию, эмфатическую освещенность и кьяроскуро, иллюзионистическую пластику моделирования, создание иллюзии пространственной глубины и перспективного сокращения).

Таким образом, в этих оппозициях поставлен на карту, прежде всего, вопрос об автохтонных и аллохтонных средствах репрезентации. Сопrotивляясь доксе об исключительной валидности масскультурного референта и механической матрицы, Рихтер диалектически реверсирует все термины Уорхола. Конструируя диалектический образ, зависший между деструкцией памяти изображения и его освобождением, рихтеровская концеп-

ция изображения, кажется, функционирует в соответствии с диалектикой, которую Зигфрид Кракауэр сформулировал в 1927 году в своем эссе о фотографии. Уже тогда текст Кракауэра отражал эту диалектику оппозиций между образом бабушки и репродукцией образа демонической кинозвезды, подобно тому, как Рихтер сейчас противопоставляет «Эму» уорхоловской «Мэрилин Монро». Если первый стремится выполнять функции образа памяти — как переживания, которое, по крайней мере частично, проистекает из мимесиса телесной связи и физиогномического сходства, что придает пережитому опыту значение истинности, — то второй порождает образ, единственные миметические средства которого берут начало в аппарате технологического и идеологического опосредования.

Таким образом, рихтеровская реквалификация жанра и живописных техник ставит перед нами не просто вопрос, смогут ли когда-нибудь живописное производство и восприятие вновь обратиться к тем доиндустриальным формам изображения субъекта как мнемонического образа. Скорее, Рихтер размышляет над тем, можно ли вообще представить любые аутентичные акты эстетической и социальной сублимации, конститутивные для мнемонического образа при прогрессирующих условиях отчуждения и овеществления. Тем самым «Эма» воплощает именно это противоречие между почти архаическим желанием художника выразить себя в рамках традиций своего медиума и в мифической, если не материнской, иконографии неотчужденного опыта, и одновременно формулируемым признанием того, что само это желание уже конституировано в предзаданных знаках социально регулируемой системы сдерживания и контроля.

Экскурс в возвращении Пикассо

Теперь, когда мы выявили некоторые ключевые свойства потенциально реставрационных живописных стратегий Рихтера, возникает

вопрос, не мобилизует ли его «Эма» подходы, сопоставимые с первыми антимодернистскими возвращениями к традиции, которые Пабло Пикассо инициировал около 1915 года. На тот момент мастер столкнулся не только с кризисом кубизма, повлекшим за собой первые шаги *retour à l'ordre* (возврата к порядку) и мнемотические призывы к традиции, но и был вынужден противостоять двум значительным эпистемологическим вызовам его, казалось бы, суверенному живописному проекту, которые Дюшан и другие бросили в 1913 году, — радикальность реди-мейда и правдоподобные, если даже и не убедительные, пороги неизбежного перехода живописи в абстракцию.

Особенно важно помнить, что Пикассо осуществлял свой изначальный переход к антимодернистским маневрам исключительно в рамках двух жанров — портрета и изображения фигур. В то время как натюрморт и пейзаж, очевидно, служили столь же образцовыми категориями внутри кубистической деконструкции, в первые годы неоклассической реставрации традиционных жанров и навыков для этого подходили только портрет и фигура. Здесь Пикассо мог не только превосходить в реквалификации рисунка и живописи, но его светотень, моделирование и антропоморфная и анатомическая фигурация могли подтвердить, что телесный мимесис и антропоморфно обусловленные знаки лежат в основе любой репрезентации. Таким образом, наше до некоторой степени антиисторическое сопоставление подводит к вопросу — не возвращает ли Рихтер стратегии, схожие с теми, что Пикассо в своей защите против вызовов реди-мейда и определенного типа абстракции развернул пятьдесят лет назад: возвращение к жанрам фигуры и портрета, двум конвенциям репрезентации, которые всегда заявляли, что мимесис естественно обусловлен, укоренен в физиологии и физиогномии человеческого субъекта; и реанимация миметических навыков фигуративной живописи и рисунка, необходимых для убедительной реконструкции этих жанров.

Деквалификация — реквалификация

Понятие художественных навыков на протяжении веков служило для поддержания иерархической структуры культурного производства. Прежде всего, акцент на художественных навыках гарантировал постоянное господство мимесиса как одного из ключевых критериев художественного отличия. Навыки также легитимировали иерархическое различие между якобы низшими жанрами (например, натюрмортом и пейзажем) и превосходной анатомией сложных религиозных или исторических фигуративных изображений. С девятнадцатого века, с началом промышленной механизации, предметы, которые когда-то были искусно изготовлены руками мастера, стали цениться гораздо выше, чем простой машинный объект, произведенный неквалифицированным промышленным рабочим. Оказавшись под угрозой механического производства и политической демократизации, навыки культурного производства теперь питали бесконечные потребности в дифференциации, усиливая нарциссизм социального отличия. Но в конечном счете, что наиболее важно, навыки воспринимались не только как доказательство художественной или ремесленной компетентности или как методы дистинкции, но и утверждались как исторически накопленные и передаваемые из поколения в поколение формы знания, которые должны были считаться мерилами и стандартами потенциальных достижений и дифференциации.

Принимая во внимание эти нормативные силы эстетики навыков в предшествующие века, тем более удивительно обнаружить, что начиная с середины девятнадцатого века самые разнообразные стратегии деквалификации (например, примитивизация, экзотизация, индустриализация, механизация, а также абстрагирование и геометризация) становились все более доминирующими парадигмами в художественном и культурном производстве модернизма. С 1863 по 1913 год эти стратегии были интенсифицированы

и универсализированы с удивительно последовательной тщательностью, так что с появлением абстракции и реди-мейда в первом десятилетии двадцатого века деквалификация обрела эпистемологическое главенство, которое поддерживалось, если не расширялось еще далее на протяжении всего века (назлю различным вызовам и циклически повторявшимся призывам к реквалификации). Учитывая ее центральную роль на протяжении этого времени, вполне оправдано, что деквалификация была кодирована многочисленными авангардистскими концепциями: индуцировать просвещение, обращаться к конфликтам между элитарными индивидуалистическими и массово-культурными коллективными формами культурного опыта, а также конкретизировать художественную десубъективизацию и индукцию зрительской и партиципаторной агентности. Если реди-мейд Дюшана мог фиксировать и производить эти противоречивые условия — поначалу только в несколько герметичной манере, — то очень схожая мотивация прослеживалась и в более программно разработанных проектах советских фактографических художников и писателей. Точная фиксация и трансформация форм жизни и практик пролетарского коллектива стали одной из убедительных точек фокусировки их концепций культурного производства.

Очевидно, одной из основных причин, повлекшей за собой необходимость этого эпистемологического сдвига в сторону деквалификации как культурной стратегии в первом десятилетии двадцатого века, по всей видимости, стало то обстоятельство, что он соответствовал реально существующим условиям коллективизированного труда и непрерывно возраставшему производительному участию масс в создании коллективного богатства. Как следствие, вторым, столь же решающим определением, по всей видимости, был тот факт, что деквалификация признавала непрерывно расширяющиеся партиципаторные лингви-

стические и зрительские компетенции своих читателей и зрителей. И третий, несколько иной, но немаловажный аргумент в пользу антиэстетики деквалификации в период после Второй мировой войны, сформулированный Теодором В. Адорно, состоял в том, что отказ от какого-либо эстетического удовольствия посредством демонстрации художественной виртуозности усилил бы сопротивление произведения присущему ему подчинению тому самому условию, которое произведение намеревалось оспорить, — стать объектом наслаждения и умиротворяющего потребления. Давая сигнал о решимости противостоять этой фальсификации сознания со стороны культурной индустрии — условиям, которые репрессивная толерантность и принудительная десублимация навязали как зрителям, так и читателям, — эта изначальная недоступность антиэстетических структур одновременно артикулировала бы фактически действующие, присущие им трудности лингвистического и социального конструирования когнитивного и перцептивного опыта и настаивала бы на историческом анализе эстетических объектов.

Четвертой, столь же важной причиной отклонения от эстетического удовольствия была необходимость настаивать на опыте дефетишизации, поскольку именно под эгидой визуальной привлекательности и чувственного соблазна товарная фетишизация и культура спектакля утвердили свои режимы. Сопротивление произведения искусства этим формам десублимирующего удовольствия таким образом парадоксально солидаризировалось с текущими господствующими условиями всеобщей бедности опыта. Поскольку лишь антиэстетика деквалификации могла бы убедительно претендовать на сопротивление порождению ложной святости в позднекапиталистическом обществе, как утверждал Адорно, художественная практика отказывается от какой-либо компенсаторной функции в своем уподоблении застывшим и аномическим формам, условиям предельно отчужденного объектного опыта.

Наконец, и, пожалуй, вновь — принципиально иное, но дополняющее определение необходимости антиэстетики могло бы возникнуть из самосознания художников периода после Второй мировой войны. Происходящее от Дюшана и переформулированное и воплощенное Джоном Кейджем, оказавшее огромное влияние на Уорхола и поп-арт в целом, это определение пыталось сместить эстетический опыт с пьедестала привилегированных форм восприятия и знания, помещая эстетическую репрезентацию в самую сердцевину перцептивных и когнитивных условий обыденности повседневной жизни. Мы можем лишь предположить, что ничто не было бы более забавным и в то же время раздражающим для Дюшана, чем искусное возрождение Пикассо устаревших изобразительных навыков в 1915 году, — именно потому, что они никаким образом не могли сообщить о господствующих принципах производства и потребления, на которые коллективность была обречена в повседневности начиная с конца девятнадцатого века. Принимая эти параметры в качестве эстетических стандартов и делая коллективные условия опыта одним из нормативных принципов художественного производства, любые художественные притязания на воплощение особых навыков виртуозного живописца или перформера выглядели бы как невольная травестия (достаточно лишь вспомнить в качестве примеров глубокое презрение Кейджа к навыкам классического оркестра и его дирижера или хореографическую деконструкцию Марты Грэм Ивонной Райнер).

Таким образом, даже в кажущемся возвращении к конвенциональным формам навыков и жанра в концепции рихтеровской «Эмы» с самого начала явственно присутствует противодействующая сила: фотография. В отличие от неоклассических работ Пикассо, где влияние фотографии остается скрытым и замаскированным, фотографическое происхождение изображения Рихтера провокационно очевидно, что порождает еще один конфликт в про-

чтении картины. Таким образом, возвращение Рихтера к жанру обнаженной фигуры в 1966 году, вскоре после которого последовали столь же двойственные пейзажи, натюрморты и портреты, служило прежде всего утверждению диалектики воображаемой, в лучшем случае относительно автономии живописи как искусства в противовес аппарату масс-медиа, или же живописи как дискурсивной системы, исторически сложившейся и дифференцировавшейся в пределах собственных конвенций (а не постулированию полной зависимости и тотальной контингентности живописи от технологических и скульптурных форм производства изображения). Вновь призывая на службу эти конвенции, Рихтер также противостоял расширенной форме художественного производства, которую он сам принял после встречи с Флюксус, — например, когда писал картины на основе найденных фотографий самых банальных предметов повседневной жизни («Фламандские короны» или «Рулоны туалетной бумаги»), — позиции, провозглашавшей любой объект или структуру потенциально жизнеспособными в стремлении к эстетическому опыту. И все же в конечном счете именно подчеркнуто демонстрируемая Рихтером двусмысленность между сферами и жанрами того, что некогда было великой живописной историей, и абсолютной банальностью фотографического настоящего одновременно противостоит и признает неизбежные ограничения предполагаемой автономии живописи как исторически обусловленной.

Но какой тип перцептивного и эстетического опыта на самом деле порождает это демонстративное противостояние и слияние живописного и фотографического? Отражают ли эти противоречия прежде всего желание консервативного художника вновь утвердить непреходящую легитимность жанров и живописных навыков? Или же они даже предполагают, что живописные навыки необходимы не только для поддержания мастерства исполнения жанров, но и сами по себе являют-

ся актами ремесленного и художественного противодействия их всеобщей гибели в доксе индустриально и технологически сверхдетерминированной антиэстетики? Или же все более частое обращение Рихтера к жанру и его еще более подчеркнутая реквалификация в последующих разработках (таких как картины, которые он создал в начале 1990-х годов, портретируя свою новую жену Сабину Морис и их новорожденного сына) на самом деле оплакивают устаревание этих живописных кодов? Разве не стало бы более очевидным, оглядываясь назад, что эстетические категории и жанровые конвенции, такие как обнаженная фигура, прежде всего легитимировали и сублимировали иерархические скопические удовольствия мужской патриархальной субъектности, тогда как относительно банальная фотографическая индексальность, диалектическая инверсия, по крайней мере напоминала бы нам о господствующих опытах фотографически демократизированного и десублимированного эроса и образа в настоящем?

Таким образом, наш вопрос должен быть поставлен более лаконично: действительно ли отрицание Рихтером доксы антиэстетики функционирует в рамках параметров эстетики *retour à l'ordre* (возврата к порядку), как это, по всей видимости, предполагает кажущееся утверждение картиной неоклассических кодов, моделирования женского тела, освещения, светотени и перспективного пространственного позиционирования? Или же эта видимость возвращения к порядку мгновенно нивелируется тем фактом, что женская фигура демонстративно происходит из фотографического документа, так что технологически произведенное изображение сохраняет свое пронизывающее присутствие, если не окончательное господство. Таким образом, можем ли мы утверждать, что то, что на первый взгляд может показаться лишь реакционным подтверждением устаревших форм живописной репрезентации, на самом деле подвешивает работу Рихтера в программно осу-

ществляемой, неразрешимой исторической диалектике? Можно назвать это противостоянием между эросом репрезентации и техне воспроизводства — диалектикой, возникшей с изобретением фотографии как части массовой культуры, когда фотографический образ, который все в большей степени впитывал все мнемонические функции, одновременно индуцировал будущее разрушение мнемонических способностей субъекта.

До появления модернизма живопись, поскольку она служила миметической репрезентацией и мнемотехникой желания, действительно разделяла определенные черты с телесным воспроизводством, вписывая в себя весь спектр культурно сформированных соматических и психических присутствий субъекта. Мимесис в европейской портретной и фигуративной живописи, вплоть до появления фотографии, интернализировал и воспроизводил эти глубоко запечатленные коды, казалось бы, стабильных, трансисторических физиогномий семьи и класса, региона и нации. С введением немотивированных знаков и деконструкцией миметической репрезентации все эти фигуры и лица исчезли, а если физиогномии и появлялись, то мы встречали их как случайно сформированные и произвольно сконструированные в соответствии с законами неорганических, механоморфных и немиметических систем означивания.

С точки зрения этого исторического изложения рекуперация физиогномии семьи у Рихтера может выглядеть тем более проблематичной. В конечном счете художник не только переутверждает предполагаемую легитимность столь глубоко личного эроса мимесиса, но и, по всей видимости, также утверждает, что художники в настоящем действительно могли бы убедительно перепозиционировать себя по отношению к тем художественным практикам, которые предшествуют становлению модернизма, — даже в крайних формах двойственности, граничащей с травестией. И каковы те угрозы и эрозии, против которых от-

стаиваются домодернистские порядки? Что же в итоге рекуперируется? Что остается в памяти? Что спасается и искупается, если на самом деле мы смотрим на эстетическую практику, которая, как мы утверждали, на первый взгляд кажется глубоко консервативной в своих импульсах, определяя себя в явном противостоянии господствующей антиэстетике деквалификации и десублимации.

Экскурс: Обнаженные фигуры спектакля

Если мы хотим ответить на вопросы о том, какие исторические измерения «Эма» могла бы искупить и каким современным тенденциям картина могла бы диалектически противостоять, нам придется проанализировать по меньшей мере еще три весьма расходящихся примера из послевоенного периода, которые реанимировали или проблематизировали жанр женской обнаженной фигуры. Первый — это фотографическое цитирование и вызов жанру у Раушенберга в период между 1949 и 1951 годами, когда он фиксировал отпечатки обнаженных женских тел на архитектурной светокопировальной бумаге⁴. Очевидно, эти фотограммы в натуральную величину распостертой женской фигуры на полу мастерской, интенсивно освещенной многочисленными лампами для получения более четкого отпечатка, были первой из практик поствоенного периода, вновь обратившихся к, казалось бы, трансисторическому обещанию жанра сплавить (мужское) эротическое желание, живопись и сублимацию.

Исторически расположенный почти на полпути между Дюшаном и Рихтером, подход Раушенберга очевидным образом фундаментально отличался от каждого из них. Прежде всего, он весьма буквально реинкорпировал существующую телесную репрезентацию в чисто индексальную запись (тем более озадачивающую в кульминационный момент

Роберт Раушенберг и Сьюзан Вейл
«Женская фигура», 1950.



постсюрреалистического автоматизма, когда крайние формы живописной индексальности Джексона Поллока и Барнетта Ньюмана буквально развоплотили живопись, наложив запрет даже на малейшие остаточные сходства с какой-либо антропоморфной или биоморфной фигурой, которые все еще неустойчиво присутствовали в начале их живописных траекторий). В то же время фотограмма Раушенберга спаяла иконическую репрезентацию фигуры с чистой индексальностью фотографии, тем самым напоминая нам о прежней центральной роли фотографии среди сложного исторического многообразия процессов образительного производства (ведь абстрактный экспрессионизм в Соединенных Штатах, ташизм и информель в Европе лишь недавно и решительно стерли почти все воспоминания о наиболее развитых фотографических культурах 1920-х и 1930-х годов).

Фотографический отпечаток женской обнаженной фигуры Раушенберга как в своей индексальности, так и в поразительной иконичности, отчетливо повторял попытки Дюшана в 1913 году зондировать, если не вновь демонтировать трансисторическую легитимность жанра. И важно подчеркнуть, что фотомеханический отпечаток Раушенберга — подобно картине Дюшана, имитирующей работы Маре, — вновь поднимает вопрос о сомнениях или желания сохранения этого жанра с точки зрения критического просвещения модернизма.

Но в то же время цианотипии обнаженных Раушенберга поставили ряд критически важных вопросов — вызовов, неведомых Дюшану. В конечном счете своими «3 остановками эталона» 1913 года Дюшан почти триумфально выполнил чисто индексальный знак посредством крайне ограниченных материалов и редукционных процессов производства — как апогей всех материалистических эстетических операций и критической саморефлексии. В противоположность этому, индексальное начертание живописных знаков в непосредственно послевоенный период получило кар-

динально иные коннотации. Таким образом, может оказаться необходимым кратко реконструировать исторический статус самого индекса, заново открытого Раушенбергом в 1949–1951 годах, и осознать степень, в которой эта некогда радикальная семиологическая структура и ее материальные процедурные операции неуклонно трансформировались и фиксировались в течение десятилетий после 1913 года.

После того как дадаизм, сюрреалистический автоматизм и ряд других антиавторских стратегий (например, открытие ар-брюта) программно и политически реконфигурировали исторические мотивации деквалификации живописи и рисунка, так что ни та ни другая практика не могла служить знаком привилегированных форм знания, компетентности, тем более художественной виртуозности. Однако в американском процессе рецепции сюрреализма после Второй мировой войны эта экстраполяция якобы нецензурированной перформативности бессознательного желания уже не могла быть силой субверсивного сопротивления, тем более силой революционной эмансипации. Скорее, все более очевидным становилось то, что именно те культурные стратегии, которые претендовали на высвобождение сил бессознательного, возможно, невольно открыли суверенитет субъекта для дальнейших и более глубоких форм доминирования и контроля, поскольку автоматистские стратегии чистой индексальности были быстро присвоены масскультурным аппаратом спектакля.

Можно было бы утверждать, что эта спектакуляризация индекса фактически началась с практики Поллока и, возможно, даже заподозрить, что она могла быть одной из главных причин стремительно возмраставшей географической и типологической привлекательности его работ. Нередко порождая гротескные неправильные прочтения или дисфункции, можно было бы указать на влияние Поллока на Жоржа Матьё во Франции, на творчество

Лючо Фонтаны в Италии (или на гениально остроумные ответы Пьеро Манцони на мифологизацию индексальности), или даже на многочисленные японские практики, которые переосмыслили (или неверно поняли) наследие Поллока именно в этих терминах расширенной живописной перформативности.

Это повсеместное восхищение и неправильное понимание Поллока частично происходило из неспособности осознать, что любой перенос встроенного живописного знака в навязанную видимость или перформативность живописи в замещающих публичных пространствах неизбежно несет на себе все следы смещенного обмана. Экстраполированная в демонстративные публичные показы, культурно регулируемая экспозиция условно бессознательных процессов в конечном счете неизменно спектакуляризировала лишь эту конкретную художественную субъектность и самопотакание ее восхищенных поклонников (например, многообразные нарративы героизма, впоследствии проецировавшиеся на творчество Поллока). Спектакуляризация индексальности не только углубляла вторжение в субъектные сферы бессознательного опыта и контроль над ними, но прежде всего затуманивала непрерывно продолжающееся разрушение коллективной публичной сферы.

Новая антропоморфная репрезентация Раушенберга теперь, казалось, ставила под вопрос именно то, что некогда гарантированная радикальность чистой индексальности — подобно всем прочим эстетическим приемам и стратегиям — может быть полностью рекуперированной или уже была таковой. А отсюда следующий вопрос — какие новые антиэстетические и оппозиционные гамбиты в силу этого будут отныне требоваться от современных практик. И третий вопрос (еще более отчетливо артикулированный три года спустя в его совместной работе с Кейджем «Отпечаток автомобильной шины») — не изменила ли натурализация индекса, связанная с чистой психической энергией (как того требовал Бре-

тон) и сопутствующее ей отсутствие рефлексии над проникновением технологических сил и дискурсивного контроля во все репрезентации, прежнюю радикальную материальность индексального знака и не наделила ли она его новыми мифическими измерениями спектакуляризированной субъектности.

Очевидно, одной из наиболее ярких фигур в европейской истории спектакуляризации живописных практик конца 1950-х и начала 1960-х годов был Ив Кляйн. Особую важность для нашего обсуждения имеют два типа живописи и перформансов, благодаря которым Кляйн приобрел печальную известность к началу 1960-х годов. Первый — это «Монохромные предложения», которые Кляйн первоначально выставил в галерее «Аполлинер» в Милане в январе 1957 года. Позднее — 31 мая того же года — эта серия из четырнадцати более или менее идентичных монохромных синих картин была представлена по случаю открытия галереи Альфреда Шмелы в Дюссельдорфе, прочно утвердив Кляйна в позиции геральдической фигуры культуры реконструкции послевоенной Европы, и Западной Германии в особенности. Когда Рихтер прибыл на Запад, Дюссельдорф и Крефельд выступили как два центра ранней и наиболее восторженной рецепции Кляйна, которая, по всей видимости, сравнивалась с тем интересом, который был проявлен к Кляйну в то время в Париже, если не превзошла его.

Очевидно, Кляйн запустил «Монохромные предложения» по траектории переоткрытия более редукционистских форм абстракции (то есть Казимира Малевича, в противовес наследию Василия Кандинского, которое являлось эпицентром европейской послевоенной рефлексии об истории абстрактной живописи в первое десятилетие после войны). В то же время для того, чтобы отделить свои работы от современного ему информеля и ташизма, Кляйн использовал недавно переоткрытые живописные парадигмы, такие как монохром, создавая аналогии с живописью второго по-

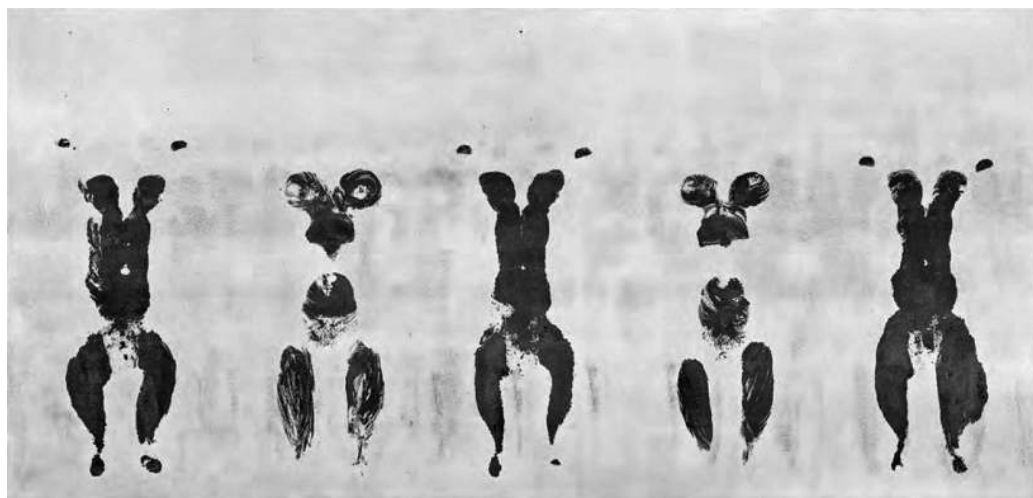
коления нью-йоркской школы, например, белыми картинами Раушенберга 1951 года или работами, созданными Эльсуортом Келли в Париже между 1949 и 1951 годами. Очевидно, Кляйн осознал, что лишь эти крайние формы хроматического редукционизма и некомпозиционной демаркации могут переосмыслить абстракцию после Мондриана и Малевича и после Поллока и Ньюмана — четырех ключевых фигур, очертивших периметры диалогических обменов между довоенной и послевоенной абстракцией. Ответ Рихтера на стратегию Кляйна, направленную на спектакуляризацию монохромной абстракции с целью сохранения к тому времени совершенно непостижимых духовных измерений живописи, последовал незамедлительно. С точностью, типичной для его чувства времени в эти начальные годы, Рихтер противодействует мифологиям «International Klein Blue» светской банальностью своих первых «Таблиц цветов», начатым в 1966 году — том же году, что и «Эма».

В 1959–1960 годах, обнаружив фотографические отпечатки «Синих обнаженных» Раушенберга, Кляйн, похоже, поддался несколько инфантильному, но вполне в его духе желанию сравняться с американским предшественником и соперником, а затем и превзойти его, надеясь создать еще одну, более скандальную версию обнаженной в неоавангарде. Приглашая парижскую публику высшего света содействовать его живописным и музыкальным перформансам, сопровождавшим создание «Антропометрий», Кляйн публично выступал в роли спасителя женской обнаженной натуры — одного из наиболее почитаемых жанров французской живописной культуры, — воспроизводя его вновь в облики мужского буржуазного трагикомического травести. И Кляйн, судя по всему, чувствовал, что лишь наиболее радикальные формы спектакуляризации способны спасти явно утративший легитимность жанр, его хрупкий и поблекший авторитет, провокационно наделяя его почти мстительным, оголтело сексистским измерени-

ем, на которое в то время могла рассчитывать лишь глубоко патриархальная аудитория.

Неудивительно, что в перформансе Кляйна с «Антропометриями» мы стали свидетелями радикально обостренного отыгрышания тех фундаментальных изменений, которые уже затронули соотношение приватности и публичности в практике предшествующего поколения. Кляйн теперь буквально инвертировал параметры обеих сфер в наиболее ожесточенных формах спектакуляризации: с одной стороны, субъектные сферы желания и их бесконечные вариации сублимационных реакций, прежде конституированные в регистрах частной субъектности, были теперь насильственно экстраполированы. С другой стороны, в радикальном контрасте, те пространства публичного музыкального и театрального перформанса, которые прежде определялись как сегменты публичной сферы коммуникативного взаимодействия между ее компетентными читателями, ораторами и участниками, были внезапно преобразованы в спектакуляризованные регистры интенсивно экстраполированной приватности субъектного опыта. Превратное прочтение Кляйном, или, точнее, намеренное искажение им цианотипных обнаженных Раушенберга, убедительнее любой другой стратегии прояснило бы то, что индексальность более не могла призываться в качестве гарантии передовой семиологии модернистской саморефлексивности. Скорее, с этого момента, или так, по крайней мере, казалось, именно полная бессодержательность чисто саморефлексивной материальности индекса будет подвергаться наиболее интенсивной спектакуляризации.

Если «Эма» теперь вновь утверждала устойчивость жанра и превозносила живописные навыки, чтобы отменить мифы о якобы эмансипирующих операциях неоавангарда, которые на деле лишь спектакуляризовали живопись в ложной публичности и в заново фетишизированных формах патриархальной сексуальности, то «Цветовые таблицы» Рих-



Ив Кляйн «Антропометрии», 1960.

тера фактически редуцировали спектакуляризованную перформативность живописи Кляйна со всеми ее сфальсифицированными обещаниями заново мистифицированной духовности, доступной всем ее платящим потребителям, к наиболее обыденным исходным условиям живописного производства: хозяйственному магазину и цветовой таблицам, или, в дюшановских терминах, реди-мейду и тюбику краски. Все притязания хроматических обещаний очарования и мистической экзальтации были теперь вычищены в классическом дюшановском жесте глубокого разочарования — жесте, которым Рихтер парадоксальным образом овладел, когда это было необходимо, с той же виртуозностью, с какой он овладел стратегией оппозиционной реквалификации, представленной им незадолго до этого в «Эме».

Но есть, несомненно, и третий случай, при этом весомый контрпример, который необходимо рассмотреть, и это, безусловно, отповедь на сексистский спектакль Кляйна о неспособности культуры деинвестировать себя из своих патриархальных принципов. Парадоксальным образом причащаясь к глубоко бессознательным структурам жанра,

Пьеро Мандзони тем не менее саботирует их изнутри, буквально инсценируя женскую обнаженную фигуру в своих перформансах «Живые скульптуры» 1961 года. Расписываясь непосредственно на телах обнаженных моделей, Мандзони провозглашает конец жанра с сардоническим юмором, типичным для европейского белого мужчины, отдающего себе отчет в том, что он не намерен и, возможно, даже не хочет снять оковы своих культурных конвенций одними лишь художественными актами. Но хотя это прямое нанесение подписей на неприкрытое женское тело на манер татуировки (тела натурщиц из мастерской художника, которые прежде позировали бы, чтобы быть написанными или нарисованными) на первый взгляд может показаться кому-то слегка комичным, оно неуклонно отзывается во все более тревожащих регистрах. Начиная с наиболее логичной, пусть и предельно исчерпывающей редукции индексального знака до простой банальности подписи, обнаженные Мандзони достигают кульминации в обрушении любого сублимационного различия между субъектом и объектом, тем самым доводя жанр до его наиболее безжалостного пу-



Пьеро Манзони «Живые скульптуры», 1961.

бличного банкротства. Если Дюшан в 1917 году еще мог подписать писсуар как гротескного реципиента мужского сублимационного желания в условиях нарастающего овеществления, то переосмысленный реди-мейд Манзони в 1961 году должен был быть буквально одушевлен, чтобы инсценировать уже господствующие и будущие условия спектакляризованного тела и овеществленной субъектности, которые никакое желание и никакая сублимация уже никогда не смогли бы преодолеть или искупить.

Наконец, антиэстетическое непочтение Манзони, несомненно, берет начало в еще одном осознании, которое, возможно, и повлекло за собой варварство его актов (Akts, как немецкий язык называет жанр обнаженной фигуры): татуированное тело напоминало своим зрителям в период после Второй мировой войны о недавней исторической реальности, которая физически пронумеровала и администрировала своих виктимизированных субъектов, в том, что Жак Лакан назвал *univers concentrationnaire*. Одна лишь память об этой реальности делала бы любую художественную попытку соблазнить зрителей телесным поддразниванием, не говоря уже о каких-либо возобновленных обещаниях зрительского блаженства, доставляемого обнажением женского тела, как, например, «Антропометрии» Ива Кляйна, саму по себе актом абсолютного варварства.

В явном противопоставлении всем этим стратегиям «Эма» Рихтера решительно перемещает обнаженную фигуру в рамки конвенций жанра и в границы наиболее традиционных живописных процедур. Таким образом, ложная приватизация публичного пространства и ложная публикация психической приватности у Кляйна обращаются вспять в демонстративном утверждении единичной, уникальной и частной субъектности: жена художника, на шестом месяце беременности, дома, спускающаяся по лестнице. И парадоксальный синтез живописного и фотографического изображения лишь усиливает приватность этого конкретного субъекта. В конечном счете большинство художников, изображавших фигуры в реакционных образах *retour à l'ordre* (возврата к порядку), стремились воплотить идеальный тип, универсальную, трансисторическую субъектность. «Эма» Рихтера, напротив, далекая от какого-либо стремления к универсализации, противостоит крайней спектакляризации приватности и приватизации публичного пространства. И наконец, инсценирование этих наиболее традиционных живописных операций сопротивляется ложной экстраполяции живописи из специфичности ее дискурсивных формаций и истории жанра, и тем самым срывает историческое давление, направленное на то, чтобы поставить живопись на службу спектаклю.

Пожалуй, одним из наиболее озадачивающих требований Рихтера в середине 1960-х годов было то, что художественная память, возможно, должна расширяться далеко за пределы мнемонических и эпистемических ограничений того, что после Второй мировой войны и до сих пор допускали или отстаивали исторические авангарды и неоавангарды. В то же время, словно для усиления и без того многочисленных противоречий, реанимируя неоклассические элементы в «Эме», Рихтер демонстративно возвращается к более ранним примерам изображения женской обнаженной фигуры до очевидной конечной точки — «Об-

наженной» Дюшана, одновременно определяя своего субъекта, как мы уже утверждали, в его парадоксальной фотографической конституции. И еще одно противоречие возникает на уровне мобилизации Рихтером живописных навыков: тогда как его реквалификация на первый взгляд может показаться простой рекуперацией, она, несомненно, выстраивается как эквивалентность отсутствия и присутствия, ценности и тщетности. Живописные навыки в руках Рихтера не запрещены торжествующим запретом во имя прогресса (или подобострастной ассимиляцией с технологическим аппаратом массмедиа), но и не преподносятся как победоносное реакционное возрождение (устаревшего, подлежащего сохранению во имя трансгисторических художественных и ремесленных ценностей). Если в «Эме» Рихтер впервые репетирует эту явную двойственность в реквалификации живописи и мобилизации жанров, то эта стратегия, несомненно, будет разворачиваться в дальнейшем, поскольку художник отныне будет обращаться — редко, но регулярно — к жанрам пейзажа, натюрморта и портрета (хотя сразу же следует подчеркнуть, что эти программные воскрешения будут тем действеннее, чем более редкими и хрупкими, если не сказать драгоценными, они останутся, вместо того чтобы превратиться в норму, к которой он мог бы легко прибегнуть, норму, которая, несомненно, соблазнила бы и завлекла его консервативных почитателей еще больше).

Воскрешение навыков неизбежно подчеркивает устойчивую значимость иерархических структур, и это, разумеется, один из наиболее проблематичных пунктов в многочисленных маневрах возврата Рихтера. Его решение вернуть соматическое основание живописной репрезентации и предположить, что мимесис может вновь утвердиться в симуляции телесных и физиогномических подобиий, — это стратегии, которые становилось все труднее отстаивать перед лицом даже наиболее распространенных критических

теоретизаций субъекта после Фрейда, равно как и перед лицом смены парадигмы, принесенной художественно-историческими событиями после 1913 года, как мы утверждали выше. Все эти черты, по всей видимости, подразумевают потенциально регрессивную, если не откровенно реакционную концепцию живописных репрезентаций субъектности как обладающих мотивированным, миметическим или даже эссенциалистским основанием.

Подобная теоретизация репрезентации выглядела бы тем более проблематичной в наследии немецкого художника, для которого эти концепции неизбежно были бы заражены подтекстами недавней фашистской художественной и политической истории Германии, которая сформулировала свою агрессивно антимодернистскую повестку именно в этом русле. И они были бы еще более неприятны с учетом текстов социалистического реализма и живописных текстур собственного, сравнительно недавнего социалистически-реалистического прошлого художника. В конце концов, это были именно те политические контексты, в которых требования ренатурализации миметической репрезентации и укоренения изображения субъекта снова в теле как его предположительно изначальном референте пропагандировались на службе массовых идеологических интересов авторитарной мысли. И Рихтер, очевидно, прекрасно знал, что эти концепции оспаривались, если не были дискредитированы, начиная с первого десятилетия двадцатого века, и что они вновь подверглись сомнению и демонтажу в культуре реконструкции в период после Второй мировой войны. Но инверсии Рихтера, как мы пытались доказать, в конечном счете не отстаивали ни возврата к порядку, ни реакционного восстановления утраченных культурных форм и приемов. Напротив, они берут начало в стремлении художника выстроить принципиально иное основание его особого послевоенного проекта на Западе — практики, нацеленной на интеграцию нового мнемонического измере-



Герхард Рихтер «Шезлонг II», 1965.

ния внутри, казалось бы, обязательных до сих пор традиций неоавангарда, традиций уничтожения традиции.

Таким образом, временный отказ от доксы неоавангарда в «Эме» выполнял для Рихтера двойную функцию. Во-первых, его обращение к живописным жанрам и навыкам противостояло тем стратегиям культуры спектакля и масскультурного потребления, которые были иконографически или технологически опосредованы такими художниками, как Кляйн, Фонтана или представителями американского поп-арта. Во-вторых, если гризайльные полотна Рихтера осуществляли работу скорби и памяти в противовес повсеместно господствующим условиям вытеснения и отрицания, то новое восстановление европейских живописных традиций и жанров расширяло мнемонические измерения практики Рихтера за пределы тех параметров, в рамках которых он писал в первые пять лет после приезда из Восточной Германии.

Тем самым, именно во второй фазе своей практики, которая фактически начинается с «Эмы», художник заявляет свои права на неизмеримо иной исторический горизонт для

индивидуального и коллективного диапазона живописной коммеморации: горизонт истории живописи, равно как и горизонт вновь возникающего присутствия желания и эротического мимесиса после траура. Развивая тезис Фрейда о том, что анамнез и желание должны разворачиваться в связке во времени, представляется, что к 1966 году Рихтер осознал, что задачи анамнезиса, которые он решал в первые пять лет своей практики, теперь должны быть перенесены в более широкую психологическую, эпистемологическую и эстетическую систему. Такую, которая, по-прежнему охватывая недавние объекты коммеморации и траура, открывалась бы также к более широкому горизонту предыдущих исследований живописи как бесконечно дифференцированного аппарата сублимации субъекта. Как будто Рихтер хотел настоять на том, что мнемонические задачи художника не должны ограничиваться неотложностью восстановления краткосрочной памяти в условиях коллективного вытеснения, но что живопись как искусство, согласно «Эме», должна также реанимировать память *longue durée* (большой длительности). И именно для того, чтобы восстано-

ять самым условиям десублимации, которые практики неоавангарда произвели своим намеренным самоограничением технической товарной формой, — как будто реди-мейд был единственно правомерной моделью, в которой художественная практика могла бы противостоять коллективной товаризации опыта.

Перевод с английского: Илья Михеев, Саша Деяш, Артем Шаламов

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «— Оказал ли на вас влияние Дюшан когда вы писали картины “Женщина, спускающаяся по лестнице” (1965) и “Эма” (1966) и когда сделали “4 стеклянные панели” (1967)? — Я знал работы Дюшана, и влияние, безусловно, было. Отчасти, возможно это был бессознательный антагонизм — поскольку его картина “Обнаженная, спускающаяся по лестнице” меня скорее раздражала. Я ее высоко оценивал, но никак не мог принять, что она раз и навсегда покончила с определенным типом живописи. Следовательно, я сделал противоположное и написал “конвенциональную обнаженную натуру”. Но, как я уже сказал, это был бессознательный процесс, а не стратегия. То же самое произошло и с “4 стеклянными панелями”. Думаю, что-то в Дюшане мне не подходило — все это нагнетание таинственности, — и потому я написал те простые стеклянные панели и представил всю проблему оконного стекла в совершенно ином свете». Richter G. Interview by Jonas Storsve (1991) // Gerhard Richter: Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007. London: Thames & Hudson, 2009. Рихтер написал небольшую черно-белую картину «Эмы» в предшествующем году, и, разумеется, он писал Эму и других членов семьи еще до переезда в Западную Германию. Наиболее показательно, что он написал довольно важный портрет «Читающая женщина в зеленом платье» (1959) своей тогдашней невесты Эмы Эйфингер, — вполне магистрианскую раннюю попытку изобразить свою спутницу в стиле социалистического реализма, который Рихтер в то время еще практиковал.

² Марсель Дюшан «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», 1912. Разумеется, можно было бы

возразить, что «Frau mit Schirm» («Женщина с зонтиком», 1964) уже содержала эксплицитную отсылку к существующей картине, а именно к живописи Энди Уорхола, изображающую Жаклин Кеннеди, но, очевидно, что, помимо общего использования фотографии известной исторической фигуры, это не является цитированием самой картины.

³ Кажется уместным сопоставить ответ Рихтера с ответом, который Йозеф Бойс сформулировал ровно в то же время, вероятно, так же после встречи с работами Дюшана на крефельдской ретроспективе, хотя, как становится очевидно при первом же взгляде сравнения, ответы обоих художников на дюшановскую доксу не могли быть более различными и парадоксально инвертированными.

⁴ 9 апреля 1951 года: «Speaking of Pictures», трехстраничная статья в журнале «Life», посвященная тому, как Раушенберг и Вайль делают цианотипии, которые не сохранились. 2 мая — 4 июля 1951 года: цианотипия Раушенберга и Вайль «Blueprint: Photogram for Mural Decoration» (ныне носящая название «Female Figure», примерно 1950) представлена на выставке «Abstraction in Photography», организованной Эдвардом Стайхеном, директором Отдела фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Бенджамин Х. Д. Бухло

Родился в 1941 году в Кельне (Германия).

Художественный критик, историк искусства.

Автор книг «Формализм и историчность:

образцы и методы в искусстве XX века» (2015), «Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов» (2000, рус. изд. 2015).

Преподавал историю искусства в Гарвардском университете и в Массачусетском технологическом институте (Кембридж).

Неоднократно публиковался в «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке.



В студии Эрика Булатова в Париже, 2003. В. Тарасов, Э. Булатов. Фото Джозефа Наджа (из личного архива В. Тарасова).

Кястуtis Шапока

Большой Другой

Проанализировать феномен Эрика Булатова и московскую концептуальную художественную школу 70–80-х годов XX века с позиции литовских неофициальных нонконформистских художников (современников Булатова) — задача не из легких. Тем более что российское «неофициальное искусство» 1950–1980-х было довольно разношерстное. Достаточно упомянуть «Арефьевский круг», «Лианозовскую школу», «Группу Сретенского бульвара»¹. Но начиная с 1970-х годов художники, использовавшие главным образом социальные, языковые художественные стратегии, представители «соц-арта» начали активно налаживать связи с прибалтийскими авторами. Поэтому в этой статье я сосредоточусь на этом направлении (московского) «неофициального искусства», одним из ярчайших представителей которого был Эрик Булатов.

В 70–80-х годах творческий диалог между независимыми художниками Москвы и Таллина был весьма активен — в Таллине выставки нонконформистского московского искусства иногда открывались даже раньше, чем в самой Москве. Говоря о связях вильнюсских и московских художников, в первую очередь нужно упомянуть о личной дружбе вильнюсского джазового музыканта Владимира Тарасова со многими московскими нонконформистами². Тарасов вспоминает: «Когда мы с

трио³ приезжали в Москву или в Петербург на гастроли, они приходили на все наши концерты, и не важно, сколько было концертов и в каких залах... За кулисами после концерта можно было встретить художника Эрика Булатова, Олега Васильева, Владимира Янкилевского, Эдуарда Штейнберга, Франсиско Инфанте, Гришу Брускина, Юрия Ващенко, поэтов Генриха Сапгира, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна...»⁴

Именно Тарасов выступил главным проводником между москвичами и вильнюсцами. Вот как он сам вспоминает: «Когда Антанавичюс ехал в Москву от Союза художников, я давал ему телефоны... Кабакова, Булатова... и они все встречались»⁵. Художники ездили друг к другу, посещали мастерские (например, в Вильнюсе наиболее посещаемыми были мастерские Валентинаса Антанавичюса, Альгимантаса Кураса, Витаутаса Шериса, Винцаса Кисараускаса, Альгимантаса Швегжды, Игоря Пиекурпса и Марии Тересе Рожанскайте).

Валентинас Антанавичюс в своих мемуарах вспоминал: «...довелось побывать у нескольких московских художников-диссидентов. Запомнился визит к Илье Кабакову. Нас, трех литовских художников, хозяин принял радушно. В то время он создавал так называемые "альбомы". <...> Еще видели большие картины с текстами, напоминающими реклам-



На даче у Владимира Тарасова в Беларуси, 1985. Альгимантас Курас, Владимир Тарасов, Валентинас Антанавичюс. Фото Альгирдаса Шешкуса (из личного архива В. Тарасова).

ные стенды. Как в рисунках, так и в текстах был очевиден острый политический сарказм. <...> В советское время предпринимались попытки организовать выставку И. Кабакова в Литве, но цензоры не дремали. <...> В Вильнюсе И. Кабаков посетил и мою мастерскую. Пристально рассмотрел почти все работы, но комментарии не последовало»⁶.

Эрик Булатов тоже неоднократно бывал в Литве — часто художники пересекались в Доме творчества в Паланге. Вообще, в семидесятые и особенно в восьмидесятые все общались и дружили — отношения были теплые и бескорыстные — вильнюсцы, москвичи, ленинградцы, рижане, таллинцы, киевляне, харьковчане⁷.

Но, несмотря на личные связи и дружбу, более концептуально-объемлющий художественный диалог между вильнюсцами и москвичами все-таки не состоялся (это подтверждает и В. Тарасов). Подобие творческих отношений в восьмидесятых сложились между фотографами⁸, в частности, окружением Витаса Луцкуса и Альгирдаса Шешкуса и представителями Харьковской школы фотографии, в основном через Бориса Михайлова⁹.

Русско-советская и литовско-советская художественные системы

В московской официальной художественной системе действовала жесткая идеологическая цензура. В художественных вузах, по сути, все еще доминировал «художественный сталинизм» (можем вспомнить крылатую фразу Никиты Хрущева на выставке авангардистов в 1962 году — «в вопросах искусства я сталинист!»¹⁰). Многие талантливые художники нашли выход в иллюстрации, особенно детской — она была менее всего идеологизирована, давала возможность зарабатывать на жизнь и одновременно заниматься свободным творчеством, хотя и без перспективы выставляться.

Искусствовед Екатерина Бобринская уточняет, что «почти все ведущие представители неофициального сообщества были членами тех или иных официальных творческих организаций <...> Причем не только иллюстрировали детские книжки, но занимались монументальным искусством, изготовлением разнобразной пропагандистской продукции. Иными словами, жили в советском социуме, использовали его преимущества, его возможности». И тем не менее многие «художники



Владимир Тарасов и Эрик Булатов в студии Булатова в Москве, 1981 (из личного архива В. Тарасова).



Владимир Тарасов и Миндаугас Скудутис в студии Скудутиса в Вильнюсе, 1984. Фото Ганса Кумпфа (из личного архива В. Тарасова).

в те годы позиционировали себя по отношению к советской культуре в качестве “чужих”, “других”, “внешних наблюдателей” — этнографов или антропологов»¹¹.

В Литовской ССР ситуация была похожая, но с некоторыми отличиями. Известен факт, что в так называемых «национальных республиках» СССР сама административно-идеологическая художественная система (Союзы художников) была чуть более гибкой. В Литве художникам разрешалось больше, чем художникам в Москве. Но у этого «разрешалось больше» было двойное дно.

В местной литовской номенклатурной системе послесталинской эпохи всегда подспудно превалировало понятие национальности. «Советскость» или «антисоветскость» тоже воспринимались в первую очередь через призму национального. Литовской номенклатуре важно было заполнить «идеологические аппараты» местными кадрами, само же идеологически-политическое содержание было вторично.

Этот феномен уже в постсоветское время Альгирдас Бразаускас — бывший первый секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Литвы, в 1993 году ставший

первым президентом независимой Литвы, — осмыслил и обобщил в книге под названием «И тогда работали ради Литвы».

Той же логики придерживалось и литовское художественное сообщество — талантливые и амбициозные молодые художники 1970-х не брезговали официальной системой (конечно, не все) и по возможности вступали в секцию живописи Союза художников. Они участвовали в отборочных комиссиях на выставки, занимали некие посты и таким образом отчасти действительно демократизировали саму систему и все сильнее размывали само понятие «социалистический реализм». Хотя, даже довольно удачно функционируя в официальной художественной системе, они позиционировали себя как «чуждых» этой системе.

Советско-литовская художественная среда была весьма неоднородна. Существовал довольно узкий слой «избранных» — официозных художников, работавших исключительно на политический режим. Далее следовал широкий круг художников-шестидесятников, которые, будучи вполне системными, периодически создавали идеологически «правильные» полотна и скульптуры, но занимались и «свободным искусством». Это «поколение



Костас Дерешкявичюс «Корова у дороги», 1972.

оттепели» первым стало подмывать фундамент социалистического реализма, обращаясь к идее художественной «национальной формы». Еще дальше в своем стремлении к независимости шли более молодые и в то же время более прагматично мыслящие художники-семидесятники, которые принципиально не писали ни идеологически «правильных» картин, ни откровенно антисоветских. Лидеры этого поколения — «Группа четверых» (Костас Дерешкявичюс, Альгимантас Швежда, Альгимантас Курас, Арвидас Шалтянис), которую связывают с социальным и концептуальным поворотом в литовской (полу) неофициальной живописи. Так как они пытались участвовать и в официальных выставках, их работы все-таки должны были быть более и менее «проходными», что подразумевало определенные творческие компромиссы, следствием которых была ориентация на «эзопов язык».

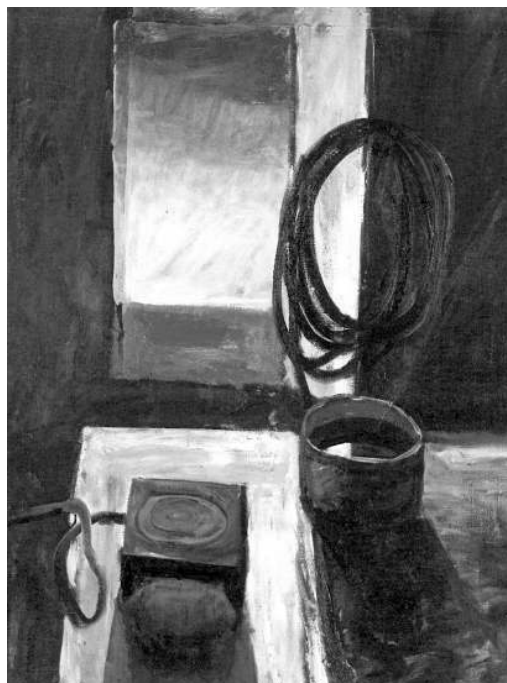
Общую картину советско-литовской системы искусств завершала небольшая группа художников-нонконформистов, к которым примыкали еще и культурные маргиналы, не состоящие в официальных творческих организациях. Но даже открытые нонконформисты (профессиональные художники) должны были соприкасаться с официальной системой, хотя бы ради получения мастерской. Так художник-нонконформист еврейского происхождения Эугениус Антанас Цукерманас работал архитектором в бюро по проектированию и изготовлению промышленной мебели (некоторые его модели считаются классикой литовского дизайна), прилично зарабатывал, а в свободное время «в подполье» создавал абстрактную живопись без всяких перспектив выставляться официально. Это весьма напоминало стратегию московских нонконформистов.

Целый ряд более националистически настроенных художников преподавали в Вильнюсской республиканской художественной школе имени М. К. Чюрлениса (школа была музыкальная и балетная, но в 1960 году в ней открылось и художественное подразделение). Работа в этой школе считалась наименее идеологизированной. Так же была вечерняя художественная школа для взрослых, где преподавали в основном «полунонконформисты» или «полуконформисты» (как кому больше нравится), которые соприкасались с официальной (выставочной) системой в несколько большей степени. Самой престижной и в то же время официально-идеологизированной была работа в Вильнюсском художественном институте. Здесь учили преимущественно официозные и официальные художники, хотя были и отдельные исключения.

Однако в целом советско-литовскую художественную сцену в большинстве своем представляли более или менее свободно мыслящие «либералы». Поэтому, хотя некие водоразделы между художественными направлениями и существовали, но они не были радикально четкими, ультимативными. К тому же со временем менялась и сама официальная идеологическая система — то, что жестко пресекалось в творчестве в 60-е, уже не удивляло в 70-е, а в 80-е уже было почти «официальным».

Художественно-мировоззренческие нюансы

Начну с пары цитат, которые указывают на некий общий мировоззренческий базис, который, конечно, обусловлен исторически. Как замечает теоретик и куратор Виктор Мизиано, «описывая подобное умонастроение Кабакова, как и других фигур его поколения — к примеру, Иосифа Бродского и Андрея Тарковского, — современный историк литературы и культуры Марк Липовецкий замечает: “Советский опыт воспринимался в 1970-е годы (и до сих пор воспринимается) многими



Альгимантас Курас «Натюрморт с электрической плиткой», 1972.

как искажение некоего “нормального” пути русской культуры, для одних представленного классикой XIX века, для других — модернизмом 1910–1920-х годов, и как подмена истинных “трансцендентальных означаемых” их симулякрами. Из такого восприятия рождается соблазн возвращения к “неискаженным” траекториям, ставший источником многих иллюзий как неофициального, так и позднесоветского искусства»¹². «У Кабакова <...> неизживаемый русско-советской реальностью контрапункт традиционализма и современности стал не только одной из тем творчества, но и структурным принципом его художественного языка»¹³.

Екатерина Бобринская тоже замечает этот «контрапункт»: «[Неофициальная культура] осознавала себя одновременно через восстановление причастности к модернистскому, современному искусству и через

археологические раскопки и реконструкции отвергнутых или запрещенных языков искусства прошлого»¹⁴.

Например, «чтобы “залатать” прорехи во времени, Соостер изобрел несколько наивный в своей буквальности онтогенетический способ. Он предложил (а вернее, потребовал), чтобы мы с ним в сжатом виде практически восстановили всю утерянную цепь развития искусства за последние 30 лет»¹⁵.

Литовско-советская художественная ментальность обуславливалась тем же «контрапунктом» традиционализма и современности, так же предаваясь соблазну возвращения к неким «неискаженным» (национальным) художественным траекториям. Правда, трактовок этих «возвращения» и «восстановления» тоже было немало. Литовские художники «восстановление» понимали в основном через ретроспективную романтическую мифологию довоенного западноевропейского и литовского модернизма. Например, «манифест» и работы членов группы «Арс» — молодых модернистов-экспрессионистов, дебютировавших в 1932 году в Каунасе, — основывались на своеобразной концепции архаичности литовского народного искусства, в котором определенную роль играла также идея национального начала¹⁶. Но в такой программе архаического модернизма была своя логика. В XVII–XVIII веках народное искусство под влиянием католицизма и стиля барокко действительно впоследствии стало своеобразным, эстетически глубоким явлением, носящим в себе и некий «протоэкспрессионистский» дух. Идея модернизма через архаическое начало отчасти близка эстетической программе модернистского «примитивизма» и возвращения к «беспорочной архаичности» немецкого экспрессионизма. Например, представителям группы «Мост» (Die Brücke), связанным также и с колонией художников в приморском городке Ниде (тогда принадлежавшем германской Восточной Пруссии), активной примерно с 1890 по 1934 годы.

В Литовской ССР хрущевского времени и эпохи застоя поощрялись (стилизированные) мотивы балтского язычества (особенно сюжет противостояния крестоносцам, то есть — в советском понимании — «немецким захватчикам»), но строго пресекались любые намеки на католическую историю и католичество как таковое. Эта специфическая «установка», этот «архаический фильтр», основывался не столько на более или менее осмысленном концепте, сколько на идее «глубинного эмоционально-интуитивного восприятия».

Примечательно, что для становления художественного мировоззрения Эрика Булатова отправной точкой стал Поль Сезанн и сезаннизм как художественное осмысление пространства¹⁷. То же влияние испытали и многие литовские художники (современники Булатова). В сезаннизме были активны два концептуальных пласта — «аналитический» и «выразительный». На «аналитическом» уровне Сезанн феноменологически осмысливал идею пространства, а на уровне «выразительном» концентрировался на эмоциональной внутренней логике (языка) цветописа. Эта структура тоже была вписана в идею пространства, преимущественно через эмоционально-интуитивное восприятие.

Искусствовед, создатель модернистского канона Роджер Фрай описывал это так: «...продемонстрировать свои навыки, но выразить духовный опыт выразительными и пластическими средствами <...> Сезанн отчаянно искал реальности, спрятанной под очевидной поверхностью <...> И это придает его выразительности почти пророческие смыслы»¹⁸.

Формально в работах многих московских и литовских художников наблюдается определенное сходство. Например, Юрия Соболева-Нолева, Владимира Янкилевского и Владислоаса Жилюса¹⁹, Повиласа Вилутиса, Валентинаса Антанавичюса, Линаса Катинаса, Александра Арефьева, Анатолия Зверев-



Винцас Кисараускас «Расстрел», 1960.

ва, Оскара Рабина, Михаила Рогинского и Сильвестраса Джяукштаса, Игоря Пиекураса, Альгимантаса Кураса, Арвидаса Шалтяниса, Костаса Дерешкявичюса. Фигуративность «соц-арта» Кабакова, Булатова, Комара и Меламида перекликалась с фотореализмом Романаса Вилкаускаса, Альгимантаса Швегжды, а так же фигуративностью работ Альгимантаса Кураса, Арвидаса Шалтяниса, Костаса Дерешкявичюса.

Даже концепция пространства Булатова применима к его пониманию у литовских художников-современников: «Дать зрителю возможность ощутить себя в ином пространстве, чем то, в котором он находится физически, именно не рассматривать, а оказаться в другом пространстве — вот задача современной картины, как я ее понимаю. Тогда пространство становится смыслом и содержанием картины, героем станет зритель, а не предметы, изображенные на картине, будут играть подсобную роль, помогая или мешая движению зрителя в ее пространстве»²⁰.

Но все-таки существовали глубинные разногласия.

Разные виды созерцания

Главный тезис этой статьи — московские и вильнюсские художники-нонконформисты 1970-х и 1980-х на более глубоком мировоззренческом уровне по-разному осмыслили пространство (в более философско-феноменологическом смысле слова) так называемого сезаннизма. Московские художники опирались на «аналитический» пласт, а литовские — на «выразительный» (тут для литовских художников ключевым был еще и Винсент ван Гог, в работах которого тоже присутствовали «аналитический» и «выразительный» пласти, но преобладал именно выразительный).

Я уже упоминал, что российское неофициальное искусство 1950–1980-х годов было богато течениями — в нем присутствовали экзистенциально-экспрессионистические, религиозно-визионерские, фантастические, формалистические направления, направление «метафизического реализма», отчасти близкие вильнюсскому, каунасскому (литовскому в целом) «(полу)неофициальному искусству»²¹. Но все-таки, даже имея в виду разнообразность российского «неофици-



Алгимантас Юлионас Станкявичюс-Станкус
«Колхозник», 1973.

ального искусства» и схожие направления в литовской художественной среде, на более глубинном ментальном уровне фиксируются более или менее разные концепции мировоззренческого созерцания и художественного видения. Особенно это стало заметным в последующие годы, когда на российской сцене стали доминировать тенденции московского социально-концептуалистического неофициального искусства²².

Внутренняя концептуально-структурная логика работ московских и ленинградских художников, даже тяготевших к более экспрессивно-выразительной, примитивистско-фантастической художественной форме, исходила из «идеологически-социально-интеллектуально обусловленной» мировоззренческой позиции. Даже для художников «досоциального» и «доконцептуального» неофициального искусства, как, например,

представителей «Арефьевского круга»: «всегда на первом месте стояло наблюденное, и после делался ему эквивалент красками»²³.

Как вспоминает Владимир Тарасов, между москвичами и вильнюсцами «были личные дружбы, но художественный диалог, сотрудничество не состоялись — именно из-за разного мировоззрения, разных творчески-стилистических направлений. Притом, это не вопрос эстетического качества, потому что и те, и другие интересные и своеобразные, а именно разного видения, даже (про)чувствования»²⁴.

Московские художники семидесятых, представлявшие социально-концептуалистическое направление, парадоксально «нейтрализовывали» (советскую) идеологию через нее саму — как бы выворачивали ее на изнанку. Конечно, и в этом случае были важны эмоциональная и выразительная составляющие. Но определяющим был именно аналитически-концептуалистический подход к категории пространства: «Не желая быть демиургом и идеологом, он тем не менее сознает, что является им, и потому, не отказываясь от этой навязанной ему роли, изнутри анализирует ее, демонстрируя переходы от визуального образа к идеологическому манипулированию им — и обратно»²⁵.

Пространство и Значимая форма

Литовские неформальные или полуформальные (даже и официальные) художники 1960–1980-х в подавляющем большинстве исходили из того начала, которое британский искусствовед Клайв Белл называл «значимой формой», или «значимыми формальными взаимоотношениями». Это то, «что философы раньше называли “вещью в себе”, а сейчас называют “высшей действительностью” <...> Потому, надо согласиться с тезисом, что “значимая форма” является наивысшим выражением взаимоотношений реальности»²⁶.

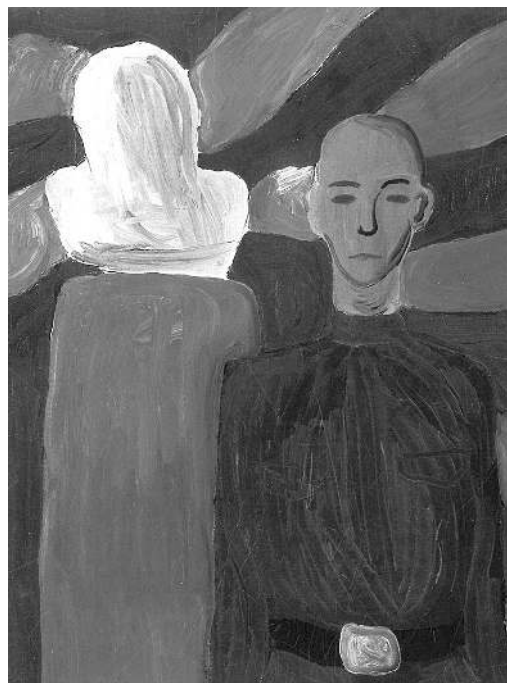
Художественная ценность «значимой формы» в произведении заключается не в

сюжете, а в специфических комбинациях линий, красок и форм. Это формальное начало вызывает у зрителя особое «эстетическое чувство», независимое от жизненных ассоциаций. Искусство не должно копировать реальность, даже если эта реальность максимально абстрагирована (но опирается на «социальное», в широком смысле слова, начало). Истинное произведение искусства — это объект, автономный от утилитарных целей и бытовых смыслов, в котором форма сама по себе выразительна.

Это видение иллюстрирует максима одного из литовских неформальных художников Ричардаса Повиласа Вайтекунаса — «форма, формальное и есть само содержание». В советское время саму категорию «содержание»²⁷ литовские художники связывали с (вульгарной) идеологией как таковой. Даже существовал уничижительный термин для плохой живописи — «литературщина».

Потому, несмотря на более или менее выявленное содержание, у литовских художников формально-выразительное (как и эмоционально-интуитивное) начало всегда преобладало и считалось более ценным. Литовские художники от (советской) идеологии «закрывались» в субъективном эмоционально-выразительном пространстве, в некоем внутреннем мире, который якобы не разъела «идеологическая кислота». Эта особенность исходить из «значимой формы» просматривается даже в постсоветском литовском современном искусстве конца XX века и начала XXI.

Принципы такого видения можно проиллюстрировать двумя цитатами, в которых являются разные концепции пространственности в художественном произведении. Эрик Булатов, рассуждая об «ином пространстве», говорил, что соцреализм был для него во многом рабочим материалом²⁸. Как уже упоминалось раньше, он много размышлял о специфически-феноменологически-концептуальном — «другом» — пространстве картины, пространстве в картине. Например, в



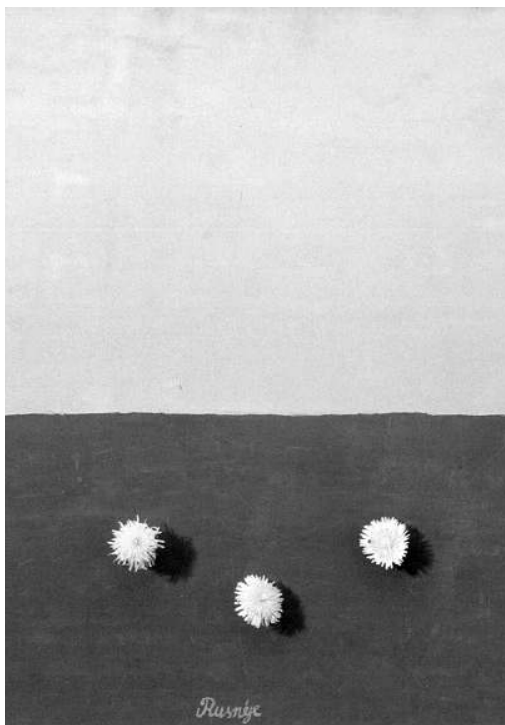
Ричардас Повилас Вайтекунас «Автопортрет», 1967.

работе «Слава КПСС» у букв и неба у каждого своя жизнь. Буквы — статичные, застывшие. Небо в облаках — динамичное. Но между ними возникает еще одно — главное — пространство, некая идея расстояния, как внутреннего содержания картины. Специфически концептуальное пространство возникает и между транспарантом с Лениным и группой людей в картине «Улица Красикова». Философ Борис Гройс так рассматривает пространство в картине «Горизонт»: «При этом "супрема" Малевича не просто цитируется Булатовым, а как бы идеологически расшифровывается, проявляется, совпадая с высшей наградой сталинской эпохи: орденом Ленина как символом победившего социального пространства конкретизирует "абстрактные" малевичевские формы»²⁹.

Более того, такую концептуальную и в некотором роде онто-социальную про-



Леопольдас Сургайлис «Мотив народного зодчества. Святой Винцент», 1969.



Линас Катинас «Семь дней в Русне, или цветение одуванчиков, III», 1971.

странственную структуру Булатов строил и на языковом уровне. Художник говорил об антилитературности слова, фразы, как части визуального языка. Упомянул «чужие» и «свои» слова. «Чужие» — взятые из социально-идеологического языкового пласта³⁰, например, «слава КПСС», «не прислоняться» и пр. «Свои» — это действительно свои слова, слова Эрика Булатова: «живу — вижу», «живу дальше», «иду» — это я иду, я сам иду!³¹ (Примечательно, что концепция «чужой речи» или речи «без субъекта», как одного из приемов создания парадоксального экзистенциально пустого пространства, была свойственна уже работам Оскара Рабина³²). Эти «чужие» и «свои» слова тоже разделяет специфически концептуальное и перформативное пространство: «Взгляд сквозь текст на картинах Булатова всегда строится как конфликтное

соединение и постоянный переход друг в друга, как постоянная перекодировка “естественного”, создающих риторическую ситуацию»³³.

Теперь обратимся к рецензии известного литовского арт-критика Альфонсаса Андриюшкявичюса на работу Костаса Дерешкявичюса «Корова у дороги» (1972). На переднем плане у нижнего края картины мы видим дорогу, около нее мочится корова, за коровой — куча навоза, вдали постигается луг, за ним — некая вытянутая постройка (скажем, ферма) и над ней — линия светло-голубого неба. Но главное тут, как и у Булатова, пространство между передним (объектом) и задним (небом) планами. Но трактовка идеи этого пространства «между» иная! Андриюшкявичюс говорит о двух «пустотах»: первая — голубое небо,



Повилас Вилутис
«Агрессия, III», 1979.

вторая — дорога на переднем плане, на/за которой находится и сам зритель. Но между ними, по словам Андриюшкявичюса, простирается пространство «исполненности» и/или «наполненности» (метафизической насыщенности). Но главное в этом пространстве «исполненности» — выразительная композиционная и цветовая структура! А там, где выразительность и насыщенность (значимая форма), там, по Андриюшкявичюсу, уже появляется Красота³⁴.

Послесловие

Эрик Булатов (как и Кабаков, и другие московские нонконформисты 1970–1980-х) не то

чтобы не считается выдающимся в Литве... Дело в том, что, в принципе, искусство России (неофициальное советского времени, как и современное) вообще как бы не существует в постсоветской независимой Литве... Или, вернее, существует на некоем вытесненном пред-подсознательном латентном культурном уровне³⁵.

Здесь важны исторические и политические (и сегодняшние) особенности. И, конечно, мною обговоренные художественно-мировоззренческие различия московских (российских в целом) и вильнюсских (литовских в целом) неофициальных художников. И Булатов со своим специфическим художественным

языком «соц-арта» как бы должен был быть особенно «далеким», «чужим» для литовских (полу)неофициальных художников, сосредоточившихся на метафизическом созерцании чувственно-выразительной Значимой формы. Но нужно признать, что художественный мир Булатова слишком велик, чтобы его игнорировать или отрицать. Поэтому Булатова можно обозначить как некоего Большого Другого. В лакановском смысле Большой Другой структурирует желания индивида — это место (некое пространство), где развивается речь и сфера культуры. Большой Другой — это радикальная инаковость, точка отсчета, от которой субъект отталкивается в поисках самоопределения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Илья Кабаков, Юло Соостер, Виктор Пивоваров, Эдуард Штейнберг, Владимир Янкилевский, Эрик Булатов, Олег Васильев. Хотя многие исследователи подчеркивают, что группа на самом деле не существовала, а «придумал» ее чешский искусствовед Индржих Халупецкий.

² Примечателен совместный перформанс Ильи Кабакова и Владимира Тарасова «Ольга Георгиевна, у вас кипит» (Музей Прато, Флоренция, апрель 1990), объединявший визуальные образы и звуковое сопровождение.

³ Вячеслав Ганелин, Владимир Чекасин, Владимир Тарасов.

⁴ *Tarasovas V. Būgnininko dienašitis*. Vilnius: Sofoklis, 2020. С. 210.

⁵ Из разговора с Владимиром Тарасовым, 21 апреля 2026 г., Вильнюс.

⁶ *Antanavičius V. Gyvenimas be parado*. Vilnius: Artseria, 2011. С. 45–46. (Выставка Кабакова, Ивана Чуйкова и еще нескольких художников была запланирована в Республиканской библиотеке Тарасовым и завидущей отделом художественной литературы Лайме Лукошюнене. По словам Тарасова, накануне экспонирования выставки к Лукошюнене зашли представители КГБ и объяснили, что если выставка состоится, то ее не только моментально закроют, но будут серьезные

проблемы и у самой заведующей (из разговора с Владимиром Тарасовым, 21 апреля 2026 г., Вильнюс).

⁷ Из разговора с Владимиром Тарасовым.

⁸ (Прикладная) фотография была как бы на периферии «настоящего искусства», но, с другой стороны, занимала как бы и привилегированные позиции в самой системе советской фотографии, и в среде фотографов иногда зрели более радикальные и оригинальные художественно-экспериментальные идеи, чем в живописи и скульптуре.

⁹ «Он [Б. Михайлов – прим. автора] открыл для всех нас Кабакова и Янкилевского, с которыми сам познакомился в Москве (...) Он же познакомил меня с Витасом Луцкуцом» (Рупин Ю. Дневник фотографа / сост. Дариус Вайчекаускас, Сергей Лебедницкий. Клайпеда: Клайпедское отделение Союза фотохудожников Литвы, 2022. С. 147). В «Неоконченной диссертации» Б. Михайлова есть запись: «А. Шашкусу [Шешкусу] – он сказал, что своей выставкой хотел очертить круг, за черту которого фотография не должна выходить». «Очень рад, что сделал снимки Кабакова и Тарасова, хотя последний, как музыкант, для меня должен быть в тени. Теперь мы, вроде, из одной парадигмы» (*Mikhailov B. Unfinished Dissertation or discussions with oneself (With an essay by Margarita Tupitsyn)*. Scala: Berlin, 1998. С. 11).

¹⁰ См. например, воспоминания Владимира Янкилевского: *Vladimir Tarasov: Conversations with Friends*. VLADIMIR YANKILEVSKY / ВЛАДИМИР ЯНКИЛЕВСКИЙ. bayon1989, 2023-05-22. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=yv8ps0Jxbx0>.

¹¹ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Брейс, 2012. С. 13.

¹² Мизиано В. Надо ли будить Илью Кабакова? // Художественный журнал. № 123. 2023. URL.: <https://moscowartmagazine.com/issue/112/article/2421>.

¹³ Там же.

¹⁴ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 47.

¹⁵ Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва, Москва–Таллин 1956–1985.

Каталог выставки в Таллинском доме искусства. 20.12.1996–19.01.1997 / *Leonard Lapin*; Anu Līvāk (сост.), Таллин: Таллинский дом искусства, 1996. С. 12.

¹⁶ В 20-х и 30-х годах XX века в Вильнюсе (Вильнюс в то время принадлежал Польше, а временной столицей был Каунас) с группой учеников активно работал конструктивист Витаутас Кайрюкшис (1890–1961), учившийся в Москве, поддерживавший связи с польскими конструктивистами). Среди национальных модернистов он считался «не совсем своим», «не совсем аутентичным». И даже умеренно левый уклон не спас Кайрюкшиса от социальной и творческой маргинализации уже в сталинское время.

¹⁷ *Misiano V. Curator Without a System: Selected Writings* / Ed. by Silvia Franceschini. Sternberg Press, 2022. P. 349.

¹⁸ *Fry R. Cézanne: a study of his development*. New York: the Noonday Press, 1968. P. 38, 53.

¹⁹ Из-за откровенно «формалистического уклона» в творчестве отчислен из Союза художников, выгнан с работы в издательстве. В 1974 году написал официальное письмо первому секретарю Литовской компартии с протестом против догматизма социалистического реализма и требовал разрешения на эмиграцию. В 1976 году такое разрешение получил. Эмигрировал в США.

²⁰ Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! // Художественный журнал. № 43–44. 2002. URL.: <https://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2031>.

²¹ Схоже было и то, что на Западе неофициальное искусство, авангард, вообще инаковость были связаны с левыми взглядами, в Советском Союзе (художники) неконформисты в основном были антилевыми.

²² Соц-арт, наряду с московским концептуализмом, надолго стал ведущей тенденцией в неофициальной российской культуре (см.: Бобринская Е. Чужие? С. 178).

²³ Арефьевский круг / сост. Любовь Гуревич. СПб.: ПРП, 2002. С. 10.

²⁴ Из разговора с Владимиром Тарасовым.

²⁵ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 116, 118.

²⁶ Bell C. Art. New York: Frederick A. Stokes Company, 1914. P. 7–8, 49–50.

²⁷ Важно, что в русской культуре с конца XVIII века было очень сильно реалистическое (и социальное) начало. Литовская культура исторически всегда тяготела к романтически-чувственному.

²⁸ Большой разговор с Эриком Булатовым. Москва, 2020. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=UszwXSgpaI0>.

²⁹ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. С. 116, 118.

³⁰ Французский историк Франсуаза Том, исследовавшая коммунистический новояз периода застоя, называла его «деревянным языком». Это стилистические, грамматические, лексические шаблоны и шаблоны содержания — некая симуляция профессионального языка, «репрезентация репрезентации», языковые знаки которой почти не связаны с актуальной реальностью (см.: *Thom F. La langue de bois*. Paris: Julliard, 1987. P. 19, 74).

³¹ *Vladimir Tarasov: Conversations with Friends*.

³² См.: Бобринская Е. Чужие? С. 113.

³³ Там же. С. 482.

³⁴ *Andriuskevičius A. Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: VDA leidykla, 1996. P. 189.

³⁵ После провозглашения независимости Литвы была открыта одна официальная выставка российского современного искусства — «Московское время» (куратор Леонид Бажанов) в Вильнюсском ГЦСИ, 2002.

Кястутис Шапока

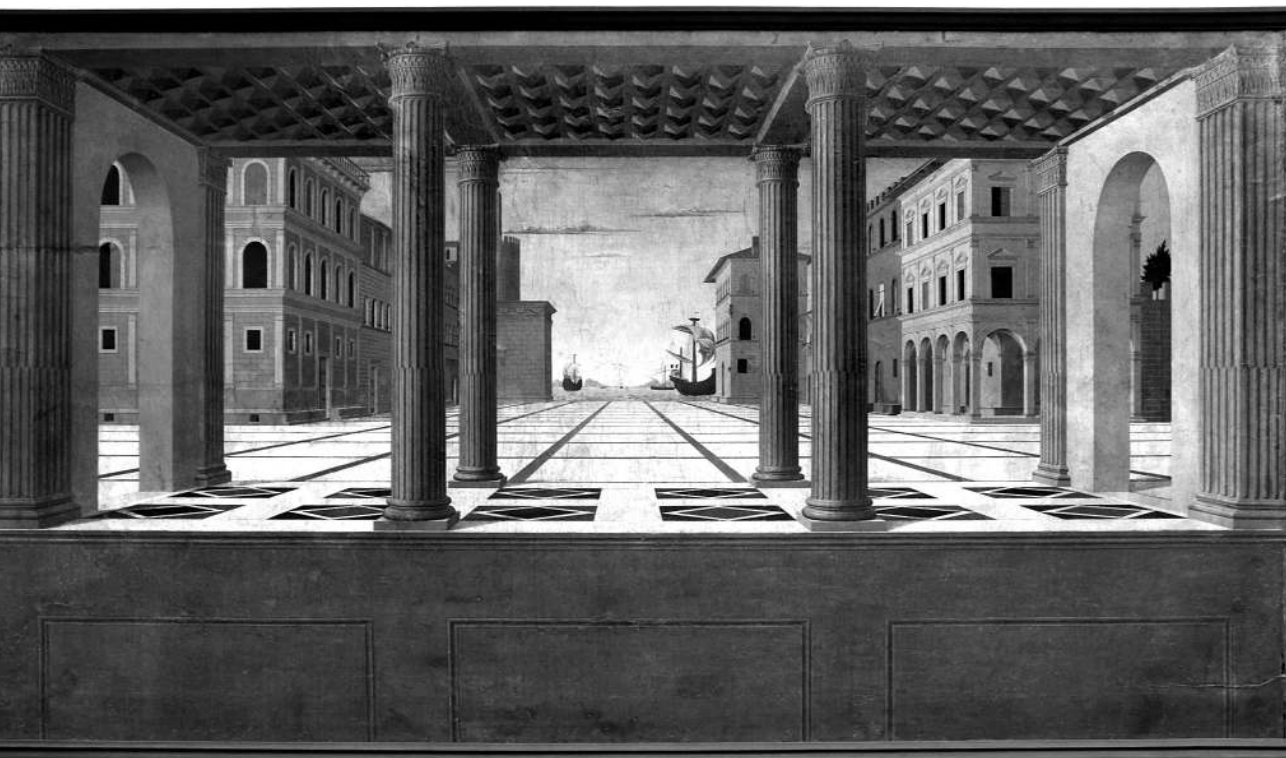
Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Теоретик, художественный критик, куратор, художник. Старший научный сотрудник Института исследований культуры Литвы и Литовской национальной библиотеки.

Автор научных монографий

«Квазиэстетические функции психопатологии» (2020) и «Литовская арт-критика через призму идеологии» (2022), «Искусство, критика и идеология на рубежах Восточной Европы» (2025).

Живет в Вильнюсе.



Франческо ди Джорджо Мартини «Идеальный город», ок. 1490–1500.

Илья Крончев-Иванов

Живописная поверхность и пределы видимого: от окна к экрану*

Историю европейской живописи можно прочесть как историю отношений между изображением, поверхностью и зрителем. На протяжении столетий западная живопись стремилась преодолеть собственную материальность, превратить картину в прозрачное окно, открытое в мир. Однако именно эта прозрачность со временем оказывается главным вызовом. Поверхность, которая в классической живописи должна была оставаться незаметной, начинает обнаруживать собственную автономию и сопротивление. История живописи оказывается скорее историей трансформации самого режима видимости, чем историей изображения мира. Меняется не только способ организации живописного пространства картины, но и положение зрителя внутри него. Таким образом, проблема живописной поверхности становится одновременно проблемой репрезентации, восприятия и субъективности.

Настоящее исследование прослеживает основные исторические точки в теории и практике дистанции между изображением и зрителем. Если ренессансная перспектива предполагала стабильного внешнего наблюдателя, то последующая история живописи постепенно обнаруживает неполноту этой

модели. И хотя эта модель еще долго сохраняется как доминирующий принцип европейской живописи, внутри него накапливаются напряжения, связанные с поверхностью, материальностью изображения и нестабильностью зрительской позиции. Поверхность начинает обнаруживать собственную автономию внутри модели прозрачного посредничества, где зрительская позиция оказывается нестабильной, подвижной и конфликтной. Историю живописного пространства в этом смысле можно понять как историю кризиса созерцательной дистанции.

Картина как окно / вытеснение поверхности

Становление станковой картины в европейском искусстве происходило в эпоху Раннего Возрождения, когда живопись отходит от средневекового символического канона и начинает мыслиться как относительно автономное пространство видимого. Картина перестает быть частью архитектурно-религиозного ансамбля и приобретает статус самостоятельного изображения, обращенного к индивидуальному зрителю. Одной из первых и наиболее влиятельных концепций, утверждающих иное понимание пространства, можно назвать теорию

* Автор благодарит Максима Жиганова за редактуру текста.

Леона Батиста Альберти. В трактате «Три книги о живописи» (1436) Альберти определяет картину как «открытое окно» — метафора, ставшая основанием ренессансной теории изображения¹. В ней поверхность картины должна исчезнуть ради иллюзии глубины: холст или доска не должны восприниматься как материальный объект, будучи наделены свойствами прозрачной плоскости, через которую зритель словно смотрит на саму реальность.

В этом заключается принципиальное отличие ренессансного понимания живописи. Средневековое изображение строилось как символическая поверхность, элементы которой были подчинены сакральному, а не оптически выверенному порядку. Альберти же превращает живопись в науку о видимом. Пространство организуется по законам геометрии, перспективы и единой точки зрения. Тем самым ренессансная картина производит не только новый тип пространства, но и нового субъекта — неподвижного зрителя, располагающегося в центре визуального порядка и созерцающего этот порядок во всей его полноте. Поверхность в этой системе играет двойную роль: именно она делает изображение возможным, но должна при этом оставаться незаметной. Классическая перспектива строится на вытеснении поверхности: картина должна быть не обыкновенной вещью, а прозрачным посредником между зрителем и миром.

Объясняя происхождение живописи, Альберти обращается к мифу о Нарциссе. Он пишет: «Разве можно сказать, что живописание есть что-либо иное, как не искусство заключать в объятия поверхность ручья?»² Живопись возникает как попытка удержать отражение, превратить подвижную видимость в устойчивый образ. Однако в этой формуле уже содержится скрытая двусмысленность: изображение связано не с самим предметом, а с его поверхностным отражением.

Сфумато и инфратонкое / поверхность как зазор

Если теория Альберти строилась на стремлении сделать поверхность прозрачной, то Леонардо да Винчи одним из первых делает ее снова заметной. В своих размышлениях о живописи он обращается к тому, что существует между вещами, — к свету, воздуху, атмосфере, к самой видимости. Ключевым понятием для Леонардо становится сфумато — техника изображения почти неуловимых границ между телом и окружающей средой. Леонардо писал, что «живопись распространяется только на поверхности тел»³, однако тут же уточняя, что поверхность не принадлежит ни телу, ни воздуху, а является границей между ними — «ничем»: «Поскольку границы тел не являются какой-либо их частью, а взаимно являются началом того и другого тела, эти границы — ничто, и потому поверхность — ничто»⁴.

Это замечание чрезвычайно важно для истории живописи. Поверхность у Леонардо — уже не устойчивая линия разделения. Контур растворяется, тело теряет жесткую завершенность, а пространство начинает проникать внутрь формы. Живопись обращается к тому, что лишено собственной предметности; сфумато — способ сделать видимым это «ничто». Тем самым Леонардо радикально расширяет понимание живописного пространства. И чтобы быть «похожей на природу», живопись должна изображать то, чего в «самой природе» не видно.

Так ренессансное «окно» Альберти впервые дает трещину. Поверхность больше не исчезает за иллюзией пространства. Леонардо показывает, что между изображением и миром всегда существует неустранимый промежуток. В этом смысле его сфумато можно рассматривать как раннюю форму того, что позднее Марсель Дюшан назовет «инфратонким»⁵. Неслучайно одним из немногих художников прошлого, с кото-



Леонардо да Винчи «Иоанн Креститель», 1514–1516.



Марсель Дюшан «L.H.O.O.Q.», 1919.

рым Дюшан испытывал идейную близость, был именно Леонардо: проблема видимого и невидимого связывала их сильнее, чем принадлежность к разным художественным эпохам.

Инфратонкое у Дюшана — это минимальное различие, почти неуловимый переход между состояниями и вещами. Он приводит намеренно эфемерные примеры: тепло только что покинутого сиденья, запах табачного дыма после выдоха, разницу между оригиналом и отпечатком, звук шелковой ткани, скользящей по коже. Инфратонкое невозможно измерить или зафиксировать; оно существует как едва уловимый след присутствия. Дюшановское инфратонкое будто оказывается продолжением леонардовского sfumato. И у Леонардо, и у Дюшана искусство обращается к пределу различимости — к тем микроскопическим переходам, где форма распадается, но (еще) не исчезает полностью. Обоих интересует

ззор — «ничто», которое делает восприятие возможным.

Репрезентация картинности / поверхность как ловушка взгляда

«Менины» (1656–1657) Диего Веласкеса — одна из первых картин европейского искусства, в которой сама репрезентация становится предметом изображения. В ней сама живопись начинает рефлексировать собственные условия существования: кто смотрит, кого изображают и где проходит граница между изображением и реальностью. Неслучайно Мишель Фуко в первой главе «Слов и вещей» рассматривает эту картину Веласкеса как симптом рождения новой эпистемы — переходной зоны между классическим и современным режимами видимости. Анализируя положение художника внутри композиции, Фуко пишет, что «художник пребывает на стыке двух несовместимых видимостей»⁶. Веласкес одно-



Диего Веласкес
«Менины», 1656.

временно присутствует внутри картины как персонаж и находится вне ее как автор. Он видим зрителю, однако само полотно, над которым работает художник, повернуто к нам изнанкой. Картина скрывает собственное изображение. Репрезентация организована вокруг отсутствия.

Так живописное пространство больше не подчиняется ренессансной модели «окна», предполагающей устойчивую и привилегированную точку зрения. Напротив, Веласкес создает систему смещенных взглядов. Инфанта, придворные и сам художник смотрят в точку, совпадающую с позицией зрителя. Однако эта же точка одновременно принадлежит королю и королеве, отраженным в зеркале на заднем плане.

Зритель оказывается одновременно втянутым внутрь изображения и вытесненным из него: он занимает место виртуальной власти, которое на деле ему не принадлежит.

Ключевым элементом этой структуры становится зеркало. Оно производит разрыв внутри пространства картины. Зеркало не удваивает видимое, а показывает отсутствующее. Таким образом внутреннее пространство картины больше не является замкнутым и выходит за пределы собственной рамы — в сторону зрителя и невидимого источника взгляда. Фуко замечает, что зеркало в картине «показывает то, что по необходимости дважды невидимо на картине»⁷. То есть живопись больше не является прозрачным посредником между зрителем



Гюстав Курбе «Похороны в Орнани», 1849–1850.

и миром, а превращается в систему отражений, опосредований и смещений, где видимое организовано вокруг невидимого центра.

Реализм / вытесняющая поверхность

В живописи Гюстава Курбе картина начинает действовать как пространство прямого столкновения зрителя с реальностью. Курбе радикально меняет саму функцию живописного пространства. Для него картина больше не организована как гармоническое «окно» Альберти и не удерживается сложной игрой репрезентации, как у Веласкеса. Напротив, пространство изображения становится тяжелым, материальным и почти физически сопротивляющимся взгляду.

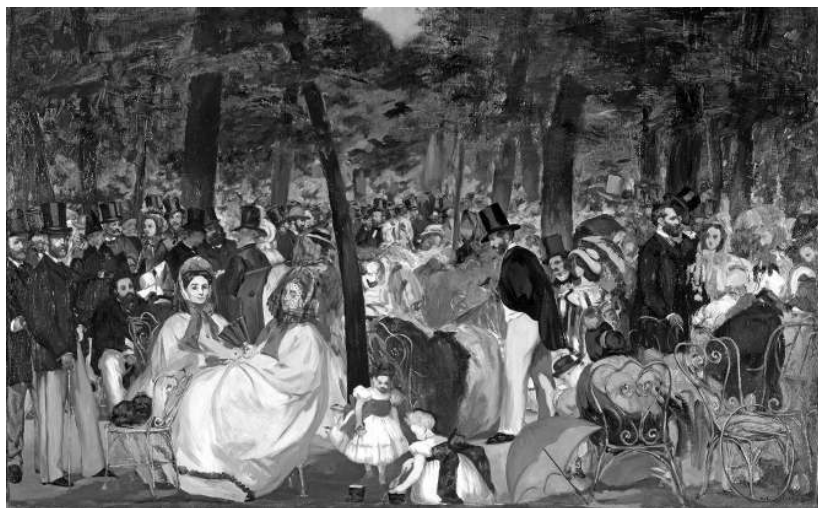
Особенно это проявляется в «Похоронах в Орнани» (1849–1850). Огромное полотно, сопоставимое по масштабу с примерами исторической живописи, изображает похороны в провинциальном городке. Однако принципиален в ней не сюжет, а организация пространства. Толпа выстроена почти фризобразно: фигуры плотно смыкаются вдоль горизонтали и словно перекрывают зрителю возможность проникнуть внутрь изображения. Пространство не раскрывается в глуби

ну, а, напротив, уплотняется и выталкивает зрителя обратно. Ключевым элементом композиции становится открытая могила на переднем плане. Расположенная почти у самой границы картины, она производит странный эффект: зритель оказывается не перед изображением, а будто непосредственно у края ямы. Могила предельно сокращает дистанцию между пространством искусства и пространством зрителя.

Так возникает одна из важнейших особенностей реализма Курбе. Произведение больше не предлагает зрителю привилегированного и безопасного места — напротив, оно вытесняет его из пространства созерцания. Зритель сталкивается с сопротивлением картины, с невозможностью полностью охватить изображение одним взглядом. Так реализм Курбе становится связан не с иллюзией правдоподобия, а с разрушением комфортной дистанции между искусством и реальностью.

Смещение и espectacularность / поверхность как социальная структура

Эта логика получает дальнейшее развитие в живописи Эдуарда Мане, где окончательно разрушается нейтральность живо-



Эдуард Мане
«Музыка в
Тюильри», 1862.

писной поверхности. Если у Курбе картина сопротивлялась зрителю своей материальной тяжестью и плотностью, то у Мане она становится пространством нестабильности, смещения и зрительской дезориентации. В академической живописи рисунок удерживал цвет внутри границы: контур дисциплинировал поверхность, распределял роли между главным и второстепенным, организовывал пространство подобно тому, как социальная иерархия организует общество. Мане разрушает эту систему изнутри. Его живопись строится не на линии, а на столкновении цветовых пятен, рефlekсах света и автономии мазка. Поверхность выравнивается: ни одна часть картины больше не обладает абсолютным преимуществом. Именно поэтому современники воспринимали его искусство как скандал — дело было не только в сюжетах, но и в самой заложенной логике зрительского взгляда.

Эта веха совпадает с новым опытом городской современности XIX века — эпохой толпы, фотографии, репродукции и ускоренного восприятия. Мир больше не воспринимается как устойчивый и завершенный; он становится фрагментарным и неопределенным. Поэтому фигуры у Мане

теряют монументальность и пластическую законченность: лица фиксируются несколькими мазками, контуры растворяются, тело теряет устойчивую форму. Живопись начинает изображать не объект, а саму нестабильность видимого.

Новый режим видения, особенно узнаваемый на полотнах Мане, заключается в том, что картина окончательно теряет свой статус «окна в мир» и превращается в поверхность столкновения различных визуальных скоростей. Если классическая живопись предполагала длительное созерцание и устойчивую позицию зрителя, то у Мане достигается эффект мгновенности, почти фотографического кадра. Эмиль Золя писал о его искусстве как о «триумфе момента»⁸: живописное пятно становится знаком мгновенного присутствия, вспышкой восприятия.

Новая структура изображения тесно связана с социальными изменениями современности. Картина больше не отражает общество напрямую; она организована по тем же принципам, что и сама социальность. Пьер Бурдьё писал о гомологии художественной формы и социальной структуры на примере живописи Мане, которая становится спосо-

бом абстрагирования самой социальной реальности⁹. Мане изображает не частный сюжет, а структуру общества как таковую. Фигуры воплощают формы коллективного существования буржуазного общества второй половины XIX века: иерархии ослаблены, фигуры сосуществуют в пространстве нестабильных отношений, а целостность поддерживается не единым центром, а временным сцеплением фрагментов. Картина становится моделью общества, утратившего твердую метафизическую опору.

Особенно ясно эта тревожная структура проявляется в «Музыке в Тюильри» (1862). На первый взгляд перед нами сцена городского досуга, однако пространство картины организовано так, что взгляд зрителя не может зафиксироваться в одной точке. Фигуры не складываются в устойчивую композицию, а существуют как фрагменты толпы и визуальные раздражители. Музыка, давшая название картине, отсутствует как сюжет — мы не видим музыкантов. Возникает эффект социальной атмосферы, наполненной невидимым напряжением современности. Поэтому в живописи Мане важна театральность, имеющая огромное значение для эпохи модерна в целом. Его картины постоянно напоминают зрителю о собственной искусственности и не маскируют условность изображения. Картина не дает «прямого» доступа к реальности, образуя мембрану между зрителем и миром. Как писал Майкл Фрид, модернистская живопись Мане строится на вытеснении зрителя¹⁰. Она не приглашает войти внутрь изображения, а делает положение смотрящего неустойчивым и поэтому тревожным.

Картина как сетчатка / апология поверхностного

Во второй половине XIX века проблема живописной поверхности получает новое развитие в теории Шарля Бодлера. Он одним из первых радикально пересматривает

само представление о красоте. Если прежние эстетические представления связывали ее с природностью, внутренней сущностью и гармонией формы, то Бодлер утверждает ценность искусственного, преходящего и поверхностного. В эссе «Художник современной жизни» он формулирует знаменитую «похвалу косметике»¹¹. Косметика трактуется Бодлером как символ культуры, способной преобразовывать природу посредством искусственности, стиля и формы. Бодлер противопоставляет природу и культуру: природа связана лишь с необходимостью и выживанием, тогда как красота, мода и искусство возникают как результат обработки поверхности. Поэтому поверхность больше не воспринимается как вторичная оболочка, скрывающая «истинную сущность» вещей. Напротив, она становится самостоятельным пространством производства смысла и культуры. Макияж, одежда, жест и мода образуют эстетику искусственного, где форма не раскрывает внутреннее, а конструирует новую реальность.

Так возникает принципиально важная для эпохи модерна оппозиция. Романтическая эстетика руины связана с памятью, исторической глубиной и поиском утраченного происхождения. Руина отсылает к историческому времени, к следам прошлого, к идее скрытой сущности, проступающей через распад формы. Напротив, бодлеровская эстетика поверхности строится на логике моды, косметики и постоянного обновления. Форма не раскрывает внутреннее содержание, а производит эффект современности как таковой. Если руина связана с ностальгией и историзацией, то косметика — с деисторизацией, стиранием следов происхождения и культом нового. Поверхность перестает быть вторичной оболочкой и становится самостоятельной эстетической силой.

Эта логика напрямую предвосхищает живопись импрессионистов. Именно у



Клод Моне
«Впечатление.
Восход солнца»,
1872.

Бодлера впервые возникает понимание современности как текучего и мгновенного опыта, который невозможно зафиксировать в устойчивой форме. Импрессионизм окончательно разрушает ренессансную модель предметного мира. Как отмечал Джон Ревалд, импрессионисты фактически выделяют из реальности единственный устойчивый элемент — свет¹². Свет становится главным объектом изображения. Отсюда возникает новый тип зрения — восприятие мира как непрерывного потока впечатлений. Импрессионистов интересует не устойчивая форма, а мгновенное состояние видимого: изменение света, вибрация воздуха, подвижность атмосферы. Мир утрачивает твердую предметность и начинает восприниматься как текучая среда. Неслучайно исследователи описывают импрессионистическую живопись через метафоры воды, воздуха и тумана — сред, лишенных фиксированных форм.

Этот сдвиг связан и с новым пониманием времени. По словам Арнольда Хаузера, импрессионизм имеет дело уже не с устойчивой реальностью, а с реальностью,

становящейся изменчивой, случайной и мгновенной¹³. Картина больше не фиксирует заверченный мир; она превращается в след восприятия наподобие образа, отпечатываемого при моргании. Поэтому импрессионисты постепенно отказываются от классической модели живописи как «окна в мир». Иллюзорная глубина уступает место поверхности, покрытой подвижными цветовыми пятнами.

Особенно актуально в этой связи наблюдение Михаила Ямпольского о том, что в импрессионизме живопись начинает терять из виду сам объект изображения¹⁴. Картина все больше напоминает работу сетчатки: цветовые впечатления наслаиваются, смешиваются и теряют четкие контуры. Художник изображает уже не вещь, а процесс ее восприятия. Тем самым импрессионизм завершает длительный кризис ренессансной модели репрезентации. Если Альберти мыслил картину как прозрачное окно в мир, то теперь живопись окончательно осознает собственную поверхность. Изображение больше не скрывает способ своего производства: мазок, фактура и материальность

краски становятся видимой частью произведения. Репрезентация смещается от объекта к восприятию, от устойчивой формы — к впечатлению, от мира — к самому акту видения.

Картинки на картине / идеологическая поверхность

В 1977 году в Нью-Йорке проходит выставка «Pictures», в которой участвуют Трой Браунта, Джек Голдштейн, Шерри Левин, Роберт Лонго и Филип Смит. Куратор выставки Дуглас Кримп выбирает слово «pictures» именно из-за его принципиальной неопределенности¹⁵. В работах художников, представленных на выставке, изображение больше не мыслится как результат непосредственного видения или авторского изобретения. Картинкой может быть любой визуальный образ: фотография, кадр фильма, рисунок, живописная работа или фрагмент массовой культуры. Так проблема поверхности перестает быть только проблемой живописной плоскости и становится проблемой самого образа и его бытования в эпоху культурной индустрии и политических идеологий. В этой логике художник перестаёт быть создателем оригинального образа и все чаще действует как пользователь уже существующих картинок. Его работа становится связана не столько с производством нового изображения, сколько с отбором, заимствованием, кадрированием, переносом и повторным предъявлением визуального материала.

Однако между импрессионистической апологией сетчаточного восприятия и новым, постмодернистским статусом изображения располагается почти весь модернистский XX век — период, который в настоящем эссе важно обозначить скорее пунктиром, чем разворачивать в самостоятельную историю. Это не означает, что модернизм оказывается второстепенным для проблемы поверхности. Напротив, именно

он сделал ее одним из главных предметов художественной рефлексии: от сезанновского разложения формы и кубистической множественности точек зрения до гринберговской теории плоскостности и минималистского объекта. Но подробное рассмотрение этой линии неизбежно сместило бы центр текста. В таком случае история поверхности превратилась бы прежде всего в историю модернистской автономии плоскости — хорошо известную траекторию, где живопись постепенно освобождается от иллюзии глубины и все яснее осознает собственную материальную основу. Для настоящего эссе важнее другая оптика: показать, что кризис картины-окна не начинается с модернизма, а зреет значительно раньше — внутри самой классической традиции репрезентации. Модернизм в этой логике оказывается не исключенным этапом, а предельно важным, но сознательно не развернутым узлом: он радикализирует напряжения между изображением, поверхностью и зрителем, которые уже были заложены в европейской живописи задолго до XX века. Иными словами, модернизм здесь остается фигурой умолчания не потому, что он не имеет значения, а потому, что его значение слишком велико и слишком очевидно. В рамках же настоящего рассуждения важно проследить не каноническую историю плоскости от Сезанна к Гринбергу, а более длинную и менее линейную историю возвращения поверхности: от ренессансного окна и его внутренних сбоев к постмодернистской картинке, идеологической поверхности и современному экрану.

Важно, что в упомянутой выше постмодернистской трактовке образа возникает принципиальный отказ от модернистской претензии на оригинальность. Образ больше не обладает автономным источником — он всегда включен в цепь других образов, репродукций, цитат и культурных клише. Как пишет Кримп, постмодернистское опи-

сание должно быть не топографическим, а стратиграфическим¹⁶. Оно имеет дело не с поверхностью произведения как замкнутой формой, а со слоями репрезентации. Под каждой картинкой всегда обнаруживается другая картинка. Именно поэтому постмодернистская поверхность оказывается не просто плоскостью, а экраном предшествующих изображений. Она не открывает доступ к реальности напрямую, а, скорее, показывает, что сама реальность уже дана через готовые визуальные формы. Художник работает не с миром как таковым, а с тем, как мир уже был изображен, воспроизведен, растиражирован и превращен в культурный, а возможно, и идеологический знак. Картинка становится не окном в мир, а местом столкновения других картинок и идеологий.

В этом контексте особенно интересной оказывается фигура Эрика Булатова. Если у художников круга Pictures за одной картинкой обнаруживается другая картинка, то у Булатова за изображением мира проступает уже готовая идеологическая картинка этого мира. Его произведения строятся на столкновении двух визуальных режимов. С одной стороны, они сохраняют классическую структуру картины-окна: перед зрителем открываются небо, дорога, городской пейзаж, бесконечная даль или линия горизонта. С другой, это пространство оказывается пересечено лозунгом, словом, красной полосой или плакатным знаком, которые не принадлежат изображенному миру и одновременно полностью организуют его восприятие.

Особенно показателен в этом отношении «Горизонт» (1971–1972). На первый взгляд, перед зрителем разворачивается почти идиллический морской пейзаж. Однако линия горизонта оказывается перекрыта широкой красной ковровой дорожкой, которая фактически подменяет собой саму возможность взгляда вдаль. Перспек-

тива сохраняется, однако ее обещание бесконечности блокируется плоскостью официального ритуала. Картина остается окном, однако это окно уже закрыто знаком.

Текст в живописи Булатова также не является подписью или комментарием. Слова «Слава КПСС», «Вход», «Нет входа» или «Опасно» функционируют как полноценные пространственные объекты. Они занимают место в изображении, перекрывают его глубину, направляют движение взгляда и определяют способ восприятия изображенного пространства. Язык перестает быть внешним по отношению к живописи и становится ее частью, одновременно обнаруживая присутствие иной силы — идеологии, власти, системы коллективных представлений. Поэтому Булатов важен не только как художник позднесоветской эпохи, но и как фигура, позволяющая по-новому взглянуть на саму проблему поверхности. Если модернизм сделал поверхность автономной плоскостью, а постмодернизм обнаружил за каждым изображением другое изображение, то Булатов показывает, что за изображением может скрываться и целая система визуальных предписаний. Его живопись демонстрирует, что взгляд никогда не бывает нейтральным: он всегда уже организован культурой, языком и властью. Поверхность картины становится местом, где сталкиваются изображение и знак, пространство и идеология, видимое и условия его видимости.

Картина как экран / surfing on surface

Современный визуальный опыт все чаще формируется не перед изображением, а внутри потока изображений¹⁷. Мы смотрим не на один устойчивый образ, а постоянно перемещаемся между экранами, вкладками, окнами, сообщениями, фотографиями, сторис и фрагментами интерфейса. Изображение больше не предполагает длительного



Эрик Булатов
«Вход — входа
нет», 1974–1975.
Центр Жоржа
Помпиду, Париж.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

созерцания: оно появляется, исчезает, перекрывается другим изображением, становится частью ленты, архива, уведомления или навигационной системы. В этой ситуации поверхность перестает быть только границей изображения и превращается в среду, внутри которой происходит само восприятие.

Экранность поэтому следует понимать не просто как новый визуальный стиль, но как новый режим внимания. Она производит рассеянный, переключающийся взгляд, который существует в логике скроллинга, уведомления, увеличения, закрытия и повторного открытия. Зритель больше не располагается перед изображением как перед завершенным объектом. Он постоянно совершает действия с поверхностью: касается ее, пролистывает, приближает, пе-

ремещается между слоями и фрагментами. Поверхность становится не только тем, что показывается, но и тем, через что осуществляется доступ к видимому.

Именно здесь неожиданно вновь оказывается актуальной бодлеровская апология поверхности. Если для Бодлера косметика, мода и искусственность освобождали форму от подчинения «естественной» сущности, то в современной цифровой культуре эта логика получает новое продолжение. Поверхность больше не скрывает глубину и не маскирует отсутствие подлинности. Напротив, она сама становится пространством производства опыта: образ существует через тиражирование, стилизацию, монтаж, декоративность и циркуляцию.

Так в современной постдигитальной живописи проблема поверхности получа-



Александр
Лемиш
«behind», 2023.
Цифровая
живопись.

ет новое измерение. Картина теперь не функционирует как окно, зеркало или автономная модернистская плоскость, а все чаще тяготеет к интерфейсу — поверхности взаимодействия, скольжения и навигации. При этом современная поверхность больше не противопоставлена глубине. Она сама становится глубиной, но уже не перспективной, а операционной: глубиной слоев, окон, данных, переходов, ссылок и режимов доступа. Цифровое изображение плоское, но эта плоскость всегда ведет к другим поверхностям. За одним экраном скрывается другой экран, за одним изображением — другое изображение, за видимым интерфейсом — невидимая система навигации. Поэтому современная живопись не просто имитирует цифровое изображение. Она переводит экранный опыт обратно в вещь. Холст, краска, фактура и ручной жест вступают в контакт с логикой интерфейса, тиражируемого образа и автоматизированной коммуникации. Картина фиксирует момент, когда цифровая поверхность снова обретает вес, плотность и сопротивление. Зритель больше не «входит» внутрь

изображения, как в классической картине, а скользит по нему, подобно сёрфингисту по интерфейсу. Пространство становится одновременно плоским и многослойным, материальным и виртуальным.

В этой оптике показательно обратиться к работам современных художников, в которых живописная поверхность непосредственно формируется под воздействием экранного опыта. Выбор этих авторов обусловлен тем, что в их практиках наиболее последовательно проявляется переход от картины как изображения к картине как интерфейсу — пространству навигации, скольжения и пересборки визуальных данных. Так, например, в работах Александра Лемиша и Михаила Левиуса живописный образ изначально формируется внутри опыта цифрового восприятия. Александр Лемиш создает композиции непосредственно на экране телефона, сравнивая этот процесс с автоматическим письмом — своеобразным самогипнозом и взаимодействием с собственным «ментальным телом». Его визуальный язык строится на эстетике социальных сетей, хоррор-визуальности и



Михаил Левиус «Остерегайся», 2022.

цифровой ностальгии. Квадратный формат изображений напоминает интерфейс фотоленты и создает эффект псевдодокументальности. Однако эта документальность оказывается ложной: изображение функционирует как многослойный мемориальный экран, где смешиваются интернет-культура, игровая визуальность и личная память. Поверхность картины превращается в пространство непрерывной пересборки образов и нарративов.

Сходные процессы проявляются и в живописи Левиуса. Его работы сохраняют материальность традиционной живописи — фактуру масла, штукатурки, аэрозольной краски, — но организованы по законам экранного восприятия. Пространство напоминает раннюю компьютерную графику 1990-х годов: псевдотрехмерные среды, низкополигональные структуры, игровые ландшафты. Важен здесь не сам мотив виртуальности, а изменение способа видения. Картина больше не функционирует как ренессансное «окно в мир»; она работает как экран, собранный из слоев, интерфейсных элементов, текстов и визуальных модулей.



Ника Хахаева «Открытки на заказ», 2026.

Примечателен также проект Ники Хахаевой «Открытки на заказ» (2025–2026). Художница обращается к визуальным клише цифровой коммуникации: поздравительным открыткам, изображениям из мессенджеров и социальных сетей, ставшим универсальным языком эмоциональной выразительности в постцифровой культуре. Эти изображения изначально существуют как клишированные и бесконечно тиражируемые формы эмоций — чувство здесь заранее задано шаблоном интерфейса. Переноса эти образы на холст, Хахаева возвращает им материальность и одновременно делает видимой механическую природу этой «искусственной радости». Поверхность становится местом столкновения цифрового автоматизма и живописной фактуры. Живопись фиксирует момент, когда экранный образ вновь становится вещью.

Сходная проблематика разворачивается в серии Анны Знаменской «Border

Анна
Знаменская.
Из серии
«Border
state»,
2022.



State» (2022). Художницу интересуют промежуточные состояния между физической и цифровой реальностью — почти незаметные переходы, ежедневно происходящие в опыте современного человека. Проверка сообщений, навигация, переписка, перемещение между вкладками и приложениями создают гибридное пространство, в котором пользователь постоянно пересекает границу между офлайн и онлайн-средой, почти не фиксируя сам момент перехода. Работы Знаменской делают видимыми именно эти «слепые зоны» восприятия.

В этом контексте показательна практика Ивана Новикова и его серия синих монохромов. Отправной точкой для нее становится синий экран — телевизионная заглушка на волне, лишенной сигнала. Но Новиков не просто воспроизводит узнаваемый образ технического сбоя. Его синий монохром превращает отсутствие сообщения в самостоятельную живописную ситуацию. Там, где экранная культура обычно требует информации, навигации и расшифровки, картина предъявляет поверхность, которая ничего не сообщает

напрямую, но именно поэтому заставляет зрителя оставаться внутри опыта видения. Монохромность у Новикова не означает пустоты или окончательного сведения живописи к одному знаку. Напротив, синий оказывается множественным: он складывается из оттенков, наложений, изменений освещения и индивидуального зрительского восприятия. Картина не изображает цифровой экран, а переводит его состояние в живописную длительность. Сбой, заглушка, приостановленное вещание трактуются как способы говорить о современности вне прямого нарратива и вне готового информационного сообщения.

Если у Булатова поверхность перекрывала пространство знаком, лозунгом и идеологическим запретом, то у Новикова она возникает как пространство пост-сообщения — как экран, на котором вещание уже прервано, но ожидание изображения еще сохраняется. Синий монохром удерживает нас на поверхности, где отсутствие сигнала становится формой присутствия.

Таким образом, в постдигитальной живописи происходит не столько отказ от



Иван Новиков. Фрагмент экспозиции выставки «Синий» в галерее «pop/off/art», 2025.

картины, сколько изменение ее онтологии. Если классическая картина скрывала поверхность ради иллюзии глубины, а модернизм подчеркивал материальность холста, то современная живопись существует в промежуточном состоянии: она сохраняет физическую фактуру и одновременно воспроизводит опыт цифровой среды. Поверхность становится местом пересечения материального и виртуального, телесного присутствия и экранного скольжения. Меняется и положение зрителя. Он больше не занимает устойчивую позицию перед изображением, но оказывается включен в режим непрерывного переключения внимания. Картина воспринимается уже не как завершённый объект созерцания, а как открытая система навигации, где взгляд движется между слоями, фрагментами, знаками и ожиданиями сообщения. Поэтому постдигитальная живопись воспроизводит не столько образы современности, сколько сам режим

существования взгляда внутри сетевой культуры.

Таким образом, историю живописного пространства можно прочесть как историю постепенного возвращения поверхности. Ренессансная картина стремилась скрыть ее, превратить живопись в прозрачное окно, открывающее доступ к рационально организованному миру. Однако уже внутри классической модели поверхность начинает обнаруживать собственную нестабильность. У Леонардо она превращается в едва уловимый зазор между телом и воздухом, а у Веласкеса — в систему отражений и смещенных взглядов. Начиная с XIX века поверхность утрачивает роль нейтрального носителя изображения: у Курбе она становится тяжелой и вытесняющей, у Мане — фрагментарной и театрализованной, у импрессионистов — подвижной



Эрик Булатов
«Опасно»,
1972–1973.
Художественный
музей Зиммерли,
Нью-Джерси,
США.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

структурой восприятия, напоминающей работу сетчатки глаза. В постдигитальной живописи поверхность превращается в интерфейс — среду навигации, переключения и скольжения взгляда по экрану.

Одновременно меняется и статус зрителя. У Леонардо дистанция начинает вибрировать и растворяться в атмосфере видимого; у Веласкеса превращается в систему оптических ловушек; у Курбе изображение буквально выталкивает зрителя из пространства изображения; у Мане зритель оказывается дестабилизирован внутри новой городской визуальности; у импрессионистов дистанция растворяется в самом процессе восприятия. Наконец, в постдигитальной культуре она сменяется

логикой интерфейса и навигации, где зритель больше не созерцает изображение извне, а непрерывно перемещается внутри потока поверхностей, экранов и сгенерированных визуальных данных.

Поэтому история живописи оказывается не только историей художественных форм, но и историей трансформации самого режима зрительского присутствия. От картины-окна к картине-экрану меняется и работа взгляда. Если классическая живопись стремилась обеспечить зрителю устойчивую позицию перед лицом мира, то современная визуальная культура производит рассеянного, мобильного и постоянно переключающего свое внимание субъекта. Поверхность больше

не выступает как граница изображения и становится пространством производства новых режимов восприятия, внимания и субъективности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Альберти Л. Б. Три книги о живописи // Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935.

² Мастера искусства об искусстве. В 7 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1966. С. 33.

³ Там же. С. 120.

⁴ Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М.: Изогиз, 1934. С. 63; Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 80.

⁵ Duchamp M. The Writings of Marcel Duchamp, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson. New York: Da Capo Press, 1973.

⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994.

⁷ Там же.

⁸ Золя Э. Эдуар Мане // Золя Э. Собрание сочинений: в 26 т. Т. 24. М.: Художественная литература, 1966.

⁹ Bourdieu P. Manet: A Symbolic Revolution.

Cambridge: Polity Press, 2017.

¹⁰ Fried M. Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 65–78.

¹¹ Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.

¹² Ревалд Дж. История импрессионизма. М.: Искусство, 1994.

¹³ Хаузер А. Социальная история искусства и литературы. Т. 2. М.: Искусство, 2001. С. 685–690.

¹⁴ Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 147–152.

¹⁵ Crimp D. Pictures // October. Vol. 8, 1979. P. 75–88

¹⁶ Ibid. P. 75–88.

¹⁷ Гройс Б. В потоке. М.: Ad Marginem, 2018.

Илья Крончев-Иванов

Родился в 1998 году в Ульяновске.

Исследователь искусства, куратор, преподаватель, аспирант Российского института истории искусств.

Живет в Санкт-Петербурге.



Эрик Булатов «Горизонт», 1971–1972. Частное собрание. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Константин Зацепин

По ту сторону горизонта: Эсхатология взгляда Эрика Булатова

Тема горизонта в современном российском искусстве выходит далеко за рамки пейзажного или композиционного мотива, представляя собой фундаментальную онтологическую проблему, укорененную в поиске метафизических ориентиров. Философское измерение горизонта состоит в его парадоксальной природе: он существует лишь для того, кто движется, постоянно удаляясь по мере приближения. Отмечая предел познания, горизонт манит за этот предел. Сегодня, в эпоху дезориентации и поисков идентичности, тема горизонта становится для художников возможностью исхода, побега из герметичной реальности в попытке занять некое новое «место».

Осевой фигурой в осмыслении этого феномена выступает Эрик Булатов. Именно в его творчестве линия горизонта является нервом живописного высказывания. Работая с онтологией предела, Булатов конструировал пространство своих картин как сцену конфликта между плоскостью социальной несвободы и нескончаемой глубиной освобождающего света. Горизонт для него был точкой предельного экзистенциального напряжения, где плоскость холста оборачивается бесконечностью, а социальное пространство — эмпириями духа. Именно неослабевающая потребность искусства

в трансцендентном делает наследие Булатова живым инструментом анализа современности.

Дидье Малевр в работе «Горизонт: История нашего бесконечного стремления» исследует, как человек воспринимает пределы своего ограниченного мира. Историю культуры Малевр описывает как колебание между страхом перед тем, что скрыто за горизонтом, и неодолимым влечением к нему. Горизонт есть отражение самого человека: он показывает, кто именно, откуда и в какой момент смотрит на мир. Само существование горизонта доказывает, что мы находимся внутри пространства, а не парим над ним. Это взгляд человека, стоящего на земле, а не всевидящего божества, которому открыто все и сразу (такой взгляд можно лишь воображать, и искусство пейзажа на всем протяжении своей истории занималось именно этим). Поэтому «горизонт возникает из действия, заключающегося в формировании внутренней перспективы на далекое. Говоря теологически, это взгляд человека, стоящего на земле, на мир, полный трансцендентной открытости»¹.

Из схожих предпосылок исходит Михаил Ямпольский, для которого горизонт стал ключевым мотивом фундаментальных трудов «Изображение» и «Книга рая». В «Изображе-

нии» он рассматривает, как линия горизонта конструирует наблюдателя: человек осознает себя субъектом, только проводя черту, отделяющую его от «хаоса» природы². В «Книге рая» Ямпольский переводит термин в плоскость антропологической и эсхатологической драмы, трактуя горизонт как фундаментальный конструкт формирования субъекта через непреодолимое влечение к трансцендентному. Ямпольский отталкивается от «пограничного опыта» «темных времен», связанных с конфликтами, диктатурой и кризисами, которые он метафорически называет «историческим адом», формулируя центральный тезис (с опорой на «принцип надежды» Эрнста Блоха): в моменты катастроф человечеству жизненно необходим побег, не столько физический, сколько духовный³. Таким спасительным ориентиром выступает образ рая, чья ценность для культуры кроется в его абсолютной непостижимости и недостижимости. Именно «Рай» становится метафорической оболочкой горизонта с его ускользающей природой. Горизонт-рай выступает как одна из «форм невообразимого»⁴. По одну ее сторону располагается «ад», метафорически обозначающий социальный мир как зону перманентных конфликтов и фундаментальной несвободы. Ад «всегда находится неподалеку», легко представим и, парадоксальным образом, именно он рождает надежду, открывая для человеческого опыта «горизонт постороннего, высшего, абсолютного»⁵, то есть «рай». Являясь чистым сверхсимволом, рай понуждает человека отправляться в путь на его поиски⁶.

Представляется, что именно эта теоретическая конфигурация позволяет в актуальном ключе взглянуть на наследие Эрика Булатова, для которого онтология горизонта была центральным нервом всей его живописной системы. В основе творчества Булатова лежит конфликт между утопией подлинной духовной свободы⁷ и социально-идеологическими границами, претендую-

щими на тотальность⁸. Персонажи Булатова часто стоят спиной к зрителю, глядя вдаль и словно сквозь материальный мир, напоминая, что само наше зрение заряжено тоской по абсолютному освобождению.

Булатов показывает взгляд человека в момент его предельного эсхатологического напряжения: зрение упирается в социальный запрет, но дух пытается пробить его, чтобы раствориться в чистом свете — метафоре освобождения духа, в котором, по мысли художника, и состоит экзистенциальный смысл человека: «Основной вопрос, который ставит искусство — зачем человек. Именно в оправдании человеческого существования, если хотите человеческого достоинства, смысл искусства и его необходимость для человека <...> мое дело — это социальная граница, ее характер, возможность и невозможность ее пересечения, короче говоря, проблема СВОБОДЫ, которую я понимаю прежде всего как свободу от социального пространства»⁹.

Прорываясь сквозь буквы и знаки запертов («Вход — входа нет»), взгляд зрителя на картинах Булатова совершает то самое паломничество, которое Ямпольский описывает как путь *homo viator* — человека странствующего. Булатовская картина наглядно демонстрирует топографию этого «паломничества». В ключевых работах, таких как «Слава КПСС», «Вход — входа нет», «Тучи растут», художник фиксирует момент предельного напряжения: человеческий взгляд отчаянно пытается прорваться сквозь плоскую, текстовую, материальную границу горизонта туда, где геометрия сменяется чистым светом, идущим из сокровенной глубины картины¹⁰. Горизонт — это экзистенциальный лимит человеческого бытия, рубеж между социальным принуждением и метафизическим освобождением. Андрей Ерофеев в этом смысле ярко характеризовал булатовскую картину как картину-побег, картину-спасе-

ние, терапевтический инструмент, ведущий человека к выходу¹¹.

Но у этой «терапии» есть и обратная сторона. Рассмотрим ее на примере поздней работы «Дверь» (2009–2011), а также более ранней «Точки» (2003–2005). Обе они представляют собой лаконичные монохромные схемы столкновения беспроектной социальной тьмы и сакрального сияния извне. Первая из них хранит связь с предметностью: в ней узнается закрытая дверь, сквозь щели которой по периметру льется яркий свет. Белый цвет/свет у Булатова маркирует область скрытого, лежащего «за» изображением. Для него он — не пустота в негативном смысле, а, как ранее у Малевича, пространство вне предметности и идеологии, трансцендентное измерение — выход из исторического и социального времени. Если в других работах художника конфликт разворачивается через лозунги («Слава КПСС», «Живу — вижу» и т. д.), то здесь он сведен к чистой онтологической оппозиции: есть мир видимого (иронически и драматически сведенный к тьме) и есть возможность выхода из него, но лишь как чистая потенциальность.

«Точка» являет собой высшую степень визуальной аскезы, которую когда-либо позволял себе Булатов-живописец: единственная маленькая точка в центре монументального, абсолютно черного полотна. Эта точка — портал, источающий белый свет. Малеровское стремление к бесконечности обретает здесь строгое оптическое русло. Образ точки можно понимать в нескольких регистрах. Во-первых, это минимальный знак, напоминающий о языке как инструменте организации мира. В то же время это и языковой предел: бартовская «нулевая точка письма», l'écriture blanche, освобожденная от всех связей с предопределенным состоянием языка¹². Во-вторых, в классической живописи точка схода собирает пространство и подчиняет его единому взгляду. Белая



Эрик Булатов «Тучи растут», 2003. Бумага, цв. карандаш. Предоставлено галереей «pop/off/art».



Эрик Булатов «Дверь», 2009–2010. Частная коллекция, Германия. Предоставлено галереей «pop/off/art».



Эрик Булатов
«Точка»,
2003–2005.
Коллекция
Н. Годзиной.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

точка совпадает с центральным лучом взгляда в линейной перспективе Альберти и одновременно является фокусом схождения всех лучей, как горизонт, который в данном случае сворачивается в сингулярность, стягивающую взгляд зрителя за границы пространства. Точка оказывается и последним остатком материального знака, и первым признаком исчезновения материальности. Именно в этом исчезновении и проявляется утопическая интуиция всего искусства Булатова. Белая точка, как и дверной проем, — это и есть проходы в «Рай», источающий свет, место, где преодолена разорванность бытия, а субъекту видится искомая свобода. Но трагедия в том, что «Дверь» заперта, а в микроскопическое окно «Точки» можно лишь заглянуть, но не пройти. Зритель ока-

зывается в обоих случаях лишь в положении подглядывающего.

Этот ключевой парадокс пути к раю можно обнаружить уже в хрестоматийной булатовской работе «Горизонт» (1971–1972). Она часто трактуется как метафора чисто идеологического плена: идиллическое морское пространство перечеркнуто красно-золотой преградой советской орденой ленты, блокирующей выход. Но структура этого произведения усложняется, если интерпретировать ее сквозь символику экзистенциального предела. Орденой лента не просто закрывает природу — она сама и является фундаментальной линией горизонта. Булатов обнажает травматичную истину: у человека нет доступа к «чистой», докультурной природе, а «Рай» даже непредставим.

Взгляд неизбежно опосредован рамкой, языком, социальной дисциплиной. Булатов вскрывает трагедию человеческого взгляда: мы обречены стремиться к горизонту (к свободе, к истине), но сама природа нашего восприятия такова, что мы всегда остаемся заперты внутри плоской «картинки» мира. Идеология у художника совпадает с самой механикой зрения.

Подчеркнем, что иллюзорность свободы за горизонтом — утопична, но необходима. «Рай» как пространство абсолютной свободы — это то, что находится за непреодолимой линией горизонта, но при этом вечно манит субъекта и заставляет его двигаться, конституируя само его время. Его нельзя достичь, но именно движение к нему и заставляет субъекта становиться субъектом, заставляет его быть собой, производить, собирать себя.

«Имманентность без трансцендентности — это тюрьма <...> Именно из горизонта — из абсолютного и неопровержимого возражения против имманентности — мы получаем ощущение места»¹³, — пишет Дидье Малевр, и, вероятно, ни к одному художнику эти слова не применимы больше, чем к Булатову. Концепция горизонта как рая позволяет представить эту тему как драму формирования человеческой идентичности. Горизонт — это черта, которая одновременно отрезает нас от вожденного, недостижимого Абсолюта, но в то же время и формирует нас как субъектов рефлексии и мечты. Тем самым горизонт в картинах Булатова превращается в событие мысли, воображаемый локус, в котором человек обретает собственные границы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Maleuvre D. The horizon: A history of our infinite longing. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd. London, England. 2011. P. xiii.

² См.: Ямпольский М. Изображение. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 300, 306, 317–324, 329.

³ Ямпольский М. Книга рая: Путь. Морфология недостижимого и недосигаемого. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 11–25.

⁴ Там же. С. 387.

⁵ Там же. С. 8–11, 25, 140.

⁶ Там же. С. 33, 67.

⁷ См.: Булатов Э. О картине и о себе // Булатов Э. Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 45.

⁸ См.: Булатов Э. БОТ // Булатов Э. Живу дальше. С. 71.

⁹ Булатов Э. Моя картина и массмедийная продукция // Булатов Э. Живу дальше. С. 49.

¹⁰ Годзина Н. Живу-вижу // Эрик Булатов. Живу-вижу. М.: СканРус, 2014. С. 12–13.

¹¹ См.: Ерофеев А. Сквозь свет // Искусство №2 (589), 2014.

¹² См.: Тупицына М. Эрик Булатов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 23.

¹³ Maleuvre D. The horizon. P. xix.

Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.

Кандидат филологических наук.

Теоретик современного искусства,
куратор, художник.

Живет в Самаре.



Эрик Булатов «Улица Красикова», 1977. Художественный музей Джейн Воорхеес Зиммерли, Университет Ратгерс, Нью-Джерси, США. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Ксения Подлипенцева

За горизонтом. Лиминальный пейзаж от Эрика Булатова до современной живописи

В последние годы понятие лиминальности превратилось в один из наиболее востребованных терминов современной визуальной культуры. Им описывают пустые торговые центры, школьные коридоры, ночные парковки, пригородные ландшафты и заброшенные здания — пространства, вызывающие трудноопределимое чувство тревоги, узнавания и ожидания одновременно. Вокруг эстетики *liminal spaces* сформировалась целая цифровая мифология, а сами изображения таких мест стали одним из наиболее актуальных визуальных феноменов интернета и массовой культуры 2020-х годов¹.

Сам термин пришел из антропологии. Арнольд ван Геннеп² использовал его для описания промежуточной стадии обряда перехода, а Виктор Тёрнер³ впоследствии расширил это понимание, определив лиминальное состояние как пребывание между двумя устойчивыми формами существования. Лиминальный субъект уже не принадлежит прежнему порядку, но еще не вошел в новый. Он находится в состоянии неопределенности, ожидания и в то же время — насыщения потенциальными возможностями.

В последние годы понятие *liminal space* стало предметом отдельного исследовательского интереса в области психологии,

визуальной культуры и интернет-фольклора. Если в антропологической традиции лиминальность описывала состояние субъекта, находящегося между двумя устойчивыми формами существования, то в современной культуре внимание все чаще смещается к самому пространству как носителю порогового опыта. Психологи Аарон Диел и Майкл Льюис связывают эффект лиминальных пространств с феноменом «зловещей долины» и фрейдовским *unheimlich* — переживанием знакомого как странного и чужеродного⁴. Анализируя реакции зрителей на изображения городской среды и интерьеров, исследователи выделяют ряд характерных признаков лиминальности: повторяемость архитектурных элементов, нарушение привычной логики пространства, отсутствие выхода, искажение масштаба и, что особенно важно, отсутствие ожидаемого человеческого присутствия. Развивая эту проблематику, современный философ Питер Хефт определяет лиминальные пространства как своеобразные «зоны измененной реальности», существующие между привычными режимами восприятия и потому ускользающие от однозначной интерпретации⁵. В современной визуальной культуре подобные пространства можно условно разделить на два типа. Первый — так назы-

ваемые «сквозные» пространства: коридоры, лестницы, парковки, залы ожидания, переходы, то есть места, предназначенные не для пребывания, а для движения между точками назначения. Второй тип образуют контекстно-ориентированные пространства — знакомые городские или природные ландшафты, лишённые привычного социального наполнения и потому производящие эффект тревожной неопределённости. Именно эта неоднозначность, связанная с отсутствием человека и ощущением нарушенного порядка повседневности, позволяет говорить о лиминальности не только как о свойстве отдельных мест, но и как об особом модусе восприятия, все более характерном для современной культуры.

Любопытно, что искусство задолго до появления самого термина исследовало подобный опыт визуальными средствами. Более того, историю искусства во многом можно прочесть как историю поиска образов для состояний перехода, неустойчивости и пограничности. То, что сегодня называют лиминальным пространством, в разные эпохи описывалось через категории возвышенного, меланхолического, фантастического, метафизического или жуткого. Одним из первых крупных этапов этой истории становится романтизм. Уже у Каспара Давида Фридриха пейзаж перестаёт быть изображением природы и превращается в пространство внутреннего опыта. Фигура наблюдателя, обращённая к бесконечному морю, горному массиву или туманному горизонту, оказывается не участником действия, а свидетелем некоего переходного состояния. Романтический пейзаж существует на границе между видимым и воображаемым, земным и трансцендентным. Именно здесь рождается смесь восхищения и ужаса — модус возвышенного, во многом определяющий романтизм не просто как течение в истории искусств, а как тотальное мировосприятие. Лиминальность в чём-то можно назвать родственным явлени-

ем — в корне своём это не художественный приём, не поджанр и не набор узнаваемых паттернов, а характерное современности мировосприятие, которое только набирает обороты последние десятилетия.

В XX веке эта линия получает продолжение в сюрреализме и кинематографе модернизма. Зброшенные пространства, пустые площади, бесконечные коридоры и переходы становятся метафорами столкновения сознательного и бессознательного. Отчасти именно сюрреализм формирует современную мифологию покинутого пространства — места, которое кажется одновременно знакомым и чужим. Позднее этот опыт получает развитие в кинематографе Алена Рене, видеоискусстве Брюса Наумана и многочисленных практиках, связанных с исследованием архитектурной среды. Пространство постепенно утрачивает функцию декорации и становится самостоятельным носителем психологического напряжения. Однако существует определённая разница между пейзажем как эмоциональной проекцией — психологическим или метафорическим, тщаясь показать внутренний микрокосм человека через антропоцентричное представление о ландшафте, — и пейзажем как состоянием среды в широком смысле, состоянием мира или же состоянием отношений между субъектом и миром, как его понимает автор.

Показательно, что в современном искусстве лиминальность все реже воспринимается как временное состояние. Если для Тёрнера пребывание на пороге было лишь промежуточной фазой перехода, то сегодня сама переходность начинает восприниматься как нормальное состояние субъекта. Современный человек существует между прошлым и будущим, физическим и цифровым пространствами, локальным опытом и глобальными потоками информации. Неопределённость перестаёт быть исключением и становится повседневностью. Возможно, именно поэтому столь востребованным оказывается пейзаж.

На первый взгляд это может показаться парадоксальным. На протяжении XX века пейзаж неоднократно объявляли исчерпанным жанром. Концептуальное искусство, фотография, видео и новые медиа, казалось, окончательно вытеснили его на периферию художественного процесса. Однако в последние десятилетия происходит обратное движение — пейзаж вновь оказывается в центре внимания художников. Одну из причин можно усмотреть в особом положении этого жанра. В отличие от портрета или исторической картины, пейзаж никогда не был связан с изображением конкретного события. Его предметом всегда оставались отношения человека и мира. Именно поэтому в кризисные периоды истории искусства пейзаж вновь начинает играть центральную роль. Так происходило в эпоху романтизма, символизма, метафизической живописи, послевоенного искусства. Так происходит и сегодня.

Пространство перед границей: пейзаж Эрика Булатова

Если рассматривать творчество Эрика Булатова через оптику лиминальности, становится заметно, что центральной темой его искусства оказывается не столько идеологический знак, сколько сама структура переживания пространства. Текст, лозунг, красная полоса или цветовая плоскость выступают лишь наиболее очевидными проявлениями более фундаментального конфликта — конфликта между стремлением взгляда к свободному движению и невозможностью окончательно преодолеть разделяющую его границу.

В этом смысле булатовский пейзаж удивительно близок тому пониманию лиминального пространства, которое разрабатывается в исследованиях современной визуальной культуры. Подобные пространства существуют не столько между конкретными местами, сколько между состояниями. Их главная ха-

рактеристика — неопределенность: зритель ощущает возможность перехода, но сам переход оказывается отложенным или неосуществимым вовсе.

Именно эта логика лежит в основе одного из самых известных произведений Булатова — «Горизонт» (1971–1972). На первый взгляд работа строится на простом композиционном конфликте. Морской пейзаж с уходящей вдаль линией горизонта пересекает ярко-красная лента, буквально разрезающая пространство картины на две части. Однако воздействие произведения связано не только с контрастом цвета и глубины. Гораздо важнее то, что здесь происходит с самим взглядом зрителя.

В европейской пейзажной традиции горизонт всегда выступал символом открытости пространства. Именно к нему устремляется взгляд, именно он обеспечивает ощущение бесконечности и продолжения мира за пределами изображенного. У Булатова горизонт сохраняет эту функцию притяжения, но одновременно превращается в препятствие. Красная полоса не просто закрывает часть изображения — она делает видимой саму невозможность достижения горизонта.

Особенно показательны фигуры людей, стоящих спиной к зрителю. Этот мотив будет неоднократно появляться и в современной живописи, как мы увидим в дальнейшем. При этом фигура наблюдателя, обращенная к зрителю спиной, не добавляет ландшафту контекста: мы не видим лицо человека, а значит, с трудом можем считать его эмоции — тем меньше соблазн экстраполировать их на сам ландшафт. У Эрика Булатова фигуры обретают несомненно концептуальное значение — они становятся знаком остановленного движения. В картинах Булатова люди, чьих лиц мы не видим, читаются не как исключительные персонажи, чей внутренний опыт находит отражение в окружающем мире — горах или водном просторе, — потому как лишь в столкновении с подобным

масштабом может проявиться и масштаб личности. Напротив, несмотря на различия их спин в позах или одежде, они кажутся вовсе лишенными каких-либо личностных характеристик. Усредненные люди, которые могут быть кем угодно, подобно случайным фигурам на старых фотографиях, — в большинстве случаев нам безразлично, на кого именно мы смотрим, потому что люди на них — не персонажи собственной жизни, а, скорее, срез среды.

Подобная ситуация возникает и в работе «Улица Красикова». Здесь художник переносит ту же пространственную драматургию в городской ландшафт. Перед зрителем открывается уходящая в глубину перспектива улицы, однако, хотя зритель и видит проезжающие мимо автомобили и людей, уходящих вдаль по тротуару, ощущение движения оказывается обманчивым. Пространство, заполненное обычным для города числом жителей, выглядит парадоксально обезлюдевшим и неподвижным. Перспектива существует, но не работает как приглашение к перемещению. Напротив, чем дольше зритель всматривается в изображение, тем сильнее возникает ощущение внутренней остановки. Удивительно, но даже если мысленно убрать с полотна возвышающийся над прохожими транспарант с указующим контрroversивное направление Лениным — единственным человеком, чье лицо обращено к зрителю, — общее ощущение замершего мира не исчезает. Возможно, дело в фотографической композиции картины — ракурс, расположение персонажей «впритык» к краю холста, «обрезанные» кадрированием элементы пейзажа — все указывает на фотографию.

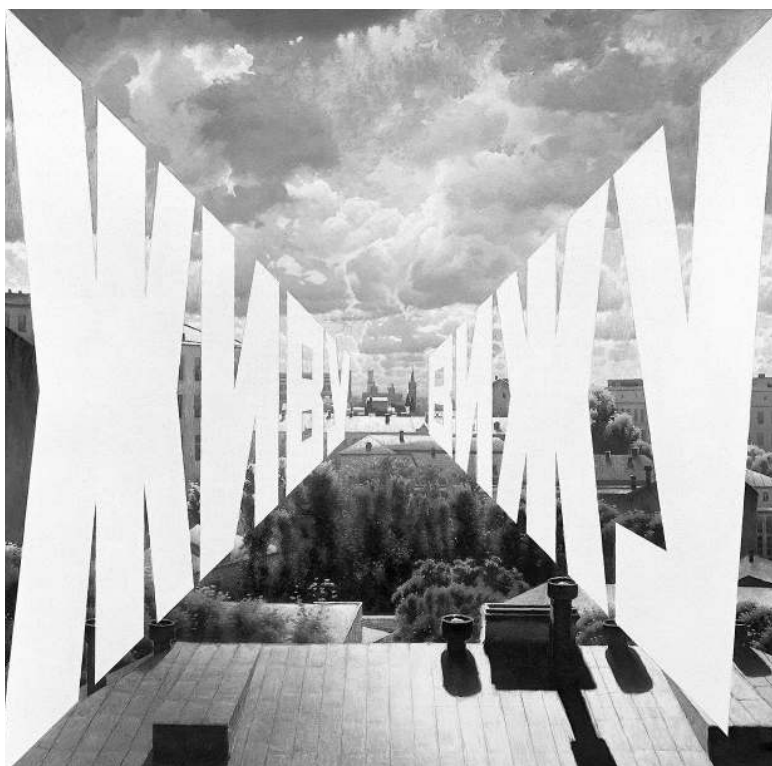
Безусловно, отношения фотографии и живописи в искусстве XX–XXI веков требует отдельного анализа, но рискнем высказать предположение: именно фотография как невольная рамка современного визуального мышления позволяет отделить случаи «прото-лиминальности», описанные выше

(включая пустынные пейзажи романтизма как, впрочем, и любые другие явления вглубь эпох) от конкретного и специфического модуса восприятия пространства, характерного как минимум для второй половины XX — первой четверти XXI века. Не только как набор характерных приемов, таких как кадрирование или эффект «остановки» времени, но и по сути своей фотография, этот механический глаз, это аффективное желание обладать реальностью через жадно вырванные из нее куски⁶ по мере развития технологий как будто формирует новый, жизнеподобный, но в то же время совершенно иллюзорный слой нашей реальности. Все, что происходит на снимке, всегда немножко не здесь, всегда «in between», всегда краями кадра лишено полноценного контекста — смотрим ли мы на старую хронику или на сторис наших знакомых в социальных сетях. Возможно одна из характеристик лиминального пейзажа, в отличие от типа пейзажа-сцены в классическом искусстве, именно в его нарочитой фотографической случайности, в стойком ощущении, что за границами холста что-то есть — и, возможно, не вполне то, что мы ожидаем.

Эта особенность сближает в том числе и работы Эрика Булатова с тем, что Марк Фишер⁷ называл ее *еerie* — тревожным эффектом отсутствия. В подобных пространствах происходит нечто парадоксальное: они кажутся полностью готовыми к человеческому присутствию, но человека в них как будто не хватает, даже если формально на картине изображены люди. Возникает ощущение мира после события или до события, пространства, ожидающего некое действие, которое так и не происходит.

Подобное переживание становится еще более заметным в работах, где Булатов обращается к образу современного города. Такова картина «Добро пожаловать». Внешне она выглядит почти идиллически. Летний полдень, яркий солнечный свет, играющие в его лучах фонтаны, ухоженная городская

Эрик Булатов «Живу —
вижу», 1999. ГТГ, Москва.
Предоставлено галереей
«pop/off/art».



среда создают впечатление благополучия и открытости. Картина вновь напоминает фотографию, например, с туристической открытки. Однако именно эта демонстративная идеальность начинает вызывать тревогу. Причина заключается в том, что изображенное пространство оказывается слишком совершенным. В нем отсутствует случайность, которая обычно сопровождает реальную городскую жизнь. Нет шума, движения, визуального беспорядка, следов повседневной активности. Город предстает как тщательно сконструированная модель самого себя. Его идеальность оказывается настолько полной, что начинает восприниматься как нечто неестественное.

Здесь возникает эффект, который можно было бы назвать пространственным аналогом «зловещей долины». Если классический эффект uncanny⁸ появляется при столкнове-

нии со слишком похожим на человека объектом, то в случае Булатова аналогичное ощущение производит сам городской ландшафт. Он выглядит знакомым, но одновременно кажется чужим. Чем убедительнее пространство изображено, тем сильнее ощущается его искусственность.

Особенно отчетливо эта логика проявляется в работе «Живу — вижу». В отличие от предшествующих произведений, здесь почти отсутствует мотив прямого запрета. Пространство не перекрыто красной полосой и не заблокировано очевидной преградой. Напротив, перед зрителем открывается залитый солнцем городской пейзаж, поверх которого вдаль приглашающе простираются гигантские буквы. Однако именно отсутствие препятствия делает тревогу еще более заметной. Город в этой работе кажется удивительно пустым. Он существует как

пространство потенциальной жизни, но сама жизнь вынесена за пределы изображения, в текстуальный концептуальный слой. Кого и в чем стремится убедить титаническое утвердительное «живу»? Этот вопрос, вероятно, стоит адресовать не столько авторской позиции художника, сколько тому взгляду, которым мы смотрим на его работы сегодня. Это одна из причин, почему многие работы Булатова воспринимаются остро современно. Они оказываются близки не только истории концептуализма, но и визуальной культуре XXI века с ее интересом к пустым пригородам, безлюдным улицам и странным пространствам ожидания. В этом контексте художник предстает не столько критиком советской визуальности, сколько исследователем особого состояния мира, в котором пространство начинает существовать автономно, почти независимо от человека.

Характерно, что в знаменитых «небесных» работах Булатова эта тенденция приводит к постепенному исчезновению самого ландшафта. Если в ранних произведениях центральную роль играют дорога, горизонт или городской вид, то позднее художник все чаще обращается к образу неба. В работах «Иду» и «Тучи растут» небо перестает быть фоном и становится самостоятельным пространством действия. Этот мотив имеет глубокие корни в истории пейзажной живописи. Для романтиков облака и атмосферные явления были знаком бесконечности и трансцендентного опыта. Однако у Булатова небо приобретает иной смысл. Оно становится пространством, в котором исчезают привычные координаты человеческого существования. В работе «Иду» движение сохраняется только в слове. Самого идущего человека нет. Отсутствует дорога, отсутствует цель, отсутствует направление. Остается лишь утверждение движения как такового.

В известном смысле это предельная форма лиминальности. Если ранние работы Булатова показывали человека перед границей, то

поздние фиксируют состояние, в котором сама граница растворяется в бесконечности пространства. Пейзаж перестает быть местом и превращается в состояние.

После границы: пейзаж ожидания в живописи Евгении Буравлёвой

В современной живописи пейзаж все реже выступает прямым наблюдением природы. Он становится пространством, через которое художник исследует память, восприятие и само состояние современного человека. Существенную роль в этом изменении сыграла фотография: именно она научила зрителя воспринимать пейзаж как фрагмент переживания, как кадр, выхваченный из непрерывного потока времени. Но если фотография традиционно претендует на фиксацию момента, то живопись все чаще работает с тем, что остается между моментами — с паузой, ожиданием, неуверенностью.

Именно поэтому категория лиминальности оказывается особенно продуктивной для описания современной пейзажной живописи. Речь идет не только о «лиминальных пространствах» в популярном смысле — пустых коридорах, заброшенных зданиях или странно обезлюдивших городских видах. Гораздо важнее лиминальность как модус мировосприятия: ощущение существования между состояниями, когда привычные координаты мира становятся неустойчивыми, а пространство перестает быть однозначно определенным. Современный человек все чаще переживает реальность именно таким образом — как непрерывное пребывание на пороге, без окончательного перехода.

Ярким примером лиминального мировосприятия, как и бытования пейзажного жанра в современной живописи в целом представляется нам творчество Евгении Буравлёвой. Если у Эрика Булатова пространство строится вокруг переживания границы, то в работах Евгении Буравлёвой сама граница становится менее определенной. Она больше



Евгения Буравлева «Весна. Вага», 2023.

не обозначена красной полосой, надписью или иным визуальным препятствием. Тем не менее ощущение порогового состояния не исчезает. Напротив, оно пронизывает все пространство изображения.

На первый взгляд живопись Буравлёвой может показаться далекой от проблематики лиминальности. Художница работает с традиционным для европейского искусства жанром пейзажа, изображает парки, леса, водоемы, загородные пространства, городские окраины. Ее картины лишены открытой драматургии и редко предполагают сюжетное действие. Однако именно эта внешняя событийная нейтральность оказывается важным условием особого зрительского опыта.

Художница замечает, что современный человек существует между прошлым и будущим, постоянно пытаясь обрести устойчивость в настоящем, но не находя ее окончательно⁹. Эта характеристика относится не

только к человеческому состоянию, но и к пространству ее живописи. Пейзаж Буравлёвой почти всегда оказывается пространством ожидания. В нем ничего не происходит, но одновременно возникает ощущение, что нечто уже произошло или вот-вот произойдет.

Подобно фигурам на картинах Булатова, персонажи Буравлёвой часто изображены со спины. Они стоят у воды, смотрят на горизонт, всматриваются в глубину леса или открытого пространства. Однако в ее работах почти никогда не возникает препятствия в буквальном смысле. Напротив, пространство выглядит открытым, перед зрителем нет запрета на движение. Но одновременно отсутствует и очевидная цель этого движения. Горизонт остается доступным, однако уже не воспринимается как обещание достижения. Он превращается в знак бесконечного откладывания.

В этом отношении Буравлёва переосмысляет один из центральных мотивов русской пейзажной традиции. Если для художников XIX века горизонт был связан с идеей бесконечного пространства и потенциальной свободой, то в ее живописи он все чаще оказывается знаком экзистенциальной неопределенности. По словам художницы, современный человек воспринимает горизонт не только как символ открытости, но и как своеобразную границу собственного существования¹⁰. Пространство продолжает раскрываться перед взглядом, однако его бесконечность уже не гарантирует освобождения.

Особую роль в этом контексте играет сама структура пейзажа. В отличие от многих современных художников, работающих с темой лиминальности через мотивы заброшенной архитектуры, пустых интерьеров или городской среды, Буравлёва обращается к природному ландшафту. Современная культура унаследовала от романтизма представление о природе как об альтернативе социальному миру. Лес, поле, берег реки традиционно воспринимались как пространство выхода из культуры. Евгения Буравлёва последовательно разрушает эту оппозицию. В беседе художница вспоминает, что важным опытом для нее стало изучение регулярных французских парков. Именно тогда она начала замечать структурную организованность любого пейзажа. Неожиданно оказалось, что даже самый «естественный» ландшафт обладает внутренней архитектурой¹¹. Лес может быть устроен не менее сложно, чем городской парк, а природное пространство — не менее организовано, чем пространство рукотворное.

Если для Эрика Булатова конфликт разворачивается между различными пространственными режимами — свободой и запретом, глубиной и плоскостью, природой и идеологическим знаком, — то в работах Буравлёвой граница между такими режима-

ми постепенно начинает растворяться. Лиминальность возникает уже не между двумя мирами, а внутри единого пространства, которое невозможно окончательно разделить на природное и культурное. Именно поэтому ее пейзажи производят столь странное впечатление. Зритель не всегда способен определить, где находится изображенное место. Это может быть парк, лес, окраина города, пригородный ландшафт или пространство между всеми этими категориями одновременно. Пейзаж оказывается не конкретной территорией, а состоянием среды.

Вновь подчеркнем, насколько существенную роль в формировании этого взгляда играет фотография. Евгения Буравлёва неоднократно упоминает, что ее понимание композиционной структуры ландшафта связано с фотографическим способом видения¹². Однако фотография в ее практике не выступает документом или источником визуальной информации. Скорее, она становится инструментом обнаружения скрытого порядка пространства. Это обстоятельство позволяет иначе взглянуть на отношения между современной живописью и фотографией. На протяжении XX века фотографию часто воспринимали как медиум, вытесняющий пейзажную живопись. Однако в начале XXI века ситуация изменилась. Именно фотографическое изображение стало одним из главных посредников между человеком и ландшафтом. Современный художник все чаще работает не с природой непосредственно, а с образом природы, уже прошедшим через фотографию, цифровой экран, архив или память.

В результате возникает любопытный эффект. Пространства Буравлёвой кажутся одновременно чрезвычайно узнаваемыми и странно отстраненными. Они обладают убедительностью фотографического свидетельства, но лишены его документальной определенности. Зритель узнает изображенное место, однако не может быть уверен, что когда-либо действительно находился там.

Показательно, что подобный эффект возникает во многих работах художницы. Так, в картине «Компъен» взгляд зрителя погружен в пространство лесопарка, которое невозможно однозначно определить как природное или рукотворное. Название отсылает к знаменитому Компьенскому лесу, однако изображенный ландшафт лишен какой-либо географической конкретности. Перед нами одновременно парк и лес, культурный объект и природная среда. Деревья образуют сложную пространственную структуру, напоминающую архитектурную композицию, а просветы между стволами работают как своеобразные коридоры взгляда. Подобно лиминальным пространствам, описанным Питером Хефтом, этот пейзаж существует между категориями и ускользает от окончательной классификации. Зритель узнает изображенное место как знакомый тип пространства, но не может определить его точный статус.

Схожий механизм действует в работе «Лето». Композиция строится вокруг фигуры, изображенной со спины, — мотива, который неоднократно появляется в творчестве Евгении Буравлёвой. Здесь неизбежно вспоминаются не только одинокие странники романтизма с полотен Каспара Давида Фридриха, но и фигуры наблюдателей в пейзажах Булатова, однако функция человеческого присутствия у Евгении иная. Если герои романтизма стоят перед метафизической границей цивилизации и природы, персонажи Булатова — перед границей видимой и скорее идеологической, то персонажи Буравлёвой оказываются внутри пространства, которое само стало порогом. Зритель следует за взглядом героини, но не получает доступа к объекту ее созерцания. Пейзаж разворачивается как пространство ожидания, где ничего драматического не происходит, однако сохраняется трудноуловимое ощущение незавершенности. Свет, летняя атмосфера и внешняя идилличность изображения лишь усиливают этот эффект. Подобно многим образцам совре-

менной эстетики *liminal spaces*, работа вызывает тревогу не через присутствие угрозы, а через отсутствие события, которое зритель подсознательно ожидает.

Особенно важной для понимания художественного метода Буравлёвой является серия работ, связанных с проектом «Чужие впечатления». Художница отмечает, что источником образов для ее живописи становятся фотографии, в том числе найденные в социальных сетях туристические снимки и визуальные следы чужого опыта. В этом случае фотография выступает не документом, а своеобразным посредником между человеком и пространством. Евгению Буравлёву интересует ситуация, когда зритель переживает место, в котором никогда не был, но которое кажется ему удивительно знакомым благодаря бесконечному потоку цифровых изображений. Именно здесь становится очевидной связь современной живописи с лиминальностью как модусом восприятия. Лиминальным оказывается уже не только изображенный ландшафт, но и сам способ его существования в культуре — между непосредственным опытом и его медиальным образом, между памятью и воображением.

В этом контексте особенно показателен «Океан № 3». На первый взгляд работа продолжает классическую традицию морского пейзажа, но если в классической живописи морской горизонт связан с ощущением свободы и простора, то в фокусе внимания художницы находится скорее узкая кромка соприкосновения воды и суши. Пространство побережья сливается в почти беспредметную композицию — это мир переливчатых серебристых оттенков, в котором граница между морем и землей — не начало и не конец, а как будто еще одна полоса в бесконечном ряду таких же. Океан в этой работе представляется не метафорой эмоционального состояния и не романтической идеей, он — отражение современного восприятия мира, в котором исчезают устойчивые ори-



Евгения Буравлева
«Сен-Клу. Деревья»,
2019.

ентир и границы между реальностью, памятью и образом.

Именно эта неопределенность становится источником лиминального опыта. Подобно тому как фигуры на картинах художницы оказываются границей между зрительским взглядом и ландшафтом, одновременно создавая для него барьер и приглашая присоединиться к созерцанию, сами пейзажи существуют между памятью и наблюдением, природой и культурой, реальностью и ее образом. В конце концов, пейзаж в творчестве Евгении Буравлёвой, по собственному выражению художницы, существует на главной границе в истории человечества — границе между существованием и несуществованием. «Это тот вид, на который человек мог бы смотреть после смерти»¹³ — идеальный ландшафт, всплывающий в памяти, лишенный шероховатых неточностей излишней детализации, вызывающий чувство узнавания и оставляющий в растерянности, как нечеткий снимок.

В этой формуле неожиданно соединяются романтическая традиция созерцания

природы и современные представления о лиминальности как постоянном пребывании на пороге.

Разумеется, творчество Евгении Буравлёвой не единственный пример лиминального пейзажа в современном российском искусстве. Мы уже останавливались на этом вопросе в других публикациях¹⁴, отметим лишь, что список авторов, в чьих работах встречаются лиминальные пейзажи (или чьи пейзажи выглядят лиминальными в наши дни) можно при должном упорстве пополнять сколько угодно долго. Сейчас же нас волнует иной вопрос — что делает лиминальность столь востребованным понятием как в современном визуальном искусстве, так и в современной культуре в самом широком смысле?

Лиминальный пейзаж как портрет современности

На первый взгляд обращение современных художников к пейзажу выглядит неожиданным. Однако именно этот жанр оказался особенно востребованным в ситуации, когда

искусство все чаще обращается к опыту неопределенности, утраты ориентиров и поиска новых способов взаимодействия с окружающей средой. Сегодня именно пейзаж все чаще становится пространством, в котором художники обсуждают наиболее актуальные вопросы современного опыта: память и идентичность, отношения человека и среды, экологические изменения, кризис представлений о будущем, трансформацию городской жизни, сосуществование реального и воображаемого. Парадоксальным образом один из старейших жанров европейского искусства вновь оказался способен наиболее точно фиксировать состояние настоящего.

Возможно, причина заключается в том, что современный человек все реже воспринимает мир как систему устойчивых координат. Границы между природой и городом, физическим и цифровым пространством, личной памятью и коллективным опытом становятся все менее определенными. Мы живем в ситуации постоянного перехода, который уже не ведет к какому-либо окончательному состоянию. То, что Виктор Тёрнер описывал как временную фазу лиминальности, постепенно превращается в устойчивое условие существования.

Именно поэтому столь востребованным оказывается лиминальный пейзаж.

Его задача заключается не в изображении конкретной местности. Он фиксирует особое состояние мира, в котором привычные различия начинают терять очевидность. В таких пространствах прошлое сосуществует с будущим, природное переплетается с искусственным, а знакомое неожиданно приобретает черты странного и тревожного.

В этом контексте наследие Эрика Булатова приобретает новое звучание. Сегодня его работы можно рассматривать не только как размышление о советской визуальности или идеологическом контроле пространства. Они предстают ранним исследованием лиминального опыта, который станет определяю-

щим для культуры последующих десятилетий. Горизонт, перекрытый красной полосой, дорога, упирающаяся в знак, пустой залитый солнцем город — все эти образы говорят о человеке, оказавшемся перед границей, которую невозможно преодолеть до конца.

Несмотря на различия художественных стратегий, рискнем утверждать, что все авторы, обращающиеся к категории лиминальности, работают с одной и той же проблемой: их интересует мир, утративший прежнюю устойчивость, но еще не обретший новую форму. Возможно, именно поэтому лиминальный пейзаж стал одной из наиболее узнаваемых визуальных моделей современности. Он позволяет увидеть то, что обычно ускользает от непосредственного взгляда: ощущение жизни на пороге, чувство постоянного ожидания, опыт пребывания внутри пространства, границы которого невозможно окончательно определить.

В истории искусства пейзаж всегда был чем-то большим, чем изображение природы. Он служил способом осмысления отношений человека и мира. Сегодня эта функция вновь становится особенно заметной. Лиминальный пейзаж оказывается не просто одним из направлений современной живописи, а своеобразным портретом эпохи.

Лиминальность как слом коммуникации

До сих пор речь шла о лиминальности как об особом состоянии мира и одновременно состоянии субъекта. В работах Эрика Булатова, и Евгении Буравлёвой, и многих других авторов пространство представало территорией неопределенности, где привычные координаты оказываются размытыми, а человек сталкивается с тревогой отсутствия устойчивых оснований. Однако подобное понимание лиминальности не единственно возможное. Если обратиться к самим художественным практикам, становится заметно, что лиминальный пейзаж не только фиксирует кризис современного опыта, но и открывает

возможность иных отношений между человеком и окружающей средой.

В этом контексте особое значение приобретает вопрос коммуникации. Современная культура традиционно рассматривает пейзаж как объект интерпретации. В романтической традиции природа выступала отражением внутреннего мира человека; в более поздних художественных практиках она превращалась в культурный текст, требующий расшифровки. Однако в работах многих современных художников пейзаж постепенно перестает быть метафорой человеческого состояния.

В некотором смысле эта проблематика уже была намечена в творчестве Эрика Булатова. Его знаменитые текстовые композиции строятся вокруг парадокса коммуникации: слово присутствует в пространстве картины как обещание ясности и сообщения, однако вместо объяснения лишь усиливает неопределенность. Надписи «Живу — вижу», «Иду», «Свобода», «Небо — Море» или «Добро пожаловать» не столько проясняют изображение, сколько создают дополнительный уровень дистанции между зрителем и ландшафтом. Текст оказывается не ключом к прочтению пространства, а еще одной границей внутри него. Если в ранних работах художника лиминальность связана прежде всего с переживанием порога и препятствия, то сама логика его живописи уже указывает на более фундаментальную проблему — невозможность окончательно перевести опыт пространства на язык однозначных значений.

В свою очередь Евгения Буравлёва неоднократно подчеркивает, что видит свою задачу не в интерпретации пространства, а в посредничестве между зрителем и ландшафтом¹⁵. Художник здесь не столько создает высказывание о природе, сколько позволяет состояться встрече с ней. Подобная позиция принципиально отличается как от романтического одухотворения пейзажа, так и от его символического прочтения. Ландшафт не

становится зеркалом человеческих эмоций, не иллюстрирует память, тревогу или одиночество. Напротив, он сохраняет собственную автономию.

Надо отметить, что идея трактовки пейзажа как пространства встречи с иными формами агентности не первый раз поднимается, в том числе на страницах данного издания¹⁶. Однако применительно к лиминальному пейзажу представляется важным сделать следующий шаг и отказаться от самой логики «очеловечивания» ландшафта. Вопрос заключается не в том, чтобы наделить пространство человеческим голосом, а в том, чтобы признать существование форм действия и коммуникации, которые принципиально не сводимы к человеческому языку. Пейзаж здесь выступает не метафорой человека, а самостоятельным актором.

Именно здесь обнаруживается еще одно измерение лиминальности. Тревогу вызывает не только отсутствие человека в пространстве и не только размытость привычных границ. Лиминальный пейзаж ставит зрителя перед опытом принципиально неполной коммуникации. Пространство воспринимается как нечто активное, обладающее собственной логикой и даже способностью воздействовать на человека, однако это воздействие невозможно перевести в слова. Мы чувствуем присутствие смысла, но не можем свести его к сообщению.

Подобный опыт хорошо знаком каждому, кто сталкивался с ландшафтом, производящим сильное впечатление без очевидной причины. Значимость такого переживания не требует объяснения, но и не поддается ему полностью. Пейзаж как будто обращается к зрителю, оставаясь при этом за пределами человеческого языка. Именно этот зазор между ощущением контакта и невозможностью его окончательной вербализации становится одной из важнейших характеристик современного лиминального опыта.

Такое понимание лиминальности позволяет увидеть в ней не только симптом современного кризиса. В массовой культуре liminal spaces чаще всего ассоциируются с тревогой, пустотой и утратой ориентиров. Однако в антропологической традиции лиминальность никогда не была конечным состоянием. Для ван Геннепа и Тёрнера она обозначала переход — ситуацию временной неопределенности, открывающую возможность трансформации.

Возможно, именно в этом заключается значение лиминального пейзажа для современного искусства. Он фиксирует не только неустойчивость мира, но и момент, в котором привычные способы понимания оказываются недостаточными. Провал коммуникации здесь становится не знаком поражения, а условием появления новых форм опыта. Лиминальное пространство напоминает, что не всякая встреча требует полного понимания и не всякий диалог должен завершаться переводом на язык привычных значений. Иногда именно невозможность окончательно интерпретировать увиденное открывает путь к новым отношениям между человеком и миром.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Во время работы над данной статьей — в июне 2026 года — в широкий прокат вышел художественный фильм, посвященный одному из родоначальников интернет-мифологии лиминальных пространств, — «Backrooms» (в российском прокате «Закулисье реальности»).

² Ван Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999.

³ Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 169.

⁴ Diel A., Lewis M.B. Structural Deviations Drive an Uncanny Valley of Physical Places // Journal of Environmental Psychology. № 4 (82). 2022.

⁵ Heft P. Betwixt and Between: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces // The Journal of Science

and Culture. 2021. № 8. URL: https://www.academia.edu/70288528/Betwixt_and_Between_Zones_as_Liminal_and_Deterritorialized_Spaces.

⁶ О фотографии многое сказано в ключевых текстах философов XX века. Дабы избежать излишних повторений адресуем читателя к ряду уже ставших классическими высказываний по теме, напр.: Бен-ьямин В. «Краткая история фотографии»; Сонтаг С. «О фотографии»; Барт Р. «Camera Lucida. Комментарий к фотографии»; Batchen G. «Burning With Desire: The Conception of Photography» и др.

⁷ Fisher M. The Weird and the Eerie. London: Repeater, 2016.

⁸ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–314.

⁹ Интервью с Е. Буравлёвой, из личного архива автора. 02.06.2026.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Подробнее см. Подлипенцева К. Лиминальность и лиминальные пространства в современном российском визуальном искусстве: от ритуальных практик до цифровой реальности // Художественная культура. 2025. № 3. С. 364–393.

¹⁵ Интервью с Е. Буравлёвой, из личного архива автора.

¹⁶ Зацепин К. Энигматический пейзаж: когда ландшафт становится зрителем // Художественный журнал. № 125. 2024.

Ксения Подлипенцева

Родилась в 1998 году

в Санкт-Петербурге. Историк искусства,

сотрудник Государственного Эрмитажа.

Преподаёт теорию и практику кураторства

в Студенческом клубе Эрмитажа.

Живёт в Санкт-Петербурге.



Александр Гронский «Здесь что-то происходит», 2022–2025. Тираж: 1/10. Из коллекции Игоря Суханова.

Алина Стрельцова

Стеклоанная граница

Мне бы хотелось посмотреть на нынешнее искусство не в поисках подражателей или продолжателей Булатова, но воспользоваться оптикой, которую нам предложил художник, чтобы понять, как сегодня складываются отношения между художественной и внехудожественной реальностью внутри одного произведения.

1

Много писали о том, что Булатов показывает, как советские идеологические конструкции закрывают от нас подлинную реальность, и своим творчеством открывает для нас проход в эту реальность: каждая его картина превращается в нечто вроде люка, сквозь который мы можем выбраться с обреченного корабля: «Картинная плоскость, эта невидимая стеклянная граница, — основа картины. Ее ни в коем случае нельзя нарушать, иначе пространство картины развалится. Только это препятствие, как ни парадоксально, дает нам возможность попасть внутрь изображения»¹. А еще Эрик был убежден, что Илья Кабаков создавал свою работу «Художник, улетевший в свою картину» (1995) в качестве пародии на его, Булатова, творчество.

Здесь мы, конечно же, можем вспомнить Альберти, который в своих трудах обозначил статус картины, которая отныне и впредь становится окном в пейзаж. А также Павла Флоренского, который утверждал, что в отличие от западноевропейской живописи икона тоже всегда была окном, но только в подлинный, горный мир. И тут нам

приходится задаться вопросом: сегодня для нас подлинный мир — это какой?

Ответ на этот вопрос не был таким уж очевидным, даже в те годы, когда Эрик Булатов создавал свои самые известные работы. Например, на круглом столе, который состоялся в 2020 году в Третьяковской галерее по итогам выставки «Ненавсегда» и был посвящен эскапистским настроениям в искусстве брежневского периода, выступали куратор проекта Кирилл Светляков и художница Ирина Нахова. Слушая их, я все время ловила себя на мысли, что выступающие никак не могут совпасть, звучат вразнобой, как будто пианист одной рукой играет менуэт, а другой — польку. Дело в том, что, с точки зрения Кирилла Светлякова, художники бежали из тягостной советской реальности в свои воображаемые миры, извлекая их из искусства прошлого и перерабатывая в реалиях своего времени. А Нахова явно была уверена, что если художники куда и бежали, то именно что в подлинную реальность из дурного советского морока. Пребывая внутри разных систем координат, собеседники все как будто никак не могли уловить мысль друг друга и вопросом о том, какая из реальностей настоящая, не задавались.

С тех пор ответить на наш вопрос стало еще сложнее, хотя бы потому, что к реальности идеологических конструкций добавилась еще и цифровая, лежащая за пределами экрана, но куда тоже можно попытаться проникнуть. Этим, например, занимается британский художник Марк Леки, который соединяет две концепции — иконы, откры-

вающей для зрителя проход в райский сад, и экрана цифровых устройств, за которым тоже что-то скрыто, какая-то истина, которую от нас прячут транснациональные корпорации, СМИ и соцсети. В своих видео Леки пытается самыми разными способами провалиться на ту сторону, в том числе бросаясь всем телом на стеклянную границу, разбивая ее снова и снова, и в конце концов исчезая из нашего мира под звуки григорианского хорала. Не думаю, что Марк Леки внимательно изучал творчество Булатова, однако российский зритель может обнаружить сходные задачи у этих художников. Более того, мне кажется, что Булатова имеет смысл рассматривать не как прямого наставника каких-либо современных авторов, которые продолжают его дело и развивают его концепции, но как ключ ко многим процессам в современной живописи и фотографии, существующей в пространстве современного искусства (photo based art).

2

Павел Отдельнов много работает с традицией московского концептуализма. Его тотальная инсталляция «Звонящий след» (2021) в поселке Сокол Челябинской области была построена фактически как концептуалистский альбом из двадцати одной страницы, только развернутый в пространстве, — каждая комната внутри заброшенной школы буквально и была такой страницей с номером на обшарпанной двери, с надписями от руки на стенах, как бы наклеенными на бумагу газетными вырезками, картинками по мотивам газетных фотографий. А вот новая серия Отдельнова — «Жилые комплексы: Хрупкая утопия» (2026) — позволяет поговорить как раз о наследии Эрика Булатова.

Эту серию художник посвятил модернистским комплексам, возведенным в 1960–1970-е годы в Британии, когда у власти находились лейбористы. Важнейшая проблема, которую им пришлось решать, — жилищная. После

Второй мировой войны дома, кварталы и целые города оказались разрушены, при этом люди продолжали переезжать из деревень в города, и новые власти надеялись не просто обеспечить их доступным жильем, но и создать для британцев лучшую, более справедливую жизнь. Так возникли гигантские комплексы, Spa Green и Lenin Court, Alexandra Road Estate, Aylesbury Estate и многие другие. Архитекторы проектировали дома для всех слоев общества, опираясь на концепцию города-сада и придумывая общественные пространства, где соседи должны были знакомиться и собираться, — например, небесные коридоры, по которым жители могли переходить между частями здания, не спускаясь на землю. Когда к власти пришла Маргарет Тэтчер, сектор социального жилья фактически лишился финансирования, и практически сразу появились публикации о том, что сама архитектура подобных муравейников провоцирует их превращение в гетто, разгул преступности и антисоциальное поведение жильцов. Дома обрели плохую репутацию, и люди очень скоро обнаружили, что не могут продать свои квартиры; таким образом, комплексы действительно стали превращаться в гетто для малоимущих. Так что сейчас многие из этих зданий уже разрушены или находятся в процессе сноса.

И вроде бы Отдельнов пишет портреты именно этих жилых комплексов, но все они лишены какого-либо урбанистического фона: никто не выгуливает собак во дворах, не поливает цветов на террасах, активисты не протестуют против сноса модернистских зданий. Мы можем догадаться, что перед нами не сам дом, а идея дома, каким он был задуман урбанистами середины века. Рядом со зданиями мы обнаруживаем картины, где изображены градостроительные макеты и планы, то есть мы как будто попадаем в параллельную реальность, в пространство идей, которые, быть может, сейчас дискре-



Иван Симонов «Горизонт», 2021. Тираж: 9/70. Из коллекции Игоря Суханова.

дитированы, но не утрачены. На крышу одного из комплексов Отдельнов помещает надпись «Homes for the future» так же, как на советских домах писали «Ленин, партия, народ — едины». Помимо архитектурных изображений серия включает и ряд картин с лозунгами, взятыми буквально с телеэкранов, например, «New houses to solve problems». И вот как рассказывает о них художник: «Эти несколько работ — заставки документальных фильмов эпохи большого оптимизма. Для меня это свидетельства тех самых духоподъемных идей, которые вызвали к жизни всю эту масштабную программу социального жилья. Мне нравится свечение этих букв, их рисованная типографика, которая тоже отсылает к той эпохе и ее позитивизму. В них есть убежденность и сила».

Попав в пространство социалистической утопии, заслонившей реальный мир, зритель вполне вероятно попытается найти оттуда выход. Ведь если художник показывает нам такие знакомые по нашей собственной истории лозунги, куда-то же он нас должен вывести из этой параллельной вселенной?

И вроде бы мы этот выход находим — утопия рушится во времена Маргарет Тэтчер: обман раскрылся, идея многоквартирных комплексов изначально никуда не годилась. А спустя еще несколько десятилетий вся Британия узнает, что социальное жилье возводилось с многочисленными нарушениями, в 2017-м бытовое возгорание в Grenfell Tower привело к гибели десятков людей, официально было признано, что безопасность жителей обеспечить невозможно, а в многоквартирных комплексах царят грязь

и нищета. И вот на картинах мы видим, как Тэтчер моет посуду на пятиметровой кухне, а Тони Блэр, вступая в свой второй срок на посту премьера, произносит речь, обещая прислушаться к пожеланиям жителей и решить проблему социального жилья. Легко догадаться, что Тэтчер никогда не жила в социальной квартире, а Aylesbury Estate, где выступал Блэр, уже находится в процессе сноса. Все это вопреки активным протестам жителей, которые даже сняли свой собственный фильм, желая показать, что их дома — вовсе не сосредоточие преступности, нищеты и грязи, и вокруг них сложилась прекрасная инфраструктура, школы, галерея, парки и скверы. Люди настаивают, что им предлагают жилье гораздо худшего качества, чем у них было, и что кварталы, которые критикуют за высокую плотность застройки, сменяют высотки, где плотность еще выше. В общем, живущему в Москве арт-критику легко здесь увидеть сходство с историей столичных хрущевок. Но самое главное — никакой подлинной реальности мы не обнаруживаем ни в изображении Тэтчер, ни тем более у Блэра, который присутствует на картине лишь в виде силуэта, как своего рода идея Тони Блэра, пришедшая из мира других идей.

Еще у нас есть изображения тех самых аварийных домов — Grenfell Tower, затянутой в сетку с зеленым сердечком, двух высоток на окраине Глазго, показанных в момент взрыва. Но и здесь ни о каком реальном мире говорить не приходится, все они тоже существуют внутри абстрактного пространства, а на крышах высоток Отдельнов пририсовывает лозунг «Glory to Labour», подразумевая и лейбористскую партию, и советское «Слава труду». То есть эти работы тоже про крах идей, а не зданий. В истории, которую рассказывает нам художник, представления одних людей о том, как построить справедливую и счастливую жизнь, наслаиваются на представления других людей, а никакого настоящего

мира как будто и вовсе нет. И в этот момент мы, наверное, можем вернуться к вопросу о том, в какую реальность бежит художник. Ведь вопрос об эскапистских настроениях в искусстве и в нашу эпоху оказывается гуще актуален. Отдельнов, разумеется, неслучайно показывает сходство двух систем — советской, где он вырос, и краткого периода британской истории, когда у власти тоже находились социалисты. Переехав в Лондон, художник смотрит, как небо отражается в стеклянных фасадах Aylesbury Estate, буквально с того же ракурса, с которого он наблюдал типовую панельку в Дегунино, и признается, что хочет «одомашнить свою новую жилую среду, принять ее как свою», увидеть пейзажи, которые могут ему напомнить Дзержинск или Дегунино. Как будто продираясь сквозь целую вереницу параллельных миров, где проектировались, строились и разрушались британские жилые комплексы, автор ищет свой собственный путь домой, но этот путь явно пролегает по ту сторону рамы, хотя бы потому, что любая реальность по эту сторону может оказаться таким же дурным мороком, пространством обманутых ожиданий и нарушенных обещаний.

3

Интересно поискать наследие Булатова не только в живописи, но и в сегодняшнем искусстве уличной волны. Многие стрит-художники, работая в трехмерном пространстве города, накладывают на него текст, тем самым выстраивая отношения между плоскостью букв и глубиной пейзажа. Но если перенести тот же самый проект в галерейное пространство, например, в виде фотодокументации, у нас появится еще и картинная плоскость, которая вовсе не обязательно совпадет с плоскостью текста. Например, во время перформанса 2018 года Владимир Абих отправил слова «Лучшие годы» в плавание по рекам и каналам Санкт-Петербурга. Пенопластовые буквы вела за собой перформансистка в

Павел
Отдельнов
«Aylesberry.
Homes
for the future»,
2026.



красном платье и на сап-серфе. Конечно, в этом образе можно увидеть аллюзию на петербургскую традицию «алых парусов», когда украшенный парусник проходит по Неве в день школьных выпускных. Лучшие годы уже совсем рядом, вот-вот мы их дождемся, но миг — и они проплывают мимо. Сейчас эта работа существует как серия фотографий, где снимки композиционно выстроены как раз в духе булатовских картин — текст отказывается быть надписью поверх картинки, он обретает вектор движения и уходит в глубину работы.

Явные аллюзии на Булатова можно увидеть и в работе Ивана Симонова «Горизонт завален» (2021). Однако у Булатова линия соприкосновения неба и моря перекрыта красной ковровой дорожкой или, может быть, лентой какой-нибудь важной награды, воспринятой как вершина устремлений советского человека. У нас есть реальный и фальшивый горизонт. А вот Симонов иронизирует — его горизонт оказывается условностью, существующей лишь в системе координат фотографа и его зрителя. В то

время как никакого реального горизонта, наверное, и вовсе-то не существует. В ту же копилку можно поместить и работу Владимира Абиha «Живопись закрашивает, искусство открывает» (2020) из серии «Добавленная стоимость». Художник купил картину неизвестного автора — типичный «русский» пейзаж в духе передвижников, и прорезал его насквозь. Мы могли бы ожидать, что искусство нам и правда что-то откроет, тот самый выход по ту сторону рамы, но на самом деле за примитивной картинкой мы обнаруживаем лишь белую стену музея. Ничего кроме «добавленной стоимости» художник не создает.

Мне представляется, что художники обнаружили у Булатова установку, что при помощи картины можно куда-то пройти, и, отталкиваясь от нее, решили посмотреть, как это может работать в наших нынешних условиях. Посмотрели и обнаружили, что как-то не очень работает. Может быть, у нас проблемы с искусством, которое, например, вследствие коммерциализации растеряло свою волшебную силу. А может — с реальностью,



Семен Мотолянец «Этот пейзаж не навсегда». Из серии «Текстовые ширмы», 2020–2023.

которая не факт, что вообще существует, как по ту, так и по другую сторону рамы.

Влияние Булатова на искусство уличной волны мы обсуждали с художником Семеном Мотолянцем, который уверен, что как раз на выходцев из стрит-арта Булатов повлиял особенно сильно, и именно тем, что узаконил присутствие текста в картинке. То есть в русскоязычном пространстве он стал тем самым человеком, который сказал: «Можно!» и показал как. И в то же время мои размышления о прорыве сквозь картинную плоскость Семену не казались вопросом первостепенной важности. Ему гораздо важнее, что Булатов работал с пластикой текста — его гарнитурой, объемом, с соотношением текста и изображения в картине, но смысл написанного не так уж был и важен, а вот для Владимира Абиha, Тимофея Ради и многих других нынешних авторов важен именно текст: иностранец не поймёт без перевода работу Ради «Я хотел бы обнять тебя, но я просто текст», а вот булатовскую «Слава КПСС» — поймет.

Эрик Булатов и правда говорил, что изобразительное искусство должно по возможности пользоваться своим собственным языком визуальных образов, стараясь не прибегать к языку литературы — тексту. Но даже если посмотреть на работы самого Мотолянца, можно обнаружить дискуссию с Булатовым вовсе не на уровне шрифтов и

гарнитур. У Семена есть, например, «Одетая, поднимающаяся на эскалаторе» (2015), где, в первую очередь, конечно, распознаётся Дюшан — его «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», а во-вторую — Булатов, который предлагал проигнорировать плоскую надпись «Выхода нет» и устремиться за буквами «Выход», уводящими нас в глубину изображения. Мотолянец тоже берет эту концепцию, и его «Одетая» уезжает на эскалаторе куда-то вовне, однако поверх изображения мы обнаруживаем надпись «Я — картина, осознаю свою функцию и иллюзий на свой счет не строю».

Признавая влияние Булатова на собственное творчество, Семен приводит в пример другую серию — «Текстовые ширмы» (2020–2023) и рассказывает: «Расстояния между буквами играют важную роль: мы видим дистанцию между словами и между буквами, все они существуют отдельно, они не связаны друг с другом иначе как посредством листа бумаги. Но когда я перевожу слова в материальную форму, то приходится их как-то между собой скреплять. И я придумал петли, которые соединяют буквы между собой и делают текст слитным. И потом я писал живописные работы с элементами таких петель — совсем на манеру Булатова. Получалась заслонка, своеобразный забор, который перекрывает картину максимально неорганично. И сейчас, мне кажется, многие художники работают

с лозунгами, причем для них в этом лозунге главное — это его содержание. А вот то, что визуальность лозунга тоже имеет значение — это я почерпнул у Булатова».

Сделанные из фанеры буквы и белое пространство фона существуют у Мотолянца по разные стороны границы, однако то и другое — плоскости, зрителю незачем преодолевать забор, за ним он ничего не найдет. Другое дело серия «Форточки», где даже в самом названии художник нам сообщает, что пройти сквозь картину невозможно, однако можно попытаться хотя бы высунуться в другое пространство. У каждой работы из серии есть створка, которая крепится к фрагменту воображаемой оконной рамы при помощи петель. А в створке — картинка, например, руки, которые держат книгу. Поверх картины написан текст «Сквозь», где большая «С» сделана из фанеры и находится с нашей стороны рамы, а остальные буквы, поменьше, написаны поверх изображения и таким образом оказываются в том же пространстве, что руки и книга. Таким образом художник пропускает зрителя внутрь своей форточки, от фанерной буквы снаружи, через нарисованные буквы внутрь — очень булатовским способом. А дальше мы видим книгу, которая, строго говоря, может быть воспринята как еще одно окно, ведь любая книга — это тоже устройство, позволяющее человеку проникнуть в другую реальность. Но так же нарисованная книга у Мотолянца — это преграда, которая останавливает взгляд зрителя и выбрасывает его обратно, в свой мир.

Пользуясь той же булатовской оптикой, можно еще приглядеться к недавней серии Александра Гронского «Что-то происходит». Эту серию фотограф снимает с февраля 2022 года и в ней фрагменты нашего времени соединяются с текстовым комментарием. Мы читаем лозунги «Мы будем строить страну!» поверх унылой снежной пустоши, «Слава богу за всё» посреди явной разрухи и щитов «Скоро здесь станет комфортнее», «Диктату-

ра» на дорожном указателе, «Русский крест. К празднику светлой Пасхи» поверх аптеки, «Бесит!». И мы могли бы подумать, что это язвительный комментарий самого художника, что он добавил собственные надписи поверх картинок. Наверное, смысл в том, что мы и должны так подумать, а потом обнаружить, что это комментарий самой реальности, куда фотограф не вносил никаких изменений. Как будто мы научились у Булатова видеть симбиоз двух реальностей на одном изображении и даже надеяться, что посредством искусства сможем выбраться из фальшивой идеологической ловушки, но Гронский нам показывает картинку, где буквы не отделяются от фона, они намертво сшиты друг с другом, между ними нет никакого зазора. Можно долго спорить о том, насколько советский человек верил в лозунги на плакатах, сопровождавшие всю его жизнь. С большей уверенностью можно говорить о том, что сегодняшний человек ни во что не ставит печатное слово и везде ждет обмана, однако буквы на фотографиях Гронского нельзя изъять из этой реальности, показать, что за ними есть что-то другое, настоящее, хоть ты верь в написанное, хоть не верь, они неразделимы. И, наверное, это особенно горько осознавать тем, кто однажды увидел этот зазор на картинах Булатова и поверил, что выход существует.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булатов Э. Художник среди зрителей // Искусство. 2014. № 2 (589).

Алина Стрельцова

*Искусствовед, кандидат наук,
шеф-редактор журнала «Искусство».*

Автор многих статей и книги

«Современное искусство Кореи.

*Восемь эссе о поисках дома, чужих лицах
и живых деревьях».*

Живет в Москве.



Выставка «Self-fulfilling Prophecy: Flat Ontology». Diatopos Art Centre, Никосия, Кипр, 2025. Фото: Йоргос Стильяну. Предоставлено автором.

Ксения Кудасова

Живопись как проход, который перекрывают

Тук-тук.

Кто там?

Зритель.

Что, если вход в картину начинается с преграды? И есть ли из этого пространства выход?

Перед живописью Эрика Булатова зритель оказывается лицом к лицу с плоскостью, открытой в пространство с нарушенной геометрией и искаженной перспективой. Я чувствую, как картина заставляет меня двигаться взглядом вглубь изображения, она буквально втягивает взгляд, и в какой-то момент я обнаруживаю себя блуждающей в ее искривленном пространстве-времени.

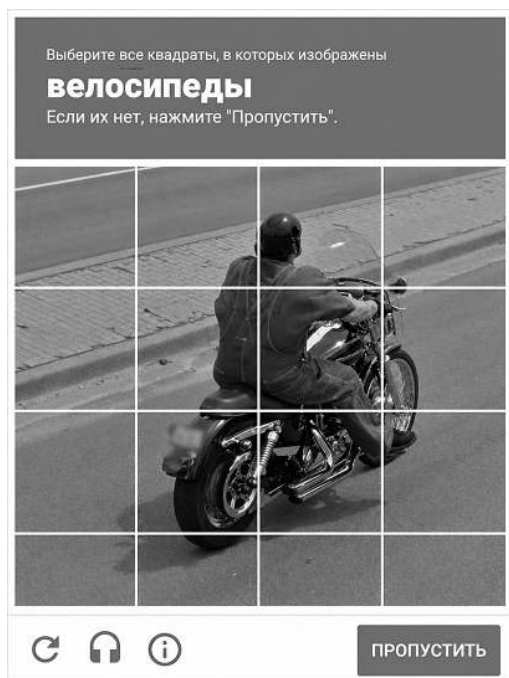
Картина, как открытая дверь посреди пустыни. Ничего не скрывая, не обещая, не гарантируя, она притягивает к себе, даруя возможность перехода. По мере приближения к ней, пространство сгущается, делается все более напряженным, и зритель останавливается в нерешительности — идти дальше или нет?

Важным моментом в творчестве Эрика Булатова, по его собственным словам, стал случай в Гурзуфе, когда из-за болезни он был вынужден проводить дни в постели. Смотря в окно, художник обратил внима-

ние, что линия перил ломает весь пейзаж. «Все было бы замечательно, но почему-то вид был перегорожен красной палкой», — вспоминал Булатов. Поначалу эта деталь раздражала его, но вскоре пришло озарение: «И вдруг в голову стукнуло: дурак, чего ты злишься, тебе повезло! Тебе наглядно демонстрируют твоё положение в пространстве, твою собственную жизнь, где от тебя закрыто именно то, что ты больше всего любишь, к чему стремишься»¹. Так ситуативный дискомфорт привел к размышлениям о границах свободы, воплотившись в картине «Горизонт» (1971–1972).

Красная палка несет в себе драматургию театрального занавеса, а точнее, шлагбаума. Вот же оно, открытое море! И горизонт виден, и импульс движения задан. Но преграда в виде неуместной полосы, букв или других заграждений превращает пейзаж на заднем плане в недоступное пространство. И начинаешь испытывать раздражение из-за невозможности свободного прохода взгляда, усиливаемое нетерпением — когда же, наконец, уберут препятствие?

В «Славе КПСС» (1975) для меня решающее значение имеет расстояние между буквами и небом. Эта стена букв оста-



Ксения Кудасова. Капча с заданием «Выберите велосипеды». Скриншот. Предоставлено автором.

навливает, а затем увлекает взгляд по нелинейной траектории, следуя по которой, начинаешь испытывать легкое головокружение и вскоре понимаешь, что попал в ловушку петли внимания. Сам Булатов настаивал, что буквы существуют отдельно от неба, находящегося за ними, и именно это расстояние нужно увидеть. Небо гиперреалистично, при этом прямой доступ к нему заблокирован Словом. Для меня булатовские полотна с лозунгами — различные версии одного механизма прохода. И зритель либо выдерживает эту проверку петель внимания и прорывается к изображению, в пространство картины, собственно к живописи, либо отступает, сдаваясь во власть букв пограничной службы.

Мне близка мысль Булатова о проблеме прохода, преодоления границы поверхности как главной для картины. Отсюда

возникает и линия моих «Цифровых Свидетелей», связанных с дистанцией и неполным присутствием. Меня здесь занимает сам момент входа в изображение — короткая пауза перед тем, как оно откроется. У Булатова эту паузу удерживает слово. В моих работах ее создает экран со знакомой задержкой изображения — за счет времени загрузки, — которая напоминает, что доступ всегда кем-то регулируется. Мы наблюдаем этот процесс по несколько раз на день и уже не замечаем, как это меняет сам взгляд. В «Цифровых Свидетелях» продолжается булатовская логика изображения, останавливающего зрителя у границы, заставляя прочувствовать ее устройство, и лишь затем выпускает внутрь.

Эта потребность в воздухе и дистанции сегодня по-новому раскрывается внутри выставочного пространства, где сосуществуют разные медиумы. В моей практике технологичная цифровая фиксация и живая, текучая природа традиционного акварельного материала не противопоставляются, но мирно делят единую многомерную экспозиционную среду.

Искусство Булатова подсказывает, как преграда может органично вплестись в ткань изображения и постепенно приучать зрителя к своему присутствию. В экранной среде она растворяется в привычке ожидать. Именно в этой паузе возникает фигура Цифрового Свидетеля. Я думаю о Цифровых Свидетелях как о духах сети, которые появляются после проверки доступа и остаются у самого входа. Они хранят измерение цифрового пространства, являются его зыбкими привратниками, и они решают, состоится ли проход.

Эти фигуры возникают из цифровых действий и ведут себя как прото-тотемы сетевой среды. Через них техноанимизм становится достаточно ощутимым опытом, при котором цифровой объект обретает память и собственную форму. Свидетель ничего не

разъясняет и не сопровождает зрителя. Он остается в точке, где прошел цифровой код, и сохраняет след присутствия. Поэтому он одновременно несет несколько функций, как хранитель, связист и фигура дистанционной заботы. Благодаря ему сеть начинает восприниматься как пятое измерение — высокочастотная реальность, испещренная следами, наполненная ожиданием и чужим временем. Примерно такую же функцию выполняет барьер из букв у Булатова. Они тоже свидетельствуют, но в своем ключе и со своей исторической нотацией, обусловленной живописным медиумом.

Когда граница пройдена, изображение начинает вести себя иначе. Оно нигде не задерживается надолго в одном формате, путешествуя в сети то сжатым, то обрезанным, то в другом масштабе и с наложенными коллажами и надписями. В этом движении и возникает Цифровой Свидетель. Чтобы он появился, достаточно, чтобы взгляд на секунду задержался на экране.

Постепенно эта экранная задержка переходит в материал, и в моей практике она оседает в виде акварельной грануляции, которая тоже требует времени. Сначала вода размывает контур, потом пигмент стягивается к его краям, выпадая в осадок. В этот момент цифровой код становится водяным и вполне материальным. Свет экрана трансформируется в акварельный пигмент, и Свидетель едва удерживается на холсте, который сопротивляется акварели. Его форма зависит от того, куда ушел пигмент, как легла вода и что осталось после высыхания.

От Эрика Владимировича мне важно перенять принцип внутренней преграды, встроенной в художественную работу и способной менять движение взгляда. В моих работах эта преграда проходит через экран и засыхает в акварельном пятне, а потом переходит в скульптуру дополненной реальности, то есть снова возвращается



Ксения Кудасова «Цифровой Свидетель», инсталляция в дополненной реальности (AR) на выставке «Self-fulfilling Prophecy: Flat Ontology». Diatopos Art Centre, Никосия, Кипр, 2025. Фото: Селин Генч. Предоставлено автором.

к цифровой форме. Цифровой Свидетель возникает в момент, когда изображение покидает экран и входит в физический мир. Он перехватывает след цифровой связи, удерживает его и переводит в акварель либо иную форму.



Ксения Кудасова «Цифровой Свидетель», инсталляция в дополненной реальности (AR) в городском пространстве. Москва, 2025. Фото: Мария Кондратьева. Предоставлено автором.

Здесь уместно вспомнить тезисы Хито Штайерль о бедном изображении — копии, которая живет в постоянной передаче и постепенно теряет прежнее качество, зато приобретает скорость и возможность появляться в новых местах. Такое изображение сжимают, пересохраняют, обрезают, снабжают текстом, вырывают из исходного контекста, и каждое перемещение оставляет на нем царапину. Цифровой Свидетель возникает внутри похожей циркуляции, только его хрупкость связана еще и с памятью о конкретной связи².

Необходимо упомянуть и другую сторону сети как пятого измерения — ее незавершенность и заметное присутствие пользователя. Оля Лялина пишет о раннем интернете как о медленном, личном пространстве, которое постоянно находилось в процессе строительства. Позже интерфейс стал все старательнее прятать собственное устройство. Лялина связывает это с исчезновением фигуры пользователя, которого гладкая поверхность должна освободить от необходимости замечать код и чужие решения, уже встроенные в программу. При этом любой сбой мгновенно возвращает систему в поле зрения³.

Цифровой Свидетель появляется именно в такой трещине гладкого интерфейса. Он сохраняет память о действиях бесчисленных пользователей, раз за разом меняющих изображение. Свидетель — знак того, что цифровое пространство никому не дается в готовом виде. Оно постоянно достраивается теми, кто в нем пребывает и оставляет львиную долю своего времени.

И переход в акварель для Свидетеля становится еще одним этапом этой незавершенности. Вода продолжает работу, начатую сетью. Она сдвигает пигмент, размывает пиксели и за счет этого оставляет часть изображения без окончательного решения. Думаю, все замечали, что акварель ведет себя почти как веб-страница, которая находится в процессе загрузки, — расплывающаяся, без четких очертаний. В таком состоянии Свидетель получает материальное тело, сохраняя память о путях и порталах, которые он прошел.

Ускользание и сгущение — так можно охарактеризовать способ существования Цифрового Свидетеля. Он то почти исчезает в потоке изображений, то собирается в акварельное пятно и на короткое время получает плотность. Его присутствие



Ксения Кудасова «Портал как проход», мем. Интернет-фольклор. Предоставлено автором.

никогда не бывает окончательным и уверенным.

При встрече экрана с акварельным Цифровым Свидетелем возникает дверь (та самая — посреди пустыни, — которую у Булатова воздвигает Слово), и Свидетель остается у порога, удерживая связь между двумя пространствами.

Живопись сохраняет силу в моменте задержки. В среде, где изображение должно появляться мгновенно, быть понятным с первого взгляда и тут же уступать место следующему, она возвращает встрече вес и длительность. Возводя границу, она задерживает взгляд зрителя и делает доступ к пространству особым событием. Булатовская преграда в этом смысле становится этической формой, поскольку вход требует времени, терпения и готовности остаться перед закрытой дверью, заставляя признать цену входа, за которой объект искусства получает право быть трудным.

Зритель получает шанс войти только после проверки собственного взгляда. Живопись как проход, который перекрывают, не заканчивается банальным запретом — она производит более сложную ситуацию. Перед нами есть вход, перед нами есть

граница, и перед нами есть изображение, которое проверяет нашу способность смотреть и анализировать. А что касается выхода, то он проявляется в Цифровых Свидетелях — фигурах, которые переводят след цифровой связи в материальный язык живописи.

В конечном счете, мне кажется, что именно на стыке этих медиумов рождается булатовская мысль о проходе как о главной проблеме картины — поиске той точки, где технологический экран и живописный слой перестают быть преградой и открывают путь к подлинному переживанию времени.

Клик-клик.

Кто там?

Живопись.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булатов Э. «Свобода — это не то, что направо или налево, это вглубь»: интервью художников Эрика Булатова и Натальи Касаткиной журналисту Яне Жиляевой // Forbes Russia. 21.09.2023. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/496739-svoboda-eto-ne-to-cto-napravo-ili-nalevo-eto-vglub-interv-u-erika-bulatova>.

² Steyerl H. In Defense of the Poor Image // e-flux Journal. № 10. November 2009. URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>.

³ Lialina O. Turing Complete User // Contemporary Home Computing. 2012. URL: http://art.teleportacia.org/observation/turing_complete_user.

Ксения Кудасова

Родилась в Туле в 1985 году.

Художница, куратор, основательница

artist-run space «Pafos Underground»

(Пафос, Кипр). URL: <https://pafos.gallery/>.

Живет в Пафосе (Кипр).



Аниш Капур «Вознесение», 2003.

Никита Тарасов

Белый свет как предел видимости

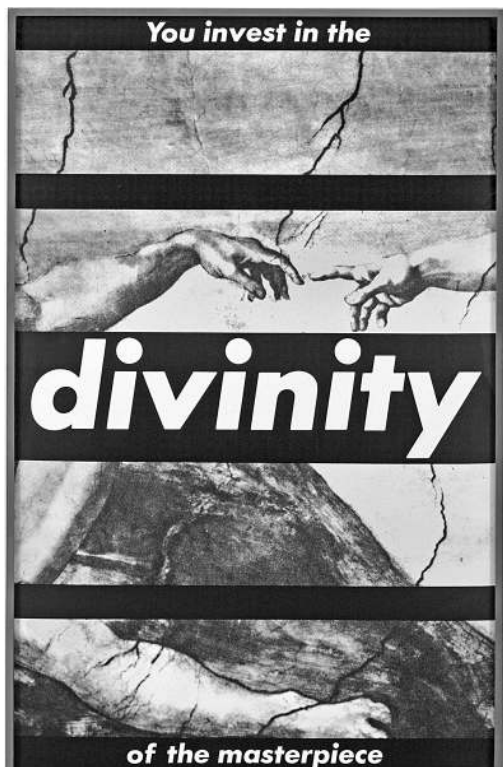
Сопrotивление живописной картины воздействиям внешней среды, в том числе и физическому свету, всегда определяло ее сохранность. Пигментный порошок — твердая сыпучая субстанция — требует связующего, чтобы стать краской. Для масляной краски характерна укрывистость: красочный слой поглощает свет, отражает его поверхностью, но не пропускает сквозь себя.

Если фотография (светопись) начинается с темного экрана — внутри камеры (camera obscura) изначально темно, изображение рождается из оптической проекции света на светочувствительную основу, — то живописная картина начинается с освещенной поверхности, которая последовательно перекрывается красочными слоями. Картина как медиум слишком материальна и груба, чтобы иметь естественную предрасположенность к свету. Живопись сопротивляется даже падающему свету: красочные пигменты обладают определенными коэффициентами светостойкости и необратимо меняют свои физические свойства под воздействием ультрафиолета. Музейная традиция консервации — регулирование освещенности, фильтрация ультрафиолета, темные запас-

ники — есть институционализация этого парадокса: картина сохраняет себя во времени именно через сопротивление свету, который ее проявляет.

И тем не менее именно станковая картина на протяжении столетий претендовала на то, чтобы быть медиумом света *par excellence* — не только физического света, естественного или искусственного, но и сакрального. Иконное золото, нимбы, световые коридоры и лучи в религиозных картинах Возрождения, растворенный предметный мир позднего Тернера, цветовые поля Ротко, словно излучающие свечение изнутри, образуют фундаментальную традицию изображения света в той форме его проявления, которая по определению превосходит доступность видимого. Живописная структура трансцендентного в изобразительной традиции строится на фундаментальном противоречии между зависимостью картины от света, светобоязнью материала и световой амбицией самого медиума.

Эрик Булатов разработал концепцию закартинного пространства и света, исходящего не снаружи и не с поверхности, а изнутри картинной плоскости. Он писал:



Барбара Крюгер «Без названия (Ты инвестируешь в божественность шедевра)», 1982.

«Пространство такой картины представляется мне коридором, соединяющим два пространства: социальное, в котором нахожусь я и зритель, — это пространство перед картиной, и другое — как бы за картиной. Оттуда, из закартинного пространства, сквозь картину непрерывно движется на нас поток света. Он постоянен и как бы неподвижен в своем непрерывном движении. Это и есть опора, основа картины, ее движущая сила»¹.

В богословии исихазма Фаворский свет — это нетварная божественная энергия, созерцаемая апостолами в момент преображения на горе Фавор и понимаемая как форма явления Бога. У Флоренского богословие Фаворского света переходит в теорию

иконного пространства: икона светится, потому что принадлежит порядку, где свет является условием присутствия. Согласно Флоренскому, икона отличается от картины тем, что она не репрезентирует сакральное: икона сама есть место присутствия горнего мира — «окно» или «дверь», через которые является этот мир.

Эта онтологическая проницаемость плоскости иконы объясняет феномен обратной перспективы: иконное пространство раскрывается от плоскости навстречу смотрящему, позади которого находятся точки схода. Освещение в иконах существует по тому же принципу: свет исходит изнутри пространства наружу, сами фигуры предстают источником Фаворского света. Золотой фон в иконе не имеет пространственной глубины — он сам есть свет. Икона наделяется функцией транслятора этой нетварной световой энергии, а обратная направленность света — из глубины изображения к субъекту восприятия — определяет изобразительную структуру трансцендентного.

Булатов полностью сохраняет онтологическую и пространственную структуру Фаворского света, секуляризируя его. Это свет, источник которого принципиально находится за пределами видимого мира: он недостижим для физического глаза, но при этом абсолютно действителен. Закартинный свет Булатова структурно воспроизводит логику иконного света: он появляется из той зоны, которая по своему определению находится за пределами репрезентации.

Здесь уместно понятие «остатка» в том смысле, в каком его использует Джорджо Агамбен применительно к секуляризации: подлинная секуляризация, согласно Агамбену, не уничтожает теологическое содержание — она изымает его из сакральной сферы, но сохраняет его структуру, перенося в профанный контекст. В остатке сохраняется сигнатура



Джеймс Таррелл «Афрум I (из серии Первый свет)», 1989–1990.

трансцендентного как условие, при котором нечто может явиться из-за пределов видимого. Фаворский свет превращается у Булатова в этот нередуцируемый «остаток» внутри пространства современной станковой картины. Закартинное пространство функционирует как профанированный горний мир, несущий в себе память о трансцендентном присутствии.

Остаток, по Агамбену, делает возможным само различие между целым и его частями, оставаясь принципиально вне этого различия. В мемуарах, вышедших за несколько месяцев до его смерти, Эрик Булатов пишет: «Вера в то, что в основе белый свет. Для меня это как религия. Я верю в это, абсолютно убежден. И для меня свет — это Бог. Он в основе всего и есть, в основе всего мира»². Бог как белый свет — это агамбеновский остаток: то, что остается от всей теологической традиции после ее профанации и не принадлежит ни богословию, ни секулярной живописи, но делает возможным само их различие.

Живописная техника Булатова отсылает к фотографическим (светописным) изображениям — красочные мазки скрывают себя, создавая точную миметическую иллюзию. Слова и формулировки, изъятые художником из социальной реальности, перерабатываются в шрифтовые композиции. Детальные реалистические изображения объектов — дверей, окон, деревьев — и профанные надписи в контексте концепции Булатова о закартинном свете воспроизводят структуру, которая в теологии называется апофатикой, или отрицательным богословием. Дионисий Ареопагит утверждал, что Бог может быть описан только через отрицание, через перечисление того, чем Он не является, поскольку Он превосходит все, что может быть поименовано. Закартинное пространство устроено апофатически: оно не социальное, не объектное, не плоскостное, не именуемое, не ограниченное. Это пространство чистого потенциала, которое манифестирует себя, только когда скрывается за формулировкой из социального мира или реалистическим



Джеймс Таррелл «Небесное пространство», 2013.

изображением. Надписи и изображения на картинах Булатова выполняют функцию апофатического перечисления: они называют то, чем закартинный свет не является, тем самым указывая на его существование.

В «Истоке художественного творения» Хайдеггер описывает истину как событие раскрытия (алетейя — несокрытость, выход из укрытия), а произведение искусства — как место этого раскрытия. Алетейя всегда сопровождается сокрытием: то, что является, делает это именно через свое ускользание от исчерпывающего именования и овеществления. Раскрытие не может быть окончательным, оно лишь удерживает сокрытость в состоянии напряжения.

Само явление, по Хайдеггеру, начинается с просвета (Lichtung)³, который не есть сам свет (Licht) и не есть вещь среди вещей: это

открытость, внутри которой вещи вообще могут являться. Просвет первичнее света: свет может проявиться только там, где уже есть открытость. Особенность алетейи состоит в том, что в тот самый момент, когда сущее выходит в просвет, само бытие скрывается.

Через слои профанных смыслов картина Булатова структурно воспроизводит алетейю — то есть раскрывает «просвет» в закартинное пространство. Булатовская картина являет не сам свет, а событие его выхода из укрытия. Однако в отличие от Хайдеггера, выносящего социальное за скобки и описывающего рождение истины в «здесь-бытии», Булатов вносит в свои картины социальное пространство, которое работает как онтологическое препятствие. Двери, окна, деревья, ограничивающие просвет неба, буквы, перекрывающие фон, лента, закрывающая горизонт, — это фигуры перехода от сокрытого к несокрытому, к тому, что формой не обладает. Просвет у Булатова существует там, где профанная плоскость не смогла или не успела его закрыть. Открытая дверь, заполненная белым светом, — это указание на саму открытость, на просвет, в котором свет становится возможен. Картины с дверями и светом за ними сам художник называл «итогом, полученным в результате многих лет работы». В этом смысле развитие живописной системы Булатова на протяжении более чем шести десятилетий может быть прочитано как движение от изображения просвета к попытке изобразить сам свет — непосредственное условие видения, неизбежно достигая тем самым предела возможностей медиума.

Промышленная люминесцентная лампа Дэна Флавина редуцирует свет до его физической имманентности: источник света виден, свет становится предельно материальным. Профанация в агамбеновском смысле у Флавина совершается через прямое отождествление света с его физическим

носителем. Закартинный свет Булатова по определению находится за пределами видимого, он не имеет объектности, скрытость источника является его онтологической необходимостью. Картина Булатова удерживает одновременно профанную материальность медиума и невозможность редукции света к физическому феномену.

Булатовская картина сохраняет структуру интеллектуальной дистанции — красочная поверхность оказывается способной означать то, чему она физически противоположна. Просвет (*Lichtung*) у Булатова открывается в рамках плоскости, которая исходно означает закрытие. Джеймс Таррелл буквально открывает небо в его изменчивых состояниях, делая геометрические отверстия в потолке; Булатов открывает то, что находится за небом — за любым небом, реальным или изображенным. Условность, сохраненная в картинной организации Булатова, указывает на нетварность закартинного пространства, на невозможность его физической репрезентации.

Активная по своей пластике типографика у Булатова становится физической преградой, решеткой социального мира, сквозь которую или за пределами которой открывается тот самый неименуемый «остаток». Булатовский язык не имеет иронии, которая чувствуется в работах Эда Рушея. Слова и изображения у Рушея находятся в одном регистре и комментируют друг друга внутри одного и того же пространства. В картинах Булатова возникает напряжение между социальной поверхностью языка и тем просветом, который любой язык оказывается неспособен окончательно перекрыть. Булатов не деконструирует язык власти и рекламы, как это делает Барбара Крюгер, — он профанирует язык в агамбеновском смысле. Булатов возвращает сакрализованные идеологические формулировки в свободное употребление, сохраняя следы их прежней принадлежности.

Фридрих Шеллинг описывал возвышенное как форму, в которой бесконечное выражается через конечное, а хаос — как основу возвышенного. Станковая картина как медиум в силу степени своей ограниченности обнаруживает предел возможностей представления раньше и честнее, чем, например, инсталляция. Ограниченность картины как медиума становится для Эрика Булатова условием возникновения того, что ни один медиум не может уместить. Именно потому, что станковая картина является плоскостью, она способна указывать на то, что находится по ту сторону любой другой плоскости. Эрик Булатов не делает попыток материализовать трансцендентное — растворить его в объектности; он создает структуру апофатического перечисления, в которой сама плоскость и изображенное на ней называют то, чем закартинное пространство не является.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булатов Э. о своем творчестве // Искусство. 1990. № 1. С. 20.

² Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. М.: Эксмо, 2026. С. 192.

³ *Lichtung* — прогалина, поляна, открытый участок между деревьями, куда попадает свет.

Никита Тарасов

Родился в 1991 году

в Новосибирске.

Художник и фотограф.

Выпускник Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина.

Живет в Санкт-Петербурге.



Андрей Казьмин. Выставка «П-32». Галерея «БОМБА», 2025. Куратор: Александра Урбановская. Фото: Таня Сушенкова.

Олег Семёновых

Эрик Булатов: Архитектор интерфейса. Плоскость как протокол доступа

Эрик Булатов работает с картиной как с операционной системой. Его ключевое открытие — не в критике идеологии, а в обнаружении базового кода живописи: плоскость холста является полем, где разворачивается борьба за пространство и доступ, а текст функционирует как основной интерфейс управления этой борьбой. Как отмечал сам художник, содержанием картины становится «поведение слова, его движение в пространстве, его взаимоотношения с другими элементами»¹. Эти слова — не семантические сообщения, а команды, встроенные в визуальный код, пространственные образы, конструирующие сложную ментальную топографию.

Ранние работы, такие как «Горизонт» (1971–1972), настраивают базовые параметры этой системы. Здесь возникает фундаментальный конфликт: белая полоса горизонта работает как интерфейсный элемент, блокирующий иллюзию глубины. Это не изображение горизонта, а программный «барьер», разграничивающий условное небо и землю, демонстрируя саму механику создания и ограничения пространства на плоскости. Уже здесь Булатов выстраивает свою уникальную модель, где сосуществу-

ют и конфликтуют несколько пространств: плоское социальное (знак, лозунг), глубинное реальное (пейзажная иллюзия) и ускользающее метафизическое (свет, небо).

Почему язык цифровых интерфейсов применим к живописи Булатова? Потому что он проектирует не образ, а условия доступа. Как в графическом интерфейсе пользователя: иконка (слово) не изображает действие, а запускает его. Лозунг у Булатова — не сообщение, а кнопка, блокирующая или перенаправляющая взгляд. Плоскость холста становится протоколом: она задает правила игры еще до того, как зритель начинает «читать» содержание. Сегодня мы привыкли к интерфейсам, которые невидимы (свайп, скролл, рейтинг), — Булатов важен тем, что делает сам барьер видимым и материальным. Его живопись — это прото-UX, созданный за полвека до экранов, но до сих пор не утративший своей объяснительной силы.

Дальнейшие работы усложняют этот протокол, добавляя элементы прямого управления вниманием и телом зрителя. В «Улице Красикова» (1977) плакат с шагающим Лениным действует как визуальная команда, перехватывающая и перенаправляющая векторы движения в картине,

сталкиваясь с потоком машин и людей. Это модель интерфейса, где пользовательский взгляд сталкивается с приоритетным сигналом, диктующим иерархию восприятия. Кульминацией этого направления становится картина «Слава КПСС» (1975), где лозунг, по утверждению художника², выступает «идеологической преградой», сквозь которую, однако, может просочиться небо. Этот образ — ключевой для понимания его метода: интерфейсный запрет не абсолютен, он содержит в себе внутреннее напряжение и возможность взлома.

Поздний период творчества Булатова можно рассматривать как рефлексии и рафинацию этого интерфейсного метода. В сериях графических работ, таких как «Exit — Насрать — Exit» (2019) или «Враг вдруг друг» (2019–2020), он сводит палитру к аскетичным красному, черному и белому, очищая язык до базовых сигналов. Механика взаимодействия усложняется: если в ранней работе «Выход — выхода нет» взгляд намертво блокировался, то здесь он получает иллюзию пути в перспективе, лишь чтобы уткнуться в циничное «насрать» на линии горизонта. Запрет становится интерактивным сценарием, направляющим зрителя по ложному маршруту. Как отмечают кураторы выставки в МАММ³, слово у Булатова — это прежде всего «пространственный образ», а его картины создают «пространство мерцающих смыслов», зависящее от позиции наблюдателя. Шрифты, предназначенные для директивного воздействия, он перепрограммирует, превращая интерфейс-приказ в интерфейс-вопрос.

Апогеем этой эволюции становится картина «Свобода есть свобода» (2000–2001), где слово «свобода» отрывается от плоской решетки лозунга и буквально уходит в обретенную глубину пространства. Это момент сбоя в программе, демонстрация того, что элемент системы может обрести автономию. В самой поздней работе «Хва-

тит!» (2023) живопись окончательно сводится к протоколу минимальных сигналов: на черном супрематическом фоне парят белое слово и алый восклицательный знак — чистейшая форма интерфейсной панели с командами.

Лабораторность этого метода раскрывается в его процессе. Недавняя выставка в МАММ «Живу дальше. Лаборатория художника» показала, что каждая картина — результат долгой, длящейся порой годами, «отладки». Десятки эскизов, где фразы вроде «Тучи растут» или «Хотелось засветло...» методично смещаются, меняют масштаб и ракурс — это не подготовка, а сам процесс проектирования интерфейса. Такой подход объясняет исключительную тщательность и медленный темп работы Булатова, который создавал лишь 3–4 картины в год. Это скорость не производства объектов, а проектирования и тестирования сложных визуальных систем, где каждый элемент должен занять единственно верную позицию в архитектуре целого.

Таким образом, Булатов создал не просто набор картин, а прототип интерфейса, регулирующего дистанцию и доступ. Его плоскость — это полигон, где отработывались механизмы контроля, которые впоследствии, утратив материальность холста, мигрировали в цифровые протоколы и социальные регламенты. Он научил видеть в любой поверхности, обращенной к зрителю, настоящую архитектуру разрешений и запретов.

Прежде чем двигаться дальше, проясню свою позицию. Я не пишу историю влияния Булатова на все современное искусство. Меня интересует другое: как булатовский жест перерабатывается художниками моего круга и моего времени — Альфией Шамсутдиновой, мной самим, Андреем Казыминым. Дальше — именно о нас и нашей оптике.



Альфия Шамсутдинова «Даже если не уверен, что меняешь мир, — будь собой», 2022. Zoom-перформанс, скрин из видеодокументации.

Альфия Шамсутдинова: запрет как протокол присутствия

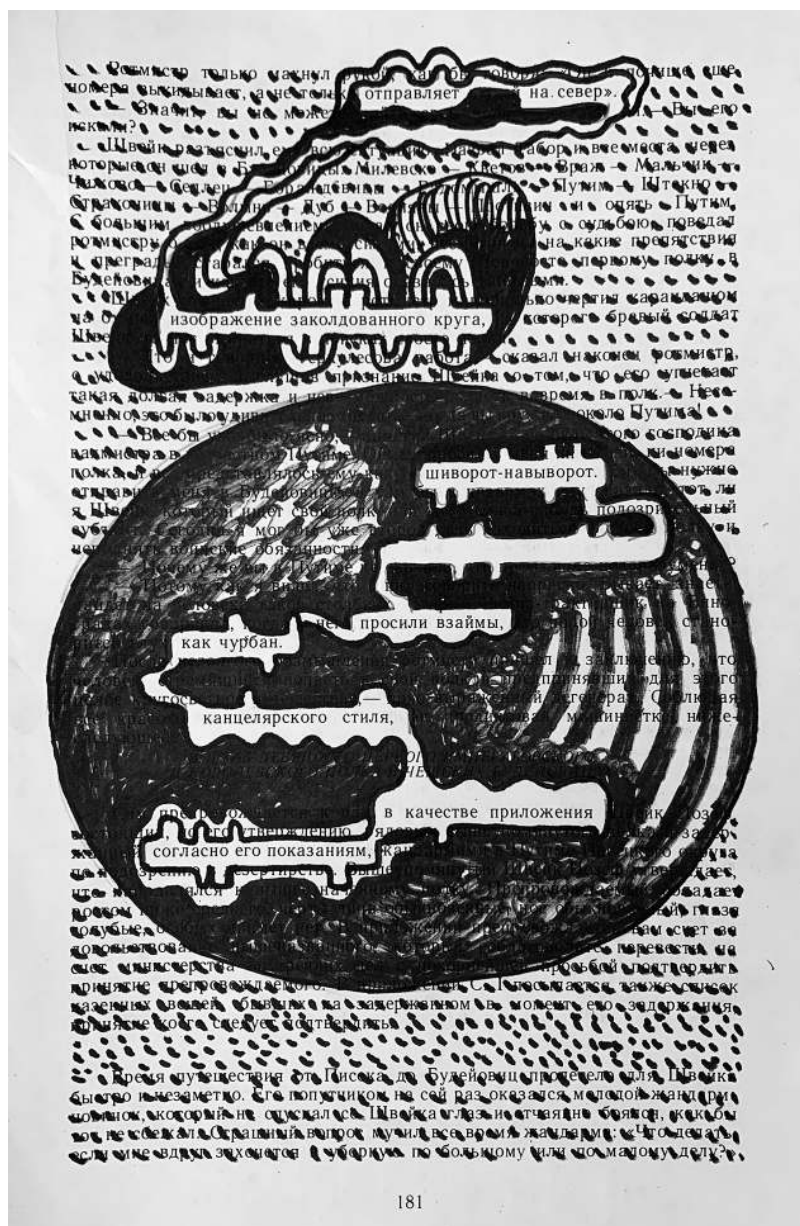
Если у Булатова интерфейс материализован на плоскости холста, то у Альфии Шамсутдиновой он растворяется в самом акте взаимодействия. Ее практика, начавшаяся в 2020 году, фиксирует момент, когда Zoom перестает быть нейтральным инструментом и становится «пятой стеной» — барьером и посредником одновременно. В перформансе «Пятая стена» участники в отдельных окнах совершают бессмысленные действия — чистят ногти, смотрят в потолок, медленно поворачиваются. Это не связь, а ритуал присутствия при невозможности контакта, где сам формат платформы задает правила игры.

Ключевой жест Шамсутдиновой — делегирование взгляда гаджету. В «Даже если не уверен, что меняешь мир, — будь собой» (2022) участницы с закрытыми глазами двигаются в практике «аутентичного движения», а зрители наблюдают за этим интимным процессом — и затем голосуют

за «самого аутентичного». Так искренность, вынесенная в цифровое пространство, немедленно попадает в логику рейтинга и сравнения. Это не критика, а демонстрация: любой жест в интерфейсе становится контентом, подлежащим оценке.

Эта логика достигает своей зрелости в проектах «Кто наблюдает того, кто наблюдает» (2023) и «Что делает художник» (2024). Здесь исчезает фигура классического исполнителя: зрители, направляя камеры своих смартфонов, становятся одновременно авторами, объектами наблюдения и производением. Как указано в описании художницы⁴, «ролью субъекта наделяются телефоны зрителей». Ни одна точка зрения не привилегирована — даже статичная камера оказывается лишь одной из множества субъективных позиций. Так формируется распределенный режим видимости, где правда рождается не в едином образе, а в экологии внимания.

В поздних работах, таких как «Ива электрическая» (2025), тело возвращается в



Олег Семёнов
«ПБШ-13», 2025.
Фрагмент. Из
серии «ПБШ —
Пост-блэкауты по
Швейку». Маркер,
карандаш по стра-
ницам книги «По-
хождения braveго
солдата Швейка»
(1977).

ландшафт: танцовщица с телефонами в руках ищет в движении воспоминание об одинокой иве из детства. Камеры больше не изолируют — они врастают в землю, становясь киберпротезами, через которые тело соединяется с пейзажем. Интерфейс пере-

стает быть окном — он становится средой обитания.

Так булатовский жест — остановка перед картиной — мигрирует в цифровую и экологическую среду как условие доступа: ты можешь увидеть, только если станешь частью

системы. Запрет больше не формулируется — он реализуется через саму возможность участия. Шамсутдинова показывает, что механизм, открытый Булатовым на плоскости холста, сегодня работает невидимо, но тотально — в каждом клике, каждом включенном микрофоне, каждом доверенном взгляде.

Этот булатовский жест — блокировка плоскости как протокол доступа — по-разному перерабатывается художниками моего круга. Ниже я обращаюсь к собственной практике, чтобы показать один из возможных сценариев.

Олег Семёнов: пост-блэкаут как графический блокатор

В собственной серии «ПБШ — Пост-блэауты по Швейку» (2025–2026) я развиваю булатовский жест блокировки, перенося его с живописной плоскости на страницу книги. Если Булатов словом перекрывает иллюзию глубины, я зачеркиваю маркером до 98% текста — оригинальных страниц советского издания «Похождений бравого солдата Швейка» (1977). Графика здесь выступает не иллюстрацией, а блокатором повествования: плотные черные массивы создают непроницаемый слой поверх типографики, оставляя лишь изолированные фразы-«окна», вырванные из контекста.

Выжившие фразы — не случайные осколки. Они собраны из разных абзацев одной страницы и, несмотря на абсурдность сочетаний, сохраняют грамматическую связность: «переправа льда через Полярный круг», «лошадь это новый вид кита», «идущие умирать приказы на коленях бутылки». Это официальный язык, доведенный до коллапса — поэтика сбоя, где синтаксис цел, а смысл расколот. Одновременно из черных массивов проступают автономные образы: свеча, пчела, волны, техногенные узлы. Эти фигуры равноправны с текстом, вступая с ним в диалог и создавая напряжение между вербальным и визуальным слоями.

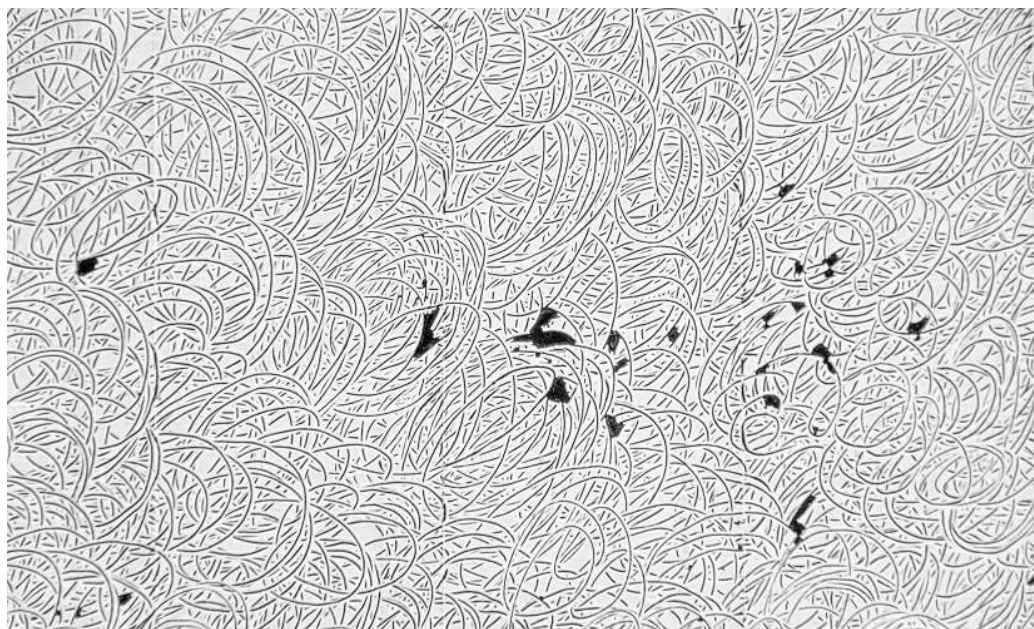
Я называю эти работы «текстовыми рельефами»: страница перестает быть носителем смысла и превращается в топографическую карту отказа, где каждая выжившая фраза и каждый возникший образ становятся индикаторами коллапса. Как и у Булатова, здесь нет прямой критики идеологии — только имитация ее логики до точки сбоя. Фигура Швейка — вечного нарушителя системы, говорящего правду в форме абсурда, — становится метафорой самого метода: я не уничтожаю текст, а радикально перекодирую его, оставляя только то, что звучит почти как бессмыслица, выжившая после черного леса графики.

Андрей Казьмин: Жест как последний регламент

Если в моих пост-блэаутах текст еще присутствует — пусть в зачеркнутом, коллапсированном виде, — то Андрей Казьмин окончательно отказывается от языка и обращается к чистому телесному жесту. Его выставка «П-32» (Галерея «Бомба», 2025, куратор Александра Урбановская) — не набор картин, а документ длительности: 35 работ, созданных за 1260 часов, где каждая линия — след усилия, а не намерения.

Казьмин называет свои работы картинами⁵ — и настаивает на рамке как «грамматике живописного высказывания». Но содержание этих рамок радикально отличается от любого традиционного понимания живописи. Художник не наносит краску — он «прочирикивает»⁶ линии спицей в слое масла, удаляя, а не добавляя. Как он сам говорит: «Разве мы можем сказать, что шрам на теле — нечто отсутствующее?»⁷ Линия здесь — не графический жест, а телесный след, чья длина зависит «исключительно от желаний и состояния моего тела».

Это финальная точка в эволюции булатовской плоскости. Если у Булатова надпись регулировала дистанцию, у Шамсутдиновой — участие, а в моей работе — чтение и видимость текста, то у Казьмина регулируется



Андрей Казьмин. Выставка «П-32». Галерея «БОМБА», 2025. Куратор: Александра Урбановская. Фото: Таня Сушенкова.

только время. Плоскость перестает быть интерфейсом власти или протоколом участия — она становится поверхностью присутствия. Название «П-32» — не метафора, а техническая спецификация: марка гофрокартона, где «П» — пять слоев, «3» — класс, «2» — прочность. Это отказ от символики в пользу материала, от смысла — в пользу фактуры.

На выставке звучит восьмиминутная запись, составленная из 35 наложенных друг на друга аудиодорожек — звуков самого процесса работы. Это не саунд-арт, а акустический эквивалент длительности: приглашение зрителя ощутить, что за каждой «картиной» стоит сотня часов монотонного, почти медитативного труда.

Особую роль играет время. На работах часто указаны только число и месяц, без года — это создает «зацикленный интерфейс», личный календарь, застрявший в вечном повторе. Если Булатов заставлял нас смотреть «сквозь» текст в будущее, то Казь-

мин замыкает взгляд на «сейчас» — на факт прожитого дня. Дата здесь — не информация, а якорь: день прожит, линия проведена. Все остальное — бонус.

В мире тотальных интерфейсов, где внимание фрагментировано, а действия алгоритмизированы, Казьмин предлагает единственный доступный сегодня жест свободы: повторение без цели, усилие без результата, линию без сюжета. Так завершается траектория, начатая Булатовым: от управления видимостью — к отказу от нее. Плоскость больше не регулирует доступ — она фиксирует факт присутствия. И в этом — ее последняя, но абсолютная свобода.

Эта траектория — от булатовского лозунга-барьера до казьминского жеста без языка — не история стиля, а миграция функции. Сегодня интерфейсы стали невидимыми: ал-

горитмы распределяют внимание, рейтинги регулируют доступ, а плоскости экранов скрывают механику запрета. Булатов возвращается как метод: он напоминает, что любая поверхность, обращенная к зрителю, — это поле напряжения между видимостью и блокировкой.

Художники, продолжающие эту логику (от Шамсутдиновой до Казьмина), не иллюстрируют власть, а воспроизводят ее протоколы на уровне жеста, времени или страницы.

В этом — современная актуальность булатовского открытия: плоскость не окно в мир, а интерфейс, который можно сделать видимым или, как у Казьмина, вовсе свести к факту присутствия. Пока сохраняется напряжение между взглядом и преградой, булатовский жест работает — не как образец, а как действующая оптическая машина.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булатов Э. Я просто живу в этом месте, в это время и обещаюсь не отворачиваться и не со-
врать. Интервью НИУ ВШЭ. 04.12.2015. URL: <https://psy.hse.ru/news/communication/167545930.html>.

² Булатов Э. О двухпространственной картине // Булатов Э. Горизонт. Вологда, 2013. С. 162.

³ Эрик Булатов. Живу дальше. Лаборатория художника: [кураторский текст к выставке] // Мультимедиа Арт Музей, Москва (МАММ): официальный сайт. 2024. URL: <https://mamm-mdf.ru/exhibitions/jivu-dalshe-laboratoriya-hudojnika>.

⁴ Шамсутдинова А. Описание к проектам. Официальный сайт художницы. URL: <http://alfiya.works>.

⁵ Казьмин А. О выставке «П-32»: текстовое интервью / Галерея «Бомба» // Telegram-канал. 06.05.2025. URL: <https://t.me/galereyabomba/3093>.

⁶ Казьмин А. Аудиоинтервью о технике «прочитывания» / Галерея «Бомба» // Telegram-канал. 2025. URL: <https://t.me/galereyabomba/3064>.

⁷ Там же.

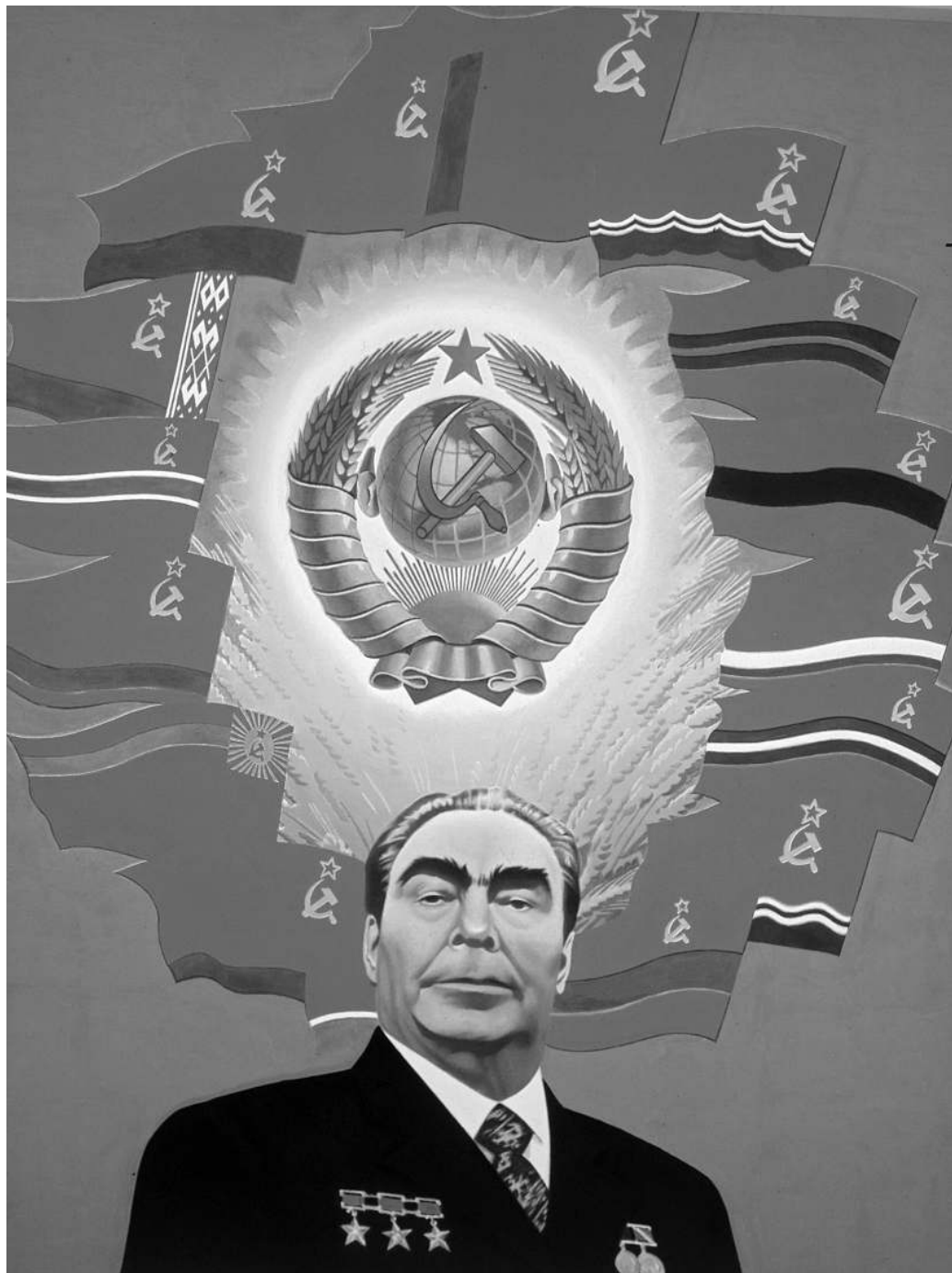
Олег Семёновых

Родился в 1970 году в Челябинске.

Художник, куратор.

Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».

Живет в Москве.



Эрик Булатов «Советский космос», 1977. Частное собрание. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Павел Польшчиков

Потребность в автономии и объективность формы

Сложно спорить с тезисом, что любое искусство в значительной степени определяется контекстом. Действительно, знание об искусстве во многом базируется на представлении о том, что технологии, общественные отношения, медиа и другие факторы обуславливают специфику художественной формы. Опровергнуть утверждение об историчности любого жанра или вида искусства невозможно, так как любой из них возникает в определенный момент и неизбежно исчерпается, оставшись «продуктом» своего времени. При этом и само искусство почти всегда обращено к окружающей его действительности. Да, можно легко найти примеры крайне радикальной эстетической автономии в авангарде начала прошлого века или в послевоенном искусстве, тем не менее даже они содержат в себе элемент диалога с социальным контекстом. Поэтому неудивительно, что подавляющее большинство текстов об искусстве или медиаций на выставках посвящены социальному, экономическому, политическому, технологическому или какому-нибудь другому внешнему отношению произведения измерению.

Однако насколько этот подход эффективен, если, например, сам художник не

мыслил свою практику как производное от окружающей действительности. Что если его взгляд был обращен исключительно внутрь произведения как такового, а не вовне? Конечно, всегда можно сказать, что произведение отчуждается от автора — и такая позиция очень удобна для критика или теоретика. Также в речи или текстах художника не трудно будет обнаружить социокультурный слой — любой язык содержит в себе информацию исторического свойства.

Но что, если совершить радикальный разворот и выдать автору неограниченный кредит доверия? В некоторых ситуациях это может дать нам больше понимания об искусстве как таковом, о скрытых в медиуме пластических возможностях, и о неочевидных методологиях и подходах. В отдельных же случаях через подобное приращение знания о форме возникает возможность задать и более глубокие универсальные вопросы метафизического толка.

В случае с искусством Эрика Булатова мы имеем дело именно с таким феноменом, что было подробно описано и контекстуализировано еще при жизни художника, но при детальном погружении в индивидуаль-

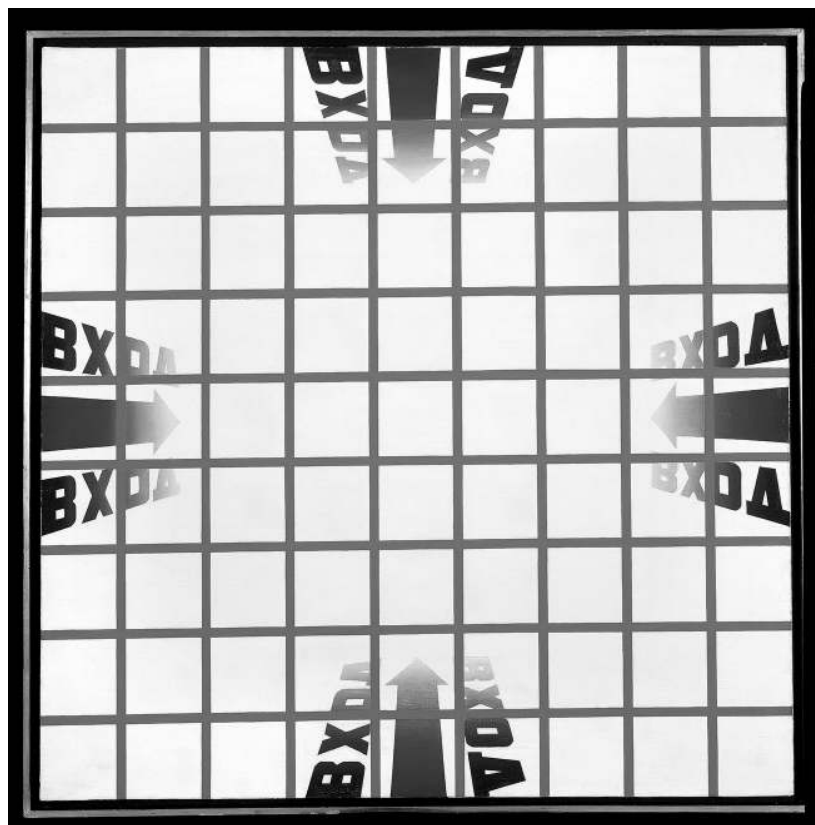
ный мир самого автора оказывается, что его практика была направлена как раз-таки «внутрь» формы. Обычно искусство Булатова рассматривается через призму нонконформизма и сопротивления официальной советской культуре, что в общем-то «склеивает» актуальный и сегодня художественный канон неофициального советского искусства. Разумеется, такой подход валиден и точно может работать, когда надо написать экспликацию к работе в музее или дать краткий популярный экскурс в практику художника. Тем не менее в искусстве Булатова есть нечто большее, чем просто отражение «духа времени», оно содержит в себе на первый взгляд неочевидную и действительно сложную универсальную проблематику отношений художник–произведение и даже ставит более общие онтологические вопросы о субъекте и мире.

В своих воспоминаниях Булатов говорит¹: «картина — сложная, строго организованная система, а вовсе не аморфное поле деятельности. И она совсем не безразлична к тому, что на ней изображено. Художник, работающий с картиной, вовсе не творец, создающий свои законы, а собеседник. Работа с картиной — это диалог, в котором художник задает вопросы, а картина отвечает»². Этот фрагмент, как и множество других мест в книге, постулирует картину как нечто объективное. Безусловно, Булатов не мог не знать, что станковая живопись возникает в определенный исторический период, в конкретном месте и т. д. Однако картина и ее внутренние законы не теряют в его глазах свой онтологический статус. Более того, картина оказывается сильнее, чем воля самого художника. Во многом здесь работает формула Хайдеггера — «художник остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением, он бывает почти подобен некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому про-исходит творение»³.

Искусство по Булатову подчиняется объективным правилам. «До сих пор всегда выходило, что искусство можно только чувствовать... И вдруг оказалось, что все можно понять, все можно узнать. Надо только спросить»⁴, — говорит он в своих мемуарах, делясь впечатлением от встречи с Фаворским.

Еще одна характерная цитата: «у меня в руках только одно — картина. Мне интересна картина как таковая, плоская поверхность, без толщины, глубины»⁵. Надо сказать, что это не самая очевидная художественная стратегия. Здесь нет идеи мимесиса, нет интенции играть и деконструировать язык, нет установки на расширение представлений об искусстве как таковом, нет модернистского стремления преобразовать мир через искусство. Получается, что, с одной стороны, Булатов несколько консервативен и не ставит под сомнение, не критикует объективность существования конкретного вида искусства, с другой — он предельно герметичен и заранее отказывается от любых попыток выйти вовне и вступить в резонанс с внешними по отношению к искусству явлениями. Радикальность эстетической автономии в данном случае столь высока, что это даже не постулируется и утверждается через художественную практику, а просто воспринимается как не обсуждаемая самоочевидность.

Конечно, понимание живописного пространства как феномена, определяемого внутренними законами, например, перспективой, несколькими планами и световыми отношениями, не ново. Представление о перспективе как о центральном аспекте изображения возникает еще в эпоху Возрождения. Вопрос о световых (и цветовых) отношениях был наглядно эксплицирован в европейском искусстве с конца девятнадцатого века (импрессионизм, постимпрессионизм и т. д.). Однако в оптике Булатова есть одна специфическая характеристика картины: представление о ней как о полигоне, где



Эрик Булатов
«Вход», 1971.
Частная
коллекция, Париж.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

действуют объективные формальные силы, дополняется пониманием ее как материального объекта. При этом между картиной как живописным пространством и картиной как предметом возникает специфическое напряжение, некоторая диалектика, которая и становится источником эстетического «топлива», обуславливающего художественную практику.

По этой формуле и работает все искусство Булатова — в любом из его произведений есть этот дуализм, напряжение между материальной поверхностью, которая всегда ударяет в глаза зрителя, и тем пространством, куда после столкновения с нею неизбежно падает взгляд. Как писал Мерло-Понти: «они оказываются внутренним внешнего и внешним внутреннего»⁶.

Характерно, что Булатов неоднократно утверждал, что первичный смысловой слой его работ, позволяющий без проблем вписать его, например, в парадигму соц-арта или просто в более общую парадигму советского нонконформизма, не является их сущностным содержанием. «Слава КПСС» — это не столько критика советского строя эпохи застоя, сколько постулирование универсальной экзистенциальной проблемы, вопроса о свободе как таковой. «Получается, что, безраздельно владея пространством, в котором находится зритель, буквы теряют связь с тем, что происходит по другую сторону поверхности, то есть за их спиной. А там живет небо. Это совершенно другое пространство. И оба эти пространства во всем противоположны одно другому»⁷.



Эрик Булатов
«Разрез»,
1965–1966. Музей
личных коллекций
ГМИИ имени А. С.
Пушкина, Москва.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

В данном случае лозунг отсылает не к конкретному политическому контексту, а к социальной действительности в целом, то есть к реальности куда более низкого порядка, чем искусство. Здесь стоит вспомнить, что до начала Перестройки Булатов не только не выставлялся (по понятным причинам) в официальных государственных институциях и не стремился в них встроиться, но и отказывался от участия в неофициальных выставках, утверждая, что их проведение обусловлено исключительно отношениями внутри тусовки, либо подчинено мимолетным политическим трендам, а значит, не имеет никакого отношения к реальному искусству и художественной проблематике.

Подобный эскапизм, однако, не означает им- или аморальность художника. Наоборот, при таком подходе от него требуется высочайшая степень ответственности, хотя этический критерий лежит в данном случае в несколько специфической плоскости: «искусство оказывается изначально связанным

с общефилософской проблемой метафизического постоянства, закрепленности добра и зла. Значит, профессиональная проблематика не отделяет, а, наоборот, связывает сознание художника с проблематикой общечеловеческой⁸. И, во-вторых, возникает невероятная профессиональная ответственность художника, потому что каждым своим прикосновением к картине он неминуемо касается добра и зла, и от этого никуда не деться»⁹.

Таким образом, получается специфическая причинно-следственная цепочка: объективный метафизический порядок определяет законы художественной формы; следуя ее онтологическим законам, художник не создает нечто заново, а, скорее, проявляет заранее заданные примордиальные свойства мира через произведение; этическая же ответственность художника заключается в том, насколько честно и последовательно он следует логике мира, открывающейся перед ним через медиум. Налицо некоторая,

если не религиозность, то трансцендентность этого подхода, где художник выступает больше как ответственный проводник космического закона, а не носитель радикальной воли или критик, выполняющий социально-политическую миссию.

Если попробовать развить дальше эту логику, то обнаружится любопытный парадокс. Художник, последовательно уходящий от социального в пространство формы, в каком-то смысле может оказаться куда более политичен, чем тот, кто намеренно работает с политическим материалом. Во-первых, субверсия всегда вторична по отношению к тому, что она пытается переиграть, и потому такое искусство неизбежно остается в плену у своего объекта и не может работать и быть «понятным» для людей, которые не жили в конкретную эпоху в конкретном месте. Например, соц-арт, при всей своей остроумности и исторической значимости, питается советским визуальным языком и без него не существует — он буквально паразитирует на идеологии, пусть и переворачивая ее с ног на голову. Булатов же, отказываясь играть на этом поле, парадоксальным образом выходит за пределы идеологии куда радикальнее, чем любой из его современников, работавших с советским материалом напрямую.

Описанная выше радикальная устремленность в пространство формы может быть не только заслуживающим внимание феноменом истории искусств, но и отправной точкой для осмысления и критики актуального художественного процесса.

Большая часть производимого сегодня искусства так или иначе подразумевает обязательное наличие контекста или какой-то другой концептуальной (почти всегда внешней по отношению к произведению как таковому) подложки. Этот подход стал настолько самоочевидным и как бы предзаданным, что ни один проект в сфере современного искусства не существует без сцепки с «актуальным социокультурным контекстом».

Да, когда крупные некоммерческие институции опираются исключительно на такой подход, это можно аргументировать тем, что они выполняют общественно-значимую функцию, а потому обречены на диалог со зрителем и необходимости включения произведений в более широкий и близкий для публики контекст. Не будем здесь вдаваться в подробности, насколько такой подход проблематичен с точки зрения властной дистанции и отношения к потребителям искусства как каким-то полуграмотным людям, которым обязательно нужен костыль, опирающийся на «текущую действительность», — все-таки это следствие просвещенческого уробороса, когда стремление к эмансипации масс иногда приводит к назидательной авторитарности, и распространяется оно не только на сферу современного искусства.

Но в наши дни практически любая, даже галерейная, ориентированная в первую очередь на коммерческий успех, выставка как будто бы не может существовать без сопроводительных нарративов и специфического «двойного дна». Крайне трудно встретить живопись, которая постулирует себя исключительно как живопись, или видео, суть которого заключается, скажем, в работе с монтажом или форматом показа, или скульптуру, которая содержит в себе только работу с пространством и пластическими возможностями материала. Любой медиум, любое отдельное произведение или даже практика художника непременно должны сопровождаться задекларированной внешней по отношению к ним проблематикой.

Ситуация, когда молодой художник, например, обращается исключительно к проблематике «картины», не подверстывая собственную практику под тот или иной квази-теоретический нарратив, сегодня кажется если не непредставимой, то не вполне адекватной. Более того, даже те выставочные проекты, суть которых заключается исключительно в формальных решениях или

в банальной попытке создать нечто «красивое», будут обязательно снабжены кураторским текстом, который уверенно и безапелляционно сообщит зрителю, что проект посвящен проблематике памяти, гендера, осмыслению городского пространства, противоречиям позднего капитализма, сложной этничности автора, какому-нибудь сообществу и т. д.

Примечательно, что список этих наиболее распространенных тем напоминает набор приевшихся хэштэгов, а сопроводительные тексты часто больше похожи на продукт, возникший вследствие мыслительных автоматизмов. Читаются эти тексты, как правило, тоже по инерции и по диагонали. Взгляду опытного зрителя достаточно уловить пару ключевых слов, чтобы «понять, о чем эта выставка», а профессиональное сообщество давно осознает, что вся эта сопроводительная мишура часто нужна исключительно для церемониального соблюдения жанровых границ. Тем не менее система продолжает воспроизводиться, поскольку так принято, и как будто бы так было всегда. Важно, что проблема заключается не в пресловутой элитарности такого рода искусства, а в несовпадении между произведением и теми материалами, которые его сопровождают.

В этой ситуации очевиден разрыв между произведением и информационными сообщениями, включенными в его показ. Разумеется, существуют художники и выставочные проекты, которые так или иначе работают с текстуальным измерением и осмыслением внешнего по отношению к искусству контексту показа. Такие проекты разворачиваются в абстрактном пространстве смысла, наследуя (пост)концептуалистской традиции. Некоторые подобного рода проекты действительно все еще интересны и могут быть по-настоящему актуальными, но принципиальная разница между ними и доминирующим «мейнстримом» заключается в том, что в случае с такими проектами эстетическое

измерение сращено с текстуальным измерением — оно является одним из аспектов формы. Хотя тут нельзя не отметить, что эти, скорее исключительные, примеры, в значительной степени затушевываются и теряются внутри бесконечного research-based арта.

Проблема же и основная причина упомянутого выше разрыва заключается в том, что в последние десятилетия искусство, которое в первую очередь работает с контекстами вокруг произведения, или вокруг автора, или вокруг зрителя, или вокруг площадки, где происходит показ, стало некоторым мейнстримом. И несложно будет доказать эпигонство значительной части проектов, которые сегодня все еще создаются и производятся в этой парадигме. Но здесь важно отметить, что когда тексто-ориентированный подход только набирал свой вес и силу, он был актуален, потому что ставил вопросы о потенциальном развитии и расширении художественной формы, то есть работал с проблематикой, которая в нее вшита. И в этом случае возникала именно эстетическая ценность, а не какая-то социально-применимая польза.

Но даже если принять за истину установку, что подобная «польза» искусства возможна и достижима, то возникает вопрос — достигается ли это общее благо с помощью производимого сегодня искусства? Какое имеет отношение к проблематике тела танец людей в бежевых трико посреди белого куба? Какое отношение к проблемам экологии имеют четыре расставленные по выставочному залу горшочка с растениями? Может, подключенные к ним датчики, случайно переводящие биотоки в звук на колонках, как-то преумножают наше понимание природы и отношения к ней? Какое отношение к проблеме памяти имеют чьи-то архивные фотографии, развешенные в пространстве галереи? В лучшем случае все эти вещи выполняют функцию иллюстрации, но никак не являются самоценным произведением искусства.



Эрик Булатов
«Мой трамвай уходит», 2005. Фонд
«Новый», Москва.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

В сущности, любые подобного рода проекты могут быть превращены просто в эссе или какой-либо другой тип текста. Никакой ценности именно в плоскости искусства они не имеют, а если она и присутствует, то только вследствие нетривиальных пластических решений и инновативных подходов к задействованным медиа, но этот аспект уже никак не связан с эксплицируемой «проблематикой». Получается парадоксальная ситуация: художественное в таких проектах существует параллельно декларируемому содержанию, а не благодаря ему. Те редкие случаи, когда такое искусство действительно работает, объясняются не удачной концептуальной рамкой, а тем, что художник (сознательно или нет) решил какую-то формальную задачу. Контекст здесь оказывается в лучшем

случае нейтральным фоном, в худшем он создает интерпретационный шум, который заглушает то немногое, что в произведении действительно есть.

Это противоречие в своем пределе обнажает то, о чем давно следовало бы сказать прямо: не контекст легитимирует форму, а форма — единственное, что способно легитимировать любой контекст. Когда художник берется за по-настоящему формальную задачу, не иллюстрирует тезис, а пытается понять, что происходит внутри самого произведения, как оно устроено, какие силы в нем действуют, он тем самым не уходит от реальности, а нащупывает единственный инструмент, с помощью которого о реальности вообще можно сказать что-то нетривиальное. Конечно, ни одно произведение не



Эрик Булатов
«Дом», 1992.
Yuri Traisman
Forbidden Art
Collection,
Гринвич, США.
Предоставлено
галереей
«pop/off/art».

может существовать в отрыве от ситуативных сюжетов, образов и языка, но они всегда вторичны по отношению к его сути. Так Леонид Брежнев и герб СССР вторичны по отношению к реальному содержанию картины Булатова «Брежнев. Советский космос».

Обращение и ставка на формальный аспект как раз-таки могли бы снять противоречие, и это не ностальгический жест и не реакционная блажь. Это попытка вспомнить, что именно делает искусство искусством, а не иллюстрацией к социологическому докладу. История эстетической автономии — от кантовского «незаинтересованного расположения»¹⁰ до модернистской доктрины «искусства ради искусства» — при всех своих издержках и крайностях содержала в себе принципиальное и до сих пор не устаревшее наблюдение: произведение обладает

собственной логикой, которая не сводится ни к намерениям автора, ни к социальному запросу, ни к институциональному контексту показа. Эта логика и есть то, что позволяет искусству говорить с людьми на долгосрочной дистанции.

Парадокс в том, что именно искусство, сосредоточенное на форме и отказывающееся от внешней «актуальности», оказывается в конечном счете куда более «продуктивным», чем то, которое напрямую взаимодействует с этой актуальностью. Когда художник работает, например, с пространством картины, с напряжением между поверхностью и глубиной, с тем, как взгляд движется по плоскости, он работает с универсальными структурами человеческого восприятия и опыта. И только уже постфактум мы можем думать о том, почему именно в эту эпоху или в этой точке

земного шара возник интерес к конкретным аспектам или механизмам восприятия.

Именно здесь обнаруживается принципиальное различие между искусством, которое работает с реальной культурной проблематикой, и искусством, которое декларирует ситуативно возникающие смыслы и подчиняется мимолетным социально-политическим трендам. Первое производит смысл через форму, через то, как устроено произведение, как оно существует в пространстве, как организует взгляд и опыт зрителя. Второе использует форму как необходимый минимум для трансляции уже готового сообщения. Разница примерно та же, что между стихотворением и листовкой с рифмованными лозунгами: оба могут быть про одно и то же, но только листовка через сто лет будет восприниматься как симптом времени, удовлетворяя любопытство исследователя, а реальный художественный текст не утратит своей сути и актуальности. Искусство, которое в первую очередь держится на контексте, обречено устаревать вместе с ним, и это происходит, не потому что оно недостаточно умно или недостаточно политически актуально, а потому что его смысл находится снаружи него самого, а не внутри.

Наследие Булатова сегодня актуально и как художественный феномен, и как методологическое напоминание. В эпоху, когда информационный шум достиг такой плотности, что любое высказывание моментально поглощается контекстом и теряется в нем, способность произведения держаться на собственных внутренних основаниях становится не эстетической прихотью, а едва ли не единственной возможностью сказать что-то длящееся.

При этом на сегодняшний день ситуация такова, что диалог с акцентом на форму произведения уже как будто бы невозможен — в последние десятилетия знание об искусстве в основном развивалось по пути все большей социологизации или распыления в ме-

ждисциплинарном многоголосии. Однако это не означает отсутствие необходимости в наведении артистического, кураторского или критического фокуса на форму. Напротив, резкий разворот в эту сторону мог бы оказаться крайне продуктивным и освежить художественный процесс.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Именно «говорит», поскольку воспоминания были надиктованы во время лечения Булатова в больнице в 2024 году.

² Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает: Мемуары художника. М.: Бомбора, 2024. С.71.

³ Хайдеггер М. Исток художественного творчества. М.: Академический проект, 2008. С.95.

⁴ Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. С. 65.

⁵ Там же. С. 130.

⁶ Мерло-Понти М. Око и Дух. М.: Искусство, 1992. С.17.

⁷ Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. С. 135.

⁸ Важно, что Булатов здесь говорит именно об «общечеловеческой» проблематике, которая, вероятно, стоит выше политического или социального.

⁹ Булатов Э. Эрик Булатов рассказывает. С. 74.

¹⁰ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С.72.

Павел Польщик

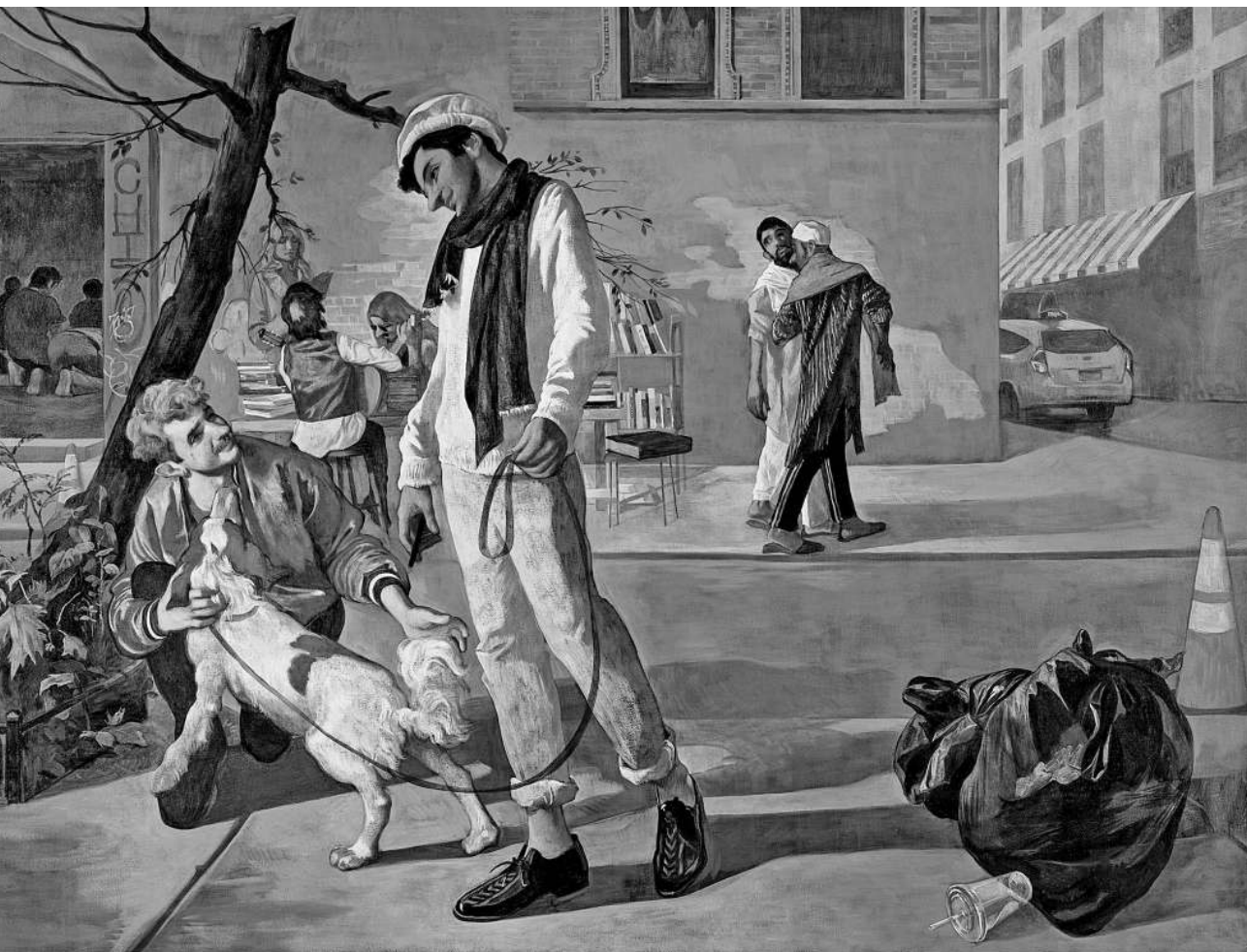
Родился в 1998 году в Москве.

Художник, выпускник школы Родченко (мастерская Сергея Браткова).

Резидент и сокуратор независимого выставочного пространства «ИП Виноградов» (2021–2022).

В рамках своей практики работает с инсталляцией, видео, печатью и скульптурой, обращаясь к сюжетам, связанным с визуальной репрезентацией знания и власти.

Живет в Париже.



Салман Тур «Одиннадцатая улица», 2018.

Юлия Лежнина

Живой мертвец или политический труп? Эстетизация политизации эстетики и возвращение фигуративной живописи в 2020-х

Имя автора, стало быть, не есть такое же имя собственное, как все другие.

Мишель Фуко «Что такое автор?» (1969)

Все, пусть даже не знакомы с вашими работами, в курсе, какой вы национальности, гендера и сексуальных предпочтений.

Guerrilla Girls «Топ десять признаков, свидетельствующих о том, что вы — марионетка мира искусства» (1995)

Личное — это рыночное.

Полина Музыка «Акция и реакция: метод Бренера» (2024)

Проблема репрезентации была и остается центральной в вопросах искусства и политики. В 2010-х¹ в области фигуративной живописи начало активно набирать обороты течение, тесно связанное с перформансом идентичности; теперь мы выбрались на достаточную дистанцию, чтобы упереться в стеклянный потолок современности и проанализировать, какие направления стремительно возносятся на стеклянном эскалаторе². Незападных художников выборочно чествуют на международной арт-сцене — свобода, равенство, инклюзия. Но даже сейчас, говоря о contemporary art, обычно имеют в виду западноевропейское или американское искусство, которое старательно воспроизводится и примеряется во всем остальном свете. Именно в

этом зазоре между риторикой включения и структурой исключения лежит дальнейший сюжет.

В 1960-х, когда искусство и политика открыто схлестнулись в вопросе репрезентации/представительства, казалось, живопись уступила место новым медиумам — от инсталляции до перформанса. Если отбросить пуризм, можно сказать, что все они так или иначе замешаны на репрезентации. В этом смысле несколько некорректно называть живопись «современной», поскольку именно ее и соответствующий ей способ репрезентации преодолевали, но одновременно длили и продолжали все последующие «измы»: сложно игнорировать живописную составляющую в объектах Армана или скульптурах

Джона Чемберлена. Тем не менее недавняя книга Сюзанны Хадсон называется именно так — «Современная живопись». Хадсон определяет сегодняшнюю живопись «не как изолированное явление, а, скорее, как медиум, продуктивно вплетенный в мир за пределами рамы»³. Однако живопись у нее оказывается вплетенной не столько в мир, сколько в различные инсталляции и ассамбляжи. В российском контексте дискуссия о возможностях живописи подхвачена художником Иваном Новиковым. Он связывает распространение фигурации с укреплением правоконсервативных сил и описывает собственное представление о живописи, которое может быть выражено в формуле «абстракционизм — это гуманизм», но при этом оговаривает, что абстрактное искусство уже в американском контексте — правое⁴.

Сейчас, когда современное искусство перехватывается и слева, и справа (сколь ни условно это разделение), абстракционизм обратился в зомби-формализм⁵, а дискурс социальных практик, которые обычно ставились в противовес как абстракции, так и фигурации, удобряет собой маркетинговые стратегии, фигуративная живопись снова воплощает собой стандарт современности. Это происходит не потому, что в колоде не осталось других карт, но — я постараюсь описать одну из главных причин, но ей это возвращение не исчерпывается — в силу адаптивности фигуративной живописи к доминирующему идентитарному капитализму. В мире, где каждый несет свой бренд, не остается ничего, что не трансформируется в рыночный актив.

Рецепции модернизма

С 2019 года в медиа циркулирует движение «New Queer Intimism», за которым стоит неофициальное объединение молодых художников-фигуративистов. Среди них Дорон Лангберг, Салман Тур, Луи Фратино, Кайл Конильо, Энтони Кудачи и др. Название отсылает к деятельности Пьера Боннара и Эдуарда

Вуюяра — французских интимистов конца XIX — начала XX века, которые писали камерные сцены повседневной жизни, полные субъективного психологизма. Как отмечает Лангберг, «когда я заканчивал учебу, речь только и шла, что о процессуальной абстракции [...] говорить об интимности [...] было не так круто»⁶. Все его творчество — это «акт гуманизации квинности»⁷, смысл в том, чтобы «сделать ее обыденной»⁸. Радикальность здесь не в трансгрессии, как это было в 1960-х, но в том, что жизнь квинтов становится пространством вмещения универсальных эмоциональных состояний, высвобождаясь из маргинального состояния. Еще Ролан Барт в рецензии на выставку «Великая семья людей» (1955), которую курировал Эдвард Стейхен, разбирает механизм создания мифа об универсальности человеческого опыта. Сначала Стейхен, фотограф и на тот момент уже глава отдела фотографии МоМА, показывает все разнообразие мира — цвет кожи, форма черепа (sic!), обычаи, — но потом из всего этого выстраивается единство на основе того, что «человек повсюду одинаково рождается, трудится, смеется и умирает»⁹. По Барту, этот жест сводит Историю к Природе: «...все направлено к тому, чтобы устранить детерминирующую весомость Истории; с помощью сентиментальных мотивов нас удерживают на уровне поверхностного тождества, не давая проникнуть в тот слой людских поступков, где историческое отчуждение создает такие "различия", какие следует здесь называть просто "несправедливостями"»¹⁰. В таком контексте, согласно Барту, фотография терпит крах: вместо того, чтобы быть свидетельством, она иллюстрирует миф.

В свежей статье «Мане и неолиберализм» историк искусства Сол Нельсон анализирует работы еще одного яркого представителя «New Queer Intimism» Салмана Тура. Я остановлюсь на нем отдельно. Тур — живописец из Пакистана, живет и работает в Нью-Йорке. В 2021 году прошла его персональная вы-

ставка «Откуда мне знать?» в Музее Уитни¹¹. Метрополитен-музей, в коллекции которого хранится одна из картин Тура, отмечает, что он родился в Лахоре, но школу посещал в Соединенных Штатах; в работах «сопоставляет свою квир-идентичность с мусульманским происхождением и любовью к истории западного искусства»¹². Работы Тура изобилуют отсылками к старым мастерам (к коим уже пора относить и модернистов) — здесь и Дега, и Ван Гог, и Тулуз-Лотрек, Сезанн, Гоген, Пикассо, Дали, референсы к которым считаются мгновенно, — но при этом остаются на острие мейнстримной критики.

Нельсон отдельно останавливается на туровской цитации «Бара в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане — «Бар на 13-й Восточной улице», — он пишет о ее глубине и перспективе, что, по мнению Нельсона, делает картину похожей на альков. В отличие от официантки Мане Сюзон, чей отрешенный взгляд проходит сквозь предполагаемого зрителя, в то время как ее «отражение» участливо общается с мужчиной, похожим на Ницше (на самом деле это художник-баталист Анри Дюпре), бармен Тура, ломая так называемую четвертую стену, протягивает незнакомцу лимон: «Добро пожаловать к нам в к(л)уб». Кубическая ориентация картины затягивает своим акцентным абсентным зеленым, что, разумеется, тоже отсылает нас к рубежу XIX–XX веков. Несколько раз Нельсон ссылается на Майкла Фрида и его интерпретацию Мане как художника, переосмыслившего¹³ отношение между картиной и зрителем. Во времена Мане были популярны троплеи-обманки (буквально, при помощи одного только мастерства художника сокращавшие дистанцию между изображением и наблюдателем). Но сам Мане держался середины: его картины не лишены театральности (здесь невозможно не отметить связь с пикториальной фотографией¹⁴), но и не игнорируют зрителя. Применительно к цифровому пространству такие работы могли быть отнесены к «серой зоне»¹⁵ между черным ящиком

и белым кубом: это гибридное пространство глубины и поверхностности, зрительской вовлеченности и отстраненности.

Умышленно ли, но Нельсон игнорирует в этом контексте Мишеля Фуко и в частности его лекцию «Живопись Мане», упуская из виду тот факт, что Тур, если воспринимать его картину как объект¹⁶, но в цифровом пространстве, делает то же самое, в чем Фрид упрекает минимализм (в его терминах — «буквализм») — в театральности. То есть в том, что объект требует зрительского участия. Картины Тура эту театральность не просто воспроизводят, а гипертрофированно воплощают собой, причем в самом прямом, буквалистском смысле.

Игнорирование Фуко здесь тем более показательно, что тот анализирует, как Мане включает зрителя через саму материальность холста, игру реального света и формальные структуры (зеркало, игра взглядов). У Тура зритель включается через нарратив и жест, что возвращает его живопись к домодернистской репрезентации, которую Мане, согласно Фуко, преодолел. Как видно из описанного, Фрид и Фуко не только расходятся, но и точно пересекаются. Чтобы прояснить этот момент, можно вспомнить, что Николя Пуссен, прежде чем браться за написание картины, изготавливал своеобразные «коробки», выставляя в них трехмерные фигуры в соответствии с передним, средним и задним планами, а в стенах проделывал отверстия, чтобы наиболее точно воспроизвести угол падения света. Пуссеновская «коробка» — образец домодернистского конструирования взгляда: пространство картины выстроено до встречи со зрителем, оно не подразумевает его присутствия и не проблематизирует его. Тур со своей нарративной театральностью оказывается ближе именно к Пуссену: зритель включен в заранее выстроенную мизансцену, но уже не через геометрию перспективы, а через предъявленный ему жест и моральный урок. Это не преодоление классической репрезентации, а ее пересборка.

Нельсон, анализируя любовь Тура к классике в контексте цифровизации и повсеместного отчуждения, заключает: художник является героем нашего времени хотя бы потому, что если «Мане порождает удовольствие из боли, Тур порождает боль из удовольствия»¹⁷. Действительно, Мане был первым современным художником, но работы Тура адаптированы под современность — его персонажи держат в руках не газету, а смартфон; отчуждение и одиночество у Мане и Тура не идентичны. Сегодня такое искусство поражает техническим мастерством и одновременно читает нотации, торгует сантиментами и отпускает грехи покупателям. Короче говоря, играет по правилам нового институционализма. Тур, таким образом, зависает где-то между интерпретациями Фрида и Фуко: первый не принял бы его — это погорелый театр, второй не признал бы в нем паррсиаста. Тогда зачем сейчас нужна эта рецепция модернизма? Здесь я предлагаю задать вопрос иначе: «Что представляют собой работы Салмана Тура, если не исповедь и отповедь рынку?»

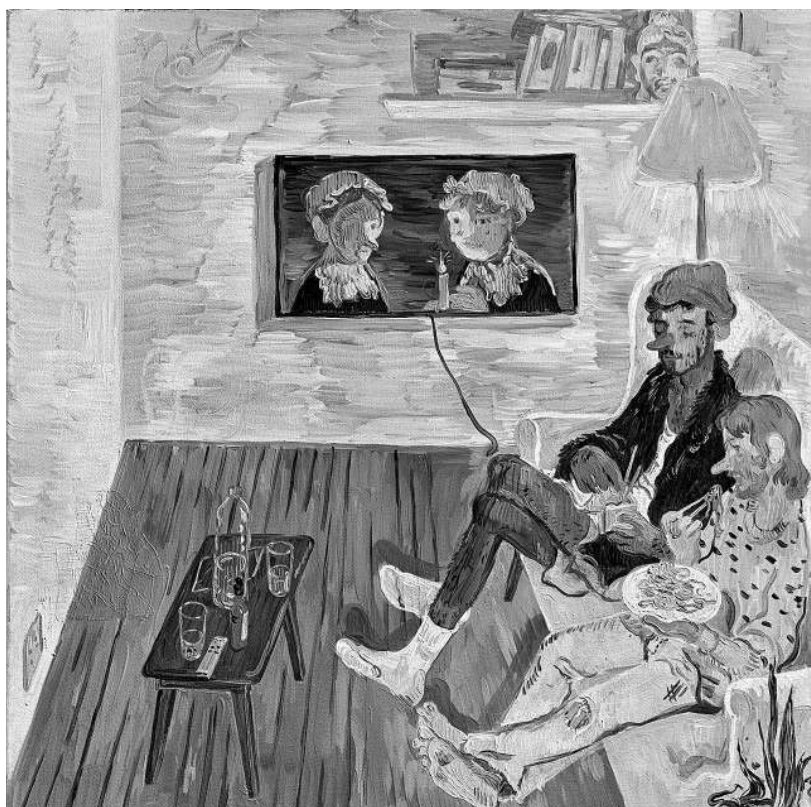
Постмодернизма не было

Тур пишет свои картины так, словно постмодернизма не было, но не только потому, что весь его интерес обращен к модернизму (техника) и еще дальше вглубь — к салонной живописи (морализаторский сюжет). Иван Микиртумов заметил, что на обломках больших нарративов «со сменой поколений возникли места и сообщества, в которых постмодернистская критика все менее действительна, так что вместе с теми местами и сообществами, которые не были затронуты ею изначально, они создают разнообразные локальные среды, в которых имеется спрос на "большую историю" как на ресурс власти»¹⁸. Такое состояние он называет новой наивностью, описывая ее как циклический процесс переписывания-разоблачения эпизодов прошлого, в результате которого любая история строится не на разграничении бывшего и не

бывшего, но на моральном суждении и производимом им аффекте, и сводится, таким образом, к риторическому приему. Чтобы понять, как появился такой художник, как Тур, и в чем его «наивность», придется вернуться в 1960-е.

В небольшой заметке 1984 года «Мая 68-го не было» Жиль Делёз отмечает, что такое событие «прекрасно именно своей древностью»¹⁹; главное для него здесь — трансформация субъективности, выражающаяся в изменении отношения к телу, времени, сексуальности, культуре, работе. Май был точкой бифуркации (открытым полем новых возможностей), и некоторые страны преобразовали этот импульс в основу «нового социального государства, отвечающего требованиям события»²⁰ и базирующегося на логике welfare state. Во Франции, замечает Делёз, ответвление-аттрактор пошло по пути спада коллективного действия: «все новое было вытеснено на задний план и сведено к карикатуре»²¹. Патрис Маниглие также трактует майскую революцию в терминах эвентуальности: «Событие является не просто реализацией некоторой имеющейся возможности, оно задает рамку для новых возможностей»²², однако и он признает, что Мая 1968-го не было в том смысле, в каком не было «преобразования опыта, которое позволило бы рассматривать предшествующий период как часть более широкого набора возможностей»²³, а «ответ состоял не в замене тех методов управления, которые стали невыносимыми, а в преобразовании механизмов подчинения»²⁴.

Безусловно, основной посыл событий 1968-го — антикапиталистический и антиэтатистский. Параллельный процесс нащупывал свое место и в искусстве: художники фокусируются на антидекоративном, часто абстрактном, не-объекте, ширится почва для институциональной критики, а одним из ключевых понятий времени становится «дематериализация» объекта искусства, спо-



Салман Тур
«Еда на вынос»,
2020.

собная, как виделось, противостоять его чрезмерной коммерциализации. Изабель Грав, описывая диалектические отношения рынка и искусства, хоть и соглашается, что последнее — товар, но все же заявляет, что «это товар, не похожий ни на какой другой» и наделяет его эпистемологической ценностью: «от дизайнерской вещи вроде очков Dior не ждут "истины" или "эпистемологического прозрения", как от произведения искусства»²⁵. У Грав также есть место такому субъекту как «художник для художников» (таковым, к слову, считали Пуссена), который не заботится о коммерческом успехе своего предприятия, не ориентирован на рынок и посему, если и оценивается, то группой равных. Такие художники «подавляли товарный характер объекта ради овеществления субъекта — художника»²⁶.

Все вместе это вылилось в то, что Сильвио Лоруссо называет «бюрократизацией идентитарных навыков»²⁷: биография художника вместе с императивом «быть собой», «быть настоящим» наделяет искусство этой самой эпистемологической ценностью подобно тому, как бренды выстраивают свои ДНК, миссию и ценности. Художник в этой крайней позиции становится амбассадором собственного искусства.

На постмодернистскую смерть автора Мишель Фуко ответил в докладе «Что такое автор?». Имя автора, по Фуко, также не просто имя. «Творение, задачей которого было приносить бессмертие, теперь получило право убивать — быть убийцей своего автора [...] Но есть и другое: это отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании инди-



Салман Тур «Мужчина с большой сумкой и ноутбуком», 2018.

видуальных характеристик пишущего субъекта [...] маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мертвого в игре письма»²⁸ — так автор-функция существует в зазоре между автором-человеком с биографией и автором-рассказчиком. Сегодня автор-функция буквализируется; в крайнем случае, ей определяют, что дозволено говорить, а что — нет. Из механизма, регулирующего циркуляцию дискурсов, она превращается в механизм, удостоверяющий право на речь на основании идентичности говорящего²⁹. «Квир-идентичность», «мусульманское происхождение» и «любовь к западноевропейскому искусству» — не только отличают художника Салмана Тура от всех остальных, сколь угодно оригинальных художников, но и определяют сам режим, в котором его живопись может

быть воспринята как ценное и ценностное высказывание. Эта автор-функция вместе с логикой личного бренда — плоть от плоти современного дискурса политики идентичности.

В этом контексте также полезно вспомнить эссе Мейера Шапиро «Раса, национальность и искусство». Шапиро убедительно показал, что расовые и национальные категории выступают как политическое оружие, отвлекающее от классовой борьбы: «типичный антагонизм рабочего по отношению к капиталисту, должника по отношению к кредитору перенаправляется в русло антагонизма расового, который ослабляет и сбивает с толку массы, но оставляет нетронутыми изначальные отношения между богатыми и бедными»³⁰. Он также заметил, что приписывание искусству «расовых» или «национальных» черт несостоятельно: так, импрессионистов — Дега, Сислея, Писсарро — объединяла не «кровь», но общая культура и классовая принадлежность, все они вышли из семей торговцев. Однако и Шапиро в своем анализе — при всей выраженной антирасистской интенции (текст вышел в 1936 году) — допустил существенную ошибку, когда написал, что призыв к афроамериканским художникам культивировать «древние африканские стили»³¹ ведет к «изоляции негров от современной культуры»³², которая оказывается никакой иной, но европейской и американской. Так, требуя овладеть «высшими» формами культуры, Шапиро воспроизводит ту же самую иерархию, которую критикует. Эта проскользнувшая формулировка с небольшим сдвигом легла в основу логики современных институций, которые включают художников из меньшинств в канон, но лишь при условии, что те говорят на его языке, не брезгая при этом самоэкзотизацией. Однако исследовательница Анна Егорова предлагает важное различие: «в отличие от идентичности, которая стремится к самоутверждению, класс в этом смысле связан с идеей самоотрицания, поскольку его конечная цель — бесклассовое общество»³³. Это

проясняет, почему политика идентичности в ее современной либеральной версии (на примере Салмана Тура и «New Queer Intimism») так легко усваивается рынком: она утверждает идентичность, делает ее видимой, но не ставит под вопрос систему, которая производит исключение. В этом смысле постмодернизма с его низвержением всяких авторитетов и правда не было.

Эстетизация политизации эстетики

Живописи по части эффективности часто противопоставляют ангажированное политическое искусство. Это разделение, если не мертво с самого начала, то в последнее время кажется, будто бы умерло еще раз. В «Невольниках Маркса» Тьерри де Дюв сталкивает двух, казалось бы, разных художников: сына мелкого немецкого торговца Йозефа Бойса и ребенка словенских иммигрантов в США Энди Уорхола (впрочем, они дружили). Техническое, механистическое, копияное производство уорхоловских шелкографий оказывается штучнее и оригинальнее бойсовских потуг по изменению общества³⁴. Из этой перспективы Уорхол видится прилежным читателем Вальтера Беньямина, переворачивающим последнего с ног на голову. При поверхностном взгляде слишком легко уравнивать правую эстетизацию политики и левую политизацию эстетики, так что теперь, после конца истории, беньяминовское разделение следовало бы развить в термине «эстетизация политизации эстетики». Это не некий третий путь, но логический коллапс обоих: политическое высказывание, эстетизируясь, нейтрализуется окончательно, бессмысленно и бесповоротно. Я впервые ввела³⁵ этот неологизм применительно к искусству участия, но полагаю, что он применим и здесь.

Можно было бы ограничиться замечанием о том, что Тур находится в сложной позиции по отношению к дискурсу, который он, с одной стороны, в самом безыскусном смысле обслуживает и сверяется с ним даже в условной

возможности критики и уж тем более — революции, с другой — питает критическим зарядом. Философ Алексей Глухов называет «парресиастом в сильной позиции»³⁶ того, кому нечего опасаться, кто говорит истину, ничем не рискуя: Калликл против Сократа в «Горгии» или сам Сократ в «Лахете». Так Тур здесь воплощает идеал не платоновского аналитического существования, вопрошающего, что такое знание, но кинического эстетического, где «слову как таковому почти не остается места. Оно оказывается как максимум частью или, скорее, комментарием к киническому перформансу»³⁷, т. е. перформансу маргинальности, каким я его вывожу и который моментально эстетизируется в своем сопротивлении рынку и гарантирует таким образом незыблемость существующего порядка. Политика политики идентичности бесконечно дробит, до полой аннигиляции, человеческие связи. Общество больше не воспринимает себя разделенным на классы, но как горизонтальную сеть отдельных индивидов. В этом смысле Салман Тур не исключен и не исключителен; его символическое включение скрепляет существующий порядок: «иерархии нужна включенная маргинальность»³⁸.

В абсурдистском рассказе Даниила Хармса герой, «человек с тонкой шеей», залез в сундук и запер себя в нем, наблюдая таким образом борьбу жизни и смерти. В конце он обнаруживает себя на полу, живехоньким, никакого сундука уже нет, и делает вывод: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом»³⁹. В черновике Хармс приписывает: «жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный»⁴⁰. Этот чисто грамматический зазор и есть то место, где мы себя обнаруживаем, когда говорим об искусстве, выбирая между «живым мертвецом» (технически живо, но политически мертво) и «политическим трупом» (риториче-

ски политично, но и политически бездыханно). Мы оказываемся в том же сундуке, что и герой Хармса. Мы наблюдаем борьбу, но не можем определить победителя, потому что сама оппозиция уже снята рынком. Именно это я имела в виду, когда говорила об «эстетизации политизации эстетики»: политическое высказывание, эстетизируясь, нейтрализуется, а эстетический жест, становясь политическим брендом, теряет свою автономию. Смысл не в том, чтобы сделать окончательный выбор между мертвецом и трупом, а в том, чтобы перестать мыслить в рамках этой дихотомии. Выяснить, наконец, что это за «неизвестный способ», который мы еще не изобрели, потому что всем нам не хватает ни воображения, ни политической воли, чтобы выйти из шкафа⁴¹ сундука.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Точки отсчета могут варьироваться, но я отталкиваюсь от среднего значения. См., например: Синельников И. Художественно-политические стратегии квир-кино в современном социальном контексте. URL: <https://dSPACE.spbu.ru/items/f65d9915-6afb-4da1-b568-8a37dc44a503/full>. А также: Хадсон С. Современная живопись. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025 (глава «Восстановление справедливости и инклюзивность» открывается 2017-м и Metoo).

² «Стеклянный потолок» и «стеклянный эскалатор» обычно используются в паре и означают: невидимый предел, ограничивающий карьерное продвижение маргинализованных групп (женщин, небелых и т. д.); карьерный взлет представителей привилегированных групп в областях, традиционно отведенных маргиналам.

³ Хадсон С. Современная живопись. С. 7.

⁴ См. подробнее «Эстетика тоталитарного искусства у нас стала нормативной»: интервью с Иваном Новиковым. URL: <https://spectate.ru/ivan-novikov-no>.

⁵ Robinson W. Flipping and the Rise of Zombie Formalism // ArtSpace Magazine. April 3, 2014. URL: http://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184.

⁶ «This can't be art, there's too much fun!» Doron Langberg on his sex-fuelled queer rave paintings. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/feb/07/doron-langberg-painter-queer-pleasure-interview-night-victoria-miro>.

⁷ Doron Langberg and the New Queer Intimism. URL: https://yossimilo.com/press/40-jewish-currents-doron-langberg-and-the-new-queer/#main_content.

⁸ Ibid.

⁹ Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 246.

¹⁰ Там же. С. 247.

¹¹ Salman Toor: How Will I Know. URL: <https://whitney.org/exhibitions/salman-toor//>.

¹² Fag Puddle with Candle, Shoe, and Flag. Salman Toor. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/892339>.

¹³ Майкл Фрид после публикации эссе «Искусство и объектность», в котором он критиковал современный ему минимализм за театральность, обратился к анализу творчества Эдуарда Мане, признав за художником преодоление этой самой театральности: герои Мане поглощены своими делами, утверждая автономию собственного мира, структурная неопределенность при этом побуждает зрителя осознать свое присутствие перед картиной, что дополнительно усиливает ее автономию.

¹⁴ Мане жил в эпоху технологической революции. Многие опасались, что появившаяся в 1839 году фотография уничтожит живопись. Понадобилось не слишком много времени, чтобы живопись оказала свое влияние на фотографию.

¹⁵ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал. № 103. 2017. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1349>.

¹⁶ В лекции Мишель Фуко утверждает, что Эдуард Мане преодолел классическую репрезентацию и интерпретацию картины как «окна в мир», продемонстрировав саму материальность холста, задействовав игру реального света, а также заняв зрителя. Как и в минималистском искусстве, картина Мане «Бар Фоли-Бержер» подталкивает зрителя к размышлению о собственном взгляде и своем месте относительно барменши.

¹⁷ Nelson S. Manet and Neoliberalism: The Case of Salman Toor // *Critical Inquiry* 52, no. 2 (Winter), 2026. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=wOLvjKUAAAAJ&citation_for_view=wOLvjKUAAAAJ:YsMSGlbcy4C.

¹⁸ Микиртумов И. Что осталось от большой истории? Новая наивность на месте гибели мета-нарративов // XIV Малые Банные чтения. О пользе и вреде культурного наследия для жизни: Тезисы докладов. URL: https://spbu.ru/sites/default/files/abstract_0.pdf.

¹⁹ Делёз Ж. Мая 68-го не было. Тексты из сборников: «Необитаемый остров: тексты и беседы» и «Два вида безумия». М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 69.

²⁰ Там же. С. 70.

²¹ Там же. С. 71.

²² «Есть не просто память, а история памяти о Мае 68-го»: Беседа Евгения Блинова с Патрисом Маниглие о коммеморативных практиках и наследии Мая 68-го // Историческая экспертиза. 2018. № 4. С. 51–52.

²³ Там же. С. 54.

²⁴ Там же. С. 56.

²⁵ Грав И. Высокая цена. Искусство между рынком и культурой знаменитости. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 21.

²⁶ Там же. С. 60.

²⁷ Лоруссо С. Критикараоке: декоративная политика и идентичность как прием. URL: <https://spectate.ru/lorusso-kritikaoke>.

²⁸ Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 14–15.

²⁹ Этот сдвиг особенно заметен на фоне исторической динамики, описанной самим Фуко: в древности поэтический текст признавался истинным, даже будучи анонимным, в то время как научный обладал весом, только если приписывался уважаемому автору и, наоборот, в Новое время с возникновением особого режима собственности научные тексты зависят в своей истинности, в то время как литературные прочно увязываются с личностью автора. Там же. С. 23–25.

³⁰ Schapiro M. Race, Nationality and Art (1936). URL: <https://nonsite.org/race-nationality-and-art-1936>.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Егорова А. Проблема классовой идентичности: между социальным и политическим // Неприкосновенный запас. 2021. № 1. С. 50–61. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2021/1/problema-klassovoj-identichnosti-mezhdu-soczialnym-i-politicheskim.html>.

³⁴ Де Дюв Т. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 53.

³⁵ Подробнее см. мой текст: Лежнина Ю. Жаргон подлинности, или как бросить упрек добродетельному искусству. URL: <https://spectate.ru/the-square>.

³⁶ Глухов А. Фуко как свехавтор // Логос. Т. 29, № 2. 2019. С. 118.

³⁷ Там же. С. 120.

³⁸ См. Фоглер Н. Идиорритмия XXI века или виртуальный Афон: приближаясь к бартовскому фантазму. URL: <https://syg.ma/@vogler/idiorritmiia-xxi-vieka-ili-virtualnyi-afon-priblizhaia-k-bartovskomu-fantazmu>.

³⁹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза. СПб.: Академический проект, 1997. С. 336.

⁴⁰ К чему обращается дальнейшее различие «мертвец» vs «труп»: мертвец — одушевленное (именительный и винительный не совпадают); труп — неодушевленное (именительный и винительный совпадают).

⁴¹ Выражение «выйти из шкафа» (от англ. «coming out of the closet») значит признаться в чем-то (взгляды и убеждения, сексуальная ориентация), что отлично от общепризнанного.

Юлия Лежнина

Переводчик и критик,

магистр искусств (факультет свободных искусств и наук СПбГУ).



Габриэль Голиаф «Элегия», 2015 – по настоящее время. Многоканальная видео- и звуковая инсталляция. Представлено в церкви Сант-Антонин, Венеция. Фото: Лука Менегель. Предоставлено художницей.

Иван Стрельцов

In Minor Keys: Воинство страстей и Биеннале мощей

**«В минорных тональностях»
61-я Венецианская биеннале
современного искусства
Куратор: Койо Куо
09.05–22.11.2026**

61-ю Венецианскую биеннале уже на старте называли исторической: впервые центральную выставку должна была курировать чернокожая женщина, а саму экспозицию выстроили вокруг интеллектуального и художественного наследия афро-атлантического мира. Однако еще до открытия биеннале превратилась в событие памяти. За год до вернисажа, 10 мая 2025 года, ее куратор Койо Куо скорпостижно скончалась. К тому моменту концепция, список художников, пространственная драматургия и теоретический каркас выставки были практически завершены, и руководство биеннале приняло неожиданное решение — не назначать нового художественного руководителя, а реализовать проект именно таким, каким его задумала Куо. Над экспозицией продолжила работать «команда Койо» (la squadra di Koyo Kouoh), особо подчеркивая, что их задача — реализовать замысел без купюр¹.

Во вступительном слове президент Венецианской биеннале Пьетранджело Буттафуоко — для понимания контекста нужно уточнить, в молодости ультраправый, а сейчас — публицист, близкий к партии «Братья Италии», достаточно эксцентричный сицилиец, чтобы принять ислам, — вспоминает их разговор по поводу приглашения: «Тогда Койо сказала мне: “Я не

ожидала, что именно ты пригласишь меня в Венецию руководить выставкой современного искусства”. В этой мысли, прежде не высказанной, но затем произнесенной вслух, содержался своеобразный осадок предубеждения, что нас обоих позабавило. Со своей обычной прямотой она затем добавила: “Ты сицилиец, следовательно — африканец”». Сегодня нечасто и только по очень вескому поводу, во имя карьеры и славы, можно увидеть подобную идиллию... ультраконсервативного функционера от культуры и деколонизального куратора. И, как подчеркивает сам Буттафуоко, выставке «возвращается человеческое измерение — главный ориентир всего сущего, который [...] наиболее богатый и чрезмерно развитый мир, называемый “Западом”, давно утратил из виду. Поэтому именно из Африки, этого мощного источника жизненной силы, и от одной из ее важнейших фигур до нас доносится тихий голос, возвращающий нас к подлинности, напоминающий, что величайшее счастье заключается в труде собственных рук»².

Концепция выставки «В минорных тональностях» (In Minor Keys) строится вокруг музыкальной композиции, джаза, образов островов и карибских ритмов. В тексте с наброском идей, который можно прочесть в каталоге, Куо



Беве́рли Бью́кене́н
«Лачуга», ок. 1989.
Видеодокументация.
Предоставлено
La Biennale di Venezia.

пишет: «Это приглашение встретиться [...] в тех физических, погодных, пространственных и кармических условиях, в которых они застают вас сейчас. Переключиться на более медленный ритм и настроиться на частоты минорных тональностей. [...] Это песни тех, кто создает красоту вопреки трагедии; мелодии беглецов, восстанавливающих жизнь среди руин; гармонии тех, кто исцеляет раны и заново создает миры. Минорные тональности отвергают оркестровую помпезность и строевой маршевый ритм. Они оживают в тихих интонациях, низких частотах, в гуле, в утешении поэзии — во всем, что открывает путь к импровизации, к иному месту и иному способу существования. [...] Минорные тональности — это также небольшие острова, целые миры посреди океанов, обладающие собственной и бесконечно богатой экосоциальной жизнью... Здесь образ музыкального ключа соединяется с образом острова и расширяется до целого архипелага оазисов: садов, внутренних дворов, жилых комплексов, мастерских, танцевальных площадок...»³

То, о чем она пишет, любой, кто знаком с историей авангарда, опознает как идею симфонической композиции Василия Кандинского в ее интерпретации Хуго Балля: «Идея Кандин-

ского о монументальной сценической композиции вытекает из противоположных [Вагнеру] предпосылок. Ему представляется сочленение автономных видов искусства, некая симфоническая композиция, в которой отдельные, восходящие к их первоначальной сущности искусства, будучи элементарными формами, становятся лишь нотным материалом той конструкции или композиции на сцене, которая позволяет сохранить каждый из видов искусства как самостоятельный образный материал, и из смешения этого очищенного материала создает новое произведение — монументальное произведение искусства будущего»⁴. Заметьте, что сам принцип — в дадаистской интерпретации — уже содержит разделение на авторитария Вагнера и анархиста Кандинского. И именно на эти размышления ориентировался Балль при создании Кабаре Вольтер. То, о чем пишет Куо, не открытие, но мейнстрим.

Тогда важнейшей отличительной чертой выставки окажется «черная оптика». В этом тексте Куо и сокураторы обращаются к четырем ключевым мыслителям и писателям афро-атлантической традиции. Джеймс Болдуин (1924–1987) осмыслял взаимосвязь расового насилия, идентичности и человеческого достоинства,

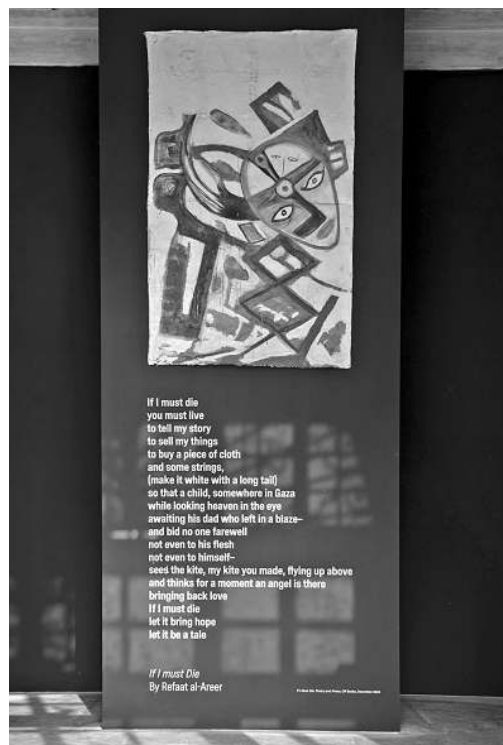
превращая опыт чернокожих американцев в универсальный моральный вопрос современности. Эдуар Глиссан (1928–2011) сформулировал концепции креолизации и права на непрозрачность, утверждая множественность культурных идентичностей. Патрик Шамуазо (1953) развивал эти идеи через обращение к памяти колониализма, языковому многообразию и культурной гибридности Карибского региона. Тони Моррисон (1931–2019) исследовала историческую память, последствия рабства и роль языка в формировании коллективной идентичности. Обращение к этим авторам показывает, что выставка интерпретирует черную культуру не как объект репрезентации, а как самостоятельную интеллектуальную традицию.

И взял Илия двенадцать камней...

Первым, что я увидел, подходя к выставке, были пропалестинские активисты, собирающиеся на акцию. Внутри же Арсенала меня встретила работа-пролог, которую «ArtReview» назовет «протестом, проведенным лозунгами мелким шрифтом и без конкретных требований»⁵. Мы видим полотно сенегальского нонконформиста Иссы Самбы (Untitled, 2017), а под ним стихотворение палестинского поэта Рифата Аль-Арира, погибшего во время израильских авиаударов, «Если мне суждено умереть». В композиции этих работ соединяется частная трагедия самой Куо, картина, написанная Самбой в последний год его жизни и мученичество Аль-Арира.

Кураторская группа и сама Куо выделили в качестве важнейших столпов выставки — то, что они называли алтарями (Shrines). Речь идет о мини-ретроспективах, дающих представление о художественных мирах двух художников: Беверли Бьюкенен и Иссы Самбы.

Беверли Бьюкенен создавала антимонументальный лэнд-арт. Ее скульптуры-хижины и земляные работы отсылают к местам, насыщенным исторической памятью. На выставке представлена документация нескольких ее проектов. «Руины и Ритуалы» (Ruins and Rituals,



Исса Самб «Без названия», 1990–2017. Рисунок на картоне. Предоставлено La Biennale di Venezia.

1979) представляет собой бетонные основания и ступени, напоминающие саркофаги. Эту работу она партизански разместила рядом с реконструированной хижинкой писателя Генри Ситвела Эдвардса, известного расистской беллетристикой. Так это место превратилось в мемориал жертвам романтизации конфедератов, приведшей к созданию, например, Ку-клукс-клана. Другой проект, «Болотные руины» («Marsh Ruins, 1981), состоит из трех курганов, выполненных из табби — известково-ракушечного бетона, который рабы использовали для строительства своих жилищ. Работа расположена рядом с местом, где в 1803 году группа игбо, проданных в рабство, предпочла смерть неволе.

Если смитсоновское «не-место» было скорее концептуальной фикцией, существующей



Исса Самб. Белая рубашка и футболка с Омаром Блонденом Диопом, 1990–2017. Предоставлено La Biennale di Venezia.

благодаря фотографии земляной работы, то Бьюкенен обращается к сакральности самого страдания и коллективной травмы, буквально заряжая ими собственное искусство. Исследование медиума, характерное для концептуализма, здесь уступает место исследованию присутствия — сакральности истории и памяти, укорененных в ландшафте. Католическая традиция называла подобный опыт *praesentia* — реальным присутствием священного внутри материального мира⁶.

Над другой представленной серией — «Хижины» — художница работала с 1980 года до самой смерти. Небольшие ассамбляжи из подручных материалов — картона, дерева, крышек от бутылок, номерных знаков — воспроизводят самодельные жилища представителей бедных чернокожих общин Джорджии и Каролины. К некоторым объектам художница прикладывала небольшие вымышленные истории их обитателей, а часть домов намеренно сжигала — отсылка к террору Ку-клукс-клана.

Подобное обращение к сакральности травм можно обнаружить у Кристиана Болтански. Если ранние работы художника еще продолжают исследование редимейда и повседневно-

ности — «Инвентарь объектов, принадлежащих молодому человеку в Оксфорде» (1973), то уже в «Монументе гимназии Хайеса» (1989) найденные фотографии погибших в Холокосте складываются в форму своеобразного алтаря. В обоих случаях произведение перестает быть исследованием художественного языка и становится медиумом коллективной памяти.

Второй художник, вошедший в раздел Shrines, — Исса Самб. Для Куо он был не просто художником, но учителем и институциональным ориентиром. Самб не подстраивался под формалистские тенденции — он выбрал искусство радикальное, агитационное и проповедническое. Его школа и коллектив Laboratoire Agit'Art (была создана в 1974) отвергала художественную объектность, формализм и элитарность. Художник открыто полемизировал с первым президентом Сенегала, известным поэтом и философом — Леопольдом Седаром Сенгором, считая его эстетику африканской символики «наивной фетишизацией»⁷. Исса практически не стремился к музейной карьере, вел уединенную жизнь и десятилетиями устраивал выставки во дворе собственного дома. Создавал коллажи, бриколажи, инсталляции и живопись — что на выставке и было представлено.

Во многом его судьба сближается с судьбой Курта Швиттерса: оба обладали огромным авторитетом, оба стремились превратить искусство в тотальную инсталляцию, оба повлияли на других куда сильнее, чем позволяла их собственная известность. Однако истоки их одиночества оказались противоположными. Для Швиттерса оно было следствием исторической катастрофы. Не принятый берлинскими дадаистами, он создает Merzbau как собственную художественную вселенную в буржуазном Ганновере. После прихода нацистов к власти, объявивших его искусство «дегенеративным», бежит сначала в Норвегию, затем — после немецкой оккупации — в Великобританию, где был интернирован как «вражеский иностранец» на остров Мэн. Каждая новая версия Merzbau становилась одновременно убежи-



Мария Магдалена Кампос-Понс «Анатомия дерева магнолии (памяти Тони Моррисон)», 2026. Предоставлено La Biennale di Venezia.

щем-раковины и потенциально утраченной работой. Швиттерс умер в 1948 году почти забытым, чтобы спустя полтора десятилетия стать одной из ключевых фигур для Роберта Раушенберга и поколения поп-арта⁸.

Самб, напротив, разошелся с институцией по собственной воле. Не музей отказался от него, а он — от музея. Неприятие государственной «Школы Дакара» привело его к сознательному выбору художественной автономии: сорок лет лишь собственный двор как основная выставочная площадка — и полная свобода эксперимента. То, что для Швиттерса стало историческим роком и вынужденным одиночеством, для Самба — добровольной стратегией сопротивления и независимости.

За кураторским пониманием «алтарей» стоит буквальное и неироничное прочтение предельно религиозного концепта. Если серия «алтарей» Томаса Хиршхорна сохраняла критическую и атеистическую установку, то «В минорных тональностях» подчеркивается стремление к культовому статусу. А сама выставка оказывается симптомом более широкого сдвига — перехода современного искусства от постмодернистской пародии к новой искренности.

Необъявленный мавзолей

Однако на выставке есть еще один алтарь — не заявленный как таковой, но создающий именно подобный эффект. И его отсутствие в кураторском нарративе кажется одним из самых заметных умолчаний экспозиции.

Речь идет о работе Марии Магдалены Кампос-Понс. Художница родилась на Кубе в поселении при бывшей сахарной плантации, где жили потомки рабов-йоруба, вывезенных из Нигерии. Память рабства, небелая женственность, афро-кубинские религиозные традиции — ядро ее практики⁹. К 2026 году Кампос-Понс стала одной из наиболее влиятельных фигур афро-американского художественного сообщества: соосновательница междисциплинарной исследовательской инициативы «Движущая сила искусства, демократии и справедливости» и лауреат крупного публичного заказа от Obama Foundation¹⁰.

Именно ей принадлежит работа «Анатомия дерева магнолии (памяти Койо Куо и Тони Моррисон)» (2026), встречающая зрителя у входа в Центральный павильон Джардини. Огромные панели, выполненные акварелью, тушью и гуашью, складываются в подобие со-

временной фрески. Иконография этой работы почти буквально воспроизводит иконографию *sacra conversazione* (святого собеседования). Куратор стоит рядом с нобелевским лауреатом, Тони Моррисон, так же как в ренессансной живописи святой соседствует со святым в едином внеисторическом пространстве: между ними разрастаются ветви магнолии, а перед изображением расположены семь стеклянных цветов на постаментах. Изменяется и традиционная роль донатора: художник создает икону куратора.

Именно здесь выставка незаметно превращается в подобие мавзолея с алтарем Куо. Но кураторская группа практически не проблематизирует этот жест, продолжая утверждать, что реализовала проект «без изменений», строго следуя оставленному замыслу. Тем самым возникает парадокс: куратор выставки — как будто бы сам — определяет для себя место для почитания после смерти.

Это напомнило мне о том, как функция-автор (особенно в эпоху искусственного интеллекта) продолжает существовать по ту сторону жизни. Надгробную речь на похоронах Роберта Кеннеди помогали писать его собственные спичрайтеры. По интонации было понятно, что политический субъект жил, жив и будет жить. Аналогичный эффект возникает и здесь: кураторский замысел и производство выставки не только не останавливаются со смертью, но, напротив, работают на шоу-бизнес-миф самой Венецианской биеннале.

Но работа Кампос-Понс — не единственный пример избыточной сакрализации Куо. В каталоге, изданном к выставке, кураторская группа пишет следующее: «Койо вела нас, как пастырь, через весь земной шар...» «Мы собрались в апреле 2025 года на интенсивную неделю работы, с утра до вечера. Вспоминать ту неделю — как вспоминать репетицию музыкального выступления: она была нашим дирижером, и хотя каждый прибыл с тонко настроенным инструментом, нам понадобилось несколько дней, чтобы настроиться друг на

друга. [...] Мы работали во дворе RAW Material Company [...]. За нами наблюдало плодоносное манговое дерево, ветви которого гнулись под тяжестью созревающих плодов. В первое утро, когда Койо вошла во двор, сияя своей неповторимой улыбкой, она подобрала упавшие манго, вымыла их и с наслаждением надкусила одно. На второе утро, ободренные ее радостью, мы последовали ее примеру. [...] После этого наши дискуссии часто прерывались глухим стуком манго, падающих во двор. [...] Мы заметили, что плод падал, когда произносилось имя художника», — с заметным придыханием пишут кураторы¹¹. И эта сцена напомнила мне — человеку постсоветского наследия — мифологию, возникающую вокруг диктаторов, отцов наций и великих вождей. И настораживают даже не сами формулировки, в духе «возложила на нас миссию», «вела нас», но содержание магического мифа в целом. Природа словно подтверждала выбор Куо.

Или вот еще один пример с манго. В 1968 году Мао передал рабочим-пропагандистам корзину манго (подарок пакистанского министра) — плоды быстро превратились в объект культа: их бальзамировали в воске, возили по заводам, изготавливали восковые копии. Был даже казнен деревенский врач, назвавший манго бататом. «Культь манго» — задокументированный эпизод Культурной революции¹². Подобные мифы не добавляют выставке никакого поэтического измерения, лишь ощущение, что фикции выходят из-под контроля, свободно размножаются и выстраивают сакральную иерархию — перед недостижимой Куо в золотом ореоле, команда которой идет проторенной ею дорогой.

Но святость, представленная в секции «алтарей», лишь частично охватывает квази-религиозность выставки в целом. И здесь, сами того не ведая, подсказку дали кураторы: они включили в выставку художника, который среди постконцептуального искусства выглядит как пришелец. На выставке можно найти небольшой закуток, мини-ретроспективу Марселя

Марсель
Дюшан
«Коробка
в чемодане:
от Марселя
Дюшана или
Рроз Селяви»,
1941–1966.
Предоставлено
La Biennale
di Venezia.



Дюшана. Среди представленного — «Коробка в чемодане» (1941–1966), фотографии и инструкции касательно «Данного» (1970) и другие документальные свидетельства. Оказывается, что художник, который мог бы претендовать на место в алтарях, иммунен для чужеродной ему святости угнетенных.

Вневременность культа святых

В своей книге «Кульτ святых. Его роль и становление в латинском христианстве» Питер Браун пишет о том, какую роль играли реликвии — «весь комплекс могил, частиц мощей, а также объектов, тесно связанных с мертвыми телами святых мужчин и женщин, исповедников и мучеников»¹³ для социальной солидарности и мобилизации христианских общин и обществ.

Браун пишет, что раннему христианству удалось достигнуть того, что не могло сделать античное общество. А именно выйти за границы биологической семьи и клана и дать обществу близость в универсальном сообществе, во Христе. Он пишет: «Христианская церковь возвысилась [...] благодаря тому, что ее основные обрядовые практики, ее все более централизованная организация и финансовая администрация предложили языческому миру идеальное сообщество, которое притязало

на то, чтобы [...] ограничить узы родства. Церковь была группой искусственного родства. [...] Нигде это не проявлялось так явно, как в заботе о мертвых. [...] Аккуратное празднование годовщин смерти мучеников и епископов накладывало на христианскую общину непрестанную ответственность за поддержание памяти о своих героях и лидерах»¹⁴. Такая общность, как мы видим, выходит за границы семьи и этноса — и даже за границу жизни и смерти. И подобное отношение сохраняется не только в марксизме, но и в других идеологиях модерна.

При этом нужно понимать, что Браун говорит не только об идейной стороне подобных отношений, но — о вполне земных материях: «Здесь не следует забывать одного обстоятельства — растущего богатства церкви. [...] У них были все средства для социального доминирования, но не было возможности для демонстрации этого в приемлемой форме. [...] Строительство и усиление церемониальной части применительно к новым центрам поклонения были единственным выходом. А какое место подходило для этого лучше, чем могилы мучеников?»¹⁵ Церкви приходилось тратить накопленное — на перенос мощей, изготовление и распространение реликвий и символов, — чтобы затем преумножить его многократно. И именно так действует



Дон Дедо
«Стол чаш
с землей»,
2021.
Предоставлено
La Biennale di
Venezia.

то, что в современном искусстве называется «институтами заботы», которые видят в международной биеннале инструмент для логистики свидетельств.

Рассуждая дальше о культе мучеников, исследователь выделяет два важных аспекта: это мощи (reliquia): «Причины быстрого и страстного отказа от языческой и иудейской практик, который подразумевается в христианском переносе мощей. Мощи — это отъятая частица целого тела. Как выразился Виктриций, “мы видим крошечные останки, капельку крови” [...] Отъятые частицы святых в золотых и серебряных ларцах или в миниатюрных мраморных раках имели нечто от неизмеримого качества *objet trouvé*»¹⁶, а во-вторых, это страсти (passione): «Ведь терпение мучеников было чудом само по себе. Описание их смертей в *Passiones* и *Gesta martyrum* было лишь моментом в длинной цепи проявлений божественного могущества в их жизни, и поныне продолжающегося у их гробниц. [...] Какими бы “безвкусными и претенциозными” ни казались для нас *passiones*, подобно их столь же очерняемым светским предшественникам — панегирикам, их исполнение было общепризнанным моментом в ритуале власти. *Praesentia* святого лишалась весомости

без *passio*. [...] Но недостаточно рассуждать только в терминах экзальтации. Мне представляется, что публичное чтение *passio* само по себе было *psychodrame*, которая мобилизовывала в слушателе те яркие образы распада и последующего восстановления, что таились в глубине умов античных людей»¹⁷.

Страсти обладали виральностью, обрастали подробностями и передавались из уст в уста, а позже становились и целыми возрожденческими и барочными полотнами, взять хотя бы того же Святого Себастьяна. Тем же потенциалом тиражирования обладали и мощи: щепки креста, на котором распяли Христа, дробились на все более мелкие части, а растерзанная плоть удваивалась. И причиной тому была потребность христианских сообществ в близости к святым и церкви, переживание должно быть непосредственным. Религиовед называет этот опыт «присутствием» (*praesentia*): «В результате христианский мир оказался усеян крошечными частицами исходных останков и «реликвиями контакта», которые — как в случае святого Петра — считались столь же исполненными его *praesentia*, как и любые физические останки. *Translationes* — переносы мощей к людям, а не паломничество как движение людей к мощам —

Уриэль Орлов
«Unmade Film»,
2011–2014.
Многоканальная
видео-
инсталляция.



занимали центральное место в благочестии поздней античности и раннего средневековья»¹⁸. Какую же роль играли деяния святых, их страдания? Браун заключает: «Их смерть была больше, чем триумфом над физической смертью: она звенела памятью о диалоге с — и триумфом над — несправедливой властью»¹⁹. И если мы вспомним, что деколониальное и левое искусство определяет себя через борьбу с «несправедливой властью», империалистической гегемонией, то все встанет на свои места.

Постсекулярные мощи современного искусства

Читатель меня спросит: «причем здесь мощи и страсти мучеников, сближение паствы со святыми?» Но дело в том, что подавляющее большинство из (на мой взгляд, минимум 80 из 110) представленных художников опираются на травму, страдания, колониальное прошлое, эксплуатацию или классовое/гендерное/экологическое насилие, по сути, они создают либо квазирелигиозные «страсти», либо документальное свидетельство и его реконструкцию — не менее квазирелигиозные «мощи». Еще порядка 20 проектов представляют нам некоторое «присутствие», то есть сообщества,

школы, общий труд, инфраструктуры заботы, суверенитет и автономии. Это не преувеличение. И сразу оговорюсь: «культ» здесь — не ругательство, а структура в брауновском смысле. К реальной катастрофе и материальному свидетельству привязан целый корпус работ на этой биеннале²⁰.

Ави Мограби в двухканальной видеоинсталляции «Между морем и рекой» (2026) показывает два «бизнес-справочника» — Палестину 1938 года и Газу 2023-го; в сопроводительном тексте прямо сказано, что неизвестно, работает ли еще хоть одно из перечисленных предприятий, организаций или больниц. Мохаммед Джоха в серии акварелей «Нет убежища» (2025) по памяти фиксирует разрушенную Газу. Берни Сирл в видеоинсталляции «Interlaced» (2011) населяет пространство призраками с золотыми руками — буквальная отсылка к колониальному Конго, где за невыполненную квоту сбора каучука рабочим отрубали кисти. Той же самой логики придерживается и программный жест кураторов — показать на входе в Арсенал поэму Рифаата Аль-Арира «Если я должен умереть» прямо под картиной Иссы Самбы; Аль-Арир погиб при израильском авиаударе в декабре 2023-го²¹.

Дон Дедо, художница из Нового Орлеана, работает с расовыми, политическими и экологическими аспектами урагана Катрина и шире — глобального изменения климата. Так, в работе «Стол чаш с землей» (2021) она собирает образцы почвы со всего мира в деревянные миски ручной работы. Наталия Лассаль-Морильо и Глория Морильо в документальном фильме «Уход» (2016–2019) говорят об урагане Мария, который для Пуэрто-Рико обернулся не просто стихийным бедствием, а долговой ямой перед США — прямым следствием закона PROMESA²². Мануэль Матьё в работе «Геноцид» (2026) называет Газу прямо, через геологическую метафору «хрупкости сострадания». Бонни Дивайн в работах «Лесные земли» и серии «Земля в состоянии войны» документирует урановые рудники на землях Serpent River First Nation.

Уриэль Орлов в проекте «Unmade Film» почти полностью отказывается от привычной кинематографической формы: одна его часть лишена изображения, другая — звука. Обе возвращают зрителя к палестинским деревням Дейр-Ясин и Лифта, где заброшенные здания и растения становятся единственными свидетелями трагедии 1948 года²³. Вера Тамари в работе «Сказание о дереве» (2002) лепит из керамики 660 оливковых деревьев — метафора палестинской экспроприации земли настолько прозрачна, что не нуждается в пояснении. Савангвонгсе Йонгхве составляет из глины целую армию маленьких фигур — 2500 штук в инсталляции «Желание народа» (2018) — в память о геноциде рохинджа; тема продолжена в работе «Параллакс идиота» (2025).

Другой корпус работ обращается не к текущей катастрофе, а к наследственной травме и исторической несправедливости. Пио Абад в работах «Бануа» (2026) и «Я пою песню, которую можно вынести, лишь потеряв страну» (2023) обращается к теме реституции награбленных объектов — бенинских бронз и плаща Поухатана. Годфрид Донкор в коллаже «Танец Анкире II» (2017) разворачивает историю тран-

сатлантической работорговли прямо на страницах «Financial Times». Кеманг Ва Лехулере в аллегорической библиотеке «Я отбеливаю свои слова ради вашего комфорта» — состоящей более чем из 700 глиняных кирпичей вместо книг, окрашенных под школьную доску, с бронзовыми слепами рук вместо корешков — превращает архивное молчание в форму насилия. Эустакио Невес в сериях «Артурус» (1993–1995) и «Письма морю» возвращается к Валонго — крупнейшему в мире порту прибытия поработенных людей.

Туан Эндрю Нгуен в двухканальной видеоинсталляции «Ni demoon ño dellusi» (2026) прослеживает судьбу сенегальских солдат в Индокитае и их вьетнамских жен через фигуру «Bouba Chinois». Йоханнес Фокела в работе «Первородный грех (Внутренний круг)» (2021) переворачивает саму агиографию: единственной фигурой, пережившей Страшный суд у Рубенса, становится чернокожая беременная женщина.

Алис Маэр в сольных работах «Дочери Урана» (1996; пересоздано для Biennale Arte 2026) и «Сивиллы» (2025) продолжает линию, которую вела кампания за отмену запрета абортов в Ирландии в 2018 году. В соавторстве с Рейчел Фэллон, в вышитом гобелене «Карта» (2021) она обращается к Магдалининым прачечным — институтам заточения женщин в Ирландии, действовавшим под управлением религиозных учреждений. БуБу де ла Мадлен в сольной работе «Территория русалки» (2022) показывает русалку как аллегию границы тела через призму HIV-активизма и секс-работы.

Сэмми Балоджи в скульптурах с урановыми кристаллами проводит прямую линию от конголезского сырья до атомных бомб Хиросимы и Нагасаки. Альфредо Джаар в «The End of the World» (2023–2024) заключает кобальт и колтан — а вместе с ними и подтекст детского труда в ДРК — в стеклянный куб посреди красного коридора. И так далее...



Абад Пио «Бануа», 2026. Вид инсталляции. Предоставлено La Biennale di Venezia.

Стоп, вернемся к Дюшану. Его критику — разрушение связи между сакральностью и художественной объектностью — кураторы прочли регрессивно, скорее как некоторую методологию по созданию мощей, чем практику их разоблачения. Выставка, наоборот, аккумулирует и призывает святость. А это значит, что включение дадаиста в выставку — скорее акт саморазоблачения.

Мощи и страсти, о которых пишет Браун, — прямая противоположность редимейду. Аура вернулась — гипертрофированной, ритуализированной — как поклонение постсекулярным святым в искусстве деколониальном, квир, левом или феминистском.

Сколько ангелов поместится на острие иглы?

На алтаре больше не разыгрывается трагический аккорд одной-единственной жертвы; теперь здесь разворачивается непрерывная

борьба за признание, авторитет и видимость. Афроамериканцы, погибшие во время борьбы за гражданские права, евреи, убитые в Холокосте, либо палестинцы во время интифады, поселенческого насилия или военных операций Цахал, рабы в Конго, все они конкурируют за долю виктимного рынка. Но если каждый объект становится мощами, каждая поэзия превращается в страсти по святым и любая выставка или инсталляция — в место для литургии, то как вообще существует весь этот новый политеизм и какая у него иерархия? Какую альфа-жертву выберет селекция?

Интерсекциональный феминизм ответ уже дал, сверх-святой возникает на пересечении угнетений. Но любой, кто читал новости, рецензии на Венецианскую биеннале и дочитал мою рецензию до этого момента, понимает, что такой точкой станет коллективная жертва палестинского народа. «В минорных тональностях» сей святой настолько затмил всех остальных

ных, что с алтаря угнетения были вытеснены все прочие.

Пример — работа Габриэль Голиаф. Первоначально ее многоканальную видеоинсталляцию «Элегия» (2015 — н. в.) собирались показать в национальном павильоне ЮАР. Тематически проект посвящен жертвам феминицида в ЮАР, с расовым, гендерным и классовым подтекстом. Проект начался с истории убитой студентки Ипеленг Кристин Мохолане. Версия для Биеннале должна была сохранить как центральную тему именно феминицид в Южной Африке, но включила и часть, посвященную палестинской поэтессе Хибе Абу Нада (погибла в октябре 2023-го). Именно это вызвало конфликт с министерством культуры ЮАР: показ отменили, страна вышла из биеннале, а «Элегию» показали вне основной программы — в церкви Святого Антонина Мученика²⁴.

Эти видео очень похожи на цикл «Страсти» (2000–2002) Билла Виолы, медленная съемка, чернейший фон, очерчивающий фигуры, новозаветные позы. С той лишь разницей, что у Голиаф представлен не типичный вавилон Виолы, но нескончаемый поток небелых героинь, поочередно заступающих на небольшую ступеньку и стоящих на ней, пока способны удерживать одну высокую непрерывную ноту. Когда голос одной иссякает, ее сменяет другая, создавая непрерывное коллективное действие: то ли траур, то ли прославление жертвенности.

В этой работе квазирелигиозность современного искусства доведена до абсурда. Дело не только в том, что работы перенесли в действующий храм. И не в том, что они так похожи на цикл «страстей» Виолы, даже не в том, что сама художественная репрезентация травмы и есть тот самый *Passione* — страсти. Но в том, что если жертвы феминицида в Южной Африке повинуются левому представлению об инклюзивности, вставая в очередь и получая свою минуту славы, то все их страдание вытесняется посвящением и конфликтом вокруг палестин-

ской поэтессы. Очередь — она для простых святых, а не для сверх-святых.

Внутреннее содержание выставки и вовсе оказалось задавлено внешним: акциями и протестами против Израиля и его национального павильона. Большую часть мобилизации вела ANGA — Art Not Genocide Alliance. Можно сказать, что альянс, став сокуратором и соавтором выставки, повлиял не только на содержание, но и на рецепцию.

Широко закрытые глаза черной оптики

Представьте, что вы — художник или куратор африканского наследия. И вам дают одну из главных площадок искусства. Вы решаете сделать выставку с открыто заявленной черной оптикой, на прочных постколониальных основаниях. И в этот самый момент в мире происходит геноцид. Но не тот, о котором вы подумали. Речь о геноциде африканцев, одном из самых масштабных и жестоких за последние несколько десятилетий. Ваши действия?

Одно из самых преступных упущений этой выставки — это полное молчание о геноциде африканцев в Судане, проводимом арабскими парамилитарными группами СБП (RSF, Rapid Support Forces, «Силы быстрой поддержки»). На выставке и вокруг можно увидеть множество упоминаний Газы, но о Судане вы не услышите ничего. Может, там жертв меньше? Нет, по минимальным оценкам 150 тыс., реалистично — 400 тыс., но суданцы никому не интересны — и журналисты туда ездят реже. Тем не менее 12 миллионов перемещенных лиц — это в 6 раз больше, чем в Газе²⁵. Или, быть может, там обычный конфликт? Нет, арабские деревни остаются нетронутыми, а африканские — исчезают (прямо как в Дейр-Ясин, но не 80 лет назад, а прямо сейчас).

И есть даже направление для бойкота и активистской работы. На Биеннале есть национальный павильон ОАЭ — страны, прямо вовлеченной в конфликт. 90% суданского золотого экспорта идет в ОАЭ²⁶. Из 200 тонн золота, вывезенных из Судана контрабандой с 2012 по

2023 год, 182 были отправлены в Эмираты²⁷. Арабские парамилитарные силы СБР вывезли золота на 850 млн долларов²⁸. Доказано, что ОАЭ поставляет СБР оружие²⁹. Как и Израиль, ОАЭ мог оказаться перед Международным судом ООН — Судан подал иск о геноциде. Но если дело против Израйля суд принял к рассмотрению, то иск против ОАЭ в мае 2025 года был отклонен: Эмираты ратифицировали Конвенцию о геноциде с оговоркой к статье IX, исключающей юрисдикцию суда. Тем не менее геноцид в Судане международно признан³⁰.

Абсурдность ситуации усугубляется ровно в тот момент, когда кураторы национального павильона ОАЭ подписывают письмо ANGA против геноцида и в знак солидарности снимаются с конкурса³¹. И никого это не смущает.

Но почему черная оптика так слепа? Кто-то скажет, что если конфликт постколониальный, то это не дело Запада вмешиваться в него; такого различия Палестины и Судана, например, придерживается деколониальный исследователь (и достаточно влиятельный) из ЮАР Сурен Пиллай³². Но можно ли подобное различие найти в манифестах ANGA или других организаций, что геноцидом можно назвать только колониальное насилие, постколониальное — уже нет. Да и вообще, насколько такое различие — этично? Такого уточнения просто не может быть, а значит, и довод этот принять нельзя. Слепота в отношении Судана связана с чем-то другим.

С позиции черной оптики, ОАЭ вообще интересный феномен. Правители Договорного Омана отменили рабство только в 1971³³, с образованием ОАЭ³⁴. Сами же рабы были в основном из Занзибара, Восточной и Южной Африки, то есть черные африканцы. Потомки рабов³⁵ при этом в Эмиратах сталкивались с трудностями в получении гражданства — требовалось доказать арабское происхождение. Также для самого ОАЭ, как и в целом для арабского мира, нарицательным определением для черного будет «абид»^{36/37}, что переводится как

«раб», в чем арабское население, конечно, не увидит никакой проблемы, в отличие от тех же США, где слово на букву «н» предельно табуировано.

Около 88–89% населения Эмиратов — мигранты, и трудовые мигранты (порядка 65% от всего населения) с Индийского субконтинента живут фактически в режиме апартеида: система кафала (которую так часто приводят в пример европейские ультраправые, как идеал отношений с мигрантами), рабочие лагеря и долги перед вербовщиками. Художники пытались протестовать: с 2011 года коалиция Gulf Labor бойкотировала Гуггенхайм Абу-Даби из-за условий на строительстве музеев острова Саадият — «острова счастья». Протест провалился: в 2016-м музей свернул переговоры, а сотрудничество с Эмиратами нормализовалось — в том числе усилиями тех, кто сегодня в ростере «В минорных тональностях»³⁸.

Материальность молчания

Рассматривая списки кураторов и художников выставки, я нашел одну интересную закономерность. Как минимум 30 художников из 110 представленных имели публично верифицируемые институциональные, выставочные, коллекционные или ярмарочные связи с художественной инфраструктурой ОАЭ: участие в Шарджа-биеннале и программах Sharjah Art Foundation, Art Dubai, Jameel Arts Centre, Barjeel Art Foundation и Guggenheim Abu Dhabi.

Часть этих связей верифицируется публичными источниками напрямую; собранные по годам, они складываются в плотную хронологию. Началось все задолго до «В минорных тональностях»: еще на 7-й Шарджа-биеннале (2005)³⁹ участвовали Отобонг Нканга и Халед Сабсаби, а 10-ю (2011)⁴⁰ со-курировала Раша Салти (со-куратор «В минорных тональностях») — вместе с ней там показывались Альфредо Джаар, Жоана Хаджитомас и Халиль Жорейж, Валид Раад, Раед Яссин и Тео Эшету. RAW Material Company вышла на Art Dubai

в 2013 году в кураторской секции Marker, где Биси Силва собрала пять западноафриканских пространств, включая Raw Material Company⁴¹. Тогда же на 11-й Шарджэ⁴² снова были Нканга, Сабсаби и Карстен Хёллер.

Дальше сеть только уплотняется. В 2015 году Салти работает на 12-й Шарджэ⁴³ и March Meeting⁴⁴, а работы Кадера Аттия входят в коллекцию Guggenheim Abu Dhabi⁴⁵; в 2017 году Аттия участвует в 13-й Шарджэ⁴⁶, Раед Яссин получает комиссию Art Dubai в составе коллектива «Atfal Ahdath» — проекта The Room: Cooking Liberty, где он также участвовал в ежедневных перформансах⁴⁷. Уриэль Орлов получает Sharjah Biennial Prize, а Салти курирует выставку Syria: Into the Light в дубайском Alserkal⁴⁸. К 14-й Шарджэ (2019)⁴⁹ счет идет на десятки: Мари-Элен Перейра (со-куратор «В минорных тональностях»), Нканга, Кеманг Ва Лехулере, Джаар, Торквас Дайсон, Туан Эндрю Нгуен, Дан Ли (Dan Lie, 1988); тогда же Койо Куо выступает на March Meeting⁵⁰, а Пио Абад оказывается в Jameel Arts Centre⁵¹.

В 2021–2022 годах через March Meeting и издательский грант Sharjah Art Foundation⁵² проходят Сэмми Балоджи, Каролина Кайседо (Carolina Caycedo, 1978), Туан Эндрю Нгуен и снова RAW. Но настоящий узел — 15-я Шарджа-биеннале 2023 года⁵³: она собрала разом Аттия, Балоджи, Марию Магдалену Кампос-Понс, Кайседо, Аннали Дэвис, Вангечи Муту, Берни Сирл, Хаджитомас и Жорейжа, Камбуи Олуджими. В том же году Салти выступает одним из номинаторов фильмов для Sharjah Film Platform⁵⁴, а Годфрид Донкор выставляет работы через Gallery 1957 на Art Dubai⁵⁵.

В 2024 году имя Салти появляется в издательском контуре Национального павильона ОАЭ⁵⁶, а Куо годом позже выступает с ключевой лекцией на правительственном Culture Summit Abu Dhabi⁵⁷; 16-я Шарджа (2025)⁵⁸ добавляет Акинбоде Акинбийи, Химали Сингх Соин, Калоки Ньямая, Раджни Переру и Айрсона Ераклито (Ayrson Heráclito, 1968), а Кампос-Понс открывает персональную выставку

в дубайской Efte Gallery⁵⁹. Наконец, Эльвира Дьянгани Осе — из того самого ушедшего в отставку жюри⁶⁰ — в 2026 году возглавляет Public Art Abu Dhabi Biennial⁶¹, а 17-я Шарджа (2027)⁶² уже анонсирует Нолана Освальда Денниса и Сензени Мараселу.

Еще ряд имен связан с художественной инфраструктурой ОАЭ, хотя не всегда в рамках одной институции: Аттия и Вера Тамари представлены в проектах Barjeel Art Foundation⁶³; Марсия Куре, Темитайо Огунбийи и Раджни Перера участвовали в Art Dubai⁶⁴.

Из 42 участников «Минорных тональностей», подписавших письмо ANGA против Израиля⁶⁵, четырнадцать — треть — связаны с той же эмиратской сетью. А теперь представьте подобную плотность связей с Израилем.

Новое манихейство

Обвинять художников в избирательности только из-за финансовой заинтересованности мне представляется наивным. Слепота эта, кажется, вполне искренняя. Можно не замечать то, что происходит в Судане, лишь потому что сама постсекулярная церковь не придает ему значения. Я не призываю переключить свое внимание на нового постсекулярного святого, но лишь задуматься об их случайной природе и принципиальной заменимости. Никого не интересовала Северная Корея, напавшая на юг. Но кампании за мир начались тогда, когда вмешались США. Так было и с Вьетнамом: эскалация войны заняла движение за мир лишь после того, как в нее вступили США. Без манихейской вертикали — о которой пишет Суррен Пилай — не работает и политическая мораль. И если война стран с бело-синим флагом и панарабскими цветами опознается как геноцид — то конфликт двух сторон с флагами «арбузных» цветов, видимо, вызывает у активистов когнитивный диссонанс.

Наша вовлеченность — это потребление изображений насилия, но не в форме восхищения убийством, садизмом и наслаждением ими, а в том батаевском чувстве любви к терзаемо-

му. Убийство Хинд Раджаб⁶⁶ не существует в качестве простого факта, юридической истории о военном преступлении. Но существует как гипертрофированное изображение святости. «Forensic Architecture» делает проект о ней⁶⁷, снимается фильм «Голос Хинд Раджаб». Выходит расследование «Washington Post». Люди идут с плакатами с одним лишь словом ХИНД. В мае 2024 года американский рэп-исполнитель Macklemore выпустил протестную песню «Hind's Hall»⁶⁸. В новом треке звучали вокалы палестинского рэпера MC Abdul, палестино-американского певца Anees, писателя и активиста Amer Zahr, а также хоровое исполнение от L.A. Palestinian Kids Choir, Lifted! Youth Gospel Choir, Тиффани Уилсон и Friends. Убитая военными маленькая девочка входит в каждый дом, становится барочным ангелом, святой.

Раннехристианские «страсти», о которых пишет Браун, в XX веке избавились от непосредственной связи с Христом и Церковью. Жорж Батай во «Внутреннем опыте» описывает это явление так: «Во всяком случае, точку-объект можно спроецировать только через драму. Я прибегал к изображениям потрясающей силы. Подолгу глядел, к примеру, на одну фотографию — либо вызывал в мыслях воспоминание о ней. На фотографии запечатлена казнь китайца, происшедшая, судя по всему, при моей жизни. [...] Волосы дыбом, дико-безобразный, весь исполосованный кровью, прекрасный, словно оса. [...] В то же время я прибегал к драматизации более строгого стиля. В отличие от христианина, я исходил не только из рассуждений, но также из состояния диффузного сообщения, из блаженства душевных движений. [...] Ведь я любил его, этого юного, привлекательного китайца, отданного в руки палача, — любил его такой любовью, в которой не было даже тени садизма: он мне сообщал свою боль или, скорее, непомерность своей боли, чего я, собственно, и искал — не для того, чтобы насладиться, но чтобы разрушить в себе все, что разрушению противится. [...] Перед лицом непомер-



Йоханнес Фокела «Первородный грех (Внутренний круг)», 2021. Предоставлено La Biennale di Venezia.

ной жестокости — от людей ли, от судьбы ли — столь естественно возмущаться, кричать (от недостатка мужества): „Этого не должно быть!“ — рыдать или же искать какого-нибудь виновника. Труднее сказать себе: эти плач и проклятья во мне — от жажды мирно спать, от ярости, что меня растревожили. Всё непомерное — это вдруг прорывающиеся знаки мировой суверенности»⁶⁹. Теперь не нужна больше христианская церковь, чтобы чувствовать исступление, всматриваясь в распятие. Батай бы удивился тому, как его метод медитации из атеологического стал центральным местом новой религии.

А значит, формула Тертуллиана «Кровь мучеников — это семя Церкви» ничуть не устарела и сегодня. Только церковь теперь сама медиа, активисты, современные художники и партии, а кровь мучеников растекается тысячей ручейков. Разбирая современное искусство, Лиотар описывает возвышенное как удовольствие, смешанное с болью: «Эстетика



Алексей Морозов «BELEK», 2026. Предоставлено художником.

же возвышенного еще менее определенна: удовольствие, смешанное с болью, удовольствие, возникающее от боли. [...] Прекрасное доставляет положительное удовольствие. Однако есть и другого рода удовольствие, и связано оно с куда более сильной страстью, чем удовлетворение. Это — скорбь и приближение смерти. В скорби тело воздействует на душу»⁷⁰. Медиа-скорбь захватывает наши души, открывая их новым клирикам и новой церкви. Они уже выстроили целую инфраструктуру тиражирования и иерархию святости, мощей, страданий. Мы становимся покорными перед чужой травмой, принимаем авторитет власти постсекулярного клира. И славим их со слезами на глазах.

Лекарство от веры

Как противостоять перерождению современного искусства и левых идей в религию, я не знаю. Радикальный атеизм как будто бы

не работает. Крипторелигия, которая искренне не осознает себя, не подвержена критике еще в большей степени, чем истинная вера. И тем страшнее становится ситуация в искусстве. Вместо модернистского проекта мы получаем суррогатную литургику, где мощи должны располагаться в нужных местах, а люди подчиняются протоколам сакральных таинств, почему-то называя это искусством. Здесь больше нельзя хулить святых — небелых женщин, палестинцев и квилов, так и нельзя вступать в защиту сатаны — империалистического Запада, капитализма и всего мужского. И сами границы подвижны, сегодня «холокост» — свят, а завтра — «накба». Пускай подобная литургика сталкивается с множеством логических противоречий — но в них и суть, без абсурда нет и веры.

Крипторелигия воспринимается как нечто нормальное, скрывается в тех видах деятельности, что недавно еще ее разоблачали. Но от настоящей религии ее отличает то, что по-

следняя не притворяется чем-то иным, не притворяется другой институциональной практикой. Религия сама себя называет религией. Но этот постсекулярный культ притворяется светской политикой или современным искусством. Именно об этой подмене — задолго до всякого деколониального поворота — писал Раймон Арон. В «Опиуме интеллектуалов» он подчеркивал: «доктрина открывает глобальную интерпретацию вселенной и внушает чувства... устанавливает иерархию ценностей и определяет правильное поведение. В индивидуальной и коллективной душе она выполняет некоторые функции, которые социологи обычно приписывают религии»⁷¹.

И вот получается, что мы оказались в парадоксальной ситуации, где та логика, которую описывал Питер Бюргер в своей теории авангарда, вывернулась наизнанку. За авангардом не следует поставангарда, не следует даже того эстетского поворота к неокон-постмодернизму, с которым боролся Бенджамин Бухло, но следует другое: деколониальная и постмарксистская волна заново разыгрывает постконцептуальные практики — но уже как культовые. Если вспомнить таблицу, которую чертит Бюргер, то культовое искусство во многом смыкается с авангардным, а одно с другим легко перепутать, упуская его заикленность на жертвенности и трайбализме.

Или, может, стоит вернуться к героической фигуре. Так, например, меня удивила действительно редкая для нынешней Биеннале работа, которую мне удалось найти в национальном павильоне Кыргызстана. В своем монументальном проекте «BELEK» (2026), представленном в бывшей церкви Святой Екатерины, Алексей Морозов обращается к тенгрианской космологии, возвращая в современное искусство почти табуированную фигуру героя. Героизм здесь не сводится ни к воинской доблести, ни к политическому мифу. Он заключается в способности человека твердо стоять на земле и удерживать на своих плечах небо, принимая на себя ответственность за существование мира. Отказаться

от этой ноши невозможно: сам мир держится на Темир Кызык — «железном столбе», мировой оси, соединяющей небо и землю.

Монументальные скульптуры напоминают кентавров — наполовину кыргызских всадников, наполовину боевых машин. Необожженная, но кропотливо обработанная глина придает им одновременно архаическую монументальность и футуристическую мощь. Они не совершают подвиг — они находятся в состоянии его ожидания, словно титаны, чье предназначение заключается в постоянной готовности действовать.

И этим действием оказывается кок-бору («серый волк») — традиционная конная игра народов Центральной Азии, включенная в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. Возникшая в эпоху кочевников, она была не развлечением, а формой воспитания будущего воина: здесь отрабатывались верховая езда, коллективная тактика, физическая выносливость и навыки, необходимые для выживания в степи. Всадники, разделившись на команды, борются за тушу козла (по одной из распространенных версий, символизирующую убитого волка), стремясь доставить ее в тайказан — круглую цель, напоминающую огромный казан.

Одноименная видеоработа переносит зрителя внутрь этой схватки. Ее герои — мастера кок-бору, которые в повседневной жизни часто работают на рынках, в мастерских и на стройках, хотя могли бы заниматься исключительно профессиональным спортом. Игра не скрашивает их повседневность, а, напротив, подчеркивает, что ежедневный труд, забота о семье и готовность к самопожертвованию такой же подвиг. Тело всадника становится единым целым с лошастью: человеческая половина кентавра, намертво припаянная к седлу, почти касается земли, вырывая у соперников тушу козла. Пот, кровь, раскаленные тела, обезумевшие кони, клубы пыли — мир, который описывается не через драматизацию в «страстях», но, скорее, в легендарном эпосе.

В любом случае, Симфония «Минорных то-нальностей» не была реализована, в замысел Куо вмешались все возможные акторы: ее смерть, идолопоклонничество ее команды, эмиратская государственно-институциональная арт-инфраструктура, избирательная слепота и незванный, но очень крикливый сокуратор — активист и «белый спаситель». И лучшая из возможностей показать работу «черной опти-ки» в деле провалилась. И в этом не обвинить никого, даже правых, ведь благодаря им, и в частности директору биеннале Пьетранджело Буттафуоко, состоялась эта выставка.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ La Biennale di Venezia. Biennale Arte 2026: In Minor Keys (официальное сообщение). 2025. URL: <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2026-minor-keys-0>.

² Буттафуоко П. Вступительное слово // La Biennale di Venezia. 2026. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2026/introduction-pietrangelo-buttafuoco>.

³ Кураторский текст Койо Куо (8 апреля 2025), цит. по: Universes in Universe. URL: <https://universes.art/en/venice-biennale/2026/in-minor-keys>.

⁴ Балль Х. Кандинский: Доклад, сделанный в «Галерее дада», Цюрих, 7 апреля 1917 года / Перевод, вступительная статья и комментарии М. Изюмской // Искусствознание. 2020. № 4. С. 196–225.

⁵ Wu J. The 2026 Venice Biennale Is Quintessential Biennial Art // ArtReview. May, 2026. URL: <https://artreview.com/the-2026-venice-biennale-is-quintessential-biennial-art>.

⁶ Беверли Бьюкенен // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Beverly_Buchanan; посмертная ретроспектива «Ruins and Rituals», Brooklyn Museum, 2016–2017.

⁷ Исса Самб // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Issa_Samb.

⁸ Курт Швиттерс // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters.

⁹ Мария Магдалена Кампос-Понс (биография художницы) // Gallery Wendi Norris. URL: <https://gallerywendinorris.com/artists/30-maria-magdalena-campos-pons>.

¹⁰ Президентский центр Обамы заказал новую ра-боту Марии Магдалены Кампос-Понс // Gallery Wendi Norris. 09.04.2026. URL: <https://gallerywendinorris.com/news/186-obama-presidential-center-commissions-new-work-by-maria>.

¹¹ «Под сенью мангового дерева» (эссе кура-торской команды) // Каталог 61-й Международной художественной выставки La Biennale di Venezia «In Minor Keys». Венеция, 2026 (печатное издание; пере-вод авторский).

¹² Культ манго // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mango_cult; см. также: Murck A. (ed.). Mao's Golden Mangoes and the Cultural Revolution. Museum Rietberg, 2013.

¹³ Браун П. Культ святых. Его становление и роль в латинском христианстве / Пер. с англ. В. В. Петрова; под ред. С. В. Месяц. М.: РОССПЭН, 2004. С. 11.

¹⁴ Там же. С. 43.

¹⁵ Там же. С. 52–53.

¹⁶ Там же. С. 92–93.

¹⁷ Там же. С. 93–97.

¹⁸ Там же. С. 103–104.

¹⁹ Там же. С. 115–116.

²⁰ Описания работ участников здесь и далее приводятся по каталогу и экспликациям 61-й Венецианской биеннале «In Minor Keys» (2026). Соотношение «более 80 из ~110» — оценка автора по каталогу и экспликациям: к «страстям»/«мощам» отнесены работы, прямо тематизирующие насилие, травму, колониальную историю или документальное свидетельство.

⁴¹ Marker 2013 // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/marker-2013>.

⁴² Sharjah Biennial 11 // e-flux. 2013. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/33335>.

⁴³ Sharjah Biennial 12 // Biennial Foundation. 2015. URL: <https://biennialfoundation.org/2015/01/sharjah-biennial-12>.

⁴⁴ March Meeting 2015 // Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/march-meeting/mm-2015>.

⁴⁵ Repairing Art History: Guggenheim Abu Dhabi Collection // Solomon R. Guggenheim Museum. URL: <https://www.guggenheim.org/articles/checklist/repairing-art-history-guggenheim-abu-dhabi-collection>.

⁴⁶ Kader Attia. Sharjah Biennial 13 // Sharjah Art

Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/sharjah-biennial/sb-13/people/details/attia-kader>.

⁴⁷ The Room 2017 // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/the-room-2017>.

⁴⁸ Rasha Salti. Syria: Into the Light // Alserkal Avenue. URL: <https://alserkal.online>.

⁴⁹ Sharjah Biennial 14 — полный список участников // ArtAsiaPacific. 2019. URL: <https://www.artasiapacific.com/news/sharjah-biennial-14-full-list-of-participating-artists-revealed>.

⁵⁰ Koyo Kouoh // March Meeting 2019. Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/march-meeting/mm-2019/speakers/details/kouoh-koyo>.

⁵¹ Phantom Limb // Jameel Arts Centre. URL: <https://jameelartscentre.org/whats-on/phantom-limb>.

⁵² Sharjah Art Foundation Awards Publishing Grant 2022 // Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/news/details/sharjah-art-foundation-awards-publishing-grant-2022>.

⁵³ Sharjah Biennial 15 // Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/sharjah-biennial/sb15>.

⁵⁴ Spotlighting New and Established Voices in Independent Cinema // Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/press/details/spotlighting-new-and-established-voices-in-independent-cinema-sharjah-art-f>.

⁵⁵ Gallery 1957 // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/gallery/gallery-1957-2023>.

⁵⁶ Национальный павильон ОАЭ. Abdullah Al Saadi: Sites of Memory, Sites of Amnesia. 2024. URL: <https://nationalpavilionuae.org/galleries/abdullah-al-saadi-sites-of-memory-sites-of-amnesia>.

⁵⁷ Culture Summit Abu Dhabi 2025 Announces Programme // PR Newswire. URL: <https://www.prnewswire.com/in/news-releases/culture-summit-abu-dhabi-2025-announces-programme-302421594.html>.

⁵⁸ Sharjah Biennial 16 — тема и список участников // Artforum. 2025. URL: <https://www.artforum.com/news/sharjah-biennial-16-reveals-theme-artist-list-560636>.

⁵⁹ María Magdalena Campos-Pons. I Am Soil, My Tears Are Water // Efie Gallery. URL: <https://efiegallery.com/articles/i-am-soil-my-tears-are-water-maria-magdalena-campos-pons>.

⁶⁰ Many Venice Biennale Participants Withdraw from Awards // Artforum. URL: <https://www.artforum.com/news/venice-biennale-participants-withdraw-from-awards-1234750110>.

com/news/venice-biennale-participants-withdraw-from-awards-1234750110.

⁶¹ Elvira Dyangani Ose Appointed Artistic Director of the Second Edition of Public Art Abu Dhabi Biennial // PR Newswire. URL: <https://www.prnewswire.com/in/news-releases/elvira-dyangani-ose-appointed-artistic-director-of-the-second-edition-of-public-art-abu-dhabi-biennial-302668186.html>.

⁶² Sharjah Biennial 17 // Sharjah Art Foundation. URL: <https://www.sharjahart.org/en/sharjah-biennial/sb-17>.

⁶³ Barjeel Art Foundation. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org> (дата обращения: 08.07.2026).

⁶⁴ Officine dell'Immagine // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/gallery/officine-dellimmagine-2018>; TAFETA // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/gallery/tafeta-2023>; Saskia Fernando Gallery // Art Dubai. URL: <https://www.artdubai.ae/gallery/saskia-fernando-gallery-2016>.

⁶⁵ «Срочный призыв»: открытое письмо к La Biennale di Venezia // e-flux Notes. Апрель 2026; см. также: STIRworld. URL: <https://www.stirworld.com/see-news-an-open-letter-to-la-biennale-di-venezia-calls-out-inaction-in-the-face-of-global-atrocities>.

⁶⁶ Убийство Хинд Раджаб // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Hind_Rajab.

⁶⁷ Weizman E. Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability. New York: Zone Books, 2017.

⁶⁸ «Hind's Hall» // Википедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hind%27s_Hall.

⁶⁹ Батай Ж. Внутренний опыт. Метод медитации. Виновный. О Ницше / Сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Ладомир, 2016. С. 185–187.

⁷⁰ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард / Пер. с фр. В. Мазина // Метафизические исследования. Вып. 4: Культура. СПб.: Кабинет; Картины мира, 1996. С. 224–241.

⁷¹ Арон Р. Опиум интеллектуалов / Пер. с фр. Л. Боровиковой. М.: АСТ, 2015. С. 390.

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

Редактор и художественный критик, сооснователь вебзина о современном искусстве *Spectate.ru*.

Живет в Удине, Италия.



Материал иллюстрирован: Иван Новиков «Плоды забвения», 2026.
Виды экспозиции в галерее «Anna Nova», Санкт-Петербург.

Анастасия Хаустова

«Плоды забвения» Ивана Новикова

**Иван Новиков «Плоды забвения»
Куратор: Александра Урбановская
Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург
31.01–22.03.2026**

«Плоды забвения» — звучит как оксюморон. Плод здесь — и результат, и онтологическая форма самого забвения, словно забвение — как уроборос — кусает себя за хвост. А мы имеем с ним дело: крутим-вертим или крутимся в его ободу.

Выставка Ивана Новикова «Плоды забвения», которая прошла в галерее Anna Nova, настраивает на элегический лад, и сколько бы я про нее ни думала, у меня не получается слепить конвенциональную рецензию, которая бы систематически подчеркивала ее достоинства или критиковала ее недостатки. Она существует и работает в ином регистре. В короткой заметке в личном блоге я отмечала, что по выставке мне удалось собрать, как ни странно, плоды не забвения, но памяти. Постараюсь их описать.

Экспозиция располагалась на двух этажах. В ней три основных элемента: синие монохромные Новикова, поэтические танка Александры Урбановской и инсталляционные элементы — сухие листья и деревянные стулья. В практике галереи — подготавли-

вать к каждой экспозиции бот в Telegram¹, и, несмотря на мой первичный скепсис (я перестала читать экспозиционные тексты перед просмотром выставки), уже постфактум я нашла в нем несколько нарративных ключей, которые позволили проекту раскрыться полнее. В нем есть сведения о художнике и кураторе, выдержки из интервью с художником и вопросы к зрителю: что для вас забвение? почему именно монохромная абстракция? какие ощущения у вас вызывает синий цвет? Это важно: Новиков уже несколько проектов рядом экспериментирует со зрительским восприятием и не дает типичных предзаданных объяснений — скорее, вызывает к личным ассоциациям, что, на мой взгляд, закрывает спор о том, «может ли абстракция говорить».

Именно так назывался круглый стол², организованный вокруг его экспозиции в pop/off/art «Синий» (2025). До этого мы беседовали³ по поводу выставки «Нет» (2022), где особое внимание уделили политическому измерению абстракции. И хотя художник продолжает настаивать на

том, что сам медиум абстракции обладает в России определенным политическим потенциалом, в «Плодах забвения» он, наконец, находит точку, в которой в широком смысле «текст» выставки оказывается когерентен его «репрезентации». Подозреваю, что большую роль в этом сыграла Александра Урбановская, которая, как и художник, много путешествовала по Азии и называет себя по отношению к выставкам Новикова «собеседником», что созвучно идее Саломеи Фегелин о «литературе как соучастнице художественного произведения»⁴. Этот диалог заставляет видимое и его значение раскрываться в синергии, шептать и перемигиваться, что наверняка передается и зрителю, который может почувствовать себя свободным от постконцептуального террора «контекстом», «дискурсом» и «смыслом» и подключиться к искусству на равноправных, а не патерналистских началах. В этом отношении «Плоды забвения» для меня раскрывают то, что в рецензии⁵ на «Синий» я интуитивно назвала «реалистическим формализмом», понимая всю проблематичность этого словосочетания (учитывая и рассуждения⁶ о «реализме» самого художника). По крайней мере, в «Плодах забвения» он раскрывается как та же внутренняя синергия между видимой реальностью и ее формальной репрезентацией, что позволяет искусству, даже абстрактному, говорить самому за себя.

Усиливают эту синергию как минимум три аспекта: медиальная логика, сетевая структура и особая феноменология восприятия, которая первыми двумя усиливается и модерируется. Именно это делает выставку практически универсальной, хотя и уязвимой для социальной критики, которая тем не менее в конце концов сталкивается с собственной несостоятельностью.

Новиков, последовательно работая с медиумом живописи, оговаривает, что его холсты могут напоминать «манифестационную

живопись белых цисгендерных мужчин из Нью-Йорка 50-х годов», но, на мой взгляд, это то самое лукавство, в котором его обвиняет Алина Кугуш⁷. Манифестационной она может казаться из-за настойчивости, с которой Новиков эксплуатирует один и тот же прием, наделяя его политическим значением в духе «Элегий об Испанской республике» Роберта Мазервелла. Но сама форма и управляемая контингентность подтеков по духу более близки работам Элен Франкенталер или Мориса Луиса. Работы последнего кажутся маниакально математичными, словно художник ставит какой-то бессмысленный эксперимент и наблюдает, что будет, если налить определенное число цветов определенное количество раз под определенным углом. У Франкенталер не совсем так: она дает краске растечься по горизонтальному холсту, чтобы понаблюдать ее свободное перемещение и взаимопроникновение, позволяя проявить ей свою «агентность». Подтеки Новикова становятся «срединным путем», а может, и квинтэссенцией «живописи цветового поля» вовсе — метод обнаружен экспериментально, краски максимально мимикрируют под живую природу, мазок редуцирован практически до предела, настойчивость приправляет это все манифестационностью и позволяет говорить о политизации самой формы. Именно эту субъектность живописи искали в 50-х годах XX века. Новиков же упрямо делает это в 20-х XXI-го.

В его работах много напряжения, хаотичности, вкупе со смирением и сдержанностью, которые сливаются в единый глубокий (от 15 до 60 слоев) монохром, который правильнее было бы назвать полихромом. Возможно, именно это создает то, что можно определить как ауратичность — работы Новикова невозможно ухватить: картины мерцают, пульсируют, все время ускользая от фотографического взгляда, меняясь под каждым новым углом или ре-



агируя на изменения света (по-настоящему монохромными они могут быть разве что в черно-белом журнале). Эта «намоленная» материальность противостоит потоку перепроизводства как цифровых, так и художественных образов, которые выхолащивают любое высказывание, сводя его до бита информации, лайка или дизлайка.

И тут в дело вступает сетевая структура. Все проекты Новикова — инсталляционные, и, действительно, принято считать, что это избавляет голую абстракцию от безъязыкости, вовлекает ее в референдум, ассамблею медиумов и смыслов, которые друг друга удерживают и подсвечивают. Грубо говоря, абстракции есть с чем вступать в консонанс, инсталляция — это оркестр, хотя и сама живопись работает здесь как сложный полифонический инструмент. Во время написания этого текста ко мне вернулось издание, подготовленное pop/off/art специально к первому музейному проекту Новикова «Против зерна» (ММОМА, 2020)⁸,

что дало мне возможность проследить эволюцию этого сетевого метода. В «Умвельте» (Галерея «Комната», 2013) живопись перекидывается на растения (или, наоборот, фантастически производится растениями), что позволяет рассуждать о биосемиотике и, шире, внечеловеческих агентах и этическом и эстетическом взаимодействии с ними. В «Сияющей грибнице» (Центр «Красный», 2015) пакет с пожухлой листвой начинает говорить «нюрнбергскими принципами», намекая на ситуацию на российско-украинской границе. В «Перевернутой корзине» (Галерея pop/off/art, 2015) и «Чемоданах без действия» (Галерея «Электрозавод», 2016) в дело вступает переплетение «геополитического, колониального и эстетического» на примере Индокитая, явление через соединение реди-мейдов и живописи. Особенно ярко это проявило себя в проекте «Льенсо» (Галерея pop/off/art, 2016), осмысляющем феномен империализма. В «О двух концах» (Галерея pop/off/art,



2018) начинается политическая самокритика, которая превращает бунтарский жест сжатого кулака в поп-артистские фаллические игрушки. В экспозиции «Против зерна» можно было наблюдать все эти методы в концентрированном виде, на службу художнической задаче было поставлено все: живопись, скульптура, фотография, видео, звук, запах; растения и найденные объекты, схемы и автофикшн, акрил и дождевая вода. Одноименная серия полотен даже умудрилась омажировать живописному циклу гудзонского пейзажиста Томаса Коула «Путь империи» (1833–1836) о становлении, расцвете и упадке античной (но, по сути, любой) цивилизации, что снова ребром поставило вопрос о соотношении абстрактного и реалистического. Для политизации Новикову нужна была сеть, но почему было не достаточно самой живописи, скажем, как у Мазервелла? «Элегии» последнего сработали за счет маниакальной настойчивости в

производстве однотипных, около 150 штук, огромных полотен, черно-белые колоннады и овалы которых отбивали батальный ритм, оглушали ужасающим ором.

«Против зерна» — экспозиция, которая, на мой взгляд, подвела черту в этих политических экзерсисах и позволила выйти методу Новикова на следующий уровень. Пандемия и затем новый виток российско-украинской войны, дали художнику вынужденную передышку. В переходном, редуccionистском, обнуленном «Нет» (Галерея pop/off/art, 2022) экспозиционные архитектура и нарратив задавали «белым» холстам Новикова протестный тон, хотя тот факт, что они были вовсе не белыми, а забеленными, заглушенными, зацензуренными, был очевиден и так. Поворотом к самости его живописи, расширяющим ее до некоторых дискурсивных пределов, стал как раз проект «Синий» (Галерея pop/off/art, 2025): Новиков решил «до будуще-

го» писать только синие монохромные, в экспозиции, помещенные на телевизионные стойки, они постоянно перемещались и танцевали, через тексты Урбановской вели напряженную беседу со зрителем. Переход от «Синего» к «Плодам забвения» в этом смысле похож на переход от натужной тревоги о внешнем к аутентичной внутренней тишине. «Плоды», которые стали апогеем упомянутой самости, решены почти что шепотом, всхлипом, шуршанием листвы и морсью слез, в отличие от телевизионного шума, бормотания экспозиционных текстов и дискуссий «Синего». Примечательно, что на круглом столе вокруг проекта все так устали от этого бормотания, что захотели просто помолчать, словно забыть все, что было известно об искусстве до этого, чтобы прислушаться к тому, что холсты могли сказать сами по себе. Кажется, что до «Плодов забвения» политизация проектов Новикова была нарочитой, но стоило ее отодвинуть на второй план, живопись показала, что она в некотором смысле всегда обливается слезами, потом и кровью.

Диалог с «Плодами забвения» похож на молчаливую телепатическую связь, раскрывающуюся как раз в прозрачном, ясном, феноменологическом опыте восприятия экспозиции, максимально отошедшей от текста. Проект начинается большим синим диптихом, зазор между частями которого отсылает к белой черте ньюмановской «Кафедры». Такое близкое сопоставление двух полотен напомнило мне экспозиционный ход «Синего», в котором два почти идентичных по размеру полотна, но созданных в разные годы, располагались друг под другом на разных этажах и, будучи написанными в одной технике, в одном колорите, казались радикально разными. Так и здесь — это соседство сходу настраивает на минималистское тонкое восприятие. Рядом — висящие друг напротив друга два других полотна, формата ростовой Одиэтрии: их

взаимное отражение напоминает о тоннеле, образуемом меж двумя зеркалами. Уже на первом этаже, в оконных рамах, под одиноко поставленным стулом без сидухи, появляются сухие листья. И первые стихи:

*Брожу по саду,
Нарушая ровный узор из гальки,
Потерянными шагами...
Терпеливый садовник безмолвно
Возвращает хрупкий порядок.*

и

*Посмотрел на цветок,
Что распустился в саду у дома.
И на миг показалось,
Что он уже значит весь мир,
И большего смысла не надо.*

Довольно яркие холсты, как гладь воды (я все время вижу в ней кувшинки Моне), пожухлые листья, ветхая мебель вызывают ассоциации со старым, заброшенным садом. И бродить здесь начинаешь почти что гипногично, неряшливо, нарушая тот самый узор, что разросся до судьбы. Любопытно, что это почти что дзенское осознание «большого в малом», цветка как квинт-эссенции мира — всегда «кажется» лишь на «миг».

Но стоит подняться по ступенькам, и все, что мне в работах и инсталляциях Новикова «кажется», вдруг становится таким субъективным, не говоря идиосинкретическим:

*Вишня не грустит,
Роняя осенней порой свои листья —
Это я грущу, смотря на ее увядание.
И солнца луч не ликует,
Прорываясь сквозь пелену облаков —
Это сердце мое ликует от света.
И в чае по правде нет вкуса покоя,
лишь свойства листа.
Но каким-то образом я нахожу его там
И другие меня понимают.*

Наше восприятие безусловно окрашивает явления персональной палитрой, человеческая исключительность наделяет мир таким же солипсистским

значением, и именно поэтому один в холстах художника может увидеть синее предрассветное небо, другой — водную гладь, а третий — телевизионную заглушку. На то они и ассоциации, что дробят мир, данный в представлении, на мириады осколков. Это как раз то явленное, субъективный взгляд на которое приводит порой к страшным, катастрофическим событиям на полях идеологической войны за «правильное» означивание и понимание. Новиков же говорит: «У меня есть предпосылка, что любое мнение относительно моего искусства правильно». Но тогда что сокрыто в этом явленном, о котором шепчет очередной, неочевидный, спрятавшийся у окна, короткий стих Урбановской:

Не отводящий глаз

Увидеть может

Зазор меж явленным

И тем, что в нем сокрыто.

Это переводит рассуждения в иную, возможно даже метафизическую, вневременную область, ступать на которую «язык» не готов:

Приоткрылась дверь дома...

Вдруг почудилось на мгновенье,

Что сюда без меня не входило

Само даже вечное Время.

И замешкавшись на пороге,

Не решаюсь ступить и шага —

Потревожить тонкий слой пыли.

И это действительно та граница между явленным и сокрытым, экспликация или репрезентация которой всегда, не без причины, критикуется или опошляется. Именно поэтому «на Западе» до сих пор не нашли адекватного языка для описания категорий, претендующих на универсальность, типа «мир», «смысл», «вечность», «память» и так далее. Все дело в том, что в «восточной» традиции, на которую явно или косвенно опираются в данном случае и художник, и куратор, дело вовсе не в языке, язык — лишь одна сторона медали, за которой

сокрыта как раз частная материальность, телесность, их реальное воплощение и присутствие. Думаю, именно поэтому последний стих коллапсирует к конкретике:

В старинных вещах

Немало опоры находим,

В дом принося

И новую жизнь им давая.

Неизбывные пустоты

Заполнить стремимся

В пространстве своем.

То же делает и финальная инсталляция, она — ключ к последней двери, пазл, который складывает всю мозаику. Конечно, можно утверждать, что к этому как раз и подводили все предыдущие тексты, живопись, проекты, и я, как тот же частный зритель с собственным мнением просто, все так же идиосинкратически, плету собственное означивание. Пусть так. Но что мы видим?

Кажется, все просто: восемнадцать старых деревянных стульев держат огромный, длинный, синий холст — именно он был на выставке «Это было со мной» (2025) под кураторством Виктора Мизиано на Винзаводе: мягкий, без подрамника, он «стекал» с импровизированной кафедры на пол, вынося на своих волнах бусы и лягушек из коллекции родителей художника, которых тот потерял за последние два года. Теперь этот холст, немного измененный, лежал как скатерть, оставленная после тайной вечеринки или поминок. Или как мебельные чехлы на стульях, которые реставрировала мать художника. Все эти контекстуальные нюансы я узнала уже после, а пока — смотрела на «стечение» этой реки и, затаив дыхание, осознавала, что это те самые «горы-воды», о которых писал в своей книге «Великий образ не имеет формы: от живописи к не-объекту» французский синолог Франсуа Жюльен⁹. Он вел речь о китайской гохуа, которая для него стала образом дыхания самой жизни, в, кажется, статичных красках

которой пульсирует постоянное, неостановимое движение. Жюльен писал, что Китай следует «иной складке мысли» и стирает бинарные оппозиции пустоты и наполненности, естественного и сверхъестественного, высокого и низкого, горизонтального и вертикального, ума и материи, что проявляется в особой работе с фигурой и фоном, к чему западноевропейские художники, в отличие от средневековых китайских, осознанно пришли лишь в середине XX века как раз в абстрактном экспрессионизме. Жюльен оговаривается о своей очарованности этой складкой, в западной традиции считающейся «донаучной» и «эзотерической», хотя современный энактивизм или, например, философия Юка Хуэя успешно преодолевают эти предрассудки.

Короче, в смятом, опрокинутом холсте Новикова симультанно схлопнулся рельеф гор и поток реки, что превратило его живопись, как наверняка сказал бы Жюльен, в пейзаж как таковой, пейзаж с большой буквы, в котором «растворяется, тонет всякий раскол, всякое противопоставление субъекта и пейзажа», бесплодными и пустыми становятся все эти бесконечные означивания и споры на их счет. Художник говорил, что его родители не понимали его искусства, но в понимании ли здесь дело, если они все равно приходили на выставки поддержать сына (именно тогда они и покупали и лягушек, и бусы — «на память»). Самое интересное, что через пространство именно такого пейзажа начинает говорить время, прежде всего прошлое, которое у Жюльена тонко сонастраивается с «ностальгией», «там», «возвращением». «Пребывание в забвении — это по-своему здорово», — говорит Новиков, но мне кажется это очередным лукавством. Именно в этой точке пересобирается весь проект «Плоды забвения», который я все-таки связала с памятью, ведь созрели эти плоды именно благодаря водам реки, в которую нельзя войти



дважды, которая так и норовит быть Летой. В ней проплывают: диплом «соцреалиста», история современной России, весь этот Индокитай, сцепленный с фигурой матери, которая входила в группу командированных во Вьетнам советских биологов, увядшие листья «Умвельта», холодильники и чемоданы, набитые почвой и воспоминаниями, лапша и сухоцветы, разбросанные по Тропе Хо Ши Мина, крики протестующих, звуки сирен, бормотание художественного множества, да и сам живописный метод, нащупанный задолго до «синего» проекта. Кто знает, возможно, особую роль здесь сыграла атмосфера хтоничного города на Неве, в контексте которого это все и раскрылось. Течение этой реки памяти и забвения как раз и отражает фундаментальный и всеобщий принцип взаимопроникновения жизни и смерти, существующий вне любого рода частной идеологической политиза-

ции. Более того, не так уж мало у нас всех причин для понимания: Франсуа Жюльен скажет о дыхании, Альва Ноэ — о переплетении¹⁰, Джудит Батлер — о том, что все мы рождены матерью и все имеем право на оплакивание¹¹. А еще у всех у нас есть ответственность за то, что делать со своим прошлым, которое, порой даже не осознавая этого, мы несем на своих плечах.

Именно так раскрывается «реалистический формализм», обнаруживший форму для самого Реального и превративший говор живописи «самой по себе» в предельно чистый, прозрачный и честный разговор через живопись «с самим собой».

Холст плакал и тёл.

На вечёре

Шуршали забытые листья.

В старом доме захлопнули дверь

И стих гомон.

На миг показалось.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ @theproduceofoblivion_bot.

² Круглый стол: может ли абстракция говорить? // Артгид. URL: <https://artguide.ru/posts/2880>.

³ Эстетика тоталитарного искусства у нас стала нормативной. Интервью с Иваном Новиковым // Spectate. URL: <https://spectate.ru/ivan-novikov-no>.

⁴ Фёгелин С. Письмо sonic fictions: литература как портал в возможность художественного исследования / Пер. с англ. А. Ройдман

// Альманах-огонь. URL: http://fajro.abc-group.ru/article_fegelin.html.

⁵ Хаустова А. Иван Новиков: феноменология синего молчания // Spectate. URL: <https://spectate.ru/novikov-blue>.

⁶ Новиков И. И снова... исключительное превосходство? // Художественный журнал. № 114. 2020. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/102/article/2267>.

⁷ Интервью Алины Кугуш с Иваном Новиковым // Деньги в искусство. URL: <https://t.me/dengiviskusstvo/5146>.

⁸ Иван Новиков. Против зерна. М.: pop/off/art, Московский музей современного искусства, 2020.

⁹ Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

¹⁰ Ноэ А. Все переплетено: Как искусство и философия делают нас такими, какие мы есть. М.: Издательский проект «Лёд», АСТ, 2023.

¹¹ Батлер Д. Сила ненасилия: Сцепка этики и насилия. М.: Издательский дом ВШЭ, 2022.

Анастасия Хаустова

Родилась в 1993 году в городе Нелидово Тверской области. Художественный критик, главный редактор вебзина о современной культуре SPECTATE, методист и преподаватель Московской школы современного искусства (MSCA). Живет в Москве.