

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ

Трудная вещь

Пространственное искусство России последних десятилетий

Скульптура, объект, инсталляция — имена выразительности третьего измерения — свободны от техногенного видения и современной виртуализации образа. Иначе говоря, скульптура не клонируется без материального основания — в отличие, скажем, от картины, почти полноценно заменяемой проекцией. В связи с этим можно предположить, что консервативная природа скульптуры стоит на страже ее традиции, и модернистская рефлексия по поводу медиума скульптуры продолжается в старом диалоге формы и материала.

Однако, за редкими исключениями, в России скульптура менее всего склонна лелеять пластическую традицию как наследство, воспроизводимое в формах отцовской доблести. Подобное можно увидеть лишь у Зураба Церетели, наиболее известного и отмеченного наградами русского скульптора, и Александра Таратынова. В других случаях такая рафинированная традиционность понимается как визуальный диалект власти и подвергается саркастическим манипуляциям, как у художников соц-арта, либо изначально опустошается для захвата другими смыслами, как в концептуализме. Традиция также может апроприироваться как рыночный или культурный продукт, чтобы стать проводником современных смыслов, как, например, в бронзе AES+F и мраморе Айдан Салаховой, понимающих несовременность этих материалов и предъясняющих их в качестве актуального иронического комментария к рыночной циркуляции высказывания.

Если все же настаивать на поиске традиции, с которой современная работа с пространством могла бы себя идентифицировать, то это, скорее, зоны архитектурной утопии, конструктивистского и формального поиска — то есть русская скульптура находит себя в авангардной традиции разрыва с традицией.

Негативной самоидентификации авангарда исторически предшествовала рецепция фигуративных объектов как языческих идолов, а после реформ Петра I и появления в России классической скульптуры — как репрезентации власти. Негативное отношение к скульптуре фиксирует Пушкин: у него скульптура появляется трижды (поэмы «Золотой петушок», «Каменный гость» и «Медный всадник»), всегда оживает и несет смерть. В каждой Пушкин подчеркивает материал изготовления. (Наблюдение Юрия Лотмана.)

Всплески народного творчества в жанре религиозной скульптуры в Перми и Нижнем Новгороде породили впечатляющие образцы, но в православной рецепции они плохо считывались как сакральные, нуждались в орнаменте, и так и остались локальными. С обыденной рецепцией косвенно взаимодействует авангардная — во всяком случае, художники русского авангарда обращаются не к классической, а к архаической визуальности в поиске первичных форм.

Выставка «Россия XXI. Современная российская скульптура» представляет пространственное искусство России нескольких десятилетий, однако при этом демонстрирует современную ситуацию, а не исторический срез. Общеизвестна опора русского искусства на нарративный фундамент, и в современной скульптуре ряд направлений структурно включают повествовательность, историю, широко понимаемый сюжет. Эта линия прослеживается в работе с объектом, соц-арте и его постсоветских ответвлениях, московской концептуальной школе и у молодых художников, усвоивших ее уроки. Вместе с тем для самоидентификации русского искусства важнее спектр тенденций, связанных с исследованием границ формального языка и поиском его новых выразительных возможностей.

Зрелище современности: сцена и диагнозы

Современность предъявляется художниками как сцена действия разных сил и как спектакль симптомов или диагнозов эпохе, что связано с интернациональным самоощущением художника и его открытостью демократичному визуальному языку. Искусство как зрелище оперирует в пространстве фигуративной пластики — реалистической и традиционной (З. Церетели) или фантастической и сновидческой (AES+F). Но при этом оно всегда подразумевает и моделирует взгляд *другого*, который, в свою очередь, ищет маркеры идентичности. Поэтому у многих художников присутствует рефлексия по поводу национальной репрезентации, в которой, по сути, и воплощается модель рецепции *другого*. Кроме того, зрелище современности — это манифестация времени. В скульптуре субстанция темпоральности нередко артикулируется через материал. Такое искусство на разных уровнях аранжирует ценность современных режимов видения. Прежде всего, это относится к работам AES+F.

Начиная с раннего "Исламского проекта", рецепция которого драматично трансформировалась после того, как радикальный ислам изменил силуэт Нью-Йорка, группа AES+F создает произведения, балансирующие на грани неполиткорректного вызова и медиального откровения. Художники AES+F работают с современным

возвышенным в весьма spectacularном режиме, оставаясь внутри поля культуры и европейских ценностей. Их грандиозные патетические видео — это, как правило, ризнактменты глубоко укорененных в культуре сюжетов, через которые актуализуются фобии массового сознания, трансгрессии, война и смерть, детство, культурные различия, противостояние цивилизаций и их будущее. Будущее в версии AES+F отсылает к некоему состоянию вне времени, в котором концентрируется постапокалиптическая симптоматика современности. Персонажи их видео эмоционально нейтральны и манифестируют условность зрелища, тщательно детализованного и проработанного сценарно. Их скульптура в значительной степени оказывается продуктом того декоративно-трагического нарратива, который составляет содержание их видео. Бронзовые фигуры из проекта «Action half-life», выполненные в стилистике классицизма, — это симптомы странного мира, в котором катастрофа существует не в грядущей антиутопии, но в настоящем, в режиме совершающегося на наших глазах завораживающего будущего. В этом состоявшемся будущем, где виртуализована война и связанные с ней сексуальные переживания, чистоту поединка отстаивают юные модели с виртуальным оружием в руках, утверждая ценности цифры и пиксела, но не мазка и буквы.

Не менее зрелищным скульптурам Олега Кулика предшествовала напряженная перформативная практика. В 90-е годы жесткие перформансы обнаженного Кулика в образе агрессивной собаки интерпретировались в координатах постколониального дискурса — как национальная репрезентация России. Они прочитывались как вопль свободного существа, выросшего в атмосфере ненависти к свободе, в клетке политической цензуры, ханжеской советской морали и консервативной традиции. Вот характерное свидетельство: «Кулик вскочил на капот мерседеса, и благополучный человек благодаря Кулику заглянул вглубь России, увидел всю ее архаичность, дикость и непредсказуемость». Одна из его скульптур так и называется «Вглубь России». Она была вдохновлена экстремальным опытом — в 1993 году Кулик засунул голову в вагину только что родившей коровы.

Художник эволюционировал вместе с обществом. Воплощенная в образе животного одержимость освобожденной дикостью отступила перед необходимостью цивилизованной борьбы за место в парламенте, в которой животное-кандидат представлял политическую партию. Десятилетняя эксплуатация образа резко оборвалась, когда Кулик придумал радикальный перформанс о равенстве животного и человека, — он хотел отрубить себе палец и скормить собаке, мотивируя акцию тем, что люди едят животных. Осознав, что не сможет этого сделать, художник отказался от образа собаки. Но еще до этого Кулик деконструирует национальное в ироничных фото-коллажах «Русской серии», работает с инсталляцией, объектом и видео, исследует формальные категории прозрачности и отражения.

Восковые имитации человеческих тел появляются у Олега Кулика в рамках проекта «Музей» и отражают ситуацию рубежа 1990–2000-х годов, когда натурализм сообщает

зрителю о новом статусе реальности, о смене представлений о ней. Философское развитие этой темы связано с именем Бодрийяра. В искусстве она выходит на авансцену в 1997 году, когда Рон Мьюек показал восковую копию своего мертвого отца на выставке «Сенсация», а затем на Венецианской биеннале — огромного натуралистичного «Сидящего мальчика». Кулик развивает эту тему крайне жестко: его зависшая в прыжке «Теннисистка» — первая в серии — покрыта таксидермическими швами, одновременно восковой труп воплощает ярость, страсть и все те эмоции, которые мы связываем с непосредственным и острым переживанием реальности. Позже Кулик возвращается к рефлексии над фетишами национальной культуры — так появляются «Космонавт», «Лев Толстой и куры».

Как и у Олега Кулика, международная артистическая карьера Айдан Салаховой началась в 90-е годы. В фигуре этой художницы соединяются опыт перестроечного становления бизнеса и успешной интеграции в международную художественную среду — и память об этнических ценностях, космополитически воспринятых от отца, знаменитого советского художника из Азербайджана. На руинах ориенталистского мифа Айдан рассматривает репрезентацию ислама как проблему Запада. Ее интересуют прочтения Востока в пространстве европейского зрения. Для Венецианской биеннале Айдан предложила скульптурную серию, в которой скрытые паранджой женские фигуры напоминают католических монахов. В лаконичных произведениях раскрывается общая у восточных женщин и западных аскетов пластика тщательно скрываемой чувственности.

В 90-е годы ее женские образы были насыщены чрезмерностью чувственности, и соблазняли ею. Теперь она редуцирует форму до знака. Айдан Салахова уточняет западную версию истории, в том числе истории искусства, как сюжет авторитарного подавления женщины, и показывает женщину как невидимую активную силу, залог власти которой — в ее укрытости. Мужчина у Айдан — пассивный и манипулируемый созерцатель. Для переписывания господствующих феминистских нарративов Айдан находит основания в суфийской философии, в которой бог — это женское начало и возлюбленная, и невидимый посторонним божественный взгляд ввергает суфия в экстаз. В проекте «Кааба» художница выстраивает отношения женского взгляда и мужской активности в перспективе этой эзотерической интерпретации. Вуайеристские конструкции Айдан ставят под вопрос политику мужского взгляда как политику власти, потому что истина власти — соблазн — принадлежит женщине. Визуальное она понимает как эфемерную игру медиальных знаков, рисующую, подобно макияжу, культурные различия и привычки. Прикосновение — устойчивый мотив ее работ — открывает под медиальной поверхностью истину тела, формулирует чувственность и эротическое напряжение как скорее тактильную, чем визуальную коммуникацию. Айдан Салахова упаковывает неконвенциональный феминизм в классические формы, резонирующие с постфеминистской теорией искусства Камиллы Пальи.

К интернациональной проблематике апеллирует Сергей Шутов — яркая фигура русской культуры, чей художественный опыт тесно связан с публичной активностью и клубным движением. Его произведения стилистически и тематически разнообразны, зрелищны и демократичны. Как художник он ясен даже в самых декоративных и эзотерических вещах. Внимание Шувова захватывают властные иерархии и механизмы насилия. Он исследовал их, например, в проекте "Flower-Power", взяв название у пацифистов 60-х, хиппи, требовавших власти не в политическом, то есть реальном режиме, а в эстетическом и утопическом. Его увлекают утопические синтезы власти и биологии, что позволяет представить другие основы морали и социального мировоззрения. Он считает государство изжитым социальным проектом.

Его впечатляюще мрачная инсталляция «Абак» на Венецианской биеннале 2001 г. сообщала о культурном и религиозном многообразии и одновременно о страхе перед ними. В новой иконографии массы, которая в это время разрабатывалась многими художниками независимо друг от друга, отражались темная энергия нарастающего фундаментализма, скрытая от зрителя одержимость и ритуальная риторика культурного исключения. Через несколько недель после открытия инсталляция «Абак» воспринималась уже в контексте террористических атак на WWC — как прочтение фанатизма и глубокая обеспокоенность цивилизационным конфликтом.

Напряжения и разрывы в ткани современной цивилизации интересуют Андрея Молодкина не меньше, чем Сергея Шувова или группу AES+F. Молодкин вскрывает конфликтные взаимодействия культуры и религии, экономики и политики через культурную и религиозную иконографию. Он предъявляет знаки как скульптуру. Знак по определению нематериален, и Молодкин трактует современность как обмен значениями — знак обретает плотность и материальность объекта, но лишь для того, чтобы продемонстрировать современное состояние мира, в котором материальные сущности (для Молодкина это прежде всего нефть) дематериализуются и превращаются в знак. Именно нематериальным знакам принадлежит власть, и она требует монументализации. Для художника нефть — органический, как и тело, ресурс. Преобразуя его в эстетическую форму, он выстраивает линию преемственности с тату, своеобразной формой семиотизации тела, интересовавшей Молодкина с советского детства. Позже он говорил о единственной свободе — свободе писать на своем теле, которая соединилась с опытом армии (обязательная повинность для здоровых юношей в России), где непрерывное рисование шариковой ручкой примиряло с тупой действительностью и давало иллюзию осмысленности. Из этой практики выросли его гигантские утопические панно («Новосибирск», 2001), написанные шариковой ручкой. В своих объектах Андрей Молодкин воспроизводит символы-клише, Аполлона Бельведерского и Нику Самофракийскую, знаки евро и доллара, часто встречающиеся слова (например, FUCK и DEMOCRACY).

Игровую и ироничную стратегию работы со знаками власти демонстрирует Дмитрий Цветков. Его интересуют символические аксессуары и оболочки власти, имперская атрибутика, одежда с ее значениями статуса. В СССР цветковская ирония имела бы своим непосредственным референтом любовь к наградам старого генсека Леонида Брежнева. В то время страсть к вооружению на фоне риторики борьбы за мир принимала характер одержимости. Цветков переводит эту государственную Obsессию в инфантильный режим, переформулирует опасное оружие в мягкую игрушку. Знаки государственной власти он превращает в гротескные монументы, в абсурдный образ. Церковную власть Цветков интерпретирует через коды табуируемой сексуальности, соединяя полукружия лифчиков с церковными куполами. Художник говорит, что ему в принципе нравятся Империи, поэтому он и работает с имперской символикой, однако его иронические симуляции нейтрализуют идеологию оружия, государственных наград, и саму мифологию героизма. Его тряпичные орудия, украшенные бисером и камнями, в своем разнообразии и многочисленности напоминают культурный слой некой исчезнувшей цивилизации (при желании этот момент можно рассматривать как концептуальное соприкосновение с Брускиным).

Идею одежды как обнажения социальной иерархии Дмитрий Цветков воплощает в инсталляции "Ледниковый период", впервые показанной на 3-й Московской биеннале. Фигуры зверей (медведь, рысь, лиса, заяц, бобер и волк) он одевает в шубы, слишком большие для каждого зверя — в этой чрезмерности покрова есть архаическая фетишизация символов статуса. В иронической рефлексии на национальную тему, отсылающей к характерным персонажам русских сказок, рассказана история трансформации национального архетипа в современной политической реальности — дикие герои цивилизовались, однако сам факт одевания зверей в шубы сталкивает зрителя с пониманием изнанки и механизма этой цивилизованности, — вполне каннибальской, звериной в своей основе.

Аналитическая символизация современности выстраивается и в зрелищных работах Андрея Блохина и Георгия Кузнецова (группа Recycle), насыщенных поп-культурными референциями. В отличие от художников предыдущего поколения, они меньше озабочены идеологической изнанкой и сосредотачиваются на поверхности, где проявляются игра знаков, обмены значениями и смыслами. Ресайклинг понимается ими весьма широко — как циркуляция бесформенного, подмена природного техногенным, как опустошение классических образов в массовых медиа и предмета — в одноразовой функции. Дизайнерски отточенная скульптура Recycle свидетельствует об исчезновении реальности и новом порядке вещей — о техническом воспроизводстве субъекта, а не произведения. Пластиковые существа, собираемые из переработанной культуры, монументальны в своей симуляции подлинности. Знак вторичной переработки лишает предмет возможности обрести последнюю форму, а современность — образов окончательности. Что происходит с искусством после вычитания смерти?

Невоспроизводимый объект становится исключением и помещается в музей. Дизайн оказывается не только краткой формой вещи, но и тем, через что несубстанциональность современности заявляет о своих правах на нас. Вне цели и образов окончательности история завершается на технологической и медийной свалке, и одновременно находит там свое начало, превращаясь в миф.

Гипостазирование бедного: эстетика возвышенного упования и политика материала

В русском искусстве кроме реакций на политическую проблематику, культурных аллюзий и некоторых других тематических векторов, естественных для художников несвободной страны, существует важный узел связанных друг с другом кодов — утопия и утрата, форма и материал, бедность и природность. Этот тематический узел был выделен и эстетически артикулирован выставкой «Русское бедное» в 2007 году (куратор Марат Гельман). Выставка проявила общую пластику и общие этические рефлексии у ряда художников, сформировавшихся в позднем СССР и заявивших о себе в девяностые и нулевые.

Русский сюжет бедного искусства (возможно, не вполне очевидный для стран с протестантской традицией) утверждает создание прекрасного и сверхценного из вещей и материалов, которые ничего не стоят. В основе этого стремления к чуду лежит идея скорее мировоззренческая, чем художественная — признание благородства и ценности утопии, переживание социальной проблематики не политически, а сочувственно и по-человечески непосредственно.

Эстетике бедного чужды массовая культура и масс-медиа — и в этом смысле ее можно рассматривать как противоположный полюс той spectacularной нарративности, которая характерна для произведений AES+F, Олега Кулика, Зураба Церетели, Айдан Салаховой и др. Связанный с эстетикой бедного вектор природности определяет художественную практику как органическую и более близкую к природе, чем та, что построена на глянце и технологиях. Сам материал скульптуры возвращает нас к естественности, разрушает границу между природным и техногенным.

Принципиальное для многих русских художников использование «бедных» материалов нередко встроено в биографическую канву. Так, Валерий Кошляков писал на упаковочном картоне потому, что не было денег на холсты, ранние работы Александра

Бродского из необожженной глины связаны с отсутствием доступа к нужным печам, бумажная архитектура Аввакумова родилась из невозможности строить. Сложные жизненные обстоятельства эстетизировались и становились мировоззренческим принципом и этической основой творчества. В этом контексте можно говорить о поэтике утраты, близкой Хаиму Соколу, Валерию Кошлякову, Дмитрию Гутову, Александру Бродскому, многим современным художникам, работающим в России. Вот, например, характерная реплика Кошлякова на эту тему: «Как объяснить, что мы хотим украсить жизнь, что мы на самом деле герои нашего времени, как это назвать? Как объяснить никому ненужные подвиги, просто ни для чего, которые мы все равно совершаем? Подлинное проявление искусства в том, что оно вообще никому не нужно». Нередко утрата проблематизируется в материале — например, в инвайронменте Николая Полисского с армией снеговиков, отсылающей не только к иконографии физкультурных парадов 30-х годов, но и к утраченному детскому переживанию, к острой радости лепки из снега. Своеобразной негативной «бедной» эстетикой и одновременно ироничным жестом в сторону пропагандистского монумента оказывается скульптура Леонида Тишкова «Снеговик», отлитая из бронзы.

Сегодня гипостазирование «бедного» как код самоинтерпретации русского искусства утрачивает актуальность, но сохраняется как форма высказывания и вдохновляющий принцип у многих русских художников. В координатах «русского бедного» естественно, хотя и фрагментарно, прочитываются работы Дмитрия Гутова, Валерия Кошлякова, Ольги и Александра Флоренских, Сергея Шеховцова и Леонида Тишкова.

Дмитрий Гутов работает с советским наследием инструментами археологии знания, избегая искушений концептуалистского анализа и паттернов соц-артистского анекдота. Одна из первых работ, создавших канон современного русского искусства — его инсталляция "Над черной грязью" (май 1994) в галерее "Риджина", где в жирной грязи контрастно лежали свежие доски для прохода зрителей. Пластической инспирацией этого проекта стала картина соцреалиста Юрия Пименова "Свадьба на завтрашней улице" (1962 г.) с мотивом мостков поверх грязи. Инсталляция отсылала к метафорам истории и почвы, к производству нового социального пространства и языка. До этого Гутов пересматривал советскую культуру в кураторском проекте "60-е: еще раз про любовь" (май 1993 г., совместно с Екатериной Андреевой). Советские 60-е с их энтузиазмом, романтикой научного поиска и преодоления пространств, в контексте Перестройки напоминали о тщете этих усилий перед непреложностью истории. Вместе с тем, эпоха молодости родителей — легкое пространство молодых и сильных аффектов, мир без отцов и детей — завораживала своей цельностью. Гутов обнаруживал в ней содержательный остаток и одновременно вскрывал эдипальность современности, подглядывающей за родителями. Художник возвращался к 60-м годам и в других проектах, один из которых целиком посвящен 1962 году. В серии реди-мейдов и

ассамбляжей с реальными объектами того времени он поэтизирует дизайн и самоощущение эпохи как узнаваемый Zeitgeist, дух времени.

В нулевые Гутов обратился к шрифтовым композициям, напоминая о советских интеллектуальных фетишах и одновременно переводя их сначала в живописную трепетность традиционного холста, а затем в трехмерную форму. Из шрифтовых композиций естественным образом выросли объемные материализации графики Рембрандта. В живописи Гутову важна дематериализация, в работе с объемом интересно превращение объекта в плоскость, наглядность рождения искусства. Иллюзионистские опыты с металлом начинались с желания художника довести до экспозиционного состояния хлам, уже что-то напоминавший сам по себе. Генезис этого желания в его детстве в Кузьминках. В советское время горожане захватывали под огороды земельные участки на окраинах города и огораживали их заборами из металлического мусора. Эти сложные переплетения Гутов воспринимал как каллиграфию. Он настаивает на любви к жалкому, выброшенному, взыскующему заступничества. В полной мере это относится к забытому и репрессированному культурному наследию.

Возвышенная поэтика бедного глубоко трогает и Валерия Кошлякова. На огромных кусках гофрокартона Валерий Кошляков создает монументальные образы былого величия, поражающие композиционной строгостью и благородством тягостного угасания. Его живопись по гофрокартону притворяется случайно найденным в мусорном баке шедевром из минувших эпох. Мусор под его кистью превращается в объект рефлексии и становится бесценным. Как всякий монументалист, он тоталитарен. Он мыслит категориями утраченных культурных пространств и доносит до зрителя их интонацию. Предметом его живописи становятся помпейские фрески, конструктивистская Москва, греческая, римская и сталинская архитектура, готические соборы, памятники Возрождения и Новейшего времени. Архитектура для него — форма. Он остро переживает потерю зрителя, превращение его в покупателя — для него болезненна эта смена парадигм, за которой он видит утрату критериев мастерства и настаивает на «бедной эстетике» как на национальном качестве. Через эту эстетику утрата осознается и становится этикой, когда Кошляков говорит, что «занимается чистой страшной категорией, которая недоступна человеку — трагедией умирания, угасания; неважно — греческие руины или советская личная жизнь, все превращается в прах. Произведения — плакальщики в этой трагедии». Он ценит среду позднего СССР как время художественного становления — хорошее время для идеализма, для прекрасных мыслей. Его устремленные ввысь объекты поэтизируют состояние предельного порыва и неизбежную судьбу всех утопий быть забытыми и разрушенными. Эти башни — каркасы, скелеты, несущие конструкции утопий, памятники несбывшимся мечтам о новом мире. Форму он понимает как кристаллизацию художественной воли, а не продукт конвенций. Его аллегорические монументы распадающимся утопиям утверждают ценность свободы

от идеологических, социальных и эстетических конвенций, ценность образа идеального мироустройства, оставшегося невоплощенным.

С бедными материалами, как и Валерий Кошляков, предпочитает работать Сергей Шеховцов, избравший поролон в качестве материала своей скульптуры. Поролон — материал постпродукции и упаковки, мусор, шлак, готовый к порождению любых форм. Шеховцов декларирует материал как место своей свободы, поролон указывает на существование другого пространства, отличного от коммерческого. Свобода — ключевой импульс его творчества. Сергей Шеховцов переформулировал скульптуру, лишил ее родового пафоса и с ее помощью показал мир как синтетическую иллюзию и тотальную готовность к мутации. Его иронические объекты отсылают к разным интонациям и разным точкам художественной традиции — античности и поп-арту, тоталитарной пластике и древним сакральным объектам. Архитектурные инсталляции Шеховцова из легкого поролон и пенопласта («Колонна», «Музей веток», «392 по Фаренгейту») отражают идеи иллюзорности и обмана, отношение к которым двойственно: художник погружен в современность и вдохновляется ею, но для него это также ситуация, когда тяжелые фрагменты классической архитектуры могут меняться, рушиться, улетать. Благодаря материалу может изменяться и мутировать объект и само пространство, лишая нас ощущения достоверности. Шеховцов — такой же знаковый художник нулевых годов, как нонконформисты шестидесятых. Его поролоновый поп-арт воспекает современность и глумится над ней.

Доступный материал принципиален и в художественной практике Николая Полисского. В конце 90-х годов Николай Полисский сменил инструменты живописца на лэнд-арт и эстетику взаимодействия. В двухстах километрах от Москвы в деревне Никола-Ленивец он построил дом и вместе с деревенскими жителями утверждает искусство как веселое общинное действо — лепит снеговиков, возводит дворцы из дров, пирамиды из сена и башни из лозы. В деревне он воплотил утопию о свободном, неотчуждаемом от человека труде, и теперь там торжествует народная стихия нерелефлирующего творения. Обитатели заброшенной деревни стали зарабатывать. Художник мобилизует крестьян для совместного творческого труда — под его руководством они сооружают исполинские объекты из природных материалов, которые находят в окрестностях — сена, лозы, умерших вязов. Николай Полисский чувствует, что размер и форма должны говорить о значимом: вещи должны быть большие, чтобы от них веяло вечностью, как от архитектуры — в этом есть пафос обращения к истории. Для него важно также взаимодействие мысли, материала и денег: на фоне грандиозной идеи меркнет стоимость материала. Полисский эстетизирует брутальность и неаккуратность крестьянского продукта — наряду с материалом он делает это качество основой стилистического единства.

Поиск стилистической цельности в соединении функционально несовместимых предметов — главная интрига творчества Александра и Ольги Флоренских. Эти петербургские художники, чьи произведения хранятся в десятках музеев по всему миру, больше двадцати лет создают невозможные объекты, коллажи и ассамбляжи из старых вещей. На их первые опыты критик Екатерина Андреева отреагировала: "Жалость и желание пригреть вещь". Их работы — это органичное срастание разного рода found objects, иногда долго живших в доме, иногда найденных на помойке, иногда купленных в дорогом антикварном магазине. Русская городская традиция — отправлять отжившие вещи на дачу — превращает дачу в мастерскую. Их дача, все комнаты старого двухэтажного дома заняты вещами, которые со временем превратятся в скульптуры. Александр и Ольга Флоренские стремятся к органичному сочетанию частей, словно объект сделан давно. Часто не ясно, что за предмет использован. При этом вещи никогда не красятся, не тонируются, нет сварки, все соединения гаечно-резьбовые. Если деталь идеально подходит по дизайну, но не подходит по цвету, художники ищут замену. Их творчество источает светлую иронию и кормится наблюдением над детскими играми и желаниями. Оптика игры противостоит агрессивной серьезности власти с ее нетерпимостью к рефлексии и самоиронии. В своих больших проектах Флоренские показывают также картины, фотографии, рисунки, шелкографии, чертежи, кино (смесь анимации, хроники и игрового кино).

Художник Леонид Тишков черпает вдохновение не в утопической идее, но, как и Дмитрий Цветков, стремится разрушить идеологию, пародируя ее и превращая в бессмысленность. Стратегия воодушевления утопией чужда Тишкову — во всяком случае, на уровне деклараций. Свой эдипальный бунт против русского авангарда он воплощает в объекте «Летишков» (1997), этимологически обыгрывая в его названии летающую конструкцию Татлина. Леонид Тишков прямо указывает на это в подписи к эскизу: «Аппарат изготовлен по подобию Летатлина, летающего объекта В. Е. Татлина, русского художника. При изготовлении по возможности использовать подобные материалы, которые использовал Татлин, дерево, парашютный шелк, стальная проволока». В русской истории поэтизация абсурда как антидота от идеологии близка авангарду — это эстетика, например, Хармса. Леонид Тишков поясняет: «Один из принципов Владимира Татлина, отца авангарда, был принцип вещи-идеи. Я же применил принцип идеи-вещи, взяв идею даблоида как основу, и построил такие художественные объекты как: чайник и кружки, ювелирные украшения, ткань, обои, проекты мебели и памятников, и конечно Летишкова». Тишков изобретает свой миф из доклада 1889 года о воздухоплавании, из русской грамматики — склоняя слово летать, из персональной мифологии даблоидов и даблусов, и то ли исторического, то ли выдуманного свидетельства об испытании управляемого летательного снаряда. Он пишет пьесу "Даблоиды" как ответ на авангардную оперу "Победа над солнцем" (1913 год, первое появление черного квадрата).

Для его артистической идентичности существенна его профессия врача, склоняющая к тихой поэзии индивидуальной непубличной жизни. Об этом его проект «Частная луна», где романтическое измерение искусства разворачивается в негероическом приватном режиме. Вместе с тем, сама идея частной Луны напоминает о татлиновской программе вещи-идеи, причем луна выступает в качестве вещи, являясь, по сути, идеей. Однако это идея действительно персонального толка, идея поэтического самочувствия человека в пространстве. Она лишена воспитательной дидактики авангардной вещи, преобразующей мир, как лишена социального переживания.

Амбивалентная привязанность Леонида Тишкова к русскому авангарду проявляется в разных проектах, — в интерпретации «Черного квадрата» Малевича как негатива сахарного кубика, в реконструкции архитектонов из кубиков сахара-рафинада, в рисунках и видео "Кубик Казимира".

Соц-арт: бремя идеологии

Соц-арт был рожден в СССР в 1972 году как реакция на новую языковую ситуацию, и умер вместе с советской эпохой. Но стратегия деконструкции идеологии через ее мобилизованное предъявление остается актуальной, поскольку идеология имеет более глубокие корни, чем любой политический режим. Соц-арт, как и поп-арт, работает с неким избытком знаков, но не товарных, а идеологических, то есть в значительной степени языковых. Специфичная ирония соц-арта в контексте тотальной идеологии может быть понята как фукианское микросопротивление и утверждение независимой политической и этической позиции. Стратегия имитации языка, форм, сюжетов, предполагала сбой и в конечном итоге подрыв идеологического образа.

Один из основоположников соц-арта Борис Орлов работает с имперским мифом (как и наивно-ироничный Дмитрий Цветков, однако сходство тут в основном тематическое). Орлов создает несколько плакатные, избыточные объекты-коллажи, где имперская визуальная риторика выступает в режиме саморазоблачения. У Цветкова с его более цельной и монохромной стилистикой империя присутствует в гипертрофированном избытке символических аксессуаров, предназначенных для показа, статусного демонстрирования.

Орлов понимает искусство как форму диагностики современности, как опознание и приостановку времени в визуальных образах. (Почти в тех же категориях определяет свои задачи Хаим Сокол, склоняющийся к совершенно другой эстетике.) Скульптура Бориса Орлова, саркастически тематизируя власть, обнаруживает формы ее завершения,

зияние пустоты — фетиша московского концептуализма, с которой художник взаимодействует, как с материалом, отсекая от нее лишнее и рождая соблазнительную имперскую красоту. Орлов исследует амбивалентность имперской стилистики и героический миф, возвышенный трагизм и абсурдность подвига. Он включает в скульптуру визуальные референции к истории, иронически играет с цветом, материалами и фактурами, вскрывает двусмысленность советской империи. Ретроспективный взгляд наполняет форму новым смыслом. Орлов ищет знаки времени и обращается к низкой культурной рецепции, к архетипу героев. «Бюст в духе Растрелли» с почти отсутствующей головой сообщает об условности персонажа, героизм которого выражается массивом орденских планок, придуманных Орловым, среди которых нет ни одной подлинной. Вся серия имперских бюстов — лишь презентация славы.

Борис Орлов одним из первых уловил современное возвращение самодержавия. Современность для него выпадает из исторического времени, и это выпадение Орлов воплощает в орнаменте, уподобляя настоящее некой витальной растительности, заполняющей собой все пространство. Его скульптура может быть прочитана археологически — как продукт некой исчезнувшей империи, — тема, которую последовательно разрабатывает, в частности, Вадим Захаров. Археологический извод смерти, неизбежно завершающий триумф власти, сближает Орлова с Брускиным.

Соц-арт Леонида Сокова вдохновлен традицией политического анекдота, основного жанра народного творчества во времена позднего СССР. Он придумывает свои скульптуры как диалог знаков. Соков соединяет обыденные предметы, религиозные и поп-культурные образы, эмблематику власти, фрагменты классических произведений, фольклор и мотивы язычества. Он сталкивает идеологии через образы цивилизаций — Сталина и Монро, доллара и молота, модернистского «шагающего человека» Джакометти с реалистичным памятником Ленину, народную игрушки с имперской эмблемой. Советские символы и формальные приемы для Сокова — почва, из которой растут мотивы народного фольклора, лубка, деревянной игрушки. В объектах из дерева он увеличивает мелкие бытовые предметы (селедку, бутерброд, спички) и автомат Калашникова, указывая на культовый, тотемный характер повседневности. Однако в СССР пластический язык Сокова при всей его вызывающей гомеричности далеко не всегда опознавался как эстетически чуждый и даже допускался в определенных публичных контекстах. Художник Никита Алексеев вспоминал, как выглядел заказ на оформление столовой для рабочих ЗИЛ, который Леонид Соков, как член бюро секции скульптуры МОСХ получил перед эмиграцией: «В огромном пространстве должны были висеть бутербродики двухметрового размера, изготовленные из крашеного дерева: ломоть черного хлеба, на нем засохшая шпротина и перышко лука; ломоть хлеба, на нем — сосновый рубленый бифштекс с яйцом; еще кусок хлеба, рядом — огрызок соленого огурца и деревянная сосиска». Сегодня брутальные произведения Сокова напоминают об идолах и тотемах. Соковский макет Мавзолея с бегущей строкой — ироничный ответ в

стиле Дженни Хольцер на актуальный в то время вопрос «что делать с монументальной пропагандой».

В той же структуре анекдота и культурного столкновения Александр Косолапов, классик соц-арта и автор остроумных работ с трудной судьбой, соединяет несовместимые контексты, от чего возникает непревзойденный по своему комизму эффект (например, Ленин и Микки Маус). По словам Андрея Ерофеева, художник создал вещи, аналогичные американскому поп-арту, под влиянием Энди Уорхола после отъезда в США в 1975-м, однако Борис Орлов вспоминает о первых поп-артистских опытах Косолапова еще до его отъезда в 1974 году. Работы Александра Косолапова рождаются как невозможный коллаж, в котором поп-культурные клише соединяются не только во имя радости узнавания. Результатом такого столкновения оказывается проблематизация ценности или культурного героя, приостановка не критического восприятия. Столкновение языков, тот новый Вавилон, в котором поп-культура стала мировоззрением и поэтому неспособна производить новые смыслы — это в своей основе весьма идеологичная ситуация. Косолапов подрывает саму ситуацию, в которой культура превращается в продукт массового потребления.

Концептуализм: сюжеты пространств, суд истории и алиби художника

Неизбежность забвения — первое, что обнаруживает в себе современность, когда художник предъявляет ей историю как ее рефлексивное измерение. Борис Гройс связывал ускорение забывания в частности с тем, что СССР, воспроизводивший память о марксизме XIX века, исчез и стал местом работы забвения, стирания следов. Работа с историей и идеологическим текстом является центральной для московского концептуализма и совершается в разных режимах. Она реконструируется как тотальная, обволакивающая повседневность в инсталляциях Ильи Кабакова — с детальным воспроизводством сопровождавших ее состояний, включая ненависть. Или через имитацию исторических следов и встраивание их в операциональность архива — у Брускина. Через ретроспективные самоописания и книгу — у Захарова. Но независимо от персональных стратегий это всегда апелляция к смыслам, которые не могут быть репрезентированы в своих медиумах целиком. Тюрьма репрезентации проявляется в

ускользании окончательного смысла, в неопределенности и зависании произведения в пространстве толкований — сложно понять отношение художника к собственному высказыванию, иногда произведения не кажутся самодостаточными, выглядят частью какого-то другого большого проекта.

Невозможная в СССР социализация в качестве современного художника предписывала стратегии не самовыражения, но самооправдания, стратегия изобретения алиби. От необходимости алиби в виде традиционного законченного произведения освобождала инсталляция и концептуальное инсценирование системы искусства с ее институциями, архивом, выставочным процессом. Эти практики непосредственно указывали на ситуацию искусства и тем легитимировали художника в системе. Поэтому в московском концептуализме 80-х инсталляция становится основной формой высказывания по поводу истории и представления искусства в истории, а также формой рефлексии художника по поводу своей социальной роли. Ситуация окончательно оформилась после 1986 года, когда Илья Кабаков придумал тотальную инсталляцию.

В основании эстетики Гриши Брускина лежит словарно упорядоченное фундаментальное повествование, — вымышленное или переинтерпретированное историческое. Если концептуалистский список отражает дисциплинарную одержимость и дидактику советского идеологического режима (как, например, "Расписание выноса помойного ведра по дому №24" Ильи Кабакова), то лексикография Брускина отстаивает нечто противоположное — произвол неидеологического видения, поскольку что угодно может быть включено в структуру смысла и стать означающим. Для Брускина история и словарь соединяются в смысловой репрессии, то есть в своей способности превращать абсурд в означающее.

Брускин предъявляет обломки советской цивилизации и возвращает ее как художественное событие. Он сочувственно демонстрирует агонию советской империи, неотвратимость конца и негероическое сопротивление человека повседневности. Брускина (как, впрочем, и Бориса Орлова) завораживает сама эстетика упадка, созерцание распада величия. Еще в 80-х годах, в частности, в «Фундаментальном лексиконе» 1987 года Брускин рассматривал советскую реальность в археологическом режиме, как то, что рассыплется и станет культурным слоем. Такой взгляд утверждает смерть настоящего и одновременно открывает его для вечности или мифа — конец становится началом архивного или мифологического существования, началом истории. Прошлое изобретается, можно конструировать любую дистанцию времени. Брускин через имитацию археологической практики комментирует дискурс о реставрации памяти по ее следам — он выкапывает собственные скульптуры, сделанные в советской манере. Работа времени или искусственно воспроизведенная дистанция времени стирает характерные для советской эстетики китчевые референции к классике, наделяет произведение сакральными значениями и элегически отсылает к забвению.

В пространстве некоторых его проектов, посвященных советской социальной мифологии, действует чрезвычайное положение — неустойчивое состояние размытой границы между правом и жизнью, когда, согласно Джордجو Агамбену, исчезает и то и другое, «где право не исполняется, а человеческая жизнь превращается в чистую биологию, подпадая под ведение экспертной биовласти». Место Брускина в московских художественных таксономиях как бы метонимически соотносится с мотивом неустойчивости в его скульптуре — оно множественно и погранично, его относят к соц-арту и концептуализму. Он соединяет мотивы и темы разных эстетик и идеологий в некий словарный пазл, между фрагментами остаются зазоры, недосказанное.

Его интересуют судьба значений и власть изображения, культурные аллюзии и параллели, способность образа манипулировать людьми. Судьба значений разыгрывается в сумеречных, переходных зонах — между образом и знаком, идеологией и действительностью, современностью и историей, между свидетельством и его интерпретацией, — то есть в пространствах перехода и трансформации смыслов, и может воплощаться в абсурдных метафорах. В проекте «Время Ч» Брускин исследует рождение мифологии врага и святого героя-праведника, их превращения друг в друга. В проекте «Потерянный рай» тот же метод реконструкции помещает восстановленную по идеологическим следам советскую реальность в пограничной зоне между мифологией и историей. Мерцающая атрибуция наделяет артефакты значениями принадлежности к воображаемому и реальному, идеологическому и историческому, но при этом несомненно утраченному. Брускин обнаруживает неуниверсальность мифов и бессилие рационального анализа; признание абсурдности существования приносит специфический юмор в его гармоничную и почти серьезную картину мира.

Вадим Захаров, как и Гриша Брускин, непрерывно переписывает историю, однако дисциплинирует свое повествование в культурных кодах, связанных с типографским дизайном и структурами книги, — в кодах ретроспективного описания, разбитого на главы и снабженного каталогом, комментариями, справочным аппаратом. Ретроспективы Вадима Захарова, в которых он переписывает историю и подвергает сделанное анализу, инсталлированы в соответствии с его открытостью структурам книги — с характерной для нарратива серийностью, содержательной разбивкой и упорядоченностью элементов. Дисциплина самоописания сдерживает экспансионистскую энергию его персонажей, соединенных в одной личности. Именно персонажные нарративы, как и сюжеты истории и литературы, но не симулятивное пространство музея, как у Кабакова, становятся контекстом инсталляций Вадима Захарова и удерживают его от тотальности. Контекст повествования превращает произведение в род монумента, и вслед за этим монументализируется само инсталлирование с его рефлексией по поводу контекста — абстрактного дискурсивного пространства. Так рождается монумент в виде огромных папок «Новый романтический словарь в голландском пейзаже». Сходные смыслы питают

и памятник Теодору В. Адорно во Франкфурте (2002-2003) — первый проект Захарова для открытого пространства.

Изоощренные эпические проекты Игоря Макаревича и Елены Елагиной вдохновлены разнообразными версиями утопий и их развернутым бытованием в эстетическом бессознательном. Проекции утопического дискурса на коллективные ментальные структуры воплощаются в формах стилистических коллажей (например, «Железный гриб»), монструозных или смешных, но всегда взаимодействующих с историческим контекстом. Их высказывание о современности размещаются в странном историческом времени, где консерватизм принадлежит будущему, а инновация движется из прошлого. Virtuозное пластическое решение удерживает в их инсталляциях ускользающий от интерпретации смысл, остаток значения. В ранних проектах их вдохновляли маргинальные тексты советской идеологии. Андрей Монастырский связывал деятельность художников с развитием линии логоцентрического реди-мейда в инсталляционной форме. Игорь Макаревич и Елена Елагина всматриваются в историческое безумие, препарируют авангард в перспективе первобытных культов и безумство русской философской речи — в частности, речи Николая Фёдорова о воскрешении покойников. Метаморфозы русской идеи как утопической конструкции, связанной с позой возвышенного, чуть истерического вопрошания, на которые указывают Макаревич с Елагиной, столь же очевидны, сколь и поразительны: федоровская "Философия общего дела" вдохновляла Циолковского и через него легла в основание советской космической мощи. Эволюцию русской идеи изобличает великолепный амперный стеллаж из проекта «Общее дело», забитый буханками ржаного хлеба — так сегодня выглядит вековая мифология хлеба, заповеданная русским философам крестьянской страной с суровым климатом. Мы считываем стиль империи и избыток мифологии, необратимо черствеющей. По признанию самих художников, их апроприации и анализ направлены именно к идеологии как «животворящему началу» советского общества.

С самыми основаниями идеологии работает и Андрей Филиппов, участник "Клавы" и "Митьков", представитель последнего поколения московских концептуалистов, выросших за железным занавесом. Его монументальные инсталляции подрывают незыблемость идеологических опор и до сих пор воспринимаются как эмблема советского независимого искусства. Филиппов создает исключительно точные символы времени, соединяя умозрительные конструкции с деталями современной социальной реальности. В показанной на выставке «Mosca — Terza Roma» (Рим, 1989) инсталляции Филиппова «Тайная вечеря» на столе вместо столовых приборов лежат серпы и молоты, что тогда прочитывалось как сарказм над тотальностью идеологии, заменившей пищу и религию. Сегодня в ней просвечивает аскетический пафос революции, обещавший сохранить гуманистические ценности от затопления не менее тотальным рынком. Андрей Филиппов

— почти единственный в актуальном русском искусстве трепетен с богом, и вообще одержим небом как тем странным местом, в котором невозможно упорядочивание чего бы то ни было. Вторжение регулярности в небо мгновенно прочитывается как нарушение порядка вещей, выглядит шокирующим, непристойным, смешным. В его работах небесные объекты группируются в идеологические знаки, не столько размывая или проблематизируя границу между онтологическим и идеологическим, сколько указывая — через насильственное дисциплинирование зрения — на противоестественный характер власти под этим небом. Не менее критично Андрей Филиппов анализировал основы европейской идеологии (например, в своих картинах об имперском Риме). Его всегда интересовали культурные и цивилизационные разрывы, включая его собственный — его нацеленность на интернациональную художественную проблематику воплощалась на материале русской идентичности.

После концептуализма: языки невидимого

Поэтика концептуалистского нарратива, его разворачивания и инсталлирования долгое время разрабатывалась довольно узким кругом художников. Андрей Филиппов, Витас Стасюнас и ряд других художников соединяют этот круг с новыми авторами, вышедшими на авансцену в нулевых. Художники нового поколения — Ирина Корина, Сергей Шеховцов, Андрей Кузькин, Хаим Сокол — некоторое время по инерции девяностых продолжают исследовать действие, но это уже язык не действия, а визуальных метафор, язык формальной проблематизации действия, материала и объекта. Их вещи заключают в себе политическую рефлексию и артикулируют ее критично и остро.

Нередко предметом их интереса становится советская эпоха. Поколение Андрея Кузькина и Ирины Кориной знает о том, что между реальностью и разного рода иллюзиями, представлениями и переживаниями реальности дистанция сократилась. Поэтому их мерцающее странными метафорами искусство, продолжая оставаться в русском пространстве иронии, кажется серьезным, — теперь это просто еще один режим реальности.

Эстетика Витаса Стасюнаса рождается на пересечении разных традиций. Непосредственные мотивы его произведений лежат в поле концептуалистского видения, сюжетно многие его ранние объекты следуют соц-артистской традиции (например, глобус с изображениями «Моря Ильича» и «Моря Октября»), пунктир советской границы из

погон). Ему близка городская тема, и он развивает ее в массе работ, создает «живописную скульптуру» с использованием гипса, дерева и веревок (серия «Недвижимость»), или инсталляции из оконных форточек, где в потеках краски отражаются виды Москвы. Он предъявляет повседневности ее невидимое (и это не только идеология и визуальность власти), сталкивая функцию и воображаемое, которое скрыто за ней — покрывает бытовые инструменты и домашний скарб орнаментами, традиционной народной декоративностью, на подошвы обуви наносит изображения травы и цветов.

После перестроечных выставок и нескольких лет отсутствия Витас Стасюнас вернулся на художественную сцену с эфемерными пейзажами (проект «Причины и связи», 2004), где доминирование каркаса, абриса, линии воплощалась в медиуме его работ — строительной бечевке, а сами работы жанрово зависали между графикой, объектом и инсталляцией. Условный язык этого проекта предвосхищал проволочную Obsession Анны Желудь.

Одновременно Стасюнас развивал метафорические возможности скульптуры в ее не инсталляционном, а автономном и кинетическом варианте, в версии механизма. Его механические метафоры словно слеплены из кусков монументов, патетических и абсурдных. Таков его «Ленин», памятник руинированной идеологии, нелепой и лишившейся формы, но не пафоса. Кинетика усиливает выразительность: механические конвульсии сломанной идеологической машины передают кафкианский ужас неумолимой работы, бесцельной и бессмысленной, но все еще монументальной.

В еще большей степени дыхание культурной памяти согревает аналитические метафоры Хаима Сокола, — возможно, слишком зрелищные для своей концептуалистской генеалогии. Темы и инструменты Сокола — время и его медиумы: архивы, ржавое железо, отслужившая свой срок дырявая жесть, найденные на помойках и блошиных рынках исторические артефакты. Его образы почти всегда фокусируют некий сюжет или взгляд на вещи. Его занимают сбой памяти, разрывы между индивидуальным и коллективным культурным опытом. Поэтикой забвения и утраты, интересом к опыту и медиуму этой утраты он близок Валерию Кошлякову и Александру Бродскому.

Художник говорит о расшатывании такого устойчивого нарратива, как биография. Он работает со следами биографий и персональным воспроизводством исторического времени, интерпретируя историю как множество анонимных следов. Визуализацией времени и самой глубокой и непосредственной формой следа и связи с миром для него выступает письмо. Он создает многослойные структуры текстов как ризомат истории — истории вообще, скрывающей в отложениях следов невидимые и не декодируемые смыслы событий. В этом усилии есть нечто противоположное археологии. Хаим Сокол монументализирует письмо как телесную практику в перформативной скульптуре Tumbleweed (Rhizome). В этой скульптуре важен невидимый труд переписывания текста Жюлья Делеза на жесть, разрезание металла ножницами на полоски с текстом,

превращение текста в ризоматическое переплетение смыслов, — и, наконец, сам клубок, метафора кочующего растения, в котором отражается судьба культуры.

Хаим Сокол исследует письмо и его исчезновение. Через метафоры запечатанных почтовых ящиков и писем, застрявших во времени, потерявших адресата и отправителя, художник сообщает о разрыве исторической ткани, об утраченных связях с прошлым. Разные типы почтовых ящиков из разных городов Европы предстают в виде бетонных скульптур, напоминая надгробия, становясь кладбищем ушедшей эпохе.

В ящик для писем Хаим Сокол превращает триумфальную арку. Художник добирается до основания образа, до разрушения императором Титом Иерусалима и второго иудейского храма в 70 году, переформулирует образ триумфальной арки в образ поминания и утраты. Специфическая повествовательность его произведений действует как инструмент приостановки внимания. Художник удерживает в напряжении зазор между посланием и ответом — там вынашивается и осмысливается событие, культурная преемственность и сама история. Эту работу он называет замедлением, "остановкой в пустыне".

Как и Сокол с его образами исчезающего письма, Андрей Кузькин создает впечатляющие и цельные метафоры на основе концептуализации материала скульптуры. Это художники одного поколения со сходным видением социальной проблематики, и в их творчестве продолжает работать концептуалистское наследие. Однако их стратегии различаются пониманием места художника и укоренены в разных исторических топосах.

Андрей Кузькин открыл искреннее предельное усилие как завораживающую субстанцию искусства. Большинство его акций и произведений, и сама его жизнь тематизируют лишенный прагматики героизм как эстетический акт. Перформанс «По кругу», где Кузькин ходил в застывающем бетоне, напоминая о невыносимости повседневного существования, утверждал произведение как жест предела и ответственный выбор — политический и тупиковый. Другие его перформансы — «Пространственно-временной континуум», где он много часов, не отрывая руки, проводил на стене карандашную линию, обет молчания или «Все впереди», когда он оставил себя без вещей — встраивают героическое усилие в размерность художественной практики.

Проект «Герои левитации» сфокусирован в пространстве локальных смыслов и интернационального художественного языка. Материал скульптуры — хлеб, понимаемый как символ тела и одновременно еды — связан с архаичными значениями, естественными для крестьянской страны с долгой историей. Фактически эти значения и тайные смыслы становятся телом персонажей Кузькина, той субстанцией бессознательной общности, которая заявляет о себе в хлебных людях. Через материал скульптуры, который объединяет людей, проект сообщает о единой телесной участи всех, кто рождается в мир, о народе и борьбе со смертью. Он также напоминает о советском детстве и человечках из мякиша, о детских игрушках в стране, где не было детских игрушек, и, возможно, о новом изводе мифологии хлеба, но уже за пределами русской

идеи. Герои — так он назвал — левитации, возвращают нас к обреченности и героизму утопии.

С широко понимаемой проблематикой скрытого сосредоточенно разбирается Иван Плющ. Он обращается к мотивам искренности и вспоминает детские фобии, делает видимой социальную обусловленность наших желаний и грязную экономику новейшей истории. В двух инсталляциях, созданных Плющом вместе со своей женой Ириной Дрозд — «Прятки» и «Вперед в прошлое» — персональный опыт становится позицией для универсального высказывания. Художники рассматривают архетипы и образы СССР как визуальную среду собственного детства и контекст анализа современности. Критичность этого анализа вырастает из их памяти и опыта взросления. Скульптура «Прятки» называется как детская игра и явно напоминает о невидимом и потаенном. Под красивой отполированной поверхностью дневной обыденности прячутся фобии и катастрофы. Респектабельная оболочка маскирует экзистенциальную проблему, не разрешая ее.

В инсталляции «Вперед в прошлое» бочки из-под нефти образуют олимпийские кольца, сквозь которые открывается светлый советский рай. Через визуальные отсылки к рекламному фасаду истории и к политическим значениям зрелища художники размышляют о власти иллюзий, формирующих социальное сознание. Произведение прочитывается как ясная и злободневная метафора современной ситуации, в которой культивация иллюзий, позволяющих манипулировать реальностью и памятью, образует невидимое ядро власти и процветания.

С именем Ирины Кориной в русском искусстве связаны открытия нерелефлексированных зон в повседневности, порожденных мутациями обыденных переживаний. Ирина вытаскивает их на свет как абберрации памяти или запинаящиеся прочтения истории. Советская эпоха осознается художницей как прошлое, пребывающее в неравенстве с собой и вынужденно длящееся в настоящем. Из старой домашней мебели Корина строила танк, воплощавший уютный и монструозный порядок отцов. Ей близка поэтика пограничных интонаций, тревожной игры с контекстами. В экспозиционное пространство она внедряет психоделию, наделяющую вещь если не смыслом, то странной эмоцией. Ее инсталляции — почти всегда сценография, тотальная работа с пространством, в котором она изнутри обыденности собирает трудноуловимую перверсию, собирает из тех же предметов, из которых соткана повседневность. Художница изоцирует место искусства как разрыв между вещественностью, метафизикой материала и возвышенной человеческой стабильностью. Современная среда обитания — сырье для ее инсталляций, обнажающих невидимые разломы в социальном самочувствии. В инсталляции «Без названия» (2008) Ирина Корина учреждает странное, эфемерное место жизни, концентрируя идеи природного и произведенного цивилизацией до состояния непереносимого столкновения с нашим обыденным опытом. Корина дереализует пространства повседневности, превращает их в

род гетеротопий и одновременно оставляет в изначальной обыденности. Через двойственность переживания этих пространств проблематизируется состояние и статус современного человека. Ее работы запоминаются зоркостью подглядывания за современным обществом и редкой точностью демонстрации его симптомов.

Как своеобразный стилистический антагонизм к чрезвычайно плотным объектам и насыщенным пространственным инсталляциям Ирины Кориной воспринимаются эфемерные конструкции Ани Желудь. Обе художницы взаимодействуют со сходными контекстами повседневности и извлекают из них опыт отчуждения, однако репрезентируют его противоположным образом.

Аня Желудь последовательна в своем методе, который развивает со своей первой выставки, когда она программно дистанцировалась от идеологического и политического измерения, ограничившись пластическим высказыванием. Каркасы, схемы предметов отсылали к компьютерной графике и проектированию. Ее объекты эволюционировали от непосредственного переживания повседневности как пространства знаков к исследованию пространства как представления. Со своим методом радикальной дематериализации видимого мира она работает как с универсальным инструментом. С его помощью Желудь взаимодействует с разными моделями интерпретации действительности и искусства, настигающими ее в ее творческом развитии. Ее способ видеть и инсталляционно предъявлять пространство напоминает о веревочных инсталляциях Витаса Стасюнаса. Радикальная редукция предмета до условного знака также сближает ее вещи с произведениями Игоря Шелковского. В том же поле схематизации присутствует и Роман Сакин со своими динамичными условно-архитектурными объектами.

Форма, утопия и власть: версии конструкций

В скульптуре и инсталляциях русских художников исключительно сильны архитектурные инспирации. Истоки архитектурной формообразующей тенденции лежат в начале XX века, времени глубокой предрасположенности русской мысли к формалистической редукции. Одно из заметных свидетельств — русская формальная школа (Борис Шкловский, Роман Jakobson, Тынянов, Эйхенбаум). Мобилизация рациональности, поиск структур в языке, семиотизация фантазии (Пропп анализировал структуру сказок) и самого творчества стали интеллектуальной реакцией на острый интерес общества к

мистике и символизму. Избыточная и вялая пластика русского модерна, лишенная энергии и воли, приспособлявала пространство иррационального для политических нужд, но редукционистская интенция революции рождала утопию и метод в политике и искусстве. Умеренность и балансирование были чужды предреволюционному самочувствию, растянутому между рациональностью и мистичностью.

В историческом авангарде Малевича, Ларионова, кубофутуристов и т.д. — формальный поиск еще автономен, но с крахом идей, питавших этот поиск до революции 1917 года, рождается прагматика формы. Авангардный проект мигрирует в архитектуру и артикулируется в терминах функциональности, конструктивистская архитектура принимает значения дидактической репрессии, вменяет коммунитарность как образ жизни. Редукция формы уже не просто знаменует разрыв с предшествующей с традицией, но выполняет социальную роль, воспитывает нового человека: отсутствие персональных кухонь склоняет к совместной трапезе, отсутствие шкафов — к аскетизму и нестяжанию, отсутствие подоконников символически побеждает мещанство с его геранью на подоконниках, и т.д. Авангардная изобретательность в отношении формы изначально заряжена мощным утопическим потенциалом.

Воодушевление обреченной архитектурой

Один из характерных примеров радикальной формализации искусства того времени — пространственные работы художника Карла Йогансона, обнаружившего крест в качестве основы всех сооружений. Его открытия воспроизводит Вячеслав Колейчук. В частности, он находит первую самонапряженную конструкцию Карла Йогансона на фотографии 1921 года в архиве семьи А. Родченко. Этот тип инженерно-архитектурных решений вновь был открыт в конце 50-х годов Б. Фуллером и назван им *tensil-integrity*.

Вячеславу Колейчуку близки фигуры и традиции русского авангарда. Его изначальный импульс — архитектурный (как и у Юрия Аввакумова, Кирилла Александрова, Александра Константинова, и у молодых Пушницкого и Сакина), он направлен на изобретение остроумных динамичных конструкций. Художественная активность Вячеслава Колейчука начинается в эпоху освоения космоса, воодушевлявшую возможностью грандиозных проектов. Космос, это место новой утопии, понимается как набор жестких требований к механизму. На этом этапе для Колейчука требование саморазворачивания модуля в космосе размыкает эстетическую автономию кинетизма. Свои конструкции он называет "мгновенно-жесткими" и "самовозводящимися". Задача произведения — предъявить свою динамичную архитектонику с максимальной ясностью и чистотой. В 60-70-х синхронно с американским минимализмом Вячеслав Колейчук работает как архитектор и инженер над проблематикой активного образа пространства, изучая движение и эволюцию объекта в пространстве.

В русском искусстве ценность архитектурного языка как инструмента авангардного поиска соединяется с ролью архитектуры как манифестации воображаемого власти и наиболее контролируемой идеологической репрезентации, через которую советский режим утверждал свой визуальный порядок и инсталлировал его в общественное сознание. Соответственно, индивидуальные формы сопротивления этому порядку накапливали в себе оторефлектированную обреченность, хотя и победили в итоге.

Подпольный концептуализм начала 80-х актуализировал представление и процесс, противопоставив их результату, что для архитекторов означало моделирование разного рода неприкладных проектов. С Юрия Аввакумова начинается новый жанр концептуального проектирования — бумажная архитектура, ставшая практикой имитации разных режимов утопии и лабораторией монументальной формы. Основанное им движение начиналось как утопия о воплощении, а после десятков выставок превратилось в метапроект. Сегодня Юрий Аввакумов выступает как куратор, дизайнер, архитектор, художник. Эндрю Соломон отмечает его поразительные организационные и коммуникационные способности в том, что касается продвижения работ архитекторов на Западе и информирования западных специалистов о молодых архитекторах в России. В своих работах он сопоставляет произведения разных эпох и манипулирует нашими ожиданиями смысла, иронично демонстрирует относительность нашего восприятия после того, как приоткроет бесспорность реальности. Он все еще вдохновляется энергией заблуждения и утопическими проектами — причем авангардными наравне с проектами европейских визионеров XVIII века. Идеологическое измерение архитектуры, его эволюцию и трансформации Аввакумов тематизирует в серии «Временные Монументы», посвященной конструктивизму 20-х годов и его героям, в работе «Рабочий и колхозница International», где в памятник III Интернационалу Татлина встроен каркас скульптуры Мухиной, в макете щусевского мавзолея Ленина, собранного из костяшек домино со стразами.

В России начала нулевых архитекторы активно вторгаются в современное искусство, осваивают вместе с художниками открытые пространства и новые способы репрезентации — Юрий Аввакумов работает с зеркалами, Александр Бродский делает башню из шин и «Павильон для водочных церемоний», группа "Обледенение архитекторов" строит "Леса в лесах".

Для экспонирования в открытых пространствах предназначены нефункциональные объекты Александра Константинова. Своей геометрической регулярностью они не только противостоят природной среде, но вступают с ней в странную игру, суть которой в навязывании сопоставления природы с архитектурой. В диссонансном созвучии его объектов со средой мы ловим немиметическое сходство и начинаем сомневаться в дихотомиях «природное—культурное», «естественное—искусственное».

На границе среды и объекта, архитектурной и нефункциональной структурности, технологического конструирования и интерактивного исследования скульптуры работает молодой московский художник Роман Сакин. Он создает остроумные интерактивные скульптуры, в отношении которых вопрос формы в традиционном смысле даже не встает. Некоторые его объекты из-за большого размера могут существовать только в открытом пространстве, в городской или природной среде. Их ясная пластика кажется архитектурной и современной, хотя и непреодолимо абстрактной. Даже архитекторы Малевича можно воспринимать как макет дома, но о работах Сакина такого не скажешь — их назначение ускользает от зрителя, который в какой-то момент понимает, что художник эксплуатирует нашу привычку искать прагматику даже там, где ее нет. Они сообщают нам о герметичности технологии, однако технологии существуют, чтобы взаимодействовать с нами понятным образом. С его интерактивной скульптурой можно взаимодействовать с помощью манипуляторов — менять положение подвижных частей, устанавливать произвольные взаимоотношения элементов. Романа Сакина интересует возможность манипуляции формой и через трансформацию форм — нашим восприятием пространства. В этом можно усмотреть развитие идей Вячеслава Колейчука, однако Сакин указывает на отличие своих объектов от кинетической скульптуры — главное не движение, а конечные точки. Важный момент в его интерактивной скульптуре — соотношения объемной фигуры и манипуляторов, соответственно, пространства и плоскости. Плоскость позволяет кодировать формы в пространстве, то есть смотреть на скульптуру как на музыку — через партитуру.

Одержимость формой

Художник Александр Ней дает поразительный пример творчества, попадающего в контекст современной художественной проблематики при ее полном игнорировании. Он концентрировался на проблемах формы и поверхности, интуитивно следовал архаичной чувственности, и попутно переформулировал абстрактную и фигуративную пластику, создал вещи, отсылающие одновременно к мертвым культурам и современности. Близкий ему круг художников, в частности, Александр Косолапов и Игорь Макаревич ценили его влияние и пристально изучали его работы.

Не менее строгий, чем Ней, формалист, сконцентрированный на искусстве, Игорь Шелковский стал известен Западу с 1976 года как издатель легендарного журнала «А-Я». Журнал вводил европейского, американского и русского читателя в контекст рефлексивного самоописания советского нонконформизма, и, за исключением самого художника Шелковского, знакомил арт-мир с фигурами русского неофициального искусства. Как художника его всегда интересовала точная форма и идея скульптуры как возможность совершенной сборки видимого мира. Как и Кириллу Александрову, ему близка рациональность Просвещения, в своем фундаменте его мир классичен и разумен.

Сталинская архитектура для него — детская эстетическая травма, чудовищный китч, а "настоящее" — это Ле Корбюзье и конструктивизм, в котором он видит не версию социальной утопии, а язык, и за обращением к этому языку стоит желание скульптора манипулировать модулями и пустотами, как оперирует ритмами современная архитектура. Это желание ближе к интеллектуальной экологической эстетике, чем к советскому авангарду. В его объектах утверждается состояние естественной простоты. Свои работы на архитектурные темы («Башня») он формулирует как визуальные идеи для мобилизации воображения, отказывая им в футуристическом пафосе. Живопись и скульптура Шелковского — рукотворный и лишенный механистической отстраненности минимализм. Он движется в сторону фигуративности — в абстрактных холстах читаются признаки пейзажа, а скульптура из яркой, плотной и замкнутой превратилась в прозрачные рисунки в воздухе. Ваза с цветами, трава, пальма, башня, человек — разные формы унифицированы пластическим языком, в котором форма становится формулой и соединяет знак и подобие в новый способ понимания реальности и искусства.

Поиск формальной выразительности централен и для Кирилла Александрова. Ясной геометрией его скульптуры напоминают архитектурные проекты. Он, как и Игорь Шелковский, ищет в современности возможность эстетической автономии, подвешивает произведение без опоры на социальную проблематику, в пространстве идей. В духе близких ему идей раннего авангарда Кирилл Александров создает энергичные ясные формы как знаки вещей и иной реальности, — и одновременно как поэтический синтез, в котором форма вещи сливается с ее смыслом. Он соединяет в скульптуре разные материалы и изобретает собственные, лишает вещь ее функции и возвращает ей ее миф и уникальность — то есть одиночество. Преодоление материала и стирание функции привели Александрова к гипнотическому соединению в одном произведении русского авангарда и архаических культур, актуального и реликтового. Актуальность архаики художник выявляет рефлексией самого объекта в синтезе конструкции и материала. Авангардный импульс характерен для его ранних работ, где заметно влияние Марино Марини, когда он указал на классичность в архаике, — важный сюжет исторического авангарда, забытый советским искусством. Классическое означало свободу от государства и капитала, и в этом качестве было упованием на архаику как на источник истины и красоты. Эта тема близка традиции Фаворского, осмыслившего классицизм как современную дисциплину, с которым Александров биографически связан. Кирилл Александрова вдохновляло и межсловное равновесие французского классицизма XVII столетия, в котором он видит исток рассудочности и рационализма.

Универсальным классическим ценностям долгое время наследовал петербуржец Виталий Пушницкий, спасавшийся в их эстетической автономии от неумолимой всепроникающей социальности 90-х и диктата политической рецепции формы. Амбиция исключительного места в русском искусстве приобрела в Петербурге очертания

законченного проекта, структурированного именно своей исключительностью. Мотивом было дистанцирование от советских визуальных клише. Ретроградный эстетизм всеми отвергнутого академизма, помещенный в зону пограничного, иронично-серьезного воспевания, стал в Петербурге почти политическим и привел Пушницкого к необходимости глубокой работы с историей. В его скульптуре присутствуют фигуры памяти и исторической ответственности, руины империи и работа с материалом. Пушницкий понимает культуру как актуальное событие вне современности. Кажется, что в скульптуре «Новый Вавилон» Виталий Пушницкий воплощает русскую коллективную идентичность, однако это скорее знаки, клише, репрезентирующие несуществующую русскость для внешних к ней наблюдателей. Этот объект соединяет классическую чистоту формы и указание на разные художественные традиции.

Спектр стратегий и языков русского искусства продолжает расширяться. За пределами нашего рассмотрения осталось немало ярких имен. Многие художники, особенно старшего поколения, иронически имитируют механизмы подавления, интуитивно сопротивляясь той субъективности, что производится властью. Художники поколения перестройки, взрослевшие в диком пейзаже раннего капитализма, чеченской войны, безграничных возможностей, иллюзий по поводу русской демократии и схлопывания свобод, экстрагировали из своего опыта странную, невиданную прежде истину. Следующее за ними поколение художников нащупывает новый универсальный язык, мощь которого вскоре станет видна.

Пространственное искусство России предъявляет нам спектакль медиа и невидимые складки реального, зрелище идеологии и экзистенциальную напряженность сомнения, большую историю и восхищение ничтожным, — и каждая точка этого разнообразного спектра утверждает искусство как свободу и место интенсивного взыскания смысла.

ТРУДНАЯ ВЕЩЬ.....	1
ЗРЕЛИЩЕ СОВРЕМЕННОСТИ: СЦЕНА И ДИАГНОЗЫ.....	2
ГИПОСТАЗИРОВАНИЕ БЕДНОГО: ЭСТЕТИКА ВОЗВЫШЕННОГО УПОВАНИЯ И ПОЛИТИКА МАТЕРИАЛА.....	7
СОЦ-АРТ: БРЕМЯ ИДЕОЛОГИИ.....	12
КОНЦЕПТУАЛИЗМ: СЮЖЕТЫ ПРОСТРАНСТВ, СУД ИСТОРИИ И АЛИБИ ХУДОЖНИКА.....	14
ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА: ЯЗЫКИ НЕВИДИМОГО.....	18
ФОРМА, УТОПИЯ И ВЛАСТЬ: ВЕРСИИ КОНСТРУКЦИЙ.....	22
<i>Воодушевление обреченной архитектурой.....</i>	<i>23</i>
<i>Одержимость формой.....</i>	<i>25</i>