

ЕКАТЕРИНА
АНДРЕЕВА



ПОСТМОДЕРНИЗМ



ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

Е. Ю. АНДРЕЕВА

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX —
НАЧАЛА XXI ВЕКА

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

ДРЕВНИЙ ВОСТОК

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

ДРЕВНИЙ РИМ

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ВИЗАНТИЯ

ДРЕВНЯЯ РУСЬ

ВОЗРОЖДЕНИЕ

НОВОЕ ВРЕМЯ

БАРОККО

РОКОКО

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО
XIX ВЕКА

ИМПРЕССИОНИЗМ

МОДЕРНИЗМ

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ЕКАТЕРИНА
АНДРЕЕВА

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX —
НАЧАЛА XXI ВЕКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АЗБУКА-КЛАССИКА»
2007

УДК 7.0
ББК 85.1
А 18

Серия «НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

Автор проекта доктор искусствоведения С. М. ДАНИЭЛЬ

Авторский коллектив серии:

Л. И. АКИМОВА, доктор искусствоведения
Е. Ю. АНДРЕЕВА, доктор философских наук
М. Ю. ГЕРМАН, доктор искусствоведения
С. М. ДАНИЭЛЬ, доктор искусствоведения
Г. З. КАГАНОВ, доктор искусствоведения
Г. С. КОЛПАКОВА, кандидат искусствоведения
В. Г. ЛИСОВСКИЙ, доктор искусствоведения
Ц. Г. НЕССЕЛЬШТРАУС, кандидат искусствоведения
А. Л. ПУНИН, доктор искусствоведения
В. И. РАЗДОЛЬСКАЯ, кандидат искусствоведения
В. А. СЕМЕНОВ, кандидат исторических наук
А. В. СТЕПАНОВ, кандидат искусствоведения
А. К. ЯКИМОВИЧ, доктор искусствоведения

Оформление переплета В. В. ПОЖИДАЕВА
Макет Л. Н. КИСЕЛЕВОЙ, В. Г. ЛОШКАРЕВОЙ
Подбор иллюстраций Е. Ю. АНДРЕЕВОЙ
Подготовка иллюстраций В. А. МАКАРОВА

ISBN 5-352-01984-5

© Е. Ю. Андреева, текст, состав ил., 2007

© «Азбука-классика», 2007

Новый проект издательства «Азбука-классика» — история мирового изобразительного искусства и архитектуры. Издание осуществляется в сотрудничестве с петербургскими и московскими искусствоведами, признанными специалистами в избранных областях. Тома новой серии, идентичные по основным параметрам, удобны в обращении, превосходно иллюстрированы, снабжены справочным аппаратом. Оригинальность концепции, положенной в основу издания, можно свести к следующим принципиальным моментам.

Каждый том принадлежит перу одного автора. Предполагается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий — в противоположность нивелирующим тенденциям, еще недавно определявшим характер отечественных изданий такого рода. Иными словами, авторский коллектив, включающий ученых трех поколений, в значительно меньшей степени связан условиями предварительного договора о том, как следует мыслить историю искусства. Если противоречия существуют, не надо делать вид, будто их нет, — такая позиция плодотворнее любого искусственно созданного соглашения. Каждая книга серии обладает выраженной индивидуальностью. Следовательно, читателю предстоит стать не слушателем хора, но свидетелем и в известной мере участником диалога.

«Распределение» авторов по эпохам не мешает им в отдельных случаях пересекаться в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

По существу, это первая систематическая история искусства, издаваемая в новейшее время, с учетом пересмотренных и вновь установленных фактов, при использовании богатейших материалов и концепций, накопленных и разработанных мировым искусствоведением.

Адресованные непосредственно изучающим историю искусства, книги новой серии могут быть востребованы и самым широким кругом читателей.

Автор проекта
С. М. ДАНИЭЛЬ

ВВЕДЕНИЕ

От модернизма к постмодернизму

Найдите пять отличий

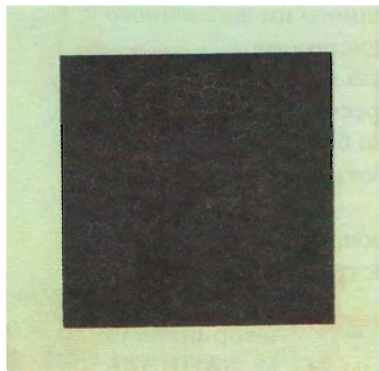
Сравним эталонные произведения изобразительного искусства модернизма и постмодернизма, например «Черный квадрат» Казимира Малевича и композицию «Первый человек на Луне» Энди Уорхола. Конечно, многие подумают, что нелепо сравнивать абстрактную картину с фигуративной. Однако показательно уже само по себе то, что XX век, начинающийся радикальной абстракцией, перевалив за половину своей дистанции и усомнившись в собственных футуристических планах, материализованных в абстракции, возвращается к связанному с традицией фигуративному образу. В самом первом приближении мы попытаемся установить типологические различия модернистской и постмодернистской картин, которые позволят увидеть между ними генетическую связь.

1. Шедевр Малевича — картина не только о геометрии на плоскости, но и о глубине. Квадрат изображен отнюдь не по линейке: его края кривятся, производя впечатление судороги. Это квадрат-пульсар. А покрытый сетью кракелюр «Черный квадрат» из Третьяковской галереи — неслучайно его сравнива-

ют с пожарищем — один писатель уподобил запекшейся корке лавы, исторгаемой нутром ада. Супрематическую глубину Малевича можно понимать двойственно: как физический космос или как метафизическое пространство четвертого измерения, то есть в интерпретации самого автора — бессмертие.

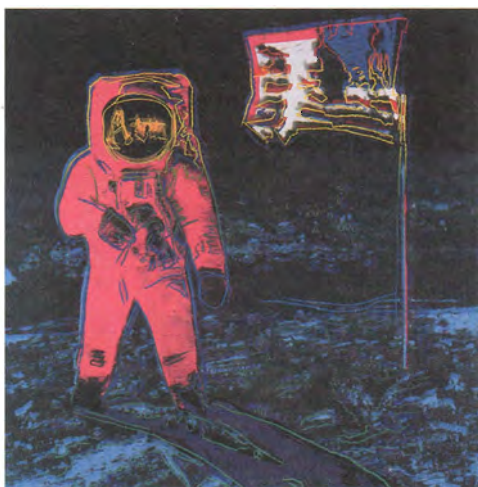
Композиция Уорхола вписана в квадратный формат: 97 × 97 сантиметров. Если считать, что «Квадрат» Малевича — это символ помысленного, но неведомого космического пространства, то Уорхол воспроизводит космический пейзаж, показанный по телевидению.

Казимир Малевич.
Черный квадрат. 1915



Первый астронавт стоит на поверхности Луны рядом с воткнутым в лунный грунт древком американского флага. Уорхол изображает фрагмент «reality show», ведь он не «очевидец незримого», как Малевич или Филонов, он — телезритель.

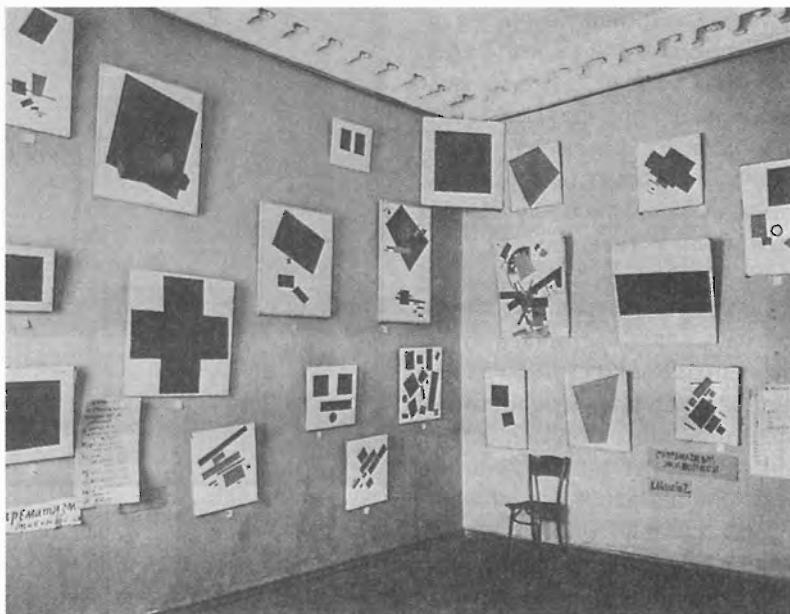
2. Малевич в 1910-е годы обращается к абстракции, чтобы изгнать «люциферическую суету» мира. Уорхол в 1960-е годы использует преимущественно фигуративные образы, но его фигуры настолько автоматичны или техногенны, что воспринимаются гораздо более абстрактно, чем кривоватая, кустарная геометрия Малевича. Пример Уорхола демонстрирует, что в 1960-е годы фигуративное искусство «остранено» абстракцией, однако сила абстрактного образа утратила убедительность формулы-откровения, несомненную полвека назад. Фигуративный мир возвращается механически воспроизведенным и «безблагодатным».



Энди Уорхол. Первый человек на Луне. 1967

3. «Черный квадрат» был повторен Малевичем несколько раз, но геометрические фигуры этого автора даже во множестве выглядят единственными. Звездопад висят они на фотографиях первой супрематической экспозиции на выставке «0,10» 1915 года, напоминая о том, что звезды уникальны. Творчество Уорхола с 1960-х годов основано на принципе бесконечных повторов. Высадку первого человека на Луну — уникальное событие — Уорхол дегероизирует. Начало космической эры представлено с некоторым количеством помех в прохождении сигнала. Вместо лица героя-астронавта — чернота маски скафандра, по которой прыгают и изгибаются молнии электронного сигнала. Современник Уорхола и высадки американцев на Луну писатель Венедикт Ерофеев как раз в это переломное от модернизма к постмодернизму время задается вопросом, как найти на Земле уголок, где не всегда есть место подвигу.

4. Художник-модернист в 1915 году свидетельствует: старая история закончилась, из глубины времени и пространства живописец исторгает новый бесконечный мир — будущее. Если супрематизм Малевича пророчествует о конце времен и начале новой постисторической эры в жизни человечества, картина Уорхола представляет собой пример утилизации величайших исторических событий в средствах массовой информации. От истории остается имидж, иконка на экране.



Экспозиция Малевича на выставке «0, 10». 1915. Петроград

5. Малевич, несомненно, демиург, создатель новых пространств, идей, предметов и образов. Современность постсовременности — фрагментированные мгновения телевизионных эфиров, авторы которых многочисленны и часто анонимны. Уорхол, говоря о своем творчестве, сознается, будто у всех спрашивал, что бы ему такое нарисовать. И добавляет, что лучшее произведение искусства — это стена с дырой, через которую видно пространство по ту сторону, а превосходный вид творчества — владеть землей и ничего в мире не менять.

Итак, стремление Малевича к первоначалу, к праформе ведет к экспрессивной «антиклассической» уникальной геометрии. Но поиск универсальной формулы организации бытия приводит к унификации картины мира. В исторической перспективе эстетика индустриальной цивилизации присваивает «Черный квадрат» и парадоксально соединяет в нем эти два основных взаимосвязанных и противоборствующих намерения модернистского творчества. Малевич (несмотря на, а возможно, и благодаря своим демиургическим претензиям) становится первым серийным художником модернистской абстракции. Уорхол как первый постмодернистский художник, оставаясь в серии, поскольку это способ жизни модернизированного общества, тем не менее демонстрирует техногенный социальный спектакль, сделав зрелище прогниваемым, пустым и заняв по отношению к нему метапозицию.

Но между «Квадратом» Малевича и композицией Уорхола есть одно несомненное сходство: недоверие к картине мира,

которую каждый может созерцать ежедневно, глядя в окно, смотря по сторонам. Эта «естественная» картина в актуальном искусстве XX века с течением времени исчезает как таковая. Малевич нарочито отменяет ее своей геометрической «иконой». Уорхол мягко подставляет вместо пейзажа за окном вид на телевизионном мониторе. Оба эти художника делают невозможной такую картину предшествовавшего столетия, как, например, «Рожь» И. И. Шишкина. И хотя мы знаем, что мир Шишкина сохранился, достаточно выехать за границы мегаполисов, чтобы найти и корабельную рощу, и солитерный дуб, но этот мир для актуального искусства стал словно бы невидимым, неизобразимым, потому что искусство усомнилось в ценности видимого невооруженным глазом, усомнилось в возможности познавать мир в образах. В теории постмодернизма художественный опыт XX века был назван «кризисом репрезентации». Искусство постмодернизма так или иначе комментирует этот кризис понимания и представления мира.

Проблема репрезентации образа от модернизма к постмодернизму

Чтобы приблизиться к пониманию особенностей художественного развития прошлого столетия, необходимо исследовать характер репрезентации образа в современном искусстве. М. Вартофски, изучающий вопросы восприятия и познания, в том числе и в сфере художественного творчества, в 1979 году дал следующее определение репрезентации: «Репрезентация предстает как специфически человеческий способ познания. <...> Репрезентация — это конвенционально принятое установление тождества, которое кажется „правильной“ или „подлинной“ репрезентацией в силу принятия нами некоего „вокабулярия форм“ (насколько я помню, это выражение принадлежит Гомбриху). <...> Репрезентация в целом есть функция визуального понимания, которым обладает субъект, причем оно зависит... от его практических познаний. <...> Мы можем одновременно иметь альтернативные, радикально отличные друг от друга каноны репрезентации»¹. Данное определение обобщает, как видно и по упоминанию имени великого историка искусства Эрнста Гомбриха, опыт и практику искусства и искусствоведения XX века. Однако в начале этого века изучение проблемы репрезентации, или представления образа средствами изобразительного искусства, еще предполагало поиск ответов на вопросы, что изображено, как (какими средствами) сделано изображение, является ли это изображение оригиналом или копией (вариацией) и как оно соотносится с кругом аналогов, какому стилю или манере

оно принадлежит. И только актуальное искусство XX века² осознает как проблему не отдельно взятые сюжет, технику или стиль, а само явление репрезентации, сам способ существования образа в некоем представлении, отличающемся условностью и зависящем каждый раз от новых установлений. Оно превращает в проблему самопонимание репрезентации как подражания какому-то образцу, создания подобий (достоверных или нет). Эстетическая теория и критика начала XX века предлагают понимать явление репрезентации несколькими способами. В 1914 году К. Белл предпочел вообще отказаться от этого понятия, поскольку оно в его понимании относится именно к описательному или изобразительному, а не конструктивному элементу в искусстве: «Не следует думать, что репрезентация плоха сама по себе; реалистическая форма может иметь смысл на своем месте, как часть общего, как фрагмент. Но если репрезентативная форма и обладает ценностью, то это ценность формы, а не репрезентации»³. Свобода формы от репрезентативных или подражательных функций здесь осознается как залог художественного. Д.-А. Канвейлер в «Подъеме кубизма» (1915), наоборот, употребляет понятие репрезентации как конструктивное и знаковое: кубистическая репрезентация обозначает процесс адаптации трехмерного мира к двумерной плоскости, конструирование формы по знанию, а не по видению⁴. Это понимание художественной репрезентации и становится преобладающим в искусстве модернизма.

Появление искусствоведческого анализа в его современном научном смысле — формализма А. Ригля и Г. Вёльфлина, иконологии Э. Панофского — неслучайно стадийно совпадает с формированием модернизма и, соответственно, с превращением репрезентации в проблему в новейшем искусстве. Хотя теория основных понятий Г. Вёльфлина, определяющих «декоративные схемы» или «формы представления» в живописи, скульптуре и архитектуре, как и иконология Э. Панофского, призванная выявить в художественных образах логику меняющихся идей мирозерцания, были разработаны на материале старого искусства, само их рождение стало возможным благодаря революции современного искусства, осмыслению картины как художественной проблемы, которую можно решить несколькими и подчас совершенно отличными друг от друга способами.

Факт превращения репрезентации в проблему в искусстве XX века свидетельствует, что произошел распад традиционной системы представлений, в которой соблюдалась определенная иерархия жанров и техник, в которой между зрителем и произведением была установлена прочная связь. В первой трети XIX века под воздействием революционного развития науки, техники и общества, которое меняет картину мира, делая ее медиальной

(и усредненной, и зависимой от средств массовой информации), связи внутри этой системы начинают выходить из равновесия. Быстрое расширение технологических возможностей создания и фиксации образа дестабилизирует как сферу предметов искусства, так и представления о его средствах, разрушая среду создания и потребления фигуративной живописи, в какой-то момент проигрывающей в соперничестве с фотографией, и подготавливая почву для будущего авангардного «всёчества» или искусства из любого материала.

Х. Ортега-и-Гассет объясняет действием новых технологий и демократии появление «массового человека» и массовой культуры, формирующейся в мегаполисах⁵. Для психологии массового человека характерен постоянный рост жизненных запросов, вызывающий экспансию товарного фетишизма, подмену уникальных ценностей аристократической культуры суррогатами. Так на рубеже 1920–1930-х годов испанский философ формулирует проблемы, которые через полвека станут основой самознания постмодернизма.

Искусство XX столетия формирует себя в диалоге или в противоборстве с массовой культурой, возникающей в середине XIX века. Модернизм предлагает несколько выходов, наиболее распространены два из них. Либо супердизайн среды, как его умел делать отец стиля модерн У. Моррис: искусство таким способом моделирует массовую культуру и подчиняет себе рынок, который уже в период эклектики мог потреблять как «рэди-мэйд» целые художественные феномены. Либо путь к Ничто, изображение неискусства, то есть революционных видов репрезентации, и прежде всего абстракционизма, который устраняет фигуративную живопись в стремлении вывести художественную форму за положенные ей и зрению физические пределы. Искусство позволяет уйти от «художественности» как таковой, помогает искусству миновать рыночный «мальстрём». Искусство — это не только корневой разрыв эстетической традиции, но и демонтаж реальности, и возможное саморазрушение художника. Ш. Бодлер, творец модернизма и создатель парадоксальной эстетики деструкции, автор статьи «Художник современной жизни» (1863), утверждал: «Я был бы счастлив не только быть жертвой, но и палач — чтобы чувствовать революцию со всех сторон». Б. Лившиц сравнивал К. Малевича в 1913 году, в момент сценического осуществления оперы «Победа над Солнцем», с Савонаролой: «Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира. Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы

принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей»⁶.

Во многих теориях современного искусства, например у К. Гринберга, А. Хойссена, авангард и (или) модернизм жестко противопоставлены массовой культуре и авангардные формы представления образа во всей своей сложности объясняются этим противостоянием новой антиэстетики «отжившей кашице трупных форм» (Б. Лившиц). Тем не менее именно требование новизны — определяющий критерий и модернизма, и массовой культуры⁷. Теория русского формализма в исследовании механизмов образования новой формы обращается к тому, как рождение нового смысла осуществляется в результате пограничных столкновений с культурой массовой или другой по отношению к занявшей позицию в центре. Ю. Тынянов открывает закон литературной эволюции как обновления, происходящего за счет маргинальных литературных жанров. Позднее, в 1950-е годы, Р. Барт упоминает о взаимоприспособлении культур на примере «нового романа» и дамских журналов. Действительно, процессы взаимодействия и взаимоотталкивания, то есть делания формы формой, порождают гибридные виды репрезентации. Это, прежде всего, искусство объекта, появлением которого, наряду с абстракцией, отмечен главный этап модернизма — 1910-е годы. Новые виды репрезентации, устремленные к реальности, такие как абстракция (реальность художественных средств) и объект, неуклонно ведут к «опредмечиванию» символического, что В. Хофман считает одной из основных характеристик развития модернизма⁸.

Требование реализма или материализма, критически отраженное в отчаянном вопле героя «Бесов» Верховенского-старшего: «Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?», говорит о давлении массовой культуры («эстетики снизу», по Л. Выготскому), о возрастании значения обычных, готовых вскоре стать серийными вещей. Целые новые породы вещей экспонируются на организованных специально для этого Всемирных выставках. После посещения в Лондоне Всемирной выставки 1851 года, где по роскоши экспонирования индустриальные товары далеко обошли традиционную торжественность представления произведений искусства, К. Маркс пишет главу о товарном фетишизме⁹. Собственно, тогда произведения искусства и лишаются своей ауры, став одним из предметов тиражирования массовой культуры (сюда входят и новые средства воспроизведения образа, и сама по себе академическая живопись, участвующая в перепроизводстве «римлянок, спускающихся в бассейн» и «римлянок, поднимающихся из бассейна»). М. Дюшан реагирует на эту девальвацию искусства известным лозунгом: «Используйте Рембрандта как гладильную доску». В. Беньямин, занимаясь изуче-

нием Парижа, столицы современности, по этой же причине фокусирует свое внимание как на творчестве Бодлера, так и на панорамах Дагера, всемирных выставках и парижских пассажах, которые служили одновременно магазинами и культурными центрами. Индустриальные товары и произведения искусства начинают экспонироваться в одном, общем выставочном пространстве. Вещи не только расширяют свое присутствие в области сюжетов, но и входят в начале XX века в арсенал художественных средств: они провоцируют художников к отказу от подражания природе и к работе с готовыми формами. В исследовании «Символический обмен и смерть» Ж. Бодрийяр связывает повышение статуса вещей — новых средств измерения равенства в эпоху современности — с девальвацией старого понимания репрезентации как мимесиса, подражания, поскольку серийные вещи как идентичные объекты устанавливают господство всеобщей эквивалентности¹⁰.

Стремление к безусловной достоверности изображения, к наглядному представлению не только материальных предметов, но и явлений приводит в середине XIX века к возникновению искусства как макетирования: появляются аттракционы разного типа, которые замещают реальность в панорамах, стереовидеах, мареорамах и т. п. В этих аттракционах-тренажерах, позволяющих виртуально или симулятивно «пережить» исторические события, оказаться «внутри» картины, почувствовать себя на палубе корабля в бурю, оторвавшись от земли, воплощен пафос материалистического видения, пафос «обладания миром как протяженной вещью» (М. Хайдеггер). (И стоит заметить, что научный интерес к этим продуктам-симулякрам культуры раннего модернизма появляется именно в 1970-е годы, в частности, их исследует в книге «Искусство в XIX веке» Вернер Хофман, один из создателей по существу постмодернистской «институциональной» теории искусства, которая фиксирует бездействие каких-либо критериев оценки произведения, основанных на ясных формальных принципах, и плюрализм творческих систем, то есть возможность произведения быть любимым, если оно признано профессиональным сообществом.) Развитие этой тенденции на рубеже XIX–XX столетий ведет и к успеху экспериментов с движущимся образом, вследствие чего происходит смещение в ранее стабильной системе «объект искусства — зритель». Исчезает единая статическая точка зрения на произведение искусства — современный образ должен представлять динамику и рассчитан на массовое восприятие. Итак, на всем протяжении XIX века в явлении репрезентации усиливаются противоположные стремления к абстрагированию от материального мира и к предметности представления; усиливается и процессуальность в представлении образа. Видение и репрезентация как художественные

процессы оказываются в прямой взаимосвязи с осмыслением зрения и представления как процессов физических.

По мере возникновения новых оптических приборов человеческое зрение перестает восприниматься как идеальный способ чувственного познания мира. Исследованию революции видения в XIX веке и ее первых последствий в смене способов и форм репрезентации посвящены работы Дж. Крэри, в частности его книга «Техники наблюдателя» и статья «Модернизируя видение». Крэри моделирует переход к новейшим формам репрезентации как замену принципа камеры-обскуры на принцип стереоскопа. Вслед за Р. Рорти он представляет старую конструкцию видения по Р. Декарту как образ некоего замкнутого пространства, символизирующего сознание субъекта, в котором внутренний взор созерцает ясные и упорядоченно сменяющие друг друга идеи-картины. Аналогом этого процесса может служить отражение внешнего мира в камере-обскуре. В первой трети XIX века адекватный образ видения — это уже не монокулярное, а бинокулярное зрение, причем на карточке для стереоскопа присутствуют два неуловимо различающихся изображения, что соответствует несовпадению картинок, получающихся на сетчатке левого и правого глаза.

Г. Фехнер и И. Мюллер, изучавшие физиологию зрения, позволили сделать заключение о том, что соотношение между восприятием и объектом, между стимулом восприятия и результатом созерцания оказывается вполне произвольным. Например, восприятие света и цвета может зависеть от таких разных возбудителей, как механическое воздействие, наркотики, электричество. Крэри пишет об этом решающем для модернизма повороте мысли: «Тело обладает внутренней способностью, можно даже сказать, трансцендентальным свойством представлять искаженно. <...> Зрение было переосмыслено как способность попадать под воздействие ощущений, не имеющих определенной связи с референтом, таким образом, под угрозой оказалась любая когерентная система значений. <...> Вопрос теперь состоял не в том, что действительно, а в том, что новые формы реальности можно сфабриковать и артикулировать на этом основании новую правду о возможностях человека. <...> Тело, которое в старом представлении о видении было нейтральным или незримым понятием, теперь внезапно обрело плотность... Туманность или плотская тяжесть наблюдателя (зрителя) стали неожиданно застать поле зрения... Именно это продолжающееся осмысление зрения как недостоверной способности тела оказалось условием возможности... модернистского художественного эксперимента»¹¹. Стремительное разрастание новых, субъективных типов видения и представления оборачивается одновременно и растущими возможностями манипули-

ровать картины мира, превращать ее в контролируемый спектакль. «Неотделимы от технологии контроля и спектакля в позднем XIX и XX веках, конечно же, кино и фотография. Парадоксально, что возрастающая гегемония этих двух техник способствовала восстановлению мифа о зрении как объективном (нетелесном), достоверном, реалистичном явлении», — заключает Крэри¹².

В предисловии 1915 года к «Основным понятиям истории искусства» Г. Вёльфлин мотивирует необходимость структурирования истории искусства как истории форм видения (позднее — представления) умножением живописных стилей в современном искусстве: «Ничто так ярко не характеризует противоположность между старым искусством и искусством нынешним, как единство формы видения в прежние времена и разнообразие этих форм сейчас. <...> Прекрасной задачей научной истории искусства является сохранение живым хотя бы понятия о подобном единообразном видении, преодоление невероятной путаницы и установка твердого и ясного отношения взгляда к видимому»¹³. Хотя импульс разработки теории стиля шел от желания целостности, результатом его действия стало представление стиля как изменчивого языка. Так, на первый план выходит комбинаторика форм — элементов пластической «речи», ведь в «Основных понятиях» исследуется в том числе и знаковость пластических элементов стиля. Кроме того, последняя пара «Основных понятий», «ясность и неясность» формы, позволяет говорить о неструктурируемой, темной фазе (или стороне) формообразования, об условном качестве ясной формы, которая может отклоняться от нормы, становясь, к примеру, по выражению Вёльфлина, «трепетной ясностью» импрессионизма. Практика современного искусства 1910-х годов отвечает этому положению теории Вёльфлина появлением произведений, в которых ясность и неясность слиты как две интерферирующие волны («Черный квадрат» 1915 года и «Фонтан» 1917 года). Соединение этих волн порождает отнюдь не твердое отношение взгляда к видимому, но невозможность понимания видимого каким-то одним способом.

В теории формализма второй половины 1910-х — начала 1920-х годов, когда искусство авангарда переживает подъем и вскоре пойдет на спад, в качестве конструктивного фактора в развитии художественной формы начинает фигурировать



Марсель Дюшан. Фонтан. 1917

искажение, деформация. Анализируя современные ему исследования поэтического языка, Л. Выготский постулирует несколько важнейших позиций понимания искусства, которые могли возникнуть только в эпоху модернизма: основа эстетической реакции — «аффективное противоречие», ведущее к «короткому замыканию», или временному параличу суждения, или катарсису; природа эстетического «необразна»; предмет изучения в искусстве — немотивированное; искусство — показ невозможного¹⁴. Г. Зиммель и Н. Н. Пунин, каждый по-своему, доказывают, что художественная форма стремится быть функцией жизни, функцией становящегося. Следовательно, форма — ретранслятор энергии непредставимого, за- или безобразного.

Когда абсурд, или заумный «несмысл» (Малевич), становится сутью творчества, повышается как ценность интуитивного понимания произведения, так и власть интерпретации. В 1920-х годах усиливается идея репрезентации как художественной программы, соответствующая рациональной стороне культуры модернизма. Эта линия также обязана своим развитием Риглю и Вёльфлину, которые разработали теорию культуры как орнаментального единства. Истолкование репрезентации как программы представления находит свое воплощение в работах Э. Панофского, который анализирует смену формально-тематических стилизованных схем как эволюцию интерпретаций образа, и в теории «прибавочного элемента» К. Малевича. Название «теория прибавочного элемента» свидетельствует не только о злоупотреблении марксистским сленгом, но и об идеологизации формотворчества. И у Панофского, и у М. Дворжака, и у Малевича, какими бы далеко отстоящими друг от друга ни были их позиции в пейзаже культуры начала 1920-х годов, есть общая идейная предпосылка: феномен репрезентации открывает не форму видения, а форму представления (Вёльфлин именно в 1922 году заменяет словом «представление» слово «видение»). «Представлять» окончательно вытесняет и делает невозможным «видеть», что, несомненно, является результатом усвоения опыта кубизма и абстракционизма.

Следовательно, понимание репрезентации смещается в сторону идеологии, она осознается как явление идеологическое по преимуществу. Идеология искусства здесь в том, чтобы достичь полной автономии, возможной в сфере абсолютной репрезентации, которая проявляет метафизический принцип мироздания в универсальных формальных законах. В исследовании Э. Панофского «Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма», которое было опубликовано в 1924 году, отмечен момент в искусстве Ренессанса, когда идея одновременно соответствует миру метафизической реальности и внутреннему миру художника. В это историческое мгновение

произведение искусства есть строгая художественная конструкция и чистая художественная концепция, форма, прилегающая к жизни-произведению, как кожа, говоря словами Г. Зиммеля. Это мгновение Панофский характеризует не только как гармоническое, но и как пик абсолютной свободы искусства, которая и делает ситуацию ближайшего будущего «шаткой», приводя вскоре к разрушению неустойчивого равновесия. Панофского в его исследовании интересует не только возможность гармонизации потенциального конфликта между искусством (формой) и его философским или религиозным содержательным контекстом, но и то, что этот конфликт возобновляется с неизбежностью и создает условия для самопознания искусства, уже прошедшего пик совершенства, пик абсолютного равенства себе. Самопознание искусства развивается из осознания невозможности художественного творчества: «Поскольку... представляется само собой разумеющимся, что эта „идея“... не может быть чем-то всецело субъективным, чисто „психологическим“, то впервые встает вопрос, как вообще возможно для ума создать такое внутреннее представление, поскольку оно не может быть просто извлечено из природы и не может происходить только от человека, — вопрос, сводящийся, в конечном счете, к вопросу о возможности художественного творчества вообще. Как раз для этого самовластно-концептуалистического мышления... которое понимало художественное изображение как наглядное выражение духовного представления... которое вновь призывало к общеобязательному обоснованию и установлению норм всего художественного творчества, впервые должно было стать проблематичным то, в чем еще совершенно не сомневалась предшествующая эпоха: отношение духа к чувственно данной действительности»¹⁵. Далее Панофский доводит действие своей книги до современного ему искусства, указывая на то, как экспрессионизм (подобие маньеризма) выращивает феномен художественного творчества из метафизических предпосылок и «космического» принципа. Примерно в эти же годы (1923–1927) Малевич работает над концепцией «прибавочного элемента» — графической формулой, которая определяет структуру модернистской картины на каждом этапе развития от живописи Сезанна до супрематизма. Графические формулы модернизма отличает от предшествующей живописи XIX века нарастание собственно живописного восприятия и представления, которые, по мнению Малевича, достигают полной меры в супрематизме, в сфере свободной живописной фактуры, одновременно представляющей и «идею» абстрактной живописи, и ее материю. Этот момент Малевич фиксирует в таблице XIX под названием «Идеологическая независимость нового искусства», где черный квадрат на белом фоне центрирует зону искусства, очерченную красной

квадратной рамой, в которую слева боком входит религиозная живопись, а справа — натурализм, или искусство о сущем. В этом смысле опыт формирования абстрактного искусства — чистого искусства модернизма — Малевич толкует параллельно и подобно тому, как Панофский интерпретирует развитие европейской живописи от античности к Новому времени. Живопись в его системе на короткий миг супрематизма совпадает сама с собой, идея без остатка претворяется в видимую форму-символ мироздания, но уже в следующий момент невозможность продолжения художественного творчества (сам Малевич в начале 1920-х годов представляет на выставках чистые холсты — «супрематические зеркала») ограничивает практику и открывает теорию искусства. Абсолютно истинная репрезентация оказывается самым нестойким соединением.

Э. Кассирер, оказавший сильное влияние на Панофского в 1920-е годы, обобщая свою теорию «Философии символических форм», в 1940-е писал о том, что человек живет в мире «символических форм», или тотальных репрезентаций: «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия — части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, запутанная ткань человеческого опыта. Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте утончает и одновременно укрепляет эту сеть. Человек уже не противостоит реальности непосредственно... Физическая реальность как бы отдалается от человека по мере того, как растет символическая деятельность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника. <...> Он живет, скорее, среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез. „То, что мешает человеку и тревожит его, — говорил Эпиктет, — это не вещи, а его мнения и фантазии о вещах“»¹⁶.

Исследуя динамику видения и представления в XIX веке, Дж. Крэри неслучайно выбирает название «Техники наблюдателя». Он имеет в виду не только технические приспособления, меняющие взгляд на мир, но и то, как изначально идеологизирована картина мира в сознании зрителя, как репрезентация функционирует в идеологическом поле значений. Говоря о репрезентации как технологии контроля, Крэри использует выражение М. Фуко «техники себя», которое описывает критическое самооформление индивидуума. В беспрестанной критической работе субъекта и общества в целом по исследованию и демонстражу идеологий Фуко видит этос Просвещения, дающий начало

модернизму. Следуя Канту, в статье «Что такое Просвещение» Фуко определяет современность как вход человечества в зону совершенности, то есть осознания ответственности за себя само и мир, за избранные виды самоформирования. Современность, утверждает Фуко, — это воля к героизации. 1960-е годы становятся периодом формирования философской и художественной критики модернизма, которая, как в произведениях Фуко, ставит своей целью выделить его активный, действующий субстрат, необходимый для дальнейшей модернизации и очищения от догм, ложных «мнений и фантазий о вещах», наработанных первой половиной XX века.

В актуальном искусстве от второй половины 1940-х к концу 1960-х годов нарастает сопротивление и тому способу самоформирования модернизма, который подключен к правилам унификации, движется к установлению системной иерархии, и тому, который устремлен к поискам оригинальной независимой праформы. После интенсивных поисков праформы в 1940-х художники 50–60-х годов обнаруживают, что праформа абстрактной живописи модернизма во всех ее вариантах может быть унифицирована и адаптирована массовой культурой как симулякр личного художественного опыта. Стоит учесть, что в эти годы становится окончательно и хорошо отлаженной система функционирования модернизма в Европе и США. Начиная с 1950-х годов галереи, музеи, всемирные выставки формируют новый и быстро растущий специализированный сектор художественного рынка. Наиболее радикальная часть художественной среды пытается демонтировать эти институты культуры модернизма. Репрезентация анархических идей ассоциируется со свободой, сопротивлением любым навязанным ролям, представлениям, идеологиям. Выбор «нулевой степени» репрезентации, уход искусства «в отказ», осуществленный концептуализмом в конце 1960-х, позволял, как тогда казалось, избежать власти эстетического, заказа рынка или государства, уйти от идеологического контроля, от навязанных интерпретаций в область, где еще возможно прямое взаимодействие с реальностью. Кризис репрезентации как кризис самопознания культуры модернизма начинают в полной мере осознавать именно с этого времени.

На границе модернизма и постмодернизма

Но не встречались ли мы с кризисами репрезентации как с особенностью развития модернизма на протяжении всего нашего изложения? Как известно, следствия отказа от искусства в традиционном смысле слова, от таких свойственных европейской культуре видов репрезентации, как картина и скульптура, —

достаточно вспомнить историю супрематизма, движение советских производственников «от мольберта к машине» или рэди-мэйды М. Дюшана, — были сами так разнообразны, что к 1960-м годам сформировали обширную область антиискусства. Ее лишь расширили «ксероксные книги» концептуалистов или время от времени уходящий под воду инвайронмент Р. Смитсона «Спиральная дамба». Разница — в оценке результата. Постмодернизм исследует и подвергает сомнению движущий модернистский тезис о возможности ухода в реальность, выхода за холст. Модернистская тема неполной или неистинной художественной репрезентации, которую следует модифицировать, чтобы уловить существование мира за картиной во всей его полноте (в том числе и полноте знания, а не видения), переворачивается: теперь реальность и произведение искусства тождественны в своей конвенциональности. Реальное, как доказывает на своих семинарах Ж. Лакан, это эффект символического.

Движение видов репрезентации в искусстве XX века по пути неуклонной редукции от живописи и скульптуры к нулевым версиям пластической формы у истока чаще всего объясняется радикальным отказом от прежней «декоративной» роли искусства в обществе, какой она, например, представлялась во всей своей кичевой порочности К. Гринбергу при взгляде на произведения старой живописи, хотя бы на картины И. Е. Репина¹⁷. Редукцию изобразительности неоднократно мотивировали позитивными целями: не отказом от изображения несовершенного мира, но поиском новых выразительных средств для современной реальности, для высшей реальности. Пафос модернизма заключен в репрезентации непредставимого, что может означать как внеразумное, бессознательное начало, так и метафизическое, возвышенное, которое, подобно святыне, не подлежит представлению, потому что должно избежать девальвации. Совершенная форма на последнем вираже выходит за грань видимого, сохранив себя от надвигающегося упадка.

Р. Якобсон использовал имена Аристотеля и Леонардо да Винчи, чтобы обосновать кубистический эксперимент живописи как чистого, самоценного, беспредметного представления: «Ибо неведом ли предмет, или же он просто съехал с картины — это по существу безразлично»¹⁸. Безразлично, потому что редукция к Ничто, к неизображению одновременно расширяет оптику до макроуровня абстракции, которая сохраняет в себе и невидимый предмет, представляя Всё. Как позднее выразил подобное понимание модернизма Г. Рид, описывая «абстракцию» готики, перед нами «ничто, окутывающее всё»¹⁹. Радикальное сведение формы к формуле оставляет на операционном поле первоэлементы творения мира. П. Мондриан, К. Малевич, Дж. Поллок или И. Кляйн объясняли свои абстракции необходимостью мыслить

первоэлементами живописи, или архетипами культуры, непосредственно действовать силами природных стихий.

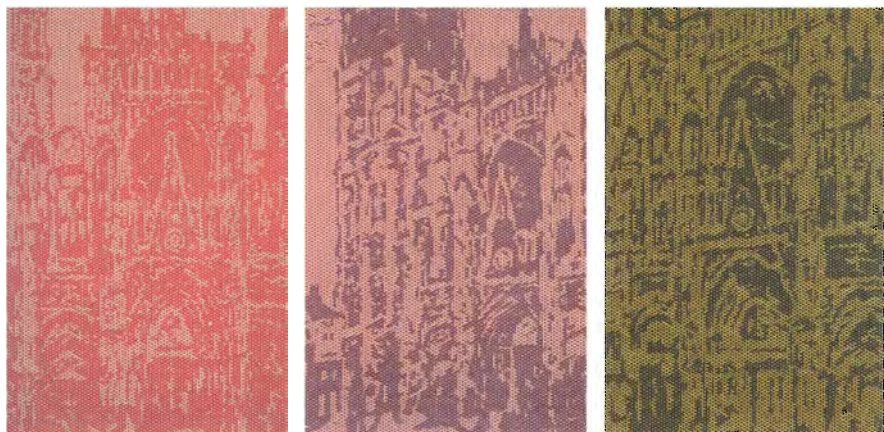
Однако в 1960-е годы претензии модернизма, как уже говорилось, подвергаются сомнению. Начинают обращать особое внимание на латентную редукцию или искажение формы даже в академической фигуративной живописи XX века. По сравнению с фигуративной живописью в старых ее образцах здесь обнаруживается особая уплощенность, как будто мы имеем дело с «переводной картинкой», которая в отличие от настоящей живописи, выращенной в тонких лессировках или в пастозных слоях масла, возникает одновременно, в результате манипуляций с химическим раствором. Привлекает



Энди Уорхол. Автопортрет. 1966

внимание и другой эффект фигуративной репрезентации — сюрреальность, искажения или «возмущения» живописного образа, порожденные рассогласованностью декларативного смысла композиции и свободных формальных приемов, которые художник позволяет себе в пустых от идеологической нагрузки, маргинальных зонах картины. Внутреннюю деструкцию, расщепление натуралистической формы у Р. Магритта описывает М. Фуко: «Не стоит обманываться: в пространстве, где каждый элемент представляется послушным лишь принципу пластической репрезентации и сходства, лингвистические знаки, некогда изгнанные и бродившие где-то поодаль от изображения, казалось бы навсегда отброшенные произволом названия, исподволь приблизились; в надежность изображения, его скрупулезную похожесть они внесли некий беспорядок — точнее, порядок, свойственный только им. Они обратили в бегство объект, внезапно оказавшийся лишенной объема тонкой пленкой»²⁰. Эти эффекты саморазрушения, пустоты реалистического изображения становятся популярнейшей темой искусства 1960–1990-х годов: от поп-арта и гиперреализма до постмодернистской живописи и фотографии.

Редукция, или ничтожение, таким образом, представляется важнейшей интенцией современного искусства — бессознательной или



Рой Лихтенштейн. Руанский собор в разное время дня. Комплект № 2. 1969

осознанной, которая определяет законы развития на протяжении всего XX века и воздействует на миропонимание, самосознание как художника, так и зрителя. В результате редукции традиционной и абстрактной живописной формы в 1960-х годах доминантной становится объектная форма репрезентации, первенство наконец получает плюралистическая концепция современного искусства, которая и делает понятие репрезентации условным, релятивным, зависимым от контекста. Ведь в отсутствие центра (в данном случае — картины, пять с половиной столетий центрировавшей сферу изобразительного искусства) всё становится языком, по словам Жака Деррида, которые в 1979 году критик Крэйг Оуэнс, оценив итоги прошедшего двадцатилетия, сделал лозунгом постмодернистского искусствоведения.

Рассуждая о начале постмодернизма, мы фиксируем присущую его позиции двойственность. В 1960-е годы, у истоков постмодернизма, искусство в прямом смысле слова объективно расширяет свою территорию, выходя за границы аскетических формальных основ абстрактного модернизма. Но во второй половине 1960-х, и особенно к концу десятилетия, в этом расширенном жизненном пространстве не только живопись, но и объект, господствующий вид репрезентации, опускаются до точки замерзания. Сомнение в возможности представления реальности художественными средствами порождает текстовое искусство, которое, в свою очередь, демонстрирует непрочность и абсурдность связей реальности и языка. Кризис зрения распространяется от несовершенной физиологии человека на саму реальность и недоверие к средствам ее фиксации: задача представить непредставимое теряет позитивный смысл и уходит в исследование дурной бесконечности симулякров, то есть неистинных подобий. Начинается погоня за призраком когда-то

самоочевидной реальности. Искусство постмодернизма обращается к исследованию утраты реальности, в том числе жизненных ориентиров авангарда.

Постмодернизм и то, как его понимают

«Классический» постмодернизм начинается с выставок рубежа 1970–1980-х годов, которые дают резкий всплеск повествовательного искусства, обратившегося к историко-мифологическим сюжетам, включая и такое новое направление, как «история повседневности». Искусство приступает к исследованию символического. Первый такой проект куратор Дуглас Кримп иронично-вызывающе назвал «Картины» («Pictures»). Английское «pictures» — это скорее не картины в рамах, а иллюстрации в журналах и череда кинокадров. Выставка открылась в помещении Artists Space в Нью-Йорке (1977), и материальными «носителями» рассказываемых в картинах историй являлись видеозаписи и фотографии. В Европе же происходит эффектное возвращение фигуративной живописи, которую американская критика уже успела исключить из профессионального арсенала. Экспозиция Венецианского биеннале в 1980 году, выставка «Новый дух в живописи» в Берлине и Лондоне (1980–1981) демонстрируют произведения немецких «Новых диких», представляющих никогда не исчезавший в Англии и Германии экспрессионизм в качестве радикального новейшего стиля. В 1979 году в Нью-Йорке возникает свой очаг неоэкспрессионизма — коммуна художников в Ист-Вилледж. В 1980 году открывается первое архитектурное биеннале в Венеции с преобладанием проектов, ориентированных на деконструкцию и игру с историческими образцами. Ч. Дженкс, один из основных, хотя и третируемых авангардной критикой, идеологов постмодернизма, связывает новый стиль с желанием «иронических посещений прошлого» (выражение У. Эко). В работе «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) Дженкс утверждает, что самоограничительный гигиенический стиль модернизма наконец уступает плодотворной постмодернистской игре, связывающей новые формы и разнообразные исторические образцы.

Итак, постмодернизм становится заметным как искусство, обращенное не в будущее, а в прошлое, к истории, в том числе и к истории авангарда. Это признак того, что модернизм ушел в историю. Наиболее чуткие писатели, философы, исследователи современной культуры, такие как Октавио Паз или Петер Бюргер, еще в конце 1960-х годов говорили о наступившей перемене в культуре XX века: о том, что авангард перестал быть собой, поскольку повторяет сам себя, как абстракция 50–60-х

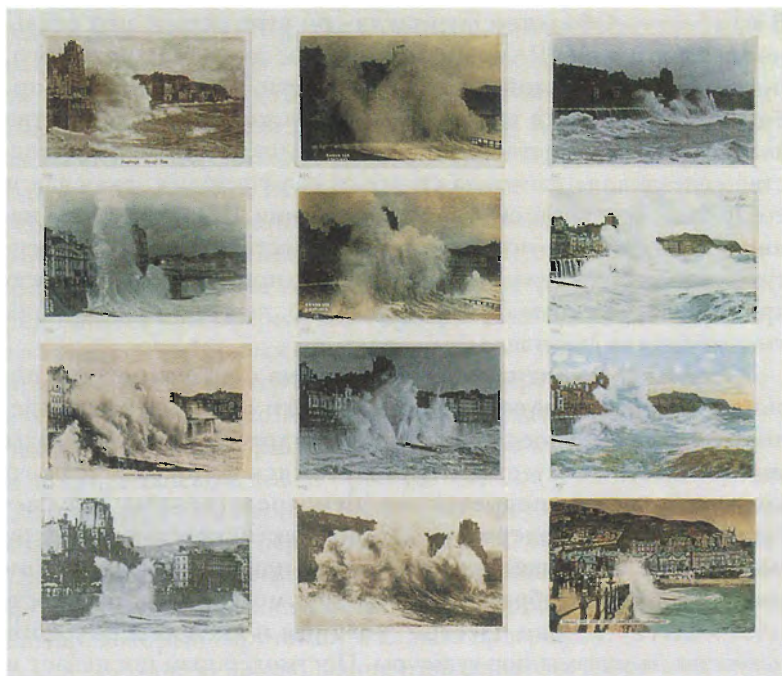
следует живописи 1910-х, как движение флюксус повторяет дадаизм 1910-х, а поп-арт — неофигуративное искусство 1920-х годов. В свою очередь сторонники понимания модернизма как единственно истинной высокой культуры XX века стремятся спасти его от девальвации, но для этого опять-таки погружают модернизм в историю искусства, представляя завершением прогресса европейской живописи от Ренессанса до XX века. Любопытно, что защитник современности, оппонент критика Просвещения Теодора Адорно Юрген Хабермас в работе «Современность — незавершенный проект» также доводит идею модернизма до глобальных масштабов, именно уводя ее в историю. Он указывает на то, что само понятие «современный» этимологически относится к концу V века, когда римляне начали использовать это слово для различения античной языческой древности и христианской новой эры. По версии Р. Аппиньянези и К. Гаррата, первым произведением, которое получило название «современное», была перестроенная в 1127 году базилика аббатства Сен-Дени в Париже. Проблему соотношения современности и постсовременности остроумно разрешает Жан Франсуа Лиотар, который скручивает в кольцо прогрессивную модернистскую векторную линию феноменов развития современности, заметив, что явление всегда должно опережать события, быть постсовременным, чтобы считаться современным.

Д. Харвей и А. Хойссен сходятся в том, что главная отличительная черта постмодернизма — отказ от идеи прогресса, которая окрыляла такие разные явления модернистского периода, как та же формалистическая живопись или соцреализм. О том, что понятие прогресса выходит из употребления, еще в 1935 году говорил Й. Хейзинга, оценивая настоящее и будущее тоталитарных режимов. В 1944–1947 годах в работе «Диалектика Просвещения» Т. Адорно и М. Хоркхаймер анализируют процесс подмены этоса Просвещения позитивизмом, который ведет к девальвации духовного содержания прогресса. С превращением мысли в товар метафизические цели уступают место продуктам потребления, метафизикой становятся «фольксвагены» и дворцы спорта. Отупляющее воздействие позитивизма — одно из условий духовной глухоты и произвола, распространившихся в европейском и американском обществах. Описывая исторические итоги модернистского тоталитаризма, Т. Адорно в 1956 году пришел к заключению, что интеллектуальный прогресс как один из элементов современной научной и критической деятельности после Освенцима невозможен. Проходит не более десяти лет, и, нарочито предав забвению как недавнее прошлое, так и футуристические устремления модернизма, динамично расширяется гедонистическое бесконечное «сегодня» общества потребления. В 1967 году диагноз современности поставил Ги Дебор.

В памфлете «Общество спектакля» он утверждает, что реальность Европы и США — это автономное движение неживого, производство мнимой действительности. Как пишет Дебор, *быть* вырождается в *иметь*, а *иметь* — в *казаться*. У искусства авангарда есть единственный выбор не участвовать в производстве «спектакля» капитала со всеми его товарами, включая и товар-бунт, совершив акт самоуничтожения. Постмодернизм начинается в финале «исчезновения» искусства в формах концептуального творчества и с неизбежностью принимает на себя всю критику, обращенную с разных позиций, левых и правых, против «общества спектакля».

Как считают критики постмодернизма с модернистских позиций высокого искусства, последователи К. Гринберга, разделившего современное искусство на авангард и кич, в 1960-е годы модернистское искусство обрушил натиск демократического кича: поп-арта, гиперреализма, непосредственных предшественников постмодерна. Векторную активистскую культуру модернизма поглощает флуктуирующая или вертящаяся в лабиринте вторичных образов культура постмодернизма, распространяющаяся подобно плесени, пожирая и кислород высокого искусства, и миазмы поп-культуры. Постмодернизм поглощает и будущее, и прошедшее время. Еще в 1960-е годы, когда потребление начинает рассматриваться как приоритетная творческая способность по отношению к производству, Ж. Бодрийяр отметил, что история становится источником суррогатов самобытного: в целях симуляции индивидуального начала они имплантируются в техногенную среду современного мира.

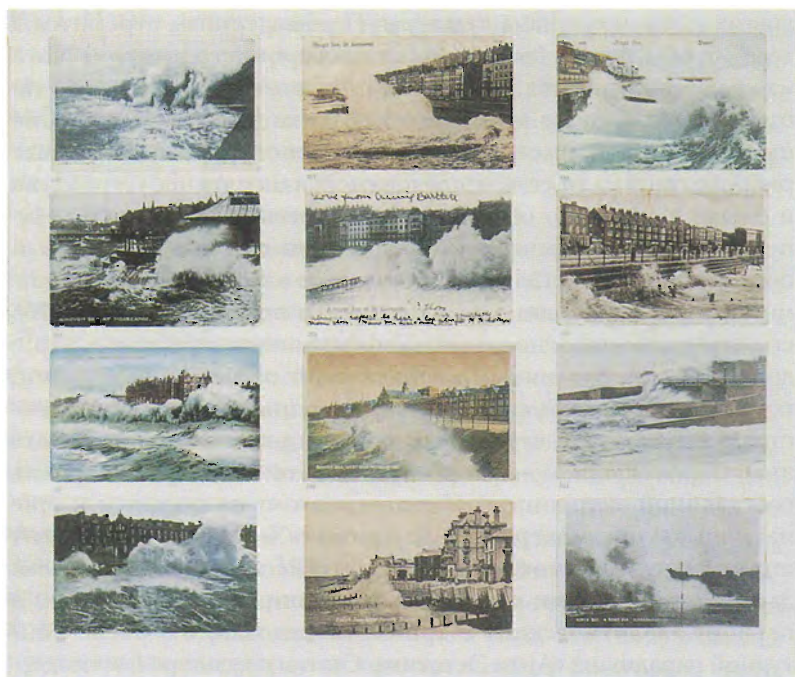
Критик Лео Стейнберг в лекции 1968 года, позднее опубликованной под названием «Другие критерии», впервые применил термин «постмодернизм» к современному искусству, осмыслив переключение художественного видения в новый режим. Стейнберг, специалист по искусству Ренессанса, первым отметил ту особенность искусства 1960-х, которая была свойственна еще видам модернизма 10–20-х годов, а именно коллажный способ организации пространства/поверхности изображения. По его мнению, искусство, меняя свои формы и принципы, отвечает современности, то есть динамичной трансформации реальности. Оно перестает быть «окном в мир», становясь частью хаотичного и разнонаправленного информационного потока, массмедийная мощь которого в 1960-е годы неизмеримо возрастает. Стейнберг считал адекватной современности «бегущую» строку имиджей. В информационном потоке как равнозначные фрагменты могут присутствовать и произведения живописи, и фотографии, и авторские изображения, и анонимные образы. Мы становимся не столько зрителями или читателями, сколько «юзерами», потребителями информации, источники которой



Сьюзен Хиллер. Посвящается неизвестным художникам. 1972–1976

бесконечно удалены от нас, скрыты, анонимны. Как пишет Стейнберг, о погоде мы судим, не выглядывая поутру в окно, а слушая радио в машине, и диктор, который читает прогноз, может быть, сидит в студии без окон, получая сводки по каналам связи. Стейнберг приводил в пример композиции Р. Раушенберга, скомбинированные из фрагментов разнообразных изображений, позаимствованных в газетах, журналах, альбомах репродукций. Через девять лет один из первых исследователей и идеологов американского постмодернизма Д. Кримп отметил, что новые фигуративные композиции, созданные на основе многократно тиражированных изображений, показывают, что само понятие «оригинальный художественный образ» невозможно в реальности, перегруженной имиджами. В такой среде утверждение вертикалей, модернистских иерархий, как казалось тогда, потеряло силу и смысл.

Корпус произведений постмодернизма к середине 1980-х годов воспринимается как своеобразный каталог исторических видов репрезентации в самых неожиданных сочетаниях. Идеология художественного постмодернизма как смыслового коллажирования находит параллели в развитии новых технологий: появляется дистанционное управление, позволяющее «коллажировать» телевизионное зрелище, возникает профессия диджея, способы микширования образов расширяются. Однако сама



избыточность и бесконечная вариативность сочетаний — «избыточность недостатка» (Жак Деррида) — как раз и провоцирует убежденность в том, что в качестве и средства и предмета репрезентации в поле действия ничтожения годится всё.

Культура постмодернизма делает своей темой повторения, она предпочитает понимать себя интертекстуально, отрицает личное авторство, отказываясь от иерархии с автором-гением во главе и делегируя авторские полномочия зрителям-интерпретаторам. Казалось бы, и повторение как способ унификации, и коллективное авторство, и определенный интерес к истории в особенной «снятой» форме — это неотъемлемые черты той части модернистской культуры, которая была ориентирована на создание образцов для массового применения. Именно в 20–30-х годах унификация мира становится программой Баухауза и ВХУТЕМАСа, Вальтер Беньямин навсегда соединяет произведение искусства с понятием «тираж», советские художники развивают «бригадный метод», небоскребы Нью-Йорка облеплены имперскими орлами, а в интерьере Дворца Советов запроектирован симулякр Пергамского алтаря. Новизна подхода конца 1970-х и соблазн постмодернизма в том, что современный пользователь понимает себя как заядлый альтернативщик. Он не «винтик» грандиозной машины модернизма, но свободный выборщик, вольный менять каналы, свою позицию относительно

других узлов механизма культуры. Постмодернизм стремится к тому, чтобы всегда быть в точке постороннего критического наблюдения, занимая, по мнению Д. Дэвиса, метапозицию по отношению к эпохе модернизма. В этом видят продолжение прогресса иными методами: воля деконструировать готовые репрезентации, то есть исследовать и изменять их устройство и смысл, постоянно обновляет всю систему. Рассуждая о перспективах постмодернизма, Лиотар утверждал, что «даже самый обездоленный никогда не бывает лишен власти над сообщениями, которые проходят через него и его позиционируют... Ибо его перемещение относительно эффектов этих языковых игр... допускается... различными отладками и особенно доводками, которым подвергают систему для улучшения ее перформативности. Можно сказать, что система может и должна способствовать этим перемещениям — в той мере, в какой она борется против собственной энтропии»²¹. Именно поэтому сторонники и пропагандисты постмодернизма Д. Кримп и Х. Фостер доказывают его новизну и прямое родство с критическими авангардными движениями, такими как дада и сюрреализм. В предисловии к первому аналитическому сборнику исследований о смене культурной парадигмы «Анти-Эстетика. Статьи о культуре постмодерна», опубликованному в 1983 году, его составитель Х. Фостер пишет, что «репрессированный в позднем модернизме сюрреалистический мятеж возвращается в искусстве постмодернизма (или, точнее, его критика репрезентации находит новое применение)»²².

В 1980-е годы понятие «модернизм» окончательно расщепляется на элитарный формализм и социально вовлеченное искусство дадаизма. Классический модернизм — живопись Матисса и Клее, Малевича и Кандинского, а также творчество всех последователей этих художников 1950–1960-х годов воспринимаются идеологами постмодернизма как «остывший» музейный материал. Автор книги «После великого перелома» А. Хойссен называет 1970–1980-е годы периодом «археологии» модернизма, его по-смертного музейного показа. Поэтому Кримп и вслед за ним Фостер призывают вскрыть законсервированную музеефицированную культуру модернизма, то есть извлечь из нее действующее активное начало, представляя постмодернизм как форму модернистской самокритики, как способ автодеконструкции «институциональной сети» модернизма со всеми музеями, галереями, аукционными домами. Цель постмодернизма — исследовать функции этой производственной цепи и занять свободную позицию, позволяющую критиковать институты модернизма. Именно в этом смысле Фостер оценивает постмодернистское творчество как альтернативное, а Б. Уоллис полагает, что цель постмодерна — научиться создавать «нерепрессивные репрезентации».

И. П. Ильин рассматривает постмодерн как следствие кризиса модернистского детерминизма. Все эти исследователи постмодернизма основываются на работе Ж. Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979), в которой определены истоки постсовременности в распаде великих нарративов модернизма (диалектики духа, освобождении рабочего класса и т. д.), то есть нарративов господства и подавления.

Иначе факт девальвации структурообразующих идей модернизма оценивает Ф. Джеймисон в работе «Политическое бессознательное». С его точки зрения, отказавшись от стремления к общей для всех истине, искусство утрачивает эпистемологическую ценность и вместе с нею исторические ориентиры. К. Оуэнс возражает Джеймисону, доказывая, что именно стремление утвердить главную истину, стремление западного человека «поставить на все свою печать» ведет к превращению реальности в репрезентацию с последующим переживанием потери этой реальности, вызванным крахом модернистских представлений. Оуэнс полагает, что в 1970-е — начале 1980-х годов были две реакции на кризис модернизма. Во-первых, лечение проблемы, то есть социокультурная адаптация тех и того, кто (что) оказался исключенным из модернистских картин мира. Во-вторых, «истерическая попытка вернуть ощущение собственного господства через возрождение героической широкоформатной станковой живописи — техники, непосредственно связанной с культурной гегемонией Западной Европы. И все же современные художники в лучшем случае способны симулировать господство, манипулировать его знаками; поскольку в современности господство всегда ассоциировалось с человеческим трудом, эстетическая продукция сегодня опустилась до массового развертывания знаков труда художника — дикой, страстной работы кистью, например»²³. Если лечение проблемы связано с традицией авангарда (дадаизма и сюрреализма) и предполагает борьбу за автономию означаемого, то есть реальности, то «истерическая реакция» демонстрирует тиранию означающих. Следовательно, Оуэнс фиксирует две позиции постмодернизма: либо дальнейший критический демонтаж модернистских репрезентаций в поисках реального, либо реанимация утраченных великих нарративов, которая именно в силу своего симулятивного характера, в силу тирании знака также оказывается позицией кризисной, хотя бы и бессознательно занятой. Однако противник постмодернизма и защитник истинного модернизма Хабермас, осмыслив все достоинства и недостатки реальной истории, утверждает, что абсолютизация критики приводит к уничтожению самой возможности смысла, и поэтому порицает «сюрреалистический бунт» за нигилизм, ведущий к блокировке социокультурных традиций: «Искусство становится критическим зеркалом,



Рой Лихтенштейн. Зеркало № 1.
1971

показывающим непримиримые противоречия эстетического и социального мира. <...> Ничего не остается от десублимированного значения или от деструктурированной формы; эффект освобождения не наступает»²⁴. В этом отношении постмодернистская критика действительно идет дальше модернизма, разрывая ту смысловую связь, которую модернизм сохранил от романтической традиции и которая, подобно арочному своду, держала всю эстетическую конструкцию эпохи Просвещения. В 1970-е – первой половине 1980-х годов из поля зрения полностью уходит тема идеального, тема эстетических и онтологических констант, впервые полной ревизии подвергается идея абсолюта, заключенного в двойной оболочке идеального в реальном.

Ж. Бодрийяр также указывает на неизбежность того, что, разоблачая тиранию означающих, критический постмодернизм утрачивает точку сборки и с большой скоростью входит в сферу преобладания меновой стоимости знака, деноминирующей смыслы в процессе бесконечной циркуляции подобий и условных понятий. Постмодернизм, по мнению Бодрийяра, который заново ввел в оборот понятие «симулякр», действует через бесконечные подстановки, симулятивные формы и образы. Бодрийяр оценивает пространство постмодернизма как обесцененное, лишенное и ясности личного пространства, и определенности пространства общественного, как экран, где незримо, ненужно или скандально не подлежит просмотру именно видимое, где осуществляет себя порнографический экстаз коммуникации²⁵. В таком пространстве упраздняется различие реальности и ее повторений.

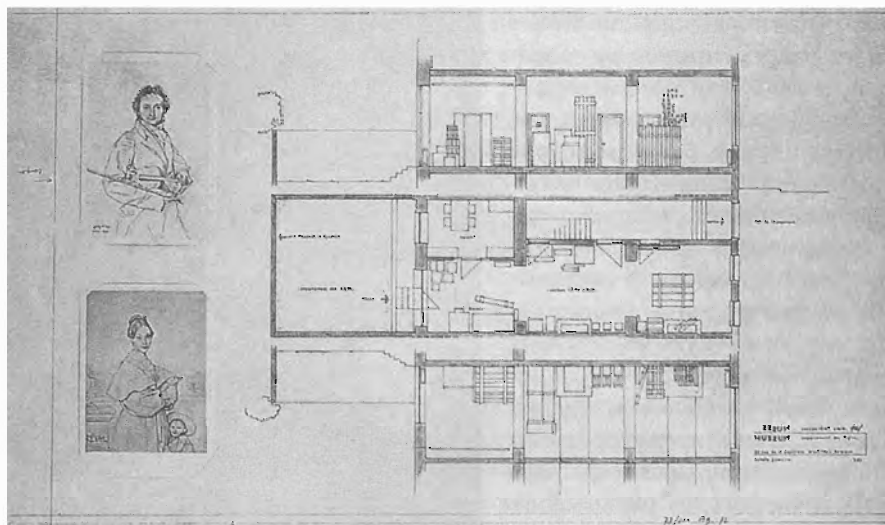
В этой истории самоопределения постмодернизма рубежа 70–80-х годов возникает еще один любопытный поворот. Теоретики постмодернизма Д. Кримп и Р. Краусс, разоблачающие претензии модернизма на первородство, оригинальность, которые и давали право детерминировать картину мира, навязывать репрезентации, обнаруживают такие черты, приписываемые постмодернизму его противниками, как эклектичность, всепринятие и всеядность, в почве самого модернизма. В 1980 году Кримп опубликовал статью «На руинах музея». Он опирался на исследование М. Фуко «Фантазия библиотеки» об «Искушении св. Антония» Г. Флобера. Фуко писал, что книга Флобера – первое литературное произведение в западной традиции, которое полностью является «библиотечным», то есть построенным исходя преимущественно из литературной традиции, как, например, «Завтрак на траве» Э. Мане – первая по-настоящему «музейная»

картина, поскольку она помещает современников в декорацию в духе Джорджоне и комментирует ситуацию музея, где произведения разных эпох и школ впервые оказались связаны общим искусственным экспозиционным пространством и общим каталогом. В качестве «гротескной тени» повести о св. Антонии Фуко упоминает последний незавершенный роман Флобера «Бувар и Пеккюше». Другой исследователь, Э. Донато, доказывает, что «Бувар и Пеккюше» раскрывает музейное безумие последней трети позапрошлого столетия, когда зреет модернизм. Символ модернизма не библиотека — систематизированное хранилище однородного материала, а именно музей, где в инвентаре соседствуют живопись, прикладное и традиционное искусства, то есть авторские картины, церковная утварь уравниены с этнографическими экспонатами, как это и было в домашнем «музее» персонажей Флобера. Абсурдная музеефикация всего, предпринятая в позапрошлом веке, как раз и формирует ключевые модернистские представления о подлинности вещей и исторических фактов, о причинной обусловленности общественного развития, формирует символические ценности и виды их репрезентации. Рисуя карикатуру на свое время, демонстрирующую всю тщету логической, прогрессивной организации прошлого и настоящего, весь бред «общепользовательных» знаний, сведенных в многочисленные словари, антологии и руководства, Флобер изображает гротескное коллекционирование Бувара и Пеккюше, которые тащат к себе в дом и трилобитов, и церковные статуи сомнительной древности, руководствуясь разнообразными справочниками. Вживаясь в деятельность своих персонажей, Флобер читает в день по два тома всевозможных руководств, чуть было не лишившись зрения. В финале писатель собирался представить драматический переворот в сознании Бувара и Пеккюше. Жажда знания открывает перед ними одни лишь противоречия, и, не в состоянии эти противоречия разрешить, они — чиновники, занимавшиеся до выхода на пенсию переписыванием бумаг, профессиональные копиисты — решают вернуться к этому занятию. Флобер очень живо представляет, насколько современное сознание поражено, как болезнью, глобализацией



Луиза Лоулер. Современная живопись. 2003

— систематизированное хранилище однородного материала, а именно музей, где в инвентаре соседствуют живопись, прикладное и традиционное искусства, то есть авторские картины, церковная утварь уравниены с этнографическими экспонатами, как это и было в домашнем «музее» персонажей Флобера. Абсурдная музеефикация всего, предпринятая в позапрошлом веке, как раз и формирует ключевые модернистские представления о подлинности вещей и исторических фактов, о причинной обусловленности общественного развития, формирует символические ценности и виды их репрезентации. Рисуя карикатуру на свое время, демонстрирующую всю тщету логической, прогрессивной организации прошлого и настоящего, весь бред «общепользовательных» знаний, сведенных в многочисленные словари, антологии и руководства, Флобер изображает гротескное коллекционирование Бувара и Пеккюше, которые тащат к себе в дом и трилобитов, и церковные статуи сомнительной древности, руководствуясь разнообразными справочниками. Вживаясь в деятельность своих персонажей, Флобер читает в день по два тома всевозможных руководств, чуть было не лишившись зрения. В финале писатель собирался представить драматический переворот в сознании Бувара и Пеккюше. Жажда знания открывает перед ними одни лишь противоречия, и, не в состоянии эти противоречия разрешить, они — чиновники, занимавшиеся до выхода на пенсию переписыванием бумаг, профессиональные копиисты — решают вернуться к этому занятию. Флобер очень живо представляет, насколько современное сознание поражено, как болезнью, глобализацией



Марсель Бродтхаерс. Музей — музейный экс. 73 / 100. 1972

эклектизма. На пороге XX века, похоронив Бувара и Пеккюше, модернизм отказывается от идеологического плана помыслить Всё в представленности деталей и выбирает системы, редуцирующие формы к формулам.

По мнению Кримп, второе пришествие модернизма в 1940-е годы неслучайно начинается с реанимации идеи всемирного музея. В конце 40-х годов Андре Мальро обдумывает свою работу «Воображаемый музей» (или «Музей без стен»), которая представляет коллекцию произведений мировой скульптуры, позволяющую проследить все великие художественные стили, «подобные шрамам, оставленным судьбой на лице Земли». Музей Мальро — это бесплотное собрание репродукций²⁶. Следовательно, как доказывает Кримп, именно собрание репродукций отвечает за полноту знаний так, как, заметим, это теперь делают виртуальные музеи в сети Интернет. Кримп напоминает, что один из мотивов абстракционизма заключался в том, чтобы создать такую картину, которая, в отличие от портрета или пейзажа, не могла быть превзойдена фотографией. Вот эту модернистскую подлинность, по его мнению, невольно демонтирует идея Мальро, с неизбежностью утверждая историческую закономерность релятивного интертекстуального постмодернизма.

В 1865 году в уединенном монастыре в провинциальном городе Брно Грегор Мендель закончил «Опыты над растительными гибридами», которые через полвека легли в основу генетики. Мендель экспериментировал с двумя видами гороха, различающимися цветом семян: зеленым и желтым. При скрещивании в первом поколении гибридов выделялся доминантный насле-

дуемый признак — все горошины рождались зелеными. Во втором поколении происходило расщепление доминантного признака и появлялись желтые горошины. Обнаружив или, точнее, реактуализировав в самом модернизме второй половины XIX века разные наследственные признаки, историки искусства и критики по-разному понимают и выстраивают генеалогию постмодернизма. В самом начале дискуссии о постмодернизме, которая разворачивается в 1979-м — начале 1980-х годов и затухает к середине 1990-х, была сделана попытка разделить постмодернизм на плодотворный и паразитарный. Фостер делит постмодернизм на «реакционный» и «прогрессивный», совсем как это в свое время проделывали с романтизмом советские искусствоведы. По мнению Оуэнса и Фостера, прогресс не в историзации современного художественного ландшафта, не в отрицании, а в очищении критической функции модернизма: истинность и подлинность не могут быть качествами объекта, или произведения, но являются предикатами процесса критической интеллектуальной работы современного общества (которую, впрочем, с такой яростью высмеял в своем незаконченном романе Флобер). По существу, на рубеже 1970–1980-х годов эта работа и рассматривается как замена художественной практики. Прогресс в демонтаже господствующих идеологий, разборке идеологических театров и показе того, что за сценой. А к этому «обсценному» материалу относится искусство вчерашних маргиналов: секс-меньшинств, женщин, художников из третьего мира. Постмодернизм предполагает культурную адаптацию тех (или того), кому (или чему) было отведено недостаточно места в прошлом европейского и американского искусства. Если у модернизма было две вершины — класс и личность, то постмодернизм демонстрирует, что обе они «просели», и идентифицирует себя с маргинальными группами, а следовательно, с самим процессом смены идентификаций, который постоянно идет в обмене между «краями» и «центрами». К реакционному постмодернизму Фостер и Розалинда Краусс относят концепцию «классической чувствительности» Ч. Дженкса (возможность историзации лапидарного модернистского формализма). Кроме того, по мнению Оуэнса и Б. Бухлоха, реакционен европейский и американский неоэкспрессионизм: живопись Г. Базелица, А. Кифера, Д. Салле, Д. Шнабеля и других художников, которые оживляют продуктами своего труда художественный рынок, вместо того чтобы отдавать силы критическим дискуссиям.

Теперь, по прошествии четверти века, можно рассматривать результаты постмодернистских концепций и прогнозов, исследовать гены этого искусства, считавшиеся и прогрессивными, и рецессивными. Сопутствовавшее рождению постмодернизма столкновение часто полярных точек зрения на свойства модер-



Тони Крэгг. Точки зрения. 2002

нистской почвы, откуда он вырос, предполагает необходимость последовательного анализа нескольких предшествовавших постсовременному искусству моментов эволюции позднего, или второго, модернизма. Переход от модернизма к постмодернизму был едва ли не дольше, чем сам «чистый» постмодерн: доминантные модернистские признаки – условный зеленый цвет – преобладают в 1940–1960-е годы. Но уже в конце 1960-х происходит однозначное расщепление, и 1980-е дают почти сплошной желтый цвет. Различая особенности каждого следующего исторического момента, от середины 1940-х годов к нашему времени, мы всякий раз зада-

емся вопросом, что в данный момент означает современность и, соответственно, что может взять верх в постсовременности. Отвечая на этот вопрос, будем опираться на исследование видов художественной репрезентации, того, что и как представляет зрителю модернистское и постмодернистское искусство, наблюдая непрерывную внутреннюю динамику художественной формы и памятуя о том, что, по словам Р. Барта, «репрезентации – это формации, но они же и деформации»²⁷.

ВТОРОЙ МОДЕРНИЗМ
1940–1950-х ГОДОВ



Известный искусствовед Дэвид Хопкинс начинает свою историю искусства 1945–2000 годов под названием «After Modern Art», («Искусство после современного искусства») с 9 августа 1945 года. Это день второго атомного удара, который США нанесли по городам Японии. Атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки, так можно понять автора, не только стала знаком окончания Второй мировой войны, но и разоблачила футуристический миф о современности.

Период модернизма в искусстве начинается с формированием европейских мегаполисов и характерен взаимозависимыми особенностями: фоновым присутствием развитой массовой культуры, которая связана с идеологией социально-классового утопизма; радикальной индивидуалистической экспрессией формы первого плана, которая в XX веке будет противостоять «олимпийским» формальным системам геометрической абстракции как новому порядку оформления сцены в истории художественной пластики. Более или менее определенная датировка событий предполагает, что современность начинается где-то в середине XIX века. Дух современности, само понятие *Modernité* впервые описаны Ш. Бодлером в статье «Художник современной жизни» (1863). Собственно, с угасанием духа современности, влекущего в будущее, начинается постмодернизм.

Однако кризис духа современности можно усмотреть еще в первой трети XX века. Нельзя ли сказать, что удар по модернизму и авангарду нанесла Первая мировая война? Многие так и полагают, относя «реакционное» искусство 1920–1930-х годов (новую вещественность в Германии, новеченто в Италии и социалистический реализм в СССР) к доказательствам крушения модернизма. Подчас соцреализм, например, интерпретируют как опыт постмодернистской культуры: неавторской или антииндивидуалистической, насквозь цитатной и т. д.

И все же кризисная ситуация в искусстве после окончания Первой мировой войны отличалась от той, что сложилась в 1940-е годы.



Роберто Матта. Черная сила. 1943

Это отличие в 1935 году формулирует Йохан Хейзинга: «Все внимание в те годы было нацелено на ближайшую задачу: продержаться, выжить, напрягши силы, а затем, когда война будет позади, мы все поправим, жить станет лучше, да, и навеки! Первые годы после войны для многих протекали в оптимистических — по-прежнему — надеждах на благостыню интернационализма. Наступивший впоследствии мнимый расцвет промышленности и торговли несколько лет еще сдерживал общий культурный пессимизм, пока сам не был оборван кризисом 1929 года. <...> Было бы, наверное, любопытно представить в виде кривой то ускорение, с которым во всем мире исчезло из речевого обихода слово „прогресс“»¹. Здание современности, воздвигнутое евроамериканской культурой 1850–1900-х годов, выдерживает удар Первой мировой. Социалистический реализм и новеченто, подавляя индивидуальную экспрессию художника, заменяют абстрактную формальную схему традиционным для массовой культуры фигуративом. Эти движения перекодируют непонятный авангард для масс и для военных условий, в которых массы действуют. И все это ради того, чтобы создать искусство современности, с которым человечество войдет в будущее, а история сотрет самое себя. В искусстве и философии культуры конца 1910–1920-х годов предостаточно примеров готовности к позитивному самоничтожению ради целей будущего. Приведем лишь несколько. Вот фрагмент из написанной летом 1918 года «Речи в защиту будущего» Курта Пинтуса: «Мода на бегство из городов на природу скоро пройдет, ибо замурованный в камень город не есть символ уродства и бесчеловечности, не является он долее и приютом для бедноты; в отличие от нынешней растянутой в пространстве сельской местности, он сформирован человеческими существами, является творением наших собственных рук, возвышенным храмом общности, неистовый ритм которого объединяет нас между собой. Здесь в каждом доме, на каждой улице бьются полные сочувствия сердца наших соплеменников,

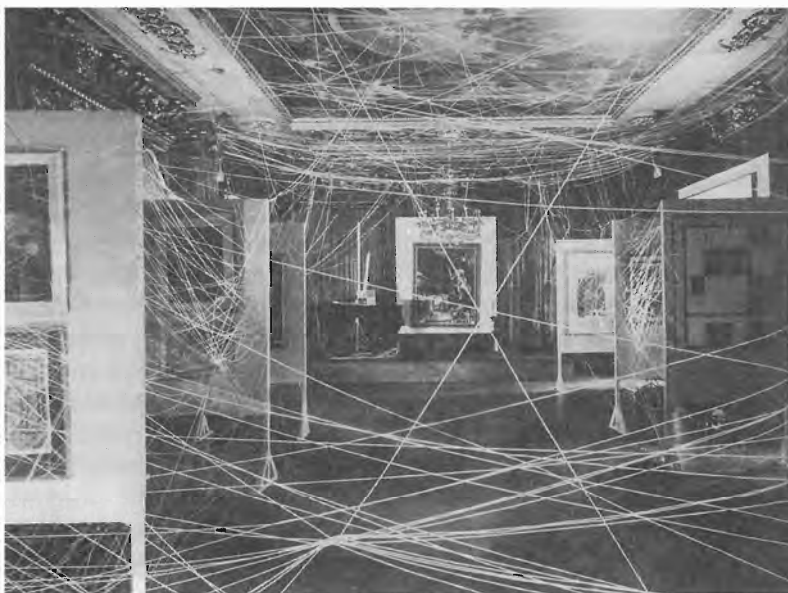
здесь вечно беспокойный дух призывает нас к свершениям»². Зигфрид Кракауэр в статье «Поворот искусства к року» 1920 года писал: «Сильная вера в будущее и присущую ему победоносную силу объединяет экспрессионистов. Экспрессионист действительно смотрит вперед, он никогда не засиживается в прошлом. Будучи врагом настоящего, не приемля реальность, он стремится преодолеть и то и другое... он готов заниматься свершениями, его основной настрой — утвердительный»³. И он же в работе о живописи Макса Бекмана 1921 года: «Все вещи, созданные нашей цивилизацией, созрели для уничтожения»⁴. Эрнст Блох о Берлине 1928 года: «Благим фактором является, как мы знаем, динамизм Берлина, совершаемое им путешествие в неведомые области рая. Бегущая дорожка тренажера, если она движется быстро, кажется гражданину взлетной полосой»⁵. Наконец, Эрнст Юнгер свидетельствовал: «Стальной змей познания свивается кольцами, поблескивая ровными рядами чешуи, и в руках у человека его работа оживляется в сто крат. Теперь он, словно дракон, распростерся над землями и морями, и если сначала его мог обуздать едва ли не каждый ребенок, то теперь своим огненным дыханием он испепеляет многолюдные города. Тем не менее бывают мгновения, когда песня машин, тонкое жужжание электрического тока, грохот стоящих на реках турбин и ритмические взрывы в моторах вселяют в нас какую-то тайную гордость, которая подобна чувству победы»⁶.

1920-е годы были в большей степени временем трансформации модернизма, чем разочарования в футуристических мечтах. Какой бы ужасающей ни была реальность Первой мировой войны, изображенная ее участниками, такими как О. Дикс, она требовала и ждала преобразующих усилий, устремленных к новому биомеханическому миру «в стальных грозах». Возможный финал *Modernité* действительно был впервые представлен обществу именно в августе 1945 года, когда свершилось мгновенное разрушение двух городов, до тех пор мыслимое лишь в фантастической литературе. Материальная и духовная реальность Второй мировой войны устрашает в такой степени, что представление, то есть понимание мира искусством, впервые на какое-то краткое время осознается недоступным человеку, формально неосуществимым. Блокировка понимания настоящего ведет к проблематичности конструирования будущего. Понятийный аппарат модернизма переживает первый приступ паралича. В трактате Ж. П. Сартра «Бытие и ничто» (1943) впервые позитивное диалектическое ничтожение старого мира подменяется пониманием Ничто как паразитарного бытия или инфильтрата бытия, извращающего развитие.

С иссякания широко понимаемого футуризма, с отмены приказа строить будущее начинается история искусства после совре-

менного искусства. Как мы знаем, постмодернизм предполагает, что конец истории действительно наступил, события идут по кругу, а значит, будущего нет, оно скрыто слоями повторений. Такое понимание событий подступает постепенно, захватывая у модернизма одну территорию за другой в течение нескольких десятилетий, примерно от 1940-х к 1970-м годам. Одним из первых признаков ослабленного модернизма является то, что в отличие от искусства 1920-х годов, после войны или инженерно-конструктивного, или грубо материального, быстро компенсирующего деструкцию предметного мира или извлекающего из этой деструкции прибыль (дадаизм) — взять ли мерц-картины К. Швиттерса из старых или ненужных бытовых предметов, взять ли «дикое мясо» А. Дейнеки или А. Самохвалова, — искусство второй половины 1940-х начинается антиконструктивным абстрактным экспрессионизмом в гиперфигуративных до этого США. Появляется и в Европе новый тип живописи «информель», растворяющий в своих мрачных, бесформенных красочных массах последнюю предметность современного мира. «Новая новая вещественность» после Второй мировой образуется лишь в середине 1950-х годов в экспериментальных образцах лондонского поп-арта, более связанных с деструктивным дадаизмом, и выходит на художественный рынок только в начале 1960-х. О ее неоднозначном отношении к современности и очевидной иронии по поводу социального утопизма общества потребления еще пойдет речь дальше.

Парадигматической выставкой актуального искусства 1940-х годов, выражающей дух распадающейся и запутанной современности модернизма в одном экспозиционном кадре, стал проект под названием «Первые документы сюрреализма». Его осуществили в октябре 1942 года девять сюрреалистов, эмигрировавших из захваченного нацистами Парижа в Нью-Йорк. Идеологом проекта был Андре Бретон, а автором выставочного дизайна являлся Марсель Дюшан. Местом проведения выставки стал Координационный совет французских обществ помощи беженцам, детям и заключенным во французских тюрьмах, который снимал апартаменты в роскошном доме Уитлоу Рэйда, построенном на Мэдисон-авеню в 1882 году в стиле ренессансного палаццо. Координационный совет проводил разнообразные развлекательные мероприятия, нацеленные на сбор гуманитарной помощи, и позиционировал себя в качестве «центра всего того, что культура Франции дала нашей цивилизации»⁷. Для этих мероприятий были выделены парадные залы с позолоченной лепниной и живописными плафонами на потолке. Дополнительную интригу этому событию придавало и то, что Координационный совет в силу обстоятельств был вынужден тесно сотрудничать с марионеточным режимом Виши, а продюсером выставки была



Марсель Дюшан. Миля веревки. Выставка «Первые документы сюрреализма». 14 октября–7 ноября 1942 г., Нью-Йорк

знаменитая Эльза Скьяпарелли, которая сохранила свой модный бутик на Вандомской площади для нужд высокопоставленных немецких офицеров. В числе экспонентов были П. Пикассо, М. Эрнст, М. Шагал, Дж. Де Кирико, П. Клее, Р. Матта, Р. Мозеруэлл, Дж. Корнелл, экспонировались и культовые объекты американских индейцев. Главной сенсацией выставки, однако же, стал ее дизайн, придуманный Дюшаном и получивший со временем статус самостоятельного произведения-инвайронмента под названием «Миля веревки». Дюшан опутал все пространство зала, включая промежутки между экспозиционными щитами, на которых висели картины, веревочной паутиной, подобной лабиринту. Он зримо уничтожил и само пафосное экспозиционное пространство, и экспонаты, до которых фрустрированный зритель мог и не добраться даже взглядом издалека.

В 1943 году Майя Дерен в незаконченном фильме «Колыбель для кошки», где снимались Дюшан и жена Р. Матта, предложила психоаналитическую трактовку сюжета с веревкой как пути в бессознательное через образы детских игр. Но античный миф о клубке Ариадны, образ проводника-спасателя здесь оказался и понятным, и визуально запутанным. Яснее были другие ассоциации. Например, миф об Арахне, ткачихе-художнице, превращенной в паука. Многие напоминали о названии «Черная вдова», зная о любви Дюшана к словесным играм. Англоязычные посетители выставки не могли не вспомнить поговорку «Веревки достаточно, чтобы дожить свою жизнь», которая по смыслу

соответствует выражению «Подтолкни падающего». Можно предположить, что, используя распространенный черный юмор, Дюшан хотел с максимальной экспрессией представить самоубийственную невозможность производить и смотреть искусство, затрудненность видеть во тьме современных обстоятельств и ориентироваться в лабиринте реальности. Один из посвященных зрителей, Андре Массон, заметил, что благодаря усилиям Дюшана картины выглядят как узники концентрационных лагерей за колючей проволокой. И в то же время, заканчивая обзор истолкований замысла Дюшана, надо сказать, что он, несомненно, хотел снизить пафос им же самим спровоцированных размышлений. На открытие он пригласил своих нью-йоркских покровителей с детьми младшего школьного возраста, по его предложению захватившими с собой скакалки и пустившими их в ход на единственном свободном пространстве в центре зала. Что, конечно же, окончательно подавило свободу восприятия искусства собравшимися на вернисаж, среди которых главный автор события нарочито отсутствовал.

После выставки произведение Дюшана, в отличие от картин его коллег, было полностью демонтировано. Однако «Миля веревки» висит на первом плане каждого репортажного снимка с выставки, в частности снимков, сделанных по заказу Дюшана Джоном Шиффом и Катрин Дрейер, помечает каждый чужой экспонат.

Замысел Дюшана критик профессионального журнала «Art News» оценил как крайне тупой, зато издатель журнала «Vogue» Александр Либерман пригласил Дюшана сделать для него обложку на тему «Американа».

Эсхатологический модернизм 1940–1950-х годов

Пейзаж после битвы. Абстрактный экспрессионизм нью-йоркской школы

«Я одинок,
Как единственный глаз
У идущего к слепым
Человека» —

именно такова тема беспредельно подавляющего экспрессионистского самовыражения художника, которую вторая половина 1940-х годов способна развивать из модернистского прошлого, откуда до нас доносится голос поэта В. Маяковского. Слово бы все поражено слепотой, потому что в поле зрения почти нечего видеть: всюду зрелище бесформенной содранной кожи вещей.

Абстракция второй половины 1940-х, основное искусство этого смутного времени, берет себе в родство древнюю традицию рисунков-граффити, главная черта которых — прямое обращение рисующего ко всем вокруг со стены храма, дома или обще-

ственных бань, с пьедестала скульптуры, с забора, со стенки городского сортира. Такой вид социальной коммуникации никогда не приветствовался властями, часто он считался преступным, тайным, глубоко личным и бунтарским. Вместе с тем граффитизм всегда социален, выражает народную идею сразу и целиком, берет всю октаву от убожества до ухарства. И, что не менее важно, он передает подлинность личного почерка. Даже если не сохранялось имя рисующего, к тем, кого это касалось, обращался всегда какой-то конкретный, пластически осязаемый, контурно видимый человек определенной роста, возможно и возраста, темперамента и отношения к жизни.

Из трех корней американского абстрактного экспрессионизма — автомати-

Аарон Сискинд. Чикаго. 1948



ческого письма в традиции сюрреализма, то есть механического, случайного, «гадательного» способа получения образа при разлитии краски, под действием огня или воды, далее, идеографической живописи американских индейцев и, наконец, городских граффити — к концу 1940-х за современность отвечал именно третий, самый низовой, простейший тип художественного самовыражения городской среды.

Справедливость этого вывода подтверждает сравнение фотографий граффити, сделанных еще в 1930-е годы сюрреалистом Брассаи, с гораздо более абстрактными работами американского фотографа Аарона Сискинда, который был знаком с кругом абстрактных экспрессионистов, в частности с Джексоном Поллоком. Брассаи ищет своим объективом архетипические образы человеческого мышления, произвольно возникшие в потоке самовыражения и людей, и истории на городских стенах. Его фотографии представляют фигурки и лица человечков, черепа, возникшие из совпадения дыр и щербин, случайно рамированных двумя-тремя штрихами неизвестных прохожих. Смысл этих фотографий согласуется с тем, как понимают автоматическое письмо сюрреалисты: с внезапным самораскрытием архетипического образа, с археологией имперсонального взгляда, открывающей древнейшие представления. Применительно к художественной реальности 1940-х годов Кирк Варнедо использует понятие «эксгумация», адекватно описывающее цели этой сюрреалистической фотографии. Рассматривая граффитизм 1930-х и 1940-х годов, он пишет об иной по смыслу нарождающейся традиции американской живописи жеста: «Особенно Поллок в работах, сделанных около 1950 года... показывает, как живописное „брожение“ без всякой заранее установленной цели, развлечение по случаю уводит за пределы сюрреалистической эксгумации базовых символов психической жизни и уступает место возможностям выражения нового лиризма так, что очертания личного жеста расширяются до размеров захватывающей фрески»⁸.

Этот дух мегаполиса вдохновлял и первого поэта модернизма Ш. Бодлера, и кубистов, и футуристов. Однако если Бодлера привлекало самодвижение городской жизни, постоянный поток людской массы, неостановимый ни днем, ни ночью, двадцатичетырехчасовая динамика форм, уловленная кистью и пером художника-фланера К. Гиса; если кубистов и других авангардистов



Брассаи. Фотография. 1932–1958



Джексон Поллок. Без названия. 1950

звала фактура простых бытовых вещей, размноженных на фабриках, фактура, разрушительная для музейной, академической, искусственной среды, то в граффитизме 1940-х годов динамика форм открывает деструктивный хаос, в котором человек рисующий хватается за кусок мела или штукатурки, как за последнее средство сообщить о своем существовании. В 1940-е годы граффити были формой последнего письма, на-

царапанного отчаявшимися узниками тюрем и захваченных врагом городов, финальной формой письменности и культуры. В этом хаосе акт разрушения и акт создания образа словно бы соединены в одном конвульсивном движении: орудие письма царапает и без того разрушенную поверхность, внедряя новый образ или слово в осыпающийся палимпсест знаков почти упрямой самой себя человеческой культуры.

Среди художников-экспрессионистов второй половины 1940-х годов были и те, кто по-своему остраивал, пластически интерпретировал манеру граффити, как уже упомянутый Варнедо, знаменитый мастер дриппинга, нью-йоркский художник Джексон Поллок, и те, кто представлял образы граффити в прямой фотографии, как Аарон Сискинд. Причем живопись Поллока могла быть инспирирована фотографиями городских граффити. Но могло быть и наоборот: импульс мог исходить как раз от абстрактного экспрессионизма, ведь первая выставка Поллока в новой, нефигуративной манере, открывшая абстракцию нью-йоркской школы, прошла в январе 1948 года в галерее Бетти Парсонс «Искусство этого века».

В 1947 году Поллок по-своему приспособливает технику автоматического письма к созданию абстрактных картин. В 1942 году он, вероятно, видел картину Эрнста «Сюрреализм и живопись» на экспозиции «Первых документов сюрреализма». Эрнст начал экспериментировать с набрызгиванием краски, «осцилляциями», в 1941 году⁹. Полученная «автоматически» живописная фактура входила в картину так, как если бы это был элемент коллажа, совмещенный с другим по живописи фрагментом, который отработан в академической гладкописи магического реализма. В левой части горизонтальной двухкадровой картины Эрнста изображено свитое гнездо, которое также отдаленно ассоциируется с лабиринтоподобной поверхностью мозга. Из гнезда выдвигается нечто похожее на руку, которая протянута к подрам-

нику с картиной, изображенному в правой части композиции. Именно эта картина в картине и сделана у Эрнста потеками краски. Эрнст совмещает два «стопкадра», наглядно иллюстрирующие взаимосвязанные фазы творческого процесса. Его композиция представляет собой подобие магической схемы движения мысли и превращения абстрактных импульсов бессознательно в пластическую форму.

Поллок подошел к задаче автоматического письма принципиально иным, граффитистским образом, сделав условием ее решения не визионерскую иллюстрацию игры на грани выхода за разум, а почерк человека, сохраняющий в своей каллиграфии связь с напряженным движением руки, с физическим присутствием тела. В одной из ранних абстрактно-экспрессионистических картин Поллока «Пять полных морских саженей» (1947) очевидно иное по отношению к сюрреалистической живописи понимание пространства как единого турбулентного пульсирующего поля. Если композиция Эрнста коллажно фрагментирована на «две серии» видений, подобна дискретному пространству кадров из сна, то «Пять полных морских саженей» пластически артикулируют тотальность «живой», текучей красочной поверхности. Эта поверхность во всей полноте сгущенной застывшей цветной лавы представляет за пространство — проводник мощных зарядов психической энергии, превосходящее просто холст со следами пигмента. Энергия живописи Поллока одновременно создает и нарушает представление глубины и единой протяженности пространства. Две силы перед нами — величие и разрушение, два заряда, потенциалы которых сталкиваются на холсте. Интерпретируя картину Поллока, Д. Хопкинс отсылает читателя к «Буре» Шекспира, в которой есть слова, использованные в названии¹⁰. Мы видим, как из общего сюрреалистического увлечения бессознательным, психоаналитической техникой свободных ассоциаций рождаются два разных пластических решения. И решение Поллока, несомненно, ближе экзистенциалистскому образу времени 1940-х годов, поскольку художник является телесной, живо-немой, страдательной частью до самого дна пронизанного болью мира.

Есть основания полагать, что толчком к возникновению совершенно особенного пластического стиля Поллока, который отказывается от подрамника и начинает работать, расстелив холст горизонтально, чтобы трассирующие краски ложились на поверхность, как сорванные путы, стала «Миля веревки», особенно же фотография произведения Дюшана, опубликованная в сюрреалистическом журнале «VVV» верхним краем вниз, так, что вся веревочная масса зависала над прямоугольником потолка как над полом. Если это так, стоит обратить внимание на то, что Поллок как раз покидает пространство, тонко запутанное

Дюшаном. В мире Поллока зритель не только попадает в плохо преодолимую сеть препятствий; главное в этом мире — безумное усилие, тратящееся на борьбу с препятствием. Именно поэтому абстрактный экспрессионизм получает второе название «живопись действия» или «живопись жеста», которое дает ему критик марксистской ориентации Харольд Розенберг, требующий, чтобы холст стал «ареной борьбы».

Как и другие картины, сделанные в технике дриппинга, «Пять полных морских саженей» представляет собой поле борьбы, противоборства черных и серых свивающихся линий, расцвеченное яркими всполохами желтого, оранжевого, красного и фиолетового цветов. В красочное тесто Поллок «замешивает» символические предметы (ключ, в частности), продолжая традицию Пикассо, который инкорпорировал объекты в живописное полотно. Однако у Поллока эта предметная фактура или полускрыта, или раздроблена до состояния незаметных фракций, чтобы совпасть с живописной фактурой. Ему важно представить субстанцию, вещество мира, изначально «перемолотого», бесформенного. Еще до появления абстрактного экспрессионизма, в 1940 году американский критик Климент Гринберг писал о необходимости такого искусства, в котором живописный план как тотальный объект станет представлением «остатка бытия», а картина будет произведением-первоначалом. Цель здесь в том, чтобы в распаде вещества увидеть его начало. Однако неоднозначность живописной манеры Поллока, то немаловажное обстоятельство, что он часто скрывал под слоем абстрактной живописи некие фигуративные композиции, не дает возможности определить стадию «перемола»: конечность всего или начальность фактуры здесь представлена? Стремление Поллока к пафосной тотальной репрезентации, на которое указывает громадный формат его работ и «говорящие» названия абстракций 1947 года, как, например, «Собор», позволяют заключить, что в его живописи становление, вызревание нового и перманентная деструкция пульсируют в общем ритме. В этом смысле живопись Поллока сохраняет связи с позитивным ничтожением формы, свойственным модернизму, которое можно проиллюстрировать высказыванием Макса Штирнера: «Я ничто не в смысле пустоты. Я творческое ничто, то, из которого я сам как творец все создам», вдохновлявшим авангард начала XX века ¹¹.

Вот еще одна версия «творческого ничто» в «Письмах о жестокости» А. Арто (1932): «Творение, да и сама жизнь определимы лишь посредством некоей суровости, а стало быть, и изначальной жестокости, которая любой ценой ведет все вещи к их неотвратимому концу. <...> В огне жизни, в жажде жизни, в ее безрассудном порыве есть своего рода изначальная злобность: желание Эроса — это жестокость, потому что он сжигает наличные



Джексон Поллок. Пять полных морских саженей. 1947

обстоятельства; смерть — это жестокость, воскресение — жестокость, преображение — жестокость, поскольку во всех смыслах и в замкнутом, закругленном мире нет места истинной смерти, поскольку восхождение — это раздираание плоти, поскольку замкнутое пространство питается жизнями, а каждая более сильная жизнь перешагивает через остальные, иными словами пожират их в смертоубийстве, которое есть преображение и добро. В проявленном мире, говоря метафизически, зло есть постоянный закон, а то, что называется добром, есть усилие и уже представляет собой жестокость, которая накладывается на другую жестокость. <...> Именно с жестокостью сплавляются воедино вещи, составляющие план сотворенного. <...> Зло... в конце концов окажется сокращенным до минимума, но произойдет это лишь в то высшее мгновение, когда все, что было, замрет на грани возвращения к хаосу»¹².

Поллок усиливает энергию граффитизма, подключаясь к мифологии американских индейцев, к архаическому мифу о генезисе. Живопись примитивов, веками создаваемая при помощи разбрызгивания краски, оформляла культовые церемонии, которые раскрывали миф о циклической гибели и возрождении мира. Новое американское искусство абстрактного экспрессионизма, основанное на десятилетнем музейном изучении индейской живописи, стало последним побегом, который был выращен по модернистской схеме в зоне пересечения природы и культуры. За природу здесь отвечали примитивные племена Америки, за культуру — город Нью-Йорк и вся импортированная им европейская традиция авангарда. В модернистской Европе центром, где искусство примитивов словно матрица естественного языка мира было имплантировано в сердце современной цивилизации, являлся музей Трокадеро в Париже. Его посещали и Пикассо, и Аполлинер, и Бретон, и историк искусства Вильгельм Вуррингер вместе с философом жизни Георгом Зиммелем, который в работе 1914 года «Конфликт современной культуры» сформулировал противоречие развития вообще и новейшего искусства в частности как столкновение жизни и принципа формы. Объясняя отличия авангарда от классической художественной традиции, нарушенную «взволнованную» фактуру авангардной живописи, Зиммель писал: «Мы наблюдаем здесь своеобразную структуру духовного мира, распространяющуюся далеко за пределы одного только искусства. Можно утверждать, что в искусстве проявляется нечто находящееся за пределами художественных форм»¹³. В экспрессионистическом и абстрактном искусстве авангарда, по мнению Зиммеля, глубина жизни реализует себя непосредственно, прокладывая свои каналы через нарушенную декомпозицией живописную форму, свидетельствующую хаотичной абстракцией, беспредметностью о кризисном

состоянии мира. В предисловии 1948 года к переизданию книги «Абстракция и вчувствование», впервые опубликованной в 1908 году, Воррингер рассказывает о том, что именно в часы совместного посещения музея Трокадеро с Зиммелем в его сознании родилась идея диссертации, в которой отправной точкой служила современность, ведущая к абстрагированию, к порядку или покою через смещение, деформацию. Таким образом, Зиммель «передумал» идею Воррингера. И действительно, в реальности 1940-х годов была актуальна именно неподконтрольная абстрактно-экспрессионистическая форма, дающая выход «принципу жизни».

Абстрактно-экспрессионистическая живопись модифицирует определение абстракции, данное Воррингером. Разделение на два подхода к репрезентации, к пониманию мира через форму — абстракцию и вчувствование (фигуративное, предметное творчество) — здесь упраздняется в результате их обоюдной деконструкции. Абстракция, способ установления универсального надвещного ритма, который преобразует дисгармонию, и вчувствование, гармоническое «сейчасное» слияние с материальным миром, одинаково искажены и представляют в своем соединении парадоксальную попытку схватить динамично меняющуюся реальность одномоментно, сразу и целиком, так, что в процессе редукции, абстрагирования сохраняется взрывная сила конкретного момента времени. Абстрактно-экспрессионистическую фактуру можно трактовать как представление парадоксального момента деструктивного синтеза, взаимодействия жизни с принципом формы, в котором искусство в акте движения живого человеческого тела одновременно создает и разлагает живописную текстуру. Если Воррингер видел в абстрагировании цель как вечность, кристаллическое совершенство, самодостаточность, а вчувствование истолковывал как латентную потребность, которая также всегда присуща человеческой душе, но бывает в определенные периоды вытеснена необходимостью абстрагирования (поскольку абстракция и вчувствование представляют два периодических цикла развития искусства), то у Зиммеля абстракция есть воплощение постоянного органического хаоса формы, дающего выход преобразующей энергии жизни. Из такого неустойчивого равновесия могут быть два исхода: либо в сторону живой деструкции формы и невозможности живописи, либо в сторону окостенения и омертвления формы и, в итоге, девальвации живописи.

Идея живописной фактуры была основополагающей в европейском авангарде 1910-х годов, откуда (из текстов П. Мондриана) ее и заимствовал на рубеже 1930–1940-х годов К. Гринберг для своей теории живописного плана как «тотального объекта». Сделаем экскурс в прошлое этой идеи, чтобы понять ту художествен-

ную проблему, которая появилась в момент второго рождения абстракционизма, пересаженного на почву США с трудностями, сравнимыми разве что с историями о перевозках святых мощей в Средневековье или о наркотрафике. Речь идет, конечно же, о том, как первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфред Барр вывез из Европы несколько картин Казимира Малевича, спрятав их внутри сложенного зонга. Чудовищный способ контрабандной транспортировки живописных полотен напоминает то, как венецианцы секретно перевозили мощи св. Марка в бочках с солониной. Обратимся к истокам искусства Малевича, к эволюции русского авангарда 1910-х — первой половины 1920-х годов, иллюстрирующей генетические возможности абстрактной живописи модернизма.

Первым теоретиком фактуры в истории русского авангарда был Вольдемар Матвей (Владимир Марков), автор текста «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура», опубликованного «Союзом молодежи» в 1913 году в Петербурге. Следует заметить, что катализатором превращения Матвея в теоретика авангарда стало посещение Троядеро весной 1912 года. Именно он назвал фактуру «шумом», производимым красками, звуками и воспринимаемым «тем или другим способом нашим сознанием», то есть сделал шаг от статичного восприятия поверхности мира к динамическому, пронизывающему объекты энергетическими полями и волнами¹⁴. Матвей описал три вида или состояния фактур: фактуры природы, фактуры, полученные в результате творчества человека, и фактуры, сделанные при посредстве машин. Его рассуждения таковы: фактура включает в себя все материальное разнообразие мира, от живописи и архитектуры до сувениров из волос и перьев, до букетов цветов из крыльев бабочек (экспонатов кунсткамер), пейзажей из песка и пыли, ожерелий из глаз, особым образом препарированных, и прочего в том же роде. Однако Матвея интересует не разнообразная привлекательность, богатая и интересная «поверхность» мира, а протосюрреалистическая спайка жизни и форм, борьба и естественный отбор фактур, элемент случайности в этой борьбе, который может превратить самовыражение жизни в искусство, а может избрать для этого и другое русло. Собственно живописную фактуру он определяет негативно — как «нарушение глади и тишины» поверхности. Можно понять так, что нарушенная прикосновением художника, молчащая поверхность ценна, поскольку охраняет бесформенное как резерв формы, оберегает не вмещающееся ни в какую форму то, по отношению к чему форма — внешнее и невыразительное. В этом предчувствии Матвея брезжат разочарования в символических возможностях живописной фактуры, постигшие и К. С. Малевича, и Н. Н. Пунину в начале 1920-х годов, когда оба убедились в том,

что необходимо прекратить борьбу за дальнейшую эксплуатацию поверхности картины.

В статье «Русский Сецессион» 1910 года Матвей высказывает ключевую идею модернизма о необходимости освободить краску от «рабских обязанностей», навязанных самой природой, — обязанностей представлять даже не сюжет, но сами материальные феномены: небо, растения и т. д. Слова Матвея обнаруживают, насколько тогда еще лишь зародившаяся абстракция обременена символическим содержанием, как непомерна для искусства и для художника задача представить мир сразу и весь, не расходуя краски даже на такие грандиозные его части-частности, как небо. Поэтому он всецело на стороне профессионального обособления живописи, искусственных задач краски, тех, что разрешаются в «грязных мясных тонах Тициана»: «Как бесконечно разнообразны и сказочно богаты разнообразные коричневые тона в картинных музеях, начиная с Византии и катакомб — через все столетия. И мы никогда не променяем этот коричневый мир на естественные мясные тона, в которых, по мнению профанов, следовало бы писать»¹⁵. Это заключение Матвея созвучно авангардной критике реализма. Итак, его теоретические статьи представляют внутренне противоречивую область желаний: с одной стороны, Матвея влечет сказочно богатая искусственность или беспредметность искусства, возможности его специализированного, формального языка, с другой — противостоящая этой искусственности реальность, некая целостность мира, еще не взрезанная линиями чистая шумящая поверхность живого материала, являющаяся расширительно понятием творчеством самой жизни.

В январе 1916 года в альманахе «Очарованный странник» Михаил Матюшин предложил собственное понимание супрематизма Малевича. Он указывал Малевичу именно на тот сам в себе раздвоенный путь, который шел от Матвея: «Идея самостоятельности краски в живописи, выявление самосвойственности каждого материала имеет свою историю, но Малевич почувствовал эту идею сильно по-новому. Как он справился с „Новым“ — дело другое. Огромная ценность его устремления — плюс. Минус же — невыдержанность „знака сокрытия“ до сильно защищенного тела и недостаточность понимания условий новой меры. Вся трудность проведения его идеи заключена в отрицании формы идущей в ущерб окраске. Окраска должна стать выше формы настолько, чтобы не вливаться ни в какие квадраты, угольники и пр. Кроме этой трудности, надо выразить динамику краски, т. е. ее движение. И если здесь не все исполнено, то виной Москва художников, стремящаяся отдать все за миг первенства... Москва полна абортами всяких „измов“. Хоть бы в спирт их для назидания»¹⁶. Сам Матюшин и его последователи из группы «ЗорВед» в 1920-х годах разработали несколько образцов «движения краски», которые

представляют космическую живопись. В случае Матюшина живопись становится подобием цвето-световой орбиты Земли. По сути абстракции Матюшина не были привязаны к поверхности холста, они скользили по тотальному живописному плану как цветные тени, отблески, поскольку «особенным объектом» для Матюшина, как и для Малевича или Матвея, был мир, в его физическом и метафизическом единстве превышающий искусство живописи. Но это произошло уже после того, как в 1919 году Малевич, следуя завету Матвея, окончательно освободил краску от рабских ее цепей, завязал цвета узлом и спрятал их в мешок ради последней сакральной белизны, на пороге которой искусство заканчивалось и начиналась проповедь. Русский авангард развивался стремительно, и уже в начале 1920-х годов решил задачу «выхода за холст» (Н. Н. Пунин), оставив в прошлом живопись и абстракционизм как таковые. Абстракция в России 1920-х годов заканчивается чистым холстом, Ничто как рэди-мэйд — «Супрематическим зеркалом» Малевича, которое свидетельствует о невозможности стойкого соединения символического и материального на утлом и вещественном абстрактном живописном плане.

На примере Матвея мы видим, что новое авангардное искусство изначально тематизирует диссонанс, двойственное стремление к созданию формы как универсального языка и к схватыванию в пластической форме динамично и неуловимо меняющейся жизни. В американском абстрактном экспрессионизме 1948 года сразу же был намечен диапазон колебаний от объективного универсализма беспредметной живописи до радикальной личной экспрессии. Если примером экспрессиониста-радикала являлся Поллок, на противоположном полюсе объективности искусства, учительства, мессианской вести взойшли две звезды: Барнетт Ньюмэн и Марк Ротко. В отличие от не очень много говорящего о своем искусстве, нелюдимого Поллока, и Ротко и Ньюмэн проявляли социальный темперамент и желание объясниться со зрителем. В 1943 году Ротко участвовал в создании коллективного манифеста художников-«мифотворцев», посвященного экзистенциалистской героизации живописного творчества, оправданию древних трагических легендарных сюжетов, которые позволяют художнику выразить чувство риска, «мужествовать» со стихией современности. Тогда же Ротко оставляет фигуративную живопись и обращается к экспериментам в области абстракции, постепенно приходя к уподоблению своих композиций иконам, ждущим медитативного восприятия, а не простого смотрения. Ньюмэн во второй половине 1940-х годов претендует на место идеолога только что родившейся нью-йоркской абстракции, провозгласив независимость американской живописи от одряхлевшей европейской традиции. Однако, как и Ротко, в период «мифотворцев» увлеченный образом Антигоны, трагической героини

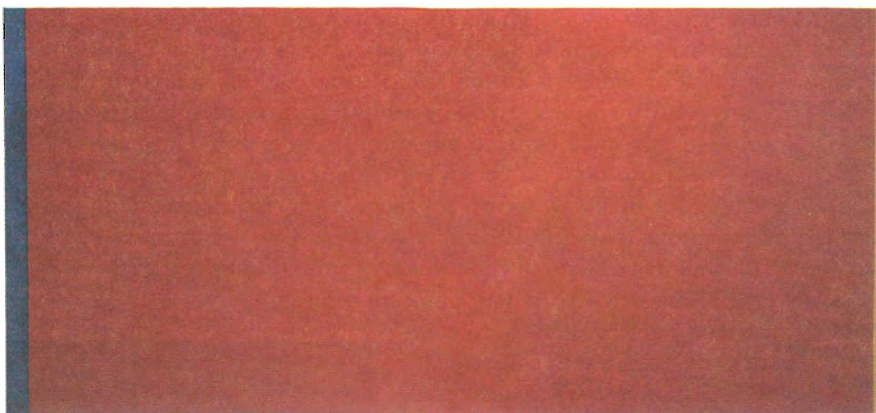
ни древнегреческого эпоса, Ньюмэн утверждает, что современность пронизана античным чувством рока, иллюстрируя свои мысли историей страшного конца Хиросимы. Так он невольно становится чутким интерпретатором американских пиарщиков бомбардировки, которые скрыто апеллировали к библейскому образу двух уничтоженных за грехи городов. Ньюмэн обвиняет Европу в забвении Возвышенного и утверждает, что Возвышенное открыто заново в американской живописи. Он, следовательно, как и Адорно, говорит о неспособности европейцев к эстетическому суждению о добре и зле, беря на себя смелость и риск вновь вернуться к поиску ценности культуры, к попытке представить невыразимый в своей грандиозности замысел бытия, размышления о непредставимости которого, если следовать философии Канта, и приводят человека к пониманию его собственных основ.

Глобализм Ротко и особенно Ньюмэна отразился прежде всего в том, что оба они в конце 1940-х годов отказываются от персональной фактурности живописи жеста (действия), практикуемой Поллоком, предпочитая нейтральную, «объективную» фактуру, которую в Европе 1910-х годов разрабатывали создатели геометрической абстракции. Ньюмэн делает следующий шаг по пути нейтрализации труда художника, начиная использовать малярные принадлежности. (Все три первых американских абстракциониста отказываются от прежних средств живописи: Поллок пользуется спреями по примеру писавшего огромные фрески мексиканца Ороско, Ротко отказывается от мастихина и начинает втирать краску в холст.)

Живопись Ньюмэна входит в историю как «картины-молнии», или *zip-paintings*. Первый такой холст Ньюмэн создает в 1948 году и называет «Onement I». Ив Алэн Буа поясняет, что «onement» — это староанглийское слово, от которого произошло современное «atonement» (искупление), означающее «факт единства бытия»¹⁷. В соответствии с драматическим названием через все полотно проходит, рассекая его на две части подобно молнии, узкая полоса. Молнии Ньюмэна принято сравнивать, вслед за самим художником, с символическим представлением акта генезиса, отделения света от тьмы. Другой активный элемент этой живописи, как и у Поллока, — гигантская площадь

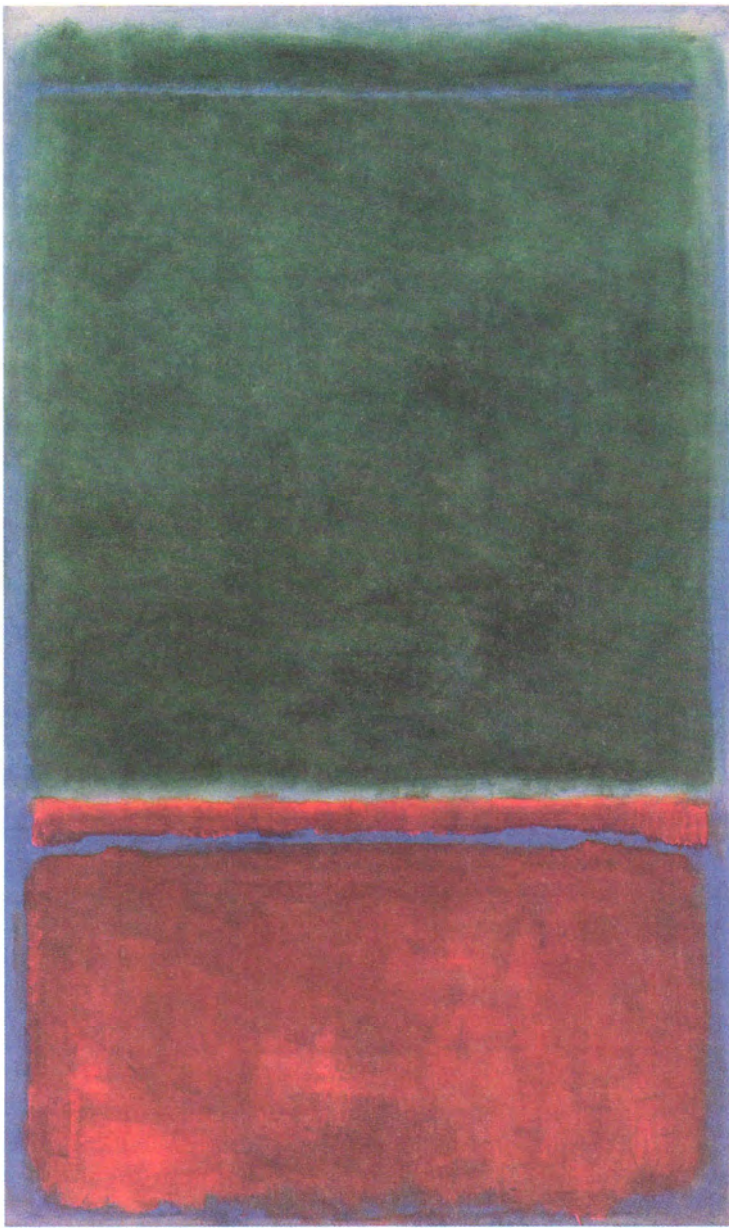


Барнетт Ньюмэн. Onement I. 1948



Барнетт Ньюмэн. Кто боится красного, желтого и синего III. 1966–1967

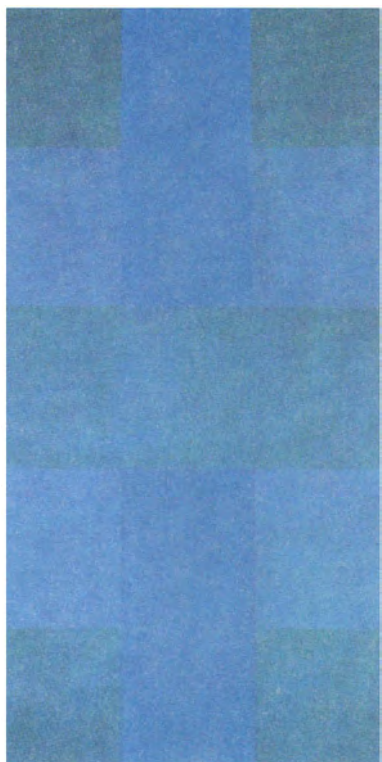
цвета. Так, одна из самых известных картин Ньюмэна «Кто боится красного, желтого и синего III» способна занять по своим размерам не просто стену в зале, но, кажется, целый этаж. Зритель не может воспринять огромное пространство красного цвета, лишь условно ограниченное на этот раз с краев: слева — синей вертикалью, справа — узкой желтой полосой. (Эту невозможность косвенно подтвердил человек, разрезавший картину ножом: как выяснилось, он маниакально боялся жары.) В отличие от «широкоэкранных» ренессансных или академических картин, где внимание привлекают смысловые и композиционные «узлы» сцены, в данной абстракции Ньюмэна нет никаких вех, кроме преодолеваемых массивом красного краевых, пограничных. Цель художника в том, чтобы столкнуть зрителя с подавляющей волной неделимого цвета, словно бы превосходящего возможности несущей живописной поверхности и формата, и таким образом привести к представлению самодовлеющей целостности, Начала самого по себе. Это Начало Ньюмэн мыслит как начало мира и начало человека одновременно, как конструктивное начало бытия в творческом акте, родственном откровению. Заметим, что, приближаясь к теме конструкции, американские художники рубежа 1940–1950-х годов вспоминают не о современной социальной функции искусства, но о религиозных архетипах. Они хотят говорить на языке метарелигии, соединившей иудаизм и христианство с буддизмом и архаическими культурами. Ньюмэна, как и Поллока, вдохновляет индейская архаика — гигантские курганы в Огайо приводят его в такое же состояние предчувствия абсолютного, возвышенного, в какое ум Канта приводило воображение египетских пирамид. Близость к модернистскому пониманию Канта здесь еще и в том, что в рассуждении отсутствует ностальгия по величественному прошлому, отсутствует чувство истории: есть настоящий момент времени, в котором человек, будучи лицом к лицу «сопоставлен» с непредста-



Марк Ротко. Без названия. 1951

вимым, берется измерить этим нечеловеческим мерилom себя, свой дух. Человек поверяет себя световым разрядом молнии и тотальностью окрашенного поля.

Живопись Ротко, так называемая «хроматическая абстракция» или «живопись окрашенного поля» (colour field painting), представляет более интровертный вариант этой же идеи. Ротко,



Эд Рейнхардт. Абстрактная живопись.
Синий. 1953

в отличие от Ньюэна, чаще выбирает не «киноэкранный», горизонтальный, а более традиционный для представления возвышенного в живописи вертикальный «алтарный» формат. Его стиль не предполагает никаких жестких, геометрических, структурирующих элементов. Ротко не моделирует картину цветом, а позволяет цвету образоваться, сгуститься или исчезнуть на холсте. Например, полотно 1951 года «Фиалковый, зеленый, красный» представляет исчезновение-нерождение зеленого на красной границе, разъединяющей поля фиолетового и желтого. Еще в бытность «мифотворцем», в первой половине 1940-х годов, Ротко утверждал, что абстрактное искусство, или искусство ни о чем, невозможно. И его живопись, как картины всех великих абстракционистов XX века, становится паллиативом религиозного искусства, которым Ротко и заканчивает свою карьеру в 1960-е, работая для капеллы в Хьюстоне. Отношение между зрителем и картиной Ротко, растворяющей формы предметности мира, завязываются

в желании человека предстать чуду рождения и иссякания жизни. Художник удовлетворяет это желание, самоустраняясь из живописи, представляя момент творчества словно бы нерукотворным, стараясь сделать процесс наложения краски не просто «объективным», но и волшебным-незаметным; полубоная структура холста с втертым пигментом, будто материя живописи сгущается и растворяется, переходит во взоре предстоящего ей человека в несубстанциальный цветной воздух.

Третий вариант абстрагированного представления религиозной темы в американской живописи рубежа 1940–1950-х годов являет творчество Эда Рейнхардта. На всем протяжении своей художественной карьеры Рейнхардт пишет вариации одной и той же формы — креста. Рейнхардт еще в 1937 году присоединился к Ассоциации американских абстракционистов, последователей геометрического неопластицизма Пита Мондриана, имеющего сильные теософские корни. Чтобы сделать свою форму прозрачно-объективной, Рейнхардт отказывается от интересовавшей его в середине 1940-х экспрессивной каллиграфии. Около 1953 года он решает также изгнать из своей живописи любой яркий, привлекающий внимание цвет, и с этого времени

формы его крестов почти до невидимого конца погружаются в монохромные глухие тона. Так живопись Рейнхардта визуально отрицает искусство как профессиональную «выделку», отрицает манеру и авторство художника, блокирует контакт со зрителем, останавливает речь интерпретатора. Раньше, чем Поллок, Ротко и Ньюмэн, Рейнхардт, склонный не только к эзотерике, но и к левому политическому радикализму, доводит взгляды на искусство модернизма до очевидного конца. Абстрактная картина, вмещающая в себя грандиозную и невыразимую идею всего мира, прекращает свое существование как часть живописного искусства, чтобы сохранить себя как квазикультовый объект.

Последний человек модернизма в Европе

В отличие от той склонности к формализации живописи, которую проявили многие американские художники, хотя и не без влияния европейского искусства 1920–1930-х годов, способствовавшего распространению идей Баухауса и неопластицизма, европейцы 1940-х годов стремятся в окружающем их месиве образов зацепиться за остовы разрушенной реальности. Импульсов для возрождения в Париже, Берлине или в Голландии затухшей геометрической абстракции не возникает вплоть до середины 1950-х годов, когда начинается волна послевоенной модернизации и реконструкции. В военные годы в европейских странах поднимается движение против порядка, поскольку он ведет к смерти, против рациональной культуры, которая считает своим высшим достижением расовую гигиену. Здесь лидируют художники, полюбившие хаос, жизнь поверх барьеров, асоциальную свободу действий, анархию цвета, линий и материалов. В Европе приходит время экзистенциалистов-одиночек, единственным исключением становятся художники, объединившиеся в группу «CoBrA» (1948–1951), акроним названий городов Копенгаген, Брюссель, Амстердам, где жили Асгер Йорн, Карел Аппель, Констант и другие участники группы, которая в своем единстве также стремилась к анархической форме.

Живопись, получившая в 1952 году название «информель» и связанная в основном с именами Жана Дюбюффе, Волса и Жана Фотрие, все-таки не становится беспредметной, хотя и несет в себе черты сходства с абстрактным экспрессионизмом. Живопись информель, или, как предпочел обозначить свой стиль



Констант. Война. 1950

Дюбюффе, ар брют, грубое искусство, прежде всего обращается к экспрессионизму 1910-х годов. Однако в случае Дюбюффе это не тот богатый формами, яркий, нервно стремящийся к разнообразной выразительности тип модернистского искусства, который знаком по творчеству Мунка или Кирхнера, Марка или Бекмана. Это опять редуцированная до царапин и стенных граффити, до истерзанной штукатурки изобразительная манера, отвечающая картине военного мира 1940-х годов.

Жан Дюбюффе начинал свои занятия живописью еще до Второй мировой войны, однако оставил их ради семейного бизнеса. В 1942 году он возвращается в искусство, движимый желанием представлять себя художником от имени всего того, что по-

падает под запрет нацистской пропаганды как «вырождающееся искусство»: всего того, что выглядит неприглядно и уродливо, как рисунки безумцев или непристойные городские граффити, как расово чуждое арийскому вкусу творчество примитивов. Одна из картин Дюбюффе 1945 года носит название «Стена с надписями». Художник изображает странную пространственную ситуацию: мы видим карикатурную фигуру мужчины, с крестообразно, по-военному прочерченной ремнями спиной, стоящего перед темной, заляпанной белесыми пятнами поверхностью стены, у нижнего края которой художник оставил свою



Жан Дюбюффе. Стена с надписями. 1945

подпись. Под этой стеной располагается ничтожно узкий просвет, заполненный синими и желтоватыми, как закатные облака, пятнами цвета. Абстракция пространства по ту сторону мыслимой стены «сгружается» вниз под давлением мрачной, тяжелой живописи на большей части картинной плоскости и под воздействием сдержанной агрессии изображенного персонажа. Дюбюффе делает живописную фактуру не просто материальной, как кубисты, добавлявшие в краску песок. Чтобы добиться материалистической, весомой текстуры, он показывает исключительную тяжесть, замешивая «стены» на асфальте, цементе, глине, земле. Темный агрессивный мир художника представляет «театр жестокости», в котором жизнь разыгрывает свои сцены, как у писателей этого времени (достаточно вспомнить Арто, Селина



Жан Дюбюффе. Фотрие с «паучьим» лбом. 1947

Жан Фотрие. Голова заложника. 1945

или Жене). В произведениях Дюбюффе личность (а он в 1940-е годы создал портреты многих современников, и в том числе Жана Фотрие) всегда выглядит карикатурно, становится предметом приложения насильственной и деформирующей воли. Дюбюффе представляет человека исключительно как субъекта и объекта насилия, как воплощение причиненной или причиняемой жестокости.

Если садистский социум Дюбюффе отличает известный кураж, мрачные игры с низовыми способами приложения творческих возможностей, то Фотрие представляет человека не социальной, а биологической фактурой. Фотрие, в довоенное время иллюстратор «Ада» Данте и литературы сюрреализма, стал известен как автор серии картин «Заложники», начатой в 1943 году. Тогда художник скрывался от нацистов в лечебнице, расположенной поблизости от леса, служившего местом ночных расстрелов. Фотрие изображает «Заложников» на протяжении нескольких лет, однообразно повторяя процедуру наложения разогретой розовой красочной пасты на лист вощенной бумаги, приклеенный к холсту так, чтобы вокруг фактурного холмика по впитывающей бумаге распространилось бесформенное маслянистое пятно. Затем он формует пасту ножом для чистки палитры и покрывает ее сверху порошком из размельченных пастельных мелков. Иногда он совершает по поверхности пасты несколько движений краской «органического» оттенка, которые складываются в условный знак черт лица, проступающих поверх розового, как воспоминания о человеческом образе, парящие над вскрытой черепной коробкой. Почти абстрактные картины Фотрие, как и композиции Поллока, наделены мощной телесной выразительностью.



Альберто Джакометти.
Венецианка. 1956

Однако если Поллок превращает картину в след экзотической энергии движущегося тела, то Фотрие действует совершенно по-другому, создавая одуряющее впечатление бесформенной органической массы. У него абстракция не достигает стадии диаграммы, не восходит к формуле хаоса. Здесь живописная композиция перерождается в осадок биовещества.

Человеческое тело как некий остаток, как смерзшийся шлак представляют скульптурные серии Альберто Джакометти, созданные в 1950-е годы. На рубеже 1920–1930-х годов Джакометти, известный швейцарский скульптор, был увлечен африканским и, особенно, показанным тогда в музее Трокадеро мексиканским искусством. Его привлекают такие ритуальные символы насилия, как лабиринты, клетки, имитации культовых предметов для игры в мяч, которая заканчивалась, как полагают специалисты по мексиканской культуре, человеческими жертвоприношениями. Еще в 1930-е годы Джакометти оставляет полуабстрактную горизонтально-геометризованную пластику ради представления вытянутой человеческой фигуры, словно бы сплетенной из проволоки. «Проволочную» графику скульптор переводит в бронзу, чрезвычайно уплощенную, как длинный позвоночник, выкрученную, как белье, и разможенную давлением среды. Объясняя эту форму, Дэвид Хопкинс цитирует Жана Поля Сартра, который в предисловии к каталогу выставки скульптора «В поисках абсолюта» в 1948 году писал, в частности, о том, что Джакометти «знает простран-

ство как рак бытия, пожирающий все; создавать скульптуру означает для него удалять жир из пространства»¹⁸.

Живопись как грубое хирургическое вмешательство стала в конце 1940-х годов специальностью знаменитого британского художника Фрэнсиса Бэкона. В картинах Бэкона речь идет о финальной – смысловой и пластической реинкарнации плоти. Творчество Бэкона вдохновили два фильма 1920-х годов: «Броненосец „Потемкин“» и «Андалузский пес», связанные общим сюрреалистическим трансом революции насилия. Несомненно, что в обоих случаях Бэкона захватывают кадры с травмой глаза. Слепота и смерть становятся его мощным возбудителем, растят визуальную субстанцию его образов. «Читая» это зрелище, невольно, на внеразумном уровне осознаешь, что искусство здесь боль-

ше не держится в живописи, хотя Бэкон все еще великий художник, способный быть вдохновенным композитором и декоративистом. В 2003 году в Художественно-историческом музее Вены была представлена выставка «Фрэнсис Бэкон и художественная традиция». Кураторы ее позволили себе немислимую роскошь ее показать рядом с Бэконом все произведения, репродукции с которых он у себя хранил, выдрав их из журналов или каталогов и часто измяв листы и заколов канцелярскими скрепками стыки деформаций. Именно эти бугрящиеся, зажатые скрепками, как медицинскими зажимами, репродукции или перерисовки и выглядели, несмотря на всю свою невзрачность, шедеврами Бэкона. Именно в этом мучительном ска-



Фрэнсис Бэкон. Штудия портрета Папы Иннокентия X работы Веласкеса. 1953

лывании, насилии над бумажным образом, в этой странной бумажной скульптуре Бэкон проявлялся наиболее авторски и непосредственно. Это был его личный стиль компоновать картину, ничем не связанный с искусством рисунка и вообще со сферой эстетического. Способ мять и уродовать, нагоняя случайный и всегда болезненный результат. Неудивительно, что на фоне других картин, повешенных для показа сходства, корней и тому подобного, картины Бэкона выглядели настоящими аlienами, подчеркивая сугубо неживописную или заживописную природу его творчества. Автопортрет молодого Пармиджанино, удивительно вписанный в круг и создающий иллюзию отражения в выпуклой линзе; Эдип Энгра, загорелый и накачанный, как модель; студии к портрету Доры Маар Пикассо, так и этак выкручивающего лицо

Фрэнсис Бэкон. Распятие. Триптих. 1965



модели; изображение туши, нервно исполненное Сутиным; контурно отлитая Джакометти бронзовая клетка, — все это рядом с Бэконом смотрится превосходным искусством, совершенными художественными партиями. В этом отношении особенно явственна грань между «телесным» распадом модернистской живописи, который происходит в экспрессионизме Бэкона 1940–1950-х годов, и позднейшим обращением постмодернизма к художественной традиции. Бэкон не приемлет историю искусства в принципе. Такой антиисторический, модернистский тип творчества сохраняется в Европе и позднее, его воплощением в 1990-е годы становится искусство другого британца, Дэмиена Хёрста. Графический стиль Хёрста, возможно возникший не из истории рисунка, а из приемов игры в воздушный бой, параллелен студиям Бэкона. Ж. Делёз опознавал в творчестве Бэкона род экстаза, в котором тело, ставшее мясом, сползшим с костей, и свободное от органических, то есть структурных, неволящих функций, пропитывается духом, столь же свободным от разума: «Через живопись истерия становится искусством. Или, через художника истерия становится живописью. Так же следует сказать о художнике, что он не является истериком, но это отрицание в духе негативной теологии. Мерзость становится великолепием, ужас жизни становится жизнью очень чистой и очень насыщенной»¹⁹. Дух/смысл здесь входит в умирающее сознание с пыткой, напоминая одно из первых описаний безблагодатного просветления XX века, сделанное Францем Кафкой в рассказе «В исправительной колонии»: осужденный сознает внезапно ту буквально прописную истину, которую «гравировает», разрывая ему спину своими зубьями, железная борона, сконструированная тюремщиком.

В контексте этой темы следует обратить внимание на российское искусство. В рассматриваемый здесь период в СССР царил самый свирепый социалистический реализм, нормы которого

Александр Дейнека. Оборона Севастополя. 1942

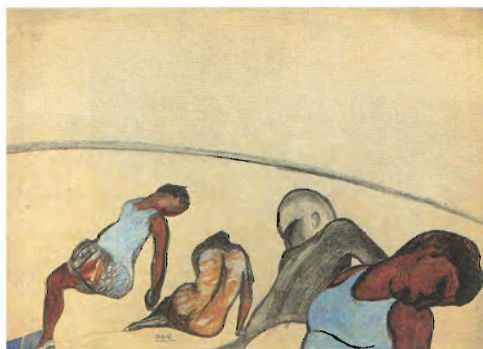




Александр Артыухин. Прометей. 1965

требовали канонически изображать действительность так, словно бы в ней уже наступило социально совершенное будущее. Темы смерти, пережитой трагедии в годы войны либо подвергались героической идеализации и иллюстрировали партийные догмы, либо попадали под запрет, подобно замечательной картине Александра Дейнеки «Оборона Севастополя». В конце 1940-х годов впервые с момента установления диктатуры в советском искусстве благодаря военному опыту появляются свободные художники, которые выражают время полной мерой. К их немногочисленному кругу относился ленинградец Александр Артыухин, отчисленный вскоре после войны из Средней художественной школы при Академии за формализм. Артыухин выросл

в блокадном Ленинграде, становясь художником подворотен «сталинского ампира». Суть в том, что «сработанные рабами Рима» рифмовали с искусством современности, и время было до какого-то момента временем одной невероятной схватки, временем эпической истории, когда точно знаешь, что живешь. Арефьев начал учиться искусству в городе, который еще недавно был гигантской братской могилой, и творчество понимал так же конкретно, как жизнь и смерть, как тело и труп. Арефьева интересовало жизненно необходимое тело в тот момент, когда оно живет само по себе, неподнадзорно, то есть по-настоящему, как голые тетяки в бане. Интересовало его и то, как и где это тело гнездится, умножает себя, становясь толпой, которая вдруг вы-



Александр Арефьев. *Пляж*. 1950-е гг.

валивается из подворотен на улицы и набережные, и, наконец, как оно гибнет. И здесь, в этой мясорубке истории, все гибнут одинаково: и Ниобиды, и обыватели (так, как изображает Арефьев, по рассказам очевидцев, после ухода немцев висели на фонарях центральных улиц жители Пушкина), и разбойник на кресте, и жертвы коммунальных разборок. У Арефьева есть два состояния человеческого вещества: жи-

вая страстная плоть, часто лишенная лица, которое обозначено экспрессивной гримасой, или, как у Домье, силуэтный знак человека с головой, похожей на спортивный снаряд для битья — боксерскую грушу. Весь этот экспрессионистический метаболизм, знакомый по западноевропейской живописи первой четверти XX века, у Арефьева принимает отчетливые формы сцены-кинокадра, в которой заняты персонажи, выстроенные режиссером скульптурными группами и освещенные через яркие локальные цветовые фильтры: красный, синий, алый, золотой. В этой латентной (кино)классичности арефьевского экспрессионизма сказывается влияние города, где юноша, не лишенный эстетического чувства, видит в скульптуре Клодта римскую ровню себе — голого солдата с конем — и ощущает себя среди кубов и пирамид античного мегаполиса, где такие же задворки, как и тысячу лет назад, где та же пыль — единственная постоянная жизни — скрипит на зубах.

Во второй половине 1950-х годов знаменитый британский скульптор Генри Мур создает серию под названием «Сидящие фигуры». В нее входит бронзовая статуя сидящей беременной женщины. Мы видим грузное тело, с животом, по-экспрессио-

нистически пробивающим бок в подреберье, и маленькой головкой. Общий рисунок фигуры, с головой-выростом и расширяющейся средней частью, и предельно реален, и напоминает архаических кикладских идолов. Фигура расположена на полированном постаменте с платформой, который похож и на скамью, и на алтарь, и на грубый саркофаг. Мур фиксирует момент неуверенности: тело словно бы оползает вперед и вбок, клонится к земле, тогда как мотив беременности, ожидания провоцирует зрителя думать о продолжении рода, о будущем времени.



Генри Мур. Женщина на скамье. 1957

Скульптор пластически представляет единство смерти и рождения, архаические черты его стиля указывают на древние религиозные образы рождающегося и умирающего бога, мифы о Дионисе или о Деметре и Персефоне, которые привели Ницше к созданию теории вечного возвращения. Возродившийся бог будет всегда знать о том, что ему предстоит мучительная утрата и новое обретение иного себя. Образ, созданный Муром, так личен и экспрессивен, что нам не приходит в голову комментировать его с точки зрения повторяемости, многогозавости или серийности. Момент личного времени уникален — с этим отчетливым знанием экзистенциалистский модернизм 1940–1950-х годов входит в историю.

Стертый де Кунинг. О судьбе живописи модернизма в Нью-Йорке

Американский писатель Курт Воннегут рассказывает в романе «Синяя борода» вымышленную историю некоего соратника Поллока и Ротко, художника-абстракциониста, чьи экспериментальные произведения внезапно превратились в ничто, как некогда исчезла вследствие разрушительной химической реакции фреска Леонардо да Винчи:

«Никак уж этого не хотел бы, а пожалуйста, все время возвращаюсь к мысли, что отец хохотал бы, как все прочие хохотали, когда мои картины из-за непредсказуемых химических реакций между грунтовкой холстов и акриловыми красками, которыми я их писал — да еще и полосы пожирнее из тюбика выдавливал, — возьми и погибни.

Только вообразите: люди, заплатившие за картину пятнадцать, двадцать, даже тридцать тысяч долларов, вдруг видят совершен-

Андре Фужерон. Атлантическая цивилизация. 1953



но чистый — хоть заново на нем пиши — холст да цветные разводы и что-то вроде пересохшего рисового пудинга на полу.

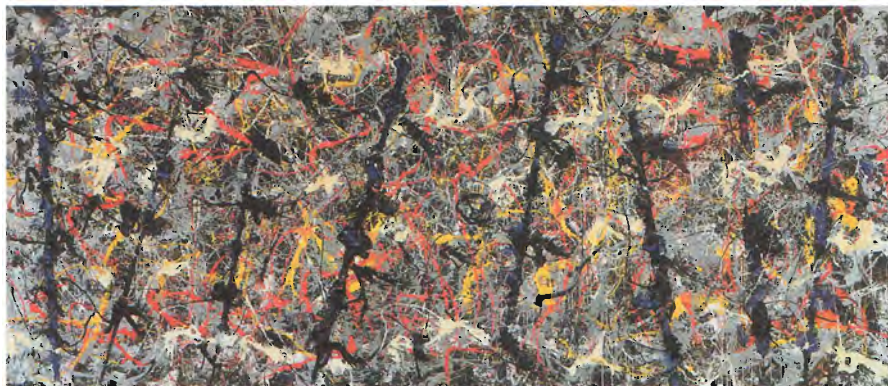
Я стал жертвой послевоенного чуда. Моим молодым читателям, если таковые найдутся, надо объяснить, что Вторая мировая война сильно напоминала сбывшееся пророчество об Армагеддоне, то есть решительной схватке добра со злом, так нечего и удивляться, если за нею начались чудеса. Растворимый кофе — вот вам чудо, пожалуйста. И еще ДДТ. Придумали ДДТ насекомых изводить, почти всех и извел. Ядерная энергия, предполагалось, так удешевит электричество, что и счетчики ни к чему станут. Кроме того, предполагалось даже, что ядерная энергия сделает еще одну войну просто невыносимой. Рассуждайте теперь

о хлебах да рыбах, которыми Христос четыре тысячи человек насытил! Антибиотики со всеми болезнями покончат. Лазарь и не умер бы никогда — недурно, а? Выходит, Сын Божий вообще ни к чему. Да, и всякая удивительная еда появилась, а вскоре у каждой семьи, наверно, будет свой вертолет. Новые удивительные ткани выдумали — стирай в холодной воде, а гладить совсем не надо! Стоило повоевать ради такого-то, точно говорю!»

Воннегут представляет картину нового чувства жизни 1950-х годов, в которой осуществляется возвращение к идее *Modernité* со всем ее материалистическим пафосом завоевания прогрессивного будущего. Но теперь футуристическая идея современности девальвируется, низводится до уровня массового потребления. В 1955 году современник этих событий Теннесси Уильямс получил свою вторую Пулитцеровскую премию за пьесу «Кошка на раскаленной крыше». Одну из мыслей автора о новых отношениях с материальным миром, который наращивает свою силу в 1950-е, высказывает персонаж пьесы, умирающий от рака хлопковый магнат, объясняя своему сыну, зачем их мать скупала в Европе антиквариат: причина, по которой человек стремится к приобретательству, — это безумная надежда, что одна из вещей окажется жизнью вечной. Сакрализация унифицированного потребления «заземляет» искусство, лишая его причин для героизма. Гуманистический пафос 1940-х начинает казаться подозрительным. С точки зрения художественной молодежи, героический дух экзистенциализма невыносимо патетичен и фальшив.



Вице-президент США Никсон и генеральный секретарь ЦК КПСС Хрущев на Американской национальной выставке в Москве. 1959



Джексон Поллок. Синие оси: Номер 11. 1952

В конце 1955 года об абстракционизме этого времени пишет Сальвадор Дали: «Последствия современного новейшего искусства таковы: достигнут максимум рационализации и максимум скептицизма. Сегодня молодые художники... не верят НИ ВО ЧТО. Совершенно естественная вещь: если ни во что не верить, то в конце концов начнешь писать почти что ничто, что является современной живопись, в том числе абстрактная, эстетствующая и академическая, за одним-единственным исключением — группы американских нью-йоркских художников; она по причине отсутствия традиций и благодаря инстинктивному порыву ближе всего к новой предмистической вере, которая обретет окончательные очертания, когда мир наконец воспримет последние достижения ядерной науки»²⁰.

Политическая история американского абстрактного экспрессионизма довольно любопытна, хотя бы потому, что позволяет еще раз оценить историческую судьбу абстракционизма 1910-х годов, который, как считается в модернистской истории искусства, был остановлен в своем движении приходом к власти тоталитарных режимов. В США конца 1940-х живопись Поллока немедленно стала мишенью для атак справа: конгрессмены требовали от Музея современного искусства в Нью-Йорке прекратить поддерживать абстракционистов, которые компрометируют нацию своей деструктивной, «большевистской» мазней, их поддерживали художники-фигуративисты. Основные патроны Музея современного искусства из семьи Рокфеллеров, которые видели в абстрактном экспрессионизме аналог свободного предпринимательства, выстроили оборону музея при помощи ЦРУ и выиграли. К середине 1950-х абстрактный экспрессионизм становится государственным искусством США, предметом культурного экспорта. Однако победа модернизма дает тот же результат, что и его поражение в европейской внутривнутрипартийной борьбе 1920-х годов: с ростом рационализации живописной теории и

попыток институализации неуклонно гаснет авангардная энергия. После кризиса 1951 года Поллок, очевидно симулирующий спонтанность своих деструктивных композиций, трансформирует живопись в декоративный дизайн, доказательством чего является, например, картина «Синие оси». Из свидетельства пограничного радикального проживания нью-йоркский абстракционизм превращается в объект игры, рыночных и политических спекуляций, в которые художники более или менее глубоко втягиваются по мере организации интернационального художественного рынка, укрепления старых и создания новых транснациональных институтов влияния новейшего искусства, таких как международные выставки Венецианское биеннале или «Документа» в Касселе.

В 1955 году абстрактный экспрессионизм становится международным брэндом: у Поллока появляются последователи в Японии, в Токио, группирующиеся вокруг журнала «Гутай». Интерес к абстрактной каллиграфии, казалось бы соприродный японскому искусству, теперь возбуждает не национальная медитативная традиция, а знаменитые, размноженные всеми медиа кадры фильма «Джексон Поллок пишет картину». Японцы не импортируют «драйв» Поллока, стоивший ему жизни, позволивший оплатить полной мерой такие хиты, как «Осенний ритм». Предмет американского экспорта — эффектное публичное действие, которое японские художники разыгрывают со свойственной им изобретательностью: месят на холсте краску ногами, стреляют красочными зарядами из винтовки, размазывают пигменты вибратором или колесиками игрушечной машинки на батарейках. В этом при желании, конечно, можно найти радикальное продолжение экспериментов художников дзена, которые, например, позволяли цыплятам бегать по свиткам, оставляя случайные следы, но, как представляется, гораздо ближе к делу интенсивное освоение искусства как элемента индустрии развлечений. Галерея Марты Джексон в 1958 году представляет выставку группы «Гутай» в Нью-Йорке, поскольку доказательства глобальной популярности американского гуру гораздо важнее откровенной девальвации его живописного пафоса.



Казуо Ширага. Вызов грязи. 1955

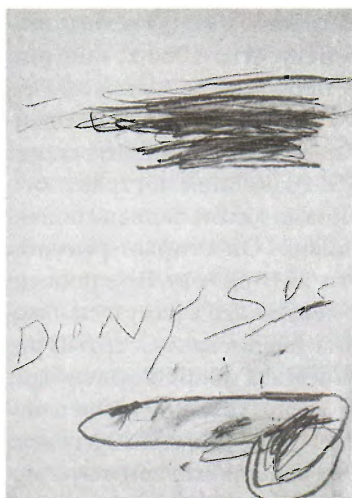


Евгений Михнов-Войтенко у холста «Тюбик» (1956).
ДК МВД. 1978

Об искусстве Поллока узнают во всем мире, и в частности в полузакрытом Советском Союзе. Здесь, в Ленинграде, в 1956 году художник Евгений Михнов-Войтенко, воодушевленный радикализмом западного авангарда, придумал собственный вариант абстрактной живописи, названный «Серия картин „Тюбик“». Он покрывает холсты большого размера полугеометрическими формами: стрелочками, точками, запятыми и зигзагами, которые складываются кое-где в простейшие изображения-пиктограммы. Эти формы коврово

затягивают белый грунт сетью ярких локальных цветов — зелеными, красными, желтыми пятнами камуфляжа. Они положены очень продуманно, несмотря на кажущийся хаос. Среди них попадаются сделанные такими же красками связные бытовые надписи, например, телефонные номера, уравнивающие картину с поверхностью стены, куска обоев в коммунальном коридоре, на котором все жильцы оставляют свои записи, как в блокноте. Элементы картины эволюционируют от условных, абстрактных «единиц действия» к реальным объектам. Как показывает пример с телефонным номером или графические серии, представляющие собой отпечатки ладоней (сеансы дактилоскопии), Михнов, как и радикальные западные художники в это время, тяготел к тому, чтобы перемежать абстракцию и геометрию предметными или телесными подробностями. Именно так тогда поступали Поллок, Раушенберг, Джонс или Кляйн.

Как полагает Р. Краусс, авангардный импульс от Поллока в середине 1950-х переходит к живописцу следующего поколения — Саю Твомбли. Он дебютирует композициями, которые не столько продолжают, сколько метафорически стирают американскую абстракцию. Мотки линий Твомбли выглядят как обесцвеченный, «сухой остаток» живописи действия. Если в чем ранний Твомбли и становится продолжателем Поллока, то, по мнению Краусс, в деструкции, разрушении живописи. Поэтому дальнейшую историю творчества Твомбли, который с 1957 года осел в Италии, часто трактуют как историю блудного сына. В Италии на его картинах возникают античные боги, храмы и удивительным образом (при помощи закорючек) воспроизведенные композиции классических шедевров Рафаэля, Пуссена, Тьеполо. Твомбли вос-



Сай Твомбли. Дионис. 1975

Сай Твомбли. Леда и лебедь. 1961

производит очертания рассыпающихся, разошедшихся, растленных и т. д. мыслформ классики, стилизованные, по мнению многих искусствоведов, под помпеянские граффити. Твомбли еще сложно отнести к постмодернистам-апроприаторам, исследующим феномен творчества как тиражирования или тавтологии. В своеобразных живописных партитурах на темы художественной традиции он вводит модернизм в зону историзации. Твомбли обнаруживает склонность быть не столько импровизатором, сколько исполнителем-виртуозом, также абсолютно противопоказанную строгому модернизму, поскольку произведение-как-акт-генезиса не подлежит никакому повторному исполнению. Русскому сознанию особенно понятны два коллажа Твомбли с рисунками «Малевич» и «Татлин». Цель – этюд в стиле супрематизма и этюд в стиле углового контррельефа. Материал – один и тот же: бумага, немного белой краски и пятна угля или грифеля. Исполнение – совершенное при столь минимальных средствах. Супрематическая форма «Малевича» движется косо вверх, готова миновать пару клякс и дрожащую скоропись фамилии художника, а там, уже вверху, в пустой сфере композиции, раствориться в чаемом «безвесии». Верхняя половина «Татлина», наоборот, закрашена так, что белый цвет служит легким покровом материальной фактуры: имя художника, поставленное с классической, образцовой твердостью и быстротой, центрирует эту материю и динамичное очертание черной линии угла внизу, демонстрируя гармонию сущего и творчества в руках умелого строителя формы. Так же тонко разграничены и партитуры ренессансных или барочных композиций по античным мифам.



Виллем де Кунинг. Женщина на велосипеде. 1952–1953

Один из главных создателей американского искусства 1950-х, спутник Твомбли по первому европейскому путешествию 1953 года, Роберт Раушенберг также начинает выяснение своих отношений с традицией абстрактного экспрессионизма актом запланированного вандализма. Он стирает рисунок признанного авторитета Виллема де Кунинга, помещает его в раму и снабжает этикеткой с надписью: «Стертый рисунок де Кунинга. Роберт Раушенберг. 1953». В. де Кунинг, голландец, поселившийся в Нью-Йорке еще в 1920-х годах, в конце 1940-х варьировал автоматическое письмо Поллока в черно-белом варианте. В начале 1950-х он добавляет в свою живопись цвет и элементы фигуративности, изображает женские фигуры, выступающие из цветного месива абстракции. Плотоядные «женские пор-

треты» де Кунинга, которые часто хвалят за непосредственность желаний, а также интерпретируют как знак мачизма, свойственного американской культуре этого времени, являются салонной версией абстрактно-экспрессионистической живописи²¹. Лишившись драматизма, экспрессионизм теряет себя. И в этом смысле Раушенберг парадоксально инвестирует энергию в стремительно снижающееся искусство де Кунинга. Любопытно, что и сам де Кунинг безотчетно это осознавал: он говорил, что намеренно отдал Раушенбергу рисунок на полууничтожение (стереть эту графику совсем было невозможно, так как де Кунинг использовал и карандаш, и чернила), потому что картинка была слишком уж сальной.

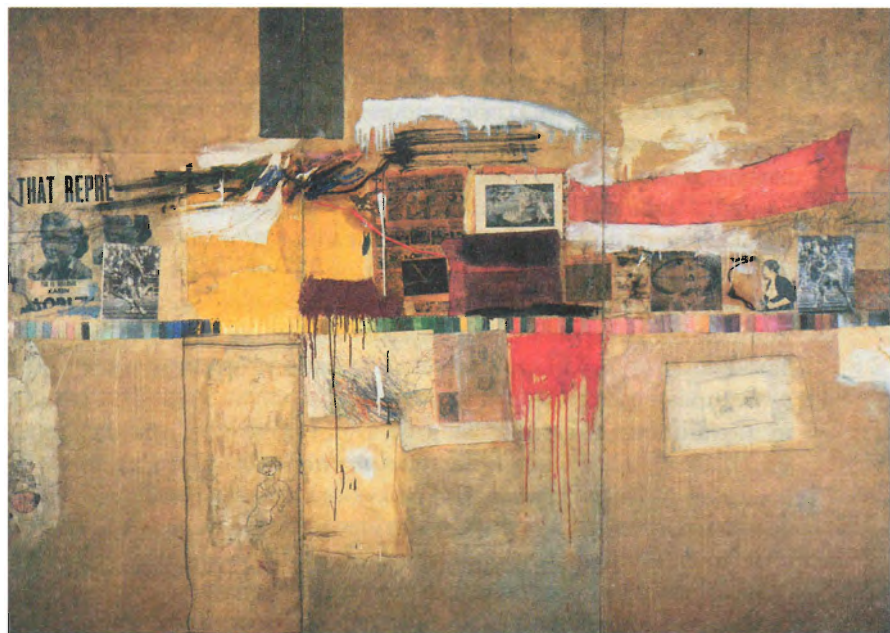
В первой половине 1950-х годов Раушенберг последовательно испытывает и другие способы трансформации абстрактного экспрессионизма в принципиально иное искусство. Их объединяет одно: поиск выходов из авторского, эксплицитно личного искусства живописи в область, где картина превращается в объект или в механический отпечаток. Под воздействием дружбы и ученичества у композитора Дж. Кейджа, который был увлечен дзен-буддизмом, в 1953 году Раушенберг представляет в качестве авторских работ на выставке в галерее Stable (Нью-Йорк) белые и черные картины, стертого де Кунинга и свиток, несущий не каллиграфическое изображение, а отпечаток шины. Приведем еще два примера 1955 года. Первый — знаменитый комбайн «Постель». Это вертикально закрепленные и залитые сверху красками подушка и одеяло с традиционным народным узором квад-

ратами, который символизирует Вселенную. Второй — коллаж на холсте под названием «Ребус». «Постель» — отзыв на соматическую и тактильную составляющие абстрактного экспрессионизма Поллока — объективирует телесный, эротический (с элементами садизма) подтекст дриппинга: об этом свидетельствует обилие красной краски и «замученная» насильем художника вещь. Интересно, однако же, и то, как Раушенберг совмещает в этом комбайне две абстракции: экспрессивный дриппинг сверху, на подушке, сделан в цветах «объективной» геометрической абстракции орнамента на одеяле и, опускаясь ниже, буквально впитывается, исчезает, растворяясь в самой вещи. «Ребус» включает в себя, помимо экспрессионистских пятен краски, с десяток разных изображений. Это документальные фотографии из спортивных журналов, страницы комиксов, агитационный плакат какой-то избирательной кампании, репродукции картины Боттичелли «Рождение Венеры» и автопортрета Дюрера, рисунки, в том числе абстракция Сая Твобли.



Роберт Раушенберг. Постель. 1955

Роберт Раушенберг. Ребус. 1955

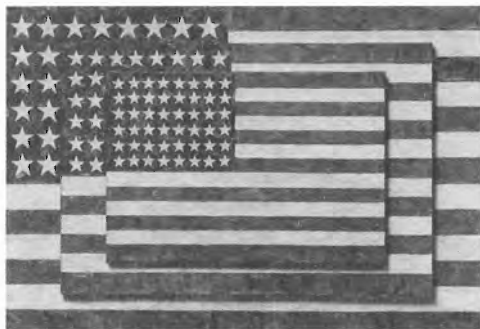


Тиражированные и оригинальные изображения Раушенберг совмещает с предметными фактурами: куском красной ткани и, самое главное, экватором растянутой через всю горизонтальную развертку «Ребуса» цветовой шкалой, которая отсылает и к полиграфии, и к дизайну. Элементы шкалы расположены так, что желтая краска заливает желтые плашечки, красное пятно находится прямо под красным участком спектра, чтобы любой понял: в краске столько же потенциальной «органики» и живописности, сколько и промышленного, обыденного, бытового. Главное — краска является таким же материальным фактом, как и реальная вещь. Искусство и жизнь перекрывают друг друга, как два слоя. И художник — это медиатор между двумя мирами, очертания которых совпадают, но нечто никогда не дает им полностью отождествиться друг с другом. Понять это нечто означает понять и природу искусства, и энергию жизни, найти ту точку неустойчивого равновесия, где принцип формы усилен чувством жизни. «Ребус» с его отчетливой композиционной горизонталью, на которую «нанизаны» все изображения, можно уподобить городской доске объявлений: мимо нее быстро движется взгляд прохожего, схватывая по пути разрозненные сообщения. Раушенберг демонстрирует модернистское чувство жизни, связанное с понятием «поток сознания», причем с надындивидуальной версией потока сознания, отработанной в авангарде 1920-х годов: в «Механическом балете» Ф. Леже или в «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Однако важное отличие в том, что представление потока сознания современности у Раушенберга не сливается в грандиозную симфоническую форму, не становится фресковой панорамой борьбы личности с хаосом, как это было у Поллока. Раушенберг демонтирует фресковость абстрактного экспрессионизма, представляя картинную плоскость носителем разобщенных изображений, которые мы не созерцаем, но быстро сканируем взглядом. Десятилетием позже на примере работы Раушенберга Л. Стейнберг опишет будущее после модернизма: поверхность холста становится операционным полем, где механически, без личной экспрессии, осуществляет свою работу язык современной культуры, она становится носителем переменных волн «оптического шума». Основная композиционная ось «Ребуса» — его цветовая шкала — говорит о том, что все представленное на плоскости холста имеет расчисленную и поэтому механически воспроизводимую природу, уже принадлежит миру, где культура является индустрией. Правда, Раушенберг все-таки считает необходимым художественными средствами драматизировать этот мир. Он все еще не отказывается от внешне эффектного расположения красочных пятен, экспрессионистическая жестовость пока присутствует в его художественном арсенале. Само восприятие представляемого матери-

ала художником несомненно горячо, в отличие от серийной индифферентности постмодернизма. В 1963 году Раушенберг так написал о новом увлечении поп-культурой: «Мое восхищение образами, открытыми 24 часа, основано на сложном переплетении несопоставимых визуальных фактов, накаленный источник которых не уважает грамматику»²².

Эту же границу или, по выражению Раушенберга, «зазор» между искусством и жизнью превращает в территорию своего творчества близкий товарищ Раушенберга Джаспер Джонс. Он стремится к той же цели, что и Раушенберг: создать картину, которая совпала бы с изображенным на ней предметом, оставаясь при этом сама собой. В 1954–1955 годах Джонс делает изобра

жение американского флага и в 1958 году его повторяет, представив своеобразный рельеф из трех картин-флагов, наложенных друг на друга и пропорционально увеличивающихся в размере. В первом случае Джонс берет в качестве основы газеты и использует старинную технику живописи — энкастику, которая позволяет создавать полупрозрачную фактуру. Д. Хопкинс признает в выборе



Джаспер Джонс. Три флага. 1958

именно такого приема политический вызов американскому истеблишменту, видит в этом критику патриотической темы, особенно популярной в период маккартизма и «охоты на ведьм» конца 1940-х — начала 1950-х годов. Критику он усматривает в том, что национальный флаг превращается в неоднозначный объект, в предмет, который изображен столь буквально, что раздваивается на себя самого и свое изображение. При этом, как указывает Хопкинс, перед нами не живопись-обманка. Обман прозрачен: газеты, просвечивающие через флаг, порождают эффект флага-как-средства-сокрытия-чего-то, как политического прикрытия неблагоприятной политики или как указания на охватившую Америку шпиономанию. Однако же художник аналогично использует и другие ткани с узором. Подобно флагу он изображает занавеску-жалюзи (коллекция Музея Людвига в Государственном Русском музее), накладывая гризайльный узор на основу-вещь, не скрывая и барабана, на который накручивается штора. Название этой работы — «Тень» — является примером словесной игры, особенно ценимой Дюшаном (английское слово «shade» означает и тень, и завесу, и штору), что действительно открывает тему двойничества, которая, впрочем, не обязательно политизирована.

Политическая составляющая, если она и была, уступает в творчестве Джонса поиску такой художественной формы, которая бы удваивала себя в предмете и тем самым способствовала бы расщеплению и объекта, и субъекта, воспринимающего этот объект. Человек, рассматривающий картины Джонса, как и зритель «Фонтана», неизбежно наблюдает самого себя, задающего себя вопросом о смысле видимого, или, по словам Джонса, раздваивается, становясь наблюдателем и шпионом. Это подтверждает и предпринятый Джонсом проект иронической объективации скульптуры. Он создает несколько небольших скульптур из бронзы и металла, которые полностью повторяют бытовые предметы: две банки пива, лампочку в патроне, банку из-под растворимого кофе с кистями. Джонс

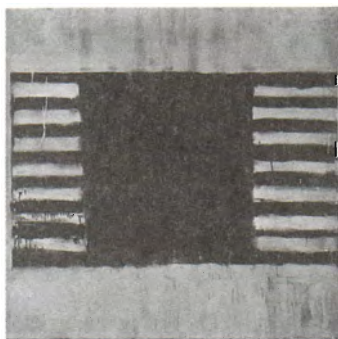


Джаспер Джонс. Электрическая лампочка I. 1958

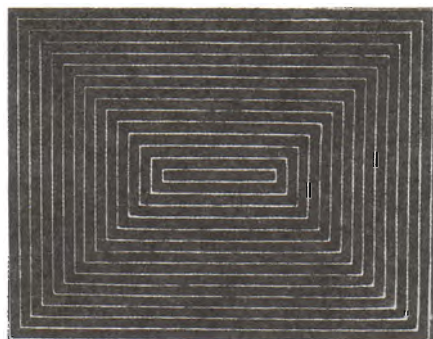
совершает движение в противофазе по отношению к той части фигуративного искусства, которая стремилась создать совершенную версию реальности: он, наоборот, представляет художественную репрезентацию, которая становится костюмом реального предмета и часто мимикрирует под обычные фактуры реального, чтобы скрыть себя как автор-

ское мастерство и усилить объективным качеством жизни. Если фигуративное искусство, картина как окно в мир открывает чудо художественного представления, рэди-мэйд Дюшана интригует вмещенными в вещь новыми, несовместимыми друг с другом смыслами, то объективистская репрезентация в работах Джонса фиксирует еще один момент неустойчивого равновесия, в котором искусство, стремящееся совпасть с фактурой реального, образует с предметом общий колебательный контур. Свойственная работам Джонса героика представления нехудожественного предмета, как ложкой дегтя, отмечена двойничеством, в которое он опускает искусство своими рукотворными рэди-мэйдами еще глубже, чем Дюшан — нерукотворными. Смысл такого искусства, подводящего к поп-арту, — в указании на растущую овеществляемость мира, которая, в отличие от 1920-х годов, уже не воспринимается с однозначным доверием предметности и материализму.

Путь, открытый звездно-полосатым флагом-картиной, лежал в область так называемой «постживописной» абстракции, или *post-painterly painting*, которую впервые представил нью-йоркский художник Фрэнк Стелла. Ранняя картина Стеллы «Зара» (1958) позволяет говорить о прямой зависимости его компози-



Фрэнк Стелла. Зара. 1958

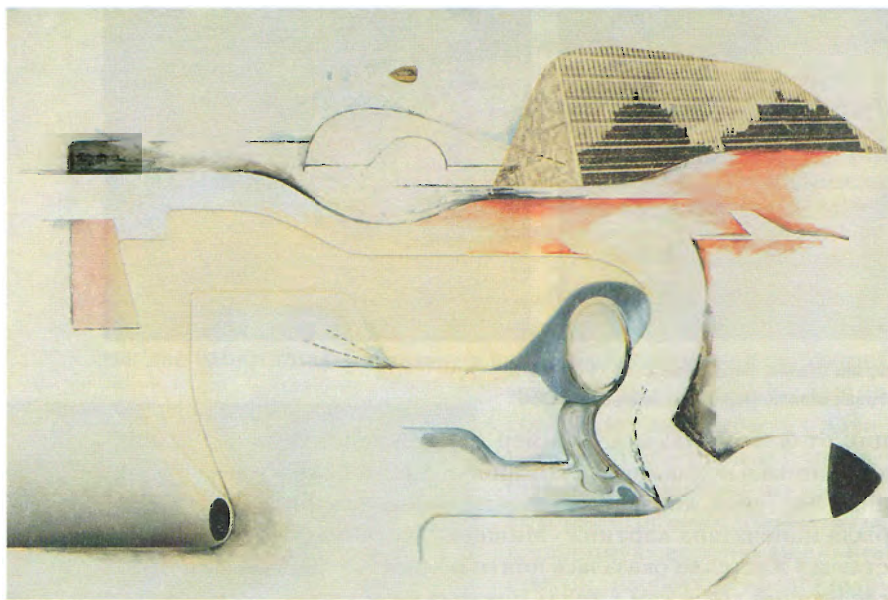


Фрэнк Стелла. Парк Томлинсон-корт. 1959

ции от флагов Джонса. Пример Джонса действовал как пример художника и медиазвезды, которой он стал в 27 лет благодаря усилиям Каstellи, когда в 1958 году на обложке журнала «Art News» была напечатана картина «Мишень с четырьмя лицами», а выставка у Каstellи оказалась почти полностью распроданной. На следующий год и сам Стелла показывает в Музее современного искусства на выставке «Шестнадцать американцев» абстракции большого формата, сделанные по общему композиционному принципу: всю поверхность холста покрывают одинаковые черные полосы шириной с рейку подрамника, а полосы-интервалы остаются незакрашенными. Адекватный пример постживописной абстракции Стеллы – композиция «Парк Томлинсон-корт», отразившая радикальное изменение картины мира. На месте порождающего и разрушительного хаоса линий или динамичного цветного поля взору открывается замкнутый лабиринт, сходящийся к некоей площади в центре. Здесь мы впервые видим в качестве основной не тему динамично преодолеваемой плоскости, но тему механического повторения. Причем автоматическая работа механизма, которой в данном случае уподобляется творчество художника, представлена без какого бы то ни было конструктивистского футуристического пафоса или, напротив, без всякой антиурбанистической критики с позиций естественного мира. Механистичность и утомительная повторяемость в раннем творчестве Стеллы сформулированы с индифферентной очевидностью непреодолимого закона вещей.

«Это – завтра». Британский поп-арт

Если в середине 1950-х годов актуальное искусство в Нью-Йорке стремится к объектности и в случае Джаспера Джонса выбирает в качестве своих сюжетов обыденные, бывшие в употреблении вещи (карманные фонарики, электролампочки и проч.),



Ричард Хэмилтон. Ее богатые возможности. 1958

то в Европе интерес вызывает прежде всего рекламная упаковка американского «сегодня», поскольку ее начинают активно импортировать вместе с планом Маршалла, с планом реанимации европейской промышленности и покупательного спроса. Европа прежде самих предметов американского современного мира видит их рекламы. Эту тему первыми начинают исследовать художники и теоретики Лондонской независимой группы. В 1952–1954 годах группа проводит семинары, посвященные современному чувству жизни. Возникший под крышей Института современного искусства, где собиралась группа, британский поп-арт отличался от того современного искусства, которое пропагандировали Г. Рид и Р. Пенроуз, идеологи Института и участники сюрреалистического движения. Если Рид в качестве эталонных современных мастеров представлял сюрреалиста Г. Арпа и абстракциониста Б. Николсона, уже остывшее музейное искусство, то критик Лоуренс Аллоуэй, который стал идеологом нового направления, понимал современную визуальную культуру как бескрайний коллаж, включающий в себя не только музейные картины и скульптуры, но и новейший дизайн, рекламу, полиграфию и, конечно же, кино. В области дизайна особое значение придавали оформлению американских автомобилей, которые собирали на заводах в Детройте, и считанные экземпляры — подлинные предметы роскоши — в середине 1950-х годов ездили по дорогам Англии, а читающее население Европы следило за виражами новейших машин по автомобильным журналам.

Такое расширение формата искусства немедленно предоставило все преимущества печатной продукции как современному средству репрезентации, основанному прежде всего на фотографиях. В 1953 году входившие в независимую группу художники Эдуардо Паолоцци, Найджел Хендерсон и архитекторы Питер и Алисон Смитсоны устроили выставку фотографий под названием «Параллель жизни и искусства», призванную продемонстрировать универсальную проникающую силу фототехники, которая способна зафиксировать фактуры жизни и искусства на макроуровнях аэрофотосъемки и на микроуровнях отпечатков пальцев, в глубоких исторических пер-



Реклама «Кадиллака» 1957 г. 1956

спективах (удаленные от европейских центров памятники археологии) и на рубежах творчества XX века (картины Клее, Дюбюффе, Поллока). Следующие два года уходят на осознание эффекта, производимого фотографией и, в частности, новой массовой прессой. Результатом этой интеллектуальной работы становится другой знаменитый выставочный проект независимой группы — экспозиция «Это — завтра», показанная в 1956 году в галерее Whitechapel и состоявшая из двенадцати разделов.

Наибольший исторический интерес представлял раздел самого популярного художника группы Ричарда Хэмилтона. Он устроил свою экспозицию наподобие инвайронмента (окружающей среды), что можно объяснить влиянием затейливо

Вид экспозиции Ричарда Хэмилтона и Джона Мак-Хэйла на выставке «Это — завтра», 1956, Лондон, Институт современного искусства





Ричард Хэмилтон. Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными? 1956

инсталлированных сюрреалистических выставок. Однако Хэмилтон оформил свой бокс не в стиле картины сюрреального сна, а по принципам современного дизайна для фойе кинотеатра. При входе располагались муляжи сразу двух культовых фигур новейшего кинематографа: соблазнительной Мэрилин Монро в платье, развевающимся от ветра из вентиляционной решетки, и Робби Робота с девушкой на руках, героя космической фантастики. Внутри экспонировался вошедший в историю коллаж «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?» — первое стопроцентное произведение поп-арта, в котором фигурировало и слово «ПОП». Уже само название коллажа указывало на внимание к рекламным приемам соблазнения потенциального потребителя. Хэмилтон представляет широкий спектр привлекательных товаров — от баночной консервированной ветчины и последней модели пылесоса до спортивных фигур самих по себе. Внимание к рекламе и к особой ауре магазинных витрин художники проявляли и в 1910–1920-е годы. Хорошо известно, что и писсуар и велосипедное колесо перекочевали именно из витрин в экспозиционные пространства музеев благодаря

М. Дюшану. Кроме того, его знаменитые роторельефы (вращающиеся круги с изображениями) являются ближайшими аналогами движущихся спиралей, которыми, судя по фильму «М», в 1920-е годы украшали витрины парфюмерных магазинов. Хэмилтон выбирает и монтирует актуальные предметы потребительского спроса, новейшие фетиши с таким же пристальным и отстраненным холодным интересом, как и Дюшан, следуя за гением сюрреализма даже в том, чтобы подставить современную ташистскую абстракцию в качестве задника для модной вещи²³. Однако в сочетании с декорацией при входе — с гигантским роботом, зазывной улыбкой Мэрилин Монро и огромной муляжной бутылкой — холод и тонкая ирония Хэмилтона начинают отступать перед забытым духом футуризма, духом пафосной современности, в которой автомобиль динамичнее и прекраснее Ники Самофракийской, а рекламные речевки «Моссельпрома» обладают магической убедительностью настоящих стихов. Состояние сознания, которое передает британский поп-арт по Хэмилтону, работает тогда, когда автор продвигает себя как интеллектуальный продукт на массовый рынок, который он же и описывает, постоянно колеблясь между высокомерным ироническим восприятием и неподдельным восхищением тем, как рынок, анонимный коллективный криэйтор и мотор жизни, преуспел в организации целого мира, тучного пастбища товаров и услуг. Перед нами подход еще не пользователя, а экспериментатора, испытателя, который исследует влекущий и опасный для его социального и культурного статуса соблазн. Свой коллаж Хэмилтон экспонирует рядом с открыткой «Подсолнухи». Знаменитая картина Ван Гога пользуется наибольшей популярностью у зрителей Лондонской национальной галереи, и открытка в музейном магазине расходуется громадными тиражами. Хэмилтон первым символически фиксирует превращение модернистской живописи в мегахит, раскрученный путем циркуляции воспроизведений-симулякров.



Найджел Хендерсон. Голова человека. 1956

Совершенно другую работу на этой же самой выставке представил Найджел Хендерсон. Он также использовал фотографию, но не рекламную, а множество чужих испорченных фотоотпечатков,



Жан Дюбюффе. Слепой. 1959

склеив большой коллаж «Голова человека». Лицо футуризма по Хендерсону, созданное из отходов, как сюрреалистический Франкенштейн, не может не напугать своей буристой ожоговой фактурой. Коллаж Хендерсона экспонировался в павильоне Смитсонов и Паолоцци, похожем на блиндаж, где на полу валялись старые вещи и мусор (ржавый велосипед, расплюснутая труба), которые навели историка архитектуры и дизайнера Райнера Бэнхэма, тогда впервые издавшего на английском манифест футуризма Ф. Т. Маринетти, на сравнение дизайна павильона с раскопками в зоне ядерной катастрофы. Среда в боксе Хэмилтона, наоборот, была насыщена фруктовым осежителем воздуха. Очевидно, что организаторы выставки «Это — завтра» неоднозначно

относились к идеям футуризма. Можно сказать, что они относились к этим идеям антиномично и амбивалентно. С появлением амбивалентной позиции мировоззрения Йохан Хейзинга в 1935 году соотносит структурный кризис культурологического мышления модернизма, заключающийся в том, что мыслительный процесс вынужден «парить между двумя противоположностями, которые прежде считались взаимоисключающими, в результате чего оценочное суждение колеблется в выборе, как Бурдана осел»²⁴. Именно так оценивают современность творцы британского поп-арта в 1950-е годы, иронично предлагая лондонским зрителям два истинно модернистских современных пространства: фойе кинотеатра и бомбоубежище.

«Авангард не сдаётся»

Британский поп-арт в его наиболее известном первом поколении остался в истории как один из примеров авангардного интереса к массовой культуре. Не подверженный тлению «синтетический» герой поп-культуры в 1950-е еще был опытным лабораторным образцом. В 1959 году датский художник Асгер Йорн, сторонник коммунальных форм жизни и творчества, один из создателей группы «CoBrA» (1948–1951), основатель (совместно с Ги Дебором, Константом и др.) «Интернационала ситуационистов» (1957–1972), будущий директор Института сравнительного вандализма (1960–1963), то есть собиратель и исследователь граффити в средневековых церквях, приступает к работе над бесконечным циклом под общим названием «Модификации». Йорн был близок с участниками сюрреалистического движения

(Роберто Матта), и импульс модификаций, несомненно, получил у Дюшана, который в 1919 году представил «исправленный рэди-мэйд» — репродукцию портрета Джоконды с пририсованными карандашом усами и бородкой. Под портретом значилось: «L. H. O. O. Q.», что принято расшифровывать примерно так: «У нее горячая задница». Основой для модификаций Йорна служили купленные на блошиных рынках картины XIX века, украшавшие когда-то комнаты буржуа, тянущихся к прекрасному. Попадались в основном пейзажи и портреты, которые Йорн модифицировал, а именно считал одни и пририсовывал другие детали, радикально меняя изображение. В одной из модификаций в мирный пейзаж вторгается гигантский «Чужой» (не стоит забывать, что это время наивысшего подъема научной фантастики, в том числе и фильмов о пришельцах из космоса) в виде американского мультяшного утенка Дональда Дака, изображенного со всей экспрессивной яркостью и агрессией. Рекламная американская современность в британском поп-арте также представлена с отчетливо агрессивной энергией, едва сдерживаемой под покровом хромированных и прочих блестящих поверхностей. В этом отношении Йорна и Хэмилтона можно сблизить, потому что оба они, что в экспрессионистических надрисовках, что в гламурных изображениях автомобилей, уподобленных одновременно девушкам и военным самолетам, находятся в постоянном поиске следов агрессии современности, разрушающей останки старого мира. В понимании Йорна, так же очевидно близком идеям Твомбли и Раушенберга, живопись перестает быть «картиной» или «композицией», становясь сви-



Асгер Йорн. Авангард не сдается. 1962
Асгер Йорн. Париж ночью. 1959



Асгер Йорн. Беспокойная утка.
Из серии «Модификации». 1959

детельством приложения разрушительной и модифицирующей силы, которая прочно ассоциируется с авангардным творческим актом. Если британские поп-артисты интересовались первыми результатами системной модернизации послевоенного общества, то произведения Хендерсона и Йорна были охвачены конвульсивной судорогой авангарда, исходящей из самого пекла разрушения всех форм и порядков прежнего, домодернистского мира.

В европейском искусстве 1950-х годов было несколько художников, трансформирующих абстрактную картину в объект с агрессивно нарушенной поверхностью. Это изобретатель перфорированных картин Лючио Фонтана, применявшие огонь Альберто Бурри и дым — Отто Пиене, Миммо Ротелла, использовавший сорванные плакаты. Поверхность картины во всех случаях представляет собой поле насилия, но совершённого не при помощи красок или карандаша, как это случается в творчестве Поллока,

Миммо Ротелла. Мифология. 1962



Раушенберга или Твомбли. Художник подходит к холсту с ножом, огнеметом, горячей свечой или присваивает «труд» анонимных вандалов. Ротелла, относящийся к разрозненному европейскому движению «афишистов», в 1954 году впервые показал в качестве «картин» сорванные и «перемонтированные» плакаты, оставаясь в русле абстрактного экспрессионизма, «жестуально» организуя вполне беспредметные цветовые пятна. Он нашел еще один способ объективации картины: Ротелла представляет фактуру сорванных плакатов как бессознательное коллективное письмо, показывает якобы случайно образовавшиеся связи между фрагментированными образами. То, как Ротелла заклеивает холст обрывками плакатов, напоминает организацию плоскости «Ребуса» Раушенберга. Ротеллу интересуют «объективное» само разрушение и новая самоорганизация визуального языка городской среды, которые получают название «деколлаж». В 1959 году мастера деколлажа Франсуа Дюфрен, Жак де ла Вилье и Раймон Хайнс торжественно представляют свои произведения на Первом парижском биеннале, причем Хайнс экспонирует многое переживший забор с какой-то строительной площадки, присвоив себе произведение неизвестного коллектива авторов.

Миланец Лючио Фонтана, сын скульптора, входивший еще в 1930-е годы в позднее объединение европейских абстракционистов-геометристов «Абстракция — Творчество», нашел свой прием, отойдя от беспредметной геометрии, наведенной с помощью красок. В 1946 году Фонтана придумал идею «спациализма», или пространственности, сформулированную в «Белом манифесте». Впрочем, слово «идея» здесь не очень подходит, потому что Фонтана пишет о возможности заумного искусства, освобожденного от любых профессиональных представлений и даже от идей о том, каким оно могло бы быть. Гарантией сути творчества выступает грубая материя, из которой в скульптуре Фонтана создает растекающиеся в бесформие керамические комья. А вместо изображения пространства в живописи он «позволяет» миру по ту и по эту сторону холста вторгаться в зону, ограниченную подрамником, через разрезы или дыры в основе. Римский художник Альберто Бурри входил в число итальянских практиков живописи информель из группы «Origine», основанной в 1951 году. Однако прославился он также не абстрактной живописью, а произведениями-объектами. В начале 1950-х годов Бурри экспонирует натянутые на подрамники мешки, дырявые, жженные, часто выкрашенные в красный цвет, словно бы пропитанные кровью (сам художник, военный врач по профессии, сравнивал их с грязными бинтами); позднее он показывает абстракции, созданные из прожженного полиэтилена, из синтетических смесей. Именно по поводу экспериментов Бурри с мешками искусствовед Эрнст Гомбрих заметил, что



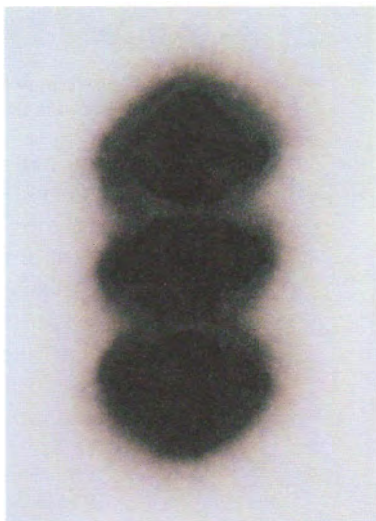
Альберто Бурри. Rosso plastica 5. 1962

такой выход за пределы живописной абстракции означает выход за пределы истории искусства, поскольку требует надления смыслом дерюги, а не пластической абстрактной композиции. На это можно возразить, что Бурри интересовала не выразительность абстрактной композиции, линий и цвета, как Кандинского и Клее, а суггестия материала, которая способна символически претворять красную краску в кровь и пластиковую поверхность во влажный блеск открытой раны. Именно этой объективной телесной реальности он требовал от нового типа постживописной абстракции по-европейски. Близкий Бурри Отто Пиене был инициатором создания группы «Zero» (стоит обратить внимание на все еще модернистскую символику названий художественных групп 1950-х, указывающую на поиски первоначала творчества) и работал под влиянием, несомненно, также зависевшего от Бурри, но более разнообразно одаренного и экспансивного художника Ива Кляйна. Пиене стремился к тому, чтобы получить нерукотворное изображение, созданное силами самой природы. Для этого он держал холст над свечкой, откуда горячий воздух и копоть не образовывали на нем свою «абстракцию».

Поскольку во всех этих случаях речь идет о художниках, принадлежащих по воспитанию к традиции католической веры и культуры, можно предположить, что картина в их творчестве сохраняла свой статус именно благодаря насильственному физическому «преображению» самого ее «тела», ее живописной основы. Все они демонстрируют переход искусства через жертву и смерть

«тела» картины в другое квазисакральное качество, в объективность или истинность сакральной реликвии, что по намерению еще могло бы быть сопоставлено с целями абстракции Ротко, но уже совершенно противоположно формальным интенциям американских абстракционистов конца 1950-х годов, таких как Стелла. У Бурри, Фонтаны, Пиене картина преобразована в ритуальный объект, а искусство — в практику пересоздания квази-религиозных ритуалов.

В принципе, именно к такому результату всегда стремилась авангардная абстракция в лице Малевича с его «супрематическим зеркалом», в лице Мондриана, который желал уничтожить даже белое как след материи, застывшей дух, наконец, в лице Раушенберга, который в 1951 году показывает совершенно черные и абсолютно светлые, полированные, улавливающие отражения всего на свете картины. Однако, от холста-зеркала Малевича до отражающих белых картин Раушенберга, сама поверхность, где могла бы быть абстрактная живопись, сохраняется ненарушенной, поскольку демонстрирует своей единичной потенциальной пустотой переход искусства в другое измерение. Здесь же к нам вплотную приближается момент ритуального насилия над телом холста, метафорически начатого Поллоком, которое теперь доведено до материализации. Искусство Бурри представляет состояние совершающейся жертвы живописью за Ничто, за тотальное разрушение. Не случайно серия «дырявых» поверхностей-овалов Фонтаны, обрамленных и одетых в стекла, как картины, носит название «Конец божества». Живопись как божество, как ценный дар может быть принесена в жертву более мощному богу, который распоряжается этими другими дарами, разрушая их по своему усмотрению. О конце божества возвещает ритуальный акт художника-«жреца», сжимавшего перфоратор в руке, как некогда Авраам сжимал ритуальный нож, занося его над горлом Исаака. Постживописная, деструктивная европейская абстракция свидетельствует, что искусство, стремясь к материальности, объектности, все еще ищет способ сохранить жреческий статус художника-экзистенциалиста, символически готового взять на себя ответственность за катастрофу мира и его возрождение, словно бы не замечая, что мир находится во власти другой символики и охвачен процессами надличностного, массового регулирования.



Отто Пиене. Без названия
(Живопись дымом). 1962



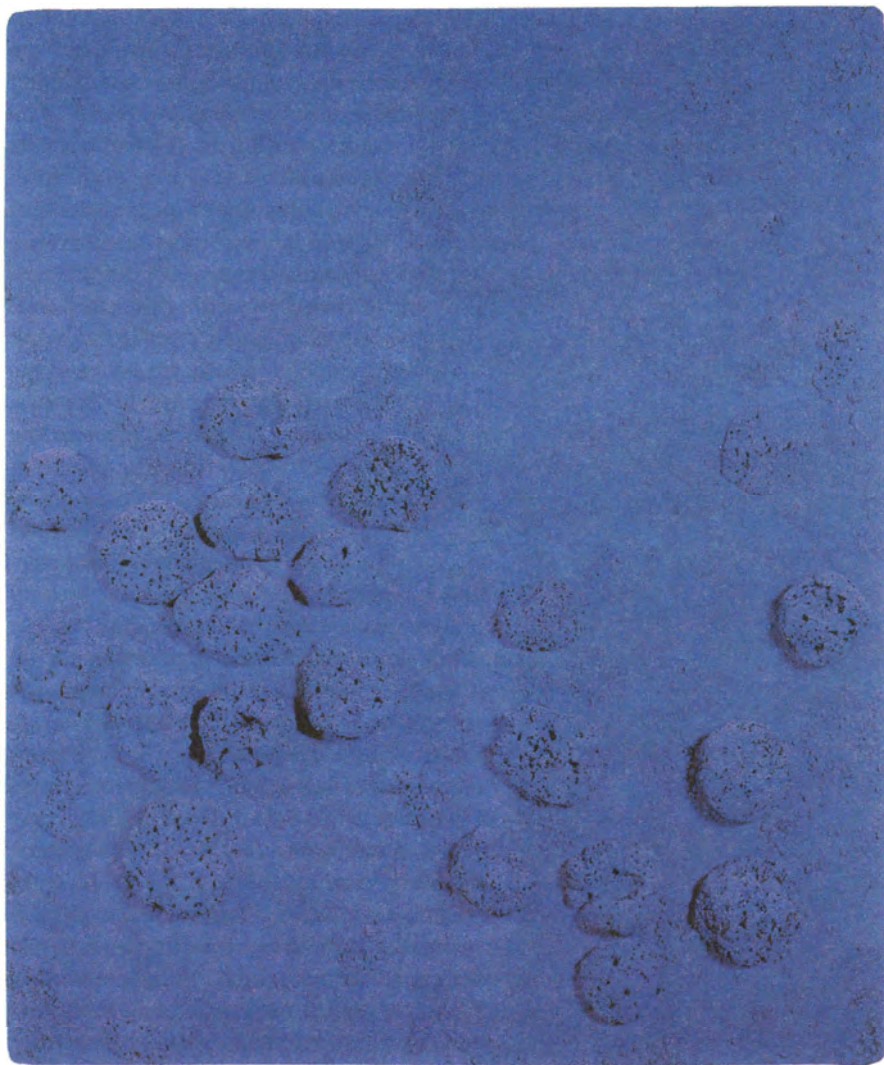
Люцио Фонтана. *Concetto spaziale / La Fine de Dio*. 1963

Люцио Фонтана. *Venezia era tutta d'oro*. 1961

Рассматривая, как меняется деструктивная европейская абстракция от начала 1950-х годов к концу десятилетия (художники продолжают работать и в 1960-е годы), мы видим ту же эволюцию, что и в живописи Поллока. Беспредметные композиции все более напоминают образцы хайтековского новейшего дизайна. Как удачно выразился Аркадий Ипполитов, кажется, что дырки на перфорированных холстах Фонтаны сделаны шпильками, каблуками тех самых модных туфель, которые в эти годы рисовал для рекламы Энди Уорхол.

У начала космической эры: «международный синий» Ива Кляйна

Художники эпохи модернизма должны были быть новаторами или хотя бы изобретателями какого-то живописного приема. Даже самые традиционные из них тщательно охраняли территорию своего авторства от коллег. Известно несколько историй о судебных процессах начала XX века, когда оспаривалось авторство того или иного изображения облаков, деревьев и т. д. Знаменитый французский художник Ив Кляйн в 1956 году получил патент на изобретенный им способ создания монохромных синих абстракций: теперь, благодаря связующему, пигмент «международный синий» Кляйна можно было использовать в красящих растворах и напылять на разнообразные поверхности, например основы с приклеенными морскими губками (Кляйн вырос у моря, в Ницце), трансформируя картину в кусок морского дна, видимый сквозь толщу воды, или в предугаданный космический пейзаж, который станет знакомым в ближайшем бу-



Ив Кляйн. Ре 16, До-До-До. 1960

душем, с 1958–1960 годов, когда на Землю придут телерепортажи и фотоснимки из космических полетов. Возможно, это был первый патент в истории беспредметного искусства. Во всяком случае, ни Малевичу не пришло в голову запатентовать супрематические фигуры, ни Поллоку — дриппинг. International Klein Blue автор опробовал в картинах-монохромах в 1955 году, причем этому предшествовало издание каталога «Картины Ива», в котором вместо репродукций были сброшюрованы промышленные образцы цветной бумаги, подписанные названиями городов, где жил Кляйн. В январе 1957 года в миланской галерее Apollinaire Кляйн показывает одиннадцать совершенно одинаковых панелей,

окрашенных International Klein Blue, которым к этому времени критик Пьер Рестани придумал название «монохромные пропозиции». Рестани употребил перевод немецкого слова Satz (тезис, положение, предложение), которым пользовался философ Людвиг Витгенштейн. Пропозиции – положения, истинность которых следует доказать, в переводе на язык International Klein Blue становились парадоксальными. Кляйн сразу же продемонстрировал два свойства монохромов: их тиражируемость или клонированное сходство в соединении с потенциальной бесценностью каждого экземпляра. Наличие патента не противоречило указанию на условность цены изобретения или его сверхценность: Кляйн продает одинаковые монохромы в Милане по разным ценам.



Ив Кляйн. Портрет Армана. 1962

«Международный синий» Кляйна был бесценным потому, что представлял эманацию небесной сини. В своих монохромах Кляйн удостоверял небывалые воплощения космической синевы, утверждая, что его лучшей картиной является небо.

Кляйн освобождал современную ему абстракцию от геометрии, от экспрессионистических пятен, от любого рода линий и изображений. В мае 1957 года в парижской галерее Ирис Клер Кляйн показывает выставку под названием «Пустота», где основным объектом созерцания стала голая, слегка тонированная голубизной комната. Пустой синий мир был идеалом, целью объявленной тогда же «пневматической революции». Революцию Кляйн понимал как освобождение, свободное дыхание, полет, как достижение высот духовной и физической практики. Участники пневматической революции (например, соратник Кляйна художник Арман)

из созданной Рестани группы «Новые реалисты» предстают совершенными людьми. Их обнаженными телами глубокой фирменной синевы в корпусе произведений Кляйна предводительствует античная богиня победы Ника. (Копию знаменитой крылатой Победы из Лувра он также представляет со своим фирменным синим покрытием.) Кляйн стремился включить в свою художественную квазирелигию, во многом инспирированную восточной философией (он зарабатывает себе на жизнь как профессиональный тренер дзюдо), и монумент египетского культа. Повторяя «Пустоту» в апреле 1958 года, он договаривался о си-

ней подсветке обелиска на площади Согласия. В 1961 году на своей персональной выставке «Ив Кляйн — монохром и огонь» в музее Дом Ланге в Крефельде он использует еще один знаменитый религиозный образ, создав огненный фонтан «Моисей». Это произведение сохранилось в заказанных Кляйном цветных фотографиях. Столб огня эффектно смотрится на фоне ночного парка. Зрители предостоят явлению огненного снопа, подобного изображениям неопалимой купины, откуда Господь обращался к Пророку.



Ив Кляйн. Огненный фонтан «Моисей». 1961

Кляйн соединяет в искусстве второй половины 1950-х — начала 1960-х годов две практики, которые до сих пор мыслились несводимыми: квазимистериальные ритуалы авангарда, преобразующего искусством обыденность, и коммерцию в области искусства. Он налаживает продажу своих произведений (монохромов, моногольдов, зон нематериальной живописной чувствительности) как продажу реликвий или амулетов, посвящая часть выручки св. Рите, своей небесной покровительнице.

Наиболее последовательно из всех европейских художников 1950-х Кляйн шел к тому, чтобы найти заместитель живописи, преобразить статус картины, приблизив ее к вещи, но такой, которая в традиции европейской мысли представляется бесценной, культовой. Для этого он прежде всего преобразует арсенал художественных средств. Как художник-медиум или «художник пространства» Кляйн оснащает свое творчество, помимо «международного синего», другими символическими материалами, подключается к другим энергиям: он создает изображения при помощи огня, получает отпечатки потоков ветра и дождя на поверхностях, покрытых краской, покрывает планшеты листовым золотом. В 1958 году он находит новое фирменное средство: «живую кисть», то есть создает изображение при помощи отпечатка человеческого тела. И в 1960 году Кляйн устраивает публичный сеанс создания таких картин-«антропометрий». Источников у этого приема могло быть несколько, и они всегда так или иначе связаны с мистическим и ужасным, с темой как первоначала, так и страшного конца в истории человечества и культуры. В частности, это могли быть отпечатки ладоней первобытных «художников» в сценах пещерной живописи, которые часто



Ив Кляйн. Антропометрия. Без названия. 1961



Ив Кляйн. Антропометрия 102. Архитектура воздуха

соотносят с жертвоприношениями; это могли быть пустые или (по терминологии Кляйна) «негативные» отпечатки тел в застывшей лаве на улицах Помпей. Это, конечно же, были две христианские святыни: нерукотворные образы Спасителя на платке св. Вероники и на Туринской плащанице. Важную роль, несомненно, играли и современные впечатления, так как одну из негативных антропометрий Кляйн назвал «Хиросима». Между тем само представление рождения картины из духа перформанса или, как его называли тогда, «живого искусства», напоминало эротическое шоу и превосходно соответствовало тому гедонистическому пожиранию жизни, которое во второй половине 1950-х годов утвердилось не только в США, но и в Европе. В присутствии светской публики Кляйн, облаченный в смокинг, дирижировал группой обнаженных девушек, которые гладили друг друга измазанными в синей краске ладонями, а потом прижимались окрашенными телами к листам бумаги или прижимали к бумаге друг друга. Кляйн помещал зрителей в зону воздействия эротического влечения, но при этом отводил им достаточно неловкое положение пассивных свидетелей, к тому же еще дополнительно связанных демонстрацией социальной обусловленности потребления высокой культуры, поскольку он тематизировал светскость и «праздничность» художественной церемонии, ее доступность только избранным, высшим и званым. В данном случае речь идет о специальном приглашении ста ценителей перформанса в Международную галерею современного искусства

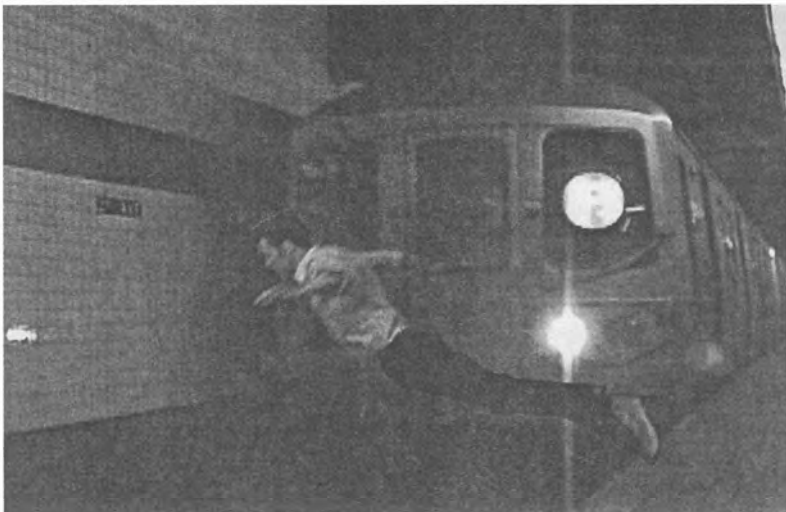
ва в Париже. На протяжении всего действия, сопровождавшегося исполнением минималистской, наполовину пустой партитуры «Монотонной симфонии», зрители были вынуждены совершенно неподвижно сидеть в креслах, как в оперном театре, находясь всего лишь в метре от совершенно обнаженных, валяющихся у их ног девушек.

Кляйн, однажды уподобивший себя Моисею, представляет редкий тип художника-пророка или юродивого, который не исчез в Европе второй половины XX века, по существу воплощая одну из немногих живых связей актуального искусства с художественной, философской и религиозной традицией. Йозеф Бойс и Дэмиен Хёрст продолжают этот же тип творчества-свидетельства о невоз-



Ив Кляйн. Художник пространства бросается в пустоту!
1960

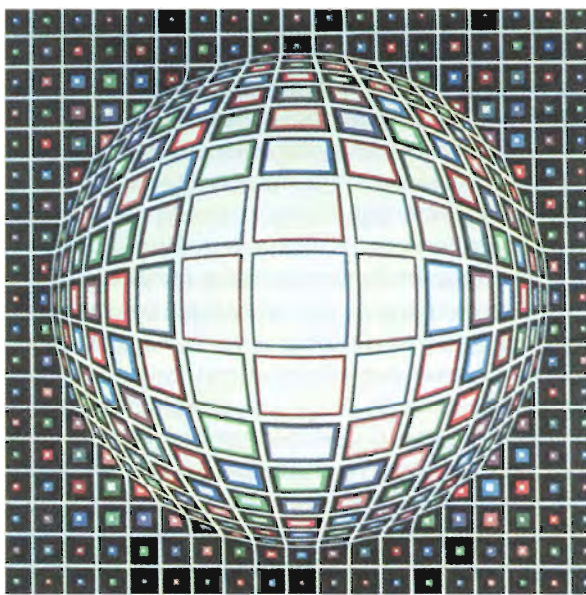
можной, отлетевшей и необходимой истине. В воскресенье, 27 ноября 1960 года, Кляйн издал однодневную газету со своей фотографией «Человек в космосе». Под знаменитым теперь монтажным снимком, на котором Кляйн в парадной темной одежде, распластав руки в белых манжетах, парит над карнизом двухэтажного особнячка на тихой улице, имелась подпись: «Художник пространства бросается в пустоту!» Стоит приглядеться к этой пустоте повнимательнее, потому что именно она задает ритм парения человека в космосе. Пейзаж на редкость обычный: горизонт закрывает небольшая станция железной дороги, стоит поезд, вагоны второго класса; в сторону станции по пустой улице уезжает одинокий велосипедист, единственный и неудавшийся свидетель вознесения «художника пространства». Нам иронично напоминают о том, что мы не очень готовы к явлению чуда, при помощи публикации о чуде в газете, изданной тиражом тысяча экземпляров. Через несколько лет Энди Уорхол растиражирует не менее волнующее событие смерти, где тоже попадет в кадр случайный прохожий, совершенно не причастно к произошедшей катастрофе следующий по своим делам. В начале космической эры Кляйн, хранитель волшебной синевы, магический режиссер «Театра пустоты», посылает сигнал о том, что современность опасно перестает вмещать в себя чудо, тиражируя



Чайвас Клем. Прыжок в пустоту. 2003

обыденность. Сознательно или нет, Кляйн заново выстраивает мизансцену замечательной картины Питера Брейгеля «Падение Икара», поменяв местами первый и задний планы. Теперь событие максимально и отчаянно приближено к зрителю, потому что приземленная реальность неуклонно осуществляет свою экспансию в пространстве. Суждение постмодернизма будет заключаться в том, что современность как чудо, *Modernité*, «Прекрасный новый мир» — лишь одно из текущих заблуждений, дурная бесконечность которых подобна темному, пустому и гулкому тоннелю подземки. Так через сорок лет ироничное предупреждение Кляйна приспособит к нашей повседневности американский художник Ч. Клем, который (попытка за попыткой, кадр за кадром) будет падать с платформы нью-йоркского метро на рельсы под надвигающийся поезд до тех пор, пока не выключат смонтированную на компьютере видеозапись. Но в ноябре 1960 года до этого еще далеко. Через несколько месяцев в космос полетит Юрий Гагарин, которого Кляйн немедленно заочно примет в круг лидеров своей пневматической революции. Герой модернизма выходит на космическую орбиту, и в эти бесконечные 108 минут облета Земли наступает абсолютная модернистская гармония воплощенного человеческого гения и всемирного братско-сестринского коллектива, повсюду прильнувшего к телевизорам и радиоприемникам.

РЕАЛЬНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ
1960-х ГОДОВ:
ОТ ОБРАЗА К ИМИДЖУ



В 1962 году появляются произведения новейшего искусства под беспрецедентно простым названием «Сделай сам». Хотя это большеформатные картины художника Энди Уорхола, название не обманывает зрителя и вполне отражает суть дела. Изображения, как в альбоме детских раскрасок, местами недораскрашены, приглашая любого желающего повторить процесс создания картины или закончить его. Уорхол предлагает зрителю сделать картину в духе классических хитов модернизма, например пейзажей Ван Гога с ирисами (вероятно и дизайнерское влияние: схемы довольно доступного изготовления очень популярных в США витражей Тиффани). Если в 1950-е годы движение от картины к объекту заключалось в том, что художники форсировали модернистские идеи «правды материала», продирались через фактуру, то Уорхол одним ударом разрубил гордые узлы формализма, превратив эффектное музейное полотно в масштабную по-диснейлендовски книжку-раскраску. Картина — это образец для красивого раскрашивания. Именно так, чего уж тут скрывать, искусство живописи понимает большинство непрофессиональных «пользователей». Ни один художник-модернист, верящий в то, что ему предстоит трансформировать двухмерный формат холста в значительный образ, предметный или абстрактный, никогда бы не согласился с подобным утверждением. Во всей своей ослепительной реакционности призыв Уорхола прозвучал революционно и демократично.

В 1950-е годы образы, открытые 24 часа, следовало тщательно перемешать с абстракционизмом, который тогда был символом профессиональной живописи. Теперь миф об элитарной природе искусства поддерживается в музеях-резервациях, которые, впрочем, неплохо зарабатывают на тиражах репродукций, продавая эстампы и открытки, и развивают новую отрасль музейной работы — пропаганду искусства. В СССР знаком нового времени становится фотография колхозника с хемингуэвской бородой, который прямо в поле разглядывает репродукцию

«Мадонны Литгты» из собрания Государственного Эрмитажа. Демократия образа побеждает, потому что распространяется подход к искусству, воспитанный не на уединенном созерцании музейных картин, а на чтении иллюстрированных журналов. В 1950-е годы массовые печатные издания справляют полувековой юбилей, и в профессию приходят художники, воспитанные на качественных



Энди Уорхол. Сделай сам (Пляж). 1962

цветных репродукциях. Не говоря уже о том, что они также воспитаны на появившемся в начале 1950-х широкоэкранном кино. И, конечно, художники начала 1960-х годов — первые полные энтузиасты телезрители, ведь стена, возле которой стоит телевизор, тогда ассоциировалась с окном в большой мир.

Предварительные результаты воздействия новой воспитательной среды модернизма оценил еще в 1935 году Йохан Хейзинга: «Между театром и синематографом лежит переход от созерцания игры к созерцанию тени этой игры. Слова и движение теперь уже суть не живые действия, а всего лишь репродукции. <...> И даже наблюдение спортивных соревнований замещается суррогатами радиорепортажа либо спортивных новостей на газетной полосе. Во всем этом кроется известное обездуховление и истощение культуры. <...> Сама драматургия почти целиком переносится во внешнюю зрелищность, а произносимое слово играет всего лишь вспомогательную роль. Искусство созерцания сведено теперь к умению быстро схватывать и понимать непрерывно меняющиеся визуальные образы. Молодежь приобрела такой необыкновенный синематографический взгляд, прямо-таки поражающий старшее поколение»¹. Молодежь — это поколение, родившееся сразу после Первой мировой и в 1920-е годы, поколение Уорхола или Лихтенштейна. Последний говорил, что его художественный язык, конечно, связан с языком Миро или Пикассо, но опосредованно: через формы комиксов, которые демонстрируют бессознательное усвоение приемов модернизма. В некоторых странах, таких как СССР, молодежь специально тренировали читать визуальную среду, насыщенную социально-политической рекламой, ставшую монтажом идеологических знаков. С такой массово-модернистской «тренировкой» зрения как-сканирования, с тем непреложным фактом, что между реальностью и сознанием этого поколения всегда присутствуют киноэкран и рекламный плакат, Хейзинга связывал ослабление способности суждения.



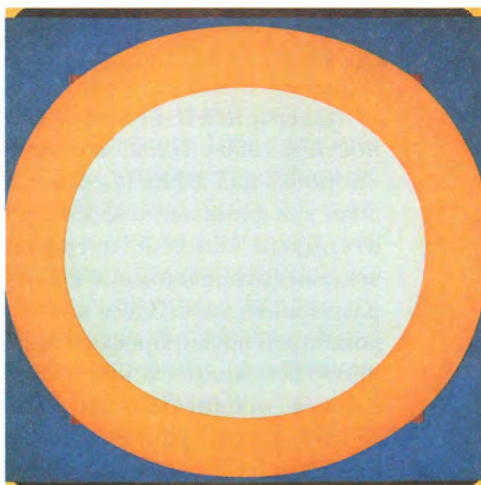
Эд Руша. Большой товарный знак и 8 прожекторов.
1962

Если вернуться к серии «Сделай сам», то как раз можно заметить, что она содержит в себе не только представление, но и анализ ситуации. Можно сказать, что работа Уорхола — пример дегуманизации и депсихологизации искусства, пример опустошения истории живописного творчества. Зри-

тель, «общающийся» с картиной «Сделай сам», испещренной цифрами, которые означают систематизированные оттенки цвета, чтобы копиист не сбился и освоил сложности гаммы, получает не эстетический опыт в традиционном понимании, он не испытывает катарсиса, эстетического наслаждения, но лишь участвует в перегонке знаковых ценностей, узаконенных системой искусства, он поддерживает стандарт, не нуждаясь в акте суждения об искусстве. Вот как внимательный исследователь первых опытов поп-арта Жан Бодрийяр в книге «Система вещей» (1968) объяснял, что такое потребление, и в том числе потребление культуры: «Потребление определяется как систематическая тотально идеалистическая практика, которая далеко выходит за рамки отношений с вещами и межиндивидуальных отношений, распространяясь на все регистры истории, коммуникации и культуры. То есть остается живым стремление к культуре — но в роскошных изданиях и литографиях на стенах столовой потребляется одна лишь ее идея. Остается живым стремление к Революции, но, не актуализируясь на практике, оно потребляется в форме идеи Революции. В качестве идеи революция и впрямь оказывается вечной и будет вечно потребляться подобно любой другой идее — все, даже самые противоречивые идеи могут уживаться друг с другом в качестве знаков в рамках идеалистической логики потребления. <...> Потребление именно потому столь неистребимо, что это тотально идеалистическая практика, которая за известным порогом уже не имеет более ничего общего с удовлетворением потребностей или же с принципом реальности. Дело в том, что проект, сообщающий ей динамику, всегда оказывается разочарован подразумевающей его вещью. Получив непосредственное существование в знаке, он переносит свою динамику на бесконечное и систематическое обладание все новыми и новыми потребительскими вещами/знаками. Тогда потребление, чтобы остаться собой, то есть жизненным принципом, должно либо превзойти себя, либо бесконечно повторяться. А сам жизненный проект, будучи раздроблен, разочарован и включен в знаковую систему, вновь и вновь возникает и отменяется в чередѣ вещей»².

В первой половине 1960-х годов искусство драматично проходит через процесс подмены делания реальности и революции потреблением идей культуры и революции. Как никогда прежде, разве что в 1910-е годы, когда взрывоподобно появляется авангард, искусство быстро, разнообразно и ярко реагирует на интенсивный ритм модернизации и, как следствие, демократизации жизни. Возникает или дозревает рекордное число новых направлений актуального искусства: новый реализм в Европе, американский поп-арт, кинетическое искусство и оп-арт, мини-мализм. Эти движения отличает динамичная борьба за поиск нового образа реальности, который проходит по преимуществу в среде тех или иных материальных носителей идеи современности.

И отличает эти движения последняя в период модернизма осознанная борьба коллективных идеологий. Центральными смысловыми событиями данного периода становятся последние модернистские революции XX века. Прежде всего это была космическая революция, которая предопределила технологическое первенство США в новейшей истории и, как следствие, господство американских культурных стандартов. Во-вторых, речь идет о революции на Кубе, освобождении от колониальных режимов государств Африки и о



Эл Хелд. Мао. 1967

крайне влиятельной китайской культурной революции 1966–1969 годов, которая соблазняла «правильным путем решения проблемы противоречий среди людей» (Мао Цзэдун). События в Латинской Америке, Африке и Китае сообщают планетарный масштаб европейской монополии на левый радикализм и инспирируют самую знаменитую из революций 1960-х – молодежную. В 1968 году волна студенческих восстаний в Европе и США поднимается против законов буржуазного общества, построенного на лицемерии. Не стоит говорить, что цель так и осталась мечтой, погрузив послереволюционный мир в состояние глубокой меланхолии и сильнейшего недоверия к современной реальности. В определенном отношении 1968 год также можно считать одним из финалов модернизма, последней попыткой евроамериканской культуры и социума реализовать на практике модернистские лозунги Великой французской революции. Свой 1968 год был и у советского общества, когда вторжение



Нам Джун Пайк. Коробка для дзена (Серенада). 1963

в Чехословакию стало финалом оттепели и связанных с ней надежд на возрождение «истинных ценностей» коммунистической революции. После 1968 года осуществление социальных утопий под знаменами свободы, равенства и братства становится уделом террористических организаций. Современность как общезначимая истина изживает себя в 1960-е, оставляя на долю Modernité одни только (но зато какие!) операционные возможности реализоваться в области новых технологий.

Аллегорией изменений, которые претерпевает дух современности в 1960-е годы, может быть ассамбляж Нам Джун Пайка «Коробка для дзена (Серенада)», предвосхищающий концептуализм как финальное изобретение этого десятилетия. Мы видим открытый чемодан, нутро которого забито разнообразными вещами, относящимися к быту мегаполиса и художественно образующими хаос. Здесь яркая геометрия шотландки от мужской домашней обуви, броский красный шрифт журнала «Newsweek», провода и микросхемы, обложка книги с иероглифами — одним словом, предметная картина глобальной деревни по М. Мак-Люэну, над которой, как небо, вертикально поднимается внутренняя часть крышки чемодана с большим карманом из мерцающего серебристо-лилового шелка. В кармане покоится виниловая пластинка, ее полускрытый диск, как черная луна, нисходящая за линию горизонта, отсвечивает вверх блеклой полосой. Горизонтальная материальная суета в чреве чемодана затихает, как только взгляд переходит в вертикальную плоскость молчаливого цвета и немного диска. Медитативная серенада Пайка звучит последними аккордами перед тем, как «Коробка для дзена» захлопнется, поглотив суету мира и хаос его картин. Модернизм подходит к рубежу, который искусство может преодолеть лишь одним и самым модернистским способом — ценой отказа от самого себя. На это идут потому, что, как сказано в пьесе Теннесси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше», «нужно позволить жизни продолжаться, пусть даже с мечтой о жизни все кончено».

«Новые реалисты»: музеефикация отбросов европейского урбанизма

В 1960 году французский критик Пьер Рестани, как уже говорилось, знаменитый своим сотрудничеством и даже соавторством с Ивом Кляйном, создает группу европейских художников под названием «Новые реалисты». Основной ее состав объединяет высказанное Рестани в первом манифесте 1960 года мнение, что реальность следует представлять в предметных формах. Реальность, которую заново открывала группа, была противопоставлена в своей новизне старой реальности модернистской культуры, то есть абстрактной живописи, рассматривавшейся теперь в качестве «академической дисциплины». Реалистичность художников Даниэля Споерри, Армана, Сезара, Жана Тингели состояла в том, что свои художественные средства они искали и находили в обиходе, ощущая себя творцами жизни, а не «чистого искусства». Этот выбор следует рассматривать как двойной флэшбэк. Во-первых, прямой – в традицию дадаизма и сюрреализма, прежде всего в творчество Дюшана с его рэди-мэйдами и ганноверского дадаиста Курта Швиттерса, автора мерц-картин. Во-вторых, опосредованный, но помогающий даже лучше понять сущность происходящего – в культурную ситуацию времен формирования модернизма, когда в середине XIX века салонные европейские художники выбирали между академической картиной и бытовым жанром. С радикальным крупным планом современности, который был взят британским поп-артом, этот выбор связан не был. «Новых реалистов» в мире вещей интересовали не особенности современного представления жизни, а обновленная версия «художественности», то есть возможность использовать объекты в качестве кистей, красок и скульптурных материалов.

Данный вывод подтверждает сравнение работ «Новых реалистов» с мерц-картинами Швиттерса, который на протяжении 1920–1940-х годов собирал на планшетах коллажи и рельефные ассамбляжи из целых или фрагментированных предметов, работая в разных современных манерах – от конструктивизма до

сюрреализма, от абстрактно-экспрессионистических опытов до поп-арта. В отличие от бесконечно экспериментировавшего Швиттерса «Новые реалисты» нашли каждый свою «торговую марку» и придерживались ее, развивая тактику Кляйна. Их произведения гораздо более традиционно тяготеют к абстрактным композициям, тогда как каждый из ассамбляжей Швиттерса представляет собой осознанный синтез смысла конкретной вещи и надвещного художественного языка, раскрывая важные аспекты современного чувства жизни. Рассмотрим в качестве примера один из поздних коллажей Швиттерса под названием «Зеленое на желтом» (1947). Швиттерс компонует коллаж так, чтобы прежде всего привлечь внимание к смыслу названия, ко-



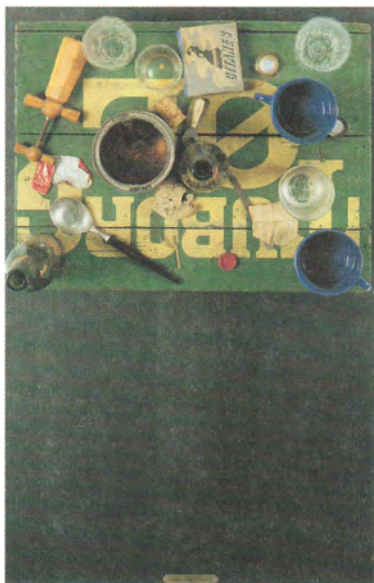
Курт Швиттерс. Зеленое на желтом. 1947

торое отсылает к искусству, то есть к абстракционизму. Мы видим композицию, где основное событие — это динамичное рождение синего цвета на зеленом и желтом. Синева маркирована словом «sparkling», то есть «сверкающий», «искрящийся». Однако это слово сферой своего современного применения говорит зрителю отнюдь не об искусстве: речь идет не о сияющих небесах, а о чистоте, которую позволяют достичь новейшие моющие средства. Так безупречная формально «абстракция» Швиттерса начинает постепенно трансформироваться в сторону будущего поп-арта, потому что ее части обнаруживают большее родство с рекламой, чем с метафизикой цвета. Здесь ведь желтое получено из этикетки к банке с консервированной кукурузой, а на зеленом присутствует вырезка из рецептов: «Использовать для приготовления закусок... для приготовления сэндвичей». Наконец этот этюд о домовитости, которую, вероятно, особенно сильно переживал беженец Швиттерс, потерявший в бомбежках Второй мировой жену и дом, открывает все свое пространство целиком. Через слои с расписанием английских поездов и обрывки слов «работа», «собственники», «идеал» мы добираемся до самого нижнего слоя коллажа и одновременно до главного слоя смысла-образа — до традиционной, как сама викторианская эпоха, акварели с изображением особняка у пруда в зелено-голубом саду. Скромный пластический этюд, мерц-картина, собранная из ос-

твое отсылает к искусству, то есть к абстракционизму. Мы видим композицию, где основное событие — это динамичное рождение синего цвета на зеленом и желтом. Синева маркирована словом «sparkling», то есть «сверкающий», «искрящийся». Однако это слово сферой своего современного применения говорит зрителю отнюдь не об искусстве: речь идет не о сияющих небесах, а о чистоте, которую позволяют достичь новейшие моющие средства. Так безупречная формально «абстракция» Швиттерса начинает постепенно трансформироваться в сторону будущего поп-арта, потому что ее части обнаруживают большее родство с рекламой, чем с метафизикой цвета. Здесь ведь желтое получено из этикетки к банке с консервированной кукурузой, а на зеленом присутствует вырезка из рецептов: «Использовать для приготовления закусок... для приготовления сэндвичей». Наконец этот этюд о домовитости, которую, вероятно, особенно сильно переживал беженец Швиттерс, потерявший в бомбежках Второй мировой жену и дом, открывает все свое пространство целиком. Через слои с расписанием английских поездов и обрывки слов «работа», «собственники», «идеал» мы добираемся до самого нижнего слоя коллажа и одновременно до главного слоя смысла-образа — до традиционной, как сама викторианская эпоха, акварели с изображением особняка у пруда в зелено-голубом саду. Скромный пластический этюд, мерц-картина, собранная из ос-

татков реклам, расписания, акварельного «вторяка», разворачивается в декларацию неизбежности буржуазного уклада, семейного принципа «мой дом — моя крепость», который символизирует естественное право, подделывается под природный ход вещей, хочет быть подобным тому, как неизбежно связаны между собой зеленый, желтый и синий цвета. Итак, задача Швиттерса состояла в том, чтобы в меру иронично, в меру серьезно отправить зрителю многоуровневый идейный контекст, раскрывающийся в слоях художественной репрезентации через взаимодействие образов и слов, через переходы от конкретики фактур к пластически абстрагированной смысловой формуле.

Цель «Новых реалистов» в большинстве случаев была гораздо менее амбициозной: показать, что отработанный помоечный материал жизни мегаполиса может быть пущен на вторичную эстетическую утилизацию в искусстве. Одну из первых новореалистических выставок представил в 1961 году Даниэль Споерри, скомпоновав ее из «tableaux-pièges» или «objets trouvés au hasard sont fixés tels quels», то есть показывая «картины-западни» или «случайно найденные объекты, также на авось закрепленные». Как говорил сам художник, его привлекала реальность, схваченная в неизменности мельчайших частиц, вплоть до крошек хлеба. Этой цели отвечали вертикально закрепленные столешницы с посаженными на клей всевозможными предметами, обнаруженными на столе после еды, такими как стаканы, бутылки, пачки сигарет и т. д. Прием «вертикализации» горизонтального мира обыденных вещей нам уже встречался в комбайне Раушенберга «Постель». Однако, претендуя на полноту жизненной экспрессии, Споерри, в отличие от Раушенберга, гораздо более формален и эстетичен. Он строит вещами превосходную абстрактно-экспрессионистическую композицию. Искусство здесь работает как своего рода пластический очистной фильтр или нейтрализатор жизненной вирулентности, примененный ироничным, тонким и умелым специалистом-композитором. Собственно, ироническая позиция художника, который предлагает в качестве искусства отходы своего простецкого ланча и делает это предложение миру, где снова в ходу антиквариат, новейшие автомобили и другие подлинные ценности, — это то главное, что сообщает «ловушкам» Споерри живую связь



Даниэль Споерри. Туборг. 1961

горизонтального мира обыденных вещей нам уже встречался в комбайне Раушенберга «Постель». Однако, претендуя на полноту жизненной экспрессии, Споерри, в отличие от Раушенберга, гораздо более формален и эстетичен. Он строит вещами превосходную абстрактно-экспрессионистическую композицию. Искусство здесь работает как своего рода пластический очистной фильтр или нейтрализатор жизненной вирулентности, примененный ироничным, тонким и умелым специалистом-композитором. Собственно, ироническая позиция художника, который предлагает в качестве искусства отходы своего простецкого ланча и делает это предложение миру, где снова в ходу антиквариат, новейшие автомобили и другие подлинные ценности, — это то главное, что сообщает «ловушкам» Споерри живую связь

с реальной социальной ситуацией, которую они стремятся уловить. То единственное, что отличает эти «натюрморты», задающие вопрос о вещи как «жизни вечной», от стерильности гербариев.

Однажды в 1960-м году Споерри объявил своим произведением овощную лавку в Копенгагене. Этот художественный жест, лишь на первый взгляд напоминающий поступок Дюшана, доказывает, что «Новые реалисты» не стремятся на самом-то деле играть на разнице контекстов произведения искусства и вещи. Принципиальным для них является упрощение процесса ради



Сезар. Компрессия «Рикард». 1962

суггестии реального: либо за произведение выдается неизменный объект, либо осуществляется полное развеществление вещи, которая утрачивает функциональный смысл и энергетику, становясь абстрактным средством пластического выражения. Последним способом действует скульптор Сезар, который в 1960 году прославился показом «компрессий» — гигантских скульптурных брикетов из разных материалов (наиболее знаменитыми являются, конечно же, компрессии автомобилей). Взрывная сила нарушенной фактуры, которую заставили работать афишисты и Асгер Йорн, здесь впервые оказывается безопасно упакованной, спрессованной в скульптурном объеме и, таким образом, подвергнутой полной дезактивации. Художника в принципе не интересует само по себе знаменательное

превращение произведения в упаковку. Мы видим неожиданный итог: развеществление вещи при очевидной материализации произведения искусства дают в сумме блестящий предмет модного дизайна, или «надвещную конструкцию». Искусство становится чем-то вроде сопутствующего экологического малого производства при современной индустрии.

Другой пример превращения картины или скульптуры в упаковку продуктов представляет собранный из множества однотипных мелких деталек ассамбляж Армана под названием «В механической туманности». При помощи размещенных под стеклом в вертикальном ящике черных, серых и белых кружков, отбрасывающих тень на основу, к которой они прихотливо прикрепляются, Арман организует «космическое» зрелище, остроумный визуальный аттракцион на тему поллоковского хаоса абстрактно-экспрессионистической фактуры. Если в живописи Поллока

взятый ритм предполагал центробежное метафорическое расширение композиции за границы холста, «на весь мир», «в бездну», здесь, наоборот, действует центростремительная сила аккуратно собранного и запакowanego объекта. Арман, по всей вероятности, предполагал другой, более сильный результат, назвав свои материальные подборки «аккумуляциями», указывая на их энергетические возможности.

Непосредственными предшественниками Армана по специализации «искусство в коробке» были Марсель Дюшан и американец Джозеф Корнелл, близкий нью-йоркским сюрреалистам и пользовавшийся известностью в послевоенной Европе. Корнелл в течение нескольких лет занимался творчеством для себя, собирая ящички как личные сокровищницы, как миниатюрные кукольные дома, и лишь в самом конце 1940-х показал их через одну из нью-йоркских галерей. Сравнение с коллекциями предметов Армана демонстрирует, как частное собрание или инфантильный «секрет» Корнелла в творчестве французского художника трансформируется в широко открытый общественному лицезрению стеклянный объем, витрину, которая ситуационно объединяет магазин и музей. Если Корнелл и собирает какие-то серии предметов, организованные в витринное представление, как в «Аптеках», это всегда фантастическая и архаическая торговля, напоминающая о лавке древностей. Мы видим одинаковые аптечные склянки, через толстое стекло которых едва просвечивает целый мир драгоценных «лекарств» или отрад души: здесь есть южная ракушка, карта звездного неба и карта Центральной Америки, стеклянный шар, браслет-змеяка и т. д. Арман аккумулирует тоже старые, поношенные или подвергшиеся насилию вещи, например женские туфли на шпильках или битые фарфоровые тела и головы кукол. Они всегда представлены абстрактной товарной массой и поэтому возвращают импульс, уловленный когда-то сюрреалистами из витринных пространств 1910-х годов, обратно в область витрин. Отличие в том, что в магазинных застекольных экспозициях аранжированы красивые, хорошо выглядящие товары, а в витринах Армана, рассчитанных на музей актуального искусства, красиво и художественно аранжирован утиль, состаренные,



Арман. В механической туманности. 1963



Джозеф Корнелл. Без названия (Аптека). 1952

изуродованные предметы. Сама старость или перенесенное насилие позволяют им претендовать на статус исторического памятника, чего-то не сиюминутного, а кроме того, на родство с художественной традицией ар брут. Бенджамен Бухлох напоминает о том, что в 1955 году выходит первый документальный фильм о нацистских концлагерях, связывая собранные Армано фарфоровые руки и ноги, оторванные головы с «индустриализированной смертью»: ужасающими поленицами человеческих тел и скоплениями пожитков, изъятых у заключенных. И далее Бухлох делает еще один шаг, представляя произведения Армана связующим звеном двух катастроф: исторической лагерной и грядущей экологической, которую вызывает неудержимый рост общества потребления³. Возможно, такие сопоставления имеют право на существование. Во всяком случае, они еще раз указывают на то, что общество ищет упрощения и облегчения контакта с неуловимой реальностью.

В 1961 году «Новые реалисты» с большим успехом показывают свои произведения на модной выставке «Искусство ассамбляжа» в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Однако франкоязычный термин не становится паролем, которым история открывает дверь в 1960-е годы. В значительной степени так происходит потому, что современное искусство сохраняет критерий качества, а именно сохраняет энергетическую иерархию произведений, зависящую от того, насколько пластически ясно, полно и энергоёмко решена та или иная задача. Задачу репрезентации, то есть представления

и анализа современного общества через образы вещей, которые оно потребляет, задачу понять и представить вещь как знак блестяще разрешает американский поп-арт. А творчество Армана, Сезара и Споерри, стремящееся подменить художественность абстракционизма абстрактной вещественностью, оказывается периферией поп-арта. Ведь оно представляет, как из содранной шкуры мегаполиса наконец создают неплохой товар для музейной витрины под названием «коллаж из городской среды».

Именно этими словами определял ассамбляжное творчество куратор выставки в Нью-Йорке Виллиам Зейц. У «Новых реалистов», в отличие от многих других художественных объединений, был счастливый конец. В 1970 году, не желая прощаться с молодостью 1960-х, движение отпраздновало свой самороспуск: перед Миланским собором фаллическая скульптура Жана Тингели под названием «Победа» распускалась фейерверками.



Арман. Home, Sweet Home. 1960

Современность как она есть: американский поп-арт

В 1961 году Клэс Ольденбург, сын европейского дипломата и нью-йоркский художник, арендовал помещение небольшого магазинчика в Нижнем Манхэттене и превратил его в действовавший около года инвайронмент — окружающую среду из своих произведений, которые продавались всем желающим. Произведения были созданы из разрисованного гипса, объединяла их не только технология — разбрызгивание краски по поверхностям, но и тема: это были имитации вещей и продуктов, обычно продающихся в дешевых магазинах. Как Джаспер Джонс, «Новые реалисты» и духовные отцы всех евро-американских работников с предметом сюрреалисты, Ольденбург выбрал источником своего вдохновения муляжи в витринах магазинов. В отличие от «Новых реалистов», которые занимались аранжировкой подлинных вещей, эстетизируя рэди-мэйд, Ольденбург творчески интерпретирует своих непосредственных предшественников в Нью-Йорке, прежде всего Джаспера Джонса, создавая рукотворный «готовый объект», то есть извращая рэди-мэйд. Как и упомянутые выше художники, Ольденбург делает ценными, перенося в пространство искусства, неказистые реплики расхожих, поношенных, бывалых спутников человеческой жизни, имитации надкушенных лакомств, иногда просто мусор. Однако его «Чизбургеры со всякой всячиной» или «Гигантское мороженое», названное в 1962 году после выставки в галерее Green напольной скульптурой, разительно отличались от продукции как Джонса, так и Армана или Споерри своей очевидной антитрадиционностью, новым пониманием того, как надо делать современное искусство. Если Джонс формовал электрическую лампочку в мастерской скульптора, а «Новые реалисты» создавали из бедных предметов красивые дизайнерские композиции для музеев актуального искусства и новейших интерьеров, то Ольденбург нашел способ так «портретировать» вещи, что антиэстетическая суггестия образов выводила за собой искусство обратно на улицы. Ольденбург перешифровал ритм реальности без потерь,

многократно его усилив и драматизировав.

Ольденбург говорил о том, что хочет творить, как природа, и ему реально удалось новые объекты с такой мощной энергетикой, которая позволила исследователю творчества художника Дж. Челанту назвать их «живорожденными» (ready-born), а не «сделанными» (ready-made). К этому результату Ольденбург приходит благодаря двум гениальным решениям. Во-первых, он переносит глубоко личную жестовость абстрактно-экспрессионистической фактуры из общественной сферы музейной живописи, где спонтанное и искреннее высказывание уже находится под подозрением, в среду обычных предметов, где нет необходимости притворяться. Таким образом, Ольденбург спасает живописность и инвестирует художественную энергию

Поллока в новую сферу. Ольденбург в этом отношении выполнил программу другого американского художника, Алана Кэпроу, который в статье 1958 года для журнала «Art News» так оценил перспективы поллоковской традиции: «Поллок... оставляет нас там, где мы оказываемся во власти или даже в ослеплении от предметов повседневной жизни, собственного тела, одежды, комнат или, если потребуется, пространства 42-й улицы. Не будучи удовлетворенными тем, как краска выражает другие наши чувства, мы используем особенную субстанциальность зрения, слуха, движений, людей, запахов, касаний. Предметы любого сорта — материалы нового искусства: краски, стулья, еда, электрические и неоновые лампы, дым, вода, старые носки, собака, кино, тысячи других вещей, которые еще откроет настоящее поколение художников. Эти смелые творцы не только покажут нам, словно впервые, мир вокруг нас, который мы не замечаем, они откроют совершенно неслыханные явления (хэппенинги) и события в мусорных бочках, полицейских файлах, вестибюлях отелей... Все станет материалом для нового конкретного искусства»⁴. (В 1961 году Кэпроу превратил задний двор галереи Марты Джексон в абстрактный инвайронмент по Поллоку,



Клэс Ольденбург. Два чизбургера со всякой всячиной. 1962

Клэс Ольденбург. Напольный рожок с мороженым (Гигантское мороженое). 1962



Алан Кэпроу. Двор. 1961

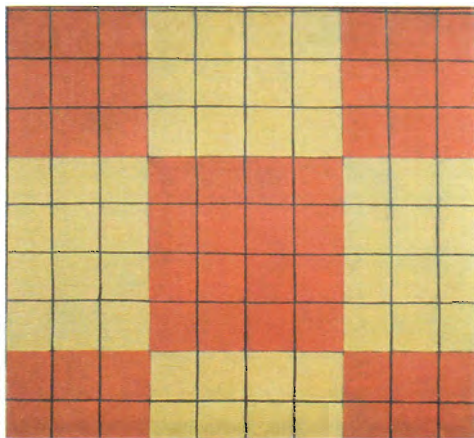
хаотично завалив его автомобильными покрышками, кое-где тронутыми краской.) Во-вторых, Ольденбург последователен в подходе к фактуре: живопись жеста ложится не на музейную бронзу, как в скульптуре Джаспера Джонса, представляющей памятник двум банкам пива, а на родные улице по смыслу, по судьбе гипс, мешковину и упаковочный картон. Причем эти дешевые материалы художник показывает героически, максимально «накачав» объем и площадь фактуры, сделав поверхность мороженого из разрисованного холста, набитого поролоном и картонными коробками, огромной и драматической. И любой зритель, попавший в «Магазин» или на выставку объектов Ольденбурга, обнаруживал себя в окружении

монументальных образов из собственной повседневной жизни. В «живорожденных» муляжах Ольденбурга, кажется еще искаженных родовой судорогой, образ современности становится суггестивно авторским, уникальным, биографическим, апеллируя вместе с тем к универсальному опыту большинства обитателей мегаполиса, тех, кто никогда не был в художественном музее и знаком лишь с низовыми уровнями городской жизни. Ольденбург сумел придумать и реализовать такую новую скульптурную форму, которая, будучи монументальной и мемориальной, сохранила себя живой, незапакованной, открытой взгляду и ждущей прикосновения, как готовая к использованию функциональная вещь, но и при этом была эстетически взрывной, поскольку чего-чего, а привлекательности в объектах Ольденбурга не было вовсе, скорее, всем своим видом они предупреждали о стрессе городской жизни, как предупреждают о возможности наткнуться на оголенный электропровод. Между «Магазином» и улицей установилась энергетическая связь, совершенно необходимая для более пристального и глубокого понимания необратимых перемен, изменяющих все в мире.

Здесь стоит сделать короткое отступление в историю советского неофициального искусства первой половины 1960-х, чтобы стало более рельефным общее для этого периода планетарное ощущение обновившейся современной жизни, которое и «отвечает» за все версии неореализма второй половины 1950-х и 1960-х годов. В 1962 году тогда еще девятнадцатилетний будущий лидер ленинградского нонконформизма начала 1970-х Евгений Рухин «дублирует» на холсте поверхность стены в подъез-

де. Рухин создает двоякую по энергетике картину-вещь. Она находит своего коллекционера, Леонида Талочкина, который работает в Москве лифтером и буквально обретается на низших ступенях социальной лестницы, чтобы только не привлечь внимания властей к своей главной страсти: коллекционированию полузапрещенного неофициального искусства. Позднее в коллекции Талочкина «Стена» Рухина встретится с близкими работами москвича Михаила Рогинского. В 1965 году Рогинский пишет абстрактные картины «Пол» и «Кафельная плитка», которые представляют и живопись и предмет с одинаковым пафосом, равно усиливающим и позицию беспредметной картины, вынужденно маргинальной в советской культуре, и позицию дешевой вещи — пластиковой плитки для покрытия пола или кафеля, использованных в недавно построенных хрущевках.

Современность для всех — вот радикальное чувство жизни начала 1960-х годов, обещающее реализацию социального равенства на широких демократических основах культуры, но с неизбежной потерей прежней элитарной эстетической сферы. Впрочем, тогда эта жертва изощренной композиторской эстетикой модернизма не казалась особенно большой, поскольку вдохновляла рождение

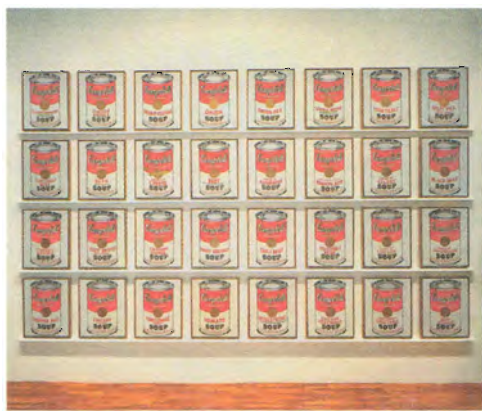


Михаил Рогинский. Пол. Метлахская плитка. 1965

новой человеческой среды обитания, нового общежития. Кстати, и Рухин живет в закрытом советском обществе так, словно нет ни Берлинской стены, построенной в 1961 году, ни железного занавеса. Чтобы установить контакты с братьями по разуму в США, он посылает фотографии своих картин поп-артисту Джеймсу Розенквисту почтой на адрес, который прочитал на одной из картин Розенквиста в репродукции, и, как это ни странно, получает из Америки ответ. Просто протяни руку, и живой разнообразный мир станет твоим. Вот литературная версия этого чувства жизни 1960-х, родившаяся в голове московского барачного поэта Игоря Холина: «Вал. Воробьеву: приходи ко мне в гости. Мой адрес: вселенная Фрезер, Галактика 9, Планета 24, и дальше: Берегись автомобиля, Пешеход! Береги себя от пыли, Пешеход! Витамины нам полезны, Пешеход! Вот в киоске авторучка, Пешеход! Вот кафе, зайди с полочки, Пешеход! Выпей водки, съешь сосиски, Пешеход! На заем идет подписка, Пешеход!»⁵ Директивное гостеприимство этого унифицированного

мира, как и открытость «Магазина» Ольденбурга, не пугает разве что бывалых жителей трущоб, но, несмотря на тревогу, энергично тянет к себе магнитом настоящего. В том же 1965 году Рогинский производит еще два объекта-картины: «Дверь», выкрашенную по дереву безумно алым, «абстрактным» колером, и «Стену с розеткой», тоже алый холст, наклеенный на фанеру, имитирующий поверхность стены с инкорпорированной в эту «абстракцию» настоящей электрической розеткой. Близкий Рогинскому с 1962 года художник Михаил Чернышов, работавший с идеями поп-арта и постживописной абстракции, писал о том, как в результате знакомства с черными картинами Эда Рейнхардта ему стало ясно, что цель теперь — «сделать картину, не похожую на картину». И он заправляет в рамы куски обоев, ведь картина неуместна на стене общаги⁶.

Чтобы сделать такую картину, требовалось держаться предмета, точнее — его внехудожественных, с музейной точки зрения, репрезентаций, например в рекламе, как это понимали британские поп-артисты в середине 1950-х. Однако их интерес к рекламе дал лишь несколько единичных опытов в живописи. Использование рекламного дизайна как



Энди Уорхол. Банки супа «Кэмпбелл». 1962. 32 панели

месторождения ресурсов для современной живописи начинает в Нью-Йорке в 1961–1962 годах Энди Уорхол, который уже лет десять как был признанным профессионалом в рекламной графике и мог на свои гонорары покупать дорогое актуальное искусство, например Джаспера Джонса. В 1962 году на выставке в Лос-Анджелесе он показывает 32 картины одного формата, размещенные четырьмя рядами по восемь штук в каждом с равными интервалами. На каждом холсте вручную изображена банка консервированного супа фирмы «Кэмпбелл», точнее, одна из серии банок, поскольку содержание супа, указанное на этикетке, всякий раз новое: куриный с лапшой, луковый, мясной, томатный, овощной с индейкой и т. д. Примечательно, что под рядами картин прибиты длинные полки, словно бы картины стоят на них, как продукты в супермаркете. Этот последний штрих, этот прием инсталлирования также был нов. Сама идея перерисовать разрекламированный продукт уже была освоена Фернаном Леже, Стюартом Дэвисом и Джеральдом Мёрфи в 1920-е годы. В предмете изображения, то есть банке супа, не

было ничего нового: наоборот, это был классический, старинный брэнд. По сведениям Кирка Варнедо, в 1961 году фирма отметила, что цена такой банки неизменна уже тридцать девять лет, а упаковка и этикетка были созданы еще в 1912 году и с тех пор тоже не менялись. Таким образом, Уорхол использовал в качестве прототипа, в сущности, академический образ. Но представление этого образа было новым: в пространстве галереи картины были показаны как серия товара одного наименования в супермаркете. В 1964 году в Нью-Йорке в галерее «Bianchini» Уорхол участвует в выставке, которая прямо названа «Американский супермаркет», где художники показывают и продают имитации товаров. Он предлагает вниманию зрителей деревянные кубы, имитирующие упаковки кетчупа «Хайнц». Уорхол первым поднял тему, очень модную в начале XXI века благодаря тому, как ее в 1998 году емко сформулировал Мишель Уэльбек: мир как супермаркет.

На это подлинно философское открытие Уорхола нашлось множество критиков, которые хотели видеть мир принципиально другим. Так, уничижительному разбору художник подвергся в работе советского эстетика Михаила Лифшица под названием «Феноменология консервной банки» (1968), подразумевающим свысока, что изображение консервной банки никак не может быть художественным феноменом, вместилищем онтологического смысла. Лифшиц стремился продемонстрировать, насколько ничтожным является конец западного искусства и философии, одним из лозунгов которой был призыв основателя феноменологии Эдмунда Гуссерля «Назад, к самим предметам!», нацеленный на спонтанное выявление сферы чистого сознания, смысловой сферы восприятия, где интерферируют пространства сознания и предмета. Из текста Лифшица следовало, что художник показывает полную девальвацию культурного сознания западного общества, посвятившего себя бессмыслице и банальщине. Лифшиц как опытный пропагандист соцреализма делал неявными два важных обстоятельства. Во-первых, он намеренно не замечал, насколько глубоко серийность проникла во все циклы современного художественного производства, в том числе и соцреалистического; во-вторых, он предпочитал умалчивать о том, что поп-арту принципиально чужд феноменологический подход, которому следовали как раз художники-модернисты 1950-х годов. Уорхол предложил иной способ понимания мира, антипатичный модернистским живописцам: сознание индивида не обволакивает уникальный предмет, но через серийный предмет адаптируется к имперсональной реальности машинной цивилизации. Уорхол был первым, кто представил необратимость положения вещей, кто констатировал глобальное проникновение усредняющих признаков современной цивилизации в жизнь



Энди Уорхол. Портрет Мика Джаггера.
1975

Энди Уорхол. Портрет Роя Лихтенштейна.
1976



каждого человека. И более того, он предложил по крайней мере два способа отношения к этим фатальным изменениям культуры и общества. Первый способ заключался в том, что можно любить и разделять с другими мир, в котором живешь. Уорхол неоднократно заявлял, что изображает деньги, Элвиса и суп «Кэмпбелл» именно потому, что все это ему очень нравится, составляет его жизнь точно так же, как и жизнь множества его сограждан, вне зависимости от их социального положения. Художник, навигатор в мире уже готовых образов, мимикрирует под анонимного производителя массовой культуры, предлагая зрителю разделить процесс коллективной социальной динамики образа.

Однако, иронично демонстрируя общедоступность искусства, провоцируя зрителя думать, что художником легко может быть каждый, Уорхол в тиражных повторениях банок супа, долларов, цветов, газетных фотографий Джекки Кеннеди и Мэрилин Монро «отправляет» образ в жизнь с неперемным авторским вмешательством. Свидетельства этому очевидны: и ранние тщательные изображения банок, любовно пройденные кисточкой, и «портретные» долларовые банкноты, в набросках проработанные карандашом, и светские портреты таких поп-звезд, как коллега Рой Лихтенштейн или певец

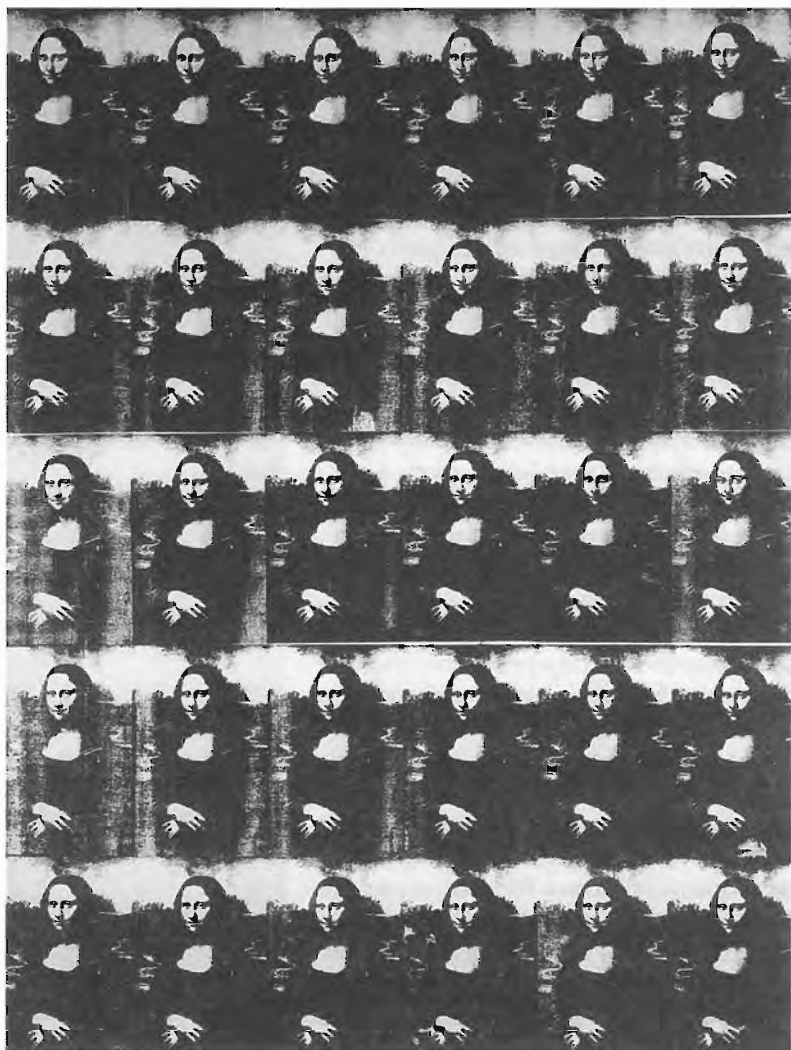
Мик Джаггер, в каждом из которых по основе из фотоснимка, переведенного в большой формат и растиражированного шелкографским способом, Уорхол сделал финальную композицию линиями акриловой краски, типически выделяя характер и значение личности портретируемого. Так, в портрете Лихтенштейна Уорхол голубым контуром акцентирует глаза и брови, очертавая лица, никак не дифференцируя обширные телесные поверхности лба, щек и подбородка и словно бы выводя изображение в сферу пространственной пустоты, круглости, где остается один внеличностный взгляд, сканирующий всю эту сферу с постоянной пристальностью. Трудно представить себе более адекват-

ный портрет художника, который к 1962 году изобрел увеличенные и тем самым пространственно опустошенные и очищенные для медитативного смотрения имперсональные паттерны поп-культурного трэша. Изобретение Лихтенштейна, основанное на использовании комиксов, как раз и соответствовало второму способу отношения к современности, предложенному Уорхолом специально для тех, кто не может полюбить эту современность. Этот способ заключается в фильтрации или абстрагировании попсового образного смога, каждый день того же самого, с целью достижения прозрачности мира и собственного сознания. Лихтенштейн придумал несколько приемов, позволяющих повисить формализацию изображения, нейтрализуя содержание комикса: он превращает в видимую основу растровые точки, за которыми, если перенастроить глаза, раскрывается всегда одна и та же пустота основы; кроме того, он исправляет композиции комиксов, освобождая их от суеты сюжета. Абстрагирование образов, открытых 24 часа и размножающихся в геометрической прогрессии, позволяло вобрать взглядом всю эту урбанистическую мультипликацию реклам, витрин и по-новому освоить «расширенное смотрение», освобождаящее сознание от мелких подробностей, открывающее вечность Ничто за кипением симулякров.

В 1963 году Уорхол повторяет прием многократного тиражирования образа, воспроизводя, опять-таки маслом на холсте, в черно-белом варианте изображение Джоконды под названием «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)». В вертикальный формат вписаны пять рядов по шесть портретов в каждом. Уорхол и здесь делает предметом своего рисования-тиражирования универсально известный образ: портрет Джоконды, должно быть, единственная картина в мире, к которой тянется ежедневная очередь. В качестве предмета потребления образ Джоконды, встречающийся на открытках и значках, не уступает продуктам



Рой Лихтенштейн. Тонущая девушка. 1963
Тони Аbruццо (графика), Ира Шнапп (шрифт). Беги за любовью! Комикс из книги «Тайные сердца». 1962



Энди Уорхол. Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна). 1963

повседневного спроса, таким как еда и одежда. Уорхол демонстрирует два смысловых аспекта нового массовидного образа реальности: он тиражен, доступен каждому; он пуст и не доступен никому, поскольку глаз не может сфокусироваться, видя множество идентичных объектов, не может идентифицировать оригинал, прообраз. Зоологам известен эффект множества одинаковых особей, которые всей поверхностью стаи как зеркальный экран отражают взгляд хищника. Уорхол предъявляет взгляду образ множества как пустоту, визуальную мантру, повторяющую которую человек свободно движется через границы мира-как-супермаркета, поскольку они становятся прозрачными.

Подобно британским поп-артистам и «Новым реалистам», Уорхол практикует экологический подход к реальности, занимаясь ресайклингом внешности вещей и имиджей поп-культуры. Однако его система имеет одно важное отличие. Если в британском поп-арте медиа-образ подвергается очевидной иронической критике и никогда не воспринимается как нейтральная, «ландшафтная» деталь современного мира, если Арман, Сезар и Споерри с такой же иронией komponуют предметы, выдавая их скопления за произведения авторского искусства, Уорхол демонстрирует парадоксальную позицию. Она равно дистанцирована от любого тиражированного имиджа, взятого на воспроизведение, будь то репортажный снимок расовых волнений, будь то бесконечные ряды бутылок кока-колы; она сохраняет свободу от предмета изображения, и вместе с тем это — метапозиция всепримирения, признающая, следовательно, свободу и за предметом изображения. Если модернистское искусство стремилось изменить мир, в частности, улучшить его или сделать его иным, совершая мысленное и физическое насилие над предметом, Уорхол указывает, что мир — это данность, что взаимодействие с миром должно быть осторожным, «акупунктурным».

В результате в произведениях американских поп-артистов (исключение составляет ранний Ольденбург) мир и искусство, зритель и художник впервые предстают как две анонимные, зеркально отражающие друг друга, разобщенные и одинаково дереализованные данности. Знаменитый в ближайшем будущем поп-артист Джеймс Розенквист в 1963 году сказал: «Анонимность новейшей истории поражает меня». Анонимный — безымянный, не имеющий устойчивого личного образа, возможно, безобразный. Слово «образ», связанное с традиционной эстетикой, пора менять на слово «имидж», более летучее, нестойкое, конвенциональное, внеистинное образование. Поп-арт демонстрирует обращенный к каждому соблазн прекрасного нового мира и одновременно указывает на то, что это — соблазн упаковки, бликующей поверхности, соблазн телеэкрана, транслирующего обществу мечты о процветании, урбанистическом рае для всех вперемешку с мелькающими катастрофами и политикой, фокусы которой показывают быстро сменяющиеся друг друга персонажи. Все образы поп-арта пропущены сквозь адаптивные машины масс-медиа, которые и делают любое явление несубстанциальным, подобным пустой оболочке самого себя. В этом отношении особенно репрезентативны произведения Тома Вессельмана из серии «Великая американская обнаженная», в которых художник изображает нечто вроде стандартной потребительской корзины популярных имиджей, куда входят символы универсального эротического соблазна, государственной власти и достатка. Причем от 1961 года, когда серия начинается, к середине 1960-х годов

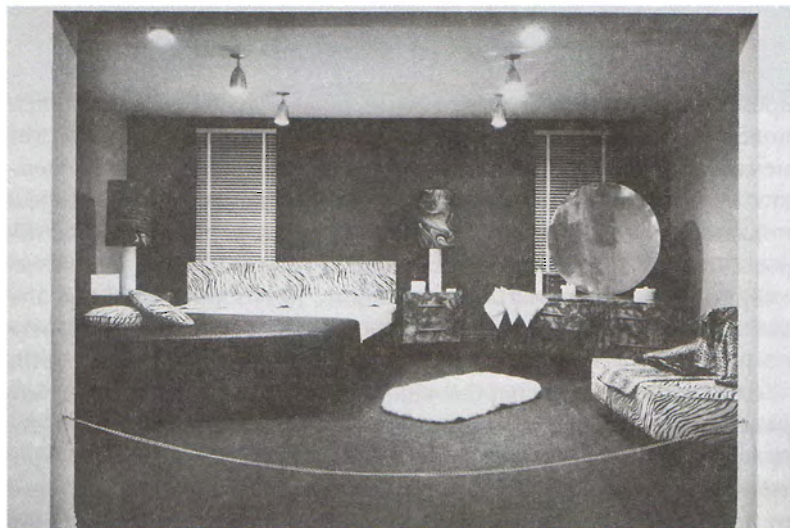


Том Вессельман. Великая американская обнаженная. 1961

Том Вессельман. Великая американская обнаженная. № 54. 1964

репрезентация соблазна современной жизни становится все более плотной и одномерной. Если в ранних картинах художник представляет высшую метафорическую степень власти, оперируя знаками американского флага и высокой культуры (Вессельман стилизует в первых «Обнаженных» натуру Матисса), то в более поздних работах он переходит от живописи к инвайронментам, используя в них реальные предметы, фотообои, в данном случае выполняющие свое второе назначение — служить суррогатным видом из окна. В исполнении Вессельмана мир абсолютно доступен и, со второго взгляда, абсолютно пуст, в смысле неодоушвлен. Населенным по-человечески его не делает даже включение живого тела. Будучи поровну разделенным на всех,

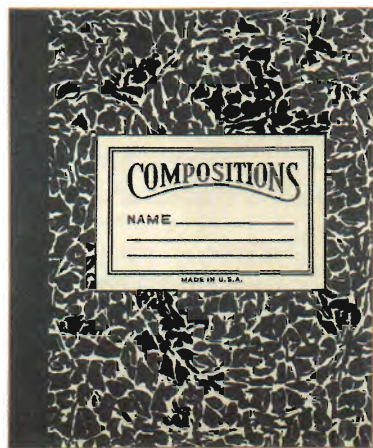
Клэс Ольденбург. Спальня. 1963



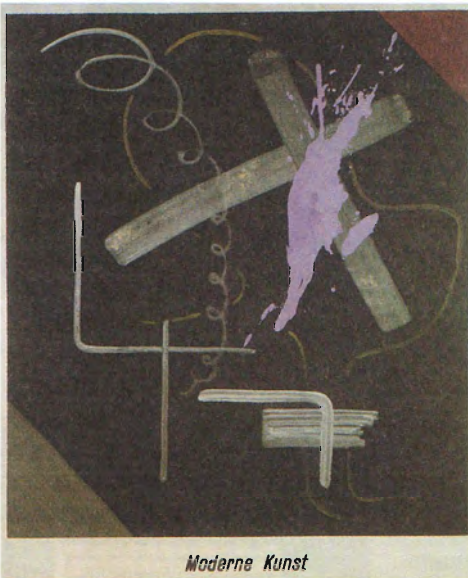
мир теряет качество воображаемой глубины, внутренней или душевной проекции, интроспекции.

Отправившись в путешествие по цветущей Калифорнии в 1963 году, Ольденбург неожиданно меняет жизнеутверждающую тональность своего раннего творчества. Его новое произведение под названием «Спальня» входит в историю как памятник серийной энтропии. Это повторение настоящего гостиничного интерьера, в котором фактуры панельных покрытий, покрывал, абажуров, мебельных тканей передает один материал — резина с модными узорами под зебру или леопарда в синтетических голубой или розовой гаммах. Подлинность жизни неказистых ранних произведений здесь начинает вытеснять анилиновая раскраска. Холодный ровный блеск резиновых поверхностей напоминает о стандартных морозильных камерах морга.

В апреле 1963 года поп-арт окончательно получает свое имя по названию выставок «Популярный образ» в Вашингтонской галерее современного искусства и «Популярное искусство: Художественные проекции общеамериканских символов» в галерее Нельсона и музее Аткинса в Канзас-Сити. Тогдашняя художественная общественность в массе своей негативно воспринимала поп-арт как популистскую критику абстракционизма, только что утвердившегося в качестве высокого американского модернизма. Действительно, в 1964 году Лихтенштейн делает работу «Композиции», иронически представляя сходство между живописью абстрактного экспрессионизма и обложкой для учебной тетради. Позднее аналогичную картину об абстракционизме как об условном знаке творческой спонтанности показывает создатель немецкого поп-арта, или капиталистического реализма, Зигмар Польке. То, что поп-арт диагностирует одинаковую стандартизацию в области производства и распространения вещей и в сфере создания произведений искусства, показывает унификацию сознания современного человека, многим не нравилось. И в 1964 году на авансцене американского искусства появляется другая версия того, каким должно быть актуальное творчество: главное теперь — очищение стандартной формы от каких бы то ни было ассоциаций с конкретными вещами. Поп-арт подвергается не только внешнему, но и внутреннему давлению. К середине 1960-х годов поп-артисты становятся звездами, а их произведения — таким же рыночным искусством, как и абстрактная живопись. Критика общества



Рой Лихтенштейн. Композиции 1. 1964



Moderne Kunst

Зигмар Польке. Современное искусство. 1968

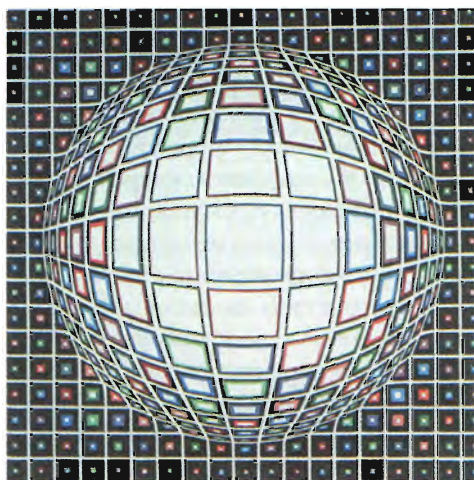
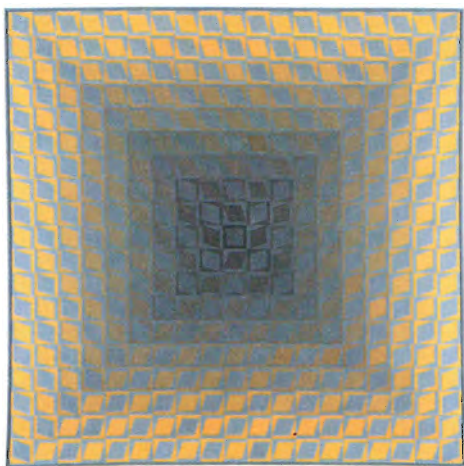
потребления служит топливом для разжигания художественного рынка. Артур Данто считал, что поп-арт искупает массовую культуру, исправляет судьбу вещей, которые дороги миллионам. Автор статьи «Shop After Pop» («Магазин после попа») Том Вандербильт отмечает, что в середине 1960-х двусмысленность этой искупительной жертвы с неизбежностью выходит на первый план: «Клэс Ольденбург однажды назвал это сущим барышничеством, вспоминая телевизионное шоу, в котором „продавец поп-арта ... продает поп-арт, чтобы добыть денег на покупку Пикассо“»⁷. Неомодернизм

переосмысливает стандартизацию и ведет поиск модульной первичной формы современного искусства и реальности. Ведь современность должна быть универсальной как формула, а не как могущее средство.

Оп-арт

В 1962 году в статье «Воображение знака» Ролан Барт подразделяет понимание природы знака на три типа. Первый он называет «символическим сознанием», которое «предполагает образ глубины; оно переживает мир как отношение формы, лежащей на поверхности, и некоей многоликой, бездонной, могучей пучины (Abgrund), причем образ этот увеличивается представлением о ярко выраженной динамике: отношение между формой и содержанием непрерывно обновляется...» В следующем, «парадигматическом» типе сознания, «чтобы произвести смысл, человеку оказывается достаточно осуществить выбор из некоторого готового набора элементов, заранее структурированного либо его собственным мышлением... либо просто в силу наличия материально законченных форм. Синтагматическое воображение уже не видит (или почти не видит) знак в его перспективе, зато оно провидит его развитие... динамика этого образа предполагает монтаж подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых как раз и производит смысл или вообще какой-то новый объект; таким образом, речь идет о воображении сугубо исполнительском или функциональном...»⁸ В качестве примера синтагматического воображения в изобразительном искусстве Барт, конечно же, приводит творчество Пита Мондриана, родоначальника «структурных композиций» геометрической абстракции. Хотя ему гораздо больше бы подошли конструктивисты Александр Родченко, Наум Габо или Натан Певзнер. Однако революционная книга Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» вышла из печати как раз в 1962 году, и лишь с этого времени опыт советского авангарда стал широко доступен западным художникам и интеллектуалам, оказав мощное воздействие на реактивацию модернизма.

Было бы странно, если бы модульный, структурный тип геометрической абстракции прекратил свое существование в момент объявленного окончания живописи и превращения картины в объект, например в творчестве Фрэнка Стеллы конца



Виктор Вазарели. IX. 1966

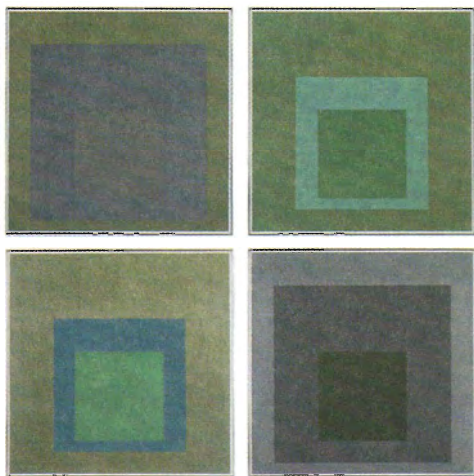
Виктор Вазарели. Tuz-Kat. 1973

1950-х годов. Ведь сама современная среда, сформированная в 1950-е годы по планам архитекторов-конструктивистов 1920-х, среда научно-технической революции провоцировала поиск визуальных эквивалентов научной и промышленной предметной сферы. В этой сфере тема серийных повторений уже не казалась такой банальной, как на полках поп-артовского супермаркета. Здесь, коль скоро возникала тема тиражирования и серийности, начиналась перешифровка этих столь травматических в социокультурной сфере процессов в наукообразное моделирование визуальной формулы современности. Оп-арт, или оптическое искусство, построенное на законах геометрии и новейшего дизайна, в первой половине 1960-х выглядело тем самым отвлеченным «возвышающим обманом», который следовало бы выдумать, чтобы заслониться от реальности поп-арта.

Мода на оп-арт приходит из Европы, где в 1950-е годы реабилитируют традицию Баухауза, смычку искусства с дизай-

ном, для построения подлинно современной городской среды. Самым знаменитым оптическим художником Европы становится живущий в Париже венгр Виктор Вазарели, который еще в 1929–1930 годах обучался в отделении Баухауза, основанном в Будапеште Шандором Бортником. Вазарели видит свою цель в достижении кинетической живописи, в переходе от неподвижного картинного плана к иллюзорной пространственной динамике живописных орнаментов. Эта задача, над которой работали и конструктивисты, и абстрактные экспрессионисты, именно в творчестве Вазарели, в его системном калейдоскопе повторяющихся однотипных геометрических элементов приобретает современный дизайнерский вид, соответствующий двадцатичетырехчасовому сиянию неоновых реклам. Он и художники-кине-

сты, объединившиеся в середине 1950-х годов вокруг парижской галереи Дениз Рене, работают с бинарным кодом двух взаимодополнительных форм, апеллируя к научной, кибернетической модели восприятия. Неудивительно, что протагонисты оп-арта предпочитают слово «информация» в разговоре о содержании таких произведений. В 1959 году Вазарели выступает с предложением создать «планетарный фольклор» художественных форм, которое не может не напомнить о «супрематических планитах» для «землянитов» Малевича. Пропагандируя кинетическую, рационально построенную, «церебрального» происхождения форму, Вазарели не устал напоминать о романтизме современности, воспетом Шарлем Бодлером, ценителем галлюциноза большого города. Вазарели стал первым художником «электрического сна наяву», как еще на заре XX века определил пейзаж мегаполиса Александр Блок. По мнению художника, оптическая живопись своими «сигналами» призвана ввести сознание зрителя в состояние резонанса с новейшей электронной средой. Узоры оп-арта немедленно отозвались в ранних версиях электронного искусства, представ-



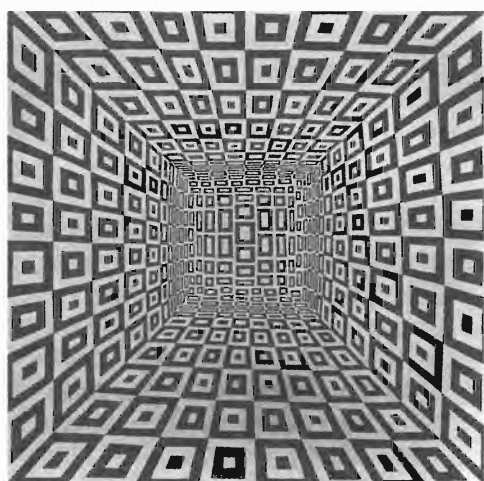
Йозеф Альберс. Оммаж квадрату. 1963, 1966, 1967

лявших собой телевизоры с трансформированным сигналом, передающим измененную геометрию экранной заставки. В 1960-е годы психотропные препараты и научные эксперименты в области восприятия совершенствуются параллельно, что, несомненно, способствует распространению моды на галлюцинаторное и квазинаучное оптическое искусство, которое одно время «оформляет» коллективные сеансы ЛСД-терапии.

В США художником, повлиявшим на ситуацию, становится Йозеф Альберс, также выходец из круга профессоров Баухауза, учивший в Северной Каролине в колледже города Блэк-Маунтен Ричарда Анушкевича и Роберта Раушенберга. С 1949 года лет двадцать Альберс работал над двумя сериями картин. Первая, цветная, называлась «Оммаж квадрату»; вторая, черно-белая, под названием «Структурные констелляции», посвящалась исследованию динамических пространственных планов, образованных прямоугольниками. Композиции Альберса с квадратами близки американской геометрической абстракции — теме имматериального явления цвета, эманации цветовых плоскостей, тогда как

оп-арт был основан не столько на эзотерике «символического сознания», сколько на желании соответствовать новой динамической реальности, цветомузыке мегаполиса, которую гораздо лучше чувствовали Анушкевич или британская художница Бриджит Райли.

В России, где еще в 1913 году в сценическом дизайне оперы «Победа над Солнцем» Казимир Малевич осуществил первый сеанс цветомузыки, в конце 1950-х — начале 1960-х годов также появляются оптические кинетисты, которые возрождают причудливую квазинаучную ткань модернистской выделки. Хороший образец слэнга оп-арта дают, например, высказывания московского художника Юрия Злотникова, который назвал свою серию опти-



Ричард Анушкевич. Знание и исчезновение. 1961

ческих картин 1958–1960 годов «Сигнальная система»: «Сама динамическая чувственная система в искусстве наглядно иллюстрирует наши возможности как наблюдателей. Это своеобразный рентген наших чувственных представлений. Изобразительное искусство, пожалуй, больше, чем какой-либо другой интеллектуальный продукт, пригодно для анализа. Почему? 1. Чувственная основа любой ассоциации загромождена логическими словесными конструкциями в любой другой области интеллекта — здесь же обнажена. 2. Сама стационар-

ность, неподвижность структуры объекта исследования позволяет лучше рассмотреть сложный процесс созидания. Искусство материально фиксирует, казалось бы, совсем не поддающиеся фиксации иррациональные субстанции. Искусство позволяет нам окунуться в подсознание, в этапы первичных ассоциаций, которые мы можем назвать моторными»⁹. В 1962 году в Москве возникает группа «Движение», входящая в круг немногочисленных советских авангардистов, получивших признание и заказы. В середине 1960-х годов ее лидер Лев Нуссберг устраивает выставки и в Москве, в Институте атомной физики, и в Казани, где сохраняют традиции великого изобретателя Льва Термена (там проходят семинары по цветомузыке), и, наконец, «Движение» оформляет Ленинград к 50-летию Октябрьской революции. Благодаря активности своего идеолога «Движение» представлено за границей, что говорит о фантастической международной популярности оп-арта, способной преодолеть даже границы между

СССР и Западом. Живописные композиции Нуссберга представляют собой адаптацию сюрреального хаосмоса европейского и русского авангарда, например «Формулы весны» Павла Филонова, для современного инженерного вкуса. Чтобы понять «драйв» оп-арта и кинетизма, надо было, однако же, не на картины смотреть, а погружаться в техногенный транс цветомузыки. Вот свидетельство очевидца о выставке кинетистов в одном из московских клубов в декабре 1964 года: «Все пространство клуба „Диск“ Лева Нуссберг с учениками-кинетами превратил в единый художественный и музыкальный лабиринт, от полу до потолка, от стены к стене рассеченный ярким ослепительным светом всевозможной конфигурации. Невиданные геометрические структуры и ажурные конструкции сверкали, крутились и пели,



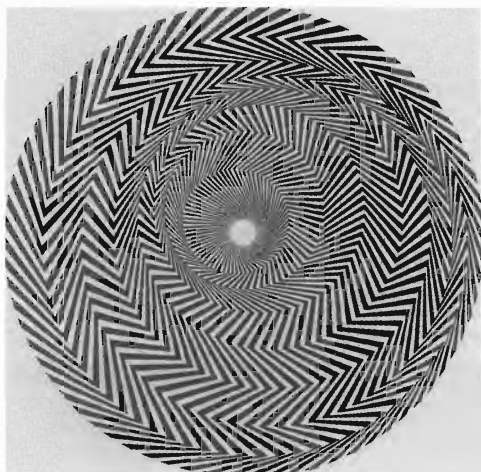
Лев Нуссберг. Тотальное движение. 1962

Лев Нуссберг. План кинетической детской площадки. 1968



создавая гармонический мир нездешней красоты! <...> Сам лидер был представлен полусотней геометрических абстракций — планы будущих „эстетических структур“ и светящийся, поющий „Марс“, вращающийся под потолком»¹⁰.

Для сравнения направленности фантазии приведем датированную 1 сентября 1960 года пророческую запись из «Дневника гения»: «Празднества в наше время станут лирическими апофеозами горделивой кибернетики, но униженной и обремененной рогами, так как лишь одна кибернетика сможет обеспечить священную преемственность неумирающей традиции празднеств. Ведь в знобящий миг Ренессанса празднество актуализировало почти мгновенные и пароксизмальные экзистенциальные наслаждения



Бриджет Райли. Пламя I. 1962

всех моральных информационных структур: снобизма, шпионажа, контршпионажа, макиавеллизма, литургии, эстетического рогоношества, гастрономического иезуитства, феодальных и лилипутских недугов, состязаний между изнеженными дураками... Во времена Леонардо потрошили дракона, из брюха которого сыпались лилии, а сейчас необходимо будет потрошить самые совершенные, самые сложные, самые дорогостоящие, самые разорительные для общества кибернетические машины. Они будут принесены в

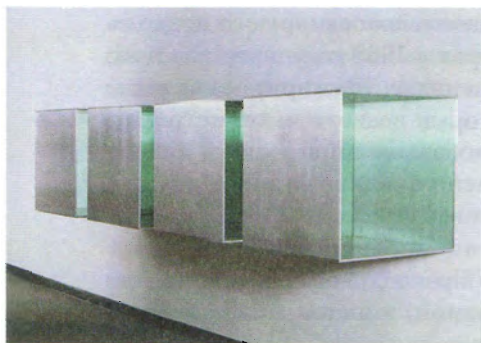
жертву ради удовольствия и развлечения князей, вследствие чего будут наставлены рога общественной миссии этих чудовищных машин, все потрясающая информационная мощь которых послужит лишь для того, чтобы вызвать светский, скоротечный и слегка интеллектуализированный оргазм у всех, кто пришел сжигать себя в ледяном пламени рогоносных алмазных огней суперкибернетического празднества»¹¹.

В 1965 году Музей современного искусства в Нью-Йорке устраивает международную выставку оп-арта «Восприимчивый глаз», мнения о которой примечательно разделились. Выставку приветствовала гламурная и массовая нью-йоркская пресса, тогда как критики, поддерживавшие американскую геометрическую абстракцию, в частности Розалинда Краусс, Люси Липпард и сами художники-абстракционисты, ассоциирующие себя с традицией американского модернизма, высказывались против бездумной «джазовой» технизации живописи в Европе. Европейцы,

в свою очередь, настаивали на значительности нового подхода. Например, Бриджит Райли, которая в 1968 году получила приз за живопись на Венецианском биеннале, инспирировала такие истолкования своих картин, которые возводили геометрический дизайн этих композиций к глобальным природным и социальным явлениям, таким как течения вод, воздушные потоки, автострады и тому подобные геометризованные мегазрелища, доступные аэрофотосъемке. В этом смысле оп-арт был еще одной попыткой «выхода за холст» (Пунин) по стопам Кляйна или Ротко, но попыткой функциональной, замещающей «символическое сознание» комбинаторикой «синтагматического» и «семиотического» типов. При этом произведения оптического искусства все-таки оставались картинами, а время требовало гораздо более опредмеченных, конкретных форм репрезентации. И такие формы, такие конкретные модули, происходящие не из мира живописи и не из мира скульптуры, были найдены в первой половине 1960-х годов.

Американский минимализм

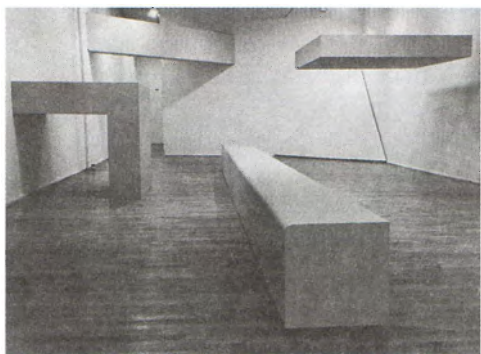
Кристаллизация минимализма, альтернативы поп-арту, удовлетворяющей требованию новой объектной репрезентации и сохраняющей формальную связь с абстрактной художественной традицией, происходит с 1963 по 1966 год. В 1963 году дебютируют американские скульпторы-минималисты Дональд Джадд и Роберт Моррис, в 1964 году к ним присоединяются Дэн Флавин и в 1965-м – Карл Андре. Термин «минимализм» в 1965 году ввел Ричард Уолхейм, обозначив этим словом минимизацию ручного труда художника и связанное с ней формирование новой эстетики с минимальным присутствием авторского, индивидуалистического художественного содержания, поскольку смысловые дефиниции здесь возникают благодаря технологиям или свойствам материалов. Другое название – АВС-арт – фиксирует внимание на элементарности этого искусства, понимаемой и как конструктивность, и как простота, и как принципиальная изначальность. Апогеем движения становится выставка в Еврейском музее Нью-Йорка под названием «Первичные структуры», открывшаяся в 1966 году. Минималисты используют «конкретные структуры» – промышленные строительные модули, металлоконструкции. Актуальными материалами были плексиглас, оргстекло, хромированное железо, люминесцентные лампы, неон и пластик. В 1965 году Джадд сформулировал идею нового произведения в словах «особенный объект», имея в виду такую конструкцию, которая отличается от всего художественного и практического мира вещей внеэмоциональной экспрессией,



Дональд Джадд. Без названия. 1984

Роберт Моррис. Напольное произведение.

Вид экспозиции в галерее Green, Нью-Йорк. 1964

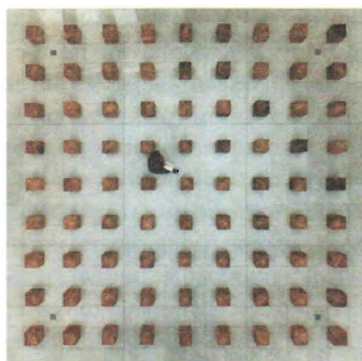


свободой от нажитой и изжившей себя европейской культуры. Цель Джадда состояла в том, чтобы, следуя Фрэнку Стелле, окончательно освободиться от картины мира как таковой, от иллюзорного пространства живописи, пусть даже и абстрактной, с которым Джадд связывал предвзятые и предзаданные миру правила. Моррис называл минималистские объекты «унитарными». При этом минималисты вели свою родословную от «Белого на белом» Малевича. Именно эта картина в свое время поразила Фрэнка Стеллу на экспозиции в нью-йоркском Музее современного искусства. Произведение Малевича в контексте минимализма означает очередное «окончание живописи» на пути в иные области работы с формой и материалом. Другими предшественниками минималистов

были Бранкузи, Татлин, Родченко и Эд Рейнхардт.

Существенным для американцев было прямое воздействие современной среды и в ее материальных образах, и в широко распространенной в США философии прагматизма, которая требовала этической верности факту — тоже своего рода «конкретной структуре». По словам исследователя американского модернизма Ирвинга Сандлера, учитель Морриса, скульптор-абстракционист Тони Смит в одном интервью сказал, что никакое произведение искусства не повлияло на него так, как ночная поездка по развязке автобана, ведущего из Нью-Йорка в Нью-Джерси. В произведениях минимализма очевиден интерес к проблемам самочувствия урбанистической модульной среды. Например, конкретные структуры Морриса часто интерпретируют как «тренажеры» восприятия, позволяющие понять, как геометрически и объектно обосновано отношение к видимому и осязаемому миру. Моррис связывает свое творчество с опытами гештальтпсихологии, которую активно развивали конструктивисты 1920-х годов. Однако он демонстрирует то, как все, что казалось в 1920-е незыблемыми основами восприятия, на самом деле осознается и ощущается ситуативным, фрагментированным и разоб-

ценным. Он переносит акцент на условия восприятия конкретных структур. Прямые углы и индустриальные формы в инсталляции Морриса 1964 года говорят о пластических качествах как о вероятностных, зависимых от положения и конфигурации объекта, с которым мысленно соотносит себя зритель. Обсуждая минимализм Морриса и Джадда в 1965 году, американский критик Барбара Роуз отметила увлечение этих художников идеей Людвига Витгенштейна о том, что смысл слова раскрывается через область его применения, зависит от создаваемого контекста, не является предзаданным. В представлении Морриса



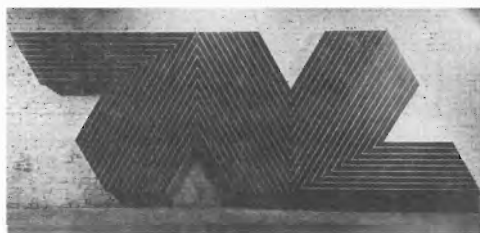
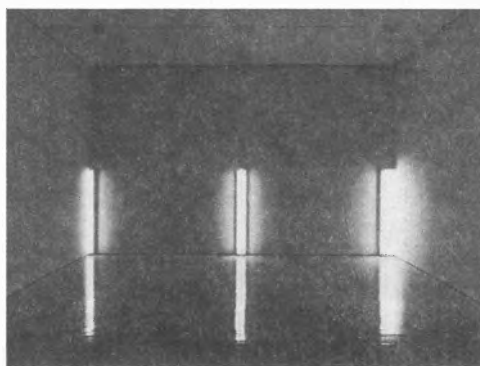
Карл Андре. Llano Estacado. 1979. 81 часть

То же

ритм повторяющих друг друга унитарных блоков не завязывается в свойственную модернизму рациональную промышленную симфонию, предьявляя взгляду зрителя пространственные интервалы как бесконтрольные вариации или сбои. Таким образом, начав с модернистской сильной позиции, всегда обоснованной геометрическим порядком, минимализм обнаруживает ущербность, трещину своего основания. Или даже сознательно ослабляет сильную геометрию модернизма. Так, Карл Андре в 1966 году располагает на полу 139 кирпичей под названием «Рычаг». Это произведение, требующее от зрителя, чтобы он уткнулся глазами в пол, намеренно «снижает» приапическую, по словам скульптора, энергию обелисков Бранкузи, смиряет вертикальное стремление модернистов. Вертикализмом, впрочем, жертвуют ради всеобщего равенства. По своей первой профессии Андре был путевым обходчиком, и ежедневное изучение железнодорожных шпал привело его к идее создания нового художественного «паркета» — геометрических «наборных полов» из дерева, металлических пластин или кирпичей. Он видел исключительное достоинство своих произведений в том, что каждая их часть универсально заменима другой такой же и, следовательно, все произведение является символом равенства, доступного

зрителю визуально и тактильно (по «полам» Андре разрешалось ходить, чтобы почувствовать качество сопротивления материала, его скульптуру можно было трогать, буквально по-коммунистически «равнять» себя с ней в строю одинаковых брусков).

В идеологии минимализма как переходного от модернизма к постмодерну искусства быстро обнаруживает себя двойственное отношение к традиции 1910–1920-х годов. Так, несмотря на демонстрацию конвенциональности конструктивного начала в произведениях Морриса и Андре, минималисты упорно мифологизировали технологии, подобно тому, как в эту практику погружались их предшественники 1920-х годов, советские «свеченисты», или художники из группы «Электроорганизм».



Дэн Флавин. Номиналистская тройка (Уильяму Оккаму). 1963

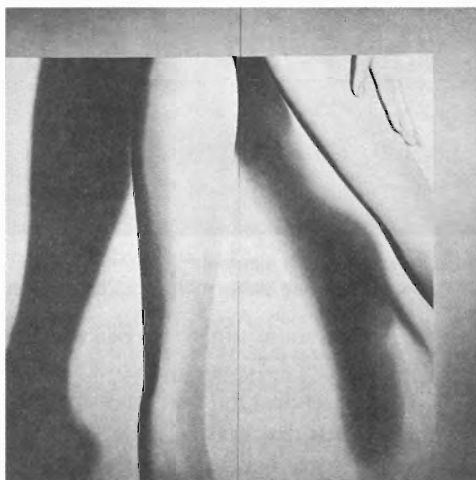
Фрэнк Стелла. Императрица Индии. 1965

Например, работающий с неоновыми трубками Дэн Флавин утверждал, что электрический свет обладает правом первородства по отношению к свету, представленному в красках. Его цель состояла в том, чтобы научиться использовать окрашенное люминесцентное сияние, преобразующее пространство, визуальное уничтожающее углы, стены и т. д. Причем Флавин не просто подизайнерски увлекался эффектами искусственного освещения, но и придумал целую философию светового минимализма: здесь любые повторения и воспроизведения конструкции сохраняют и даже усиливают ее, поскольку она не растрачивается в повторениях, в отличие от живописного оригинала, но несет свой сияющий свет повсюду неизменным. Любопытно, что самые ранние монохромные абстракции с прикрученными неоновыми лампами Флавин, получивший католическое образование, называл иконами. Джадд полагал, что его полированные металлические или плексигласовые ящики являются сверхскульптурой, сверхчеловеческим средством выражения, открытым всему миру, и действительно, полированные поверхности этих объектов, установленных в техасском городке Марфа, день и ночь ловят облик мира вне себя. Мы, таким образом, постоянно фиксируем колебания минималистской репрезентации 1960-х

годов от рациональной стороны модернизма к оборотничеству модернистской мистики.

Потенциальный выход абстракции через минимализм в трехмерное пространство, игра геометрическими формами и объемами рассматривались критиком Майклом Фридом в статье «Искусство и объектность» (1967) как «театрализация», то есть отказ от чисто формальной традиции авангарда, деструкция профессиональных основ изобразительного искусства. (И именно этот выход в 1970-е, когда распространяется земляное искусство, или *land art*, позволяет критикам, в частности Розалинде Краусс, расширить территорию минимализма, вывести его из ограничительных рамок скульптуры в безграничные области объектов-резонаторов реальности.) Фрид, кроме того, полагал, что минималистам важно физическое присутствие «особенного объекта» во всей его материальности, тогда как подлинное произведение искусства, как абстрактная картина, несет в себе нечто большее, не просто присутствие объектности, но еще и явление, или сверхприсутствие, эту объектность преобразующее, трансцендирующее в метафизические области. Физическое присутствие вещи говорит нам о сущем, тогда как явление раскрывает именно бытие, сверхреальность. Следовательно, с точки зрения Фрида, как и поп-арт, минимализм представлял собой художественную реакцию сегодня, а не навсегда.

Поп-артисты также не отказали себе в удовольствии прокомментировать абсурдность минималистических убеждений. Они интерпретировали геометрическую модульную моду как один из неизменных, первичных соблазнов современности. Розенквист в картине «Над квадратом» изобразил идеальные женские ноги, отбрасывающие тень на геометрически правильную поверхность сиденья: два «идеала» соперничают в одной композиции. Уорхол пародирует минималистскую скульптуру, «затягивая» нейтральные поверхности кубов логотипами продуктов и моющих средств. Зигмар Польке, выходец из ГДР, предлагает самый грубый, ернический вариант критики минимализма в произведении «Живопись по одеялу», которое, конечно же, комментирует заодно и «Постель» Раушенберга. Полосы на дешевом одеяле



Джеймс Розенквист. Над квадратом. 1963



Энди Уорхол. Коробки «Брилло».
Экспозиция в галерее Stable. 1964

дополняются криво наложенными по трафарету «живописными» квадратами, усиливающими безобразие скучной, казарменной вещи и свидетельствующими единственно о подлой и абсурдной повторяемости жизни.

Молодой поэт и в будущем главный мастер лэнд-арта Роберт Смитсон в 1966 году пишет эссе «Энтропия и новые памятники», инспирированное текстом Джадда о живописи Роя Лихтенштейна. Источником вдохновения становится чувство гиперпрозаизма современной окружающей среды, пустой и сходной с воздействием анестезии, словно бы подготовленной к безболезненному прекращению жизни, точнее, к переходу из циклического

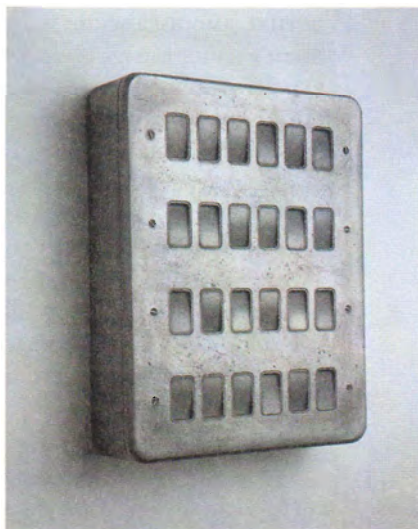
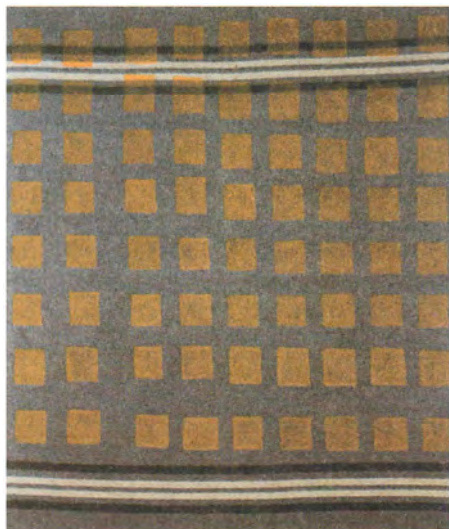
машинного ритма жизни в угасающий ритм покоя. «Рядом с суперхайвэями, окружающими город, — пишет Смитсон, — мы встречаем дисконт-центры и магазины распродаж с их стерильными фасадами. Внутри таких помещений — лабиринтоподобные стеллажи с горами аккуратно сложенных товаров, ряд за рядом уходящие в беспамятство потребления. Траурная запутанность этих интерьеров привносит в искусство новое сознание бескачественности и скуки. Но именно эти бескачественность и скука вдохновляют многих из самых одаренных художников»¹². Минималисты, самые одаренные художники, по мнению Смитсона, заставляют забыть о будущем, представляя время как упадок. Современные здания, по его словам, еще во время постройки поднимаются как руины.

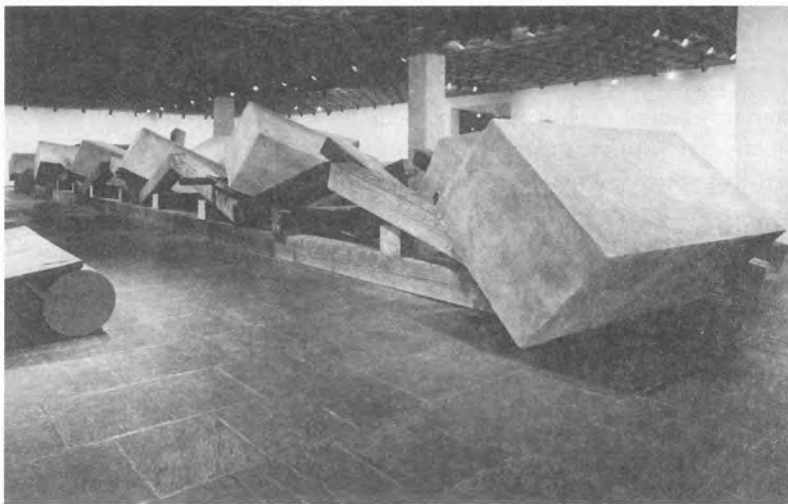
В конце десятилетия минимализм входит в зону деструкции. В 1968 году Моррис показывает уже не структуры, а распадающиеся вещества, заполняя экспозиционное пространство страным месивом из отходов нитяного производства, зеркал, асфальта, фетра и медной стружки. Люси Липпард называет это «беспокойным зрелищем». Множественные отражения «внутри» этого месива создают эффект пересылки, блуждания взгляда в деструктурированном поле зрения. (В 1990-е годы это открытие Морриса иронично использует Синди Шерман, показывая в компьютерной постановочной фотографии блеск зеркала, в ко-

тором отражается взгляд то ли автора, то ли зрителя, полуутопленного в разноцветных и богатых по фактуре блевотине и мусоре.) Х. Фостер связывает эту трансформацию минимализма с нарастающей силой искусства-как-процесса (силой движения флюксус, хэппенингов и перформансов) и соотносит ее с термином гештальтпсихологии А. Эренцвейга: «дедифференциация». Этот термин второй половины 1960-х означает динамический процесс, в котором эго разрушает или репрессировывает фрагментарное, поверхностное восприятие ради достижения единства, синкретизма. По мнению Фостера, здесь происходит превращение поля зрения и произведения в поле зрения в своего рода «слепое пятно». Процесс личного зрения становится недейственным, но зато само открытое неразличимому зрение получает шанс слиться не с отдельными объектами созерцания, а со всем взглядом мироздания¹³. Это объяснение, вероятно навеянное текстами самого Морриса и нацеленное на «перекодировку» минималистской объективности, распространения ее с объектов и структур на поля и сети, тем не менее прежде всего приходит в столкновение с объективными и форсированными элементами распадающегося, а не собранного энергией мира. В 1969 году скульптор-минималист и концептуальный художник Ричард Серра, начинавший свой трудовой путь на сталелитейном заводе, представляет в складских помещениях, оборудованных галерейщиком Лео Кастелли для демонстрации новейшего искусства, объект под названием «Литьё» — расположенные на полу бракованные куски литого свинца. Суть этого произведения —

Зигмар Польке. Живопись по одеялу. 1968

Рэчел Уайтрид. Без названия (24 выключателя). 1998





Роберт Моррис. Без названия.
Вид экспозиции в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк. 1970
Ричард Серра. Литьё. 1969. (Разрушено)

в извращении смысла слова: слыша «литьё», мы ожидаем увидеть совершенную промышленную форму, но наблюдаем ее девальвацию, приходим к распаду понятий. К началу 1970-х годов унитарные первичные структуры погружаются в бесформие. Выразительными становятся не соотношения модулей и комбинаторика форм, а экспрессия энтропии. Позднее, уже в 1990-е, подводя итоги сто-

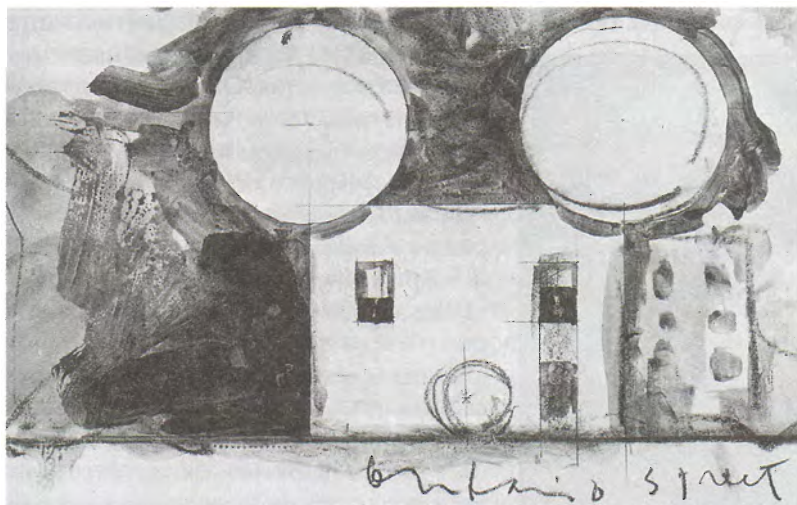
летия, американские историки искусства представляют минимализм в качестве главной тенденции 1960-х, потому что он, во-первых, может рассматриваться как продолжение «тотального живописного плана» американской абстракции 1950-х годов, как этап самопознания абстрактной формы, во-вторых, потому что он исследует абстрагированные черты новой антропологии, воссоздает ситуации, в которых человек комбинирует свою среду обитания и соотносит себя с ней. Однако с нашей точки зрения минимализм консервирует модернистские модули в фазе старческого полураспада. Ведь у нас есть американский же эталон минималистической ясности конструктивной мысли зрелого модернизма: «Что говорит стенка стенке? — Встретимся на углу!»

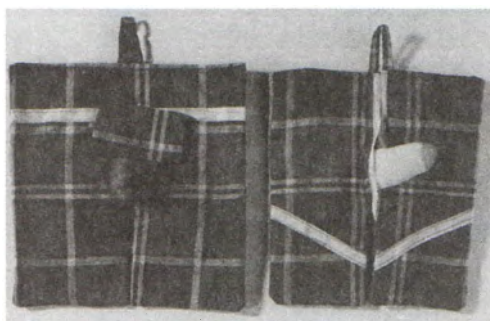
Современность как анархия

Антиформа

Р. Барт полагал, что не-смысл позволяет «услышать где-то вдали звучание смысла, раз и навсегда освобожденного от всех видов насилия, которые исходят, словно из ящика Пандоры, от знака, порожденного „печальной и дикой историей рода человеческого“»¹⁴. В последней трети XX века, когда начали классифицировать искусство авангарда, возникают два подхода к пониманию той цели, которую актуальные художники видели перед собой. Не вызывало сомнений, что эта цель — освобождение искусства. Но одни полагали свободу в формальных завоеваниях модернизма: в создании профессиональной формулы, свода абстрактных модулей, означающих и воплощающих современность как динамично развивающуюся систему; другие считали, что автономия искусства состоит прежде всего в свободе высказывания, исходящего от художника-радикала, оппонента

Клэс Ольденбург. Проект фасада Музея современного искусства в Чикаго в форме геометризированной мыши. 1967





Марсель Дюшан. Два передника. 1959

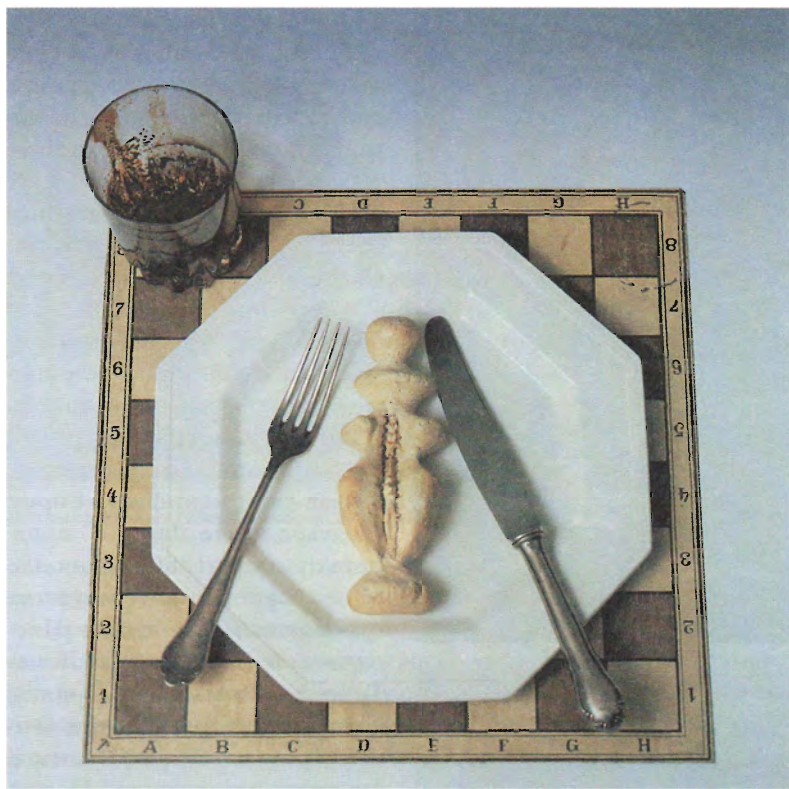
Марсель Дюшан. Листва женского винограда / Женский фиговый лист. 1950–1951

современного общества, хранителя анархического духа, врага установленных репрезентаций. На этой оппозиции, с большой интенсивностью пережитой дважды в противостоянии конструктивизма и сюрреализма 1920-х годов, геометрической абстракции, оп-арта и всех форм антиформы 1960-х, может быть построена история искусства модернизма, представленная полем битвы геометрии, порядка и бесформия, хаоса. Пример деконструкции модернистского порядка – ироничный проект Клэса Ольденбурга, который в 1967 году предложил выстроить фасад Музея современного искусства в Чикаго, где в 1937 году Мохой-Надь возродил Баухауз, в форме «геометризированной мыши». Разработанные конструктивистами и вновь используемые минималистами модули – два одинаковых круга и прямоугольник с окнами и входной дверью – Ольденбург складывает в схематическое изображение мордочки Микки-Мауса, персонажа комиксов и мультфильмов, которая, кривляясь, встречает всех желающих приобщиться к шедеврам модернизма.

Марсель Дюшан. Etant Donnés. 1946–1966

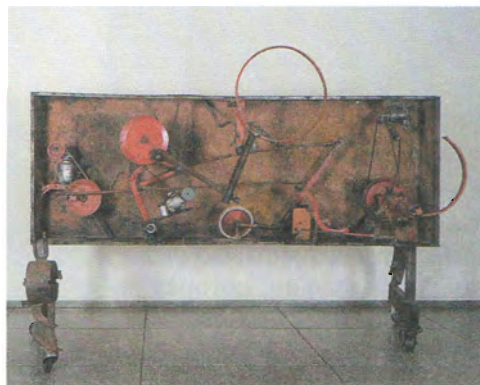
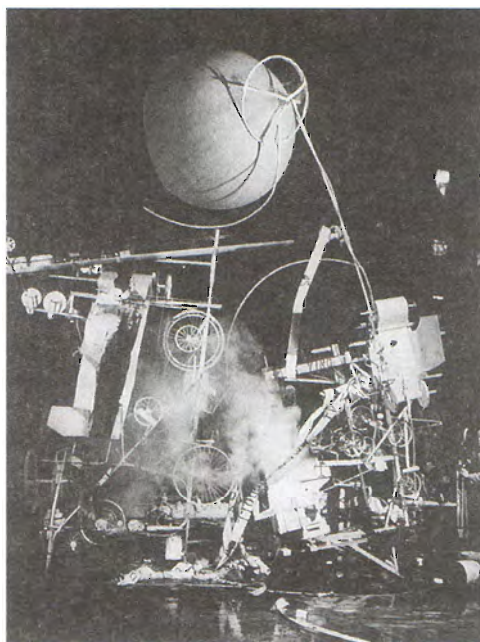


Американская исследовательница Розалинда Краусс предпочла написать историю искусства XX века, акцентировав конструктивное «сознание» модернизма и бесформие как его «бессознательное». Краусс определяет бесформие неоднозначно: это матрица, которая и разлагает форму, и порождает ее. В теории Краусс исключительное значение придается сюрреализму как матрице всего смыслообразующего бесформия в искусстве XX века. Матрица сюрреализма, иногда устрашающая, но всегда ироничная, игровая, была связана с сексуальностью, свидетельством чему являются произведения и самого



Мерет Оппенгейм. Приятного аппетита, Марсель! (Белая королева). 1966

Дюшана, и его оппонентки швейцарской художницы Мерет Оппенгейм. В 1966 году Дюшан завершил двадцатилетнюю работу над инсталляцией в Музее искусств Филадельфии, которая получила название «Etant Donnés», или «Дано». По мнению Краусс, это произведение является гораздо более действенной диверсией авангарда против культуры, эстетического опыта и музея, где этот опыт и культура аккумулированы, чем все, что было раньше, как «Фонтан» или «Черный квадрат», и все, что может быть потом. Дюшан реанимирует очень модный в годы его детства, но впоследствии ставший маргинальным тип музейного представления — диораму. В XX веке с расцветом художественных музеев диорамы ветшают в заведениях второго класса — музеях краеведческих и научных, представляя зрителю какие-то образцовые явления природы или исторические события, симулякры реальности. Дюшан вынуждает зрителя рассматривать через дырку в двери свою диораму, показывающую обнаженное женское тело с раздвинутыми ногами, превращая посетителя музея в человека, занятого непристойным и абсурдным делом. Диорама Дюшана пародирует ренессансную картину как окно



Жан Тингели. Оммаж Нью-Йорку. 1960

Жан Тингели. Красный рельеф. 1978

в мир, откуда на этот раз к нам идет не свет вечности, а свет электричества, и откуда на нас смотрит не глаз Божий, а, по определению Жана Франсуа Лиотара, «взгляд влагалища».

В начале 1960-х годов последователи сюрреалистических практик и дада действуют и в Европе, и в США. В Европе это уже упоминавшиеся «Новые реалисты», идеологию которых ее создатель Пьер Рестани рассматривал как «возгонку» неодадаизма, назвав свой манифест «Сорок градусов выше Дада». С представления в 1960 году возле Музея современного искусства самовоспламеняющейся кинетической скульптуры Жана Тингели «Оммаж Нью-Йорку», которую автор окрестил «симулякром катастрофы», и начинается известность «Новых реалистов» в США. Тингели — автор кинетических, самодвижущихся и самораспадающихся подборов предметов, наделенных живой, активной, изменчивой формой. Он не всегда превращал произведение искусства на глазах у зрителя в гору горелого мусора: он также изобрел кинетические рельефы из всевозможных инстру-

ментов, фактур, штуквин, промышленного утиля, которые при автоматическом подключении электромоторов начинают двигаться и издавать скрежет и лязг, напоминающий о «Шумовых концертах» футуриста Луиджи Руссоло. Такую скульптурную форму Тингели приближает к живописи, иногда целиком, иногда фрагментарно закрашивая рельеф, чтобы произвести эффект пробудившейся абстрактной композиции. Эти рельефы автор называет «Мета-Малевич», и они особенно впечатляют где-нибудь в пустынной экспозиции музея современного искусства, когда среди неподвижных и молчаливых произведений



Александр Калдер. Головы и хвосты. 1965

одно вдруг начинает вертеться и шуметь, бесноваться в храме культуры.

Произведения Тингели становятся анархическим продолжением линии «мобилей» американского скульптора Александра Калдера, который в 1932 году под влиянием Хуана Миро начал создавать объекты из проволоки и тонких металлических пластин, колеблющихся от самых незначительных сотрясаний воздуха, даже от дыхания зрителей. Этот дадаистский скульптурный аттракцион был противопоставлен конструктивной форме с ее приоритетом ясно читающихся, незыблемых геометрических ценностей. Скульптура Калдера под названием «Головы и хвосты» стоит возле входа в Новую национальную галерею в Берлине, построенную Мисом ван дер Роэ, словно бы указывая на то, что конструктивная форма также может быть «уклончивой», иметь «головы и хвосты»¹⁵.

Другой участник «Новых реалистов» — Кристо придумал ход, позволяющий представить в качестве скульптурного объема не промышленный или бытовой утиль, не сами в себе скульптурные фактуры металла или дерева, а практически любое материализованное явление мира, от простейшего бытового предмета до архитектурного памятника. Цена такого превращения всего в скульптуру достаточно велика и заключается в утрате собственного качества, в подчинении бесформию. Предмет становится скульптурой благодаря нивелирующей поверхности упаковке. Эта идея как плоть от плоти торгового и потребительского общества 1960-х годов нам уже встречалась и в творчестве «Новых реалистов», и у Энди Уорхола. Кристо соединяет идею упаковки как новейшего минималистического способа универсализации и абстрагирования вещи с сюрреалистическим образом тайного



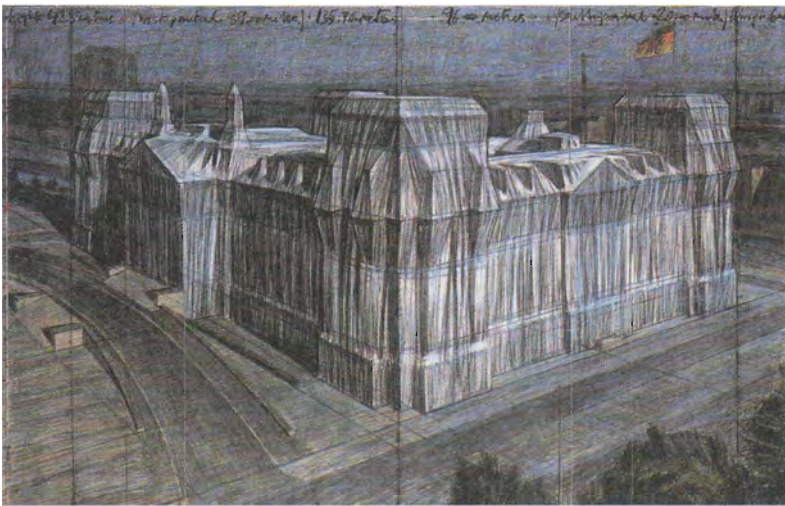
Титульный лист издания «Le surréalisme, même 4». 1958
Кристо. Упакованная счетная машинка. 1963

бытия, всегда вызывающего физиологические, телесные ассоциации. В отличие от Дюшана, который представил в качестве найденного объекта чехол от пишущей машинки «Underwood», образовав скрытый «подлесок», романтический неведомый ландшафт ассоциаций, Кристо пакует счетную машинку в прозрачную пленку так, что вещь в упаковке кажется «стреноженной» и полузадушенной. Вещь не превращается в загадку, но являет собой результат деформации, закуртки, тяжелого и однозначно деструктивного действия. Объект Кристо отчетливо напоминает культю и вместе с тем зачехленное оружие. С начала 1960-х работая вместе со своей женой Жан-Клод, Кристо превращает свой прием в аттракцион, «пакуя» мост в Париже, участок гористого побережья в Австралии, берег на юге США, и наконец, к моменту обратного переноса столицы объединенной Германии в Берлин, он

и само здание Рейхстага превращает в гигантскую гротескную фигуру, безумную минималистскую фантазию.

Еще один нетрадиционный вариант минимализма 1960-х годов возник на периферии движения «Новых реалистов». Немец Гюнтер Юккер, близкий, как и вся группа «Zero», Иву Кляйну, избрал своим основным художественным средством обычные гвозди. С конца 1950-х он занимался тем, что вгонял сотни гвоздей в собственные монохромные абстракции, добиваясь эффекта многообразных теней и отсветов, «лесом» стоящих над поверхностью картины. В 1960-е годы Юккер начинает создавать объекты, соединяющие серийные вещи и продукты промышленной переработки сырья, утыканные гвоздями, в нечто целое, где технический мир имитирует биологический, сюрреально пробуждает физиологические реакции.

Опыт скрещивания противоположных идей искусства 1920–1930-х годов — формалистического модернизма с сюрреалистиче-

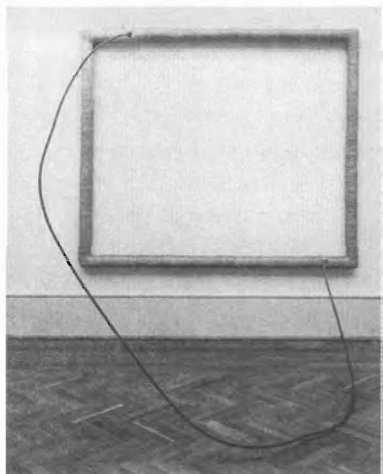


Кристо и Жан-Клод. Упакованный Рейхстаг. Проект. 1994

ской традицией — предпринимает звезда американской критики, куратор Люси Липпард. В конце 1966 года она устраивает в галерее Fischbach выставку «Эксцентричная абстракция», экспонентами которой становятся художники из Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Именно выставка Липпард во второй половине 1960-х годов инициирует поиск анархической альтернативы минимализму, побуждающий и самих минималистов, таких как Моррис, сдвинуть конструктивность собственных способов репрезентации в сторону бесформия. Липпард, известная исследованием и поддержкой поп-арта и минимализма, здесь заинтересовалась

Гюнтер Юккер. Лес. 1984





Ева Хессе. Без названия. 1970. Фрагмент
Ева Хессе. Hung Up. 1966

пограничными художественными объектами, в которых воспроизведение абстрактных модулей, позаимствованных в современной реальности, было «генетически» неправильным и поэтому не поддающимся клишированию. Одним из открытий «Эксцентрической абстракции» стала художница Ева Хессе, которая репродуцировала как минималистский абстрактный опыт, так и сюрреалистический дизайн Дюшана для «Первых документов сюрреализма». Она соединила, а точнее, опутала три одинаковые серые геометрические панели мотками толстых веревок. Здесь мы встречаем один из ранних случаев повторения модернистского произведения искусства, на чем позднее будет основана постмодернистская художественная культура. Но сама по себе мысль о тиражировании модернистского образца, о клонировании отступает на второй план перед тем единственным, что художница берется показать как унитарное явление, — перед тотальностью депрессивного, непреодолимого абсурда. Хессе стремилась представить бесконечный самоповторяющийся абсурд в качестве основного содержания своего искусства, того, на чем она сама «зависла». Неслучайно самое известное ее произведение так и

называется: «Hung Up», или «Зависшее», предполагая, может быть, в соответствии со сленгом 1960-х годов, сексуальное значение — «зависнуть», то есть быть не в силах освободиться от влияния партнера, связь с которым уже изжила себя. Невозможность видеть искусство, затрудненное зрение, которое со свойственной ему элегантностью и афористичностью представил Дюшан, теперь в произведении Хессе выражено в ином модусе восприятия мира. Среди похожих не на путы, а на жилы или даже кишки узловатых мотков нитей зритель чувствует себя не в лабиринте, а внутри распавшихся потрохов, внутренностей, закрепленных на одинаковых, нейтральных «стенках». Материалы абстрактного искусства и материя нитей соединяются, чтобы стать трансформаторами не идей, но физиологических ощущений. Как пишет Х. Фостер, «Серра и Моррис часто силой вов-

лекают наше тело в феноменологическую конфронтацию с объектом или полем, которое разрушает любую чистоту или стабильность формы. У Хессе это нарушение становится психологическим: словно бы приговоренные к вчувствованию в ее объекты, наши тела разрушаются изнутри. <...> Хессе вызывает „детерриториализацию“ тела через желания и влечения, которые только лишь могли бы быть нашими собственными»¹⁶.

Вторым открытием выставки Липпард стала еще одна физиологическая художница — Луиза Буржуа, которая была тесно связана с сюрреалистами (особенно популярным ее творчество становится в 1990-е годы, когда сюрреалисты поумирали, а сюрреализм был признан самой плодотворной традицией столетия). Описывая странные объекты Буржуа, сформованные из латекса или гипса, окрашенные в телесные тона и эффектно стилизованные под приспособления для удовлетворения сексуальных фантазий циклопа, Липпард акцентировала в них притягивающее и отталкивающее телесное эго, «стесняющую ауру реального» и то, насколько редко абстракция бывает с такой откровенностью заполнена душевными переживаниями своего создателя¹⁷. Буржуа объясняла свои «пещеристые» психоаналитические формы психологической травмой, пережитой в детстве в доме отца. Второе объяснение объектов-фетишей, данное Буржуа, связано с авангардной традицией увлечения примитивом. В 1961 году художница рассказывала о том, как «негативные», «пустые» формы и формы-отростки, напоминающие полости и органы человеческого тела, появились в ее искусстве после посещения пещер Ласко. Надо полагать, что художественная традиция



Луиза Буржуа. Двойной негатив. 1963

Роберт Раушенберг. Постель. Выставка «Эрос». 1959

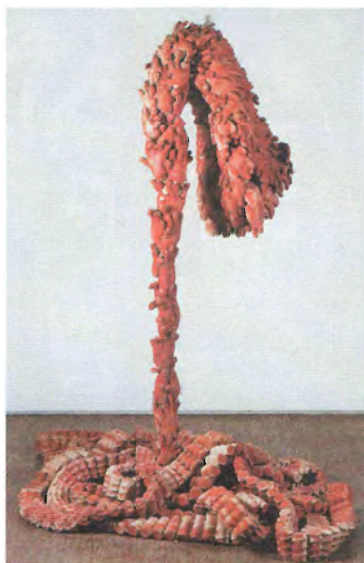


оказала на ее творчество не менее сильное воздействие, чем воспоминания о романе отца с гувернанткой или блуждание под сводами пещер. Достаточно указать на работу «Гувернантка» Мерет Оппенгейм или вспомнить международную выставку сюрреализма «Эрос» в парижской галерее Cordier, где произведения, в том числе комбайн Раушенберга «Постель», были инсталлированы в искусно сделанном гроте. Достижение Буржуа состояло в том, что она модифицировала сюрреальные художественные ассоциации, заумные и фантастические, в обширные области опухолевой паразитарной антиформы, таким болезненным путем внедряя тему телесного в модульную техногенную современность.

Именно физиологическая реакция, овеществление художественного сознания в теле нарастает в творчестве художников 1950-х — начала 1960-х годов: Поллока, Бурри, Кляйна, Ольденбурга, Хессе, Юккера, Кусамы и др. Физиология и есть та сила, которая замещает, по выражению Э. Гомбриха, «символику симптоматикой», упрощая восприятие и делая произведение максимально широко поражающей провокацией. Этот процесс в XX веке использовали и сторонники порядка (И. И. Иоффе употреблял определение человека как «психологической вещи», поскольку «в науках о человеке рефлексология вытесняет психологию»¹⁸), и анархисты всех поколений. Актуальное искусство использует физиологию для того, чтобы разрушать социальные нормы, напоминать о том, что человеческая жизнь, оставаясь жизнью и смертью тела, подвергается насильственным требованиям со-

Йаойи Кусамы. Мое ложе из цветов. 1962

Георг Базелиц. Die grosse Nacht im Eimer. 1962–1963



циализации. В начале 1960-х годов мы встречаем примеры разнuzданной (употребим это слово без негативного смысла, как динамическое определение взрыва эмоций) репрезентации физиологии и сексуальности, и в том числе тогда еще наказуемого официально в Европе и США гомосексуализма. Одну из ранних картин неоекспрессиониста Георга Базелица «Die grosse Nacht im Eimer», изображающую мастурбирующего подростка, неочевидно, но возмутительно связанного с образами мальчиков из Союза гитлеровской молодежи, сняли с персональной выставки художника. Так же и «Самый красивый юноша на свете» британца Дэвида Хокни становится вызовом морали.



Дэвид Хокни. Самый красивый юноша на свете. 1961

На рубеже 1961–1962 годов Базелиц вместе с Евгением Шенебеком издает два поэтических текста, названных «Адские манифесты», или «Скандалные манифесты», в которых он вспоминает священных чудовищ сюрреалистического и экзистенциалистского авангарда Лотреамона и Антонена Арто. Во втором манифесте есть такие строки: «Социальная заброшенность, завязанная на грязных шутках, — стиль века. Секреты плоти, сексуальные фантазии, объятия и поцелуи, прямая любовь (двое, двое) — я вижу их! — вечные нити, сохраняемые женщинами. Это Креаториум. Адский редут, лишаящий надежды. <...> Я всегда нахожу вырождающуюся похоть. <...> Эпидемия педерастов, испражняющихся кровью — вдвойне плодотворно с точки зрения религиозного чувства, если никто из вас не поможет крыльям слов»¹⁹.

Анархизм против социального регулирования

В 1961 году американский художник Эдвард Кинхольц создает объект «История как плантатор», по-своему комментируя попытки определенных личностей, классов и наций моделировать ход развития общества. Сюжет, избранный Кинхольцем, соответствует месту своего происхождения — американскому югу, где в начале 1960-х годов еще живы отголоски рабовладельческого строя, где гражданских прав де-факто лишена значительная часть населения. Он также отсылает к недавней истории Европы,

поскольку важную роль здесь играет портативная газовая духовка, распахнутая настезь и заполненная слепками-болванками ног. На духовке сверху расположен ящик с растениями, наполовину скрывающими оправленный в раму газетный лист со словом «raid» — «налет» или «набег». История, как плантатор, пожирает человеческие жизни, производя в качестве основного продукта насилие. Кинхольц, остро осознававший абсурд мировой политики и двусмысленность технического прогресса, основным двигателем которого является война, входит в историю искусства как один из лидеров движения под названием джанк-арт, или фанк-арт. В той прямоте, с которой художники западного побережья на юге США выбирают слово «мусор» ключевым

определением своего творчества, никак не камуфлируя суть ни под загадочным «Merz», ни под гордым «Новый реализм», очевидно стремление к бескомпромиссной демонстрации обществу всей ничтожности его ценностей и устремлений.

Авангардный импульс от дадаистов 1920-х годов принимает международное движение флюксус, антикапиталистический интернационал, проживший 1960-е как тотальный политический перформанс. Название отсылает к философии Ге-



Эдвард Кинхольц. История как плантатор. 1961

раклита и указывает на бесконечную ценность перемены, а не стабильных состояний мира. Самые известные участники флюксуса из художественной среды — эмигрировавший из Литвы в США Джордж Мачюнас, кореец Нам Джун Пайк и автор социальной пластики немец Йозеф Бойс, впрочем всегда державшийся во флюксусе особняком. Рассказывают, что Мачюнас и придумал название флюксус, ткнув пальцем в латинский словарь и обнаружив там «fluege» — «поток». Движение начинается в 1962 году концертами в Висбадене и Копенгагене, устроенными учениками Кейджа Джорджем Брехтом, который еще в 1959 году прославился музыкальной версией дриппинга — уловлением падающих в пустой сосуд капель, и Диком Хиггинсом. В организации концертов в Висбадене важную идеологическую роль играл Мачюнас, тогда проходивший в Германии срочную службу как армейский художник в одной из американских казарм. Программа называлась «ФЛЮКСУС: Музыка и антимузыка. Инструментальный театр».

На заднике за спинами «концертирующих» в Копенгагене была написана декларация участников, позволяющая заметить

солидарную «нолевую» цель всего искусства 1960-х: найти такую форму, которая бы полностью освободила искусство из его профессиональных ограничений, овладеть реальностью, избежав тех правил, по которым реальностью принято овладевать, получить не запрограммированный профессиональный результат, а сразу все. Итак, на заднике по-датски в вольном начертании значилось: «Мы создаем музыку, которая не является музыкой; мы пишем стихи, не имеющие отношения к поэзии; мы делаем картины, не относящиеся к живописи; НО мы пишем музыку, которая является поэзией, возможно, мы пишем стихи, являющиеся картинами — возможно, мы создаем картины, которые...» В середине этого послания был вклеен большой коллаж со словом «fluxus». Концерты флюксуса обещали публичные скандалы, зрителя могли закидать пирожными, ранить битым стеклом, участники представления любили хором читать вслух каждый свою газетную статью, производя впечатление полной какофонии, играли «антимузыку», намазывая руки кремом «Нивея», так что хлюпающие звуки разносились по залу, многократно усиленные микрофоном. Ученики Кейджа хорошо запомнили его концепцию «автономного поведения симулированных событий», представляя несколько шумовых номеров на одной сцене.



Пьеро Манцони.
Говно художника. 1961

В Копенгаген участников флюксуса пригласил Артур Кёпке, художник и владелец небольшой галереи, где среди прочих выставлялись Даниэль Споерри, который еще в 1961 году предложил запатентовать свои натюрморты-ловушки, чтобы затем отдать право их воспроизведения любому желающему, и один из самых скандальных героев рубежа 1950–1960-х годов Пьеро Манцони. Манцони был последователем и пересмешником Кляйна. Помимо изобретения новых абстрактных «волосатых» фактур из каолина и новой абстрактной скульптуры в виде приземистого цилиндра с непрерывной обводкой-желобком («Бесконечная линия»), Манцони публично создавал живую скульптуру, то есть расписывался на обнаженных телах участников своего перформанса. Он также надувал баллоны, которые продавались как «Дыхание художника», и выпустил ограниченным тиражом партию консервов «Говно художника», которые дополнили коллекцию артефактов флюксуса в собрании Рене Блока и во многих музеях. В 1970-е годы его практику продолжил и подверг историзации Робер Филлиу, автор коллекции «Фальшивых отпечатков пальцев»: шестнадцати ящичков с отпечатками, над которыми прикреплены портреты владельцев и этикетки («Мой», «Гарбо», «Делакруа», «Троцкого» и т. д.). Филлиу пародирует



Пьеро Манцони делает «Дыхание художника». 1961

Пьеро Манцони. Живая скульптура. 1961

тоталитарную антропологическую систематику, которая путем всевозможных проб и анализов ставит человека под контроль с самого рождения.

В коллекции артефактов флюксуса встречаются и произведения Зигмара Польке, который еще до постройки Берлинской стены перебрался в Западный сектор из ГДР. В духе брутальных карикатурных композиций берлинского дадаиста Георга Гроса Польке представляет не только современное общество, но и само новейшее искусство, которое в конце 1950-х годов стало дорогим рыночным товаром (стоимость картин Поллока в это время выросла на порядок, с тысяч до десятков тысяч долларов). Характерный пример такой сдвоенной критики — картина «Пара». При помощи цветных точек, трафаретно проложенных в манере оп-арта, Польке изображает внешне не подходящее, но на рынке совершенно точно ассоциирующееся с абстракцией: пару «буржуинов» в вечерних туалетах. И себя самого как особь художника, как продукт для торговли он вписывает в ситуацию предпродажной подготовки. Одиннадцатого октября 1963 года в Дюссельдорфе вместе с художниками Герхардом Рихтером и Конрадом Люегом (последний под именем Конрада Фишера вскоре стал вести галерею, где выставлялся Бойс) Польке устроил перформанс «Жизнь с Попом — демонстрация за капиталистический реализм». Перформанс происходил в мебельном салоне: художники, одетые, как сотрудники офиса,

в темные костюмы с галстуками и белые рубашки, сидели в импровизированной буржуазной гостиной, обставленной модной полированной мебелью, причем все предметы, включая кресло и тахту с сидящими авторами, были размещены на пьедесталах, как произведения скульптуры. Тупо сидя на белых возвышениях, Рихтер, Люег и Польке демонстрировали нависшую скуку, примитивность предметно-эмоционального соблазна стандартного буржуазного стиля жизни. Польке разоблачает не совсем понятную левому Западу близость тоталитарной уравнилельной идеологии коммунизма (социалистического реализма) и рыночного капитализма, указывая на то, что обе системы построены на шаблонах.

Художники флюксуса предлагают взамен продуктов капиталистической экономики, включая произведения искусства, свои малотиражные артефакты, которые выглядят занозой в огромных маховиках западного производства, но тем не менее, как в случае консервов Манцони, удачно пародируют современную систему. Например, Роберт Уотс и Джордж Мачюнас издают собственные флюксусовские марки, представляющие, в отличие от нормальных марок, на которых всегда присутствуют красивые или общественно значимые изображения, набор карикатур на



Зигмар Польке. Пара. 1965

Герхард Рихтер и Конрад Фишер. Жизнь с Попом — демонстрация за капиталистический реализм. Бергесхауз, Дюссельдорф. 1963



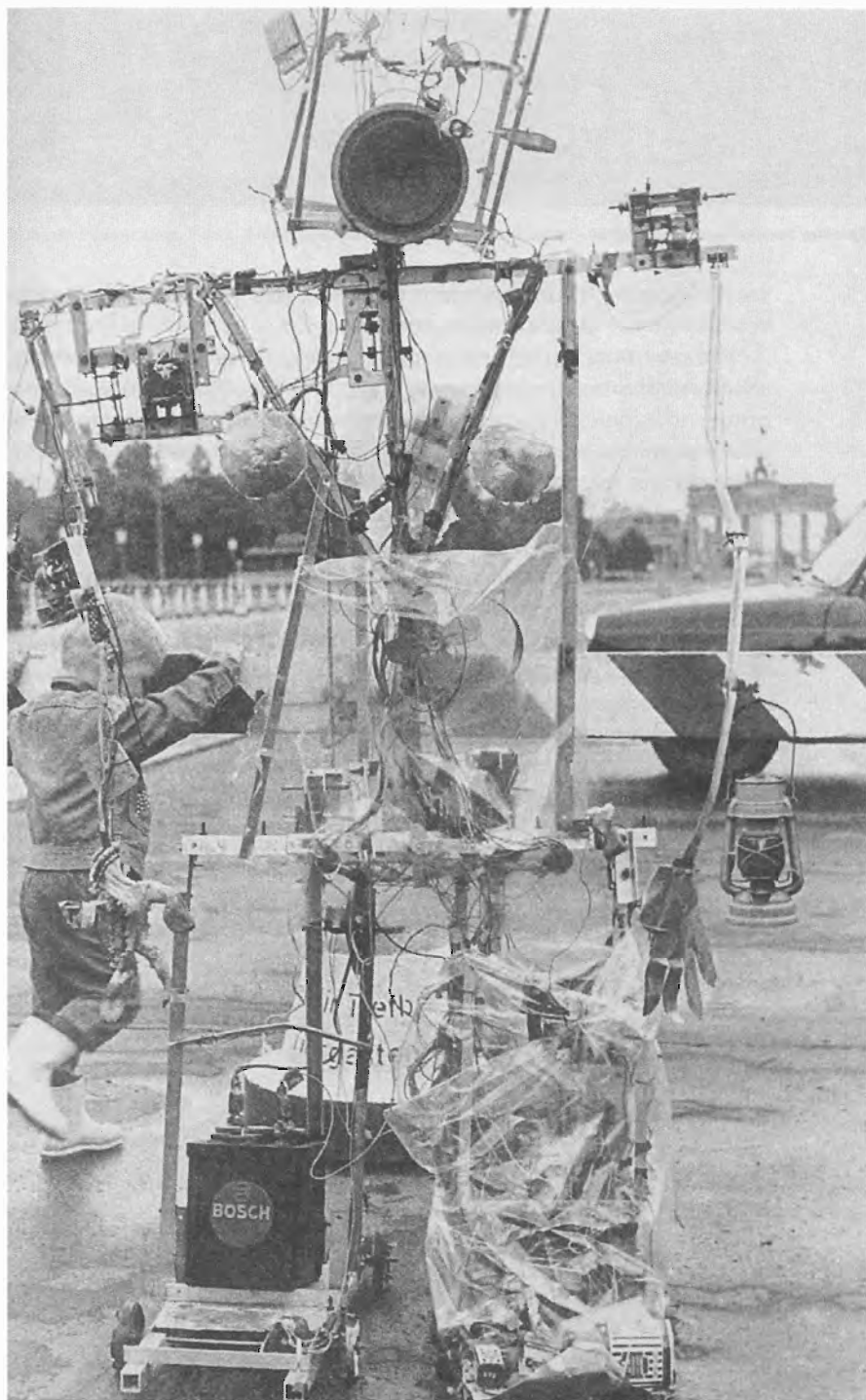


Джордж Мачюнас.
Марка «Почта флюксуса»

ценности капитализма или портреты представителей разных рас, показывающих зубы, буд-то на рынке рабов, причем лучше всех зубы, конечно же, обнажает хорошо сохранившийся череп.

Пропасть между уже музейным искусством модернизма и неискусством флюксуса обнаруживает история участия Йозефа Бойса в конкурсе на памятник жертвам Холокоста, который создавали для установки в Освенциме. Можно себе представить, как в 1964 году члены жюри, знаменитые скульпторы-модернисты Ганс Арп, Осип Цадкин и Генри Мур изучали проект Бойса под девизом «Лечить подобное подобным». Бойс предложил на рассмотрение витрину, в которой находились кубы жира, распятие и около него кусок печенья как облатка, фрагмент дохлой крысы и связка сосисок. Этот парад отталкивающих материализаций распада демонстрировал именно невозможность эстетического оформления темы, невозможность формализации миллионов смертей и самой истории Второй мировой войны. Если дадаистская развязность в обращении с реальностью и памятью Первой мировой воспринимается вполне естественно-исторически, то неодадаистский опыт Бойса остался единственным в своем роде, неповторимым в силу маргинальности и экстремизма.

Знаменитейшее анархическое событие флюксуса под названием «Робот-опера» 14 мая 1965 года устроил Нам Джун Пайк. Он направил механическое страшилище с громкоговорителем в сторону Восточного сектора Берлина, к Бранденбургским воротам. Громкоговоритель изрыгал речи Гитлера и оглашал окрестности голосами других тиранов. Эти жуткие в берлинском пейзаже звуки Пайк превратил в оперу комическую, поскольку робот громко испражнялся засыпанными в него бобами, перебывая слова фюрера характерными шумовыми помехами. Все это зрелище было рассчитано не только на западных берлинцев, но и на советский караул, к которому робот был отправлен в качестве парламентаря, показывая на всем понятном политическом языке, куда стоит засунуть эту политику, которая ведет к разделению народа, к тюремным стенам, прошившим город по живому. Однако смысл перформанса не исчерпывается этой политической темой. По мнению Пайка, он направлен и против всей системы создания и производства искусства. Управляя роботом, Пайк раздает дадаистский манифест под названием «Убей поп-арт»: «Опера с арией банальна / Опера без арии скучна / Караян слишком назойлив / Каллас слишком шумна / Дзен —



Нам Джун Пайк. Робот-опера. 14 мая 1965 г.

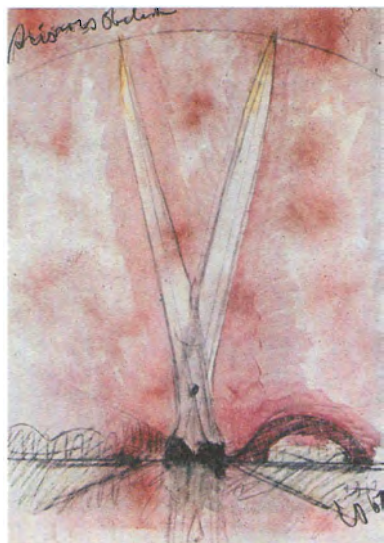


Джеймс Розенквист. F-111. 1964–1965. Фрагмент

это чересчур / Пайк слишком захватывающ / Наркотики слишком скучны / Секс слишком банален»²⁰.

Разделенная Германия и вовлеченные в войну США становятся полигоном политического искусства. Эд Рейнхардт участвует в марше негров на Вашингтон в 1963 году, политическим антивоенным движением художников руководит в конце 1960-х Карл Андре. Клэс Ольденбург предлагает заменить обелиск в центре Вашингтона гигантскими работающими ножницами, должно быть самой ясной аллегорией того, как исторически сбала́нсированы политические и социальные интересы разных обществ. На эту тему высказался своей знаменитой картиной «F-111» и Джеймс Розенквист. Он соединяет кадры повседневной американской жизни (трафаретный узор обоев в цветочек, девочку под феном, похожим на шлем пилота, крупный план тарелки спагетти) с изображениями новейшего бомбардировщика и атомного взрыва, акцентированными словом «сила» — фрагментом надписи на борту машины «U.S. AIR FORCE». Речь идет о наживе от государственных военных заказов, о конформизме ради собственного благоденствия, который оборачивается трагедией в сферах заграничных интересов. Гигантский полиптих Розенквиста покрывал все стены галереи Каstellи, демонстрируя имперскую подавляющую систему американской экономики, в которую входят и промотируемые рекламой мелкие детальки вроде фена, и огромные боевые машины, позволяющие контролировать мировое пространство. При этом свой смысл получает и используемый Розенквистом прием стандартной раскладки фрагментов изображения, позаимствованный в построении рекламных щитов: с близкого расстояния,

Клэс Ольденбург. Проект Колоссального монумента на замену Вашингтонскому обелиску: Движущиеся ножницы. 1967



надписи на борту машины «U.S. AIR FORCE». Речь идет о наживе от государственных военных заказов, о конформизме ради собственного благоденствия, который оборачивается трагедией в сферах заграничных интересов. Гигантский полиптих Розенквиста покрывал все стены галереи Каstellи, демонстрируя имперскую подавляющую систему американской экономики, в которую входят и промотируемые рекламой мелкие детальки вроде фена, и огромные боевые машины, позволяющие контролировать мировое пространство. При этом свой смысл получает и используемый Розенквистом прием стандартной раскладки фрагментов изображения, позаимствованный в построении рекламных щитов: с близкого расстояния,



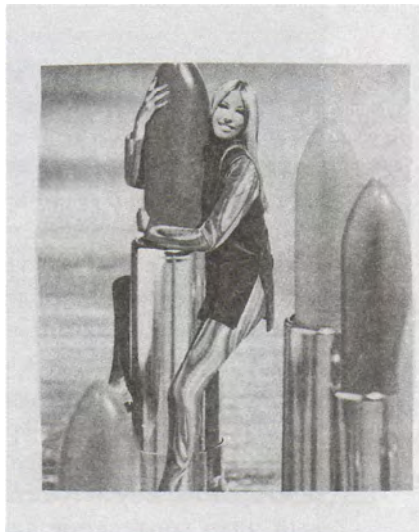
Джеймс Розенквист. F-111. 1964–1965. Фрагмент

стоя в центре зала, зритель видит не целое, а несколько фрагментов. Никто не представляет теперь себе мир целиком, как мироздание, несмотря на усовершенствованные технологии оптического контроля, двадцатичетырехчасовое наблюдение всей поверхности планеты.

В 1960-е годы Ольденбург создает невозможные памятники, главный из которых был водружен на свое место в Йельском университете в мае 1969 года — это антивоенный анархический монумент «Помада на гусеницах». В 1966 году Ольденбург сделал первый эскиз памятника помаде. Словно заряды для установки залпового огня, пять тюбиков помады (рекламу Ольденбург вырезал из гламурного журнала) замещали статую Эроса на Пикадилли в Лондоне. Ольденбург не случайно хочет модернизировать именно лондонский Эрос и, кроме того, предлагает вставить в русло Темзы огромные голые колени в качестве памятника изобретенной здесь мини-юбке. В 1960-е, как уже говорилось, открытая сексуальность становится признаком

Клэс Ольденбург. Помада, поднимающаяся на танковых гусеницах. 1969. Вариант 1974 г.

Клэс Ольденбург. Страница из записной книжки. Вырезка № 322: реклама губной помады. 1965



революционности. Ольденбурга привлекает город, где эротизированная молодежная культура энергично отвоевывает пространство у патриархального общества. Сопоставление помады и военного снаряда, бомбы или ракеты, тогда было бродячим сюжетом. Например, в 1968 году его по-своему использовал Вольф Фостелл, представив американский бомбардировщик В-52, сбрасывающий тубики помады на юго-восточные джунгли. Очевидно, что обоих художников вдохновляла агрессивная рекламная визуальная среда города, «обстреливающая» человека очередями слов и имиджей. Через два года Ольденбург усилил сексуальную агрессию рекламного образа, поставив «Помаду» на танковые гусеницы. Он

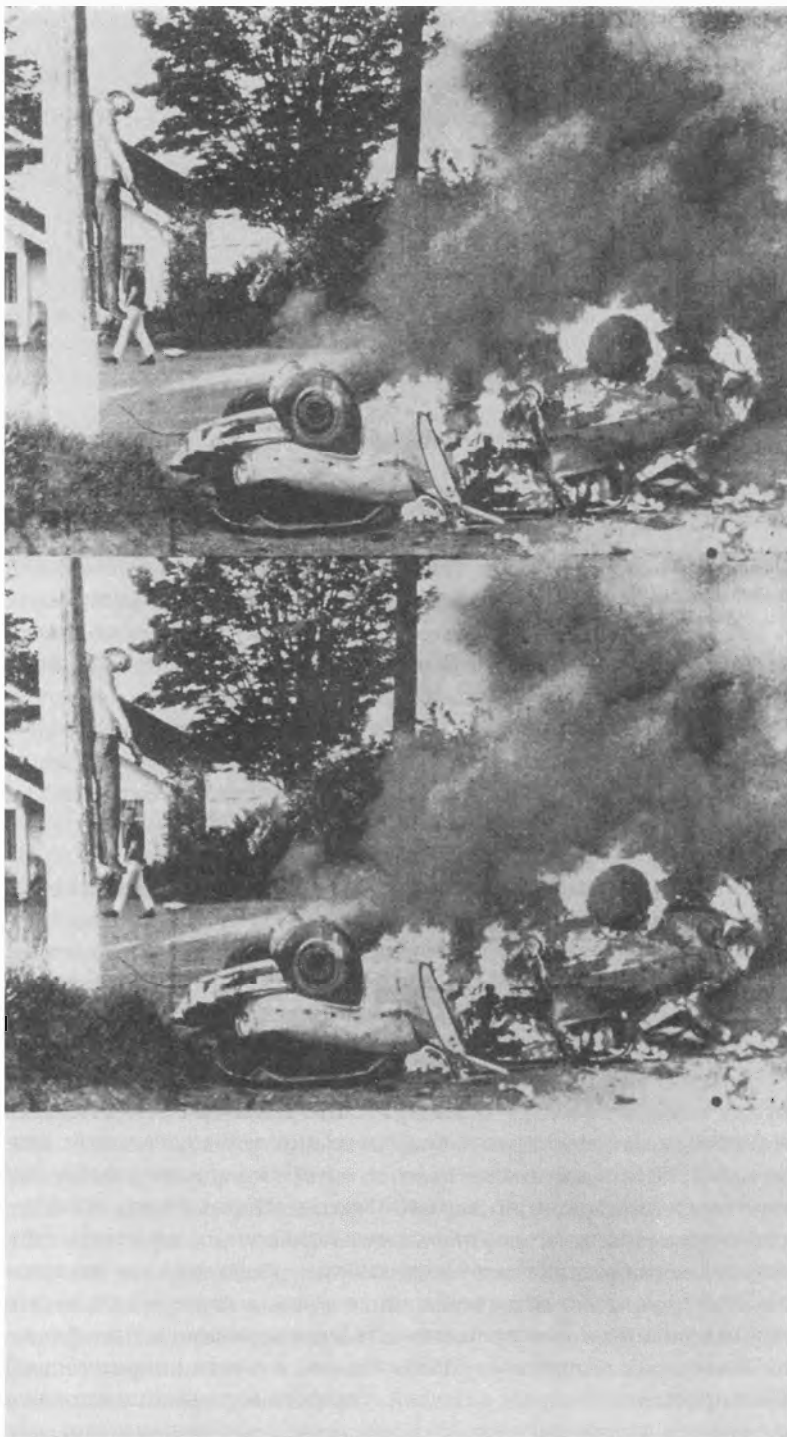


Вольф Фостелл. В-52. 1968

разоблачает агрессию соблазна как способа воздействия на социум, сохранив, в отличие от Фостелла и других политических художественных критиков, привлекательность соблазна самого по себе, сохранив обольстительную иронию жизни. У Йельской «Помады» было мягкое окончание, сделанное из надувной пленки, которое вставало торчком, стоило лишь дернуть за флагшток кому-то

из желающих выступить с речью (монумент мог служить трибуной). Нагнетая пафос конструкции, Ольденбург тут же анархически его демонтирует.

Энди Уорхол также не остался в стороне от восприятия и трансляции напряженной общественной атмосферы середины — второй половины 1960-х годов. Прибегая к минимальным вложениям личного авторского труда, уподобляясь печатному станку, он холодно тиражирует фотографии средств умерщвления, жертв и сцен действия смерти, которые заставляют задуматься не только о конкретной исторической несправедливости, переживаемой членами социума в данное время, но и о бессмысленности и абсурдной повторяемости жизни вообще, где современность предельно сжата до щелчка затвора фотокамеры. Речь идет о знаменитой серии 1963 года, посвященной катастрофам, попавшим в объективы фото- или телекамер. Особое значение имеет в ней то, что Уорхол выбирает сцены авткатастроф, умножая зрелище гибели знаковой современной вещи. Так, в работе «Белая горячая машина. Дважды» Уорхол повторяет сцену авткатастрофы, в которой выступает на первый план гротескное случайное совпадение: мы видим труп



Энди Уорхол. Белая горящая машина. Дважды. 1963



Роберт Раушенберг. Бустер. 1967

шофера или пассажира, повисший на столбе, а прямо за ним на втором плане — прохожего, невозмутимо продолжающего путь по своим делам мимо объятый пламенем машины. Здесь современность, что в пределах существования одного человека, что в границах жизни общества, лишается всякого проективного смысла. Модернистское социальное регулирование может быть обесточено в любую минуту, поскольку реальность катастрофична, — что, как не одновременные покушения на Джона Кеннеди и самого Уорхола, яснее всего доказывает справедливость этих слов?

В 1967 году в серии «Бустер» Роберт Раушенберг создает символический портрет «стартового двигателя» современности. Это рентгенограмма человека, совмещенная с уравнениями, схемами технических аппаратов, микроизображениями спортсменов. Позвоночный столб, конструкция скелета оказываются основными чертами аллегорического портрета модернистского западного мира, мужского и деятельного.

Анархия как попытка квазирелигиозного синтеза

У анархизма было несколько отцов. Последователи Михаила Александровича Бакунина из дада и флюксуса разворачивали политические провокации. Но анархия, как ее понимал философ и теоретик Петр Алексеевич Кропоткин, являлась обновленным христианством — гармоничной организацией общества, в котором прогресс достигается не через дарвиновскую борьбу видов и выживание по принципу целесообразности и приспособляемости, а благодаря свободе каждого и взаимопомощи всех. В этом смысле анархические художественные движения 1960-х годов показывали, что мир стоит перед выбором: двигаться ли дальше по дарвиновскому направлению западного политического модернизма или попытаться изменить способ развития, сделав его более гибким, включающим не только магистрали, но и маргинальные зоны, в которых развитие происходит по иным правилам. Деструктивный дух преобладает во многих движениях 1960-х годов, и часто анархический бунт против геометрии, модулей, тиражей означает поиски возможности жизни вне техногенной западной цивилизации, как первые христиане искали пути вне Рима.

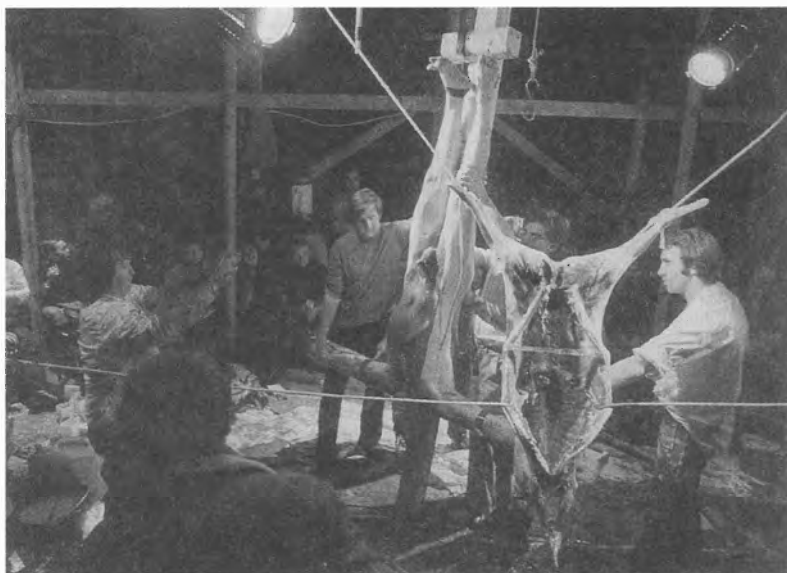


Йозеф Бойс. Как объяснить картины мертвому зайцу? Галерея Шмела, Дюссельдорф. 1965

В середине 1960-х годов развивается тип перформансов-«мистерий», рассчитанных на одного исполнителя или вовлекающих в действие аудиторию, которые подражают отправлению архаических и христианских культов, сближая искусство и сектанство, художника и жреца. Первым жрецом актуального искусства 1960–1970-х годов становится Йозеф Бойс, радикально противопоставляющий свое творчество всей материалистической реальности 1960-х. Понять Бойса как художника современности 1960-х годов невозможно, если не видеть в искусстве протест против уже охватившего мир состояния вещей, против позитивистской прагматики. Бойс – создатель двух стилей позднего XX века, милитари и экологического, объединенных парадоксально его волей, – своими перформансами обращает внимание на то, что тщательно вытесняется современным обиходом: жизнь – это жертва. Бойс медленно переводит акценты в этой теме, уходя от конкретной немецкой истории к общехристианским символам. Свою первую акцию под флагом флюксуса Бойс устраивает 20 июля 1964 года, в годовщину покушения Штауфенберга, которому не удалось убить Гитлера и сам он был замучен гестапо. Бойс выступает в техническом университете Ахена. Он растапливает два куба жира под запись речи Геббельса, призывающего массы к тотальной войне, затем поднимает распятие и осеняет его нацистским приветствием. Позднее Бойс выбирает более приемлемый для всех немцев и нейтральный символ – зайца. В перформансе 1965 года он объясняет мертвому животному незримые картины. В отличие от св. Франциска,

который проповедовал птицам, Бойс берется проповедовать чучелу, доводя до абсурда и без того странную, с точки зрения обычного понимания, ситуацию. Он пользуется традиционным культовым способом создания атмосферы предстояния чуду, скрыв свое лицо под золотой маской. Маска наложена на слой меда, лечебное и связующее вещество. В 1966 году Бойс еще раз обращается к образу зайца, представив перформанс более сложного сценария под названием «Евразия» об утопическом единстве мира в духе. Разделив пространство галереи на два неравных отсека (в меньшем размещались зрители), Бойс с привязанной к ноге железной платформой ходил из конца в конец между большим треугольником фетра и черной доской, держа в руках сложную конструкцию из палок, напоминающую и крепеж хоругви, и ходули, и орудие землемера, к которой было приделано чучело зайца. Время от времени Бойс обращался к чучелу со словами немецкого романтика Юстиниуса Кернера: «Куда бы ты ни пошел, я отправлюсь за тобой», стрелял из трубочки фетровой пулей, рассыпал соль, мерял чучелу температуру и записывал ее на доске под предварительно сделанной схемой «Евразия — разделение креста». Заяц, символ католической Пасхи, духовного воскрешения, в перформансе Бойса уподобляется также пуле, быстро летящему снаряду, для которого нет границ и препятствий. Он «пронизывает» пространство Запада и Востока, и художник следует за ним, скрепляя своей тяжелой, железной поступью территории, объединяя их в движении своего тела, несмотря на затрудненность этого движения с железом на ноге, символизирующим сложность социального прогресса. Под разобщением Востока и Запада, которые символически представлены смягчающим угол фетровым треугольником и грифельной доской с расчетами, можно понимать самые разнообразные идеи, в частности, по мнению Уве Шнеде, противопоставление восточного человека-интуитивиста западнику-интеллектуалу по Штайнеру, или же, по словам самого Бойса, Европу, разделенную на Восток и Запад Берлинской стеной, которую символический заяц с легкостью преодолевает²¹. Похожий образ полной свободы, воплощенной в собаке, которая вольно передвигается из закрытой зоны в обычный мир, встречается в 1970-е годы в фильме Андрея Тарковского «Сталкер».

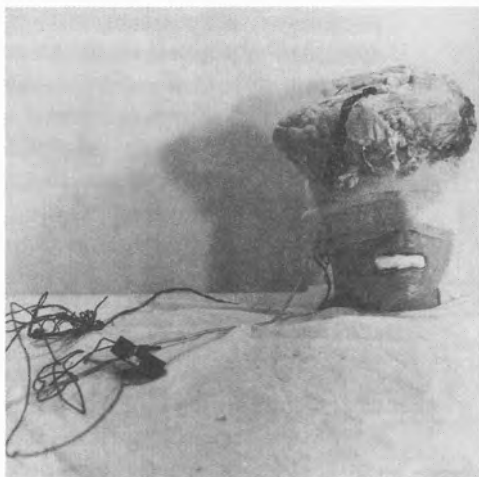
В конце 1950-х годов австриец Герман Нитш, другой мистагог 1960-х, становится основателем школы венского акционизма. Как и Бойс, он следует словам Ницше о том, что оправданием человеческой жизни и деятельности может быть одно только искусство, и свои перформансы называет «эстетическим способом молиться»²². По его собственному утверждению, он стремится разделить со зрителем позор нисхождения к экстремизму. Нитш сближает языческий и христианский культы, совершая жертво-



Герман Нитш. 48-я акция. Современный театр в Мюнхене. 1974

приношения, распиная тушу заколотого жертвенного животного и размазывая внутренности с кровью по телу привязанного к кресту участника или участницы перформанса. Жреческие амбиции Нитша Рудольф Шварцкоглер переносит в сферу интровертного садомазохизма, подражая истязавшим себя святым отшельникам. В 1965–1966 годах Шварцкоглер осуществляет шесть акций, лишь одна из них была публичной, остальные зрители могли видеть в кинозаписи (все они были показаны в 1972 году на 5-й «Документе»). Записи акций наполняют мрачные натюрморты, составленные из открытых наблюдению фрагментов человеческого тела, опутанных бинтами, подключенных к электросети, залитых кровью. Шварцкоглер назвал свои постановки «штудиями обнаженного тела, близкими к обломкам катастрофы», предвосхитив и собственный конец и финал своего творчества: в 1969 году он погиб (выбросился из окна). Причем до сих пор существует устойчивая легенда о том, что художник скончался во время последней акции, оскопив себя.

Рудольф Шварцкоглер. 3-я акция. Музей Людвига, Вена. 1965



Искусствовед Роберт Хьюс облек этот слух в мифическую модернистскую форму: будто бы Шварцкоглер, как «Винсент Ван Гог боди арта, сантиметр за сантиметром ампутировал собственный пенис, а фотограф фиксировал это, подобно художественному событию»²³. Так садомазохистский имидж Шварцкоглера соотносится с мифом раннего модернизма, нисходящим к античным вакхическим мистериям, и, конечно же, с основанным на вакхическом безумии «вечным возвращением» Ницше. Если такие связи и возможны, они должны быть опосредованы влиянием самого знаменитого в XX веке толкователя античных мифов Зигмунда Фрейда, идеи которого волновали художника. Об этом свидетельствует ассамбляж Шварцкоглера «Без названия. Картина

Зигмунда Фрейда». Основная действующая часть этой «картины» — гильотина, сделанная из бритвы.

В конце 1960-х годов молодая венская художница Вали Экспорт соединяет квазирелигиозный пафос акционистов с освободительной сексуальной революцией. На городских улицах она заново разыгрывает сюжет об Иисусе Христе и Фоме, только на этот раз зрителям 1968



Вали Экспорт. *Tapp und Tastkino*. 1968. Фото Вернера Шульца

года, уподобленным Фоме, не предлагают вкладывать персты в рану, а побуждают запустить руки по локоть в картонный ящик, который укреплен на шее у художницы и скрывает ее тело до пояса, и потрогать обнаженную грудь. Если христианский ритуал укреплял веру в крестные муки и даруемое ими искупление на том свете, ритуал, изобретенный Вали Экспорт, максимально приближал к телу как к единственно данной реальности, живому ключу свободы.

На то, что сексуально-анархическая идея перформансов не относится к образу либертерианской Вены начала XX века, а, скорее, выражает общее состояние 1960-х годов, охваченных сексуальной революцией и стремящихся противостоять нейтрализующей технизации, указывают подобные венским американские хэппенинги и перформансы. В частности, представленные впервые в 1964 году в Нью-Йорке, в Мемориальной церкви Джадсона, «Радости мяса», автором которых была Кароли Шнееман.

«Радости мяса» — это оргия, напоминающая массовые сектантские радения, в которой обнаженные и полуобнаженные участники обоего пола поливают друг друга кровью, привезенной с бойни, и совокупаются на гудах рыбы, битой птицы и прочих «жертвенных» материалах. Шнееман в этом действе ценил его универсальный, каждому открытый смысл: призыв к тому, чтобы отдать собственное тело в жернова искусства, символизирующего жизнь как витальную, энергетическую трату.

Победа разрушительного экстаза над аутичным производством особенных объектов указывает на важный сдвиг творческого сознания.

О чем говорит мода на художника-жреца или проповедника, руководящего массовыми жертвенными церемониями? Обратимся за ответом к известнейшему культурологу и современнику текущих событий Юрию Лотману. Он полагал, что «принесение жертвы — это футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора». Однако выбор в этом случае переносится во внеличностную область. В этом месте своего рассуждения Лотман, как и Фуко, цитирует Канта, который учит, что современность побуждает личность выбирать и действовать самостоятельно, не полагаясь на внешние силы²⁴. Таким образом, футурологический эксперимент середины 1960-х годов демонтирует модернистский образ независимой самостоятельной личности и заменяет эту личность модернистской же «паствой», коммунальным телом. А оно — и здесь отличие от тоталитарных «механических» балетов — теперь предстает не перед планом великих работ, будь то коммунистических, будь то национал-социалистических, а перед неясным будущим.



Кароли Шнееман. Радости мяса. 1964

Из 1960-х в 1970-е годы: конец модернизма как формальной специализации

Напряжение в искусстве 1960-х годов разрядилось дважды — в начале и в конце десятилетия, и второй взрыв конца 1960-х во многом определил художественное развитие следующего периода — постмодернизма. Суть в том, что в конце 1960-х обнаруживают себя две тенденции развития искусства, которые сосуществуют и часто внешне противоборствуют в 1970-е годы. Это, во-первых, формирование мультимедийного искусства, создающегося из любых материалов и, следовательно, отменяющего модернистский догмат чистоты художественных средств, за которой держалась абстрактная школа К. Гринберга в Нью-Йорке. Мультимедийное искусство включает в себя такие разные сферы практики, как видео, инсталляции, земляное искусство, границы между которыми гораздо более проницаемы, чем границы между живописью и скульптурой. Это принципиально гетерогенное искусство, или, говоря словами Михаила Ларионова и Ильи Зданевича, «всёчество», где контекст не менее важен, чем художественные средства. Вторая тенденция — это концептуализм, ультрарадикальное искусство, которое третирует и визуальный, и нарративный образ, демонстрируя проблематичность своего собственного существования и оперируя большей частью письмом, а не изображением. Хотя, по сути, концептуальное искусство также относится к разновидности «всёчества», отличаясь лишь самой высокой — нулевой — степенью авангардного отрицания художественного произведения. Именно в области концептуализма становится возможным окончательно институционально уравнивать искусство и политическую акцию, как это, например, делает в 1999 году куратор Роза Мартинес, приглашая к участию в биеннале современного искусства в Санта-Фе организацию «Гринпис» наравне с художниками Луизой Буржуа и Ширин Нешат, или как это сделал знаменитый композитор Карлхайнц Штокхаузен, назвав теракт 11 сентября 2001 года самым великим произведением искусства современности.

Так или иначе, но побеждает гетерогенная, плюралистическая концепция современного искусства.

Арте повера

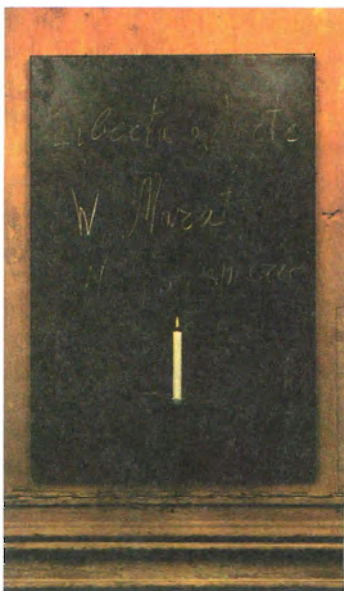
К наиболее ярким проявлениям объектного мультимедийного искусства относится итальянское движение арте повера, или бедное искусство, самым своим названием указывающее на протестный, антикапиталистический, неодадаистский выбор. Выставку под таким названием в 1967 году в Генуе курирует Джермано Челант. Эдвард Люси-Смит пишет о том, что двумя историческими центрами арте повера становятся Турин, промышленный город с очень напряженной социальной ситуацией, и Рим, где барокко представляет полистилистическую смесь материалов и форм²⁵. Художники арте повера наследуют новым реалистам в интересе к старью, которое противостоит «здоровой» и «хорошо выглядящей» культуре общества потребления.

Знаковое произведение арте повера — это «Венера лохмотьев» Микеланджело Пистолетто (1967), копия античной статуи, развернутая лицом к холмику разноцветной ветоши. Другой участник арте повера, Джованни Ансельмо, пересмысливает опыт минимализма, отказываясь от промышленных конкретных структур в пользу природного камня, застывшей лавы. Он — и в этом знамение нового времени — ищет исхода от цивилизации к природе, от производственных циклов к силам Земли. «Направление» Ансельмо — гранитный тре-



Джованни Ансельмо. Направление. 1968

угольник, указывающий, по мнению автора, на магнитные поля Земли или на полюса, центры силы вне мегаполисов. Так художники арте повера представляют выход за пределы искусства объекта, рисования вещами, управления конкретными структурами в сферу, где творец действует «чистыми» энергиями: политической волей, как у Бойса; физическими стихиями, то есть огнем, ветром, потоками воды, как ими стремился овладеть в начале 1960-х годов Ив Кляйн. «Художник неотличим от окружающей среды, он пользуется средой как камуфляжем» — так пишет Челант, делая вывод из всех 1960-х, потому что ведь и поп-артисты пользуются средой как камуфляжем, но решительно направляя своих художников в другую сторону развития, где, как в круге флюкса, приветствуется анархия, поведенческий нонмадизм, где властвует стихийное «настоящее представленное», сопротивляющееся моделированию и структурированию²⁶. Наряду с откровенно политическими произведениями-лозунгами, например «Италией» Лючиано Фабро, представляющей слиток



Янис Кунеллис. Без названия. 1969



Лючиано Фабро. Италия. 1968

в очертаниях границ страны, «вздернутой» в петле вниз «головой», то есть вниз промышленной северной частью, или ассамбляжем Яниса Кунеллиса – бойсовской грифельной доской с надписью «Свобода или смерть, Марат, Робеспьер», художники арте повера нашли мощные визуальные образы живой энергии раг excellence и знаки безграничного мультикультурного мира. Дос-

Марио Мерц. Иглу «Капля воды». 1987



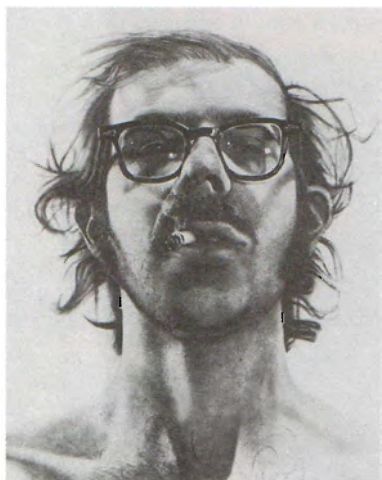
таточно вспомнить акцию Кунеллиса, который «экспонировал» в галерее Аттико в Риме двенадцать живых лошадей. Или указать на многочисленные «Иглу» Марио Мерца, уподобившего художника страннику, сооружающему ритуальные убежища. Мерц часто использует в своих «Иглу» вечные строительные материалы: камень, железо, стекло, которые более пристали европейским готическим соборам или хайтековской новейшей архитектуре, а не жилищам кочевников. В этом заключается указание на то, что сам процесс вечного движения и перемены, образ реальности как кочевья и является архетипическим для искусства.

Фигуративная живопись и скульптура

Другую попытку конца 1960-х годов максимально приблизить к себе реальность представляет живопись гиперреализма и фотореализма. Гиперреализм в версии так называемого «перцептивного реализма» Филиппа Перлштейна возникает еще в самом начале 1960-х. Американские критики, писавшие тогда о произведениях Перлштейна, считали его низшим представителем живописцев по отношению к абстракционистам. Когда в 1965 году появляется фотореализм, Перлштейн заявляет о своих программных отличиях и от фотореализма, и от поп-арта, поскольку его не привлекают коммерческие и массмедиальные имиджи, а интересует западноевропейское искусство, пафосно овладевающее реальностью, как, например, живопись Курбе. Между тем в представлении людей у Перлштейна и у самого популярного фотореалиста Чака Клоуза много общего. И прежде всего это репрезентация человека как вещи среди вещей или как фактуры среди фактур. Модель Перлштейна известнейший историк искусства Линда Нохлин отметила в его живописи «безжалостное отношение к вещам-как-они-есть... поскольку они — это все, что есть у художника»²⁷. Эта родовая черта сближает такую живопись именно с поп-артом, где образ человека трактуется как

Филипп Перлштейн. Портрет Линды Нохлин и Ричарда Поммера. 1968





Чак Клоуз. Автопортрет. 1968

одна из вещей, на которую нацелен увеличивающий взгляд художника, по существу ничем не отличающийся от объектива фотокамеры, способной резко и без эмоций взять крупный план. Не стоит и говорить, насколько такое холодное и механистическое воспроизведение многократно увеличенных «подробностей» облика человека враждебно принципам живописи революционного романтика Курбе или дороживших духовной материей немцев, например Уде.

В 1969 году Дуэйн Хансон впервые показывает на художественной выставке в США полиуретановые раскрашенные скульптуры, сделанные по конкретным моделям, как восковые фигуры.

Эти синтетические люди, в деталях повторяющие настоящих, образуют корпус новой скульптуры, которая вплотную подходит к идее клонирования, объемного тиражирования человеческой банальности. На другом полюсе располагается также клонированная, но по-другому, скульптура Джорджа Сигала — гипсовые отливки реальных тел, которые Алан Кэпроу сравнил в 1964 году с египетскими мумиями и похвалил за правильный баланс абстрактного и конкретного. Сигал переработал два импульса: один художественный — действительно очень близкая мумифицированным останкам балетная скульптура Эдгара Дега; второй бытовой — детские впечатления от птицефермы отца, где позднее

в большом курятнике скульптор устроил свою мастерскую. Белые гипсовые люди Сигала, вначале с еще проработанной абстрактно поверхностью, отдаленно напоминающей перистую фактуру роденовского Бальзака, потом уже совсем телесно-конкретные, с легкой импрессионистической рябью незаглаженного гипса по коже, были, конечно же, в более близком родстве со стаями копошащихся птиц, чем с мраморными статуями классической и неоклассической традиции. В 1960 году Сигал подставил одной из фигур стул, как наест, и с тех пор стремился организовывать скульптурные композиции как муляжные «живые картины», где люди собираются на перекрестках улиц, слуша-

Джордж Сигал. Сидящая женщина. 1966



ют музыку, едут в автобусе или работают на станках. В его творчестве нет ни элементов социальной критики джанкарта и поп-арта, ни идеи удержать иронически и внимательно пестроту «сегодня», как у американских полиуретанщиков. Сигал стремится создать адекватный современности скульптурный портрет, ведь теперь мрамор и бронза уже не рифмуются с буднями. Однако эта программная художественность Сигала вписывается именно в отчуждение реального, как это происходит с 1960-ми, которым не удается закрепить реальность навсегда, если только не считать, что «всегда» теперь — не мавзолей, не храм, не пантеон, а собрание лабораторного материала для клонирования.

Гиперреальность живописи и скульптуры второй половины 1960-х не может не напомнить о тенденциях 1920-х годов, в частности о немецкой новой вещественности. Если западное искусство, как и в 1920-е годы, возвращается к жестким реальным формам после абстракции, то в советском искусстве нео-реализм, или «суровый стиль», наоборот, позволяет приблизить живопись к абстрактной формульности модернизма. Тем не менее результат попыток показать гиперболизированную, гиперматериальную реальность в 1960-е оказывается одинаков везде, и Гелий Коржев не очень сильно отличается от Филиппа Перлштейна. Крупный план реальности 1960-х годов всегда поражает неестественностью фактуры.

Часто она сделана зеркальной, бликующей, как у фотореалиста Ричарда Эстеса, писавшего сложные отражения в витринах. Теперь, когда у нас есть обширный каталог компьютерных фактур, мы знаем, на что это похоже. В отличие от живописи новой вещественности, в 1960-е годы художественные



Гелий Коржев. Следы войны. 1963

Дуэйн Хансон.
Покупательница из Флориды. 1973





Ричард Эстес. Кондитерская. 1969

фактуры обнаруживают себя и представленную с их помощью действительность как гомогенную синтетическую среду.

Сразу же возникают и способы ухода от синтетики: арте повера среди первых, почти одновременно — концептуализм, то есть безобъектное искусство, также напоминает о себе возможное отступление в историю или бессознательное. Примером последнего является творчество

Рональд Брукс Китай. Хуан де ла Крус. 1967



американца Рональда Брукса Кита, который в 1950-е поселился в Европе, где учился живописи сначала в Вене, потом в Лондоне и дебютировал в поколении живописцев, ассоциирующихся с поп-артом. Китай пишет картину как сложную аллегорию, плетет цепь метафор, которые связаны и с реальной историей, и с легендами церкви, и с воспоминаниями самого художника. Например, он изображает чернокожего американского солдата, сержанта ВВС по фамилии Кросс в картине, которая называется «Хуан де ла Крус». Подзаголовок к названию «Черная ночь



Валерий Ватенин. Первое мая во Пскове. 1969

души» в равной мере указывает на причастность героя к вьетнамской войне, где он находит свою смерть, и на мистические стихи испанского святого Иоанна Креста, прошедшего в XVI веке через застенки инквизиции. Сцена заднего плана, решенная в манере ренессансных картин, представляет обнаженную женщину со связанными руками, которую вот-вот сбросят в море два вооруженных субъекта. В комментарии к этой картине Китай указывает на семейную историю св. Терезы, чья бабушка была осуждена инквизицией за возврат к иудаизму. Но в других картинах нагая женщина перевоплощается в леди Годиву или героиню Сопротивления, которую нацисты ведут в тюрьму по улицам города (это подлинный эпизод, поразивший воображение художника), причем в последнем случае Китай называет изображение этой героини автопортретом. Сложное прошедшее постепенно заволакивает современный экран 1960-х.

Аналогичный процесс начинается и в живописи социалистического реализма, где для всего нужны оправдания и поводом для исторических стилизаций становятся сюжеты о войне и революции — сквозных темах, повсюду соединявших в 1960-е годы современность с историей. Ленинградский художник Валерий Ватенин пишет «Первое мая во Пскове» как праздник, где на фоне наших буден, символически представленных плакатными портретами космонавтов, которые демонстранты проносят под стенами Троицкого собора, отмечает свой день постаревшая молодежь 1920–1930-х годов, изображенная в живописном стиле первого десятилетия революции, а в самом неприметном углу



Валерий Ватенин. Первое мая во Пскове. 1969. Фрагмент

картины группа старушек плетется в церковь на пасхальную службу. Так художник аллегорически очерчивает полный круг советской истории.

Концептуализм

За тенденцией историзации искусства было будущее на ближайшие лет двадцать, и уже в 1973 году, когда весь крещенный мир посмотрел премьеру рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера «Jesus Christ Superstar», это стало многим понятно, но заряд не-

гативной эстетики в конце 1960-х был все еще более действенным, а поэтому самое большое внимание в 1967–1969 годах привлекает к себе концептуализм, возвещающий, как в дацзыбао Джона Бальдессари «Я больше не буду делать никакого скучного искусства», окончание искусства вообще. (Термин «концептуализм» предложил еще в 1961 году художник Генри Флинт, позднее участвовавший в акциях флюксуса.) Между тем, несмотря на такие обещания, многократно повторенные, подобно изображениям банок супа «Кэмпбелл», концептуальное искусство по-прежнему предполагает организацию выставок и печать каталогов, пусть хоть в качестве экспонатов фигурируют фотографии путешествия художника из одного города в другой, сложенные на подоконнике в прозрачных папочках, как на выставке «Январь, 5–31, 1969», организованной в Нью-Йорке Сетом Сигелаубом.

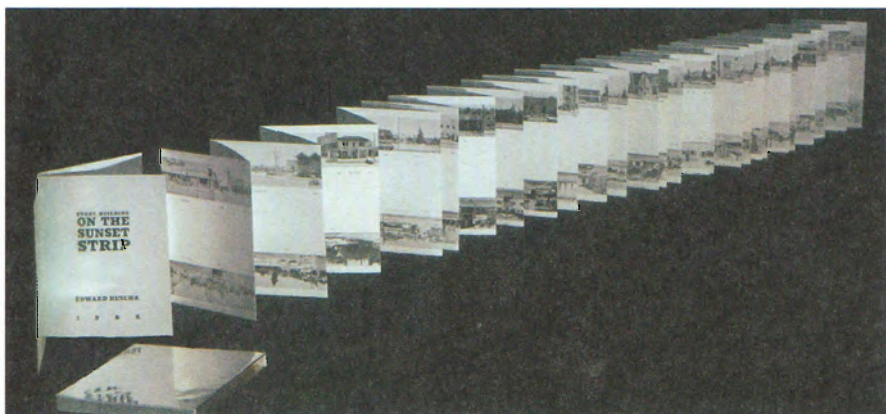
Предшественником такого концептуального искусства оказывается калифорнийский художник Эд Руша, произведения которого поначалу определили в поп-арт (серия сделанных по фотографиям картин 1962 года «Двадцать шесть заправок станций»), но потом, выделив в них ген серийности/скучности как доминант-

ный, поставили указателем на переходе от минимализма к концептуализму. В 1966 году Руша издает портфолио офсетных литографий «Каждый дом на Сансет-стрип», представляющее длинную развертку калифорнийского бульвара, отличающуюся от таких же позитивистских изделий позапрошлого века только тем, что основная часть бумажного листа теперь не занята изображением, а чиста, как пустой асфальт, здания же, как и положено, располагаются у краев, «на обочине» бумаги.

В 1967 году появляется первый манифест движения под названием «Параграфы концептуального искусства», написанный Солом Левиттом. Формулировки Левитта переносили основной вес в произведении искусства с исполнения на замысел или планирование, на разработку идеи. Впрочем, в отличие от радикалов, которые, как Роберт Барри, «экспонировали» радиоволны, ультразвук или пустоту, заполненную двумя кубометрами гелия, Левитт создавал модульные объекты, связанные с минимализмом середины 1960-х, хотя в области идей он был в гораздо большей степени последователем сюрреализма, чем конструктивизма, заявляя о необходимости бесповоротно отдаваться во власть



Джон Бальдессари. Я больше не буду делать никакого скучного искусства. 1971



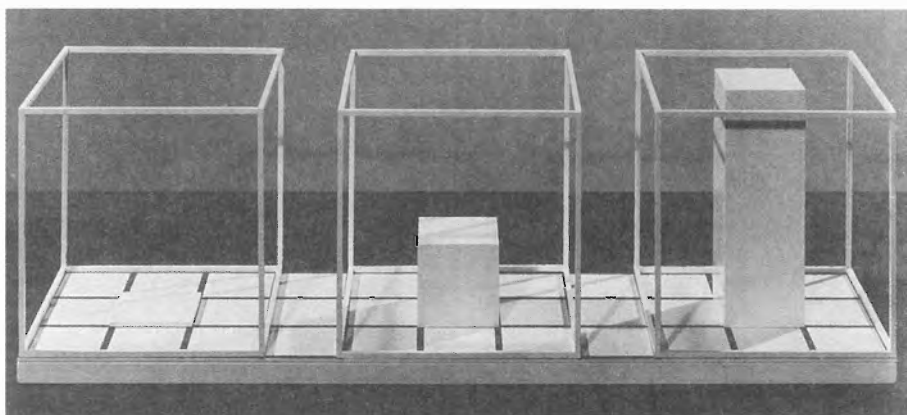
Эд Руша. Каждый дом на Сансет-стрип. 1966

иррационального. Геометрия Левитта этого времени является подходящей иллюстрацией его намерений. Например, в композиции под номером «В 789» художник показывает три куба из реек, внутри которых находятся: в одном — квадрат, в другом — куб, в третьем — параллелепипед. Внутренние геометрические фигуры всякий раз или несоразмерно малы, или непропорционально велики по отношению к одинаковым кубическим контейнерам. Левитт таким образом представляет при

Герхард Рихтер. 192 цвета. 1966



помощи геометрии постоянные сбои в механизме репрезентации. Аналогичное произведение в этом же 1966 году создает и Герхард Рихтер. Это картина «192 цвета», в которой перед зрителем развернута «мозаика» из 192 квадратов, сделанных по трафарету на сером фоне и окрашенных в разные цвета. Концептуализм Рихтера состоит в том, что зритель не смотрит, а читает его композицию, и поэтому слово «мозаика» было бы более корректно заменить словом «кроссворд». Действительно, в разноцветные квадратные ячейки хочется вписать какой-то смысл, найти этот смысл, раскрыв ритм произведения. Но картина скомпонована так, что ее ритм за-

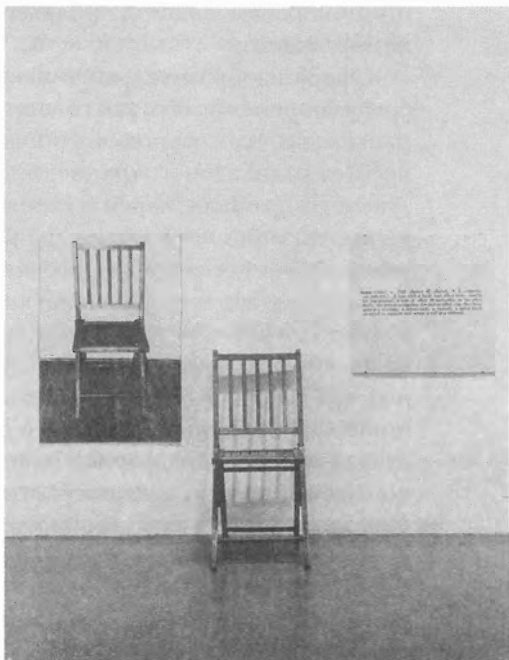


Сол Левитт. В 789. 1966

ключается единственно в «ссыпании» квадратов вниз, как отваливается от стены керамическая плитка. В отличие от плотных, глухих тонов в семи строках верхней части картины начиная с восьмой строки вниз идут, нарастая в числе, высветленные ячейки, чтобы в последнем ряду завершиться финальной дырой черного квадрата. Рихтер показывает неудачу дешифровки, сыпучую структуру некогда ясной геометрической организации.

Взаимная отчужденность или безразличие слова и изображения — тема классического произведения концептуализма, названного его автором, Джозефом Кошутом, «Один и три стула». Оно состоит из реального стула, его фотографии и описания слова «стул», переснятого из толкового словаря. Из текстовой части зритель узнает о предмете и его названии сведения, которые нарушают единственность связи вещи и слова («chair» можно, в частности, перевести как «председатель»). Визуальная часть выглядит не более обязательной. Текстовые произведения концептуализма свидетельствуют об охватившем левых художников стремлении к иконоклазму, к полному отказу от визуального об-

Джозеф Кошут. Один и три стула. 1965





Брюс Наумэн. Подлинный художник помогает миру, открывая мистические истины. 1967
Трэси Эмин. Потрясающе чувствовать прекрасное снова. 1997

раза как неистинного, конвенционального или тавтологического. Например, Брюс Наумэн, отталкиваясь от неоновых рекламных знаков (и, конечно же, от их интерпретации в роторельефах Дюшана), создает свое знаменитое произведение «Подлинный художник помогает миру, открывая мистические истины». Через тридцать лет, в 1997 году, этот прием освежает британская художница Трэси Эмин в произведении «Потрясающе чувствовать прекрасное снова», демонстрируя, что за это время в сознании западного общества так и не развеялись сомнения в автономном и возвышенном предназначении искусства, в его идеальной функции.

Сфера изобразительного искусства, входящая в визуальную среду современности, как говорит нам концептуализм и как еще раньше засвидетельствовал поп-арт, перегружена картинками и требует радикального очищения. Поэтому европейские концептуалисты Даниэль Бюрен и Ниеле Торони дают друг другу слово на протяжении всей жизни создавать одну и ту же картину. Бюрен выбирает себе в удел рисовать по трафарету цветные полоски и покрывает ими афишные щиты в парижском метро, стены в музеях, а Торони также на всевозможных поверхностях делает аккуратные квадратные отпечатки толстой кистью. Очевидно, что Бюрен и Торони продолжают объявленный Джаддом поиск феноменально аутичного особенного объекта. Бюрен случайно цитирует Мориса Бланшо: «Произведение искусства, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что оно есть»²⁸. О невозможности истинной интерпретации парадоксально свидетельствует это искусство, использующее слово «концепция». С другой стороны, если истину невозможно эстетически визуально воссоздать, есть шанс открыть ее одним движением через показ отсутствия, как это сделал художник Лоуренс Вейнер, со-

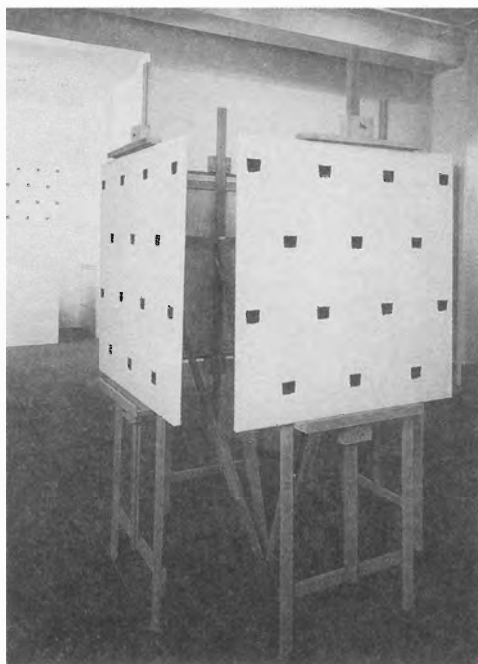


Даниэль Бюрен. Без названия. 1968

драв обшивку стены и обнаружив кирпичную кладку — таково было его произведение «Квадратная выемка из стены» для выставки «Когда отношения становятся формой». Вейнер, возможно, напоминает этим актом об одной из иудейских традиций, которая требует в новом доме у входа оставлять «незаделанный» квадрат в напоминание о разрушенном храме.

Концептуализм также обращается к термину Людвиг Витгенштейна «пропозиции». Пропозиции — это проявления искусства, его свидетельства, требующие верификации. В свое время, когда термином Витгенштейна воспользовался Пьер Рестани, чтобы назвать монохром Кляйна, было понятно, что речь идет о новой секулярной иконе, являющей символическую синеву Вселенной, подтверждающей метафизическую глубину творчества. Кошут, взяв это же слово, запускает негативный поиск смысла в слоях контекстов, связанных с художественной практикой. В статье «Искусство после философии» он, следуя словам Эда Рейнхардта «искусство — это искусство, все остальное — это все остальное», доказывает, что у актуального искусства есть единственная возможность быть и получить определение от противного: не называясь философией, не называясь живописью, не называясь скульптурой и т. д.

Тем не менее концептуализм по итогам первых выставок, например экспозиции 1970 года в Еврейском музее Нью-Йорка под названием «Программное обеспечение: Информационная



Ниеле Торони. Презентация: отпечатки кисти № 50, повторенные с одинаковым интервалом в 30 сантиметров. 1966–1996

технология — это новое значение искусства», описывают, не смотря ни на что, рационально, подчеркивая интердисциплинарность такого искусства на стыке лингвистики, философии и даже математики. Как и в случае с минимализмом, концептуализм современники воспринимают по-модернистски, видя в нем антибуржуазное, направленное против рыночного салона, интеллектуальное творчество, связанное с новейшими информационными технологиями. Текстовой концептуализм — действительно плоть от плоти новой технологии — ксерокопирования.

Первые же выставки концептуалистов делают их известными музейными художниками («Когда отношения становятся формой» в Кунстхалле

Берна в 1969 году и «Информация» в Музее современного искусства Нью-Йорка 1970 года). Концептуалисты, если посмотреть с точки зрения модернистской художественной школы, вполне традиционные мастера, потому что и для них в первой половине столетия, точнее в 1921 году, можно найти прообраз: именно тогда Дюшан вместо того, чтобы послать на выставку дадаистов произведение, отправил заменяющую его ругательную телеграмму. В 1961 году этот его жест дублировал Раушенберг, который отправил телеграмму вместо картины на выставку портретов Ирис Клер: «Это портрет Ирис Клер, если я так сказал». Радикальный концептуализм подтверждает вывод поп-арта, что абсолютное новаторство невозможно, и выбирает своей стратегией избегание ситуации производства художественного произведения. Так, Ричард Лонг, один из экспонентов выставки Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой», вместо создания работы для экспозиции уходит на три дня в горы.

В противовес влечению системного искусства 1960-х к предметности визуального представления концептуализм настаивает на безобъектности художественного опыта, выбирая очистительное и поэтому все еще модернистское оружие против тотальной власти потребительского «общества спектакля». Кроме того, дематериализация произведения стала реакцией на про-

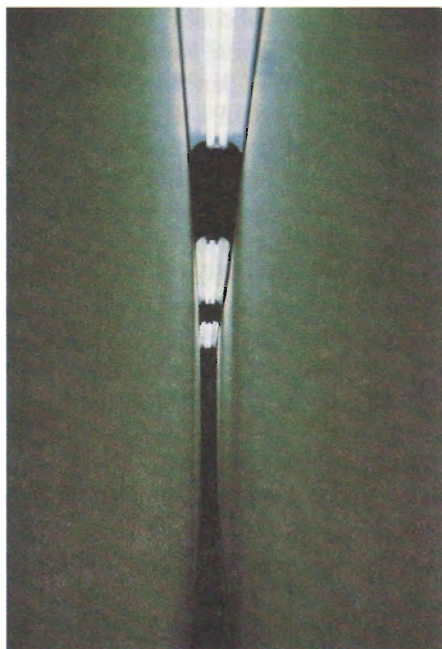
блему, поставленную ускорившимся процессом самоопределения актуального искусства. Калейдоскопическая смена видов художественной репрезентации, в 1960-е сделавшая искусство условной практикой, осуществляющейся в любых материалах, приводит к выводу о том, что искусство в принципе не равно своим воплощениям, произведение как вещь всегда неистинно. В 1980-е годы, во время расцвета постмодернизма, концептуализм ретроспективно осознается как та точка, в которой доведенная до мыслимого предела, то есть до дематериализации произведения искусства, модернистская ортодоксальная воля к чистоте и первоначалу, первознаку творчества с необходимостью обрушивается в деконструктивистский опыт. «Пустые» произведения концептуализма, невозможность определить искусство обнаруживают деформацию модернизма как целостной системы.

Даже такие близкие и заинтересованные критики концептуального искусства, как Ж. Делёз и Ф. Гваттари, не могли не отметить бессмысленности концептуального приема в целом: «Концептуальное искусство ищет дематериализации... через обобщение, настолько нейтрализуя учреждаемый им план композиции... чтобы в нем все обретало значимость ощущения, воспроизводимого до бесконечности... скажем, вещь, ее фотография в том же масштабе и на том же месте и ее словарная дефиниция. Тем не менее в этом последнем случае нет уверенности, что может быть достигнуто ощущение либо концепт, потому что план композиции имеет тенденцию становиться „информативным“, а ощущение зависит просто от „мнения“ возможного зрителя, которому и предстоит „материализовать“ или нет, то есть решить, искусство это или нет. Столько усилий — и лишь затем, чтобы до бесконечности находить вновь и вновь повседневные восприятия и переживания и сводить концепт к доха той или иной социальной группы или же всей американской метрополии»²⁹.

Проститься с дематериализовавшим себя искусством 1960-х годов хотелось бы, включив одно личное воспоминание. В начале 1994 года в Нью-Йорке мне довелось присутствовать на лекции Алана Кэпроу, художника и теоретика хэппенингов и перформансов конца 1950–1970-х годов, живого классика, построившего в 1970-м в Западном Берлине параллельную стену из буханок и джема. Кэпроу оказался высоким сухопарым джентльменом, с прической, напоминающей о верности хиппизму как революции, впрочем не истовой. Лекцию он читал мирному собранию в маленькой аудитории Музея современного искусства. Показывал слайды своих акций, выцветшие до оттенка слабого раствора марганцовки. Особенно мне запомнились кадры перформанса под названием «Fluids» («Флюиды» или «Жидкости»), состоявшегося в 1967 году в Пасадене. Там под руководством

художника вольнособравшиеся юноши и девушки строили нечто вроде ангара из блоков льда. Дело происходило в поле. Лед организованно подвозили в фургончиках, вероятно из ближайшего цеха по производству мороженого. Ледяные кирпичи разгружали и укладывали мужчины, все до одного, включая автора, полубогаженные, загорелые и длинноволосые, казавшиеся, конечно же, красавцами, а их совсем уже раздетые подруги, все до одной как Джейн Биркин, слонялись вокруг, изредка охлаждаясь обжигающим прикосновением к растущим в высоту ледяным стенкам. А потом они проводили время, проверяя, как оплывает на жаре лед, растекается озерцом среди какой-то тамошней травы, озаренной фиолетовым закатом. Кэпроу и сам засмотрелся на экран, не спеша комментировать свой хрестоматийный перформанс, потому, должно быть, что флюиды революционной молодости 1960-х, так ждавшей перемен, убедительнее и живее слов, бесконечно произносимых об этом пассионарном времени.

1970-е ГОДЫ:
СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ПРОТЕСТ
ПРОТИВ СОВРЕМЕННОСТИ



1970 год входит в историю массовой модой на документальный фильм «Воспоминания о будущем. Колесницы богов», снятый по книге Эриха фон Дэникена. «Воспоминания о будущем» смотрели и обсуждали повсюду, в США и Германии он стал бестселлером, не остались в стороне и советские зрители. Популярность фильма в немалой степени обеспечило его странное название, искажающее линейное течение времени. Книга фон Дэникена была опубликована в 1968 году и рассказывала о гипотетических контактах с инопланетянами, о том, как «земные» боги явились когда-то из космоса, принесли с собой технические основы современной цивилизации и неведомые даже XX веку технологии, что якобы позволило древним создать загадочные «нечеловеческие» памятники — египетские пирамиды, изваяния острова Пасхи, «рисунки» в пустыне Наска. Сочетание архаики и футуризма было изначально свойственно модернистской культуре, можно вспомнить Хлебникова и русских будетлян, «Аэлиту» Якова Протазанова и другие многочисленные примеры. Но тогда речь шла о модернистских утопиях, теперь же будущее полностью загружается в прошлое. В ситуации 1970-х годов нет футуризма, а есть ощущение неправильного развития: на пути к осуществлению утопии человечество оказалось не в том месте, наступает дистопия, функциональное нарушение, вызванное попаданием не туда. Естественно, начинают заново сверять маршрут современности. Настоящая, в смысле «на дворе стоящая», реальность не устраивает никого. Футуристы стали футурологами и отправились искать следы будущего во future in the past, будущее в прошедшем.

Вполне вероятно, что книга Дэникена навела Джорджа Лукаса, антрополога по первой специальности, на общий замысел «Звездных войн», первая серия которых появилась в 1977 году. Джон Сибрук отмечает архаизацию футуризма как важнейшую примету цикла Лукаса: «Лукас создал новый мир и затем заполнил его несколькими слоями мифической антропологии, чтобы

он не выглядел слишком уж новым. Джордж Лукас сделал так, что будущее стало казаться прошлым... Действие „Звездных войн“ разворачивается в футуристическом мире научной фантастики, но в начале фильма сказано, что все это происходило „давным-давно, во время войны в удаленной галактике“ <...> Можно рассматривать Лукаса как первого из великих „заимствователей контента“ — первого оптового покупателя мировой культуры, который потом продал ее миру в виде „Звездных войн“. Или вы можете считать Лукаса пионером семплирования, проложившего дорогу к главному эстетическому открытию ноубрау: созданию искусства из поп-культуры»¹.



Марсель Бродтхаерс. Зимний сад. 1974

В 2003 году, подражая Лукасу, Дэникен открыл в Швейцарии парк аттракционов по мотивам своего произведения под названием «Загадки мира». Как и «Звездные войны», его книга замещает интерес к истории и технологиям виртуальной реальностью симулякров, типичных продуктов дистопии. Кино- и телепоказы «Воспоминаний о будущем», которые воспринимались как подлинное откровение, напоминают об одном из важнейших итогов развития чувства жизни 1960-х: нет ничего реальнее телетрансляции, то есть современности, подвергнутой делокализации и монтажу. Лицеизречение и опытное взаимодействие с миром замещается сканированием телевизионных кадров. Раньше всех эту перемену, то есть подмену реальности в прежнем ее понимании, осознал Энди Уорхол и стал парадигматической фигурой искусства 1960–1980-х годов.

Если воспользоваться одним из любимых слов 1970-х, амбивалентность происходящего, перерождение модернистской утопии в дистопию превосходно представил в инсталляции «Зимний сад» (1974) бельгийский художник-концептуалист Марсель Бродтхаерс. Зимний сад — это воспроизведенная в современных синтетических материалах викторианская гостиная. В центре зала замкнутым кругом стоят стулья и искусственные офисные пальмы. Вдоль стен расположены витрины и рулоны алого ковролина. В витринах лежат отпечатанные тексты, а на стенах висят типичные для второй половины XIX века гравюры с изображениями животных и растений из энциклопедической серии «Земля и живая природа». Ключ к этому молчаливому спектаклю находим в текстах. Строчки набраны разными кеглями — от самого большого до микроскопического. Крупные надписи

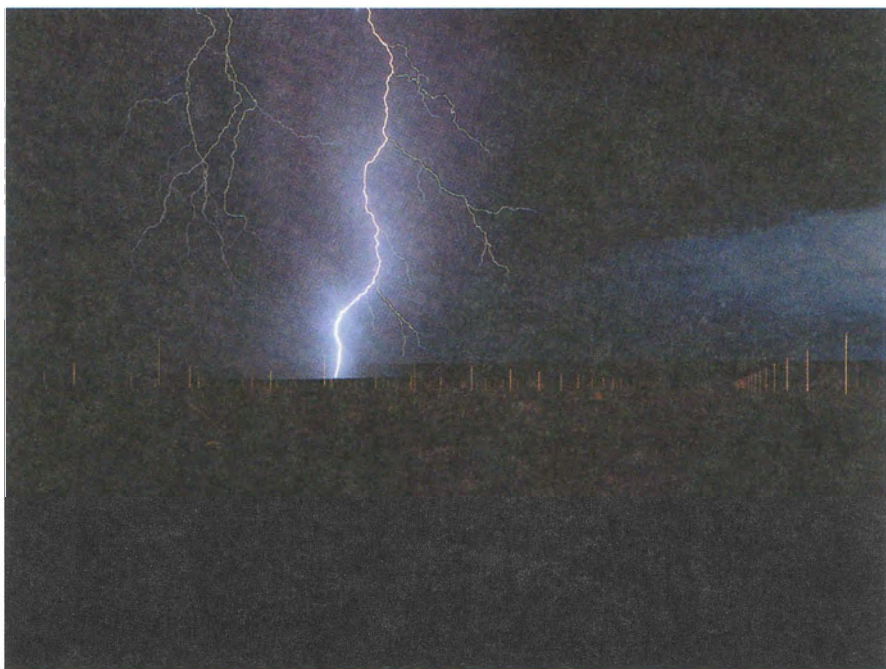
содержат слово «ИСКУССТВО» по-английски с определенным артиклем. Ниже размер букв уменьшается, но зато в строке прибавляется предлог «of», указывающий на присоединение распространенных определений: какое искусство? Ответ подробен, но мелок: «художественной печати». Ниже возникает совсем длинное предложение об искусстве, но его можно прочитать лишь с лупой. Итак, чем больше деления на детали, чем подробнее, чем распространеннее и разнообразнее, тем дальше от понимания целостности. Но и целостность, фокусировка на главном — это замкнутый и оттого парализованный сам и парализующий пространство центр власти. Викторианский плюрализм, или эклектика, был следствием тогдашней глобализации и, подобно лиане-паразиту, не оставил в пространстве видимого мира живого места, умножая первое поколение всевозможных заместителей реальности, от фотографий до макетов. В понимании Бродтхаерса начало 1970-х годов оказалось в похожей ситуации временного и пространственного тупика, попало в неправильно оформленную симулятивную реальность: директивная глобальная современность модернизма одна на всех, общее дело утратили пассионарность, а множество новых частных реальностей не способно заменить отсутствие общезначимого смысла. Зритель, обходящий витрину за витриной и раму за рамой, при выходе из конторской клаустрофобии мертвых пальм и алых удушливых ковриков неожиданно сталкивается со своим собственным изображением на мониторе, ускользающим, неузнаваемо черно-белым, чуждым цветному миру гостиниой.

1970-е годы подвергли системной критике визуальную основу модернистского искусства, а именно возможность обладать благодаря оптической природе знания о мире, благодаря контролю над полем зрения. Они сосредоточены на том, чтобы демонтировать центр власти, уходя из поля надзора. Эскапизм — вот предпочтительный способ выхода из модернизма. Ведь, как вслед за Уорхолом демонстрирует Бродтхаерс, зритель может быть чужд зрелищу, а если нет зрителей, то не над кем и властвовать.

Вне поля зрения.

Лэнд-арт и концептуализм первой половины 1970-х годов

Начало 1970-х годов демонстрирует неведомые до этого масштабы испытания модернистской идеи рождения произведения из космических, природных энергий, испытание силы художника-демиурга. Сферой этого эксперимента становится новая область творчества — лэнд-арт, или земляное искусство, «скульптура» и «живопись», образованные вмешательством человека в ландшафт. Мастер лэнд-арта Роберт Смитсон в своем заявлении для 5-й «Документы» 1972 года воспроизводит постулаты эстетики арте повера: «Язык должен найти себя в физическом мире, он не кончается в форме идеи, заключенной в сознании. Язык должен бесконечно разворачиваться как процесс, он не есть изолированное событие. Искусство показывает это, хотя его начала и концы ограничены необязательными типами репрезентации, будь она „абстрактной“ или „реалистической“. <...> Редукция репрезентации к письму не способствует приближению к физическому миру. <...> Развитие искусства должно быть диалектическим, а не метафизическим. Я говорю о диалектике, которая ищет мир за рамками ограничений культуры. <...> Я за искусство, которое принимает в расчет прямой эффект элементов, существующих день за днем вне репрезентаций»². Самые поразительные объекты лэнд-арта, созданные, чтобы соперничать с древними пирамидами, пребывают в режиме осциллирующей визуализации, который дает возможность почувствовать напряжение между огромной энергией, затраченной на создание произведения, и полным исчезновением его из поля зрения, его виртуальным, неопределенным состоянием, небытием. Это произведения американцев Роберта Смитсона («Спиральная дамба»), Джеймса Таррела («Кратер Родена»), Уолтера де Мариа («Сияющее поле»). Художники лэнд-арта в новом титаническом масштабе воспроизводят дриппинг Поллока, «молнии» Ньюмана, «космогонии» Кляйна, доводя интенции эсхатологической абстракции 1940–1950-х годов до пределов земной формы. Дамбу Смитсона — грандиозный абстрактно-экспрессионистский



Уолтер де Мария. Сияющее поле. 1971–1977

автограф – завершают воды Великого Соленого озера в штате Юта, которые время от времени поглощают гигантскую насыпь и меняют своими кристаллическими отложениями ее материю. Работа де Мария, воздвигшего в пустыне штата Нью-Мексико 400 столбов из нержавеющей стали, полностью раскрывается лишь в грозах. «Сияющее поле» показывает себя только тому, кто окажется перед ним в свете молний, взаимодействующих с блистающими в темноте металлическими колоннами, с обращенными в небо сверкающими стержнями. Хотя Dia Art Foundation организует из Нью-Йорка авиаэкскурсии к произведению де Мария, купленный билет на самолет не гарантирует, что все совпадет и зритель станет свидетелем вагнерианского осуществления замысла художника. Поэтому о «Сияющем поле» обычно узнают из видеозаписи, которую показывают в музеях, как и о «Спиральной дамбе» – из фильма, снятого с вертолета и смонтированного Смитсоном. Эти произведения принадлежат области незримого опыта как последние в XX веке версии непредставимого Возвышенного. Они требуют буквального переключения из субъективного способа визуального восприятия в бессубъектный, ведь они не вмещаются в поле человеческого зрения, они открыты внеземному механическому взгляду. Определение «незримый» здесь можно понять и как «ослепляющий», лишаящий зрения. Человек, видящий молнию, слепнет от невы-

носимо яркого света. Смитсон придавал огромное значение эффекту слепящего алого сияния, которое производила «Спиральная дамба», если была ярко освещена красноватая химическая вода озера и кристаллические отложения на берегах и самой дамбе. Момент погружения в слепящую тьму как момент трансформации времени и пространства, момент слома обыденной земной хронометрии — вот то, за чем пускаются в погоню де Мария и Смитсон. Х. Фостер неслучайно сравнивает сияние «Спиральной дамбы» со взглядом Медузы: Смитсон создает апокалиптическое пространство, где привычное поле зрения упраздняется и деформируется, уступая рельефу разрушения, полю энтропии³. Смитсон вспоминает о картине Поллока «Зрение в жаре» («Eyes in the Heat»), идеальным зрителем которой мог бы быть античный философ Эмпедокл, по легенде, бросившийся в жерло Этны.

Художники, воспользовавшиеся всеми возможностями новейших технологий, обеспеченные максимальной материальной поддержкой цивилизации, открывают пути отшельников, уходя в далекие от городов пустынные и опустошенные области («Спиральная дамба» сооружена в районе заброшенных нефтепромыслов). «Изоляция — самая суть лэнд-арта», — говорил де Мария⁴. И зритель стоит перед выбором: либо отправиться в далекое путешествие с надеждой, но без всяких гарантий увидеть произведение искусства, либо довольствоваться документацией и физическими остатками, внешне и мертво, как фотографии, видео,

Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970. Великое Соленое озеро, штат Юта



лотки камней или металлические болванки, выставленными в музеях. Самопознание и катарсис никому не обещаны: поле зрения Смитсона и де Мария — это поле зрения не человека, но мира в момент действия катастрофических энергий, когда неизвестно, возьмет ли верх созидание, есть ли у него еще один шанс или наступил момент разрушения этого света.

Начало 1970-х годов отмечено скепсисом по поводу возможности адекватно воспринимать вещь или событие в созерцании. Напомним, что именно переменной типа зрительного восприятия, связанного с получением и анализом информации о мире,



Гилберт и Джордж. Фотопортреты

Лео Стейнберг в конце 1960-х обосновал возникновение постмодернизма. Художники начала 1970-х с особой резкостью фиксируют тщетность созерцательной практики. Исследование взглядом, длительное наблюдение за одним и тем же теперь не дает никакого важного результата, а именно ощущения текущего времени, эссенции ми-

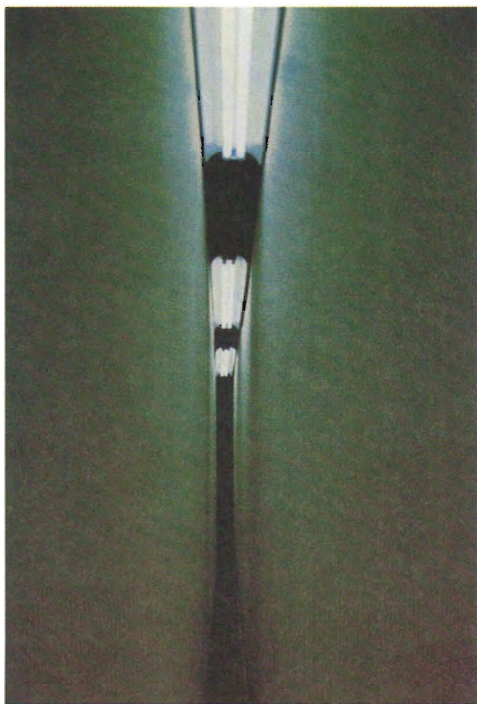
нут и часов, которую умел добывать Энди Уорхол, снимая в 1960-е годы свои фильмы, где ничего не происходит, кроме визуализации времени.

В 1970-е мысль о том, что визуальный опыт коррумпирован, возбуждена воздействием телевидения, которое убивает время. Десятилетие открывают британцы Гилберт и Джордж пародией на романтических героев, созерцающих мироздание, как в картинах К. Д. Фридриха. Художники снимают восемнадцатиминутный фильм «Природа нашего зрения», которому предпослан эпиграф из безмятежного стихотворения викторианского поэта Нормана Коула: «Здесь, в сердце сельского края, / Где трава зелена, / Жизнь все так же сладостна, / Как и всегда». Гилберт и Джордж тщательно строят две викторианские мизансцены «на природе». Одетые по моде столетней давности, они первые девять минут совершенно неподвижно стоят на гребне лесистого холма в зарослях, волнующихся от ветра, а вторые девять минут столь же неподвижно сидят на берегу реки под ветвями старого дерева. В кадре нет событий, если не считать порывов ветра и дымящейся сигареты Джорджа. Значительность представления художниками самих себя, напряженно вглядывающихся

в пейзаж, побуждает и зрителя надолго задержаться взглядом в этой картине, но для того лишь, чтобы обнаружить в ней пустоту, неудовлетворенность собственных ожиданий. «Немое кино» сопровождается в записи пафосной игрой тапера, которая акцентирует полное отсутствие действия. Лихорадочная музыка бьется вокруг пустоты, вокруг парализованного пространства бездействия. Событий и самой жизни, сладостной, «как всегда», самого воссоединения с природой не может быть. В монументальном образе человека художники обнаруживают его изнанку, или безвременье, которое исторически всегда характеризуется провалами визуальной культуры.

Представлять реальность в зримых образах, равно как и в словах, невозможно в силу неуловимости, релятивности реального, в том числе и самого субъекта зрения, включенного в картину. Эту мысль внушает американский постминималист Брюс Наумэн, создающий на рубеже 1960–1970-х годов при поддержке нью-йоркской галереи Каstellи самое современное искусство: видеоинсталляции. Наумэн использует минималистские конструкции, строя из них по типу «Жизни после смерти» Раймонда Моуди световые коридоры, оснащенные системами постоянного наблюдения. Видеозапись Наумэн демонстрирует таким образом, что зритель, проходя по коридору, встречает свое изображение на экране всегда со спины и всегда удаляющимся, то есть уменьшающимся в размере. Камера смотрит человеку в спину, и этот вид себя со спины, чужой и незнакомый, пугающе уплывает на мониторе словно бы в будущее, превращая осмотр произведения в погоню за ускользающим образом узнаваемого. Видео, фиксируя реальность, создает пространственно-временные смещения, дислокации. Процесс представления реальности превращается в процесс идентификации уровней контакта со слипами реального.

Тщету знания как культивируемого модернизмом «поля зрения», как рациональной сети понятий, охватившей реальность и объяснившей ее, показывает в серии «48 портретов» Герхард Рихтер.



Брюс Наумэн. Зеленый световой коридор. 1970–1971



Герхард Рихтер. 48 портретов. 1972. Фрагмент

Материалом для нее послужили изображения знаменитых писателей, художников, музыкантов, ученых, политиков XX века, заимствованные из энциклопедии. Вначале Рихтер пишет гризайльные портреты по фотографиям в словаре, а затем фотографирует свою живопись и воспроизводит снимки на алюминиевых пластинах, размещая их шестью монотонными рядами. Вглядываясь в изображения знаменитостей, создавших интеллектуальную атмосферу, а часто и саму реальность столетия, мы видим не только лица, но и плывущие, искажающие серые отблески. Словно бы лица навсегда запаяны в прозрачную синтетическую смолу, которая обездвигивает их духовную экспрессию, превращая ее где-то в мимический фарс кривого зеркала и



Илья Кабаков. Десять персонажей. Человек, который улетел в космос из своей комнаты. 1981–1988

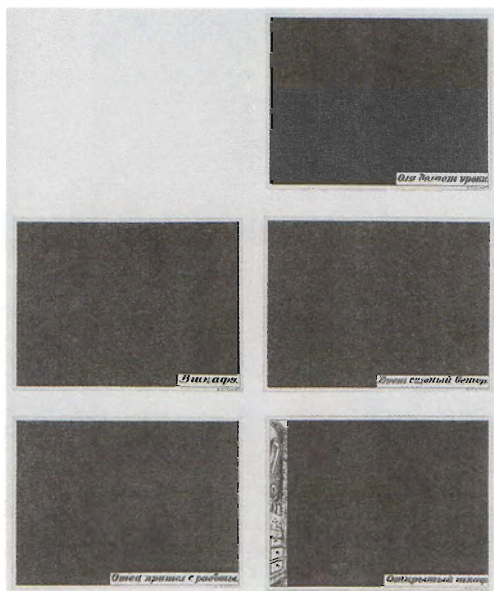
езде в физиологическое ощущение дурноты и рези в глазах. Обратим внимание на то, что Гилберт и Джордж, Наумэн, Рихтер представляют неистинность зрения и визуального опыта, пользуясь всеми известными на тот момент средствами документальной фиксации реальности: кино-, видео- и фотокамерами. Объективная, нейтральная, лишенная эмоций техника, сканируя поле зрения, проявляет его пустоту, становясь решающим доказательством опустошительной для искусства энтропии, безобразности.

В альбомах Ильи Кабакова первой половины 1970-х годов сюжет, связанный с опустошением поля зрения, с непредставимым, приобретает свойственное постмодернизму иронично мигающее освещение. Метафизику непредставимого рисовальщик



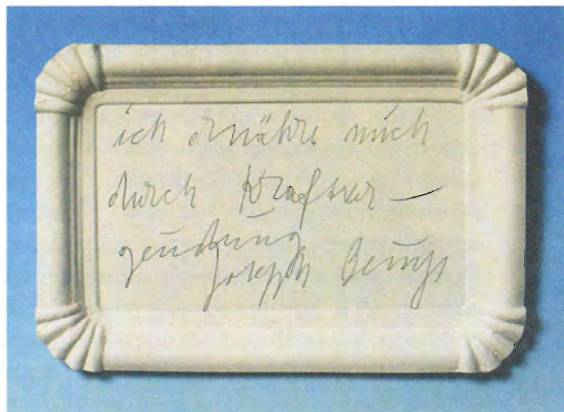
Йозеф Бойс. Картина. Версия 36. 1976

Илья Кабаков. Вшкафусидящий
 Примаков. Альбом первый из серии
 «Десять персонажей». 1972–1975



Кабаков опускает на самое дно советского быта, мыслимое как дно ада. Здесь, в коммунальной квартире, совершают бесполезные действия и, бездействуя, томятся придуманные художником десять персонажей, среди них: аутичный обитатель шкафа, рисовальщик-маньяк, безумный коллекционер. Как только им кажется, что они близки к демаркации своей зоны обитания, поля зрения, так сразу в этом поле устанавливается пустота, универсальный поглотитель жизни героев. Представляется, что чем больше некий автор пытается навести порядок в своей жизни, «натасчить» в свою норку и запасти реальное, тем сильнее этому сопротивляется сама природа реальности, то есть закон энтропии. Маргарита Тупицына соединяет образ чистого листа, которым заканчивается каждый из альбомов, с исходящей от супрематизма идеей абстракции, отвечающей за смерть как переход в зону чистого бытия⁵. Кабаков, вероятно, саркастически повторяет мечты русского авангарда-модернизма о бессмертии. Однако в своих воспоминаниях он отдает дань и хипповской эзотерике 1970-х, рассказывая о том, как альбомы мистически начинаются из чистой белизны пустого листа, которая обращает к художнику свой взгляд, полный образов. С такой точки зрения альбомы Кабакова можно интерпретировать как сеанс постмодернистской деконструкции обыденной жизни, проходящий в духе семидесятнической медитации: автор отдается пустоте, чтобы ничтожные образы возникли и схлынули, оставив незамутненную основу мира — чистый свет⁶.

Примерно в то же время, когда Кабаков поселяет своего героя в шкаф — «Черный квадрат», как запечного жильца, Йозеф



Йозеф Бойс. Я питаюсь растратой энергии. 1978

Йозеф Бойс. Капри-батарея. 1985



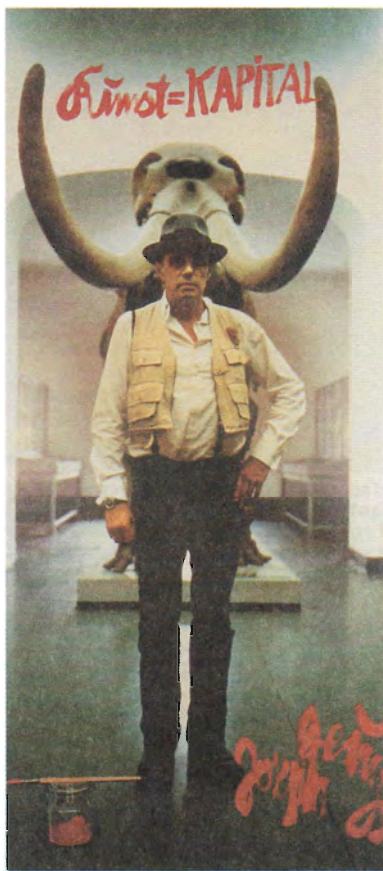
Бойс пародийно представляет опредмеченный план монохромной абстракции обыкновенным листом черной бумаги с круглой дырой, из которой «льется» потусторонний свет («Картина. Версия 36»). Бойс рвет бумагу, оставляя отогнутой круглую «крышечку» отверстия в иной мир, иронизируя над обеими версиями парадоксальной материалистической эзотерики 1950–1960-х годов — живописной абстракцией и минимализмом. Этот концептуальный конец Возвышенного как непредставимого совпадает с финалом модернистской эстетики, отрицающей изобразительную традицию ради поиска истины первоначала и приходящей к пониманию невозможности связать это первоначало с каким-то материалом. Темой 1970-х, и в частности темой Бойса, становится чистый энергетизм, регистрация ритма наступления и отступов энтропии. Энергия прямого действия находит пожарный выход во вмешательстве в политическую жизнь, который в здании авангарда всегда держали открытым.

Концепции политического искусства

Анархические движения 1960-х годов на рубеже следующего десятилетия мутируют в двух направлениях: хиппианский эскапизм проповедует уход от общества, политический активизм левых втягивается в террор. Объединить оба крыла как художественно-политические стратегии стремился Йозеф Бойс, последний немецкий романтик и мистик в XX столетии. События 1968 года открыли заново такой источник энергии, как «революционное творчество масс». Бойс мифологизировал социум и видел в этой энергии первородную силу, способную противостоять разобщающей людей машинной цивилизации и позволяющую достичь целостности бытия. В 1969 году рядом с галереей Конрада Фишера Бойс открывает «Бюро прямой демократии». В начале 1970-х он — основатель загадочной организации «Свободный университет» и популярный опальный профессор Академии художеств Дюссельдорфа, отменивший в 1971 году академические оценки успеваемости студентов, плату за обучение, признавший художником каждого, кто ни пожелает. Эта подрывная пропаганда не мешает ему (по слухам) раз в месяц встречаться за обедом с канцлером ФРГ Вилли Брандтом: они обедают втроем со знаменитым писателем Гюнтером Грассом. 10 октября 1972 года, в начале второго семестра, Бойс вместе с учениками, которых выгнали по разным причинам другие профессора, в частности второй профессор скульптуры, модернист и минималист по убеждениям, не разделявший деструктивных идей профессора Бойса, предпочитавшего в пластике органические неопределенные материалы, захватили ректорат Академии. Двести студентов и восемь профессоров, среди них Герхард Рихтер, на следующий день прошли маршем по улицам города в знак поддержки академической революции Бойса. Все это происходит в ошкетинившейся стране, перепуганной террором группы «Баа-дер-Майнхоф». На третий день Бойс, все еще контролировавший здание Академии, попытался начать диалог с властью, но получил письмо от министра науки Йоганнеса Рау, который от-

казывался от публичных дебатов, утверждая, что не даст превратить себя в художественный объект. Чувство юмора в этой накалившейся атмосфере отказало не только министру науки. Осторожность внезапно овладела и самим Бойсом. Вечером этого дня он покинул Академию, чтобы проконсультироваться со своими адвокатами, а на завтра, еще до его возвращения, в Академию пришли отряды полиции. В помещении секретариата студенты сидели и играли на гитарах, раздевшись донага и выкрасившись красной краской. Услышав шум у входа в Академию, они направились в вестибюль и стали живой провокацией для полицейских, которые ворвались в здание, превращенное граффитистами в бесконечный лозунг, и устроили там настоящий погром. Бойс вернулся в Академию, когда все уже было кончено, и избежал насилия, в отличие от молодых людей, которые по его вине впервые столкнулись с реальными способами формовки в социальной пластике⁷.

Вспоминая политические события 1970-х годов, Герхард Рихтер, их участник, пишет почти абстрактные черно-серые картины-тени, вглядываясь в которые, видишь едва различимые тела террористов из группы «Баадер-Майнхоф», покончивших с собой в тюрьме в 1977 году, когда товарищи не смогли устроить их побег. Поколения авангардистов доказывали, что живопись не подходит для передачи опыта современности. У Рихтера, который использует арсенал актуального искусства, живопись снова обретает право отвечать за память, за передачу человеческого опыта, живопись становится историческим свидетельством духовной и социальной борьбы. Однако «обретенная живопись» Рихтера не похожа на контравангардные реализации XX века. Вместо программного активизма, сопровождающего искусство-как-отражение-реальности, в творчестве Рихтера изначально присутствует меланхолия рефлексии. Отраженная реальность в его полотнах воссоздана с виртуозным мастерством. Но чем изощреннее видимая на поверхности холста иллюзия зрелища, тем недоверчивее восприятие: Рихтер пишет миражи, отблески реального, которое растворилось в потоке



Йозеф Бойс. Искусство — капитал. 1979

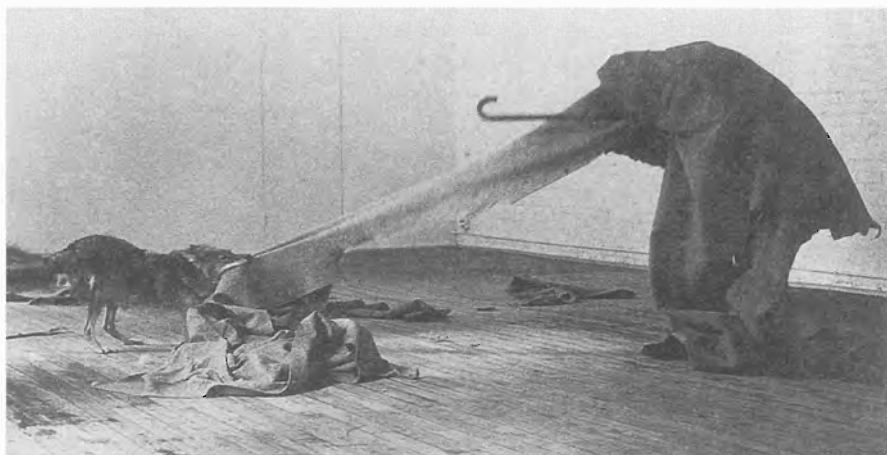


Герхард Рихтер. Мертвец. Из серии «18 октября 1977 года». 1988

информации, как газеты, откуда художник выбрал сенсационные фотографии мертвых террористов. Рихтер настаивал на том, что если в его творчестве и присутствует какой-то политический смысл, то это указание на опасность любых утопий.

Неудачную попытку восстания Бойс предпочитает оставить в прошлом и реанимирует мистико-анархические акции середины 1960-х, связанные с флюккусом, перенося сцену действия в США. В Нью-Йорке он проживает перформанс

«Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня», подключаясь на этот раз к энергии живого дикого зверя, который символизирует первобытные силы североамериканского континента, вытесненные и возвращенные на Манхэттен по воле художника-шамана. Бойс тщательно заботится о том, чтобы не ступить на цивилизованную американскую землю: из самолета его транспортируют на носилках прямо в галерею Рене Блока, превращенную в своеобразный загон, куда служба доставляет в течение нескольких дней припасы для него и для волка, в частности «Wall Street Journal» как средство волчьей гигиены. Бойс в этом отснятом на фото- и видеопленку перформансе также менее всего выглядит человеком: он закутан в гигантский кусок войлока и сменил, во всяком случае зрительно, свою телесную природу, как меняет определенность тела шаман. Острроверхая войлочная накидка напоминает наряд пастуха и религиозного пастыря. Взаимодействие со зверем заключается в том, что шаман провоцирует животное, которое нападает и рвет войлок, постепенно обнажая, открывая под ним человека. Человек также за три дня привыкает повторять движения и ритм жизни зверя. Это «искусственное» общение Бойс объясняет необходимостью воссоздания единства земли, человека и природы, общества, указывая на существующие и незалеченные разрывы исторической и природной ткани: изгнание и уничтожение индейцев белыми (койот — тотемное животное североамериканских племен), расхождение Запада и Востока (волки теоретически могли проникнуть из Азии в Северную Америку, когда материки еще не были разделены проливом). Искусство следует понимать как способ «лечить» или заговаривать социальные и исторические раны.



Йозеф Бойс. Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня. Галерея Рене Блока, Нью-Йорк. 20–25 мая 1974 г.

Но в США еще в конце 1960-х политическая борьба в искусстве велась за конкретные социальные цели и привлекала конкретных художников, в том числе немецкого неомарксиста Ханса Хааке, который на поприще политики действовал методами, резко отличавшимися от вечного немецкого романтизма своего компатриота Бойса. Хааке избрал амплуа критика капитализма и империализма, выявляя в процессе создания и циркуляции произведений искусства, в его социальном функционировании неблагоприятную роль крупного капитала, в том числе и музейных фондов, втянутых в отбеливание репутаций деловых людей и политиков. Предложив Музею Гуггенхайма в 1971 году показать на своей персональной выставке «Ханс Хааке: Системы» работу «Шапольский и др., Холдинги недвижимости Манхэттена, социальная система в реальном времени на 1 мая 1971 года», разоблачающую аферы с недвижимостью, Хааке получил запрет на открытие этой выставки, который неофициально мотивировали тем, что неприлично протаскивать изображения трущоб из даун-тауна в музей ап-тауна. Впрочем, в условиях западного культурного сообщества это отнюдь не сделало Хааке изгоем, а, наоборот, добавило авторитета. Пострадал не художник, а куратор запрещенной выставки, который был уволен из музея. Теперь эта работа Хааке входит во многие истории искусства, тогда же она была готова к распространению как политические листовки. «Социальная система в реальном времени» состоит из текстовых справок и 142 черно-белых фотографий старых и полуразрушенных домов, которые делец Шапольский приобрел через подставные фирмы, чтобы затем сносить и продавать подорожавшие земельные участки. В данном случае Хааке действует как бесстрастный документалист, как автор журналистского



Малькольм Морли. Race Track. 1970

расследования. Фотографии и сводки, по-концептуальному размещенные на стене музея, как на стене офиса, очевидно, не подлежат эстетической критике. Хааке стремится представить художественную практику действующей частью политической борьбы. Он демонстрирует, что перо наконец-то приравняли к штыку, то есть у художника не должно быть никаких специфических, профессиональных приемов, которые могут сделать его работу не всем понятной. В 1974 году Хааке окончательно вывел дирекцию Гуггенхайма на чистую воду, документально доказав наличие финансовых интересов попечителей музея в Чили. Эти интересы оказались под угрозой в результате действий правительства С. Альенде, что вполне могло стать одной из причин свержения и гибели президента.

За четыре года до Хааке с опасным присутствием американских корпораций в Латинской Америке оригинальным способом боролся бразилец Сильдо Меирелес. Он собирал пустые бутылки из-под кока-колы, делал новую надпись на каждой из них и сдавал в пункты приема стеклотары, откуда бутылки возвращались на фабрики, а затем в магазины и, наконец, попадали к покупателям. Первое предложение на этикетке гласило: «Yankees Go Home» («Внедрение в идеологические обороты», 1970).

Еще в 1969 году Хааке вместе с Карлом Андре и Люси Липпард участвует в создании Ассоциации работников искусства (Art Worker's Coalition), первого профсоюзного формирования художников авангарда. В 1972 году в каталоге 5-й «Документы»,

главной выставки международного концептуализма, был опубликован типовой контракт арт-дилера и художника, который регулировал отношения автора с владельцами его проданных работ: теперь художник имел право получать отчисления за показы и публикации своих растущих в цене произведений. Концептуалисты готовились к музейной вечности. Ассоциация Хааке, Липпард и Андре была создана для того, чтобы приблизить к этой вечности расширенные круги неофициальных художников. Ассоциация выдвинула музеям профсоюзное политическое требование предоставить залы для показа произведений цветных художников, а также создала подразделение под названием «Женщины-художницы в революции» (Women Artists in Revolution). Цветные граждане и женщины как лишенцы при модернизме теперь требуют лучших мест на художественной сцене.

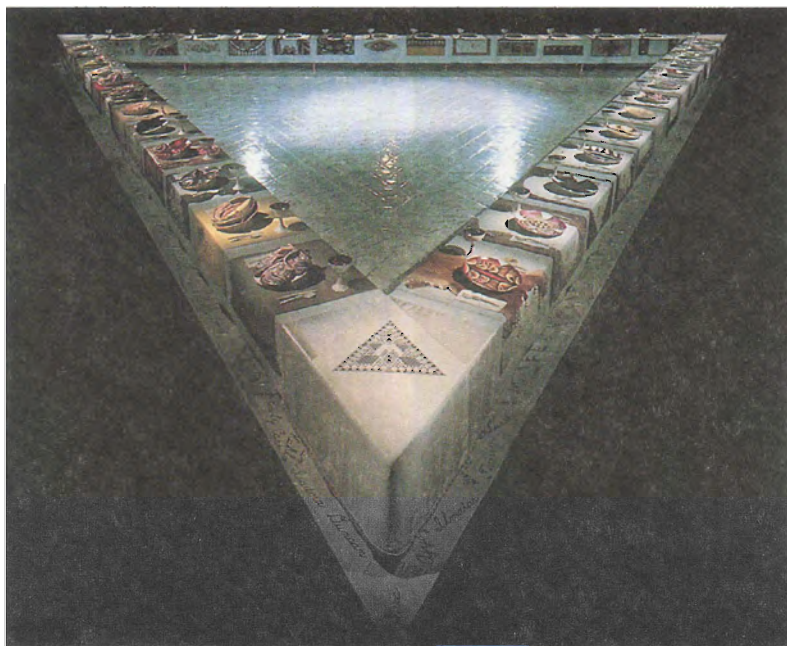
Британо-американский фотореалист Малькольм Морли, который был, что называется, «трудным подростком» и успел отсидеть в британской тюрьме перед тем, как стать художником в США (в 1984 году Морли становится первым обладателем самой почетной награды в области актуального искусства – приза Тернера, вручаемого в Лондоне галереей Тэйт), дезавуирует второе дно западной политики. Например, он монохромно воспроизводит плакат, представляющий скачки на ипподроме в Южной Африке. В названии работы «Race track» слово «race» означает «бега» или «раса», а «track» – «путь»; получается «Путь расы» или «Беговая дорожка». Смысл приобретает определенность благодаря красному кресту, зачеркивающему спортивное зрелище. Крест смотрится как римская цифра X, указывая на имя борца за права цветных Малькольма X, alter ego автора. На острие этой социальной проблематики находится в течение нескольких десятилетий искусство американской художницы Адриан Пайпер, белой, но имеющей негритянских предков и поэтому называющей себя «кошмаром расиста». В 1970-е годы Пайпер устраивает перформансы, зафиксированные на фото- и видеопленку, которые посвящены сложности социального, национального и полового самоощущения человека, живущего в мультинациональной среде мегаполиса, в обществе, стремительно движущемся к глобальной организации экономики и культуры, но сохраняющем предрассудки и ксенофобию. Пайпер, слоняясь в нью-йоркской толпе, играет роль некоего молодого человека, выходца из стран третьего мира. На фотографии среди людей на уличном переходе она выделяет свою странную чаплинскую фигурку белым фоном, по которому над головой ее процарапана надпись «окруженный и скованный».

Искусство, несущее идеи феминизма, становится заметным в середине 1960-х благодаря Кароли Шнееман, Вали Экспорт, Луизе Буржуа, Еве Хессе, Йоко Оно и Сигеко Кубота. Кубота

в перформансе «Живопись вагиной» профанировала образ «фаллической» живописи действия, представлявшей свободу как сугубо мужскую привилегию.

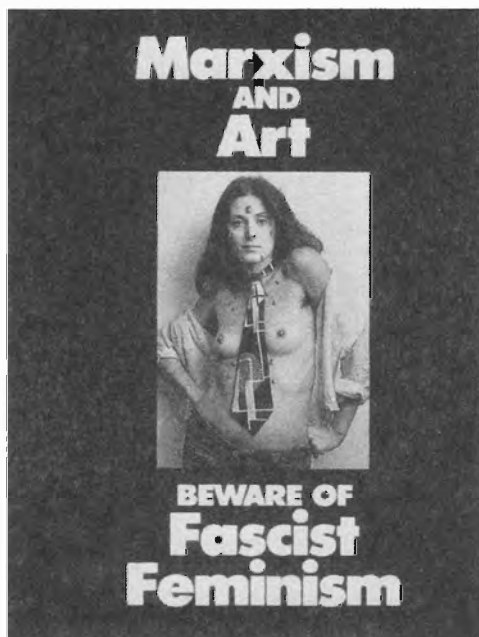
В 1971 году искусствовед Линда Нохлин в журнале «Art News» опубликовала статью «Почему нет великих художников-женщин?» Хотя у женского вопроса, одного из главных вопросов модернизма, уже выросла столетняя борода, проблема затрагивала интересы многих. Ответ лежит в плоскости общественного устройства и распределения социальных ролей: женщины всегда вторые в очереди за получением образования и работы, их мир ограничен и жестко регламентирован в патриархальном обществе. А с появлением массовой прессы, радио и телевидения мир женщины к тому же оказывается скроенным по общему лекалу. Унифицированными становятся и внешность, и дом. Уходит былая индивидуальность домашнего творчества. Этому массмедийному опустошению жизни современной женщины посвятила свою работу «Двойная жизнь: документы к автобиографии. 1959–1975» хорватская художница Саня Ивекович. Она смонтировала попарно собственные фотографии с рекламами или вырезками из журналов о жизни знаменитостей. В раме, где слева — маленькая фотография Ивекович, а справа — большая реклама или портрет какой-то звезды 1970-х годов, происходит совпадение конкретных жизненных ситуаций: студенчество, любовь и т. д. Все эти события, «стандартно» пережитые художницей в реальности, средства массовой информации дублируют в своих имиджах гораздо ярче и пафоснее, оттягивая энергию, делая блеклым и пустым пространство личных воспоминаний обычной женщины.

Доказать, что великие женщины сопротивляются унификации и присутствуют в истории, были призваны два самых амбициозных феминистических проекта 1970-х: выставка Линды Нохлин и Энн Сазерленд Харрис «Женщины-художницы. 1550–1950» (Музей искусств Лос-Анджелеса, 1976) и инсталляция Джуди Чикаго «Званный обед». Художница работала над ней со своими многочисленными ассистентами с 1974-го по 1979 год. Произведение Чикаго создавалось не просто коллективно, но в коммуне, в особом «Женском доме», демонстрируя высшую природу женского творчества, основанную на гармонии субъекта, способного преодолеть и внутреннюю раздвоенность, и межличностную человеческую разобщенность. При этом сама художница начала свою карьеру с того, что в знак протеста против мужского шовинизма отказалась от отеческой фамилии, взяв себе псевдонимом название родного города. В 1979 году в Музее современного искусства Сан-Франциско Чикаго устраивает стол для 39 прославленных женщин всех времен и народов, а в целом «Тайная вечеря» была рассчитана на 999 представительниц



Джуди Чикаго. Званный обед. 1974–1979

женского творчества, чьи имена вписаны в золотые фарфоровые треугольники, которыми вымощен пол зала. Тридцать девять избранных особ виртуально присутствуют за тремя замкнутым треугольником установленными столами. У каждой из них своя чаша и свое фарфоровое блюдо, смоделированное в форме женских половых органов. Расписные фарфоровые вувьвы, всякий раз немного отличные от соседских, располагаются на салфетках с вышитыми символическими узорами и именами владелиц. Чикаго принципиально использует только те материалы, которые ассоциируются с ручным женским трудом (вышивка), с женским телом и со сферой домашнего (фарфор). Указанием на троичность женского начала Чикаго подсоединяется к источникам мистериальной энергетики. Число «три» традиционно, и особенно в христианской традиции, откуда заимствована иконография ритуальной трапезы, символизирует высшую гармонию творчества. Инсталляция Чикаго – пафосный и одновременно комичный финал мистических тео- и антропософских увлечений геометрией в актуальном искусстве. В 1910 году идеолог русского авангарда и создатель общества «Треугольник» Николай Кульбин представлял следующую схему объяснения символической насыщенности треугольника: история человека, причин искусства и творчества восходит к истории «солнечных пятен» и к «хронике геологии»; треугольник – символ творчества, причем треугольник, обращенный вершиной вверх, означает

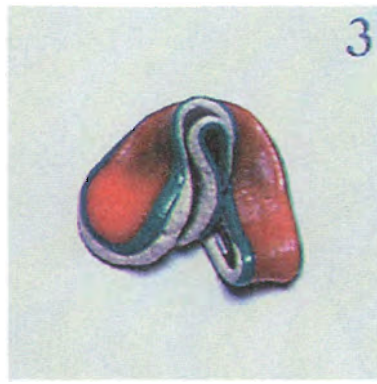
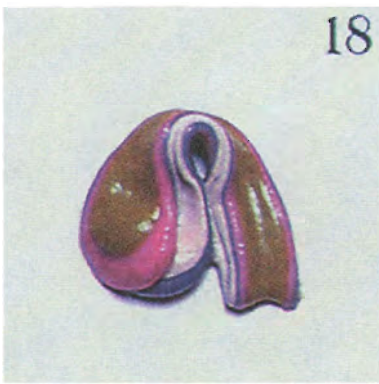


Ханна Уилки. Осторожно! Фашистский феминизм.
1974

сотворившего, а вершиной вниз — сотворенное. Майкл Арчер, говоря об инсталляции Чикаго, сужает этот смысл, доказывая, что треугольник символизирует «женское», хотя всем, кто посещал общественные места, хорошо известно, что эта геометрическая фигура в гендерном контексте амбивалентна. «Званный обед» пропагандирует заветную идею феминисток о превосходстве женской природы над мужской, о совмещении мужских и женских качеств вплоть до божественной концентрации совершенства — в противовес психоаналитическим гипотезам Фрейда и Лакана о несамостоятельности и недостаточности женского пола. На адекватность

такой трактовки указывает и сопроводительный текст художницы, где Джуди Чикаго преподносит свое произведение как памятник матриархату, якобы совершенному обществу, разрушенному мужчинами.

Более изящно на позиции современной цивилизации и предметы уже сложившегося «маскулинного» культа актуального искусства покушалась художница Ханна Уилки, которая однажды устроила стрип-шоу, раздевшись и танцуя за «Большим стеклом» Дюшана. На глазах у музейных зрителей и группы поддержки с участием известного нью-йоркского галериста Рональда Фельдмана Уилки воплотила вводящий в интеллектуальный соблазн образ «Новобрачной, раздетой своими холостяками». Как Джуди Чикаго, К. Шнееман и Вали Экспорт, Уилки притязала на божественные роли (в 1974 году она представила свой автопортрет в виде Христа-женщины) и стремилась демонстрировать obscene. Самый популярный из ее перформансов заключался в следующем: в парке воскресным днем Уилки раздавала детям упаковки разноцветной жевательной резинки с уговором, что ребенок возвращает нажеванное. Затем художница объясняла детям, как слепить из резинки миниатюрные женские половые органы. Дети легко перенимали, и вскоре по окрестностям гуляли десятки девочек и мальчиков с приклеенными к одежде, ко лбу и щекам цветными эротическими сувенирчиками. Именно с такими нашлапки сама Уилки сфотографировалась для пла-



Ханна Уилки. Скульптура

ката, предупреждающего об опасностях «фашистского», то есть требующего запрета на соблазнительную женскую наготу, феминизма-обскурантизма.

Закончить этот раздел хотелось бы произведениями, которые, как призма, собирают все лучи концептуальной работы с политикой, социумом, полем зрения и гендерной проблематикой 1970-х годов. Одно из них создано в 1974–1975 годах в Нью-Йорке художницей Мартой Рослер, которая к этому времени была известна серией фотоколлажей «Принося войну домой: House Beautiful» (1967–1972), представляющих с мгновенной убедительностью то, как виды разрушенного Вьетнама вторгаются в интерьеры или окрестности американских таунхаузов. Следующая работа Рослер называется «Пивная в двух неадекватных системах описания» и внешне уходит от прямой политики. Она включает в себя небольшого формата горизонтальные черно-белые фотографии района в Нижнем Манхэттене и примерно такого же размера листы белой бумаги с напечатанными на машинке отдельными словами или словосочетаниями. Итак, перед нами женский взгляд на зону деклассированных мужских развлечений, представленный в документальной фотографии и в словах. В верхних рядах Рослер размещает зону, где встречаются рамы с отсутствующими изображениями, «невидимое», которому сопутствуют крайне ажитированные наборы определений с легкими вкраплениями из других, подавленных состояний: «высокий», «оживленный», «приподнятый», «счастливый», «бурный и опьяняющий», «помешанный на чем-то», «возбужденный». Внизу же, после того как мы «прошли» взглядом несколько этажей зданий, окна и вход в пивную, почти уже приблизились к фундаменту, мы видим фотографии машин, пустых бутылок и какого-то мусора на земле, сделанные через сетчатый металлический забор. Этим снимкам соответствуют совсем другие слова: «пьяный», «безответственный бездельник», «мертвые солдаты»



Дженни Хольцер. Из серии «Триизмы». Электронное табло на Таймс-сквер в Нью-Йорке. 1982

и «мертвые моряки». Не показывая обитателей пивной, художница оставляет их облики воображаемыми и в этом смысле свободными, а критическую нить в ткани рассказа проявляет косвенно и фрагментарно. Рослер вслед за Кошутом демонстрирует в верхних рядах своей фотоинсталляции возможную неадекватность визуальных образов и слов. Однако в ее исполнении, в большой и сложной для обзора композиции это несовпадение, эта демонстрация неистинности изображения и словесного описания перестает быть критической констатацией факта, обретая силу художественного воздействия благодаря взгляду или подходу, который заключается в том, чтобы увидеть социально ничтожную жизнь как невыразимую в своей реальной тяжести общечеловеческую судьбу. Здесь действует и сила физического напряжения, требующегося от зрителя, чтобы все рассмотреть, и нравственное усилие восприятия изображений, вначале нейтральных, но очевидно указывающих на депрессивные стороны жизни. Результат осмысления фотографий и слов художницы приводит зрителя к пониманию того, как неправильно полагаться на предлагаемые извне с нейтральностью документалистики формы суждения о мире, коль скоро речь идет о типах поведения, обычно осуждаемых, вытесняемых обществом. При этом Рослер удается свою собственную позицию удержать в положении невесомости, не выдать своего присутствия, представить проблему прозрачной и не отягощенной личной интонацией. Рослер сохраняет нейтралитет потому, что не надеется изменить своим участием реальность. Как она сама пишет, если темой

ее работы является обедненность, разорение, то это несостоятельность художественных средств, стратегий репрезентации, которые бессильны в столкновении с реальностью.

Другое итоговое произведение политизированных 1970-х — концептуальный проект под названием «Трюизмы», представленный в Нью-Йорке художницей Джени Хольцер в 1978–1979 годах в виде расклеенных по городу листов с перечнем высказываний из области банальной житейской мудрости, аккуратно отпечатанных в столбик на машинке. Проповедь Хольцер, обращенная к горожанам, в первом варианте благодаря формату частного объявления выглядит личным увещанием: «Воспитывайте мальчиков и девочек одинаково» или «Любой излишек аморален». Однако именно

формат объявления делает акт обращения абсурдным: никто не ждет от объявления на стене дома поучений, информация повисает в пустоте. Кроме того, Хольцер замечает, что всякие увещания от лица здравого смысла, так называемая народная мудрость, обычно готовы дать взаимоисключающие советы и сентенции. Наряду с утверждением, что роскошь аморальна, художница заявляет: «Элиты неизбежны». С развитием этой идеи в 1980-х годах Хольцер находит технику представления, которая позволяет сообщить концептуальной акции широкий масштаб воздействия и определеннее выявить заложенный художницей смысл. Этой новейшей телеологической техникой становится информационно-рекламная бегущая строка. Теперь пропозиции Хольцер неуклонно ползут горящими электрическими буквами с ровной скоростью, бесконечным текстом, не оставляя возможности чтения и понимания. Слова скользят из ниоткуда в никуда, не затрагивая реальной ситуации. Хольцер, как и Рослер, комментирует бессилие коммуникативной попытки, тщетность артикуляции социальных проблем. В 2005 году на фасаде Рокфеллер-центра появились фразы проекции «Городу»: «Чтобы приобрести политическое



Джени Хольцер. Из серии «Выживание». 1987.
Сан-Франциско

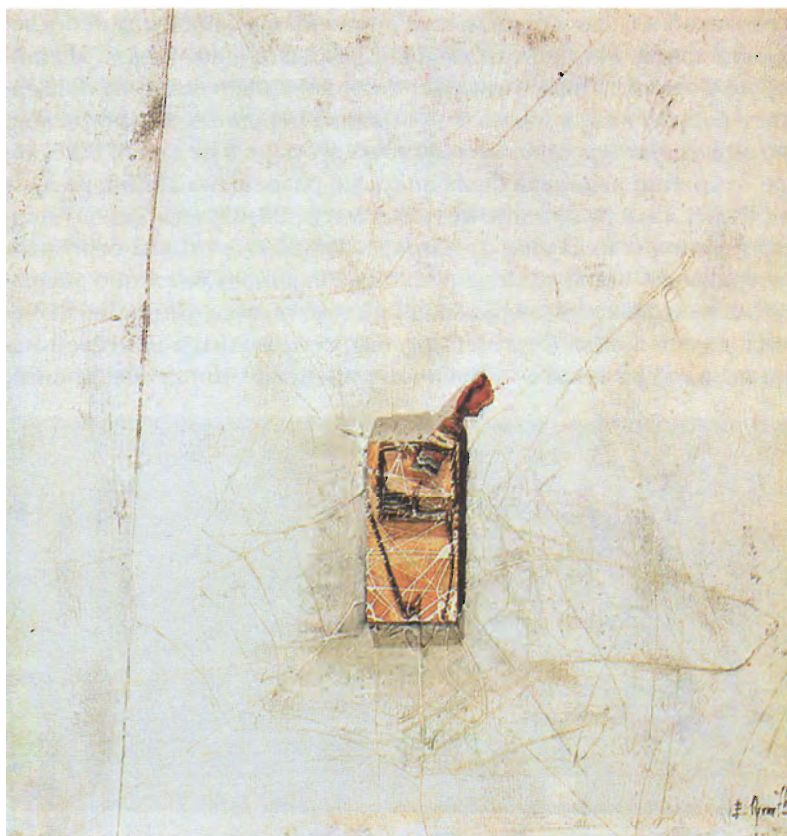
значение, даже не обязательно относиться к человеческой природе. Подойдет и необработанный материал, или протеиновые добавки, или сырая нефть».

Антисоветское искусство

Политизированная атмосфера 1970-х годов была и на Западе, и на Востоке. Если в Европе и США начало 1970-х звучало эхом студенческих волнений 1968 года и продолжалось в борьбе за права меньшинств, то СССР, еще недавно открытый оттепели, после Пражской весны неотвратно вползал в тень брежневского подмораживания и неосталинизма. Противостояние художников выражалось в борьбе за право на профессию, то есть за свободу слова, совести, собраний и сбыта произведений, которая в 1974 году приняла характер открытых демонстраций и столкновений с властями. Впервые за долгие десятилетия газета «New York Times» написала о советском искусстве именно в связи с сентябрьской «Бульдозерной выставкой» в Москве, когда в полдень на пустыре в Беляево собралось несколько художников с картинами, западных журналистов и дипломатов, разогнанных техникой и милицией. Инициаторами художественной провокации были Виталий Комар и Александр Меламид, Оскар Рабин, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Евгений Рухин.

«Бульдозерная выставка» в Москве. 15 сентября 1974 г. Фотография на первой странице газеты «New York Times»





Евгений Рухин. Мышеловка. 1975

К художникам присоединился идеолог артистического сопротивления математик Виктор Тупицын, который предложил участникам щадящий вариант: вместо Красной площади демонстрировать на окраине в Беляево. Описал «Бульдозерный перформанс» его участник Валентин Воробьев: «В заветное воскресенье 15 сентября немецкий журналист Арно Майер подобрал меня... и погнал мерседес по адресу... Барахтаясь в гнусной луже, я видел одним глазом, как роскошная картина Мастерковой полетела в кузов самосвала, где ее тотчас же затоптали, как охалку навоза. Большую фанеру Комара и Меламида с изображением собаки Лайки и Солженицына неприятель разломал на дрова и подло бросил в костер. <...> С опозданием на час в рукопашный бой вступили одетый как на свадьбу Евгений Рухин, красавица Эльская и Рабин-старший, на ходу открывшие картины для показа. Темный бульдозер, молча поджидавший охотников сразиться, приподнял стальное забрало и зарычал. <...> Окончательной эвакуацией с поля боя занялись пожарные. За полчаса ледяного душа они сумели разогнать толпу артистов и зевак»⁸. Политика

советской власти в отношении нонконформизма была непоследовательной. И вскоре москвичам разрешили выставку в Измайлово, с одной стороны показав, что художников никто не подвергает репрессиям, а с другой — выявив умеренных неофициалов, которые поостереглись выходить на пустырь в Беляево. В декабре открытая выставка была впервые разрешена ленинградцам в ДК им. Газа. В течение четырех дней, 22–25 декабря, во Дворец культуры недалеко от Кировского завода стояла огромная очередь, а в последний день вход на выставку внезапно закрыли на несколько часов раньше, причем, по воспоминаниям очевидца, художника Сергея Сергеева, собравшихся зрителей начали силой разгонять высокие милицейские чины. Следующий,



Юлий Рыбаков. Надпись на стене рavelина Петропавловской крепости. 1976

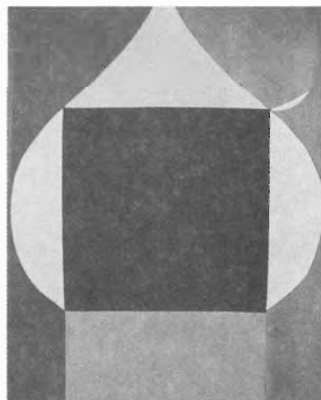
1975 год прошел в неустойчивом равновесии: власти Ленинграда санкционировали вторую выставку нонконформистов в ДК «Невский», которая по длине ежедневных очередей не уступала эрмитажной экспозиции сокровищ Тутанхамона. В 1976 году при загадочных обстоятельствах сгорел в своей мастерской лидер ленинградских «газа-невщиков» Евгений Рухин, а выставка в его честь у Петропавловской крепости была жестоко разогнана милицией. Юлий Рыбаков, художник и политический деятель, получил срок шесть лет лагерей за то, что сделал на стене рavelина надпись «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!». В 1977 году, 16 октября, другой ленинградский художник Игорь Захаров-Росс, подвергавшийся постоянному контролю и угрозам физической расправы со стороны КГБ, устраивает в Гатчине перформанс под названием «Загон». С несколькими друзьями Захаров-Росс разматывает на лесной поляне бумажные полосы, соединенные с подобием шатра из бумаги, водруженного на высокий шест. Участники сбиваются в кучу под сводом шатра, после чего художник поджигает бумагу с краев, огонь быстро добирается до шатра, пожирает купол, и горящие остатки бумажных листов уносятся в небо, ссыпаясь

пеплом на землю. Реальный загон вокруг художника внезапно и в одночасье размыкается на следующий год, когда он, лишенный права выезда за пределы Ленинграда, участвует в московской благотворительной распродаже картин в помощь семьям политзаключенных и получает предписание немедленно покинуть СССР.

В искусстве нонконформизма существовало две стратегии противостояния соцреализму и советской идеологии. Первая заключалась в демонстративном уходе от соцреалистической эстетики в область, связанную с мистикой авангарда или символизма, с неполитизированным искусством. Этот подход практиковали, например, в ленинградской «домашней академии» Владимира

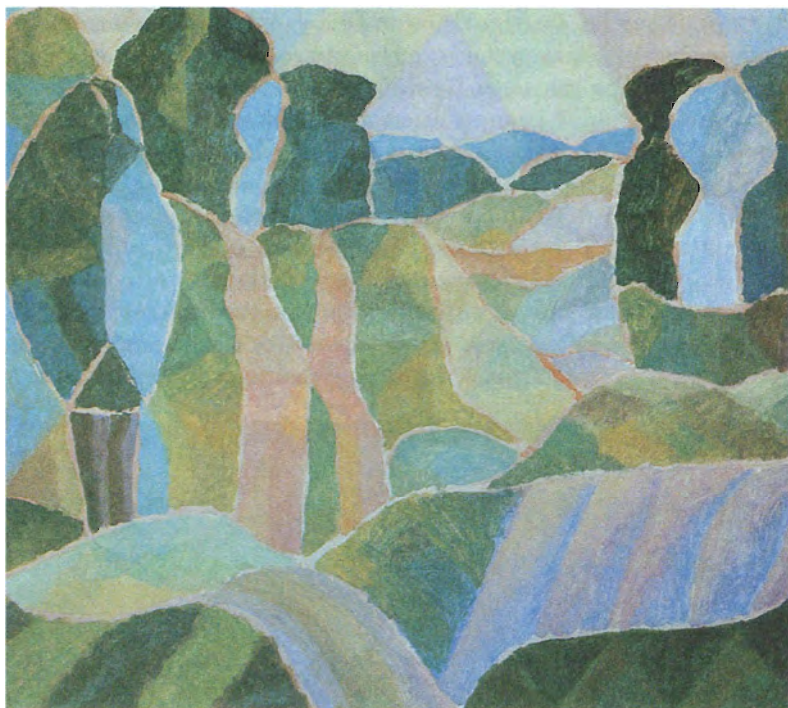


Владимир Стерлигов. Голгофа. 1972



Владимир Стерлигов. Квадрат. Чаша. Купол. 1961

Васильевича Стерлигова и Татьяны Глебовой. Стерлигов был учеником Малевича, а Глебова входила в коллектив студентов Филонова «Мастера аналитического искусства». Они жили в Ленинграде, и их дом был центром духовно-художественного кружка молодежи, которая изучала принципы формообразования модернизма. Любопытно, что Стерлигов очищает авангардную традицию от каких бы то ни было связей с советской идеей, возвращаясь к духовидческому рисованию, близкому опытам Рудольфа Штайнера. Явные элементы графической манеры Сезанна и кубизма у Стерлигова или филоновского экспрессионизма у Глебовой смягчаются и утрачивают всю нарочитую резкость, материальную конкретность фактуры. Стерлигов создает подлинно академическую форму посткубистической пластики XX века, освобождаясь от переменного хода времени, показывая истину вечного взгляда на мир, в котором всегда соприкасаются земной и небесный своды. Семинар его учеников под водительством Геннадия Зубкова существует более тридцати лет, изучая «новый прибавочный элемент» Стерлигова — чаше-купольное пространство.



Геннадий Зубков. Сельская дорога. 1978

Противоположной стратегии придерживался московский соц-арт, созданный Виталием Комаром и Александром Меламидом вначале как игровая попытка сделать для себя переносимым

Виталий Комар и Александр Меламид.
Портрет жены художника Комара. 1972



госзаказ (художники «халтурили», оформляя пионерлагеря наглядной агитацией, и параллельно нарисовали цикл портретов своих родственников в усредненной «официальной» манере), затем как средство дискредитировать идеологическую продукцию. Задача состояла в том, чтобы в официальной пропаганде обнаружить всем известную ложь, оперируя формами ее же собственного языка, показать, как действует логика подмены смысла, двоемыслие тоталитарной идеологии.

Название соц-арт, по легенде, придуманное по аналогии с поп-артом первым исследователем ВДНХ В. Паперным, указывает на серийность как главную черту современного советского чувства жизни, хотя в СССР речь идет не о предметах массового потребления, не о вещах, а об идеологиче-



Константин Симун. Памятник «Дорога жизни». 1966

ской продукции: лозунгах, плакатах, стендах наглядной агитации и т. д. Советские города 1970-х годов задыхались от идеологического ширпотреба, который повсюду затвердел в железобетоне коммунистического минимализма. Обилие всевозможных тиражных форм брежневской пластики было свидетельством пассионарного упадка, а не подъема идеологии. Работал конвейер, а музы молчали, как это было в эпоху упадка Рима, когда по всем провинциям распространялись бесконечные тиражные статуи богов на все случаи жизни. Исключение — вошедший в золотой фонд советской скульптуры единственный осмысленный памятник минимализма «Разорванное кольцо» Константина Симуна — только подтверждает застой брежневского времени. Созданный в 1965–1966 годах, на границе оттепели и застоя, памятник прорыву блокады Ленинграда символизировал и неизбежный демонтаж социалистических догм: в 1957-м за отказ их соблюдать, «за формализм», Симун был исключен с пятого курса Института им. Репина.

Соц-артисты работали именно с материализовавшейся идеологической средой. Так, Комар и Меламид ставят свою подпись под лозунгом «Наша цель — коммунизм!», комедийно сообщая авторство «небесному» обращению ко всему социуму из своей лягушачьей

Леонид Соков. Угол зрения. 1976–1977



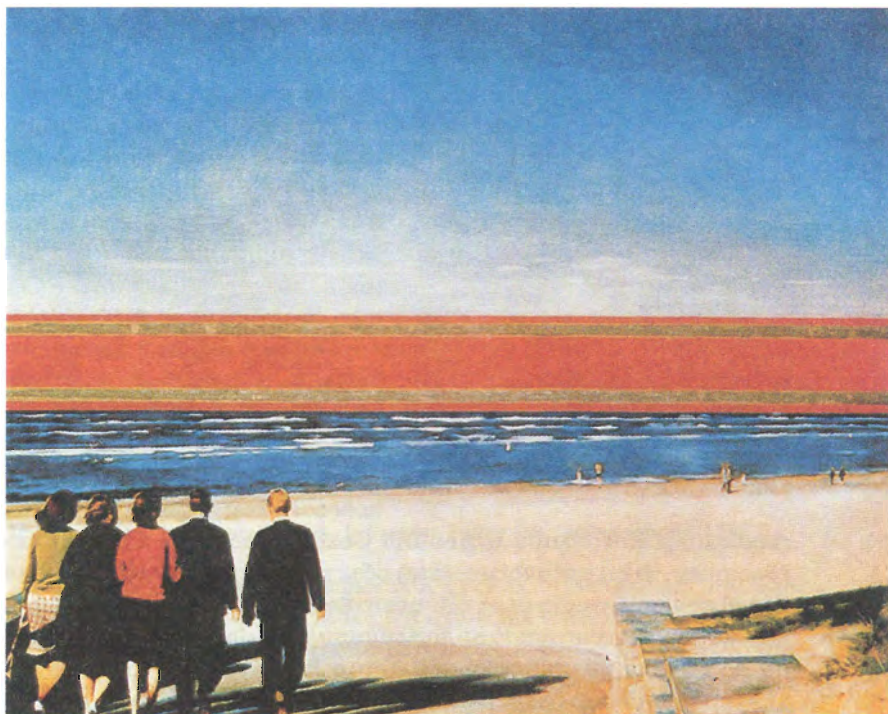
НАША ЦЕЛЬ - КОММУНИЗМ!

КОМАР, МЕЛАМИД

Виталий Комар и Александр Меламид. Наша цель — коммунизм! 1972

перспективы. Художники вносят едва заметный беспорядок в конвейерное производство идеологического объекта. Подпись делает очевидным то, что обычно проскальзывало мимо сознания смотрящих: характер начертания букв, их кривизну и кособокость, не обещающую в будущем никаких идеальных чудес, никакого совершенства. Они же превращают некое партийное высказывание — «Цитата» — в красно-белую геометрическую абстракцию, где пустые белые прямоугольники заменяют слова, представляя идеологические шаблоны, заполняемые каждый раз одной и той же словесной массой брежневских постановлений. Параллельно Комар и Меламид скептически комментируют и либеральную веру художественной интеллигенции в русский-советский авангард, стоявший за свободу. Именно с Малевича, по их мнению, начинается гибельная унификация образа мысли и образа реальности.

Их взгляды разделяет живописец-фотореалист Эрик Булатов, показывая идеологическую вторую реальность как оптический микоз, незаметно внедряющийся в пространство. В картине «Горизонт» эту функцию «чужого» из мира идеологии выполняет вымышленная орденская лента, змеящаяся супрематически по линии слияния неба и моря, застывая вид идущим по берегу и, кажется, пожирающая пространство. Живописные композиции Булатова часто заимствованы из массовой печати, журналов или открыток и тем самым демонстрируют, что произведение живописи, имеющее в соцреализме высокий статус, давно уже стало предметом массового производства, которое в СССР сближалось с «халтурой» или «оформилровкой», а не с авторским творчеством. В таком отношении к популярным образам заключается идейное различие между поп-артом 1960-х, в том числе и картинами Рогинского, и соц-артом 1970-х: теперь низшие отряды образов не фильтруются в настоящее искусство, наоборот, демонстрируется принципиальная гомогенность всей иконосферы, построенной на неразличимости оригинального творчества и суррогатов, правды и лжи, реальности и коррумпированной идеологии. Вторая цель Булатова как раз и состояла в том, чтобы дискредитировать веру в картину как окно в мир, ведь мир — это идеологическая виртуальная конструкция, неуловимо подменяющая реальность. Наибольшего эффекта Булатов добивается простым «воспроизведением» сюрреализма советской реальности,



Эрик Булатов. Горизонт. 1971–1972

Эрик Булатов. Улица Красикова. 1977





Александр Косолапов. Учись, сынок! 1975

Александр Косолапов и Леонид Соков замещают как художественный, так и идеологический объект кустарным, «вещью», которая воплотилась самым уничижительным способом. Здесь произведение не доведено ни до машинного совершенства серии, ни до облика индивидуальной авторской работы, представляя художественными средствами деградацию социума, распад общественных связей, вырождение личности. По удачному выражению Андрея Ерофеева, соц-артист смотрит на советскую вещь с отвращением, как на соседа по коммунальной квартире. Впрочем, с таким же скепсисом соц-арт относится и к истории, демонстрируя, что исторические реалии — это идеологические конструкции, ждущие своего интерпретатора-патологоанатома. В конце 1970-х годов московский поэт и график Дмитрий Александрович Пригов на страницах самиздатского журнала «Метродор», который издавали студенты ЛГУ, концептуально представил краткую историю институализации русской классической литературы в советское время и демифологизировал романтическую «незаинтересованность» эстетического суждения, «естественный взгляд» творца. Он опубликовал фиктивную переписку, серию благодарственных телеграмм Иосифу Виссарионовичу, подписанных каждая именем-отчеством, знакомым любому школьнику: Алексеем Максимовичем или Александром Сергеевичем и т. д. Литераторы, родившиеся и скончавшиеся задолго до эффектной политической карьеры Иосифа Виссарионовича, комично благодарили его не только за просвещенную цензуру, но и за хрестоматийное «счастливое детство».

Политическое искусство советского нонконформизма саркастично. Лучшее представление об этом дают картины-графики Кабакова («Вынос помойного ведра») или группы «Гнездо» («График истории»). Первые издевательские пародии на советскую

например в композиции «Улица Красикова», где гигантский плакат с изображением Ленина «спешит» навстречу горожанам, которые влекутся куда-то по своим делам. Светящаяся, иррадиирующая белизна щита, «исторгающая» фигуру Ленина, застит банального вида новостройки и вялый человеческий стаффаж, который, проходя под щитом, получает отупляющую дозу идеологической радиации.

Одни из основателей московского соц-арта, скульпторы



Группа «Гнездо»: М. Рошаль-Федоров, В. Скерсис, Г. Донской. График истории. 1976

наглядную агитацию в графиках и схемах принадлежат писателю Венедикту Ерофееву, который в романе «Москва – Петушки» (1967) изобразил и прокомментировал кривые запоя рабочей бригады. Способ деконструкции официальной идеологии был найден в низовой культуре анекдота и в теории низовой культуры Михаила Бахтина. Книга Бахтина «Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья» в Москве 1970-х годов воспринимается как руководство, объясняющее, как построить из подсобных материалов действенное оружие против тоталитаризма, работающее на одном лишь смехе, способном вывернуть ситуацию и показать ее тщательно скрываемую изнанку. Соц-артисты делают явным абсурд и самой власти, и личного вовлечения в противостояние власти, обличения власти словами какого-то более высокого и разумного языка.

Общество московских концептуалистов «Коллективные действия», образованное в 1976 году Андреем Монастырским, Николаем Панитковым, Никитой Алексеевым, Сергеем Ромашко, Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем, практикует «поездки за город» – перформансы, происходящие на Киевогородском поле под Москвой. В одном из них под названием «Лозунг» (1977) художники укрепляют на стволах над простором пустого зимнего пейзажа примирительно-аутичную надпись, автором которой мог бы стать пациент дурдома, получивший свою дозу транквилизаторов: «Я ни на что не жалею, и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах». Обращение к социуму – и в этом весь скепсис последней трети 1970-х и весь экстремизм времени – должно быть сделано на языке самого этого уже достаточно глубоко презираемого социума, как глаголет истина в акции «Слово» устами



Группа «Мухомор». Слово. 1978

Свена Гундлаха, Константина Звездочетова, Алексея Каменского и братьев Мироненко, юных героев другой московской группы с психоделическим названием «Мухомор» (1978–1984).

1970-е годы приходят к тому, что прямое действие в политике не может решить все проблемы, явить миру истину, так как ясное противостояние добра и зла, идея прогресса утрачивает свою определенность, сами предметы борьбы — свобода и человек — воспринимаются далеко не однозначно, как и возможности политического искусства. Определенной остается необходимость «не влипать» в развернутую и приготовленную социальную ситуацию, избегать ее на всех путях. Памятник стратегии нон-

конформистского эскапизма — серия из 12 бумажных коллажей ленинградского художника Юрия Дышленко «Умереть за свободу». Каждый из них размером с листок из записной книжки и напоминает дешевое искусство из подручных материалов в духе флюксуса или неодадаизма. Дышленко доводит образы из своих журнальных первоисточников до полной неразличимости, оставляя только знаковую форму креста на одном из листочков. Каждому коллажу соответствует строка текста — разные варианты предложений со словосочетанием «умереть за свободу», похожих на упражнения по согласованию времен. Эта «грамматика» сопровождает свободное «плавание» цветных пятен, причем зритель невольно следит за флуктуацией яркого желтого пятна, которое перемещается по полю изображения,

Юрий Дышленко. Я сказал, что уже умру за свободу к 5 часам. Из серии «Умереть за свободу». 1978–1979



иногда уменьшаясь, иногда скрываясь наполовину за границами картинки. Подобно тому как предложения множественным случайных и абсурдных вариантов девальвируют революционный пафос высказывания, ведь формулировка «Я умираю за свободу (это мое занятие в текущий момент времени)» поглощает без остатка всю энергию пропозиции, так и свобода передвижения пятен дробит и лишает значения целое изображение как диаграммы, как того, что Кандинский называл композицией. Дышленко изображает сюрреалистическую реальность, «броуновское движение», в которое вообще не следует вкладывать смысл в его гуманитарном понимании. Однако изменчивость очертаний и невозможность твердой композиционной опоры, вообще невозможность осмысленной формы здесь контрастирует с упрямым постоянством окраски желтого пятна, доказывающего немую верность себе вплоть до миллиметров неизменного колера.

Поколение, идущее за семидесятниками, в частности тогда двадцатилетние Константин Звездочетов и Свен Гундлах из «Мухоморов», сами еще подвергавшиеся репрессиям и вынужденные сражаться с милицией, на либеральную диссидентскую доблесть уже смотрело с нескрываемой иронией, о чем свидетельствует «Просто песня» с так называемого «Золотого диска», исполнявшаяся Звездочетовым на слова Гундлаха:

Тихим вечером в стареньком скверике,
Опасаясь, не видит ли мент,
Слушал преданно «Голос Америки»
Очень юный еще диссидент.
Чуть прикрыты мечтательно веки,
Улыбается он оттого,
Что в программе «Права человека»
Упомянуто имя его.
Черный «ворон» с сиреной включенною
Тормозит у ночного поста.
Молодого везут заключенного
В отдаленные очень места.



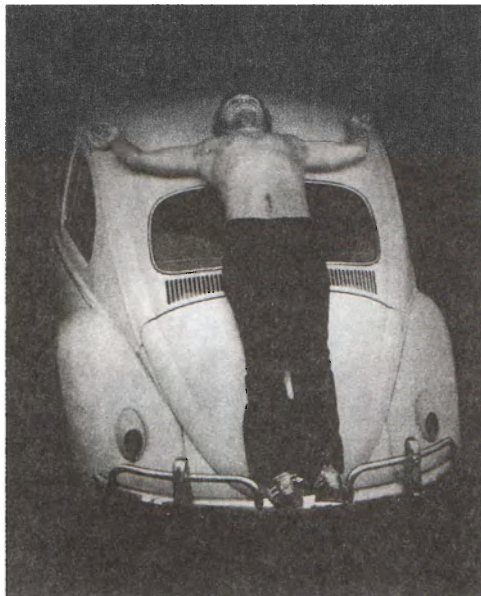
Свен Гундлах. Новый художник. 1987

Боди-арт 1970-х годов

Художник 1940–1960-х годов от создания картины движется к тому, чтобы оставить в искусстве хотя бы свой физический след — отпечаток тела (Поллок, Твомбли, Кляйн), «говно» и «дыхание» (Манцони). Следы и царапины — это автографы, говорящие о самом простом — о присутствии человека в жизни. Во время катастроф, которые постоянно разражались в мирных пейзажах, такое художественное поведение расценивалось как честное по отношению к реальности, не дающей более поводов для безмятежной специализации в искусстве. Именно тело становится той единственно оставшейся у художника материей, на которой могут быть запечатлены и следы реальности; именно тело остается в качестве основы для проявления присутствия

или воздействия мира. Последствия таких взаимодействий всегда болезненные, часто трагические и разрушительные. Сербская художница Марина Абрамович показывает цикл перформансов под общим названием «Ритм», цель которого — создание пограничных, опасных ситуаций. В 1974 году в галерее Studio Mona в Милане она молчаливо предлагает зрителям сделать что-нибудь с ее телом, воспользовавшись инструментами и предметами, разложенными на столике, как в процедурном кабинете или в застенке. Перформанс был прерван в тот момент, когда Абрамович, уже полураздетой (одежду с нее, как в 1960-е годы

Крис Берден. Trans-fixed. 1974



с Йоко Оно, зрители-участники среза-ли по кускам), кто-то засунул в рот дуло пистолета. Смысл неодадаистского «телесного перформанса» в западном искусстве 1970-х состоит в том, чтобы последовательно разрушать возникший в эпоху Просвещения культ разума, дискредитировать модернистскую идеологию разумной организации общества, коль скоро жизнь состоит из проявлений насилия. В акциях футуристов и дадаистов перформанс начинается как нарушение лицемерного социального благонравия. Более глубокие исторические корни телесного перформанса ведут в древние практики юродства и скоморошества, позволявшие радикально сталкивать обывателей с самыми драматичными экзистенциальными вопросами о жизни и смерти. В 1960–



Марина Абрамович. Ритм 0. 1974

1970-е происходит расцвет боди-арта, что указывает на переломный, как и в 1910-е годы, характер исторического периода, поскольку активность телесного перформанса в искусстве модернизма маркирует резкий переход от одной эстетической парадигмы к другой, не образуя собственной «формальной» или «стилевой» истории.

Если в 1960-е годы первенствуют обращенные к «пастве» квазирелигиозные действия, то в 1970-е годы актуальны перформансы-комментарии того явления, которое в период постмодернизма получает название «кризис идентичности». Проблема понимания субъектом творчества себя и окружающей реальности, проблема самоидентичности находит выражение через симуляцию идиотии: художник-идиот, или «простой человек», не знакомый с ухищрениями развитого сознания. Практиковался и другой подход — демонстрация творческой шизофрении или заимствованных идентификаций, — ведущий к открытию в человеке множества лиц. Ж. Лакан, чьи лекции 1960-х годов из семинара «Четыре фундаментальные идеи психоанализа» начали оказывать сильнейшее воздействие на художественную среду, полагал основной заслугой З. Фрейда открытие «фундаментальной гетерономности субъекта». Один из пионеров телесного перформанса 1970-х Вито Аккончи начинает исследование себя перед зеркалом и видеокамерой, обращаясь к своему отражению то со словом «я», то на «ты». Замещение личности местоимением, индексом, обретающим смысл в зависимости от контекста, которое, по мнению Розалинды Краусс, демонстрирует Аккончи,



Вито Аккончи. Товарные знаки. 1970

позволяет сказать, что процесс самоидентификации буксует, ведет не к моделированию и самооформлению при помощи собственного и иных образов, но к возникновению беспорядка и дисфункции сознания. В акции «Внешние атрибуты» Аккончи в течение нескольких часов «делит себя надвое», по его собственным словам, то есть по-всякому заворачивает свой пенис в кукольные платяица, ведя с частью собственного тела беседы, будто это другой человек, «товарищ по играм».

Как указывает знаток мифологического сознания Мирча Элиаде, покушение на божественные символы власти заключается в изменении данной от рождения половой принадлежности (Фрейд утверждал, что «анатомия — это судьба»), в частности в претензиях на совершенный неразделенный пол. В книге «Мефистофель и андрогин» Элиаде пишет: «Как во всех великих духовных кризисах, охватывающих Европу, здесь мы вновь сталкиваемся с деградацией символа. Когда дух утрачивает способность улавливать метафизическое значение символа, этот символ воспринимается во все более и более грубом плане. <...> Здесь нет речи о появлении нового человеческого типа, в котором синтез обоих полов порождает новое сознание, свободное от полярности»⁹. В искусстве XX века интерес к андрогинности оживляется трижды. В начале столетия, когда так называемая «проблема пола» делает тело и телесное предметом обсуждения, декаденты говорят о готовой

открыться синкретической мистике пола, которая была известна древним и позднее репрессирована христианством. Именно их взгляды и ожидания критикует Элиаде. Действительно, словно бы в ответ на мечты В. В. Розанова в 1920–1930-е годы Германия и особенно СССР создают реального нового человека, который способен к взаимозаменяемости социальных ролей и в этом смысле андрогинен. Примером этому является знаменитый постер Эль Лисицкого с унифицированными лицами советских юноши и девушки, сливающихся в одном образе человека будущего. Одновременно в обновленной версии декаданса — сюрреализме — происходят эксперименты с травестией, не претендующие на открытие полноты пола или создание совершенного человека, но стремящиеся играть с сексуальной детерминированностью как со случаем и хотя бы таким образом уходить от грубой нормативности социальной жизни. Мастером этой игры становится Марсель Дюшан (в 1920-е годы при помощи Мэна Рэя, который его фотографировал в образе Розы Селяви). Именно его учеником представляет себя римский художник



Веттор Пизани. Андрогин. 1971
Луиджи Онтани. Дон Кихот. 1974

Веттор Пизани в автопортрете «Андрогин (Человеческая плоть и золото)», позирующий обнаженным, с фрагментом золотого панциря в форме женской груди.

Однако фотография Пизани в начале 1970-х годов уже не выглядит нарушением сексуального табу или знаком декадентского эксперимента, как фотопортреты Дюшана. Она сделана с другой интонацией, позволяющей транспонировать нарциссический портрет молодого хипстера-нудиста в область, где боди-арт пересекается с историей искусства. Не стоит удивляться, что Италия

рубежа 1960–1970-х годов, в которой неореализм постепенно находит себя в античной трагедии, устремляясь, как и арте повера, к архаической мифологии, обнаружила биение пульса в точке, где античность пронизывает современные промышленные районы, где Эдип-царь странствует с поводырем из юных городских бандитов. Реабилитация неоклассицизма происходит в творчестве итальянских художников тела еще в начале 1970-х годов, до официального объявления Чарльзом Дженксом постмодернистского наступления «классической чувствительности». Так, Луиджи Оттани представляет в цикле перформансов богов и героев музейной культуры: Вакха, св. Себастьяна по картине Гвидо Рени, Дон Кихота. А грек Янис Кунеллис, участник арте повера, автор акции «Лошади», говорит, что весь фриз Парфенона — это застывший, замерший перформанс, возводя к всадникам Панафинейской процессии собственный перформанс в галерее Аттико. Одно из начал постмодернизма — в том, что художники возвращают телу функцию представлять, владеть образом, то есть быть в полноте и разнообразии эстетических возможностей.

Возвращение экспрессионизма: реальность как боль

С открытым и жестким интересом 1970-х годов к человеческому телу связано медленно нарастающее возвращение живописи к фигуративному экспрессионизму. В начале 1980-х годов результатом этого интереса станет утверждение эстетики постмодернизма, мировой прорыв немецких «Новых диких» и итальянского трансавангарда. На рубеже

Пабло Пикассо. Автопортрет. 1972



1960–1970-х годов к экспрессионизму обращаются в разных странах: Георг Базелиц в ФРГ в 1967 году начинает писать экспрессивные картины, которым его научили еще в послевоенной Академии художеств Восточного Берлина. Но только теперь изображения на картинах Базелица перевернуты вверх ногами, напоминая строки Хуана Рамона Хименеса, прославленные Рэем Брэдбери: если тебе дают линованную бумагу, пиши поперек (как раз в 1966 году герой новой волны Франсуа Трюффо экранизировал роман «451 градус по Фаренгейту», эпиграфом к которому Брэдбери и взял слова Хименеса, усилив влияние книги на умы и актуализи-

ровав борьбу против возможности реставрации тоталитарного прошлого в будущем). В США от абстракции к фигуративным композициям внезапно обращается патриарх американской живописи Филипп Гастон. В 1967 году австриец Отто Мюль, связанный с венским акционизмом, превращает фигуративную живопись в декларацию тотальной революции насилия.



В СССР неоэкспрессионизм является знаком принадлежности художников свободной, несоцреалистической области творчества, знаком живого присутствия личности, знаком мятежного и неуспокоенного духа, который невозможно удержать в прокрустовом ложе советской идеологии. Одним из самых ярких художников-экспрессионистов 1970–1980-х годов был позднее эмигрировавший Соломон Россин,



Отто Мюль. Без названия. 1971

Владимир Яковлев. Женщина с открытой раной. 1974

Соломон Россин, пожалуй единственный реальный соперник советской художественной машины, способный действовать в ее масштабах, писать «тематические картины». Россин создавал исторические картины и композиции о современности гигантских форматов, рассчитанные на интерьеры общественных зданий. «Тематическая картина» считалась главным жанром искусства в системе советской культуры, сохранившей академическую иерархию видов и жанров творчества, и Россин выбрал запретный путь создания таких картин – живописный экспрессионизм, который еще в начале 1930-х годов был назван в Германии искусством вырожденцев и молчаливо считался таковым в СССР. Альберт Соломонович Розин, избравший себе художественное имя Соломон Россин (Соломон Русский), в своем творчестве решил представить все то, что было вытеснено из поля зрения современных российских зрителей или преподносилось намеренно искаженно. Путь современного западного художника, отдающего свои глаза и умения для представления воли и истории маргиналов, Россин начал и продолжал в одиночку, так как большая часть ленинградских нонконформистов предпочитала отрешенное, эзотерическое искусство, полностью отрицавшее



Соломон Россин. Кратким курсом. 1979. Фрагмент триптиха

Соломон Россин. «Красная стрела». 1987

советское время со всеми его подробностями. Россин, наоборот, отдал всего себя истории и сегодняшнему дню своей страны: героями его гигантских холстов стали бунтовщики против государства, такие как Емельян Пугачев, восставший против Екатерины Второй, и бунтовщики против духовной власти (Лев Толстой); гонимые евреи, жертвы советской пропаганды и нацизма; кочующие азиатские цыгане; пациенты сумасшедших домов; городской плебс, влачащий жалкое существование в спальнях районах. Россин родился в одной из самых бедных советских провинций — в Белоруссии и долго жил на Севере, потом в 1970-х годах перебрался в Гатчину под Ленинград, в полузаброшенную резиденцию Павла Первого, куда селили в 1950-х политических ссыльных. От всех этих путешествий по стране и столкновений с реальностью у художника остался ценнейший архив: папки рисунков, в которых непосредственные впечатления становились мотивами живописных серий. Однако было бы неправильно представить Россина социально-критическим художником. Сфера его интересов и понимания им мира другая. Он воплощает один из главных российских культурных мифов о том, что именно эта земля — оплот страдающего духа, новое место искупительной жертвы за человечество. Поэтому среди персонажей Россина встречаются герои других художников, таких как Рембрандт, участвовавших в драме духа задолго до наших дней.

Гораздо более, чем Россин, известен другой замечательный экспрессионист — Владимир Яковлев, трагически отрезанный от повседневной реальности душевной болезнью и нашедший в своем творчестве две постоянных жизни и человечности — цветок и лицо. В эти две вполне традиционные формы Яковлев сумел вместить такую мощь взгляда-вопросания, обращенного к зрителю, такое сконцентрированное эмоциональное напряжение, что его

искусство с годами, в исторической перспективе становится символом нонконформизма 1970–1980-х годов. Повсюду это возвращение экспрессионизма, вызванное в каждой стране своей причиной, означает также общий протест против унифицированной машинной реальности, против эстетики техносферы. Экспрессионизм сопротивляется автоматизации жизни и удостоверяет контакт с реальностью через боль тела, предпочитающего чувствовать, а не впадать в механический транс. Особенно красноречив пример Гастона, который объявляет абстракционизм ложью и спасение от нее ищет в историях жизни, уже превратившейся в перегной: в старых комиксах 1930–1940-х годов, в деклассированном социальном материале. Картины Гастона с этого времени, как ночлежки, населяет гротескный образ социальной нечистоты, представленный с такой силой, что все эти гигантские подошвы по-вангоговски сношенных башмаков и бедные электрические лампочки без абажуров приобретают монументальное и возвышенное звучание. Адам Гопник, один из авторов выставки и каталога «Высокое и низкое», в 1990 году, когда Гастон уже десять лет как был мертв и стал предшественником возвращенной живописи постмодернизма, сравнивает совершенное им движение — от смешного и гротескного к великому — с диапазоном понимания человеческого в живописи Гойи.



Филипп Гастон. Спящий. 1977

Филипп Гастон. Тащи. 1979



Формы эскапизма: реальность как сон

В 1927 году, когда Дали и Бунюэль еще только собирались снять революционный фильм-как-сон-как-оргию-насилия «Андалузский пес» (1928), их коллега по сюрреалистическому движению Мэн Рэй создает загадочный объект: белую фарфоровую курительную трубочку, над которой, подобно облаку дыма, «парит»



Сальвадор Дали. Портрет миссис Изабель Стайлер-Тас (Меланхолия). 1945

Виктор Пивоваров. Отражения. 1970(?)

зеркальный шар. На трубке сделана надпись: «Чего нам всем не хватает?» Мэн Рэй иронично цитирует Фридриха Энгельса, когда-то задававшегося этим вопросом, чтобы решительно ответить: всем не хватает диалектики! Отражения в зеркальном шарике трансформируют чреватые насилием материалистические противоречия в фантастические гротески. В 1970-е годы фан-клуб Дали, удовлетворявший страсть к фантастическому, включает очень разные социальные слои: евро-американскую богему, фриков и drague queens, даже такую знаменитость, как мега-звезда Далида, а с другой стороны — дистанционно — молодого Андрея Тарковского и армию советских инженеров, которые напряженно разгадывали тайны «Атомной Леды». «Сны» сюрреалистов оказали воздействие на неофициальное советское искусство, особенно

же этот стиль был воспринят в кругу московских графиков, в частности Юрия Соболева, одного из создателей дизайна популярнейшего интеллектуального журнала «Знание — сила» 1960–1970-х годов, с которым были связаны пути Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова.

Хотя сновидческая реальность 1970-х внешне имела мало общего с радикализмом сюрреалистической революции, она тем не менее часто возвращалась, заходила в своих «трипах» в более экспрессивные и активистские времена, когда магический реализм осуществлялся наяву, а не только в живописи или кино, когда в 1920-е годы в исследованиях советского психиатра и пси-

хоаналитика А. Лурия и возникла концепция революции как коллективного забытья или транса. Эти разнопорядковые флэшбэки в сюрреальную модернистскую историю особенно заметны в фильме Тарковского «Зеркало» (поиск несуществующей опечатки, гротескное видение, эротический сон главной героини, безумие недавней современности в документальных кадрах событий на Даманском). В 1970-е годы «уход» в свободу и революцию, в том числе и в сексуальную революцию, осуществляется и через область сна. Атмосфера эротического транса окрашивает творчество двух совершенно особенных художников околосюрреалистической традиции — братьев Бальтазара (Бальтюса) и Пьера Клоссовски, которые в 1980–1990-е годы были выведены из небытия маргинального модернистского искусства в центральные области постмодернизма. Бальтюс — профессиональный художник, маниакально изображающий сумеречные интерьеры, в которых уже случилась или вот-вот произойдет любовная сцена. Само событие, грубый реальный контакт растворяется в зыбкой, дымчатой живописи Бальтюса. Пьер Клоссовски, философ и литератор, выбирает для своих также бесплотных картин более конкретный исторический сюжет. Интересующим его героем становится маркиз де Сад, которого Клоссовски воспринимает как современника, высказавшего важные мысли о текущем моменте.

В 1967 году было опубликовано короткое исследование Клоссовски «Сад и Революция», посвященное интерпретации либертенажа, который Сад пропагандирует в годы Великой французской революции. Клоссовски доказывает, что теории и художественные образы де Сада являются памфлетами и аллегориями, демонстрирующими истинную природу революции как природу неизбежного зла. Революционная переделка мира — утопия зла, замаскированная под утопию добра, оргия безумия и убийств, прикрываемая культом разума, ведет к регрессу общества, которое обречено на скуку отупляющего лицемерия все более



Бальтюс. Спящая обнаженная. 1973–1977
 Пьер Клоссовски. Сад размышляет
 о смерти Жюстины. 1974

и более жестоких преступлений. Клоссовски иллюстрирует Сада легкими, невесомыми изображениями, представляя концептуальный, мыслимый мир мрачных фантазий, разросшихся в литературе вслед за гораздо более радикальными жизненными экспериментами над человеческой природой. С экспериментов революции и начинается современность, запускается эпоха Просвещения. «Эта парадоксальная утопия соответствует вероятному состоянию нашего современного общества», — заключает Клоссовски¹⁰, и мы можем оценить с его помощью возрожденный в 1960-е годы и окрасивший 1970-е транс авангардного насилия в перформансах, в мистериальном театре акционизма.

1970-е годы — это время Нитша, омывающего в крови ноги своей пастве (дело происходит теперь уже в его собственном замке) и экспонирующего в качестве живописных абстракций забуревшие то ли от крови, то ли от краски холсты, время «Заводного апельсина» и «Резни техасской бензопилой». Панковский авангард 1970-х принимает философию садизма за чистую монету, как последний способ расплатиться за истинную реальность, что скрывается за нарисованным очагом. Этим трансом насилия современность снова спаяна, как горячей ковкой, как стокгольмским синдромом, который получает свое название именно в 1970-е, когда терроризм, метод воздействия, заимствованный радикальным художественным миром у русских маргинальных политиков второй половины XIX века, становится фактом европейской повседневности. И с панковским припевом «No, no future for you and me» 1970-е годы входят в будущее — в постмодернистскую эру завоеванного плюрализма. Большого будущего нет, но именно поэтому можно быть кем хочешь здесь и сейчас, вселяться в любые тела. Поэзия группы «Sex Pistols» дает представление о монотонных садистских вариациях этих возможностей: как всегда, наличествуют вакантные места антихристов, анархистов, террористов, подонков. Свежесть этому авангардному списку придают три новые позиции. Ты можешь стать водородной бомбой, абортивным материалом или автором замечательно скандальной песни, в которой сама королева Елизавета названа мужчиной, то есть объявлена трансвеститом.

Современник происходящих событий, архитектурный критик из Нью-Йорка Герберт Мусхамп очертил эти переломные годы следующим образом: «Некоторые вспоминают 1970-е как одну сплошную вечеринку, мощнейший ударный карнавал — пока не открылись ворота СПИДу. Действительно было очень весело. Однако подспудно, за этим весельем, десятилетие во многом было депрессивным. С уходом 1960-х наступил конец молодости молодого поколения. Представление о том, что можно просто броситься в жизнь, веря в то, что она тебя обязательно поймает, более не казалось достойным доверия. <...> В 1970-е

множество людей, выпавших из круга, делали отчаянные попытки попасть обратно. Понятно, почему многие предпочитали двигаться назад, а не вперед. В конце концов они сами себя напугали до полусмерти, разрушая институты власти и обнаружив, что без этих институтов — правительства, образования, родителей, они даже не знают, где их в следующий раз накормят. <...> С переходом от внешних авторитетов к внутренней ответственности, от прав к обязанностям мы обнаружили, что личность более не хозяин во вселенной, а хаос, почва для страхов, разочарования, распада... Быть неудачником в то время, однако, оказалось моим самым большим везением. Я обнаружил, что необязательно иметь работу, если хочешь творить мир. Искусство подберет тебя там, где стоишь, и перенесет в другое место. С двумя друзьями я начал делать таблоид под названием „Экспресс“, для которого написал подборку воображаемых интервью с „анонимными источниками“. <...> Кризис повлиял на понимание внешнего, включая также образ, которым ты хочешь встретиться лицом к лицу с миром. Это были дни популярных шоу трансвеститов, таких как „Ангелы Света“ или „Горячие персики“. Одна из „Персиков“ написала целый солилог о своих мучительных гендерных перерождениях: вначале она думала, что хочет быть мужчиной, потом она думала, что хочет быть женщиной, и наконец однажды она проснулась и поняла, что не хочет быть ни мужчиной ни женщиной, а хочет быть настоящей *drague queen*. Ей не хотелось попасть в ловушку единственной личности, которую нельзя сменить сегодня же вечером»¹¹.

От языка тела к языку имиджей

1970-е годы заканчиваются первым совершенно постмодернистским проектом — выставкой куратора Дугласа Кримпа «Картины» (1977). Участники «Картин» (среди наиболее известных были Шерри Ливайн и Роберт Лонго) показали перефотографированные изображения или образы, повторяющиеся повсеместно, доказывая, что бег 1970-х от узаконенных репрезентаций привел к пониманию бессмысленности эскапизма как «выхода за холст». Жизнь — это наращивание и смена образа, стало быть, репрезентирование — это вынужденный режим существования, к которому стоит отнестись серьезно и разобраться в нем критически, а можно и несерьезно, получая удовольствие от примерки имиджей. Позднее в звезды этой выставки записывают подругу Лонго, художницу Синди Шерман, чью карьеру данная экспозиция лишь подтолкнула, так как Шерман по чистой случайности не выставила на ней никаких работ, ставших известными, но ее искусство 1976–1979 годов оказалось ретроспективно



Синди Шерман. Пассажиры автобуса. 1976–2000

привязанным к самому названию «Картины». Шерман начинает с бесхитростных постановочных фотографий самой себя в разных гендерных ролях. Но уже к концу 1970-х веселых «Пассажиров автобуса» сменяют 69 «Кадров из неизвестных фильмов», гораздо более ценных для интерпретаторов игры репрезентаций. Аполитичные ролевые заимствования Шерман из обычной американской жизни не затронули интересы критиков. Другое дело, когда художница симулирует образ, смутно знакомый по всей кинематографической культуре 1950–1970-х годов.



Синди Шерман. Из серии «Кадр из неизвестного фильма». № 35, 36, 38, 39. 1979

Обращение к кинематографу воспринимается как открытие хранилища готовых персонажей, специально сконструированных для удовлетворения коллективного бессознательного. В интерпретации Шерман — это указание на тревожно замкнутый круг бесконечно разнообразной кинопродукции, в котором героини повторяют одна другую, в котором неповторимый язык тела подстраивается под универсальные знаки эмоциональных состояний, под типовые конструкции характеров и положений. Шерман представляет множество воздействий, формирующих личность современного человека, и одновременно то, насколько все эти воздействия лишь внешне различны и острохарактерны, а на самом деле стереотипны. В поле зрения возникает новый объект: личность, непрестанно меняющая свой стереотипный состав, сумевшая превратить желание эскапизма в творческую трансгрессию самой себя. И еще вопрос, что больше занимало раннекритическую культуру постмодернизма: спекуляция стереотипами или ощущение свободного плавания в океане трансгрессивных образов, историй, фантазий? Изобретательность Шерман, способной представить шесть десятков женщин и ситуаций, говорит о том, что игра в истории и была творческим импульсом, который позволил снова вернуть картину в объектив актуального искусства, но уже на давно заброшенной высоким искусством и захваченной массовой культурой территории *story telling*.

Итак, на протяжении 1970-х годов движение искусства резко меняет свое направление: бегство от представления прекращается и в области художественного внимания снова возникает иконосфера — сфера образов, новых и давно существовавших, изобретенных и присвоенных. Этот поворот не был только лишь уловкой рынка, нуждающегося в постоянном пополнении художественным товаром. Постмодернизм становится новым этапом художественного развития, отражая перемену творческой философии — поворот в умах писателей и художников, философов и кинорежиссеров. Все они, на протяжении модернистских 1910–1960-х годов напряженно искавшие выход в реальность за экраны репрезентации, вдруг ослабили эти поиски и увлеклись

совершенно другим: отслеживанием умственной жизни уже созданных образов, исследованием того, как менялась иконосфера, воздействуя на реальный мир. Примером этих изменений может послужить сравнение двух художественно-критических текстов Жюль Делёза. В 1970 году он пишет предисловие к книге Луи Вольфсона «Шизо и языки», позднее расширяет его комментарием второй книги этого же автора «Умерла моя мама-музыкантша», где рассказывается между прочим и история болезни, которую лечат другой смертельной угрозой — облучением. Делёз следующим образом суммирует состояние наблюдателя и мира в первой половине 1970-х: «Студент болен из-за реальности, а не из-за символов. Единственное оправдание жизни — это если атомы раз и навсегда разбомбят Землю-рак и обратят ее к великой пустоте: разрешение всех уравнений, атомный взрыв»¹². В середине 1980-х годов Делёз обращается к анализу короткометражного фильма под названием «Фильм», который был снят по сценарию абсурдиста Сэмюэля Беккета. Суть зрелища Делёз определяет, ссылаясь на философа Джорджа Беркли: «Быть — значит быть воспринимаемым», и подводя к современности: возможно ли уклониться от восприятия? Как стать невоспринимаемым? Герой фильма становится невоспринимаемым, «перестает быть», умирая в колыбели. Поток восприятий восприятий — поток образов жизни — останавливается, восхищенный, «посреди ничто». Но теперь Делёз не так определенно очерчивает финальную стадию представления, наоборот, он открывает образу панораму, иконосферу, независимую от жизни или смерти конкретного героя: «Но у Беккета ничего не кончается, ничего не умирает. Когда колыбель замирает, в движение приходит платоновская идея колыбели, колыбель ума. Ведь когда персонаж умирает, он, как говорил Мэрфи, начинает движение в уме. Ему так же хорошо, как пробке в разбушевавшемся океане. Он больше не движется, зато пребывает в движущейся стихии. Даже его настоящее исчезло — в пустоте, в которой больше нет мрака, в становлении, в котором больше нет явных изменений. <...> Жизнь, „непрестанная и безусловная“, — в том, чтобы стать невоспринимаемым, достичь космического и умственного плеска»¹³. Задача представления небытия во всей его полноте, снова сформулированная философской и художественной мыслью рубежа 1970–1980-х годов, обращает художников к тому, как трансформируется символическое. Момент настоящего времени растворяется в бесконечности, но именно таким путем современность открывает для себя как актуальные многообразные пространства истории. Современность входит в поток «космического и умственного плеска», где возможности восприятия и представления непрестанно сменяют друг друга.

СОВРЕМЕННОСТЬ
КАК АПРОПРИИРОВАННАЯ
ИСТОРИЯ.
ПОСТМОДЕРНИЗМ
В 1980–1990-е ГОДЫ



В декабре 1985 года журнал «People» объявляет одной из 25 самых интригующих персон года Грэси Мэншен (Gracie Mansion — название официальной резиденции мэров Нью-Йорка). Грэси Мэншен (настоящее имя — Джоан Мэтью-Янг) отличилась тем, что в 1981 году устроила «Limo Show», то есть наняла лимузин, въехала на нем из своего социально запущенного района Ист-Вилледж (East Villedge) в более уважаемый Сохо, припарковалась на углу улиц Спринг и Вест-Бродвей и вместе с друзьями, одетыми в гавайские рубашки, поила шампанским и кормила черешней гуляющих туристов. В 1982 году она снова дала повод для скандальных репортажей, открыв у себя дома галерею, размещенную в туалете, куда уже на вторую выставку стояли огромные очереди по всему кварталу. Любители вечеринок из Ист-Вилледж, конечно же, не забывали о тогда еще живом Энди Уорхоле. В апреле 1984-го художник Майк Бидло с другими персонажами из Ист-Вилледж устроил в институте P.S.1 костюмированную вечеринку «Не Фабрика Энди Уорхола». Отрицание указывало на то, что автор избегает идентификаций. Это был новый трансгрессивный эскапизм: теперь действует не желание покинуть или «раздолбать» поле зрения, а, по словам критика Карло Мак-Кормика, «преобразовать окружающую вонь с помощью эстетической алхимии»¹.

В 1984 году итальянский «Vogue» называет художников и дилеров из Ист-Вилледж создателями современной моды. Все желающие и теперь могут узнать, как эта мода выглядела, посмотрев снятый тогда же в Ист-Вилледж фильм «Отчаянные поиски Сьюзен» с Мадонной и Розанной Аркет в главных ролях. Вот рассказ художника Уолтера Робинсона, редактора журнала «East Villedge Eye», первый номер которого вышел в 1979 году, о месте рождения американского постмодернизма, записанный по горячим следам в 1987 году Жанной Зигель.

«Это, конечно, не полный список, но можно сказать, что первые четыре галереи Ист-Вилледж соответствовали четырем

эстетическим полюсам: Fun — граффити и «диким», Gracie Mansion — дада, поп и кич, Civilian Warfare — концептуальной живописи и скульптуре, Nature Morte — постмодернизму и фотографии. Ист-Вилледж служил также тем местом, где воскресли карьеры художников старшего поколения, если можно так выразиться, „отказников“ Сохо, людей типа Вито Аккончи... Другой художник, который тут поднялся, — это Джефф Кунс, он ведь годами терся в Сохо, и никто не обращал внимания на то, что он делал (первая персональная выставка Кунса с баскетбольным мячом, парящим в витрине, проходит в Ист-Вилледж в International with Monument в мае 1985 года, до этого он участвовал на групповых выставках в Artists Space и в Новом музее современного искусства. — Е. А.). <...> Наша оппозиция мейнстриму... отчасти наследовала альтернативному движению 70-х, даже на уровне географии. Ист-Вилледж только выглядел как скопление небольших коммерческих галерей — запасных отстойников, а на самом деле это было одно большое альтернативное пространство... Художественная сцена Ист-Вилледж была прямым следствием „рейганомики“, как и весь мировой художественный бум 80-х. Новые богатые означают расширение художественного рынка, а это, в свою очередь, ведет к увеличению числа новых художников, то есть к превращению таких трущоб, как Нижний Ист-Вилледж, в поселение новых джентри. А кроме того, этот район задолго до того, как стать новым художественным гетто, был прибежищем разной богемы, с битниками, хэппенингами, панк-роком и бог еще знает чем, пока не появились яппи. Многие участки в округе все еще не цивилизовались, потому что там нет метро и из-за ненормально высокой ренты, а еще потому, что здесь очень сильна криминальная экономика, завязанная на торговле наркотиками. Тогда и художники, и нувориши частенько общались

Бидло и Войнарович перед работой Франгелла в Ист-Вилледж



с драг-дилерами. <...> Самое важное в Ист-Вилледж — врожденное или благоприобретенное безразличие к остальному художественному миру и его иерархии. Мир Ист-Вилледж в каком-то смысле был очень обособленным, хотя и находился всего в миле от Сохо. У нас был свой собственный художественный мир с полным набором разных стилей, словно для того, чтобы доказать, что каждый может освободиться от институциональной зависимости. У нас были свои экспрессионисты, свои реалисты, свои концептуальные художники, словом, художники всех направлений. У нас были свои дилеры, коллекционеры и даже собственный особый галерейный день — воскресенье, когда все остальные галереи были закрыты. Какое-то время казалось, что мы действительно сможем так просуществовать, полагая, что реальный художественный мир не имеет к нам никакого отношения. И это одна из причин, почему он на нас обрушился с такой силой...

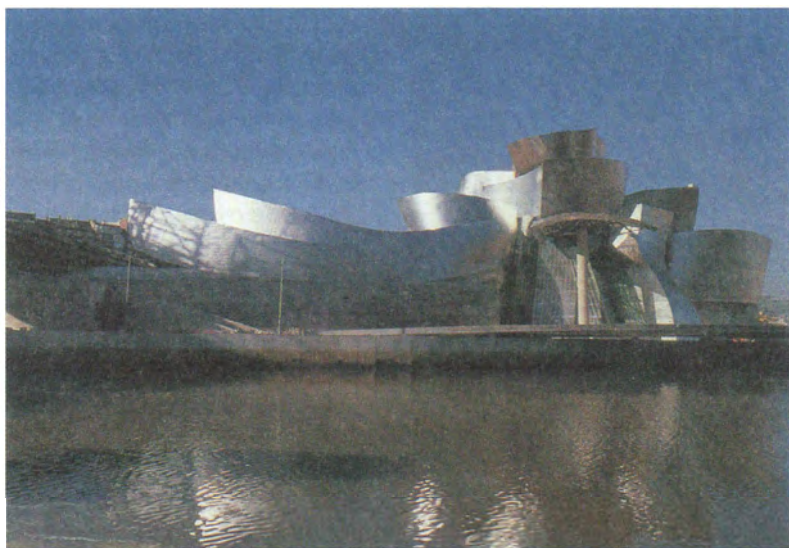
Херинг выставлялся в Сохо у Тони Шафрази, когда Ист-Вилледж еще только раскручивался. Его выставки в галерее Fun (февраль 1983-го, там же в 1982 году была выставка Баскиа. — *Е. А.*) были жестами солидарности с Патти Астор и „дикими“, которых она представляла. Херинг — это хороший пример того, как мир искусства превращает сложную социальную реальность в нечто гораздо более упрощенное, эмблематическое и рыночное. Он, Кенни Шарф и Жан-Мишель Баскиа называются граффитистами. А настоящие граффити делали в поездах, и началось это еще в конце 60-х. Никто из этих троих не разрисовал ни одного поезда. Эти трое, строго говоря, не были ни граффитистами, ни художниками Ист-Вилледж, но когда я писал для „East Villedge Eye“, я удачно причислил их к нашим художникам. Я был убежден в том, что как группа мы гораздо сильнее, поэтому мы метили все, до чего могли достать, и пожинали лавры. Хотя одну из своих самых первых выставок Кит делал в Ист-Вилледж, в подвале общественного клуба и бара на Сейнт-Марк-плейс под названием „Клуб 57“ (клуб открылся в 1979 году, славился употреблением грибов, и Херинг был его неофициальным арт-директором. — *Е. А.*).

Шутка в том, что Ист-Вилледж оказался авангардным даже в уходе из жизни, если учесть, что конец рейгановской эры и крах 1987 года привел к упадку во всем художественном мире, как это можно заметить. <...> Институализированный художественный мир наступил и раздавил Ист-Вилледж, как таракана. Художественный мир предпринял общую атаку. Только взгляните на список имен тех, кто „сливал“ нас в печати: Гэри Индиана, Барбара Хаскел, Роберт Хьюс, даже журнал „October“ поучаствовал. И тогда денежные люди, „барракуды“, пришли, захватили все, что могли использовать, а остальное выкинули. (Здесь требует-

ся более подробное пояснение: в июне 1984 года в журнале «Art in America» Робинсон и Мак-Кормик опубликовали апологетические статьи об Ист-Вилледж, вслед за которыми редакция поставила текст авторитетного левого критика Крэйга Оуэнса под названием «Проблема пуерилизма». Термин «пуерилизм» использовал Й. Хейзинга для объяснения того, что современное общество не готово ответственно обращаться с теми силами, которыми обладает, и приравнивает свое поведение к подростковому. В 1985 году, когда художники Ист-Вилледж уже год как показывали свое творчество в Европе, с резкой критикой их вторжения на территорию Верхнего Манхэттена, в Музей американского искусства Уитни, выступил другой авторитетный критик, Роберт Хьюс. Таким образом, Ист-Вилледж не пришлось ко двору у левых критиков, но и правые не были готовы его поддерживать: они задавили непрофитные галереи, перекупив художников. В 1985 году закрывается Fun, в 1986 году Кунс и Питер Хэлли переходят в ап-таун в галерею Соннабенд, и в 1987-м все конкурентноспособные галереи Ист-Вилледж перебираются в Сохо; к началу 1990 года район Ист-Вилледж, где в 1980-е было несколько десятков галерей, убирают из галерейных справочников Нью-Йорка. — Е. А.) Я заблуждался, когда думал, что мы представляем какую-то социальную силу и можем оказать сопротивление реальной экономической мощи художественного мира, что мы можем контролировать и использовать этого монстра. А большой художественный мир с легкостью это все проделал. Вначале он создал Ист-Вилледж, уделив ему определенное внимание, а затем он спроецировал на него все свои отрицательные качества и разрушил его. Например, если вернуться к вопросу о Уорхоле, о том, как он использовал сторону бизнеса в искусстве, так именно эта универсальная тактика и сработала в Ист-Вилледж. Мы оказались энергичной компанией прайдох в погоне за вульгарной пачкой долларов. <...> У авангарда всегда были большие проблемы, как только начинались связи с коммерцией, зависимость от патроната богатых. Это видно и на примере концептуального искусства, или перформанса и видео. Даже наш самый главный политический художник Ханс Хааке видел, как его работа была продана на аукционе за 90 000 долларов, если я правильно помню, одному необыкновенно просвещенному богачу. Это противоречие преследует авангард, который по природе должен быть всегда гонимым и отрицаемым. Большинство художников Ист-Вилледж относились к этому противоречию на практике как художники, то есть превращали свое искусство в товар. Теперь мы видим это как бы теоретически дистиллированным и более удобоваримым, то есть абстрагированным. Вы же знаете, что называется „симуляционизмом“.

Что мне больше всего нравится в постмодернизме как термине, так это то, как он года два назад вдруг приобрел свой вес на художественном рынке. Многие годы никто не понимал, о чем это, кроме горстки критиков, которые всё читали и особенно не были склонны к объяснениям. Потом вдруг один мой приятель, работающий на частного дилера, стал говорить „по-мо, по-мо, вот только это все и хотят, что по-мо“... Так появилось еще одно течение в искусстве: название, означавшее нечто совсем другое, приложили к ряду реальных объектов, и оно приобрело новый смысл, потому что за всем этим стояли люди с деньгами. Поэтому, мне кажется, с 80-ми уже все ясно: в первой половине это будет неоекспрессионизм, а во второй — постмодернизм. Все остальное выбросят за борт, включая Ист-Вилледж и тонны всякой всячины. Хотя теперь Бодрийяр и еще кое-кто набрали вес и хотят назвать вторую половину симуляционизмом. И возможно, они выиграют, потому что это больше похоже на художественный термин. <...> А вы помните, как ввели название „минимализм“? Разве тогда не было альтернатив? Разве он чуть-чуть не стал АВС-арт или „праймари стракчерс“? „Минимализм“ победил, я имею в виду, что он получил капиталистическую стоимость благодаря „Art in America“ и все остальные названия как в воду канули. Вот что меня теперь развлекает: наблюдение за тем, как художественный мир создает свою исправленную историю, как симуляционизм борется за право означать дюжину художников, о которых будут говорить, что „они состоялись“, что „они сделаны“, как выражаются на языке мафии»².

Многие полагают, что постмодернистский подъем вызван разогревом рынка в США, скачкообразным ростом среднего слоя — юристов, врачей, которые, как и в 1940-е годы при Поллоке, и в конце 1950-х — начале 1960-х годов при поп-арте, начинают вкладывать деньги в новое и поэтому недорогое отечественное искусство, тем самым поднимая его в цене. В конце 1980-х цены на работы живых художников-классиков, например Джаспера Джонса, достигают рекорда в 17 миллионов долларов, как и в конце 1950-х, когда цены на Поллока или молодого еще Джонса поднялись на порядок (с тысяч до десятков тысяч долларов). Рынок действительно оживляется после застоя 1970-х в экономике западных стран, который был вызван резким ростом цен на нефть вследствие войны на Ближнем Востоке. Достаточно сказать, что именно в 1980-е годы приобретают свои теперешние формы основные ярмарки новейшего искусства: Art Colon (на базе слияния кельнской и дюссельдорфской ярмарок), FIAC, ARCO, дополняющие самую старую ярмарку в Базеле. Появляются новые влиятельные художественные галереи, как Metro Pictures в Нью-Йорке и новые музеи. Предвестием нового бума становится открытие в Париже Центра Жоржа Помпиду в 1977 году, само здание которого, как



Музей Гуггенхайма. Бильбао. 1998

в свое время Эйфелева башня, превращается в туристический аттракцион с модным рестораном на шестом этаже, откуда великолепно виден весь Париж (впрочем, в 1980-е годы, в отличие от 1990-х, значение придавалось не ресторану, а открытому на две стороны цокольному этажу с общедоступной библиотекой, месту встречи свободных художников и разнообразной публики). В 1980-е годы в Лос-Анджелесе возникает новый Музей современного искусства, спонсируемый несколькими частными коллекционерами, и среди них Петер Людвиг из Кёльна, основатель интернациональной сети музеев актуального искусства своего имени, и семья Саатчи, владельцы процветающего рекламного агентства в Лондоне; в 1984-м в Нью-Йорке появляется Новый музей современного искусства, более мобильный, чем уважаемый МоМА. В Лондоне в 1984 году открывается постоянная экспозиция галереи Саатчи, где в начале преобладают американские поп-артисты и минималисты, но уже с конца 1980-х годов галерея Саатчи начинает «раскручивать» молодых британцев, особенно Дэмиена Хёрста. В 1990-е годы тенденция объединения и глобализации рынка актуального искусства усиливается. Директор Музея Гуггенхайма Томас Кренц создает первую музейную империю, основав филиалы в Бильбао и Берлине, а также открыв специальную программу, связавшую Санкт-Петербург и Лас-Вегас. Резко возрастает количество биеннале, которые, подобно промышленным производствам, выселяются в страны третьего мира, такие как ЮАР (Йоханнесбург), Турция (Стамбул), Южная Корея (Кваньчжу), в 2005 году этот список пополняют собой Россия (Москва) и Чехия (Прага).



Ханс Хааке. Вступая в пай (Неоконченное). 1983–1984

Появление новых игроков на глобальном художественном рынке не остается без внимания политической критики концептуалистов 1970–1980-х годов, прежде всех — Хааке, который публично разоблачал и арт-бизнес Людвига, и рекламную империю Саатчи. В последнем случае Хааке решил побить врагов их же оружием и создал два живописных портрета главных организаторов западного экономического бума, покровителей крупного капитала Рональда Рейгана и Маргарет Тэтчер. Портрет Тэтчер — ироничная симуляция парадных портретов — содержит и образ королевы Елизаветы на спинке стула

(королева словно бы прячется за решительной спиной своего премьера), и портреты членов семьи Саатчи (агентство оказывало Тэтчер услуги имиджмейкеров на выборах 1979-го и 1983 годов) на декоративных тарелках. Естественно возникает название картины «Вступая в пай». Пайщики угрожают всему обществу, поскольку кабинет Тэтчер декорирован копией фигурки Пандоры, вскрывающей полный бед ларец. Хааке, как и многие другие критики, полагал, что прокачка мощных денежных потоков через торговлю искусством, как правило, означает общественное неблагополучие в метрополиях с духовной точки зрения и в колониях — с физической: речь идет о росте военных заказов, не только провоцирующем подъем сразу нескольких секторов экономики, но и способствующем торговле оружием, что создает напряженность во всем мире.

Однако в начале 1980-х годов предупреждения Хааке противостоят ошеломительная скорость роста состояний яппи и противоестественная позиция самих художников-протестантов, которые, как американка Барбара Крюгер, размещают свои протестные лозунги или антирекламы («Купи меня, и я изменю твою жизнь» или «Вы инвестируете в божественность шедевра») именно в стенах новых модных галерей, таких как галерея Мэри Бун в Нью-Йорке, получая от этого прибыль. К тому же в середине 1990-х годов становится совершенно очевидной интеллектуальная усталость западного общества от критических теорий, ко-

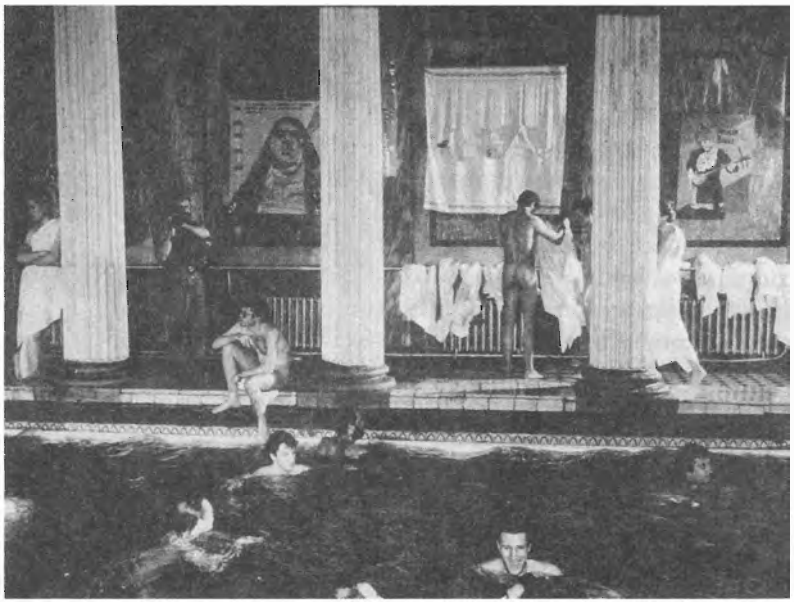
торые приносят удовольствие от текста, но только от текста. Даже в Ленинграде конца 1980-х, где лишь по карточкам можно было разжиться мылом, сахаром, алкоголем и стиральным порошком, основная форма художественной деятельности состояла в организации богемных вечеринок и танцполов, а новые актуальные художники-неоакадемисты стали устраивать филармонические концерты. В советской Москве зимы 1990/91 года, также живущей по талонам, постконцептуальное общество «Искусство или смерть», временное объединение десятка молодых художников, прославивших московские 1990-е годы (Авдей Тер-Оганьян, Дмитрий Гутов, Константин Звездочетов, Валерий Кошляков, Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман, Павел Пепперштейн, Гор Чахал, Мария Чуйкова, Вадим Фишкин), открывает выставку под названием «За культурный отдых». Искусство восстанавливается как часть индустрии развлечений, и в больших музейных



Барбара Крюгер. Без названия
(Вы инвестируете в божественность шедевра)

Барбара Крюгер. Инсталляция в галерее Мэри Бун, Нью-Йорк. 1991





Выставка Клуба авангардистов (КЛАВА) в Сандуновских банях. Москва. 12 января 1988 г.

магазинах постепенно исчезают полки философской литературы с наклейками вроде «Derrida Readers». На протяжении 1990-х годов число таких читателей сокращается прямо пропорционально росту числа биеннале.

Подводя итоги этому периоду, американский писатель Джонатан Франзен, автор романа «Поправки», награжденного в 2001 году Национальной книжной премией США, посылает своего героя, профессора гуманитарных наук, сдавать в старую книгу любимые интеллектуальные бестселлеры по причине отсутствия денег на личную жизнь: «Выходные с Джулией обходились минимум в пятнадцать долларов (буфет кинотеатра), так что Чип сгрел с полок марксистов и отволков в „Стрэнд“ две тяжеленные сумки. В совокупности эти книги стоили 3900 долларов... Приемщик в „Стрэнде“ небрежно пролистал товар и объявил: „Шестьдесят пять“... Было до слез обидно, ведь он рассчитывал выручить за свои сокровища несколько сотен. Чип отвернулся от укоризненных корешков, припоминая, как эти книги манили его в книжный магазин обещанием радикального разбора позднекапиталистического общественного устройства и с какой радостью он нес их домой. Но Юрген Хабермас не обладал длинными, прохладными, точно ствол грушевого дерева, ногами Джулии; от Теодора Адорно не веяло виноградным ароматом распутной уступчивости; Фред Джеймисон не умел так работать языком. К началу октября... он избавился от своих феминисток, формалистов, структуралистов и постструктуралистов, от фрейдистов

и квир-теоретиков... Чип отправил в сумки Фуко, Гринблатта, хукс и еще кой-кого и оптом сдал их букинисту за 115 долларов».

Больше нет идеологии масс, героев сопротивления – гениальных одиночек. Вопрос в том, как выживать в большой системе, готовой к поглощению, особенно если эта система власти функционирует в условиях постмодернизма, то есть соблазняет, а не оккупирует при помощи силы. В середине 1980-х годов еще думали, что такие способы есть и что их обеспечивают плюрализм общественной организации постмодернизма и сама механика рынка, который требует множества все время обновляющихся продуктов, страхуя мир от застоя, хотя еще Теодор Адорно предупреждал, что плюрализм – это одна из форм глобализма, и политическое искусство 1970-х – начала 1980-х годов говорило об опасности этого соблазна. В 1990-х уже были уверены в том, что вера в плюрализм – лишь действенная уловка глобального рынка, ведущая к истощению культурного слоя бесконечными симуляциями новизны. 1990-е годы – это время гиперактивной институализации художественных строев модернизма под видом критики репрезентаций и поддержания разнообразных этнокультурных экосистем. Именно к концу 1980-х мир стал современно систематизированным в нынешнем смысле слова, и именно к концу 1990-х у него появилось системно предсказуемое актуальное искусство. Но перед тем как это все сложилось, перед тем как время стало инерционным, еще прошли 1980-е годы, когда перемены в искусстве совершались с большой скоростью и интенсивностью.

Героический постмодернизм 1980-х годов

Новая волна

Самым модным художником Нью-Йорка в начале 1980-х годов был Жан-Мишель Баския, двадцатилетний черный американец с гаитянской и пуэрториканской кровью, живое воплощение результатов семидесятилетней борьбы за плюрализм. С 1977 года, покинув родной Бруклин и пообещав отцу стать настоящей звездой, Баския проводил время на улицах Нижнего Манхэттена, оставляя свои автографы, то есть картины/надписи на стенах клубов и галерей. Баския предпочитал Mudd Club, где выступала Мадонна и предпочитали героин. Его картины одновременно продолжали традицию Поллока–Твомбли и распространяли причудливую татуировку новых образов по телу города, делая это тело интересным и снова молодым, бросающимся в глаза. В глаза прежде всего бросались изображения африканских масок, но уже модернизированные, похожие на шлемы для регби или от космических скафандров: подступали 1980-е годы, вот-вот готовы были явиться первые киборги, на горизонте —

Вагоны нью-йоркского метро с изображениями «Банок супа» работы Ли и Фреда. 1980

Вагоны нью-йоркского метро с картиной «Что такое искусство? Почему искусство существует?» Свобода. 1983





Кит Херинг. Без названия. 1983

Кит Херинг рисует в метро. 1982



«Бегущий по лезвию бритвы» и «Видеодром» (1982). Баския довел вновь вспыхнувшее в начале 1970-х годов народное городское искусство граффитизма, на этот раз связанное с молодежными музыкальными субкультурами панком и хип-хопом, до состояния музейной живописи, не поступившись ни его художественной энергией, ни злободневным содержанием.

Кто же были предшественники и товарищи Баския? Первым прославился герой по имени Таки: он появился в респектабельном Верхнем Вест-Сайде, чтобы оставить свой автограф и адрес, «черную метку» своей улицы на фасадах процветающих граждан. Скучающим гражданам понравилось, и в 1971 году газета «New York Times» напечатала о нем большую статью, а журнал «New York Magazine» учредил ежегодную Премию Таки. В городе появилось несколько боевых бригад граффитистов («The EX Vandals», «The Soul Artists», «United Graffiti Artists», «Fabulouse Five») и мастеров-одиночек (Taki, Hondo, Lee and Fred). Они рисовали самодельными маркерами. В 1972 году Super Kool 223 воспользовался распылителем с баллона от крема для бритья, что позволило прокладывать широкие полосы. В 1980-м году рисовать в метро Нью-Йорка пришел Кит Херинг, коллега Баския. Он, в отличие от большинства граффитистов, был, во-первых, белым и, во-вторых, профессионально обученным художником. Учитель Херинга концептуалист Джозеф Кошут едва ли

предполагал, какой урок извлечет его ученик из рассуждений о нормативной нонспектакулярности, то есть незрелищности, неизобразительности актуального искусства. Херинг спускался в метро с обычным мелом в кармане и альбомчиком набросков и быстро покрывал схематичными символическими картинами свободные черные доски для объявлений. Такое изоискусство было, наверное, самым нестойким из всех возможных, но абсолютно доходчивым и суггестивным. Другие граффитисты тоже воспроизводили проработанные эскизы. Напряженные занятия живописью в ночных депо походили на причудливые академические рисовальные классы, перенесенные в зоны пограничных ситуаций. Это было искусство нового молодежного парадокса, отличное от увлечения граффити в 1940-е годы, когда живописью были полны все галереи. Теперь в метро шли именно совершенствовать художественные стили современности, вытесненные на поля профессии, шли практиковать рисунок и композицию.

В духе этой молодежной культуры соединяются конструктивное желание новых оснований бытия и свойственный авангарду деструктивный импульс, протест против существующего общества. Граффитисты называли себя «бомбистами»: то, чем они занимались — рисование — на их сленге звучало «to bomb». Не известно, подражали они или нет террористам-семидесятникам, но элемент террора по отношению к обществу, желающему погрузиться в спокойный сон будней, в этом творчестве, несомненно, был. И власти Нью-Йорка начали всерьез бороться с художниками, которые одним лишь видом вагонов метро, щедро разрисованных, как советские агитпоезда времен Гражданской войны, демонстрировали, что порядок в городе контролируют не всегда и не везде. Линии метро и входы в депо обнесли колючей проволокой. Но городская администрация выиграла далеко не сразу: 1980–1981 годы, время наибольших репрессий, были для граффити самыми продуктивными, в частности, и потому, что именно тогда начали выставляться Баскиа и Херинг, привлекая к стилю новой волны всемирный интерес. И лишь в конце 1980-х годов власти торжественно проводили в последний путь единственный из оставшихся на линии разрисованных поездов.

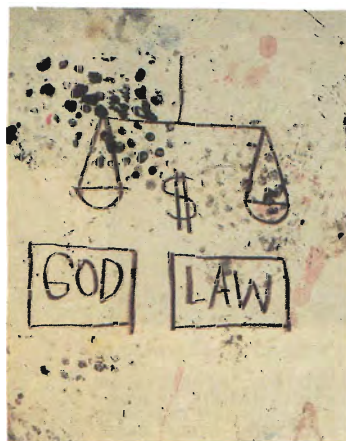
В 1981 году Баскиа становится звездой выставок «Public Address» в галерее Аннины Нозеи, которая первой обеспечила его помещением и материалами для работы, и «Нью-Йорк/Новая волна» в институте P.S.1. Причем на «Public Address» он производит гораздо более сильное впечатление, чем Дженни Хольцер и Барбара Крюгер, уже довольно известные художницы прогрессивного направления, входящие с начала 1980-х во все серьезные постмодернистские выставки. Однако левые критики упорно не



Жан-Мишель Баския. Без названия (Крещение). 1982

допускали Баския в референтную группу прогрессивных художников, ведь он писал дорогие фигуративные картины, сразу вызвавшие восхищение Энди Уорхола и других известных лиц, сомнительных с точки зрения политизированных и некоммерческих 1970-х, что совершенно не мешает стремительному продвижению Баския на самый верх пирамиды современного искусства. Одновременно с участием в групповых выставках Баския получает приглашения на персональные выставки в Нью-Йорке в галерее Мэри Бун (она также работает с немецкими «Новыми дикими», о которых речь пойдет ниже), в Лос-Анджелесе и в Европе у цюрихского галериста Бруно Бишофбергера, что приводит к повышению цен на его работы до 100 тысяч долларов. В 1982 году его вместе с Синди Шерман куратор Руди Фукс вызывает на 7-ю «Документу» в Кассель, показывать свои произведения рядом с Рихтером и Бойсом³.

Можно сказать, что Баския стал знаменитым (о нем, как о Модильяни, был снят фильм), потому что его образ жизни – он чуть ли не спал на улицах Ист-Вилледж в картонных коробках – был традиционно мифогенным, соответствовал представлениям о боге, и умер он молодым (в 1988 году от передозировки,



Жан-Мишель Баския. Нил. 1983
 Жан-Мишель Баския. Без названия
 (Бог/Закон). 1981

не прожив и тридцати лет). Однако тако-
 ва была в конце 1980-х участь многих
 художников, в одном только Нью-Йорке
 можно насчитать не один десяток чело-
 век, и среди них — не менее известный и
 чрезвычайно одаренный Херинг, скон-
 чавшийся от СПИДа в 1990 году. Дело в
 том, что в художественном мире начала
 1980-х звезда Баския была самой яркой и
 лучше всего осветившей то время. Воз-
 можно, именно нью-йоркская этническая
 субкультура, откуда Баския вышел, позво-
 лила сложиться в его голове такой кар-
 тине мира, где ощущения истории и со-
 временности соединились в активную
 информационную цепь, интенсифициро-
 вали время. В его живописи впервые за
 десятилетия история снова обрела образ,

то есть появились действующие лица. И ими сразу стали воин-
 ственные историко-мифологические герои Александр Македон-
 ский, Иисус Христос, св. Георгий, как он был изображен на ска-
 лах пустыни Сахара древними африканцами. Пространство, где
 Баския вызвал к жизни этих мощных духов, — суперсовременный
 город. Здесь ежедневно присутствует опасность, потому что
 ежедневно сталкиваются добро и зло, как в одном из граффити-
 стских рисунков Баския весы в форме доллара с прицепленны-
 ми чашками склоняются в сторону «закона», то есть капитала, а
 не «бога», что чувствует на себе каждый. Здесь можно было
 учиться академической живописи, как и сто лет назад, но где-то
 рядом с крыш билдингов стартовали вертолеты и в кинотеатрах
 шли «Звездные войны»; а в другой стороне того же города прак-
 тиковались ритуалы, прямо соединяющие древние египетские

Фивы и американский Бронкс. Конечно же, первоосновой постмодернистской историчности американцев были детские комиксы, авторы которых, например Р. Крамб, создали психоделическую канву из хай-тека и переименованных Брейгеля и Босха. Однако «комиксовость» неоэкспрессионизма интеллектуально гораздо разнообразнее ироничной «бытовой» версии поп-арта. Водопадом впечатлений и мыслей современного молодого человека Баскиа открыл выход в современность истории и фантазии, которые питаются адrenalином опасности. Его живопись транслирует самоощущение жителя города, где в одной точке пересекается множество исторических пространств и инопланетные духи бродят по улицам сегодняшнего дня.



Георг Базелиц. Живопись отпечатками пальцев I — Орел à la. 1971–1972

На рубеже 1970–1980-х годов неоэкспрессионизм, став основным транснациональным художественным направлением, усиливает самосознание в европейских центрах, прежде всего в Италии и ФРГ. Суть этого процесса везде своя. Немцы получают возможность вернуть в современность собственную искореженную историю, в том числе и художественную, подвергавшуюся репрессиям дважды: во-первых, в 1930-е годы, когда нацизм объявляет немецкий экспрессионизм искусством вырожденцев, во-вторых, в 1950–1960-е годы, когда в ФРГ доминируют стандарты интернациональной абстракции, делающие фигуратив неактуальным, а в ГДР экспрессионизм возвращается как один из языков репрессивного социалистического реализма. Еще в 1960-е годы Георг Базелиц и Маркус Люпертц пытались переломить ситуацию. Они справедливо полагали, что немецкий экспрессионизм эхом отзывается в живописи модных нью-йоркских художников,

Хельмут Миддендорф. Живописец изнутри. 1982–1983





Лючиано Кастелли. Автопортрет. 1980

которых в 1950-е и 1960-е годы привозили в Европу, как Поллока или де Кунинга. Однако вплоть до 1980-х годов ни Базелиц, ни Люпертц не были готовы публично связать с экспрессионизмом собственное уже сделанное искусство, предпочитая в своих манифестах говорить о французских влияниях: о Лотреамоне и Арто. Влияние Базелица, Люпертца и К. Х. Хёдике стало распространяться в 1970-е, когда ученики Хёдике по Высшей школе искусств в Западном Берлине (1972–1977) объединяются и открывают галерею на Морицплац в Крейцберге, поблизости от Берлинской стены. Так в 1977 году возникает островное берлинское крыло движения «Новых диких», которое представляют Хельмут Миддендорф,

Райнер Феттинг, Саломе, Лючиано Кастелли и Бернд Циммер. Галерея на Морицплац показывает экспрессионизм через современный проектор, сообщающий ему ядовитые кислотные тона молодежной культуры и обнажающий особо ненавистную нацистам гомосексуальную доминанту: Феттинг, Кастелли и Саломе снимали друг для (о) друга(е) эротические фильмы и некоторое время жили втроем. До love parad через центр объединенного Берлина еще не близко, и совокупный образ неоэкспрессионизма воспринимается как драматический протест свободного ху-

Маркус Люпертц. Воин. Б. д.

Райнер Феттинг. Африка. 1988





Ансельм Кифер. Могила неизвестного художника. 1983

дожественного духа против навязанных социально-политических ограничений. Этот образ усиливает граффитистское панковское рисование А. Р. Пенка (Ральфа Винклера), принадлежащего к так называемому материковому дюссельдорфско-кёльнскому крылу немецких «Новых диких»: в 1980-е годы это название распространяется на всех заметных немецких неоэкспрессионистов, ретроспективно включая и старшее поколение в лице Базелица и Люпертца.

Особняком среди «Новых диких» живописцев всегда стоял Ансельм Кифер, недолго учившийся у Бойса в 1970–1972 годах и прямо подступивший к публичному обсуждению феномена немецкого духа в эстетике и политике, которые в данном случае разделить невозможно. Кифер начинает свою карьеру в 1969 году многодневным концептуальным перформансом «Оккупация»: он объезжает разные патетические архитектурные и природные ландшафты с историей и фотографируется на памятных местах, протянув руку в нацистском приветствии. Нерезкие черно-белые фотографии сделаны с большого расстояния, и неподготовленный зритель с трудом разбирает, то ли это старый снимок какого-то нациста-любителя, то ли современная игра с прошлым. Кифер привлекает внимание к тому, что фотография, тогда повсеместно распространенная как средство представления реального, создает симулятивный документ. Он напоминает о «лже-фотографиях» призраков, и при этом историческое время, которое обычно несет фотография, здесь парадоксально приближается к зрителю с силой, прямо пропорциональной тому, как прошлое вытесняется из современности реальной Германии. Бесконечное, как у Бойса, заговаривание нацистского прошлого (а Кифер, подобно Хлебникову, увлекается нумерологией и мистикой чисел) с этого времени становится «товарным



Ансельм Кифер. Маргарита. 1981

знаком» творчества Кифера. К 1980-м годам в корпусе его произведений преобладают картины, больше похожие на ассамбляжи, так много в них материального, например вклеенной ветхой одежды, и органики (земли, соломы, жженных поверхностей), и написаны они всегда почти в одной и той же гамме обгоревшего металла. Кроме того, Кифер начинает строить инсталляции-

библиотеки из оловянных книг с нанесенными на листы изображениями. Сюжеты живописи Кифера группируются вокруг нескольких историй, связанных с нацизмом. Это история архитектурных памятников рейха, неважно, построенных, как рейхсканцелярия, или нет, как спроектированный Шпеером зал солдатской славы. Это история покончившего с собой в Париже на памяти Кифера знаменитого поэта Поля Целана (1920–1970), еврея из Черновиц, пережившего немецкий трудовой лагерь, гибель родителей и написавшего незабываемое стихотворение «Фуга смерти»:

Чёрное млеко рассвета мы пьём тебя ночью
мы пьём тебя в полдень смерть это мастер германский
мы пьём тебя утром и на ночь мы пьём тебя пьём
смерть это мастер германский его глаз голубой
свинцовой пулей настигнет тебя он и точно настигнет
человек живёт в доме твой волос золотой Маргарита
он травит на нас кобелей он дарит нам в ветре могилу
мечтая играет со змеями смерть это мастер германский

твой волос золотой Маргарита
твой волос как пепл Суламифь.

(Перевод Анны Глазовой)

Кифер не столько иллюстрирует это стихотворение, сколько заимствует из него женские имена, воспроизводя их в цикле картин. Скандальным и двусмысленным произведение Кифера делает подмена пепла: в картине «Маргарита» о Холокосте из угольной земли к небу прорастают и горят свечами золотые соломенные косы, именно немецкая земля здесь опалена пламенем огня и представлена жертвенной почвой человеческих страданий. В истории, рассказанной Кифером, нет истины, кроме величия гибели, в которую вовлечены оба наро-



да, представляющие человечество в его исторической реальности и метафизической судьбе. В инсталляции-библиотеке «Верховная жрица / Междуречье» оловянные книги, которые можно достать со стальных полок и открыть, содержат на своих страницах фотографии вод и камней, а также следы глины, земли и соломы — следы древнейших материалов

человеческой практики, представленные как отложения потока. История Кифера существует для того, чтобы современность, еще помнящую недавнюю боль, подвергнуть общему наркозу мощной дозой символизации. Современность Кифер готов «закатать» в бескрайнее мифическое прошлое и залить металлом тяжелой памяти. Это отличает музеефицирующий выбор Кифера от выбора Бойса, который всегда показывал единство мира в прахе, но именно в силу этих постоянства и неизбежности смерти самый тлен представлял как вечно живую, готовую к переменам, «антимузейную», не поддающуюся консервации субстанцию.



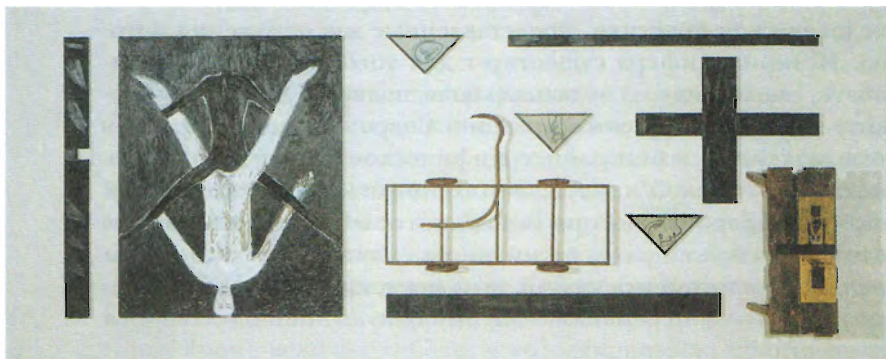
**Ансельм Кифер. Верховная жрица / Междуречье.
1985–1990/91
То же. Фрагмент**



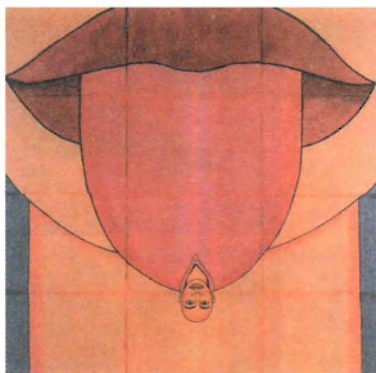
Ансельм Кифер. Верховная жрица / Междуречье. 1985–1990/91. Фрагмент

Итальянцы, со своей стороны, достаточно равнодушны к актуализации национального авангарда — деструктивного футуризма, но очень большое значение для них имеет живописная традиция от Ренессанса до метафизической живописи Де Кирико и, кроме того, идеология свободы, воплощенная в движении арте повера, которое в лице Кунеллиса и Паолини подступило вплотную к эстетической реанимации европейского искусства. Идеологом итальянского неоэкспрессионизма является критик Акилле Бонито Олива, дающий этому движению название «трансавангард»: под таким заглавием в 1980 году была опубликована его книга о существующей к тому моменту около пяти лет новой живописи Франческо Клементе, Энцо Кукки, Сандро Киа,

Миммо Паладино. Освеженный. 1987



Миммо Паладино. (Впервые этот термин Бонито Олива ввел в своей статье 1979 года, посвященной данным художникам.) Прежде всего, Бонито Олива хотел отмежеваться от дематериализующего наследия концептуалистов, сохранив при этом путь свободного «блуждающего» творчества, намеченный в конце 1960-х годов анархистами авангарда из арте повера. Он писал: «Политический энтузиазм 1960-х увлек искусство к имперсональному. Творческая сила образа была скрыта. Теперь, однако же, в работах итальянцев Киа, Клементе, Кукки рука художника, к счастью, более не разделена с концептуальным импульсом. <...> Основная идея всех этих новых работ — это идея смещения, движения без определенного направления, точки отсчета и пункта прибытия... Субъективность утверждает себя через фрагментацию, случайную природу образа, который никогда не претендует на то, чтобы быть унитарным или кумулятивным моментом; это всегда хаотичное видение, не пытающееся схватить значение мира целиком или сопутствующую идею бесконечного... Молодые итальянские художники используют разные и разобщенные языки, отсылки к равноудаленным во времени, но близким к сегодняшнему дню культурам»⁴. «Транс» — это и интернациональная проникающая способность искусства, и делокализованное пространство сюрреальных фантазий, пространство мифологии, берущей многое из мистической почвы Востока. Теория Бонито Оливы возникла из жизненных реалий Франческо Клементе, самого одаренного из трансавангардистов, художника-самоучки. Клементе, как и Баскиа, возрождает живопись как искусство представлять мифы. Например, в картине «Нерожденный», инспирированной стихотворением Уильяма Блейка и поэмой Пенна, представлен герой, который хотел бы никогда не рождаться, но жить тайно в центре мира, погруженном в сон или транс. Клементе выбирает живопись о мифе потому, что ему глубоко чужда позитивистская идея прогресса: человек, который помнит о Древней Греции и Римской империи, не может не понимать, что в искусстве художники всегда вынуждены снова и снова идти от начала, начинать заново, творить историю и реальность из мифа.



Франческо Клементе. Без названия. 1990

Франческо Клементе. Нерожденный. 1983



Энцо Кукки. *Montagne Miracolote*. 1981

В 1977 году Клементе уехал на год в Индию, где работал вместе с традиционными индийскими художниками-ремесленниками. Этот поступок Клементе объяснял тем, что в его родном Неаполе стал ощущаться недостаток живой реальности, а идеи художников конца 1960-х годов, которыми он жил в годы самостоятельного изучения искусства, оказались присвоены политиками и «обесточены». Поэтому он выбирает не искусство идей, коррумпированный политизированный концептуализм, а живопись как искусство, в котором думает тело. В 1980-е годы живущий в Мадрасе и Нью-Йорке Клементе приходит к выводу, что главный урок постмодернизма заключается в открытии мира и

Сандро Киа. *Лучник*. 1979

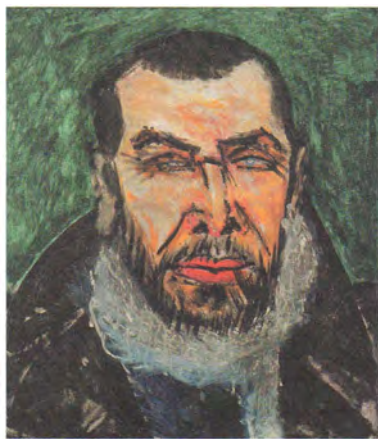


свободе от профессиональных ограничений модернизма: Европа — не единственное место, где событие искусства может произойти, на планете действует множество художников, создающих красивое искусство из самых неожиданных материалов. Он говорит в интервью Хелене Контовой и Джанкарло Полити, издателям журнала «Flash Art»: «Меня сопровождает убеждение, что быть множеством лучше, чем быть чем-то одним, что многобожие лучше единобожия, много истин лучше, чем одна единственная. <...> Я думаю о Фюссли, который имеет прямое отношение к моему

творчеству, поскольку оно связано с понятием дурного вкуса. Фюссли и Блейк, возможно, первые западные художники, которые внимательно исследовали явление дурного вкуса и увидели истину как дурной вкус. Здесь же и Уорхол, чья щедрость мне нравится, как и щедрость и скорость в работах Тинторетто. Пикабия и Де Кирико 1950-х — вот два художника, которые настаивали на своем дилетантизме ради достижения целостности в своих открытиях, и они показали, что эротика и юмор не стали заложниками этого века, в отличие от идей»⁵. В этом же интервью Клементе объясняет возрождение живописи в Германии и Италии необходимостью противостоять унификации, постепенному стиранию этнокультурных различий в послевоенном мире.

Пиком новой волны становятся выставки «Дух времени» в Берлине и «Новый дух в живописи», показанная в 1981 году в Лондонской Королевской академии под кураторством живущего в ФРГ Кростоса Йоахимидеса и британцев Нормана Розенталя от Академии и Николаса Сероты от влиятельной галереи Whitechapel, позднее — директора галереи Тэйт Модерн. Эта выставка до сих пор подвергается критике как тот самый спланированный час икс, когда реванш берет художественный рынок, нуждающийся в продукте для продажи, который симулирует важные потребительские ценности: спонтанность и творческий гений.

Однако же есть вполне релевантный пример неоекспрессионизма первой половины 1980-х годов, который трудно объяснить соблазном прямых поставок на западные рынки. Это живопись ленинградской группы «Новые художники» (1982–1987), практически не участвовавшей в прибыльном «дипарте» (то есть продажах неофициального советского искусства иностранцам). Конечно же, «Новые художники» — Тимур Новиков, Олег Котельников, Евгений Юфит, Иван Сотников, Георгий Гурьянов, Сергей Бугаев (Африка), Вадим Овчинников, Евгений Козлов, Кирилл Хазанович, Андрей Медведев, Инал Савченков — не были вовсе отрезаны от информации о художественной жизни Запада. В 1984–1985 годах в ленинградском Манеже они смотрели выставку «Человек и природа», где экспонировались картины немецких «Новых диких». Но, даже принимая в расчет возможность подражания (какой художник не является «стихийным постмодернистом», изучая и воспроизводя искусство по картинкам из альбомов?), нельзя не заметить в живописи



Тимур Новиков.
Портрет Бориса Кошелюхова. 1982



Борис Кошелов. Вечер. 1982

«Новых художников» способности отзыва и на иноземную актуальную моду, и на вызов российской улицы. Говоря о том, что резко выделяло учителя Новикова, художника Бориса Кошелова, основавшего группу «Летопись» в 1976 году, Сотников упоминает его способность эстетически реагировать на любое яркое проявление жизни: «Боб мог хоть ПМГ перевернутый нарисовать», потому что появление желто-синей передвижной милицмейской группы, к тому же перевернутой, пластически динамично собирает зрелище буден и доводит его до абсурда. Кошелов на практике осуществил лозунг европейского номадизма: он эмигрировал в Италию, женившись на итальянке в 1978 году, и через несколько месяцев, успев поехать по европейским автобанам, осмотреть античные развалины, зачать дочь и поучаствовать в так называемом Нонконформистском биеннале в Венеции, вернулся в Ленинград, где его приняли как настоящего выходца с того света. Опыт жизни как путешествия Кошелов в 1990-е преобразовал в бесконечно растущую живопись: более шести тысяч пастелей из цикла «Два хайвея» представляют, как последовательно меняются морфологические типы народов и культур в движении с юга на север, от одного полюса Земли к другому.

«Новые художники» появляются как дружеский круг, внезапно сплоченный необходимостью противостоять старшим нонконформистам. Осенью 1982 года на разрешенной ленинградским неофициальным художникам выставке Тимур Новиков и Иван Сотников совершают неожиданный концептуальный жест: они прикрепляют этикетку с надписью «Ноль-объект» под горизонтальной прямоугольной дырой в выставочном стенде. События вокруг «Ноль-объекта» принимают серьезный оборот, так как вы-



Тимур Новиков, Иван Сотников. Ноль-объект. 1982

ставком требует немедленно убрать щит из экспозиции как неучтенное комиссией произведение, из-за которого власти могут закрыть всю выставку. Взаимное недовольство молодежи и «стариков» в начале 1980-х Новиков объясняет тем, что старшее поколение погружается в идеологическую борьбу с властью, которая становится формой профсоюзного движения. «Красить картины» — это не только профессиональный, но и жизненный выбор, требующий преодоления бесконечных препятствий, рейдов по капремонтам в поисках древесины для подрамников и ковриков вместо холста, если у тебя нет мастерской и членского билета Союза художников. По этой причине старшее поколение требует равного выбора для всех художников страны, независимо от наличия или отсутствия профбилета, а младшее впервые со времен молодости экспрессиониста Александра Арефьева готово принять неблагосклонную современность такой, какая она есть, и обратить собственную маргинальность по отношению к официозу в полную свободу, а бесформенную материю буден сделать эпицентром неостановимого творчества.

«Новые» апроприируют наследие авангарда, до которого никому особенно нет дела, кроме немногих истовых

Тимур Новиков со своим портретом работы Андрея Хлобыстина. 1987





**Олег Котельников. Операция
на внутренних органах. 1985**

Иван Сотников. Аврора. Середина 1980-х гг.

протагонистов Малевича, Татлина и Филонова. В 1980 году картины Михаила Ларионова показывают в Русском музее, и Новиков приводит друзей смотреть на то, как выглядит художественное ухарство авангарда, при этом знакомится с последними авангардистками, такими как Спендиарова, двоя старинного корреспондента Ларионова, художника Романовича. Спендиарова с подругой Синяковой-Уречиной передает Новикову и Сергею Бугаеву планетарный титул будетлян — звание Председателя Земшара. «Новые» наращивают обороты двадцатичетырехчасового творческого транса, улицы — их палитры, и духовные регалии авангарда работают в полную силу. Вот рассказ Олега Котельникова о том, как была написана картина, находящаяся теперь в коллекции Русского музея: «„Петр Первый“ нарисовался случайно, на кухне, двумя видами темперы: казеином и поливинилом, и они смешались как-то странно, видимо в трансе». Так яростный бронзовый император материализовался на расписанной «дикими» фресками коммунальной кухне Котельникова. Он же о портрете Т. Новикова: «Новиков интересовался звукозаписывающими и проигрывающими техническими достижениями. Я думаю, это был год 1985-й. Я шел к нему на день рожд-

ения, и мне срочно надо было что-то нарисовать. Утром я обнаружил замечательный оргалит в дверях, вставленный, а дырка в нем уже была пробита, кто-то через эту закрытую дверь прошел, ночью наверное. Взяв оргалит, я все быстро нарисовал, а дырочку оставил, чтобы она была как произведение народное». В этих рассказах нельзя не заметить сходства с практикой Ист-Вилледж и с теорией Бонито Оливы. Котельников целый город с его мифологизированными площадями и памятниками, советскими капремонтами присваивает себе как материал для занятий живописью. Вадим Овчинников, приехавший в Ленинград из психоделических районов Казахстана, также ощущает себя навигатором времени и населяет современные города тотемами первобытных культур, которые свободно пересекают



толщу веков на разных планах его картин.

«Новые художники», как и Кошелухов, воспринимают мир безграничным. В 1986 году они передают городские пейзажи Новикова и Котельникова в дар Энди Уорхолу, который признал города «Новых» своими и отправил в Ленинград с благодарностью издания «Философии Энди Уорхола» и банки супа «Кэмпбелл» с автографами на этикетках.

На рубеже 1970–1980-х годов несомненно желание искусства жить поверх барьеров, «сказать Да всем вещам мира» (Ницше), потому что — какой смысл делать искусство крити-



Выставка в честь Тысячелетия крещения Руси в клубе НЧ-ВЧ.
Ленинград. Май 1988 г.
Олег Котельников. Петр Первый. 1982

ческим, посвятить себя лишь тому, что ненавидишь? Само слово «постмодернизм» в этот момент означает не только спекулятивное повторение авангардной живописи, но, прежде всего, чувство свободы от догматических ограничений позднего модернизма, а именно от иконоклазма последних движений 1960-х годов, минимализма и концептуализма. Революция, как и контрреволюция, — это захват. Постмодернисты первым делом захватили бесхозные в домене модернизма, вытесненные на



Вадим Овчинников. Луна — Солнце мертвых. 1989

края историю и миф. История и миф в начале 1980-х помогли живописи авангарда в Нью-Йорке, Берлине, Ленинграде в полном смысле слова преобразить жизнь, сделать труппы очагами свободного творчества, потому что художник всегда волен начать мир с начала. Но к середине 1980-х годов захват и вторичное использование истории искусства изменили направление и получили название «апроприация».

Апроприаторы и симуляционисты

Главным апроприатором США становится художник Джефф Кунс, решивший уйти в искусство после нескольких лет успешной работы трейдером на Уолл-стрит. Он олицетворяет поколение яппи середины 1980-х годов, пожидающее плоды быстрой капитализации, поддерживающее правительство и свободное от депрессивной памяти о прошлых потерях, прежде всего о Вьетнаме. Кунс энергично присоединяется к пародийно-всамделишной теории «бизнес-арта», выдвинутой Энди Уорхолом, которая гласит, что лучший вид искусства — умение делать деньги. В отличие от неоэкспрессионистов, которые возрождают не только модернистский живописный стиль, но и «модернистское поведение», то есть представляют собой художников-гениев, отшельников, безумцев, Кунс и такие нью-йоркские художники, как

Синди Шерман, Шерри Ливайн, ведут себя как апроприаторы и симуляционисты, активные участники художественного рынка, развивающие тактику Дюшана и Уорхола по присвоению готового продукта или имиджа, если этот имидж способствует привлечению внимания. Однако в отличие от Дюшана, которого, по всей видимости, не интересовало искусство в качестве средства преуспевания, Кунс исповедовал американскую мораль, предполагающую, что процветание — это благо, и его достижению должно способствовать искусство. В 2000 году Джон Сибрук приходит к заключению, что «бизнесом Америки стало искусство. <...> Молодые люди, которым раньше не светило ничего, кроме скучной работы в офисе, теперь становились рок-звездами, авторами перформансов и режиссерами видеоклипов. <...> Современный художник стал парадигмой процесса раскрытия в себе творческих способностей для всех жителей планеты»⁶.

Кунс пошел в том же направлении, что и его учителя. В 1980 году он показал новые готовые объекты — модели пылесосов в витрине, несколько штук, так что обученный модернизму зритель, решивший обдумать вещь как скульптуру, остался разочарованным, будучи не в состоянии отличить свои чувства в музее от своих чувств в отделе бытовой техники. Особенное неудобство у образованных зрителей вызывало то, что Кунс вмонтировал в витрины с пылесосами неоновые лампы, условно-рефлекторно отсылающие

к творчеству минималиста Фламина, искусству о возвышенном. В 1990 году Ханс Хааке читал лекцию в лектории Русского музея. Он начал ее так: «Вы, конечно, догадываетесь, кто из художников мне более всего антипатичен и является моим антиподом во всем? Это Джефф Кунс», — и продемонстрировал фотографию рекламно улыбающегося Кунса. Шла борьба за прогрессивное и реакционное использование наследия Марселя Дюшана. Хааке полагал, что Кунс это наследие апроприрует нарочито неправильно, снижая интеллектуальную игру автора рэди-мэйдов до уровня кича. Кунс не собирался льстить интеллектуалам, он стал пугать образованную публику апроприацией кича, быстро и окончательно переключившись с волны Дюшана на волну Уорхола. Было бы странно, если бы Кунс стал повторять Дюшана один в один, ведь он вырос в эпоху телевидения, которое в 1980-е годы уже цветное и полностью адекватно картине мира.



Джефф Кунс. Рекламная страница в журнале «Art in America»

Телевизионная рекламная реальность — это та единственная реальность, которую Кунс выбирает как свою.

Если Ив Кляйн был первым художником, получившим патент на продукт своего творчества, то Кунс позиционировал себя самого как ослепительно привлекательный художественный товар, опубликовав на страницах журнала «Art in America» среди рекламных объявлений свою фотографию с полуобнаженными девушками и симпатичным пони. Наряду со своим собственным, Кунс использует рекламный образ своей тогдашней жены, по-



Джефф Кунс. Кролик. 1986

рнозвезды Илоны Сталлер, размещая семейные портреты на нью-йоркских билбордах. Он превосходит на несколько лет реальность: моду новых русских на гигантские изъятия эмоций, вывешенные на растяжках над проезжей частью. Кунс также широко применяет и найденные образы — азиатского производства игрушки, кичевые открытки с изображением Майкла Джексона, фотографии собачек, фигурки сувенирных и алтарных ангелов, превращая их то в живопись, то в скульптуру. В качестве скульптурных материалов он берет фарфор (именно в фарфоре представлен в полный рост поппидол Джексон), раскрашенное дерево (заготовки делают в альпийской деревне под Мюнхеном, где столетиями существует ремесло католических алтар-

ных, а теперь и сувенирных резчиков) и нержавеющей сталь, из которой, в частности, отлиты кролик с морковкой, клон маленькой надувной тайваньской зверушки для пляжа или душа, и повторение бюста Людовика XIV работы Бернини. Все эти случаи нетрадиционного употребления материала сигнализируют о наличии глубокой перверсии самой по себе как темы № 1 в творчестве Кунса, что делает его «саспенс» принципиально родственным дюшановскому и меланхолии Ольденбурга после 1963 года. Вот сравнение Кунса с ранним Ольденбургом, сделанное Кирком Варнедо и Адамом Гопником без учета трансформации творчества самого Ольденбурга начиная с его «Спальни»-морга или невозможного монумента в виде ножниц для Вашингтона: «„Кролик“ превращает Кунса в злого двойника Ольденбурга. Сюжетом Ольденбурга была эмоциональная жизнь неодушевленных вещей, его темой являлась метаморфоза — обычная вещь неожиданно представала одухотворенной: мягкой, или большой, или соблазнительной. Сюжет Кунса — убийство эмоций путем их про-

дажи, и его метафора — это паралич. Закованный в серебро, маленький зловещий кролик... оборачивается бездушным киборгом, андроидом, одновременно напоминающим Нейла Армстронга на Луне и появление пришельцев»⁷. Эта и другие огромные по сравнению со своими кичевыми прототипами фигуры производят сильнейшее впечатление того, что должно быть скрыто, но цинично выставлено или выбралось на свет божий, как, например, не должны показывать себя гигантские самки-прародительницы у роевых насекомых. Мы видим то, что полюбили демонстрировать в нуаре киберпанка: маток, от которых произошли вещи-сувениры, а иногда просто вещи (например, мрачный бронзовый акваланг, похожий на обгоревшую грудную клетку), переполняющие комфортабельное, релаксирующее, но на самом деле охваченное стрессом пространство жизни современного горожанина. Дэвид Роббинс как-то заметил, что сознание, сформированное к 1980-м годам телевидением, отличается особенная «вера в неверие», которая оставляет живой лишь одну человеческую эмоцию — способность ужасаться. Скульптурная форма Кунса выливается в нарочито раздутые, как у Ольденбурга, но устрашающе застывшие, «окаменевшие» тела, которые стоят словно идолы капитала общечеловеческих и, как всегда, банальных желаний. Здесь не столько художник апроприирует готовые объекты поп-культуры, сколько зритель получает возможность взглянуть со стороны на свои, то есть общественные страсти, чтобы почувствовать себя в настоящем смысле слова «сделанным» этим обществом.

Стратегия Кунса вызывала неоднозначную критику: одни считали, что он деконструирует рекламный образ общества спектакля, но большинство воспринимало пылесосы Шелдона, вечно парящий в солевом растворе внутри витрины баскетбольный



Сильви Флёрн. Cuddly Wall. 1998
То же. Фрагмент

мяч, полуфигуру обнаженной блондинки, обнимающей игрушечную розовую пантеру, или бурого медведя, беседующего с британским полицейским, — весь этот подвергнутый гиперзаморозке подростковый американский кичевый бестиарий с имплантатами из взрослых этажей покупательного спроса — как невиданный по цинизму умысел утопить леворадикальное искусство. Кунс сознательно подливает масла в огонь, опубликовав в журнале «Artforum» свою очередную рекламу в образе школьного учителя с лозунгами «Эксплуатируйте массы» и «Банальность как спасение». Кунс справедливо полагал, что читатели журнала его ненавидят, потому что «он украл у них будущее: завтрашнюю молодежь»⁸. Дискуссия вокруг произведений Кунса завершается



Франческо Клементе. Реклама водки «Абсолют». 1999

в 1990-е годы лучшим доказательством актуальности его приема: его манера, подобно образам Дюшана и Малевича, становится объектом женской апроприации. Пластические идеи Кунса с большим успехом заимствует швейцарская художница Сильви Флэри, выступающая и как апроприатор знаменитых брэндов, и как супермодель-симуляционистка под девизом «Yes for All / Everything Must Go», устанавливающая свои произведения прямо в магазинных витринах.

Несомненно, что Кунс привлекает внимание к тенденции, поглощающей огромную часть художественного потенциала 1990-х годов, — к намеренному смешению актуального искусства, рекламы потребительских товаров и социальной рекламы. Кунс иронично превосхищает и комментирует такие события в мире искусства, как рекламные кампании Саатчи для организации

«Гринпис» (1996), работы Оливьеро Тоскани для компании «Бенеттон» начала 1990-х, в которых бенеттоновские вещи рекламируются на умирающих от СПИДа или приговоренных к смертной казни, наконец, знаменитую рекламную кампанию водки «Абсолют», начатую в 1985 году при помощи Уорхола (его гонорар составил 65 000 долларов), которая в результате привела к созданию одной из самых ярких коллекций современного искусства. Во всех этих случаях «формой» становятся, как в концептуальном слогане Зеемана, не потребительские качества товара, а способы его понимания и представления, то есть отношения, подходы, которые меняют взгляды на мир и на искусство как его часть. И Кунс своими пылесосами в музее или эротическими биллбордами доказывает гетерогенность и взаимообратимость про-

цессов, происходящих в современной культуре. В отличие от «вертикального» возвышенного универсализма, который модернисты, включая и ранних поп-артистов, стремившихся поднять статус вещи или рекламы, унаследовали от романтиков, постмодернистский универсализм горизонтален. Его можно было бы назвать низким, учитывая особенность стелиться «у земли», нежелание воспарять в ликующие небеса, привычку быть не выше билбордов.

Хаим Стейнбах, другой известный американский апроприатор, наоборот, предпочитает отслеживать тонкие отличия социокультурных репрезентаций. Он не трансформирует вещи в скульптуру, а формирует вещевые подборки, погружаясь в поиски значений, возникающих при «случайных встречах» предметов. Неожиданные соположения вещей, спровоцированные художником, открывают в них самих двойные или скрытые смыслы. Стейнбах образует зону смыслового резонанса, где за предметами открывается исторический выбор судьбы человека, социальной группы, часто целого народа. Слово «зона» здесь особенно подходит, потому что пространства, образованные Стейнбахом, — будь то пространства на демонстрационных полочках, как в магазине, или пространства экспозиционных залов, загроможденных стеллажами, — всегда стеснены и несвободны, «зонированы». Акт выбора по Стейнбаху — это не акт свободной воли, каковым он представлялся ранее, но необходимость занять «свою полку». Поэтому звучание и многозначность предмета здесь не достигают полноты: художнику важна драматичность осуществления выбора, необходимость стереть один смысл ради второго. Тема Стейнбаха — сомнение в возможностях плюрализма излечить модернистские тоталитарные травмы. Так, он соединяет на одной полке три предмета, формально объединенные технологией изготовления: сомалийский сосуд в оплетке и две американские плетеные корзинки, из которых одна совсем простой формы, близкой к традиционной, а вторая — слож-



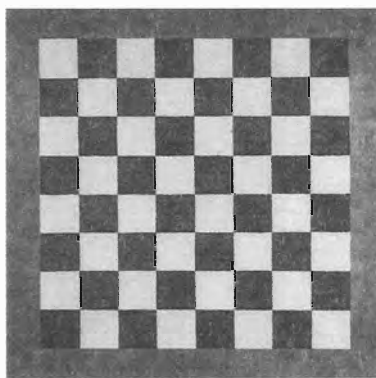
Хаим Стейнбах. Без названия (кушетка, гроб). 1989

ное произведение дизайна. Сомалийский сосуд лежит на краю полки черного цвета, простая американская корзинка находится посередине на белом, а сложная — с краю на желтом фоне. Мы сразу считываем историческую последовательность от простого, убедительного национального предмета из Африки, демонстрирующего корневую культуру, к функциональному и формальному упрощению, нейтрализации вещи и стоящей за ней культуры, на что указывает белизна, за которыми следует искусственный интерес к древнему ремеслу, имплантация его в современную моду, фольклорные изыски, лишь имитирующие формы, но не суть предмета, симулирующие интерес к истории.

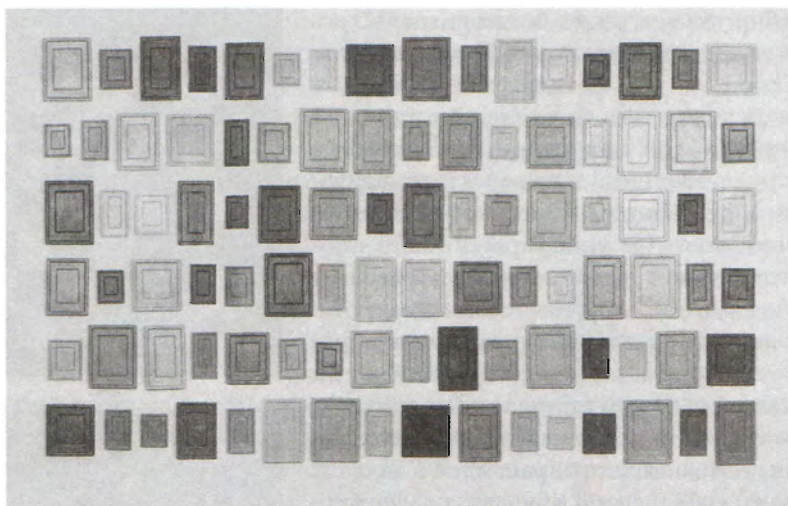
Разделившая с Кунсом и Стейнбахом честь открытия стратегии апроприации Шерри Ливайн заимствовала большей частью не вещи, а чужие художественные образы, которые всегда считались и продолжают считаться эталонами искусства XX века. В октябре 1984 года она показала в галерее Nature Morte выставку под названием «1917», продемонстрировав в повторениях знаменитых картин спектр модернистских радикальных стратегий: экспрессионизм Шише и абстракцию Малевича и Чашника. Также Ливайн заимствовала фотографии Уолкера Эванса, монохромные — у Ива Кляйна, образ «Фонтана» был ею присвоен из наследия Дюшана. Проницательный Крэйг Оуэнс отметил стойкий интерес художницы к произведениям, которые, во-первых, были созданы мужчинами, а во-вторых, превратились в торговые марки на художественном рынке 1950–1980-х годов. Цель работы Ливайн, по его мнению, заключается в имплицитной критике модернистской концепции творчества как божественного «отцовства». Ливайн всегда позволяла себе переиначить апроприруемое произведение, мотивируя эту возможность тем, что ей не приходится работать с оригиналом. Шедевр берется не сам по себе — часто он вообще недоступен, как, например, утраченный оригинал «Фонтана», — а в виде широко известной репродукции. Присваивая фотографии или абстрактные картины, Ливайн или по-матерински «одомашнивает» экзотический русский авангард, или, наоборот, форсирует уже имеющийся в производстве «паттерн» серийного производства. Так, супрематические композиции, приуроченные ко вселенским масштабам, Ливайн рукодельно воспроизводит казеиновыми красками в небольших размерах. Параллельно в этой же старинной египетской технике она создает малоформатную версию «шахматной» черно-белой абстракции, иронично соединяющую два авангардных отцовства: ген Малевича с геном Дюшана в одном общем законсервированном препарате для оплодотворения искусства будущего. В других случаях, количество которых нарастает к концу десятилетия, художница формирует эффектные стерильные инсталляции из унифицированных позолоченных реплик

«Фонтана» и так же безукоризненно повторенных монохромов. Если «Фонтан» Дюшана на фотографии Стиглица действительно выглядел загадочной уникальной авторской скульптурой, представленной на пьедестале, на фоне современной живописи, то блестящие золотом писсуары Ливайн смотрятся как партия хайтековских вещей непонятного назначения во всем, кроме одного: отражающая сила их поверхностей и агрессивный блеск указывают на самый высокий статус этих предметов, который хочется назвать корпоративным. Авангард превращается в знак самого себя и своей власти через дороговизну.

Симуляционизм, как и апроприация, — искусство критики авангарда и демистификации его мифов. «Пластиковые суррогаты» (1978–1988) выходца из Ист-Вилледж Алана Мак-Коллума, разместившего на стене выставочного зала множество черно-белых и цветных прямоугольников, симулирующих картины в рамках, стали одним из хитов этого направления и вошли во все справочники по искусству постмодернизма. Вводя знак «рамы», однородной «изображению», Мак-Коллум обращает внимание на «упакованность» абстракционизма, как упакован должен быть любой товар, когда его намереваются продать. Мак-Коллум смещает акцент в сторону подмены смысла живописи знаком товарной эквивалентности. «Суррогатные картины» отличаются разнообразием форматов и оттенков, и картина здесь превращена в условный знак производства искусства, каковым она становится с неизбежностью, удовлетворяя с 1950-х годов нужды современного дизайна. (Теперь, например, в сети Интернет наибольшее число ссылок на Ротко относится к сайтам компаний, торгующих мебелью и готовыми интерьерными предметами.) Молчаливый и аутичный знак картины не только условен, но и бессодержателен. При этом инсталляция Мак-Коллума далеко не так однозначна, как, допустим, работа Хааке «Сломанный R. M.», которая символизирует паралич критической функции авангарда: сломан известный объект



Шерри Ливайн. Без названия (свинцовые клетки: 1). 1987
 Шерри Ливайн. Фонтан.
 По Марселю Дюшану. 1991



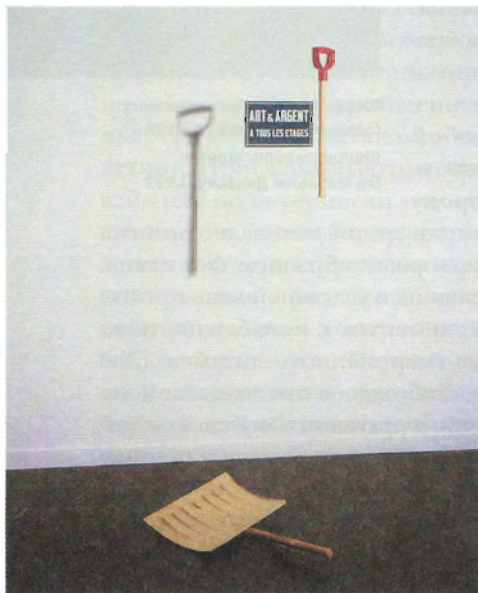
Алан Мак-Коллум. Пластиковые суррогаты № 03. 1988

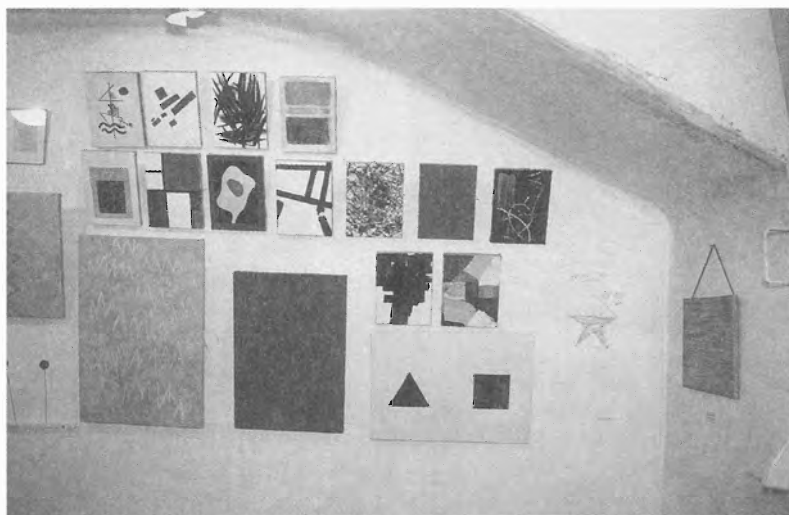
Дюшана — лопата для уборки снега. Ее ручка парит в воздухе, а нижняя часть валяется на полу, указывая на то, что стратегии модернизма и авангарда привели к разрыву этой культуры, как парализовали движение несогласованные усилия лебедя, рака и щуки. «Пластиковые суррогаты», в отличие от этой прямой политизированной критики, поражают и в конце концов парализуют сочетанием аутизма и изошренностью формообразования,

напоминая удерживаемые остаточным притяжением фрагменты некогда спаянной общим ритмом картины оп-арта. Теперь этот целенаправленный модернистский ритм иссяк, и в системе происходит хаотичная циркуляция элементов.

Чтобы завершить рассказ о симуляционизме, из середины 1980-х годов заглянем в ближайшее будущее. В начале 1990-х мода на апроприацию и симуляционизм достигает пределов СССР и способствует появлению шедевров этого направления. Главным очагом симуляционизма в 1992–1993 годах становится московская галерея в Трехпрудном переулке, бесменным куратором которой

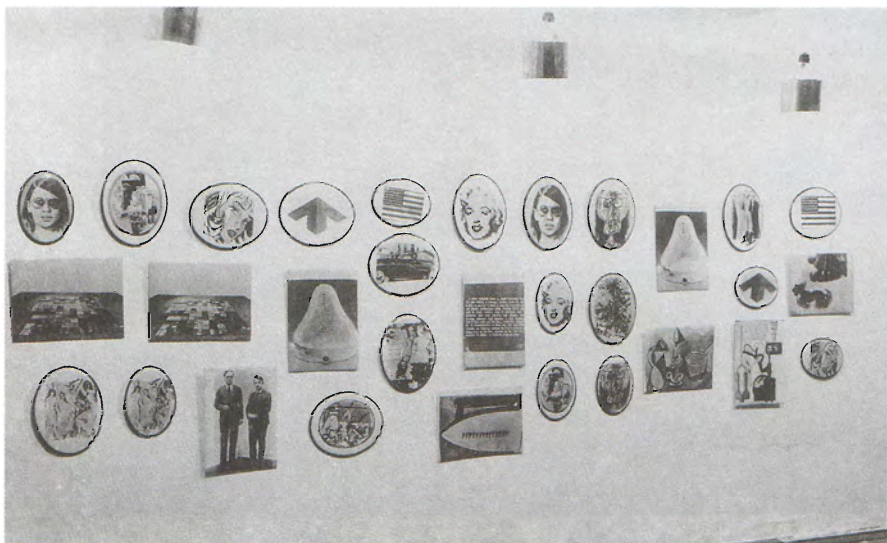
Ханс Хааке. Сломанный R. М. 1986





Экспозиция «Абстракционизм». Разные авторы. Куратор А. Тер-Оганьян.
Галерея в Трехпрудном, Москва. 1992

являлся Авдей Тер-Оганьян. Трехпрудный был местом жизни, творчества и всевозможных публичных акций для коммуны художников и интересующейся искусством публики. Тер-Оганьян среди прочих развлечений периода инфляции, например предложения симулятивно зарабатывать, соскребая со стен слабо приклеенные рубли, одной из первых показал выставку симулятивных абстракций. В перестроечной России самыми естественными предметами повторения или присвоения оказались прежде всего табуированные при советской власти абстрактные картины. Ускоренное усвоение ранее подзапретной истории модернизма охватывает практически все уровни художественного сообщества — от уличных акварелистов до постконцептуалистов. Тер-Оганьян, как никто живо и остроумно, представляет этот процесс несколькими способами, примеряя образ провинциального художника, который учится модернизму по репродукциям. В одном случае он заказывает в фотоателье серию воспроизведенных хитов модернизма на пластике, в распространенном формате дешевых портретов кинозвезд; в другом повторяет репродукции вручную, следуя Шерри Ливайн (серия «Картины для музея»), но в традиции советского нонконформизма, работавшего на щитах из ДСП и кривой фанере: именно так из пятнадцати фанерок он составляет «Флаг» Джаспера Джонса; в третьем случае, наиболее изощренном, он режет из белой бумаги трафареты знаменитых картин Пикассо и других гениев («Комплект художественных трафаретов „Авангард“»). Наконец, он создает монументальную серию «Энди Уорхол, Суп „Кэмпбелл“», раскрыв уорхоловскими этикетками большие покоренные и про-



Экспозиция произведений Авдея Тер-Оганьяна в галерее в Трехпрудном, Москва. 1992

ржавевшие банки из-под краски. Во всех этих случаях мы видим, как вульгаризируется или истоньшается аура оригинальной, авторской работы. Однако отнюдь не только этим отличным повторением открытого урока постмодернистской эстетики интересны серии Тер-Оганьяна. Главная привлекательная сторона его повторений состоит именно в том, как художник все еще способен сделать видимой агрессивную стихию авангарда, действующую и через мутный сизый пластик, и через силуэтные прорези белого картона.

В середине 1990-х годов уже не русский авангард и западный модернизм, а социалистический реализм становится тем материалом художественного прошлого, который занимает область осмысления актуального искусства. Выходец с Трехпрудного Владимир Дубосарский и его соавтор Александр Виноградов в галерее Марата Гельмана показывают серию картин, посвященных советским переизданиям классической русской литературы. Сюжетом

Авдей Тер-Оганьян. Энди Уорхол.
Банки супа «Кэмпбелл». 1992



каждого полотна является одна книга, дешево и плохо изданная для школьных библиотек, а «адресом» эстетической симуляции оказывается манера советского искусства 1930–1950-х годов, социалистического реализма, эталоном которой художники выбирают живопись Аркадия Пластова. Зрителю иронично предлагают сложное прошедшее: точно воспроизводя обложки и искусно по-

второя манеру Пластова, которая почиталась уникальной авторской версией соцреализма, Виноградов и Дубосарский, следуя Кабакову, представляют, как тоталитарная культура (она же — первая государственная поп-культура) делает индивидуальный творческий мир суррогатной пищей для ума, которая «окормляет» по госзаказу миллионы. Однако, как и Тер-Оганьян, они извлекают из стереотипов и суррогатов саднящее ощущение неизбывных общественных страстей, которыми движется и жизнь, и культура. Они готовы, в отличие от критически настроенных нонконформистов, отождествиться с этими общественными страстями, понимая, что есть историческая и социокультурная общность судьбы, которую сложно избежать, как невозможно оказаться вне зоны влияния массовой культуры. Еще одна тема их работы — неуловимая повторяемость российского исторического времени. Это время способно грубо и резко меняться, как представленные в картинах времена года, от зимы в «Мертвых душах» к летнему зною



Владимир Дубосарский, Александр Виноградов. «Мертвые души». Из серии «Русская литература». 1996

Владимир Дубосарский, Александр Виноградов. «Бесы». Из серии «Русская литература». 1996



«Бесов»; способно подставлять один политический режим вместо другого; заменять рвущий душу экзистенциалистский авторский модернизм Толстого и Достоевского холодной и усредненной социалистической бюрократией. Но всегда оно остается в самом себе постоянным, как вертящийся вокруг собственной оси смерч.

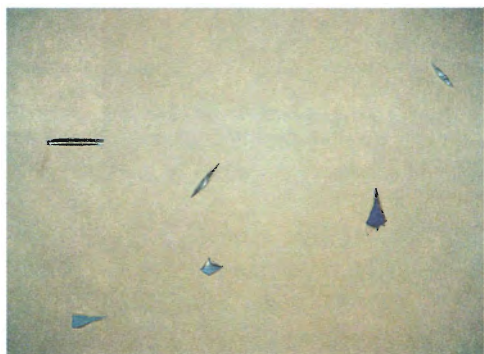
Картины виртуальной реальности: видео-арт 1980-х годов

В первом и втором разделах этой части мы рассматривали, как в искусстве постмодернизма были переосмыслены два основных блока модернистского художественного опыта: живопись, в сфере которой постмодерн радикально отказывается от абстракции, предпочитая фигуративную картину, и область объектного творчества, где акцент перенесен с презентации вещи самой по себе на деконструкцию вещей как знаков общественных отношений, где внимание сосредоточено на невозможности решить авангардную задачу и представить вещь как она есть, в не-

ком единственно правильном и униформистском воплощении. И в том и в другом случае постмодернизм предпочитает уйти от абстрагирования, от поиска законов формализации или твердых материальных оснований модернизма. Он выбирает мир визуальных образов, в отличие от искусства конца 1960-х годов, но движется в сторону визуальных рядов с делокализованной историей и неопределенным «материальным» составом. В русле этой эволюции искусство находит художественную технику, которая позволяет постмодернизму стать собой, то есть создать принципиально новый вид репрезентации по отношению ко всем открытиям модернизма.

Видеоискусство в 1980-е годы — еще новая технология, обладающая постмодернистским смысловым потенциа-

В. Букатин, Б. Галлеев, Р. Сайфуллин.
Электронный художник. 1975–1980
Вольф Фостелл. TV De-coll/age № 1. 1958



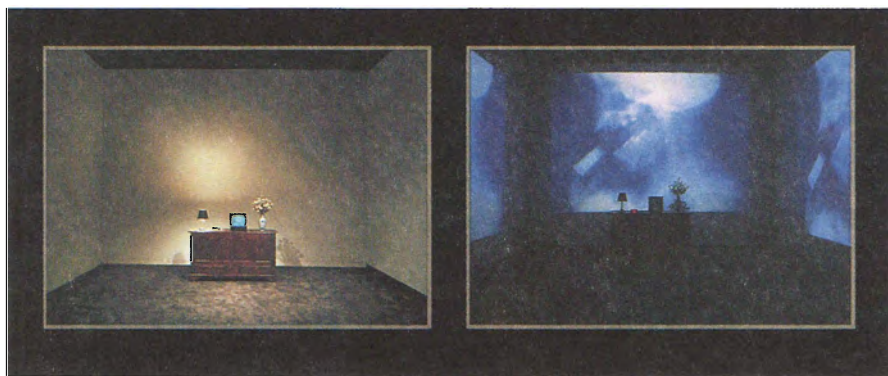
лом: именно она позволяет создать трансгрессивную картину, представить делокализованную виртуальную реальность. Видео в своем развитии проходит все стадии модернистской репрезентации: филогенез видео осуществляется от абстракции через объект к нулевой версии репрезентации, а в итоге возникает новая экранная форма картины, которая возвращает в искусство проблему



Нам Джун Пайк. Бабочка. 1986

смотрения и созерцания, заново открывает поле зрения. Появившись в первой половине 1960-х годов, видео и электронное искусство первоначально являются паллиативом абстрактной живописи. Тогда это чаще всего еще не видео-арт, а эксперименты с трансформацией телевизионного сигнала, например демонстрация на экране единственной вертикальной полосы. Видео конца 1960-х — 1970-х годов служит для записи перформансов, подменяя документальную фотографию, и тогда же осмыслению подвергается связь видео со временем, манипуляции записью, что делает эту технику принципиально важной для дематериализующего образ концептуализма. Работающий монитор превращается в объект, который блокирует видимое (самый ранний пример — «ТВ-деколлаж» В. Фостелла). Видео-арт пополняется большим числом специфических «ноль-объектов»: мониторов, повернутых «лицом» к стене; мониторов, передающих всегда одно и то же, например суррогатное пламя очага, специально предназначенное, чтобы гореть в ненастоящем камине, и т. д. Но в начале 1980-х технология достигает расцвета, и видеохудожники немедленно отказываются поддерживать энергию концептуального иконоклазма, поскольку их увлекает возможность создания новейших картин: бесплотных, но еще более живых, чем в живописи, обладающих самостоятельной судьбой, в отличие от кинокадра, всегда подчиненного целому фильму, наконец, интерактивных, способных взаимодействовать со зрителем.

Пионерами видео-арта являются американцы. В 1960-е это были Пайк и Наумэн, в начале 1980-х — Билл Виола и Гэри Хилл. Виола начинает с видеоинсталляций, по стилистике напоминающих одного из самых модных кинорежиссеров 1980-х Дэвида Линча. В инсталляции «Сон разума» он предлагает зрителю войти в волшебную комнату, оформленную как гостиничный номер, стены которой, когда внезапно гаснет свет, превращаются в гигантские экраны. Вместе с посетителем этого аттракциона «сны»

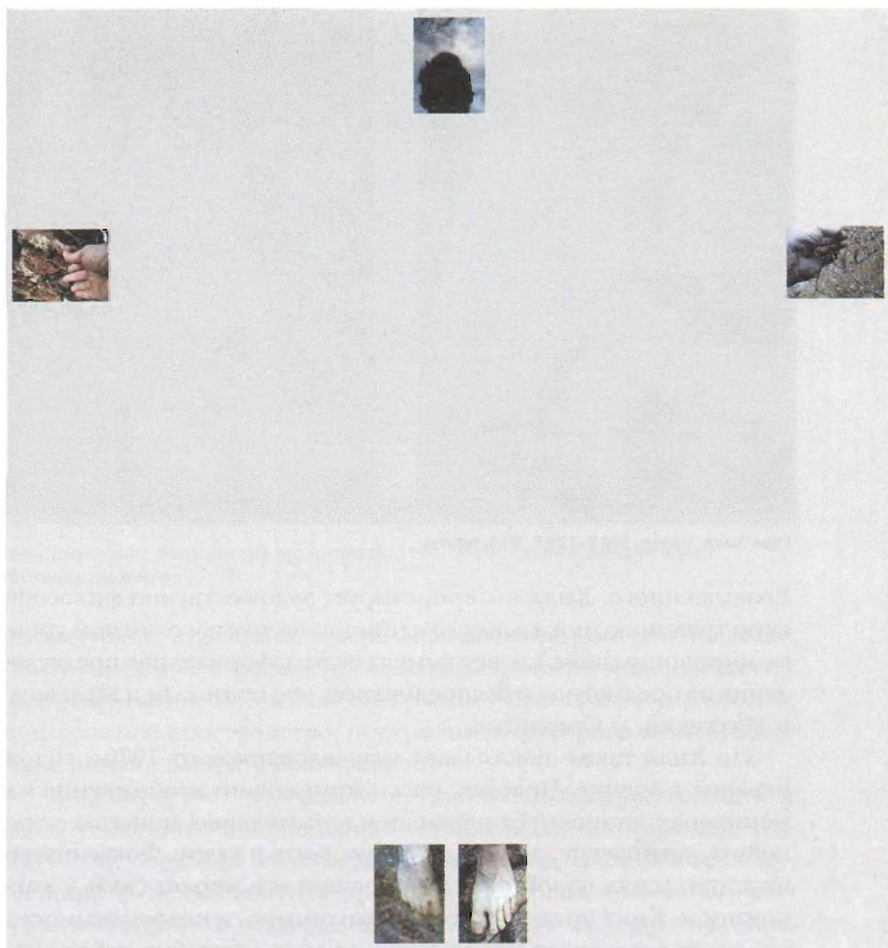


Билл Виола. Сон разума. 1988

на экранах видит некий спящий герой, чье изображение все время присутствует на небольшом видеомониторе. Виола представляет преобразование обычного пространства в многомерный фантастический континуум, где показывает себя во фрагментированных картинах история жизни на Земле. Эта жизнь катастрофична, и изображение налетающей откуда-то удивительной белой совы сменяет рентгеновский профиль человеческого скелета или зарево пожара. Сон разума здесь не столько отсылает к шедевру Гойи, сколько показывает единство жизни на планете, которое рассекает своевольно и опасно действующее человеческое сознание. Художник демонстрирует ночные миражи

как явления бессознательного знания, провидения, претендующая на власть навевать сны в картинах, являть взору суггестивное, вечное зрелище мироздания.

Гэри Хилл понимает возможности видео, опираясь на уже сложившуюся к 1980-м годам традицию концептуального подхода к искусству как к интерпретации показанного, как к критике процесса представления. В инсталляции «Крест» Хилл обращается к такой же традиционной теме, что и Виола, — к теме, которая насквозь прошивает два тысячелетия новой христианской эры. Он строит концептуальный алтарный образ, записывая на видео свои руки и ноги во время долгих блужданий по заброшенному острову недалеко от Нью-Йорка, где размещался старый арсенал. Затем записи монтируются на экранах на стене таким образом, что между ними остается огромное пустое пространство. Хилл документально показывает мучения, сталкивает зрителя с живыми подробностями самоистязания (видны дрожащие от хо-



Гэри Хилл. Крест. 1983–1987

лода и тяжести руки, посиневшая кожа, затрудненное движение ног или ступня, чуть было не вывернувшаяся, когда обвешанный веригами камер автор поскользнулся, переходя вброд ручей). И вместе с тем эти страдания тела, в отличие от форсированной физиологии 1960–1970-х годов, воспринимаются ателесно: они гораздо ближе не пыткам, которые стали изобразительным материалом кинематографа и телевидения, но средневековой соборной скульптуре или северной ренессансной живописи. Хилл парадоксально восхищает реальность в сферу развоплощения, но при этом и уклоняется от демонстрации воплощения божественного. В традиции авангарда божественное, духовное Хилл представляет как незримое: огромная плоскость стены на месте отсутствующего тела, гигантское воздушное пространство между концами распятия предстают абстрагированной репрезентацией

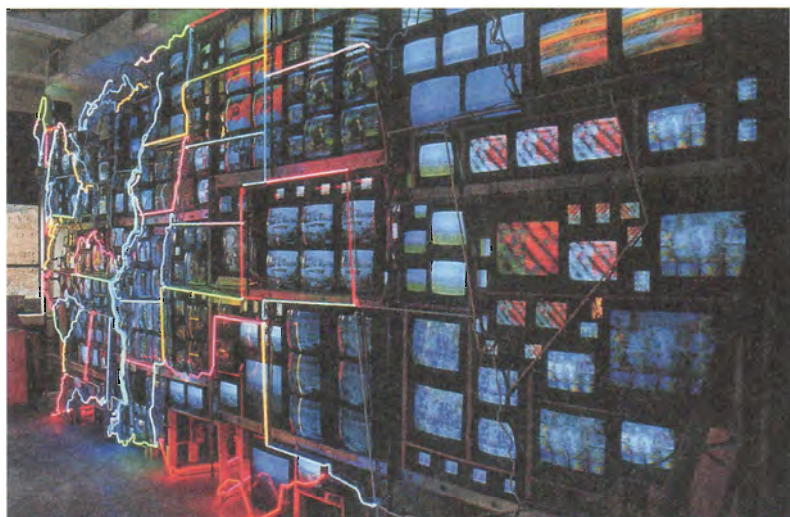


Гэри Хилл. Крест. 1983–1987. Фрагменты

Возвышенного. Хилл интерпретирует художественно-философскую традицию, показывая ее единство на том абсолютном уровне миропонимания, где нет смысла делить формальное представление на предметное и беспредметное, что понимали и Малевич, и Матюшин, и Стерлигов.

Но Хилл также показывает унаследованное от 1970-х годов неверие в зрение. Человек, рассматривающий изображения на мониторах, становится очевидцем мучительных попыток установить равновесие, двигаться ровно, быть в кадре. Фокусируясь на конвульсиях одной руки или ног, зритель теряет связь с макромиром. Хилл представляет необходимость и недостижимость умного зрения, утраченного в тот момент, когда был избран разум и верифицируемые чувства в качестве опоры для человеческого опыта. Визуальный эксперимент дает лишь фрагменты, лишь ускользающее краевое наблюдение. И это все, что остается нам от картин мира.

Однако слово «картина» и в творчестве Виолы, и для Хилла вновь становится ключевым, и в этом — знамение нового времени. Видео после документальных 1970-х годов возвращается к домодернистской форме рассказа в картинах, повествования, представления вымышленных историй. С постмодернизмом искусство заново открывает считавшуюся в модернистское время маргинальной практику *story telling*, которая является необходимым элементом творчества и не вымерла в годы абстракции разве что благодаря сюрреалистам. От радикальных модернистских попыток прорваться за холст, воссоздать фактуру мира в ее телесной полноте, найти первоматериал бытия, сделать искусство производством, которое оперирует конкретными



Нам Джун Пайк. Электронный суперхайвэй. 1995. Инсталляция в галерее Холли Соломон, Нью-Йорк

структурами, художники теперь отказываются. Они или представляют ущербность, обреченность этих стратегий модернистской репрезентации, или заново открывают пространство иллюзий, виртуальное пространство, построением которого искусство до модернизма всегда и было занято.

Видеопространство растит вторую очень быстро входящую в моду тенденцию постмодерна — аттракцион, историзацию технологий, создание всевозможных гаджетов, соединяющих новейшие функциональные приборы с абсурдными балаганскими развлечениями. В отличие от классического модернизма, обнажающего функцию вещи как ее суть, ее телеологию, постмодернизм стремится скрыть функциональное назначение предмета, хайтековские орудия

цивилизации мимикрируют под средневековые или под неземного происхождения странные штуковины. Зритель и пользователь более не находятся в гигиеничном пустом пространстве модернизма, где ясно обозначены все функциональные векторы сил, определены цели и задачи. Технология —

Тони Оурслер. Помпеи. 1996

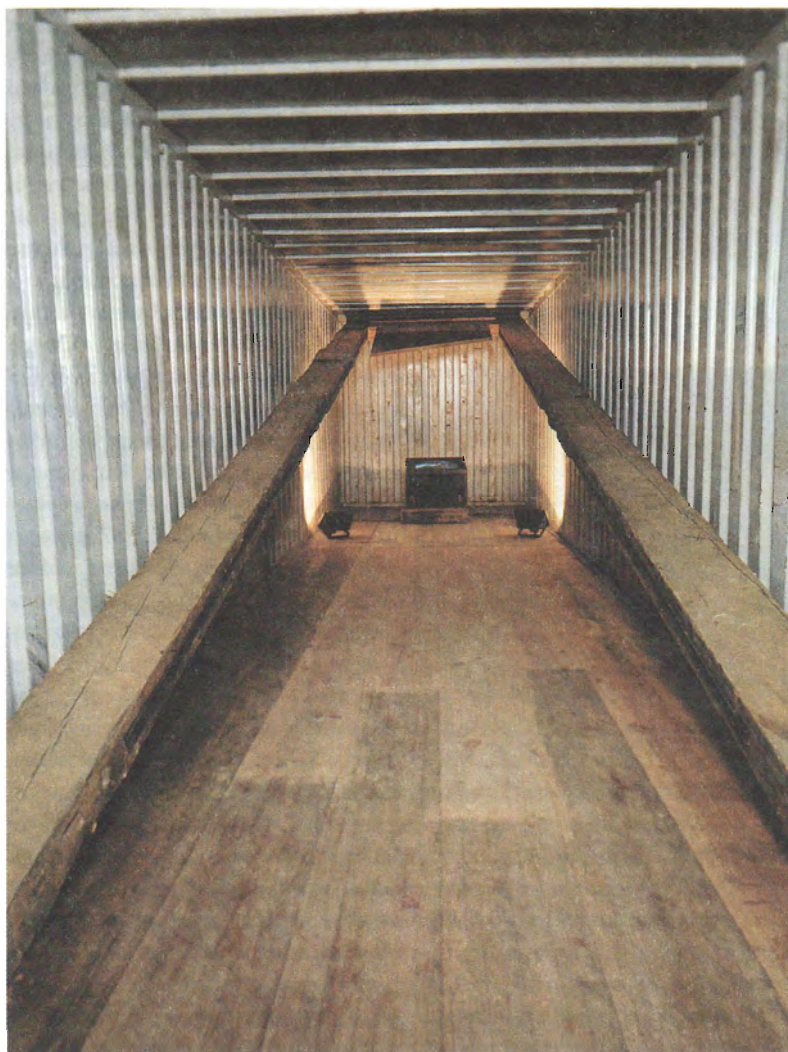




Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг). Container TV. 1989

главная причуда современности, поскольку именно ее развитие и делает мир непредсказуемым, причем темп трансформации реальности ускоряется одновременно с ускорением работы процессов, выводящих в виртуальность теперь уже практически любого пользователя.

Видео второй половины 1980-х — начала 1990-х годов показывает сами технологии, техногенную среду как уже не новую, поскольку она забита всякими железяками в стиле гранж, но иную, чуждую обычному человеческому образу жизни, саморазвивающуюся реальность. Датские художники из основанной в 1986 году группы «Solkorset» Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен и Ким Гронборг используют видео в масштабных наружных и интерьерных инсталляциях. В 1989 году они сооружают видеоинсталляцию под названием «Контейнер-ТВ» в Аарусе. В центральной части ботанического сада художники строят четырехэтажную конструктивистскую или минималистскую структуру из большегрузных контейнеров. В контейнерах экспонируются наборы вещей и показывают видео, а верхние наружные стены конструкции используются как экраны открытых кинотеатров. «Solkorset» демонстрирует вонне нарезку всевозможных картинок, снятых с экранов по нескольким телеканалам (кинокадры, рекламы, новости). Здесь в темноте старинного сада агрессивный характер цивилизации на экране усилен промышленной конструкцией и показывает настыковку двух реальностей: мира природы и техногенной иллю-



Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либхер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг). Гильотина. Из серии «Container TV». 1989

зии, подменяющей реальный опыт. Внутреннее видео представляет для зрителей технические и физиологические сложности осмотра: часть видеозаписей идет внутри контейнеров-рефрижераторов, и к ним надо добираться через бухты проводов, перегородки из толстого полиэтилена, железные створки; часть мониторов вмонтирована за решетками, причем прожекторы, освещающие внутренность контейнера, заставленного металлическими колоннами, спят входящего. В одном контейнере путь преграждает гигантская одиннадцатиметровая гильотина, увеличенная копия тех, что использовались в том же Копенгагене лет



Петер Фишли, Давид Вайс. *Ход вещей*. 1986–1987

за двести до текущих событий. Приспособление исправно действует и вдвинуто в контейнер с таким расчетом, чтобы перерубить зрителю шею, если он засмотрелся на видеомонитор, или разрезать его пополам, если он находится на середине своего пути к видеозрелищу.

Занимательная механика в исполнении швейцарских художников Петера Фишли и Давида Вайса не так кровожадна, но не менее затейлива. В фильме «Ход вещей» они представляют, как в результате химических реакций или механического воздействия происходит круговорот энергии, передающейся от старых галош к дырявому ведру или какой-нибудь железке с лампочкой. Каждая вещь или агрегат в этом видео оживает, начинает двигаться,

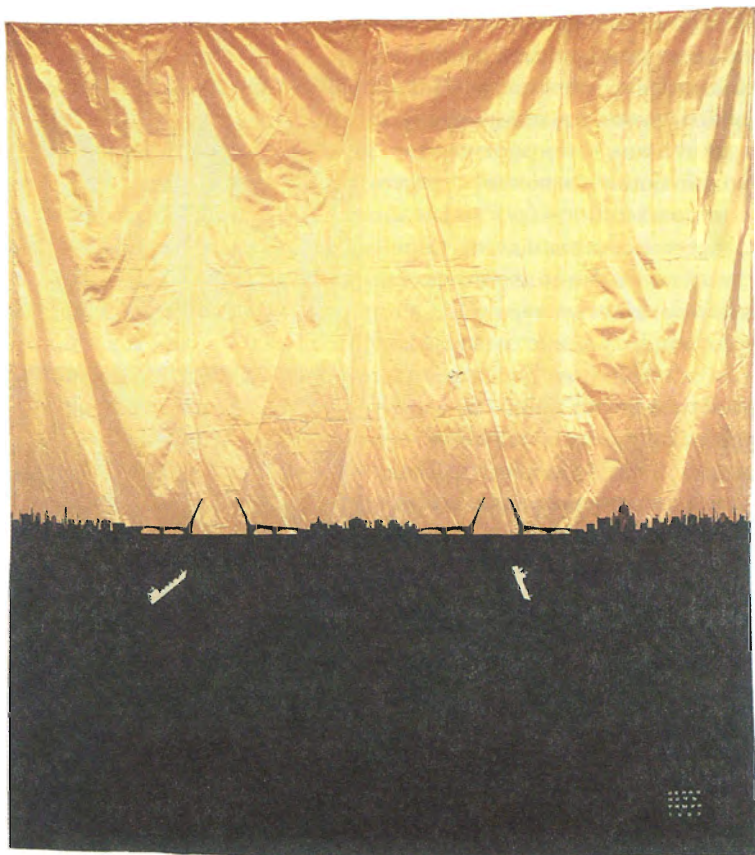
«плевать» огнем, пускать пар или вертеться вокруг своей оси. Именно видеопредставление с его нерезкой, смазанной серо-голубой гаммой экрана придает трансформациям вещей характер сказочного, нереального миражного проявления второй жизни, которой не должно было быть или она должна была бы быть всегда скрытой, спрятанной за реальность первого порядка. В образах самодвижущегося утиля художники лирично, но и с большой долей иронии используют модернистскую метафору вечного движения материи, представляющей отнюдь не вечно новой или абстрагированной, как в «Механическом балете» Леже, но «от начала» изношенной.

Момент постсовременности: «Горизонты» Тимура Новикова

Постмодернизм находит свое остановленное мгновение в серии текстильных панно с символическим названием «Горизонты», созданной в 1987–1989 годах в Ленинграде Тимуром Новиковым. Горизонты — это пейзажи. Как правило, художник шивает два разных по фактуре и орнаменту полотнища, используя соединительный шов семантически — как линию горизонта. По отноше-

нию к горизонту располагаются изображения (рисунки, чаще аппликации или трафаретные фигурки, оттиснутые на ткани). Это олень, дерево или дом, рыба, корабль, самолет — архетипические символы земного, водного или воздушного мира, и они структурируют ткани как пространства. Изобретенный Новиковым пейзажный канон позволяет строить любые композиции — от минималистских («Восход») до сложных («Плавание Одиссея»).

Художник так объясняет преимущества своего канона: «Ткань вступает в особенное соприкосновение со светом благодаря своей пористой структуре. Она вбирает в себя свет, который холст отражает. Возможно, она так же притягивает к себе и взгляд зрителя. <...> Картина на ткани представляется всегда уже существующей, и в то же время ее словно бы нет. Например, даже большой кусок ткани, в четыре или пять квадратных метров, можно просто свернуть и убрать. Такая картина мгновенно возникает перед глазами, заполняя собой все созерцаемое нами пространство, но в следующую минуту она уже убрана, и наше внимание переключается на какую-то другую вещь... Картина на ткани — лучшее представление природы нашей психической вселенной и нашего отношения к этой вселенной. Вселенная — это не то, что можно заключить в раму, и это также не метры холста, и это не кусок металла, и это не два тона окрашенного войлока. <...> Изобразительное искусство должно быть связано с проблемой пространства. У меня есть две теории. Одну я называю теорией маленького значка. Вторая теория основана на методе — на методе перекомпозиции. Мелкие значки в пространстве воспринимаются как что-то обычное, само собой разумеющееся. Это потому так, что человек ощущает себя таким крохотным в огромной протяженности пространства. В психологии восприятия человека есть только два возможных измерения: нечто очень большое и нечто совсем маленькое; середины нет. <...> Теперь в изобразительном искусстве все знаки должны быть намного меньше, чем в прежние времена. Теперь Леонардо да Винчи вписал бы Джоконду в квадрат стороной семь с половиной сантиметров. <...> Классический метод композиции был основан на статичной модели, в которой композиция является законченной тогда, когда к ней нечего добавить и от нее ничего не убавишь. Моя работа представляет собой открытый текст, поскольку пространство никогда не организует себя на семантическом уровне окончательно. Когда я работаю с двумя кусками ткани, меня часто спрашивают, почему их не пять или не четыре. Но я хочу свободно обозначать пространство, а не представлять его подробно. Вот черное пространство, а вот красное. Если маленькую лодочку поместить сюда, на красное, она поплывет по воде, в которой отражается закат. Но если вы поместите ее на черное, она превратится в маленький отблеск солнца. Таким образом,



Тимур Новиков. Белые ночи. 1989

используя всего несколько элементов, можно делать и переделывать композиции»⁹.

«Знаковую перспективу» — универсальную систему адаптации трехмерного мира к плоскости изображения, которая чем дальше, тем больше ассоциируется не с картиной, а с экраном компьютерного монитора, Новиков обосновал теоретическими исследованиями Б. В. Раушенбаха, который опирался на работу Э. Панофского «Перспектива как символическая форма», доказывая, что геометрия описывает не только физическое, но и смысловое пространство. Новиков делает свое смысловое пространство универсальным изобразительным языком, доступным пользователю любого возраста, социального слоя и культуры. Причем своего зрителя художник поддерживает в состоянии активного внимания, показывая ему чуть асимметричную композицию, которая воспринимается подвижной и свободной, открытой игровым перестановкам. Метод перекомпозиции, несомненно, возник как из теории монтажа Л. Кулешова, так и из



Тимур Новиков. Дирижабль и Белый дом. 1989

художественной практики: в результате занятий магнитофонным коллажированием звуков, очень увлекавшим «Новых художников», и по причине дороговизны красок, ставших недоступными молодым несоюзным художникам начала 1980-х годов, которые нашли выход в коллажировании картинок из массовых журналов. Наконец, портативные картины на тканях решили проблему сценографии для концертов ленинградского рок-клуба и группы «Кино». Главная же перекомпозиция или перекодировка происходит с самим материалом «Горизонтов»: ткань — дешевый продукт советского производства — под руками художника или его ассистентов обретает символическое пространство, превращаясь в картину.

«Горизонты» представляют в общем контексте произведений постмодернизма оригинальный пример расширенного понимания ресайклинга в художественной традиции.

Спустя десять лет после изобретения «Горизонтов» французский куратор Никола Буррио предложил концепцию «постпро-

дукции». Художник для мира теперь все равно что программист или диджей: его задача состоит в том, чтобы осуществлять выбор объектов культуры и включать их в новые контексты, из множества отработанных звучаний создавать новые композиции. Примером удачной карьеры художника-постпродукциониста 1990-х годов является творчество Рикрита Тираванийя, который прославился в молодежной секции Aperto Венецианского биеннале 1993 года, где занимался тем, что предлагал зрителям угощение — лапшу. Многие увидели в этом политический подтекст, поскольку произведение называлось «Без названия (1271)», напоминая о путешествии Марко Поло и открытии рынков Юго-Восточной Азии. Позднее Тираванийя поил зрителей водой, в чем при желании можно усмотреть экологический смысл распространения чистой стихии. И вы ведь, надеюсь, еще не забыли о первом российском модернисте Льве Толстом, который советовал Николаю Николаевичу Ге идти класть крестьянам печи и носить им воду в избы? Конечно, Тираванийя видит пользу искусства не в практическом модернистском делании, а в постмодернистской критике идеологии потребления мира, отчуждения реальности. Он участвует в коллективной акции «Как убить себя в любой точке мира не дороже 399 долларов», предполагающей сооружение типового гроба из столярной продукции сети магазинов ИКЕА. Кроме того, ему важен аспект восприятия искусства как незаинтересованного общения, и он создает ситуацию общения, восстанавливая в галерее интерьер своей кухни в Ист-Вилледж, где посетитель может проводить время как у себя дома, получая помощь от дежурного студента художественного института. Так возмещается и пустота человеческих взаимоотношений, и — симулятивно — факт отсутствия искусства самого по себе. И происходит это в галерее, то есть в том месте, где искусство должно находиться по определению. С гуманитарной точки зрения этого достаточно, но с точки зрения взрослой художественной культуры, призванной преобразовать и совершенствовать мир, восхищаться его у смерти в образах искусства, этого мало, потому что именно образ, как правило, отсутствует в акциях актуального творчества.

Творчество Новикова не только превосходит теорию постпродукции, но и дает возможность конкретизировать представление о функции произведения искусства. Новиков, как и другие художники в традиции готовых форм, экологично почти ничего не добавляет в мир от себя, используя массовый материал — ткань. Но он открывает своему материалу возможность возвышающей, гармонизированной судьбы, а зрителю — реальность идеального взгляда на мир. Идеальность «Горизонтов» проистекает и от мягкой дружелюбности художника, который видит землю откуда-то с легких шелково-штapelных небес, и от



Тимур Новиков. Восход на море. 1990

абсолютной гармонии замысла и исполнения, от продуманной асимметрии, создающей эффект живой картины. Новиков возвращает в искусство тему идеального, основываясь на двух художественных традициях – иконописи и супрематизма, которые он адаптирует к современному виртуальному пространству на экране компьютерного монитора, для того чтобы вписать современный техногенно-анимационный подход к изображению в возвышенную историческую форму картины-панно-знамени-хоругви. Новиков говорил о том, что в наши дни картинная форма XIX века воспринимается чужеродной, тогда как форма египетского искусства или клейма икон «считываются» зрителем без усилий. Следовательно, современность возвращается к мультиэкранной доренессансной картине мира на новом витке развития. И Новиков стремится актуализировать художественный опыт прошлого в новейшей среде, сформированной технологиями.

Здесь эстетически восстанавливается разобщение искусства и повседневной жизни, и так лечится одна из болевых точек модернизма, который в большинстве случаев превращает искусство в маргинальную ненужную часть человеческой практики.

Новиков предлагает экологический подход не только к практике, но и к истории искусства, понимая, что тотальная критика прошлого саморазрушительна. Это касается и истории советского искусства, и в целом модернизма. Каков постмодернистский подход к искусству прошлого? В большинстве случаев, как уже говорилось, он предполагает демистификацию претензий модернизма на истинность и целостность. Нигде столкновение полярных модернистских идей не было столь тяжело, как в России и Германии. Так, в конце 1990-х годов, комментируя свой новый персонаж — художника Шарля Розенталя, на картинах которого треугольники и квадраты проступают в сценах советского быта, Илья Кабаков иронично говорит о поиске третьего пути, якобы примиряющего реализм и радикальную модернистскую абстракцию. В картинах Розенталя-Кабакова абстракция и соцреализм «примиряются» в тупике, в безвыходном абсурде стремления к лучшему миру, к абсолютной форме представления. Новиков предлагает не спекулятивный, а эстетический выход из этой действительно сложной художественной проблемы XX века, соединив в материале и в иконографии фактуру «действительной жизни» с абстрагированным символическим пространством метафизики искусства, ведь две ткани — это в основе своей две супрематические формы. И делает он это так, что возникает не дегуманизированная, тоталитарная модель, реактивация которой — главный жупел всех противников идеала в искусстве. Наоборот, возникает образ совершенно особенный, универсальный и одновременно частный, не подавляющий, как может подавлять своей грандиозностью картина. Если говорить в целом о понятии «картина» в советском искусстве, то осуществленная Новиковым гуманная деидеологизация области изображения, пустота и маленький знак на месте, которое 70 лет продавливала идеология, производили в 1980-е годы эффект просветленного взлета. Новиков усиливает интенсивность времени, освобождаясь от застойных процессов советских лет. Неслучайно свою способность эстетически управлять временем и пространством он связывает с формирующими годами пребывания на Новой Земле, где, по мнению Н. А. Козырева, время движется абсолютно свободно. Только художник способен поддерживать экологию эстетического пространства, осознанного вновь в качестве необходимой идеальной матрицы пространства реального.

Обескураженный постмодернизм конца XX — начала XXI века

Постсовременность как контрреволюция

В 1989 году, несмотря на небольшой рыночный спад в США, начавшийся в 1987 году, многим показалось, что XX век со всеми его ужасающими проблемами остался в прошлом. Закончились войны в Персидском заливе и в Афганистане. Стремительно сближаются СССР, где происходят первые свободные выборы после 1917 года, и западные демократии. В странах восточного блока начинаются бархатные революции: коммунистические режимы рассыпаются в одночасье в Праге и Восточном Берлине, освободив центр Европы от угрозы советского вторжения. С этого времени у постмодернизма появляется еще один смысл: это история нового общества, формирующегося после крушения коммунистической идеологии. Капиталистический модернизм берет верх над коммунистическим. В моде для стран третьего мира моноблок: капитализм плюс свободный рынок. Слово «глобализация» еще почти никто не произносит. В 1989 году радикальные события современности судьбоносно совпадают с важнейшим историческим юбилеем — двухсотлетием Великой французской революции. Кажется впервые за двести лет, что цели модернизма наконец-то достигнуты мирным путем, вопреки теории марксизма, вопреки всем известному характеру истории.

Париж становится центром всемирного постмодернистского праздника. Чтобы акцентировать всеобщее историческое значение модернизма, апроприированного Францией, в Центре Помпиду открывается знаменитая выставка «Волшебники Земли». Сам ее состав — равные доли участников по пятьдесят человек от развитого Запада и третьего мира, включая Восточную Европу, — является манифестом двух новых понятий общественной жизни: политической корректности и постколониализма. Основной музей современного искусства в Европе подтверждает мультикультурную ориентацию актуального искусства, призванную обеспечить участникам равенство возможностей. Искусство колоний впервые уравнивается в правах, темах и материалах с искусством метрополии. Теперь не белые художники устанавливают моду



Берт Тейс. Станет ли наше будущее наконец горизонтальным? 1998

на «негритюд» в поисках свежих идей и образов, но наравне с профессионалами, как Кабаков, показывать свое искусство приезжают настоящие шаманы, художники, которых таковыми избрало не профессиональное сообщество, а племя, например австралийские аборигены, сохраняющие в своих картинах символическую историю мироздания — «Dreaming».

Последствия этого процесса не проанализированы, большинство видит в нем мощный заряд освободительной энергии, но некоторые относятся к нему с осторожностью. Так, еще в 1962 году, накануне масштабного освобождения европейских колоний, Поль Рикёр писал, что «открытие многообразия культур никогда не было безопасным опытом». Его слова в начале 1980-х годов цитирует Крэйг Оуэнс: «Когда мы открываем, что существует несколько культур там, где была только одна, и, соответственно, когда мы признаем, что наступил конец своего рода культурной монополии, была ли она иллюзорной или реальной, нам угрожает разрушение наших собственных открытий. Внезапно становится возможным существование просто „других“, и мы сами — всего лишь другие среди других. Все значения и каждая цель исчезают, позволительно скитаться по цивилизациям, как по следам и руинам. Целостность человечества превращается в воображаемый музей: куда мы отправимся в этот weekend — посетим руины Ангкора или прогуляемся в Тиволи в Копенгагене? Очень легко вообразить себе стремительно надвигающееся время, когда любой состоятельный человек сможет покинуть свою страну с той лишь целью, чтобы пережить свою национальную смерть в непрерывном, бесцельном вояже»¹⁰. Оуэнс далее утвер-

ждает, что такое время как раз наступило и получило название «постмодернизм». «Туристическая» история приходит на смену историческому прогрессу, который связан с промышленными центрами и с национально-освободительными движениями.

Неудивительно, что именно в 1989 году святая святых модернизма и авангарда — идея революции — становится информационным поводом для виртуального музейного грантура в историю. Голландский

компьютерный художник Тьеббе Ван Тиен и его соавтор Джефффри Шоу предлагают еще раз воспользоваться образом Мальро и создают «Воображаемый музей революции». Проект представляет собой одну из первых интерактивных инсталляций. Авторы формируют многоуровневый исторический игровой континуум, в котором задействованы история, социология и искусство трех последних столетий. Они составили карту всех революционных всплесков, имевших место в мире за триста лет, и определили лозунги, ключевые пластические и музыкальные символы. Зритель движется через лес статуй чуть выше своего собственного роста. Это реплики революционных монументов всех времен и народов, воссозданные при помощи компьютерных технологий. Далее мы приближаемся к входам в центральное пространство инсталляции, решенное в форме треугольника. Художники снабжают посетителя картой и легендой, в которой использованы основные геометрические фигуры и цвета: квадрат означает место действия, круг — время, треугольник — идеологию. Входы в активную зону фланкируют конструкции, напоминающие отвесные стены Трокадеро, Музея человека в Париже. Здесь они превращены в автоматы — источники сувенирных копий революционной скульптуры: посетитель выбирает приглянувшуюся фигурку и, вооружившись ею как ключом, направляется к интерактивным экранам. По коду фигуры он получает информацию об историческом событии, одновременно прослушивая песни, а иногда и шумы данной конкретной революции.

Инсталляция Тьеббе Ван Тиена и Джефффри Шоу становится игровым историческим тренажером, на котором любой способен испытать свое чувство прогресса, то есть проверить себя «на модернизм». Во-первых, ошеломляют обилие и пафосное сходство



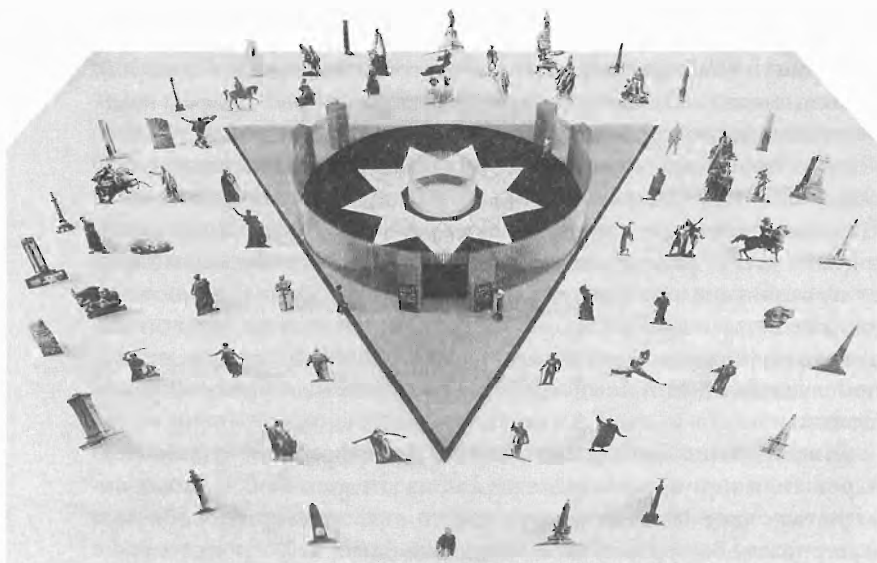
Африка (Сергей Бугаев). Из серии «Афазия — друг человека». 1992–1993. Флаг № 1



Джеффри Шоу, Тьеббе Ван Тиен. Воображаемый музей революции. 1988

скульптурных символов либерализации общества. Во-вторых, впечатляет калейдоскоп мятежей и восстаний. План освобождения человечества распадается на огромное количество случайных или вставных эпизодов, которые очень сложно систематизировать и истолковать. Смысл слова «революция», овеянного героической славой с 1789 года, становится не вполне определенным и приобретает сомнительный оттенок. Действительно, революции ли «Пивной путч» или марш отрядов Муссолини на Рим? И таких одиозных примеров множество. Художники возвращают слову «революция» его изначальный, домодернистский

Джеффри Шоу, Тьеббе Ван Тиен. Воображаемый музей революции. 1988





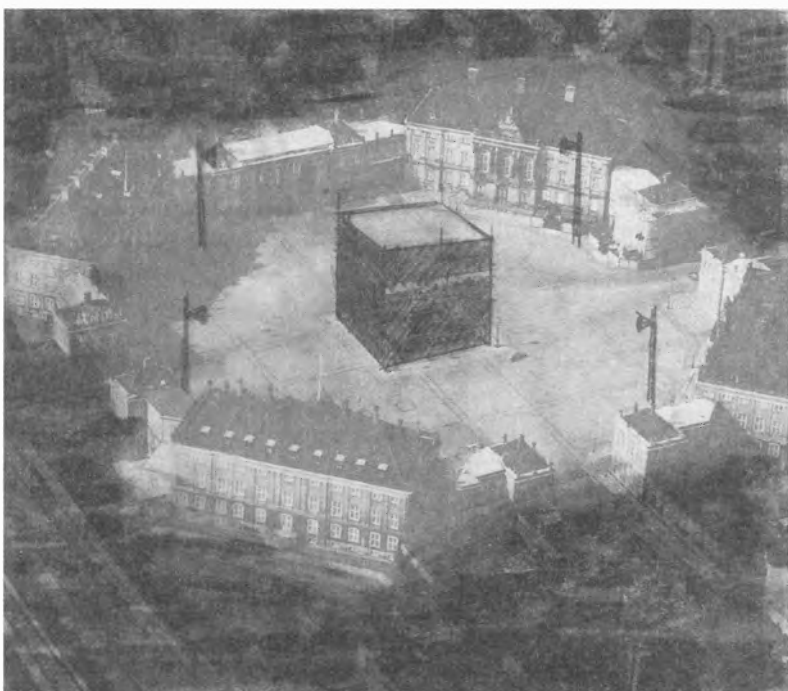
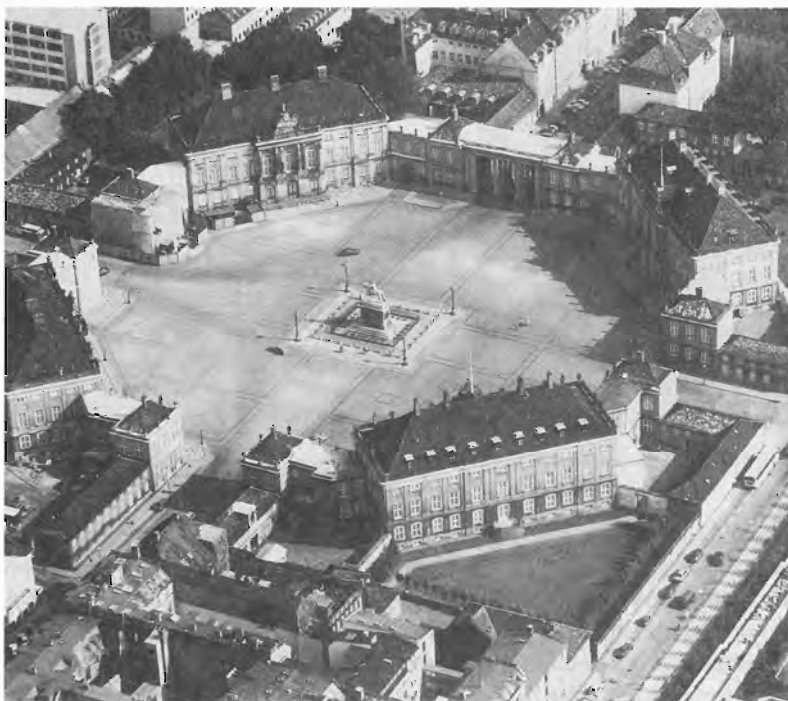
Джеффри Шоу, Тьеббе Ван Тиен. Воображаемый музей революции. 1988

смысл, связанный с круговым вращением колеса: «Долгое время на заднем плане этого представления неизменно маячило колесо Фортуны, от вращения которого порой даже шатались королевские троны»¹¹. Итак, юбилей Великой французской революции — это предлог для историко-художественной ревизии авангардных и модернистских оснований, которая внушает неуверенность в осмысленности, рациональности развития общества, в положительных результатах революционного прогресса. История человечества в эпоху модернизма — ощущает каждый, прогуливаясь между политическими истуканами, — это, как и всегда, ярмарка политического и идеологического тщеславия, арена исторического произвола и случайности, на которой выступает со своим иллюзионом всегда возникающая псевдореволюционная культурбюрократия.

Пафос революций современность не готова воспринимать всерьез. Еще в 1983 году в Москве, когда к наследию Великой Октябрьской социалистической революции уже никто не относился внимательно, и прежде всего сами советские идеологи, Константин Звездочетов забавно повторяет «Свободу на баррикадах» Делакруа, назвав свою версию «Знай наших!»:

Константин Звездочетов. Знай наших! 1983



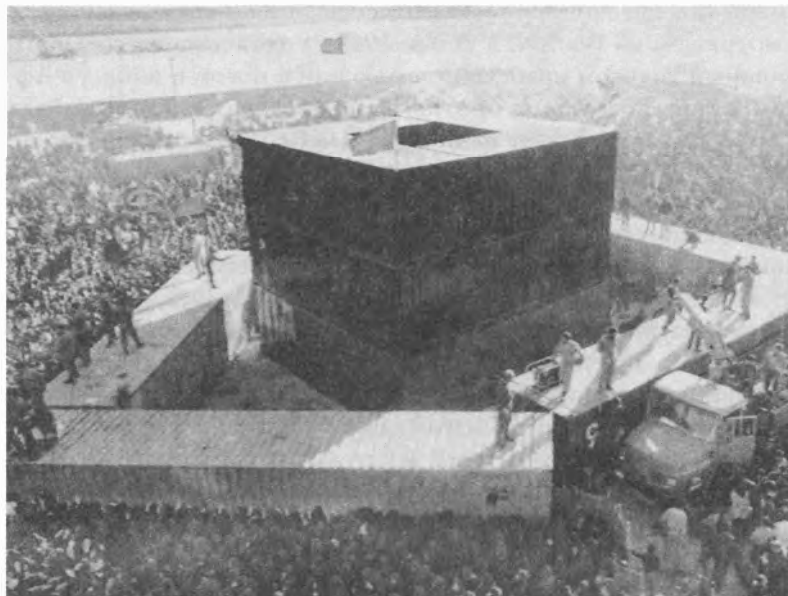


Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либхер, Эспер Расмуссен, Ким Гронборг). Каба. Перформанс в Копенгагене. 1988

свобода, обрисованная широкими толстыми линиями, как на киноплакате к «Приключениям неуловимых», одета в буденновку и сползающий с плеч халатик, пародийный наряд анархического воинства. В 1990-е годы Андрей Хлобыстин сообщает новый смысл давно забытому символу московских «Мухоморов» и в самый разгар дискуссий о превращении советской империи в демократию, а затем в олигархию, в разгар бесплодных поисков обновленной национальной идеи предлагает новую версию российского государственного флага. Это красное полотнище с белыми горохами, которое указывает на древнейшую правящую династию страны — династию царя Гороха. Такое сказочно-галлюциногенное знамя представляет финал российского анархизма: белые горохи на красном поле не организованы ни в какие ряды и порядки, их хаотичное перекачивание сопротивляется систематизации, отменяет иерархии и структуры.

В юбилейный год Великой французской революции многим кажется, будто наступает время, когда каждый, как в проекте «Воображаемый музей революции», сможет избрать или приготовить себе свой частный идеологический набор, свободно составить мировоззрение. Идеология в стиле фьюжен обещает отмену политических войн и стабильный мир, обеспеченный балансом интересов многочисленных субкультур. Постмодернистский конец истории отличается от модернистского, пережитого, например, в версии Великой Октябрьской революции. Тогда ждали

Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг). Кааба. Перформанс в Копенгагене. 1988



в прямом смысле слова конца старого света, культурного переворота, подобного переходу от античности к христианству. Теперь, с крушением этой утопии, смысл революции на Западе ощущается полностью исчерпанным. История заканчивается как история борьбы за освобождение человечества и продолжается как идейно бескачественное время капиталистической хозяйственной эволюции. В 1992 году интернациональным бестселлером становится книга американского ученого Френсиса Фукуямы «Конец истории», что также говорит о желании не замечать реальное время.

Вероятно, в силу этой инерции в январе 1991 года, когда начинается вторая война в Персидском заливе, которую освещает телевидение всего мира, в реальность этой войны призывают



Сергей Шутов. Абак. 2001

не верить все: военные утверждают, что США дистанционно уничтожают иракскую технику на полигонах; философ Жан Бодрийяр делает заявление прессе о том, что «горячая» война невозможна по сути после «холодной войны» и военные репортажи — не более чем гиперреальное телевизионное зрелище. Войну в Персидском заливе рассматривают как незначительный эпизод, подобный фолклендскому конфликту, предпочитая не пом-

нить, что пассионарность, иссякающая на Западе, давно уже смотрящем на Восток, в конце 1970-х годов дала о себе знать мощным толчком иранской революции, а потом и войны в Афганистане. Революция против модернистских идеалов Запада пассионарно нарастает на Востоке. На Венецианском биеннале летом 2001 года московский художник Сергей Шутов показывает инсталляцию «Абак»: выставочный зал заполнен фигурами молящихся в темных одеждах, звучат разноязыкие хоры, и невозможно сказать, кто перед нами — христианские монахи, или мусульмане, или приверженцы какой-то другой религии. Внятен, однако же, дух прикрывающегося религией фанатизма, который становится действующей силой современности. Статус образа, оказывающего глобальное воздействие и так и не встретившего западного противовеса, исламская революция обретает 11 сентября 2001 года. Но до этого момента еще длятся 1990-е годы, умудрившиеся даже почти не отреагировать на новую балканскую войну и бомбежки в Центральной Европе.

Одним из произведений, заканчивающих XX век, становится мультфильм южноафриканского художника Уильяма Кентрида



Уильям Кентридж. Процессия теней. 1999

жа «Процессия теней». Кентридж режет из черной бумаги силуэты разнообразных фигурок, символизирующих исторические этапы развития европейского общества в эпоху модернизма. В фильме процессия теней движется под музыку уличного композитора из Йоханнесбурга, которая в самом начале напоминает революционные марши. Персонажи Кентриджа бегут на штурм баррикад, как герои Делакруа, но потом их поглощает сумятица и хаос, чтобы в финале появилась абсолютно совершенная, живая и свободная от бесконечных волнений человеческого ума реальность. Эта реальность представлена короткой натурной съемкой игры черного кота, беззаботно веселящегося на экране, где только что пронеслась история картонных фигурок «Процессии теней». Благополучная эпоха постмодернистской контрреволюции выбирает маргинальный до этого путь под названием «выживание». Не пафосное «Жить, чтобы жить» революционных 1960-х годов, а простое выживание. Художники настойчиво показывают обществу, что пора снизить скорость и оглянуться по сторонам, начать жить на первом этаже. Фишли и Вайс дают этот хитрый совет одними из первых, включая на знаменитом электронном табло на Таймс-сквер в Нью-Йорке видеозапись котика, лакающего молоко из блюдца, на том самом месте, где многие художники 1980–1990-х годов демонстрировали политические антирекламы, как, например, Дженни Хольцер — надпись «Спасите меня от того, что я хочу».

Институализация политического искусства в Европе

Политическая забота, выходящая в 1990-х годах на первый план, — это обустройство новой посткоммунистической Европы. В странах бывшего восточного блока и в России больше надежд, чем разочарований: проигранная война в Афганистане и окончившаяся таким образом холодная война воспринимаются как победа, а не поражение: возможность присоединения к процветающей цивилизации Запада. Однако искусство начала и середины 1990-х годов обнаруживает мировоззренческие сложности периода трансформации. Акции восточноевропейских и особенно московских художников отличаются нарочитой агрессивностью. Предшественниками жесткого восточноевропейского стиля 1990-х годов были художники из объединения



Олег Кулик. Вглубь России. 1993
Анатолий Осмоловский. Хаос — мой дом.
1993

скую тюрьму, где они были вынуждены в течение часа (поскольку выйти назад можно было только строем в назначенное время) рассматривать малоформатные произведения московской Номы в тюремном коридоре, поодаль от настоящих ЗК, которые за хорошее поведение здесь же смотрели черно-белый телевизор. 1992–1995 годы в московском искусстве полностью принадлежат акционизму, лидерами которого становятся знаменитый человек-собака Олег Кулик, сотрудничавший до 1993 года с галереей «Риджина», и ученик Бакштейна Анатолий Осмоловский, который по горячим следам повторил нашумевшие проделки Дэмиена Хёрста (сфотографировавшись с головой мертвой старухи) и Владислава Мамышева (сделав свой портрет без штанов).

В 1994–1995 годах политическое искусство выходит на московские улицы в проекте «Искусство принадлежит народу!», опи-

«Ирвин», которое прогремело на всю Европу в перестроечные 1980-е, сопровождая группу «Лайбах» в общем движении «Нового словенского искусства». «Лайбахи» и «Ирвины», появившиеся соответственно в 1980-м и 1983 годах, проходят весь путь подпольного искусства через запрещенные концерты и выставки. В 1995 году в последний день войны в Боснии «Новое словенское искусство» объявляет о создании в Сараево независимого государства, принять гражданство которого может любой. «Лайбахи» утверждают, что берут города быстрее войск НАТО. Однако во второй половине 1990-х панковские декларации начинают сопутствовать респектабельным концертам для европейского дипкорпуса.

Стоит напомнить, что первую, наиболее познавательную и трендовую из радикальных акций в Москве организовал в феврале 1992 года куратор Иосиф Бакштейн, заведя богемных художников и искусствоведов двумя группами в Бутыр-



Константин Звездочетов, Александр Сигутин. Из проекта «Искусство принадлежит народу!». 1994

сание которого, сделанное искусственным знатоком авангардов Андреем Ковалевым, позволяет заметить начинающееся «обеззраживание» и обезкураживание искусства протеста, когда художники скорее развлекают публику как медиа-звезды: «Проект... предусматривает использование рекламных щитов, предоставленных агентством „Акцент медиа Россия“, на которых ни о чем не подозревающей публике представляются специально подготовленные произведения современных художников. <...> Реклама на семантических полях новой России заняла освободившееся место агитпропа... В каталоге проекта в качестве основной задачи заявлена „экспроприация новых территорий искусства“, что подозрительно смахивает на ассимиляцию подвигов революционной группы ЭТИ («Экспроприация территорий искусства» под руководством т. Осмоловского), отчего в проекте революционность как эстетическая категория имеет наведенный характер. Но ранние революционеры производили свои провокационные и террористические акции без предварительного уговора с представителями эксплуататорских классов. Так что наступил новый этап революционного движения: прежнее мелкое хулиганство ушло в прошлое, и здоровый революционный цинизм допускает теперь стратегическое сотрудничество с механизмами буржуазного подавления. Только внедрившись, подобно компьютерному вирусу, на каналы массовой коммуникации, современный художник может исполниться высоким пафосом разрушения... Но волю к истинному политическому терроризму и провокации проявили только классики жанра



Олег Кулик. Из проекта «Искусство принадлежит народу!». 1994

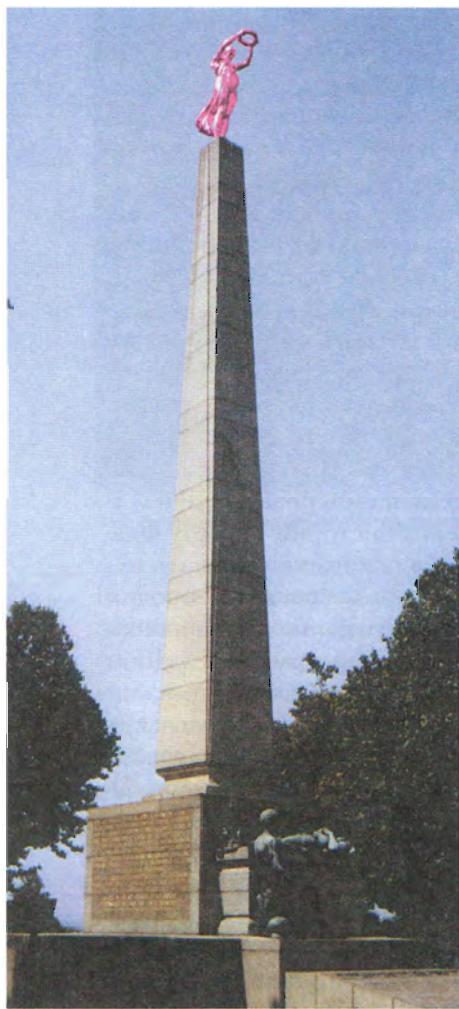
Константин Звездочетов да Олег Кулик. Представ перед благодарными прохожими в виде Льва Давыдовича Троцкого и Адольфа Шикельгрубера с арбузом в руках, Звездочетов сделал неутешительное заявление („я не апостол нации“), свидетельствующее о пораженческих настроениях. Кулик, напротив, выставил на Васильевском спуске предвыборный плакат со своим мудрым и демоническим лицом, украшенным моисеевскими сияющими рожками. Обернувшись животным, даже богом животных, Кулик занят выдвижением своей озверенной персоны в претенденты от партии животных. Как всегда, он был подвергнут совершенно небывалому успеху, но его высокий этический пафос был понят неправильно, и незабываемый лик защитника и адвоката фауны, принятого за мелкого беса, безжалостно замазали черной краской. Ответственность за эту акцию взяла на себя группа художников-бюрократов из московского правительства»¹².

Примеры изменений политического искусства дает выставочный проект «Манифеста» – биеннале современного европейского искусства. Первая «Манифеста» состоялась в 1996 году в Роттердаме, вторая – в 1998 году в Люксембурге. От других выставок аналогичной ориентации – Венецианского биеннале и кассельской «Документы» – «Манифеста» отличается принципиально. Это путешествующая выставка, которая по замыслу ее организаторов, чиновников Культурного совета Европы, перемещается из одной маленькой европейской страны в другую, демонстрируя новую Европу после холодной войны, состоящую из безграничной европейской культуры, истории и, главное, современности. Подлинными гражданами EU являются именно молодые люди, в том числе и художники, которые в 1980-х годах,

когда Европа еще была разделена на враждующие лагеря, ходили в школу и ничего особенного о тех годах не помнят, тем более их не разделяют воспоминания о Второй мировой.

Один из кураторов второй «Манифесты» Роберт Флек в статье «Искусство после коммунизма²» пишет о том, что впервые после 1920-х годов мы можем говорить о децентрализованной Европе. Моделью отношений в этой Европе для него служит Музей современного искусства в Лодзи, один из старейших музеев такого рода в нашей части света. Он был основан польским художником Владиславом Стржеминским, связанным как с советской, так и с парижской авангардной школами. Стржеминский обратился с просьбой к знаменитым конструктивистам и абстракционистам 1920-х годов подарить по одной картине Лодзи, что и было сделано. В 1981 году, в самый разгар политических выступлений «Солидарности», независимую Польшу поддержал Йозеф Бойс, который приехал в Лодзь на микроавтобусе и устроил выставку в тамошнем музее. В этой истории Роберту Флеку интересна не только возможность в одночасье сообщить импульс актуальной художественной столицы небольшому городу с умирающей промышленностью. Важно и указание на единый художественный стиль, который был в европейском авангардном движении 1920-х годов, как это и обнаружил Стржеминский своей экспозицией идеологически весьма разнообразного искусства. Роберт Флек считает, что 1990-е годы открывают мультикультурный стиль современного искусства, в котором уже ничего не напоминает о восточноевропейской советской эстетике.

Агрессия, указывающая на шоковую политическую ситуацию, в экспозиции второй «Манифесты» как бы ушла под почву. Зато появилось много работ, которые исподволь организовали смысловое и соматическое пространство неопределенности, неловкости, скованности. Так, литовский художник Деймантас Наркевичус комментирует в девятиминутном видео пафос присоединения Прибалтики к новой объединенной Европе: фильм называется «Европа 54° 54' – 25° 19'», камера показывает улицу в Вильнюсе (бульвар Добровольцев, раньше – Красной Армии), затем такие же маловыразительные, как эта новостройка, лесные пейзажи. Оказывается, все это – географический центр Европы, который находится на территории Литвы и представляет собой идеологическую конструкцию, подпольно существовавшую в национальной литовской мифологии советского периода и до сих пор очень влиятельную. Падуанец Маурицио Каттелан показал гигантскую инсталляцию, состоящую из живого оливкового дерева, вырезанного из холма вместе с трапецией почвы высотой метра в два с половиной и подвешенного под сводами здания. Зрелище этого одинокого живого существа, напоминающего своими очертаниями барочный памятник, было



Саня Ивекович. Беременная память.
Проект для 2-й «Манифесты». 1998

тяжелым и величественным одновременно. Оно подвергало сомнению возможность выжить в системе природных и социокультурных резерваций, которую расчетливо выстроило постиндустриальное общество.

Другая экологическая проблема — катастрофа памяти — стала темой двух работ хорватки Сани Ивекович. Основной проект Ивекович для «Манифесты» — невозможный монумент «Беременная память». Ивекович превосходно применяет прием Ольденбурга, показывая, как пластическим гротеском деконструировать пафосную идеологию. Тяжелый силуэт символической фигуры Славы угрожающе нависает над городом: память, и в этом убеждает, в частности, югославский опыт 1990-х годов, может быть бомбой замедленного действия. Но ко всей глубине этого понимания 1990-е годы в постисторической эйфории даже не приближаются, и накануне событий 1999 года Ивекович исполняет неблагоприятную роль Кассандры. Во второй ее работе на плакате из серии «Поколение XX» (что можно понять и как римскую цифру, обозначающую столетие, и как два-

жды повторенный знак X, указание на двойное неизвестное) изображена молодая женщина, ее имя написано на груди — Дражика Кончар, в строке наверху значится, что она была замучена в Загребе фашистами в 1942 году в возрасте 27 лет. Но на плакате портрет одной из моделей Модного дома Шанель, и художница предъявляет зрителям катастрофическое смешение всего со всем, которое производят массмедиа. Чтобы разрушить стену бесчувствия и амнезии, образованную привыканием современного человека к катастрофам на экране, Ивекович через музейные магазины продает открытки с женскими именами в пользу приюта в Загребе, который был открыт для женщин, подвергшихся насилию. Моя тезка и ровесница, хорватка, была

спасена работниками этого приюта. Теперь ее портрет, точнее, маска с присохшими к гипсу бинтами, не скрывающими сломанного носа, стоит в ряду еще двадцати таких же женских гипсовых лиц-судеб в инсталляции Ивекович.

Эти произведения удостоверяют тезис Роберта Флека, что социально-критическая и политическая направленность сохраняется в современном искусстве важное значение. Однако в отличие от прошлых лет она связана не с утверждением всеобщих истин, но исключительно с личным опытом. Вопрос в том — и это ключевая проблема всего постмодернизма первой половины и середины 1990-х годов, — долго ли продержится актуальное искусство как частная практика? Действительно, становясь институционализированным (само это слово распространяется во второй половине 1990-х годов), искусство теряет кураж и приобретает псевдополитический оттенок. Становясь частным делом, оно способно сохранить пассионарность, но его политическая составляющая вне общественной сферы или вне реальной политической борьбы идей неуклонно деградирует.

Это доказывает юбилейная выставка произведений восточноевропейских художников «После стены», представляющая 22 страны и 145 авторов, весьма политизированная по названию, но только лишь по названию. В 2000 году она переезжает из Музея современного искусства в Стокгольме в объединенный десять лет назад Берлин. Основная ее часть разместилась в только что открытом музее современного искусства на Гамбургском вокзале, который был заброшен после войны, так как оказался в опасной близости к стене. Здание вокзала-музея, подсвеченное фиолетовыми неоновыми лучами, сияло над многокилометровой полосой гигантской стройки-траншеи, которую тогда представлял собой центр Берлина — территория по обеим сторонам от бывшей стены. Значительную часть экспозиции в Гамбургском вокзале составили два раздела: «Социальная скульптура» и «Срезы гендерных проблем». Вот уже привычно расфасованные слова из пресс-релиза: критика «институций», «консумеризма», «экстремального национализма и тоталитаризма», «гендерные роли и человеческое тело». Восточноевропейские художники демонстрировали фирменный жесткий стиль и любовь к большим вопросам. Центральным произведением в гендерных проблемах

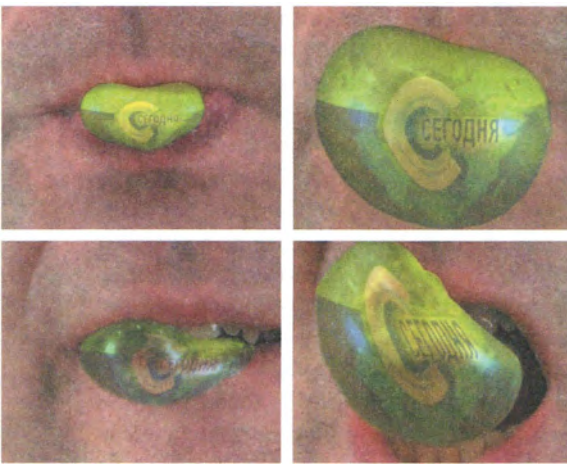


Саня Ивекович. Народные героини.
1997–1998

была модная видеоинсталляция польской художницы Катаржины Козыры, представляющая собой пустую комнату со стенами-экранами, на которых происходит бесконечное мытье старух в бане. Зритель, попавший под визуальный обстрел обвисшими животами, сморщенными грудями, седыми лобками и трясущимися ляжками — лица в этом контексте не читаются, — убеждается, что искусства после такого симулятивного Аушвица действительно быть не может. В социальной скульптуре доминировала «разоблачительная» инсталляция Недко Солакова «Светочи нации». В комнате с бордовыми стенами Солаков показывает пять живописных портретов «новых болгар» (телемагнатов, воротил гостиничного бизнеса и т. д.) вместе с «документацией»: рисунками, которые иллюстрируют, как модели согласились позировать (история изложена в надписях), как художник ждет их в офисе, как они отдыхают дома («герой дня без галстука»). Отдельную стену занимает ироничное «заявление» художника о том, что его произведение преследует две цели: понять, кто же составляет элиту нации, и оказать помощь этим людям в их стремлении увековечить себя. Актуальную для Западной Европы в период нового балканского конфликта работу под названием «Схваченные в Литве» представили литовские художники из «Группы академической подготовки», провоцирующие думать, что схвачены их персонажи могут быть не только объективом камеры, но и полицией. Зритель наблюдает автоматическую проекцию слайдов: сначала на темной улице возникает то ли курд, то ли араб, облаченный художниками в национальный литовский костюм; в следующем кадре к нему подходит второй, а в десятом — глядишь, уже их целая толпа, и вожак целится прямо в лицо музейной публике, демонстрируя агрессивные намерения «мигрантов». Истории хотя и страшноватые, но в силу салонной театральности не отличающиеся способностью проникать в сознание зрителя, возбуждать в нем сочувствие или поиски смысла. По сравнению с произведениями Ивекович, это быстрозамороженные полуфабрикаты, подготовленные специально для поглощения музеями и критиками, которые производят дискурс о современном искусстве. Таким искусством невозможно заразиться (напомним, что «заразительность» Лев Толстой считал важным свойством художественного произведения), и это продемонстрировал эпиграф к выставке — перформанс Олега Кулика, предложенный обществу на открытии. Суть в том, что обнаженный художник в наморднике, к которому прикреплена кисточка, пишет красной краской свой интерактивный портрет. Интерактивный потому, что при каждом касании портрет кричит художнику: «Кулик, ты говно! Отойди от меня!» И в конце разъяренный художник его разбивает. На первом представлении Кулик рисовал на бумаге и разрушал свое изображение, ткнувшись

в него кисточкой, как Буратино носом. Такая личная интонация была хороша для клуба, но недостаточна для большой сцены. Гастролируя в Риге, Кулик решил экстремально усилить дозу воздействия: во второй раз портрет создавался на стекле, о которое Кулик серьезно порезался, разбивая его кулаком, и чуть было не истек кровью. В Берлине портретный экран был уже из оргстекла, и когда Кулик, раскованно двигаясь под музыку, эффектно треснул по нему штыковой лопатой, ни одного, даже самого маленького, осколочка не попало никуда; как политкорректно пишут в титрах, «ни одно животное при съемке фильма не пострадало».

Предпринятая во второй половине 1990-х годов реконструкция центра Берлина — основное архитектурно-художественное событие Европы на рубеже XX–XXI веков — была призвана окончательно политически отреставрировать историю прошедшего столетия. Чистые-пречистые здания Рейхсминистерства воздушного транспорта стали местом концептуально незаметного, а точнее сказать — институционально апроприированного политического протеста актуального искусства. У ворот министерства — постоянно действующий проект художника Йохана Герца. Возле обоих входов во двор в ограду вмонтированы телевизоры: дай машине знать о своем присутствии, нажав кнопку, и она начинает показывать длинную видеозапись, в которой разные немецкие чиновники рассуждают о роли денег, теперь снова на законных основаниях занявших квартал рядом с Бундесратом, на крыше которого со значением сидят оплавленные до неузнаваемости в огне Второй мировой имперские орлы. По лицу чиновников видно, что они врут и скучают, а исторические предостережения и социальные протесты Герца в самом сердце стройки обновленной немецкой столицы выглядят сущим недоумением. В 2005 году аналогичную работу под названием «Жевательная грязь» показал на выставке «Россия-2» Аристарх Чернышев. Это видеозапись телевизионного интервью для программы политических новостей. Как и Герц, Чернышев акцентирует внимание на пластике губ, складывающихся в механические гримасы. Произведения Герца, Чернышева, как и работы Ивекович, отличает нота предупреждения-бессилия. Еще в 1986 году Герц вместе с женой Эстер Шалев-Герц соорудил в центре Гамбурга антифашистский монумент — двенадцатиметровый обелиск из свинца с декларацией против насилия, написанной на семи языках. Замысел монумента отличается свойственной 1970–1980-м годам процессуальностью и интерактивностью: художники спланировали обелиск не только в пространстве, но и в реальном времени, поскольку механизм с каждым днем незаметно опускал его в шахту, пока в 1993 году земля не поглотила памятник полностью, после чего он был скрыт под непробиваемым стеклом.



Аристарх Чернышев. Жевательная грязь. 2004

На протяжении семи лет жители Гамбурга и туристы могли писать на поверхности памятника свои мысли о войне и насилии. Было зафиксировано около 60 000 контактов с обелиском, причем лишь часть из них — с целью оставить подпись под антифашистской декларацией. Многочисленные сторонники насилия заливали обелиск краской, соскабливали слова декларации, ри-

совали свастики и даже стреляли в него из крупнокалиберного оружия. Именно таким свидетельством подспудного деструктивного буйства благонамеренных граждан монумент и опустился в свою подземную шахту, подобно военной ракете.

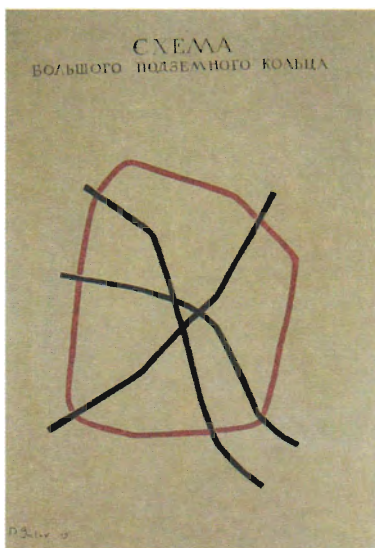
На дневной же поверхности Европы во второй половине 1990-х — начале 2000-х годов было сделано все, чтобы стереть большую историческую память. В России второй половины 1990-х годов насаждается причудливый идеологический гибрид монархических и коммунистических предрассудков: утратившая смысл советская история теперь заключена в компьютерную рамку из двухглавых орлов. В Берлине напоминания о войне при виде хайтековского Сони-центра, накрывшего целый квартал Потсдамерплац гигантским стеклянным шатром с подсветкой, поглощаются современной психоделикой. Как заметил в ранние 2000-е годы Джон Сибрук, «если рассказать „Старому грязному уроду“ или „Убийце привидений“ (сценические имена музыкантов. — Е. А.) о Второй мировой войне, они скажут: „Вау, это круто“, как будто историю можно свернуть в косяк и закурить»¹³. Впрочем, желающие смотреть в прошлое, а не в настоящее, могли перевести взгляд от гигантских траншей, простиравшихся от Потсдамерплац и Рейхстага на север, в сторону Берлин-Митте, могли перевести взгляд на тихую улицу, идущую в бывший Восточный Берлин вдоль бокового фасада Рейхсминистерства воздушного транспорта и заметить остаток Берлинской стены. Если спуститься в канаву, вырытую вдоль этого исторического фрагмента, откроется выставка об истории тайной полиции с подробной топографией Берлина и всей Германии. В канаву то и дело сходят один-два гуляющих туриста, чтобы побродить вдоль стены и сориентироваться в карте специальных тренировочных лагерей, каменоломен и других объек-

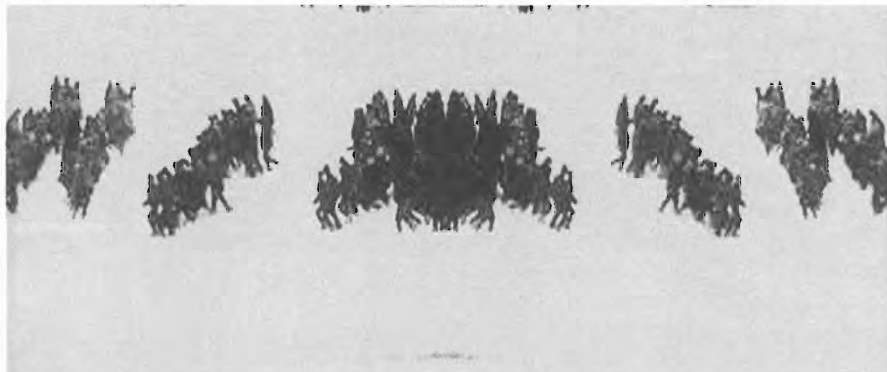


Андрей Филиппов. Очей очарованье! 2002

тов, которые курировали национал-социалисты, а также в плане размещения их полицейских офисов в берлинских районах (значки на плане попадают так же часто, как какие-нибудь булочные или сберкассы в реальных городских кварталах). Вернуть подавляющий массив исторической памяти на «дневную поверхность» немецкой столицы решили американский архитектор Питер Айзенман и художник Ричард Серра. В 2005 году на незастроенной территории в полосе отчуждения Берлинской стены, как раз над бункером Гитлера, они воздвигли 2711 бетонных плит в память о жертвах Холокоста. Минимализму в этом произведении возвращены художественный образ и бытийный смысл. Посетитель мемориального комплекса ощущает себя один на один с неумолимым геометрическим строем бетонных плит, поднимающихся выше человеческого роста, иногда на 4 метра. Каждая плита

Дмитрий Гутов. Схема большого подземного кольца. 2005





Михаэль Ровнер. Order. 2003

стоит в память о множестве погибших. А вся «конкретная структура» как целое свидетельствует об угрозе жизни, которую несет в себе современная цивилизация, способная время от времени терять рассудок, становясь конвейером смерти... Издалека видна воронка под стеклянным куполом Рейхстага, по которой бесконечно ползут, как муравьи, экскурсанты, желающие увидеть историческую сцену с птичьего полета. Возможно, именно этот поток любопытствующих косвенно инспирировал самую заметную работу на Венецианском биеннале 2003 года, сделанную художницей Михаэль Ровнер в павильоне Израиля, которая представляет собой проекции на стены здания змеящихся черных лент, напоминающих одновременно движение насекомых и колебания белковых нитей. Тошнотворное биологическое колорвание оказывается многократно уменьшенными людскими хороводами.

Новая антропология

Алиены

Применение компьютерных технологий в искусстве, клонирование в биологии и неуклонно нарастающая со второй половины 1980-х годов эпидемия новой смертельной болезни — СПИДа, соединившись, определяют точку художественных поисков общества начала 1990-х годов. Одна из главных художественных проблем этого времени — проблема представления жизни и смерти тела — ведет к формированию новой постмодернистской антропологии, в которой поначалу малозначима социальная сторона, уступающая зрелищу всевозможных физиологических мутаций. Тема телесного объединяет основных художников 1990-х годов: Дэмиена Хёрста, Роберта Гобера, Чарльза Рэя, братьев Чепмэнов, Мэтью Барни, Мону Хатум, Андреса Серрано, Сару Лукас, Трэси Эмин, Кристиана Болтански, Владислава Мамышева, Олега Кулика.

Искусству конца 1980-х — начала 1990-х годов свойственно задумываться о ветхости и смертности тела, причем смерть своим окаменением, как это превосходно показывают Георг Херолд, Роберт Гобер или Антон Ольшванг, снимает проблему представления человеческой индивидуальности и сексуальных различий. В 1996 году Дэмиен Хёрст создает «Гимн» — гигантский антипамятник модернистской модели человека. По его заказу из бронзы отливают учебную анатомическую модель, напоминающую те, что были сделаны в 1930-х годах в Германии. Дрезденский человек модернизма, которого можно видеть в музеях гигиены, был из стекла, в нем ясно светились разноцветные органы, кровеносная система,

Сергей Волков. Без названия. 1991



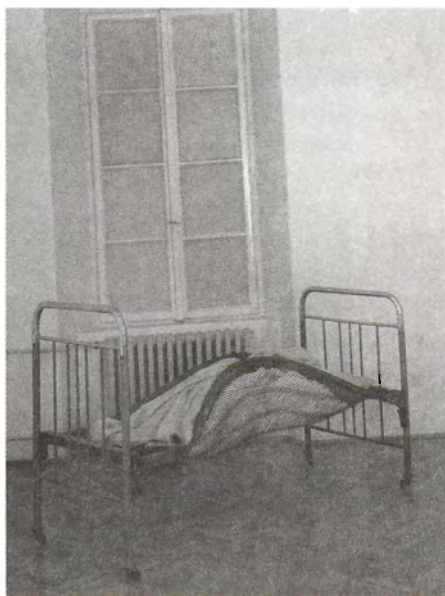


Роберт Гобер. Без названия. 1990
Андрес Серрано. Морг. Причина смерти — СПИД. 1992

ветвистые нервы. Хёрст заливает это прозрачное искусственное тело темным металлом, превращая его в архаичный расписной тотем, открывший свою печень, свои сакральные потроха для лицемерия и утрашения. Хёрст демистифицирует эффект обманчивой научной объективности представления человека в эпоху модернизма. Наука, объяснившая механизмы жизни и смерти, оставляет современного человека в состоянии едва ли не большего смятения перед необходимостью умирать в таком рационально совершенном, спланированном мире, словно бы говорит Хёрст названием своих самых знаменитых произведений — контейнеров с рыбами и животными в растворе формальдегида — «Физическая невозможность смерти в сознании каждого живущего».

Младшие коллеги Хёрста по школе (Голдсмит-колледжу) и по движению, которое в середине 1990-х получает название Young British Art, братья

Динос и Джек Чепмэны разворачивают эту же тему столкновения разума и смерти в скульптуре «Übermensch» («Сверхчеловек»). «Übermensch» обескураживает адептов Ницше зрелищем беспомощного инвалида, оказавшегося на каменистом пригорке, с которого он не в состоянии слезть без посторонней помощи. Символический герой Ницше, способный воспользоваться рычагом Архимеда и перевернуть Вселенную, краса и ужас модернизма, у британских художников приобретает черты конкретной личности. В духе пародийных скульптур Кунса они портретируют гениального ученого Стивена Хокинга, автора ставшей бестселлером «Краткой истории времени» (1987). Идеи Хокинга оказались настолько же современными и влиятельными, насколько в свое время потрясли специалистов и просто обывателей теории Альберта Эйнштейна¹⁵. Художников, знающих толк в постмодернистских гротесках и аллегориях, не могла не при-

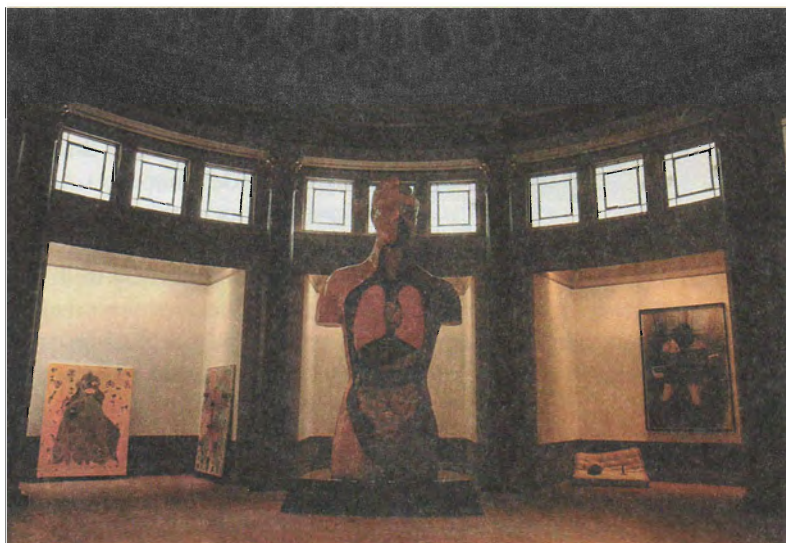


Дэмиен Хёрст. I Wanna Be Me. 1990–1991

Антон Ольшванг. Кровать. 1991

влечь та сюрреальная форма, та «игра природы», которая заключила мощный и изощренный ум Хокинга в трагически измененное болезнями тело. Не способный самостоятельно передвигаться и говорить, Хокинг становится примером сверхчеловека не только как завершающий столетие супергений, но и как

Дэмиен Хёрст. Гимн. 1996





**Динос и Джек Чепмэны. Сверхчеловек.
1995**

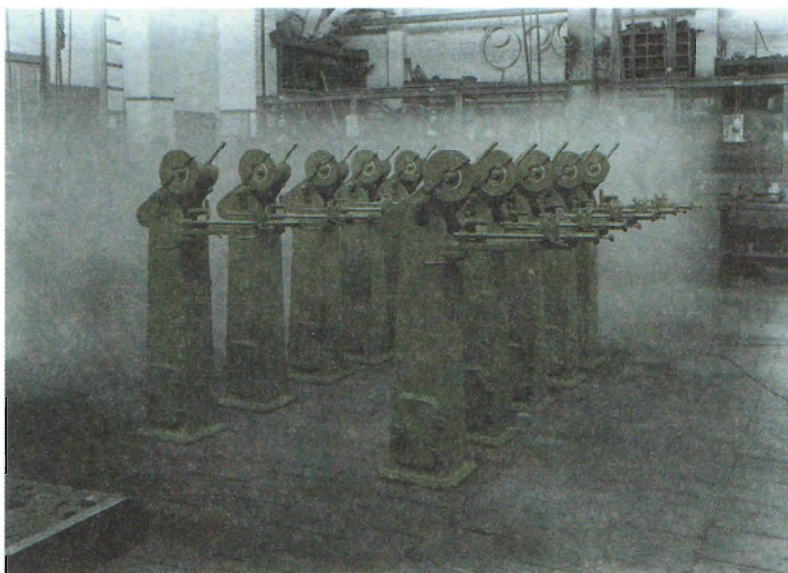
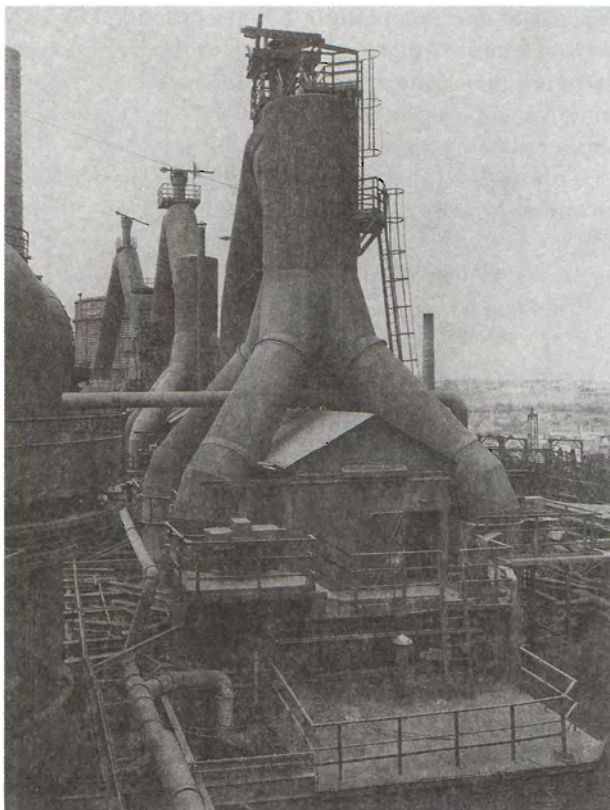
субъект, осуществляющий свои функции — движение, речь — благодаря компьютерным технологиям. Он — первый реальный киборг, гражданин киберпространства, человек будущего. Будущее, обеспеченное технологиями, стало быть, заставляет совершенно по-новому воспринимать и интеллект, и само человеческое тело, изменяя, делая субъекта все более нестабильным, неестественным с обыденной точки зрения, но и открывая ему небывалые возможности. Знаком того, что постсовременность разочарована в утопиях модернизма и не верит в позитивную преобразующую силу небыва-

лых возможностей, является преобладание пессимистических или декадентских представлений кибертела-будущего. Ведь каждое тело и каждое творческое сознание подвержено смерти, которую наука не в состоянии победить, несмотря на все новые технологии.

В 1990-е годы находит свое продолжение романтическая тема одушевленного механизма и бездушного тела. Мифологизация технологий способствует тому, что новые музеи современного

искусства, такие как экспозиция XX века галереи Тэйт Модерн, открываются в памятниках промышленной архитектуры. В экологическом постмодерне эти функционально устаревшие здания превращаются в лабиринты стиля гранж, которые демонстрируют современному обществу отнюдь не ясный путь научно-технического прогресса, но волнующий и непонятный мир. Новая антропогенная природа машин стоит за спиной современного человека. Так трансформирует фотографии старых станков немецкий фотограф Томас Руфф. Он учился в конце 1970-х годов у Бернда и Хиллы Бехер, которые позднее стали очень знамениты благодаря сделанным еще в 1970-е годы сериям черно-белых фотографий промышленных сооружений — концептуальному каталогу модернистской промышленной революции. Руфф полностью преодолевает документальный объективизм фотографии 1970-х, хотя со взглядом учителей его связывает умение акцентировать живую характерность индустриального объекта. Как постмодернист-апроприатор Руфф использует архив негативов, созданный в 1930-е годы на обанкротившейся дюссельдорфской машиностроительной фабрике. Он сканирует негативы, раскрашивает их в компьютерной программе и остраивает, делая машины гиперматериальными, а видные на негативах белые бумажные экраны, которыми рабочие на съемках загораживали пространство вокруг станков, обращает в туманное облако, откуда машина возникает в обычном заводском интерьере, подобно насекомому-алиену в фильме ужасов. Сюрреально форсируя художественные приемы, Руфф извлекает из документальной фотографии именно ту правду факта, которая говорит о состоянии модернизма и его опасности: мы видим станки в качестве биоморфных фетишей, культовых машин, витальная энергия которых превосходит человеческую и необратимо меняет людской мир. На выставке 2004 года в музее Кестнер Гезелльшафт в Ганновере Руфф одновременно экспонирует фотографии из циклов «Машины» и «Обнаженные». Последние — это изображения девушек, скачанные с порносайтов. Соположение выявляет смену технотрагедии: тяжело материализовавшийся, наделенный мощной витальностью механический субъект модернизма соседствует с техногенным организмом нового виртуального поколения, в котором уже нет характерности, «души» и прочих романтических признаков, а есть действующая с неуклонностью автомата проникающая радиация поля. Есть новая невидимая, но еще более способная подчинить себе пространство омертвляющая форма техногенной жизни.

Фантазируя на темы технологий, искусство о физическом теле представляет его зыбкость, несубстанциальность или же какую-то инородную силу, присутствующую скрыто, способную фатально трансформировать и своего носителя, и окружающий

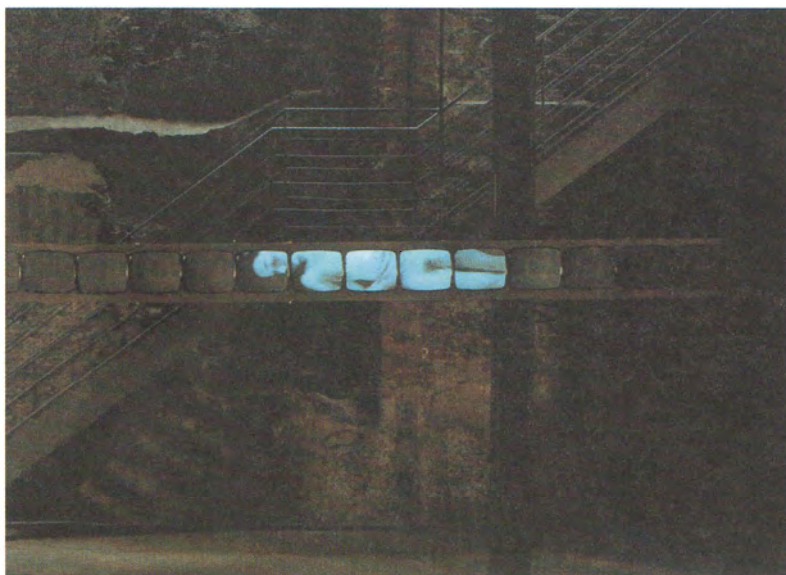


Бернд и Хилла Бехер. Доменная печь. Фолькинген. 1986
Томас Руфф. 0946. Из серии «Машины». 2003



Томас Руфф. Обнаженная № 16. 2003

мир. Одним словом, искусство показывает отчужденность тела, как в 1970-е оно убеждало в отчужденности вещей и окружающего мира. Примеров множество, наиболее известные из них — видеоинсталляции Гэри Хилла «Неопределенность неверия» и Тони Оурслера «Mansheshe». В обоих случаях зритель наблюдает процесс декорпорации тела. Хилл представляет человеческое тело обесцвеченным и «рассеченным» на множество фрагментов,



Гэри Хилл. Неопределенность неверия (Марине). 1992. Фрагмент

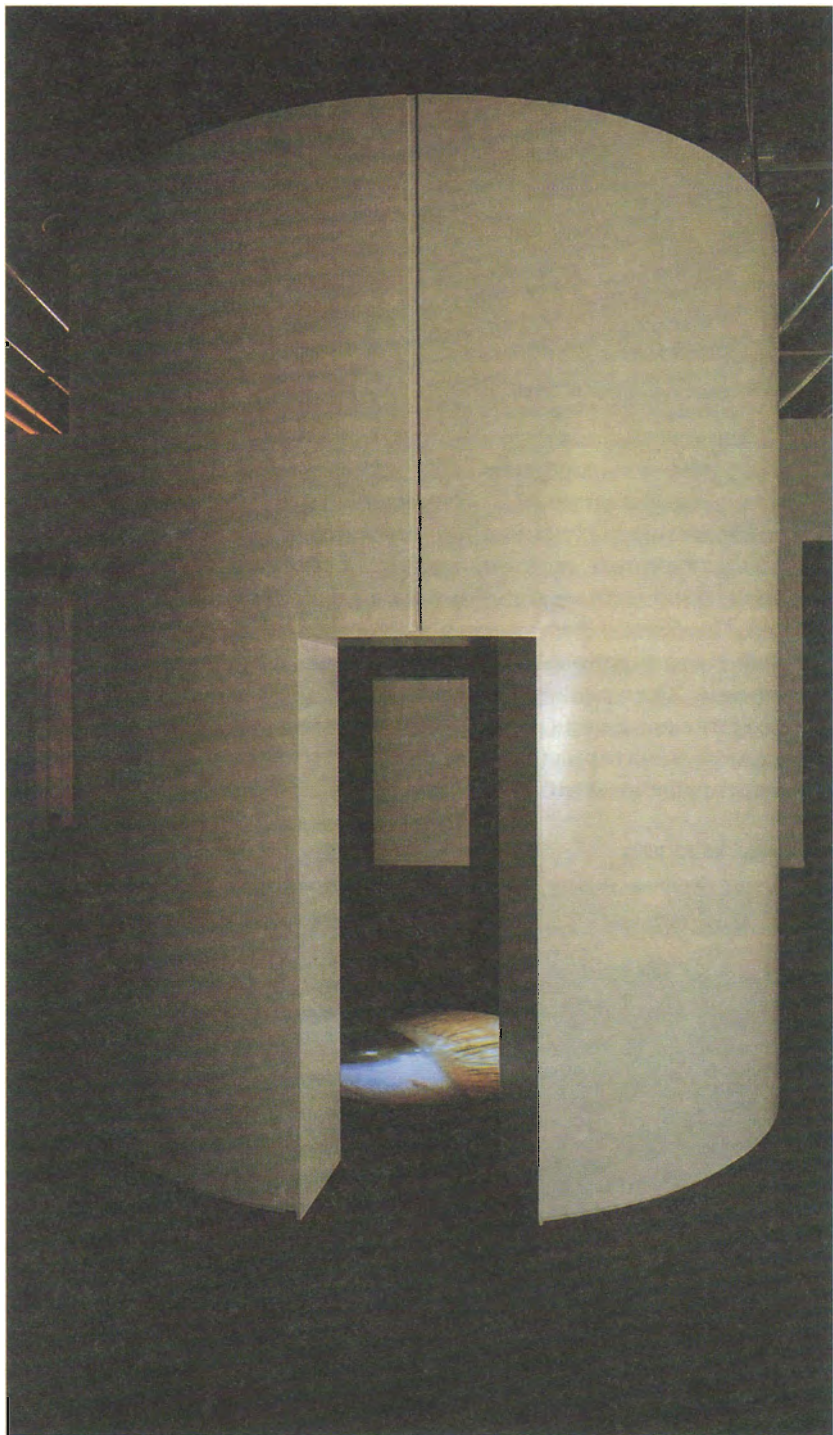
каждый из которых возникает на отдельном мониторе, причем мониторы выстроены в линию, а изображения по ним передвигаются, образуя волну мутирующих телесных форм. Мы видим, как скользят изображения мужского и женского тела, фрагментированные, иногда сливаясь на соседних экранах и снова распадаясь на обезличенные детали анонимной плоти. Тони Оурслер заставляет лица вылупляться из абстрактных овалов в хаотично ускоряющемся ритме и затем так же быстро исчезать, «подергиваться» пленой. Обоим художникам интересуют представление тела как доличного субстрата, в котором органы, физиологические узлы «живут своей жизнью».

Тони Оурслер. *Mansheshe*. 1997



Мона Хатум в инсталляции «*Corps étranger*» («Инородные тела»), смонтированной как проекция на пол в круглом тесном проходном боксе, заставляет зрителя ступать по изображениям живого глаза или внутренних органов, сделанным в процессе медицинского обследования самой художницы, для которой, как для каждого из нас, инородной всегда является невидимая внутренность тела, его физиология.

Новые технологии в 1990-е годы представлены отнюдь не



Мона Хатум. Инеродные тела. 1994



Инез ван Ламсвеерде. Лес: Марсель. 1995

блокировка контакта со зрелищем. Видеоинсталляции культивируют эффект «саспенса», отсутствие определенности. В 1992 году в инсталляции «Парусные корабли» Гэри Хилл строит коридор из интерактивных видеоэкранов, попадая в который, зритель активирует своим движением работу системы и вызывает процессию возникающих и растворяющихся в темноте призраков. Приближение к видеоизображению человека на экране чревато его неуклонным появлением и столь же неизбежным ускользанием. Хилл делает сенсорно ощутимым момент встречи как момент скольжения, случайности. И он сталкивает зрителя с проблемой нематериальности, беспочвенности образа человека, с превращением этого образа в виртуальный слип, сделанный с какой-то невидимой матрицы.

Ванесса Бикрофт. VB 42. 2001



позитивно. Приборы оптической фиксации не являются средством увидеть больше, глубже, шире и быстрее, как этого ждали в 1920-е и в начале 1960-х годов. Наоборот, они поставляют доказательства невозможности понять увиденное: «оптическое бессознательное» Бенямина с такой силой отчуждает видимое через камеру от возможностей человеческого восприятия, что наступает

Прием клонирования образов доминирует и в компьютерной графике, а наиболее распространенными становятся спекуляции на тему полной утраты оригинала в электронном искусстве, которое в отличие от фотографии перешифровывает, переводит образ «на тот свет», расторгая его естественные связи с негативом. В искусстве постмодернизма возникает специальное направление, представляющее новых «инородцев»: клонированные, синтетические тела. Если в конце 1960-х годов полиуретановые люди были уникальными портретными копиями, «образами народов мира», то в 1990-х

тема размножения небиологическим путем выходит на первый план и полностью истребляет идею рукотворной скульптурной моделировки тела. Если первой половине века была свойственна механистичность представления физиологии, то теперь доминирует образ неопределенной (и в силу этого бесформная немеханистической) и чуждой витальности. Твердые формы и узлы старых людей-машин заменяет новая пластичная синтетика, способная принимать любые формы и имиджи, в том числе имитировать тело. Художница Инез ван Ламсвеерде в серии «Последняя фантазия» монтирует тела дигитальных франкенштейнов, незаметно имплантируя женские кисти рук или волосы мужской особи, растягивая кожу, совершая другие подмены. Ванесса Бикрофт, наоборот, исходит из старой сюрреальной традиции представления тела как куклы или манекена. Она приглашает на фотосессии десятки людей, превращая их в шеренги и колонны манекенов, иногда почти не вторгаясь в реальность, иногда демонстрируя при помощи грима, что тело — это тоже униформа, стоит его немного отмоделировать. Бикрофт достигает такого же эффекта расчеловечивания людей, как и Ламсвеерде. Синтетические и настоящие люди в этих фотосериалах лишь внешне напоминают человека прошлого, а по сути наше сознание квалифицирует их как полностью лишенных эмоциональной жизни, неодушевленных роботов или аlienов.

Фрики и монстры

В 1990-е годы непрекращающийся слух об успехах клонирования делает вдвойне актуальным творческий и жизненный облик Энди Уорхола, который был не только автором бесчисленных клонированных портретов медиазвезд, но и единственным художником, заведшим себе двойника по примеру политиков. Уорхол попросил заменять себя на встречах со студентами одного знакомого, мотивируя свою просьбу тем, что не знает, о чем говорить с этой интеллектуальной аудиторией, и делегируя право говорить от собственного имени все, что угодно. Текст об Уорхоло Маурицио Каттелан называет «Army of One», пародируя название модной группы «The Army of Lovers» и указывая на легендарное влечение Уорхола к статусу знаменитости, чьи изображения населяют весь мир и становятся объектами обожания. Уорхол, умножая портреты звезд и автопортреты, делает их похожими на новейшие тиражированные иконы. Возможно, Каттелан намекает на известное изречение «Имя ему — легион», демонизируя фигуру Уорхола. Другая (авто)пародия на ситуацию Уорхола и художника, продолжающего его традицию, была в 1996 году обнаружена шотландцем Дугласом Гордоном, который



Мэтью Барни. Кремастер 5. 1997



Мэтью Барни. Персонаж из видеопроекта «Кремастер 4». 1995

четырежды сфотографировал себя в съехавшем набок седом парике и назвал это все «Автопортрет в качестве Курта Кобайна, в качестве Энди Уорхола, в качестве Майры Хиндли, в качестве Мэрилин Монро». Здесь в список звезд искусства попадает мегазвезда криминального мира, врач-убийца середины 1960-х годов Майра Хиндли. Гордон лишь подтверждает, что именно убийцы являются основными хэдлайнерами и, следовательно, героями постмодернистского периода, сделанного медиа и культом звезд. Он иронично комментирует популярную в 1970–1990-е годы тему заимствованных «я», или, по определению Лакана, «фундаментальной гетерономности субъекта», показывая, что этому понятию в конце века соответствует лихорадочная тасовка колоды популярных образов.

Однако потенциал бесконечно мутирующих персонажей в искусстве 1990-х годов далеко не банален. Возможностью превратить собственное лицо и тело в повествование, соперничающее с «Тысяча и одной ночью», поспешили воспользоваться такие разные, но, вероятно, точно попавшие в свое трансгенное время мастера 1990-х, как Мэтью Барни и Владислав Мамышев. Среди стилистических предшественников Барни и моднейший кинорежиссер 1980-х — начала 1990-х годов Питер Гринуэй, и, несомненно, Сальвадор Дали. Барни открывает последнее десятилетие XX века в Нью-Йорке, придя в искусство из модной индустрии и спорта (впрочем, до этого был и Йельский универси-

тет), и вскоре запускает грандиозный вагнерианский видеопроjekt под названием «Кремастер». Несмотря на физиологическое название (кремастер — это мышца, регулирующая положение тeстикулов), речь идет не о теле, а о фантастических фигурах, в которые тело художника бесконечно перерождается благодаря поворотам сюжета и цифровым видеосъемкам. Барни сюрреально перемещается из будущего в прошлое и обратно, запутывая зрителя прежде всего хронологией проекта. Так, первым был снят 4-й «Кремастер» в 1995 году, затем 5-й — в 1997-м, 2-й — в 1999-м и потом самый известный, 3-й — в 2002 году. Каждая серия представляет собой аллегорическую, но до конца не распуываемую историю. В 4-й речь идет о мифическом создании острова Мэн, и Барни исполняет здесь роль сатира, преобразующегося в отборного агнца — символ праединства, причем все эти трансмутации идут на фоне знаменитых мотогонок. В следующей серии Барни перемещается в Будапешт позапрошлого века, где в роскошной опере и не менее экзотических термальных банях Урсула Андрес играет примадонну, тоскующую без своего мага, прообразом которого явился великий иллюзионист Гудини. Барни в этой роли прыгает без дублеров со знаменитого цепного моста через Дунай, соединяющего Буду и Пешт. Жанр следующей серии художник определяет как готический вестерн. Здесь речь идет об убийце Гэри Гилморе, который должен умереть на родео, чтобы, по понятиям мормонов, его кровь, пролившись на землю, искупила его злодеяние. Гилмор убивает служащего автозаправки, мешавшего ему соединиться с любимой девушкой. Любовь, разумеется, символизируют два «мустанга» 1966 года выпуска — белый и голубой. Автомобильная тематика лидирует в самой знаменитой трехчасовой 3-й серии, посвященной Крайслер-тауэру — знаменитейшему нью-йоркскому небоскребу 1930 года, памятнику архитектуры ар деко. В вестибюле небоскреба пять лимузинов 1967 года выпуска (и года рождения Барни), как машины-убийцы, без водителей, со всех сторон таранят «крайслер» 1930 года (именно в этом году родился отец Барни), «убивают» его, а затем расправляются друг с другом. Во время эдиповой борьбы машин сам Барни карабкается вверх по шахте лифта, представляя ученика масонов, прошедшего посвящение на спирали Музея Гуггенхайма, который должен убить архитектора Крайслер-тауэра, сидящего под шпилем небоскреба. Роль архитектора исполняет не менее известный художник-концептуалист Ричард Серра, в которого, по сценарию, вселился дух мифического Хирама, строителя Соломонова храма. Говоря о своих художественных предпочтениях, Барни упоминает Бойса как предшественника в космологии и картину Каспара Давида Фридриха «Путешественник над морем тумана», герой которой задержался на самой кромке горного кряжа перед неизвестностью.



Владислав Мамышев. 1989(?)

Это романтическое пограничное состояние Барни ищет и в образе сатира Марсия, и в указаниях на момент внутриутробного развития плода, который еще не выбрал свой пол. Бесконечные телесные превращения Барни отсекают его и в творчестве, и в жизни от каких бы то ни было сексуальных и социальных отождествлений. По окончании «Кремастера», которого показали в крупных музеях мира и на кинофестивалях, Барни снова становится героем международной прессы, выбрав себе в пару певицу Бьорк, знаменитую удивительным голосом и странным обликом.

Мамышев начинает свою блестящую карьеру в Ленинграде в 1989 году как травести: он представляет суперженщи-

ну Мэрилин Монро. Мамышев не портретирует звезду, но включается в ее силовое поле, внедряет себя в ее лицо и тело и составляет этот образ активно проживать через поп-культуру не прожитые настоящей Монро 1960–1990-е годы. От середины 1990-х годов к настоящему времени Мамышев резко расширяет диапазон персонажности, мутируя, как вирус, сразу через множество исторических ролей: Христа, Гитлера, Ленина и Крупскую, Екатерину Вторую, Аллу Пугачеву, Любовь Орлову, Элизабет Тэйлор, Федора Михайловича Достоевского, Ренату Литвинову, Папу Римского Иоанна Павла Второго. В отличие от других актуальных художников он пренебрегает возможностями компьютера и легко обходится незамысловатым реквизитом, работая выражением лица и гримом. Все истории в картинах Мамышева наделены силой морального суждения, силой притчи о блеске и нищете звездной современности, замещающей языческие культы. Своих звезд художник обычно фотографирует в декорациях советского быта. Этот исторический контекст и его порождения Мамышев всегда описывает мифологически: «Очень активно и скрупулезно к своему облику отнеслась Алла Пугачева, в 1980-е годы приблизив свой грим к лучшим образцам пекинской оперы. Камуфлирую второй подбородок темно-коричневым, а то и черным гримом, чтобы создать иллюзию тени от нарисованного овала, она оживляла об-



Владислав Мамышев. Новогодний календарь из жизни замечательных людей. 1995

раз „Бородатые Венеры древности“, подробно рассмотренный В. Розановым в книжке „Люди лунного света“. А огненно-рыжая грива в сочетании со зверским гримом придает достаточно агрессии ее лику, чтобы его можно было бы расшифровать как возвращение бога Перуна в массовое российское сознание.



Жан Фабр. Автопортрет в виде джокера. 1990-е гг.

Адольф Гитлер вообще скопировал, слепил свое лицо со старинных изображений немецкого бога Огня языческой Германии: черная челка, щеточка усов. Так при помощи манипуляций четкими и конкретными элементами грима создаются реально функционирующие знаковые конструкции наиболее важных и эффективных ликов»¹⁶.

В отличие от Мамышева или от Барни, которые лицом и телом бесконечно «перетекают» из одного персонажа в другой, бельгийский балетмейстер, художник и скульптор Жан Фабр представляет «Автопортрет в виде джокера», фиксируя тот момент, когда внутри автора нет никакого иного существа, когда он означает пустоту, подобно джокеру. Как показать пустоту? Фабр, много работающий для театра, выбирает способ заключить пустоту в оболочку театрального костюма, привлекающе-го взгляд яркостью и необычной фактурой, чтобы затем сфокусировать зрение на отсутствии лица, на видимой изнанке зрелища. Костюм джокера от Фабра поражает воображение: он сплетен из тысяч и тысяч разноцветных жуков, сияющих, словно драгоценности, прихотливо скрывающие жесткий металлический каркас и одновременно высвечивающие его гулкую пустоту. Скарабеи отсылают к истории человека, в честь которого Фабра назвали при рождении: к истории знаменитого французского эн-

томолога, который написал труд «Жизнь насекомых» и отрицал теорию эволюции Дарвина, полагая, что каждое живое существо обладает изначально своей, заданной формой и функцией. Фабр, перенимая у своего тезки его восхищение великолепными творениями природы, показывает, что сам лишен жизненной твердости и определенности жесткокрылых драгоценностей, что его существо обречено на изменчивость в пустоте или подобно мертвой «коробочке жука».

Детский дискурс

Конец 1980-х годов открывает поколение художников-игрушечников, отцами которого являются американцы Джефф Кунс, Пол Мак-Карти и Майк Келли. Инфантильная фиксация 1990-х демонстрирует не модернистские поиски свежести, но то, что человек в искусстве постмодернизма предпочитает занять пассивную или инвалидную позицию того, кто еще или уже не имеет «взрослой» возможности вмешиваться в ход вещей, или же того, кто отказывается от «взрослой» ответственности, не хочет расти, как мальчик в фильме «Жестяной барабан». Келли, например, сознается в том, что, как человек, не имеющий ни веры, ни убеждений, он просто

не способен создавать «взрослое» искусство. Нельзя сказать, чтобы эта тенденция была абсолютно свежей. Напомним, что еще в 1930-е годы Й. Хейзинга отмечал, что современное общество отличается пуерилизмом. Он приписывал возникновение пуерилизма возрастающей коллективной организации общественной жизни, которая освобождает индивида от необходимости взрослеть и принимать решения. Хейзинга пишет: «Человек стоит среди своего полного чудес мира как ребенок, даже как ребенок в сказке. Он может летать на самолете, разговаривать с другим полушарием Земли, получать лакомство из автомата, услышать по радио любую часть света. Он нажимает кнопку, и жизнь врывается к нему в дом. Может ли такая жизнь сделать его духовно зрелым? Совсем напротив. Весь мир стал для него игрушкой»¹⁷. Очевидно, что в эпоху постмодернизма (она же — эпоха компьютерных тренажеров и игр) актуальным



Пол Мак-Карти. Спагеттимэн. 1993



Майк Келли. Диалог № 2 (Прозрачное белое стекло / Прозрачное черное стекло). 1991

становится игровое моделирование реальности, и как отрицательное последствие этого процесса наступает вначале различие условий игры и условий жизни, которое затем способствует восприятию мира как игровой ловушки, безвыходной игры.

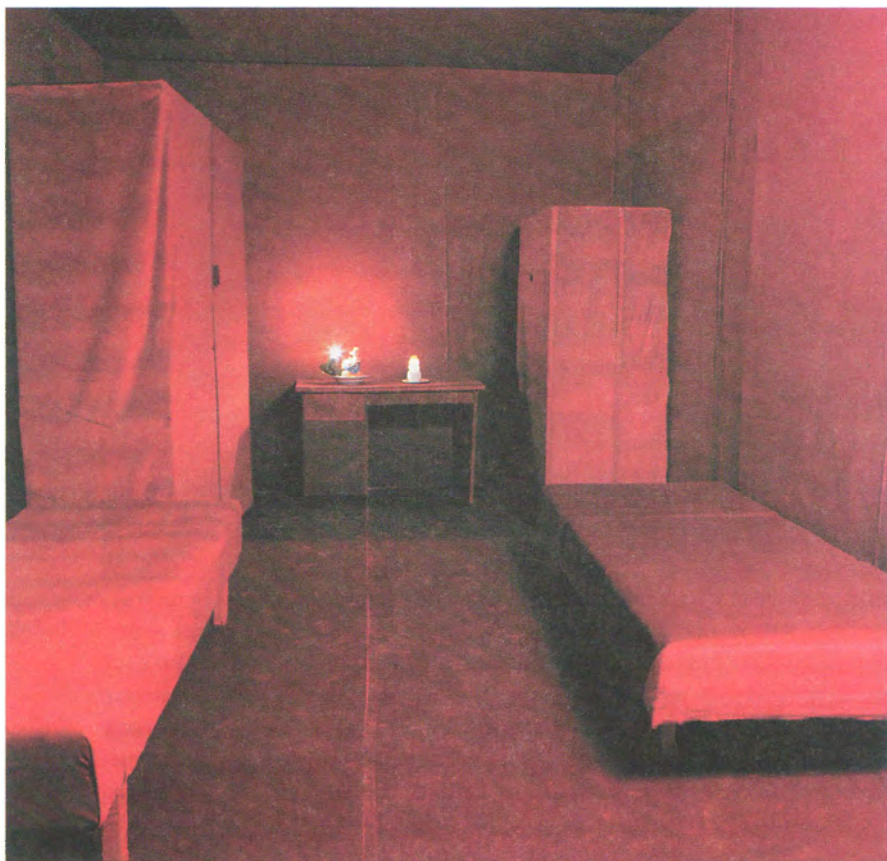
Детский дискурс стабильно связан с темой отвратительного. К этой теме отвратительного как физиологически и социально бесформенного были весьма чувствительны именно 1930-е годы, достаточно вспомнить Липавского и Юнгера. Позднее она ре-актуализируется в психоаналитической теории Кристевой и символизирует среду, где осуществляется слом стабильных значений, угрожая субъективному началу. Отвратительное означает состояние деградации или недовоплощенности, недоделанности (некто не является ни субъектом, ни объектом, как, например, мусор, зародыш или труп). Келли, один из самых затейливых, но в то же время депрессивных инсталляторов конца 1980–1990-х годов, называет свой мир люмпенским и так описывает идею своего творчества: «В литературе о синдроме подавленной памяти говорится о том, что восстановление воспоминаний об унижительной травме представляет выявление зла в ситуациях повседневной жизни: единоверцы оказываются сатанистами-искусителями, отец превращается в насильника, подготовительная школа становится местом извращенных ритуалов. Я следую этой логике и, используя стандартные формы народных развлечений, обыкновенно рассматриваемые позитивно, извращаю их, хотя чаще всего в легкой и непринужденной



Натали Дьюрберг. Фрагмент видеоинсталляции «Ударился головой?». 2002–2004
 Анна Ермолаева. Трехминутные попытки выживания. 2000

манере»¹⁸. Речь идет об апроприации фотографий школьных праздников, которые Келли по-своему оживляет, помещая участников хорового пения и танцев в кадры ужастиков. Реинкарнация дадаизма у Келли получается скорее пугающей, чем веселой, потому что персонажи других его инсталляций-спектаклей — выдавшие виды секондхендовские мягкие игрушки — обречены на роли пассивных жертв насилия. Так, аутичные зайчики и мишки висят в выставочном зале сюрреальными связками или в серии «Диалоги» «слушают» бесконечные аудиозаписи ни к чему не приводящих бесед, как узники системы перевоспитания подростков.

Именно игрушечное искусство представляет страшноватые сцены социализации, столкновения отдельного существа и мира. Живущая в Берлине Натали Дьюрберг специализируется на анимационных фильмах, персонажи которых попадают в сюжеты «взрослого» кино, всегда крайне кровавого: девушка снимается в зоофилическом порно с тигром или больного режут огромной пилой. Переводя взрослые сюжеты на язык пластилиновых сказок, Дьюрберг не только открывает детский мир как мир садизма, но и указывает на общеизвестный факт о кровавости сказочного фольклора, то есть о кровавости как постоянной, не зависящей от времени, места и культуры характеристике человеческой жизни. Анна Ермолаева в видеофильме «Трехминутные попытки выживания» представляет, как приходят в движение от невидимого импульса и с угрожающим механическим шумом перекатываются шеренги одинаковых игрушек «Ванька-встанька». Норвежская художница Дженни Рийдхаген, наоборот, делает игрушечных персонажей серии «Дикая природа» по-человечески одушевленными, превращая их в символы тревоги и заброшенности. Игрушечные существа выглядят в мир дикой природы из пространства дома, которое Рийдхаген всегда моделирует со стереотипным уютом современных



Группа «Инспекция „Медицинская Герменевтика“». Глубокая комната. 1991

гостиниц, пугающим закамуфлированной механистической продуманностью.

Детский дискурс в последнем десятилетии XX века становится своего рода кумирней, где отыгрываются последние акты гендерной вины человека — одной из главных драм модернистской культуры. Если произведения Келли — это всегда зрелища наказания или предчувствия наказаний, то инсталляция московской группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“» под названием «Глубокая комната» — узкое, освещенное красным сиянием пространство, в глубине которого таятся небольшие предметики, связанные с детством, например фигурка лисы или елочный Дед Мороз, и мерцает микроисточник света, — как воронка, затягивает взгляд зрителя в одновременно чувствуемые рай и ад. Авторы Павел Пепперштейн и Сергей Ануфриев пишут о том, что «стирание первородного греха — одна из навязчивых идей нашего времени. Возвращенная невинность порождает амбивалентные психологические эффекты. Эйфория и облегчение сочета-

ются с растерянностью, с изумлением. Невинность упраздняет понимание. Общая виновность была условием сплошного понимания всех всеми. Непрозрачная пленка восстановленной ответственности заслоняет от нас наш собственный опыт»¹⁹.

Этника

В 2001 году в музее Киасма в Хельсинки была показана выставка «Раскрувающиеся перспективы», цель которой состояла в том, чтобы продолжить и трансформировать в новых условиях заикленности на проблеме выживания тему выставки «Волшебники земли»: собрать художников, этнически принадлежащих третьему миру, но осевших в США или Европе, и таким образом представить новую мультинациональную культурную среду. Эта среда начиная с конца 1980-х годов все больше меняет облик и существо жизни в европейских странах, одновременно с тем, как в процессе глобализации созданная развитыми странами цивилизация все глубже проникает в экономику и культуру стран третьего мира. Пристальное внимание к тому, какой гибрид порождает интерференция этих процессов, обнаруживает антропологическое искусство рубежа XX–XXI веков. Любопытно, что художники, исследующие эту территорию, как Брайан Юнген или Ромуальд Хазуме, не дают поводов для торжества либеральных идей. Они демонстрируют, что результатом является двойная потеря: утрачивается самобытность малых народов, но и цивилизацию они не способны воспринять, предпочитая кроить из нее свои традиционные предметы и образы, теряющие духовное содержание прошлого. Так, Юнген шьет церемониальные маски индейцев северо-западного побережья США из распоротых кроссовок Nike Air Jordans, которые в конце 1990-х годов были хитом модной индустрии, перенесенной в цеха Южной Кореи. Хазуме аналогично использует синтетический утиль, встречающийся в любом современном поселении, где есть

Брайан Юнген. Прототипы нового понимания № 5. 1999





Ромуальд Хазуме. Ohasage, Truus, Tsome Fames. 1997

хотя бы автозаправка. Параллельщиками данного движения можно считать таких профессиональных скульпторов, как британец Тони Крэгг или переселившийся из Ленинграда в Нью-Йорк Константин Симун, которые в 1980-е годы радикально меняют материальный состав своей скульптуры, до этого строго минималистической, начиная конструировать «рельефы» и «статуи» из доступных всем бытовых предметов — пластмассовой посуды (Крэгг) или канистр (Симун). Динамические хозяйственные процессы, как иглы, соединяют евро-американские центры с отдаленными странами Азии, Африки и Латинской Америки, способствуя появлению гомогенной люмпенизированной среды обитания. Шведская художница Маргарета Клинберг в 2000–2004 годах фотографирует для серии «В движении» сезонных рабочих-тайцев, отправляющихся в дикие леса Скандинавии, чтобы собирать и сдавать ягоды для фабрик, производящих варенье, а затем возвращающихся к себе в Таиланд на уборку риса. В движении пребывают и потоки мирового капитала, и потоки нищеты. Эту тему афористично представляет живущий в Париже китайский художник Ванг Ду, автор объекта «Ковер-самолет»: в любую точку мира за секунду вас домчит волшебный ковер, сплетенный мастерами по старинной технологии с магическим рисунком наших дней — точным повторением обложки журнала «Time». В этой подвижной среде исторические традиции начинают жить подобно тому, как похищенные младенцы развивались в деформирующих станках компрачикосов.

Однако это лучше для традиции небольшого народа, чем смерть и окончательное переселение в историю. Финский художник Йорма Пуранен посвятил цикл работ «Тени, отражения и все такое» истории североευропейских земель и населявших

или населяющих эти места народов. К таким народам, в частности, относятся саамы, кочевники, поселившиеся на севере Европы еще в I тысячелетии до н. э., страной которых была знаменитая Лапландия. Сейчас численность саамов в Норвегии, Финляндии и России насчитывает не более 50 000 человек. Все известные исторические документы указывают на саамов как на бедный малочисленный народ, живущий охотой и рыболовством. Например, вот какое определение саамов дано в энциклопедии Брокгауза и Ефрона: «Летом, занимаясь ловом рыбы по рекам, озёрам и берегам моря, они живут в примитивных шалашах; на зиму они переселяются в погосты и живут в деревянных избах. Кроме рыболовства и звероловства лопари занимаются также оленеводством, которое у фильманов развито более, чем у русских лопарей. Оленями пользуются лопари для переездов,прягая по одному в небольшие лодкообразные санки (кережки)... Лапландцы — народ смирный, робкий, честный, гостеприимный, кроткий в семейной жизни, сострадательный к бедным, почтительный к старшим, среди них почти нет преступлений. Подвергаясь с давних пор эксплуатации со стороны своих соседей, не скрывающих часто своего к ним презрения, и ведя жизнь, полную лишений, лапландцы усвоили себе, однако, и менее привлекательные качества — отсутствие энергии, леность, упрямство, подозрительность, неопрятность, страсть к спиртному, обман в торговле»²⁰. Саамы разделились на язычников и подвергшихся христианизации. Вот как описывал культ сейдов у саамов русский исследователь Николай Харузин: «Сейды были обыкновенно не что иное, как простые камни, им приносили жертвы.

Маргарета Клигберг. Из серии «В движении». 2000–2004





Йорма Пуранен. Без названия. 2004

Приносили им их для того, чтобы они способствовали хорошему улову, удачной охоте, давали хорошую погоду и т. п., жертвоприношения совершались около самих сейдов. Само место, где стоял камень, считалось святым». Далее Харузин описывает некоторые капища саамов и справедливо замечает: «Это сравнительно большое количество брошенных капищ служит наглядным доказательством как распространенности культа сейдов в прошлом, так и его упадка в настоящее время». Далее он делает вывод: «Начиная с XIII века история лопарей не дает нам ни одной светлой страницы». Интересно, что традиционное саамское верование лэхте-верра упоминает о таком свойстве духов, населяющих сейды, как неприятие шума. Духи, живущие в сейде, не выносили шума и могли покидать камень, не только «перелетая» в другое, более спокойное место, но и материализуясь в человеческом облике. Этнограф В. Чернолуцкий в отчетах лопарской экспедиции 1926 года записал следующий рассказ о сейде в районе реки Иоканги: «Однажды весной, когда уже начали ловить семгу, когда молодая трава уже покрывала землю, молодые парни затеяли играть в лапту, а девушки веселились по-своему — пели песни и шумели. Вдруг из-за горы предстал старик с длинной бородой. Одет он был в самую простую одежду. Он поднялся так, чтобы его все видели. Он возвысил свой батожок и погрозил им разгулявшейся молодежи. Посох его сиял. Другие говорили, что и одежды его сияли золотом. Народ испугался и разбежался кто



Йорма Пуранен. Без названия. Из серии «Воображаемое возвращение домой», 1993

куда. Вот это и был сейд. Тот, кто живет в камне. Иокангский сейд-душка ушел из своего жилища. Это был хороший старик. Стало слишком шумно в округе». Можно себе представить все противоречия саамов и наступающей индустриальной цивилизации. Пуранен фотографирует картину начала позапрошлого века, представляющую саамов, сидящих ночью в открытом шалаше, перед которым горит костер. Фотографируя, он освещает картину таким образом, что нарисованный свет костра словно бы в отблесках играет на поверхности холста. В фотоотпечатке образуются два нераздельных изображения: плохо различимая живописная сцена и сюрреальная ночь, отсветами бликующая на красочной фактуре, мрачно светящаяся над огнем и уходящая осязаемым мерцанием синего сумрака в открытое пространство, где располагается и зритель, и сама история народа. Так художник оживляет жизненное пространство легендарных саамов, переводя его из нарисованной сказки в живую, но темную и неопределенную реальность. Темы Пуранена часто связаны с исследованием ландшафтов и языков и направлены против процесса глобализации, изглаживающего и делающего невнятным века европейской истории, носители которой исчезают с карты континента. В фотоколлаже из серии «Воображаемое возвращение домой» Пуранен наслаивает этнографические фотопортреты саамов позапрошлого века на сегодняшнюю фотографию северной земли, где они обитали. Жесткие и прямые взгляды старых северян

обращены к нам из глубины современного промышленного карьера. Лица постепенно уменьшаются в размере, восходя на голые сопки, окружающие карьер, и наконец — на небо.

Антропология повседневности

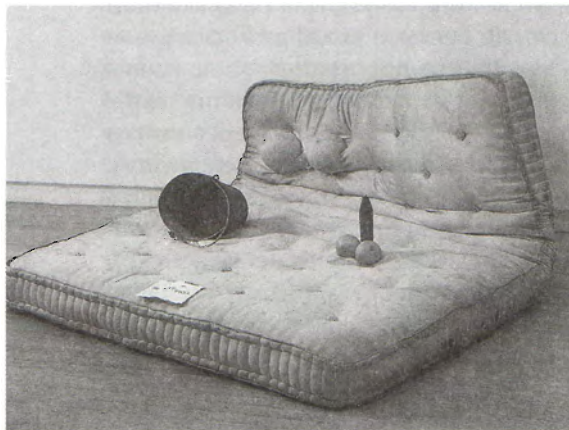


Мари-Жо Лафонтен. Прекрасная юность. 1990-е

Художники середины и второй половины 1990-х годов привыкают смотреть на своих сограждан почти с таким же пристальным интересом, с каким путешественники-антропологи изучали и фиксировали внешний облик и повадки примитивных народов. Возникает целое направление художественной концептуальной фотографии, занятое фиксацией внешности нового поколения. В пример можно привести работы Мари-Жо Лафонтен и особенно известных Рийнеке Дийкстра и Вольфганга Тильманса, сфокусированные на портретах молодежи, которая представляет собой антропологический материал выживания всего социума.

Время находит два способа выживания в условиях глобализации: борьбу за натуральную жизнь и реанимацию большой руинированной истории как личного дела. Экология возвращает в область интересов показ грубой и простой основы человеческой жизни. Ироническим воплощением первого модного тренда 1990-х годов может служить творчество британской

Сара Лукас. Au Naturel. 1994



художницы Сары Лукас, разворачивающей представление антропологических образцов в сторону обычного среднестатистического быта, в котором нет своего вечно изменчивого рубежа 1980–1990-х годов психопатического состояния, а есть новая покорность вечно низменной банальности. Здесь жизнь и смерть чередуются с привычной регулярностью, как покупка све-

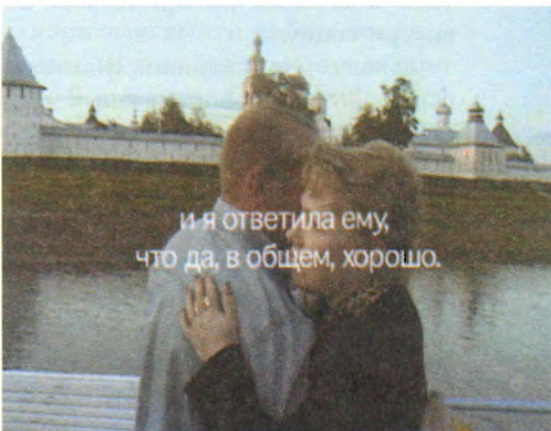
жих и выбрасывание сгнивших продуктов. Лукас наследует игрушечникам, предлагая «детские» замены сексуальных символов разными бытовыми предметами, продуктами или едой, как яичницы-глазуньи (с ними двумя на груди художница делает фотографический автопортрет), представляющие penis кебабы, цуккини и т. д. «Новый натуральный реализм» к концу 1990-х годов становится определяющим способом понимания человека и его места в мире, привлекая внимание художников к движению жизни, не затронутой радикальными культурными трансформациями столетия.

Эта жизнь представляется архаической, маргинальной и поразительно способной к воспроизводству, причем не только физиологическому, но и творческому. Московская художница Ольга Чернышева на рубеже XX–XXI веков посвящает несколько фото- и видеоработ внимательной фиксации того, как выживает постсоветское общество в своих самых обширных и донных слоях, как люди срastaются с люмпенизированным миром городской окраинной природы и как они стремятся эстетизировать свою повседневность. Признаки такого изначального, «избяного» влечения к творческому оформлению себя и быта Чернышева коллекционирует своими объективами, находя их в ларьках сияющей люрексом турецкой одежды или искусственных синтетических цветов. Выживание возможно лишь как эстетическая практика, какими бы чудовищными ни казались ее массовые образцы, — таков один из ответов начала 2000-х годов на вопрос о новой антропологии «в чем держится жизнь?»



Ольга Чернышева. Образ жизни. 2001

Ольга Чернышева. Из серии «Теплоход „Дионисий“». 2004



Чернышева представляет тенденцию видео-арта конца 1990-х годов, которая работает на грани художественного и документального образов, предпочитая любительский стиль home video²¹. Эта тенденция набирает силу вместе с приходом нового поколения художников, которые выросли в мире, наводненном экранами и камерами, сформированном телевидением, и находятся в поиске экологического подхода к своей визуальной среде, перегруженной проекционной и записывающей техникой. Их отношение к телевещанию отличается как от позитивного пафоса 1960-х, так и от концептуальной критики репрезентации 1970–1980-х годов. Ключевой вопрос теперь — личное и историческое время, которое может попасть в объектив камеры, быть уловленными в произведении. Общество как исторический, социальный и антропологический феномен снова становится интересным, по мере того как все острее проявляет свой нрав новейшая история и уходит в прошлое заблуждения о ее конце, бессобытийности существования и т. п. Видео рассматривается как реальное, «честное» средство форматирования и архивирования среды обитания, противостоящее и кино, и телевидению — «сетчатке глаз души»²², которые управляют общественными институтами. Работая на замедлении времени и растягивании эпизода, такие видеофильмы, как, например, «Анонимы» Чернышевой, посвященные одинокому досугу женщины, слушающей кассету аутотренинга, и мужчины, выпивающего возле дачной платформы, постепенно трансформируют «непоказываемую», по разным причинам выпавшую из современности низовую повседневность в режим личного времени зрителя. Случай из жизни «анонима» расширяется и прокручивается в нашем воображении так, как это происходит с событием, имеющим отношение к нам самим. Душевная ответственность и память о забытой части общества передаются зрителю в качестве риторического вопроса о связи всех людей внутри социума.

Режиссер и художница Шанталь Акерман снимает на видео социальную реальность разных мест в Европе и США, в частности улицы Москвы, где в ее представлении люди стоят в бесконечных очередях на остановках. Взгляд камеры чуть более долгий, чем взгляд камеры документалиста, позволяет вытянуть из-за первого «сеанса» связи с этой чужой реальностью второй, исторический уровень понимания, открывающий генетическую зависимость российских 1990-х годов от советского времени. Затем художница устанавливает контакт этого инородного для новейшей Европы материала с европейской историей, с мировыми войнами, в которых тратится коллективное тело, как беспредельно оно было растрчено именно в России. И, описав круг,



Еспер Юст. Человек — не остров I. 2004

ассоциативный поток возвращается к сегодняшней Европе, где такое же коллективное тело, противостоящее европейской традиции, растит себя в мультинациональных кварталах Брюсселя или Берлина. Акерман ищет свою семейную и актуальную историю на таких пересечениях исторических ассоциаций, спровоцированных случайными — на первый взгляд — маргинальными видеозаписями. Цель художницы — сделать своего зрителя участником переживания иной жизни. Зрителю дается возможность потратить свое личное время, обменять его дозу на такой же отрезок иной жизни, как это уже совершила художница, скрепившая своим собственным временем этот обмен. Акерман подчеркивает здесь важность прямого контакта и подробность вживания в иную экзистенциальную ситуацию, зрительного осязания иной фактуры событий.

Видео не преобразует время, как кино, где зрители не замечают, что часы летят, и не пожирает минуты, как телевещание. Видео дает возможность зрителю выйти из бессознательной траты времени и наблюдать за его течением, анализировать характер его протекания. В этом отношении данная тенденция прямо развивает идеи Э. Уорхола, воплощенные в его фильмах 1960-х годов. Новое видео находит способ трансформировать не только образ телевещания, но и образ массового кинематографа. В видеоинсталляциях датского художника Еспера Юста зрители смотрят короткие фильмы как в маленьком зале кинематографа. Сходство усилено самим зрелищем: персонажи Юста — одинокие мужчины — поют или танцуют в баре или на городской площади, напоминая о фильмах «золотого века» Голливуда, о музыкальных комедиях, собиравших миллионы зрителей. Но тема Юста звучит меланхолией: «No Man is

an Island» («Человек — не остров», строка из стихотворения английского поэта Джона Донна, 1572–1631). И сцены, снятые им, превращают массовый жанр, в котором хотели бы найти себя миллионы, в частную речь-пение или пластическую речь, обращенную к единственно и молчаливо присутствующему лицу. В первом фильме Юста пожилой мужчина истово танцует на внутриквартальной копенгагенской площади, и зритель его прыжков и кружений едва угадывается в отдалении на садовой скамейке. Во втором фильме юноша в темном баре начинает петь «Sgying» Роя Орбисона, и песню подхватывает старик-бармен. Декорация и здесь убога и полна бытовых деталей, которые не подвергнуть романтизации. Но их остраняет гротескная адаптация большого массового жанра искусства к замкнутой личной сфере немногочисленных завсегдатаев какого-то одного квартала, одного бара и телеэкрана. Тем отчетливее становится трепетание отголосков, отблесков человеческих эмоций, которые Юст реанимирует, иронично остраняя и ставшее историческим массовое кино, и модный гомосексуальный дискурс.

Видео в конце 1990-х годов требует от зрителя почти невозможного — надолго зафиксировать свое внимание, чтобы понять разный мир. Как это ни парадоксально, зритель, приученный переключать каналы, перематывать пленку, возвращается к созерцанию, выращивает в себе навык замедленного восприятия. Парадигматическая работа этого направления была сделана в 1999–2000 годах художницей Ким Суджа. «Женщина-игла» — это записанный на видео перформанс, проходивший на улицах мегаполисов во всех частях света: в Токио, Шанхае, Лагосе, Дели, Лондоне, Нью-Йорке, Каире, Мехико. Повсюду Ким Суджа, стоя спиной к камере, встречает на протяжении часов бесконечный людской поток. Толпа ведет себя по-разному. Как говорила художница, в Дели люди живо интересовались ее присутствием и спрашивали, не является ли она воплощением Будды, в Европе и Америке, наоборот, старались аккуратно обходить неподвижную женщину в черном. Центрирующая зрелище фигура художницы в темной куртке, с прямыми черными волосами, завязанными в хвост, невозмутимая, как лезвие, контрастирует с суетой человеческого многообразия и различий. Постоянство темного силуэта, кажется, обращает к смотрящему один вопрос: зачем куда-то стремятся все эти люди? Река человеческих образов, неуклонно наплывающих откуда-то «из будущего», создает эффект истории и жизни как вечного возвращения одного и того же — каждый раз разного. Фигура художницы, подобно полосе штрих-кода, удостоверяет, что индивидуальное подчинено самому процессу возвращения

как стандарту, который и поддерживает состояние жизни. Романтический пафос смерти и воскрешения Ницше здесь уступает место завороченности видовым разнообразием самовоспроизводящегося живого вещества.

Среда обитания

Делокализованное пространство

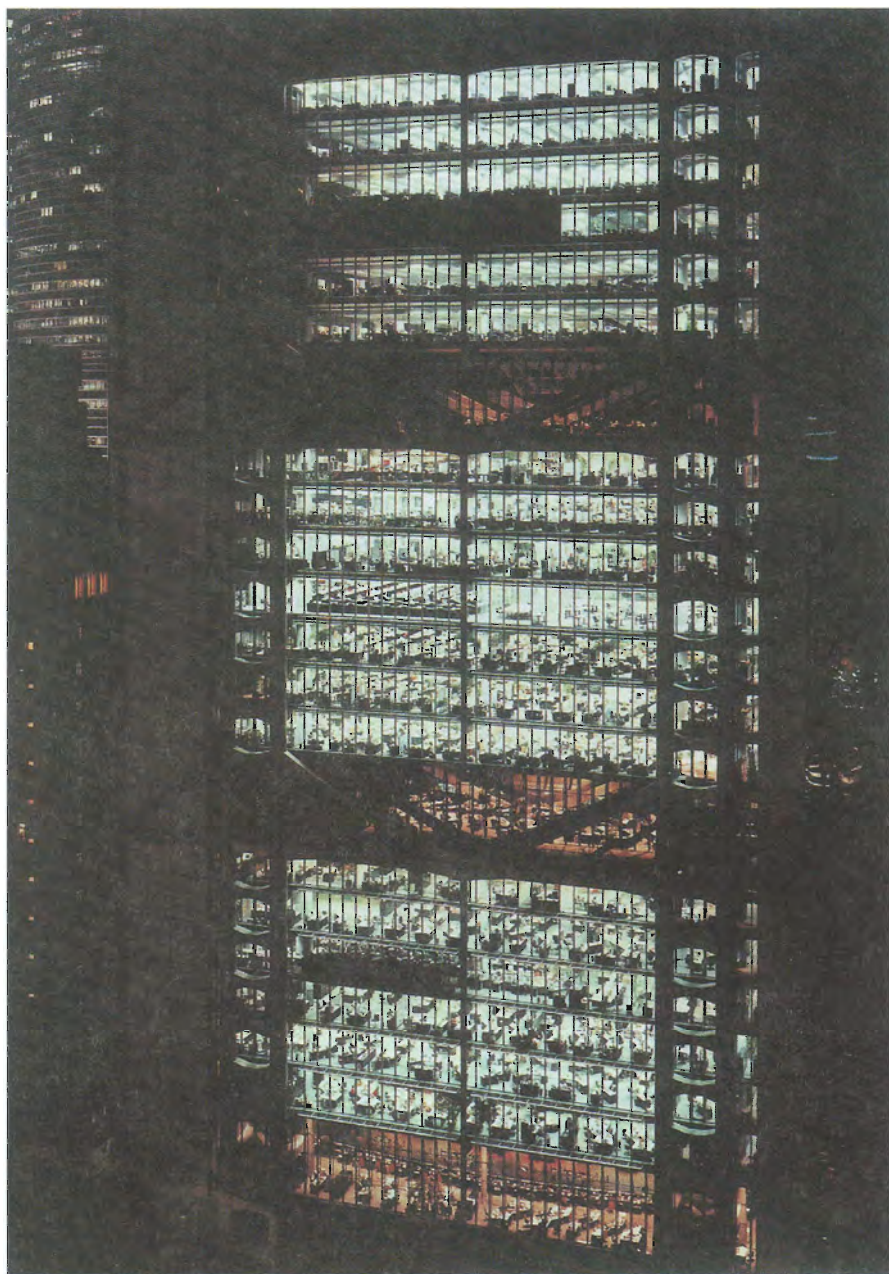
К концу 1990-х среда мегаполисов, и в особенности мегаполисов Юго-Восточной Азии, стала материализацией научной фантастики 1950–1960 годов. В отличие от функциональных вторжений в окружающую среду эпохи конструктивизма, которые пафосно демонстрировали преимущества человеческой цивилизации над природой, двадцатичетырехчасовой процесс перестройки мира, непрерывный производственный цикл, не утихающий и ночами благодаря люминесцентным лампам, среда постмодернизма не выглядит ни природой, ни фабрикой. Она представляет собой динамичную, подвижную область изменений, в которой все, что раньше было материальным, становится дематериализованным при помощи экранных изображений, искусственного освещения, пластичной синтетики и отражающих поверхностей. Немецкий фотограф Андреас Гурски, который стал звездой мирового уровня после выставки 2001 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке, придумал компьютерный способ создания панорам новейшего времени и пространства. Пользуясь компьютером, он изменяет пространство на фотографии так, что видимое во множестве жестко отчетливых деталей, в кинематографическом совмещении точек зрения становится неуловимым целым для обычного взгляда. Гурски снимает гигантские скопления людей в архитектурных интерьерах, современные энергетические узлы капитала, например Токийскую биржу, сияющие, как собор или театр, этажи офисного небоскреба, разноцветную мозаику контейнеров в международном порту Салерно, бесконечные вестибюли отелей. В отличие от документальных съемок и монтажей 1920-х годов, новое оптическое бессознательное открывает себя как то, что, хотя и создано человеческой цивилизацией, уже стало самодостаточным и ачеловечным, акультурным и внеприродным механизмом планетарного масштаба. Работа этого механизма не связана с пользой, прогрессом и тому подобными модернистскими понятиями. Она представляет собой бесконечное самодвижение энергии капитала. Гурски показывает поверхность мира как загадочную микросхему, общий смысл, связи и возможности которой

существенно превосходят возможности человеческого восприятия. Проблема, схваченная объективом и компьютерной программой Гурски, — это вставшая на пороге бессубъектная организация общества, ачеловеческая логистика технокультуры, готовой окончательно нейтрализовать субъективное начало творчества и науки.

Отчужденное чувство жизни 1990-х годов в непосредственном контакте с окружающим миром превосходно передает видеоработа эстонского художника Яна Тоомика. Он устраивает экстремальный перформанс и записывает его на видео. По горному серпантину на большой скорости движется трейлер, его задние двери распахнуты настежь и открывают вид на огромный экран, куда проецируется в режиме on line запись дороги впереди, все, что видно из кабины шофера. Именно по этой видеозаписи вынужден ориентироваться водитель автомобиля, идущего вплотную за трейлером, в свою очередь фиксирующий на видео опасное передвижение двух машин. Тоомик снимает и монтирует фильм так, что реальность дороги лишь мелькает

Илка Халсо. Американские горы. 2004

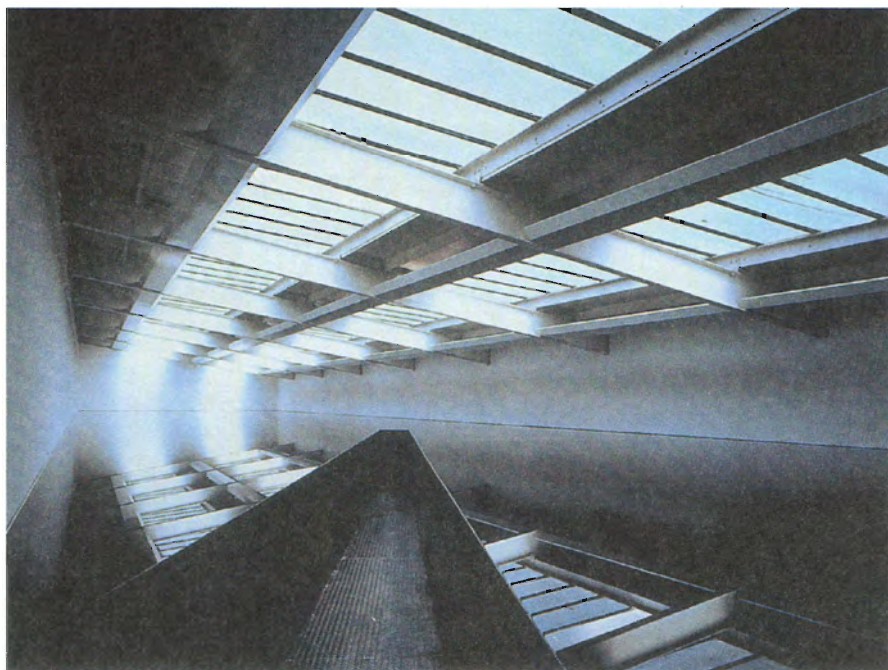




Андреас Гурски. Гонконг. Шанхайский банк. 1994

по краям, выпадая из поля зрения и уступая видеореальности экрана. Изображение на экране втягивает восприятие в темноту трейлера, как внутрь кинозала, делая повороты пути подобием кино. Погоня за образом реального превращает среду,

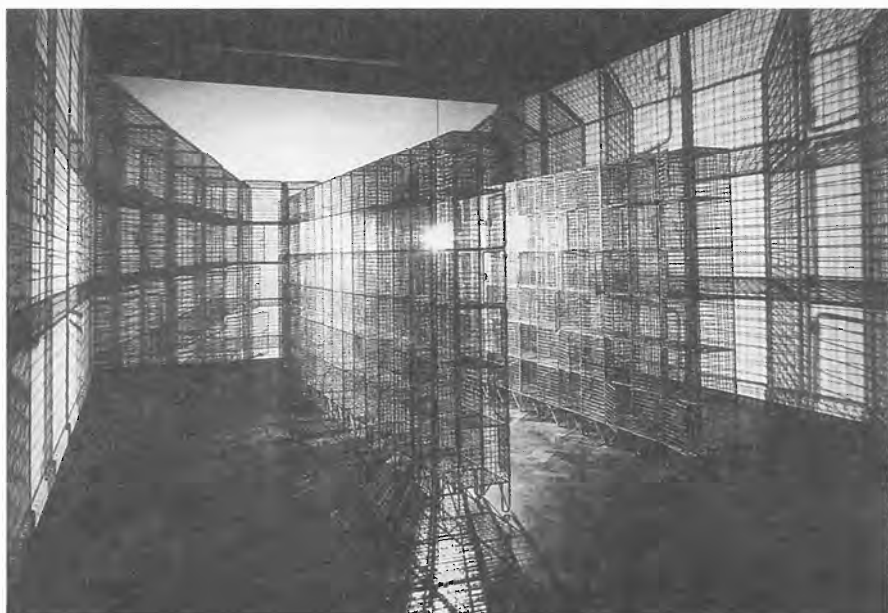
в которой она разворачивается, в место с высоким уровнем опасности. При этом, несмотря на активное и динамично развивающееся действие, не только зрители, но и участник перформанса — второй водитель — лишь пассивно втянуты в происходящее, принимая сигналы с экрана и следуя им. Но не так ли ощущает себя и водитель трейлера: перед ним сама реальность внезапно открывает то один, то другой поворот, держа его в постоянном напряжении, все глубже затягивая в незнакомую среду, которая сразу же транслируется на экран и остраивается как зрелище.



Ричард Уилсон. 20:50. 1987

Две знаменитые инсталляции рубежа 1980–1990-х годов создают максимально дискомфортное ощущение пространства, уводя из-под ног человека твердую землю. Ричард Уилсон в инсталляции «20:50», которая постоянно экспонируется в галерее Саатчи, предлагает посетителю пройти по железным мосткам над устроенным прямо в зале озером маслосборника. Нефтепродукты одуряюще пахнут, в их черном зеркале отражается все помещение, потолок и окна словно бы опрокидываются вниз, и при этом с каждым движением заметной становится пленка поверхностного натяжения: маслянистая жидкость наплывает над железным бортиком протяженным тягучим безвесиём. Мона Хатум достигает такого же эффекта

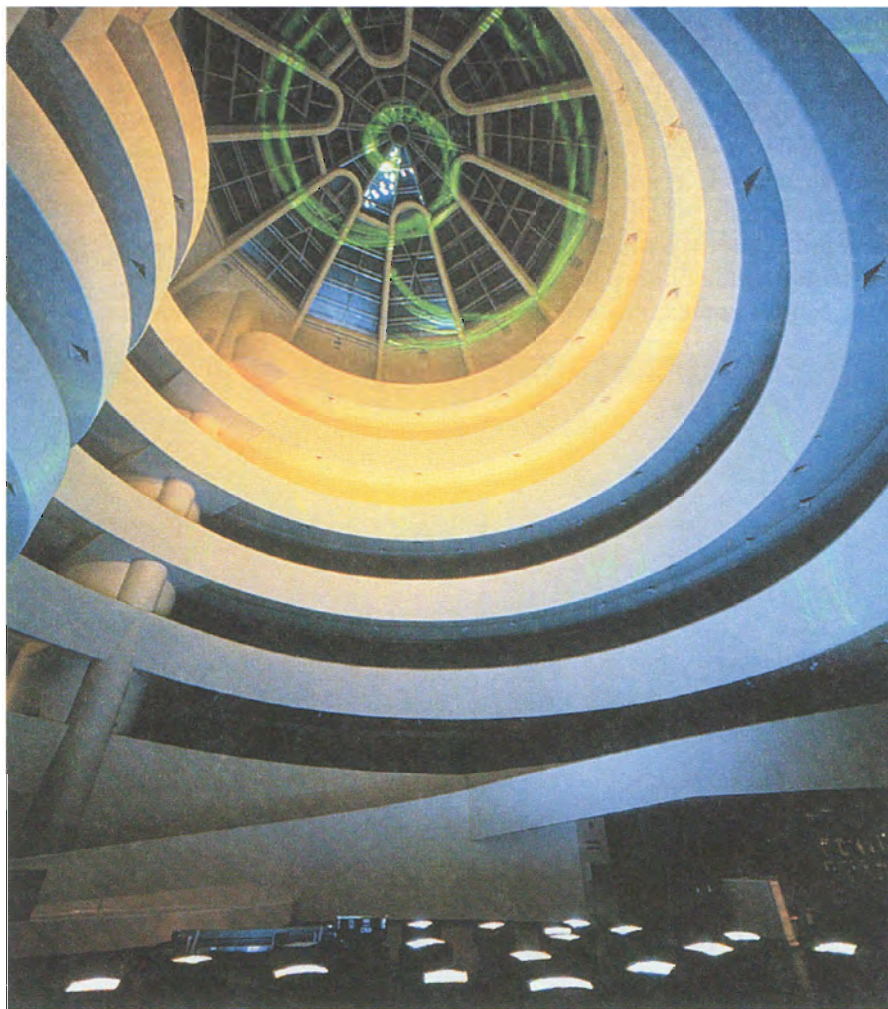
соматической дезориентации, помутнения чувств, заводя зрителя в коридор, образованный металлическими сетками, которые освещаются ярким переменным светом. Болтающиеся перед глазами из стороны в сторону сетчатые тени мгновенно вызывают головокружение. Однако в отличие от клаустрофобии коридоров Наумэна инсталляции Уилсона или Хатум не предполагают, что отсюда можно скрыться бегством. Здесь неверный свет и бликующая маслянистая субстанция воплощают измененное пространство, из которого человек не уйдет таким, каким вошел: его всегда будет преследовать запах мазута



Мона Хатум. *Light Sentence*. 1992

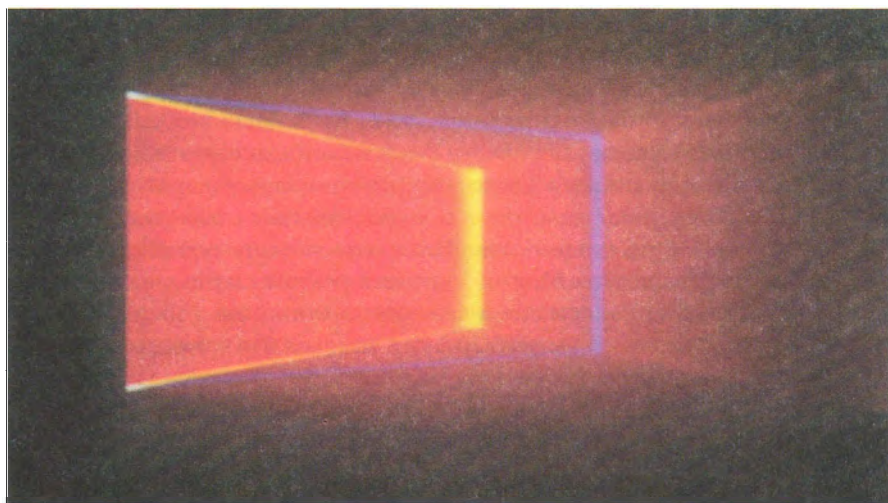
и любые колебания света напомнят уходящий из-под ног пол в инсталляции Хатум. Художники заставляют думать о ситуации перехода как о неизбежной и определяющей для своего времени.

Впрочем, измененная или дереализованная среда — это начиная с 1960-х реальность ночных клубов, которая использует научную фантастику и новый техногенный иллюзионизм, диктуя в том числе и моду на музейные аттракционы. Если в 1960-е годы в музейных залах динамично сверкали «препарированные телевизоры» Пайка, цветомузыкальные установки оп-арта, новые скульптуры Флавина, то на рубеже XX–XXI веков их продолжением становятся сияющие анилином пространственные конструкции Олафура Элиассона или медитативно светящиеся формы Аниша Капура, словно бы всамделишные вестники



Нам Джун Пайк. Ретроспектива в Музее Гуггенхайма

«четвертого измерения», материализовавшиеся во всем своем совершенстве. Джеймс Таррел, продолжающий работы в кратере Родена, параллельно включает в музейных залах световые инсталляции под идиоматическим названием «Milk Run». Оно заимствовано у писателя-фантаста Роберта Шекли, таким образом обозначившего в 1954 году космический рейс перевозчиков домашних животных будущего, которые в невесомости проходят через самые неожиданные мутации. Великий магистр техногенных иллюзионов 1990-х годов Нам Джун Пайк превратил на своей персональной выставке центральный внутренний объем Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке в лазерный водопад, люющийся с потолка, от проекции зрачка, названной «Звезда в спи-



Джеймс Таррел. Milk Run. 1996

рали», и окруженный на ярусах электронными свечами на экранах, предлагая публике почувствовать себя в фантастическом развлекательном шоу, «улететь» вместе с главным и теперь уже антикварным НЛО эпохи модернизма.

Неизбежность синтетики

В середине 1960-х годов Энди Уорхол продюсировал шоу под названием «Exploding Plastic Inevitable» («Взрывающееся Пластмассовое Неизбежное»). Теперь, в 1990-е годы, становится очевидно то, почему синтетическая среда опасна и неизбежна, почему она вытесняет естественную. Именно синтетика нетленна, как показывает британская художница Сэм Тэйлор-Вуд в своем знаменитом гниющем видеонатюрморте: прекрасные фрукты в вазе, фламандский натюрморт, символизирующий тщету всего живого, действительно сгнивают за несколько минут осмотра, но время не способно потревожить лежащую на столе совершенно незаметную шариковую ручку. Этот пластик неизбежно вновь возникает на экране такой же, как всегда.

В начале 1990-х годов Роберт Гюбер строит инсталляцию для Dia Center for the Arts, в которой, как это позднее сделала Тэйлор-Вуд, но гораздо более интересно и изощренно, комментирует бессмертие, обеспечиваемое в современном обществе только искусством, и вечную синтетическую жизнь, созданную современной цивилизацией. Гюбер покрывает стены зала повторяющимся изображением лесного летнего пейзажа: лиственный лес притягивает взгляд незаметно повторяющимися блоками

стволов и напряженной синтетической зеленью фотообоев. На привычной высоте в нижних углах прямо в пейзаж ввинчены большие белые умывальники, в которых, если повернуть кран, начинает, словно из родника, течь настоящая вода. Вверху эти психоделические плоскости леса, так обыденно и вместе с тем странно вдающиеся в наш мир, центрируют квадратные врезы, расположенные там, где в полуподвальных общественных туалетах обычно делают окна. Квадраты забраны вертикальной решеткой, за которой мягко светится ровное сияние, как в романтической живописи американских люминистов. Гобер помещает минималистский квадрат именно там, где в художественной традиции он и есть со времен Малевича: на границе чувственного



Сэм Тэйлор-Вуд. Натюрморт. 2001

восприятия и веры, на высокой, поднебесной границе обыденного мира и непознаваемой вечности. Но ясно разделенные Малевичем миры теперь синтезированы в суррогатном поле, простирающемся вперед к зрителю и «за картину», куда-то к источнику истины (света) и жизни (воды), куда-то вертикаль-

но вверх от пола, на котором под раковинами аккуратно положены стопки газет и пачки крысиного яда. Синтетическое поле вторгается в жизненное пространство зрителей. Оно убеждает в том, что верхние и закартинные области, атмосфера также принадлежат бесконечной сияющей синтетике, что эта синтетика и есть плод творчества, метафизическая надежда. Вместе с тем зрителю Гобера, в отличие от зрителя Малевича или Таррела, нет необходимости и даже нет возможности совершать рывок в преобразенное пространство: в синтетическом поле происходят одни лишь колебания поверхности, когда изображение набухает предметами или истоньшается, образует просветы. Здесь пространство также делокализовано, спутаны все ориентиры: внутреннее, внешнее и то, что за видимым, обценное, являются одной субстанцией обманчивого зрелища, сниженного современного урбанистического чуда, всецело зависимого от технологий. В свое время Малевич написал Хармсу посвящение: «Идите и останавливайте прогресс!» Гобер делает явным именно прогрессивное секулярное чудо цивилизации, к которому человек приобщается ежедневно и при этом утрачивает чувство чудесного в органической и духовной среде.

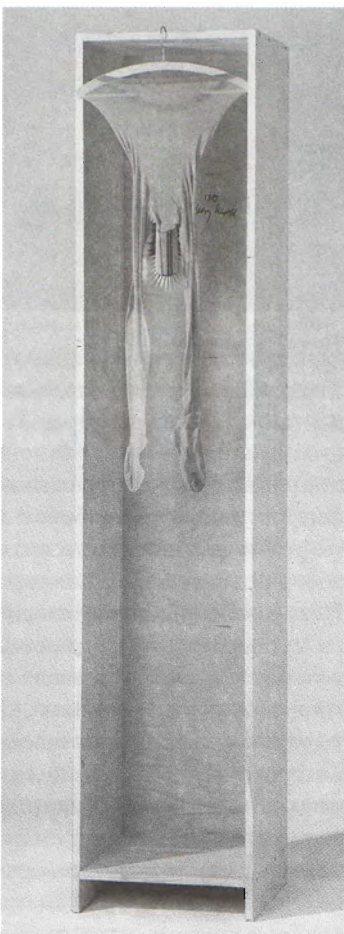
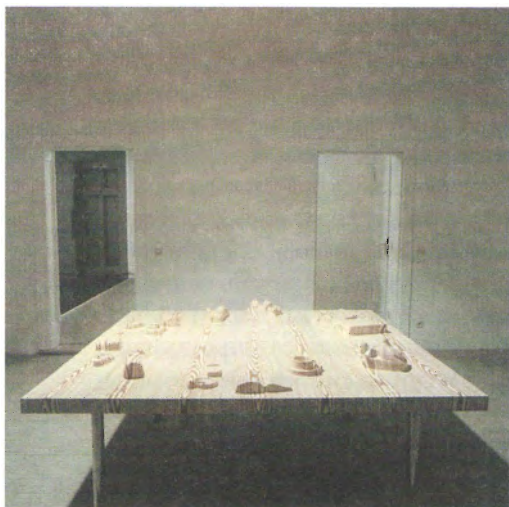
Пространство психоза

Виртуальная среда погружает в состояние галлюциноза. Дуглас Гордон в видеоинсталляции «24-часовой психоз» растягивает во времени на сутки показ шедевра Хичкока, замедляя движение пленки до двух кадров в минуту и расщепляя звук и изображение. Если, как уже было сказано, в фильмах Уорхола, лишенных действия, например в многочасовом фильме «Empire», представляющем верхние этажи нью-йоркского небоскреба, зритель начинает соматически осознавать течение времени, пропуская через себя монотонную пустоту действия, то в фильме Гордона все происходит противоположным образом: пружина напряженного кинозрелища



Франц Вест. Невроз. 1994

Хичкока растягивается, делокализуя время через делокализацию действия. Гордон совершает над экранном изображением операцию, похожую на увеличение компьютерного изображения до появления его абстрактной основы. В результате замедления фигуративные кинообразы начинают визуальнo искажаться, части тел и лиц смещаются относительно друг друга, свет и тени абстрактно плавают по экрану, зрелище становится абсурдным. Невроз или «попадания на измену» — ситуации, которые чаще всего провоцирует окружающая среда 1990-х годов. Тема отвратительного, пронизывающая все философское переосмысление гигиенического модернизма, отвечает за многочисленные картины телесного распада, расчеловечивания гуманизированной социальной среды до состояния «первичного бульона» — основы новой постчеловеческой жизни. Эти картины наиболее убедительно строила в 1990-е годы Синди Шерман, художественно представляя нежить в офисе или биологически живущие озерца блевотины. Художница Анн-Софи Сиден сводит тему невротической окружающей среды к другому аспекту новейшей реальности: круглосуточному



Ханс Хеммерт. A little life... 1991

Анн-Софи Сиден. Кто сказал горничной? 1998

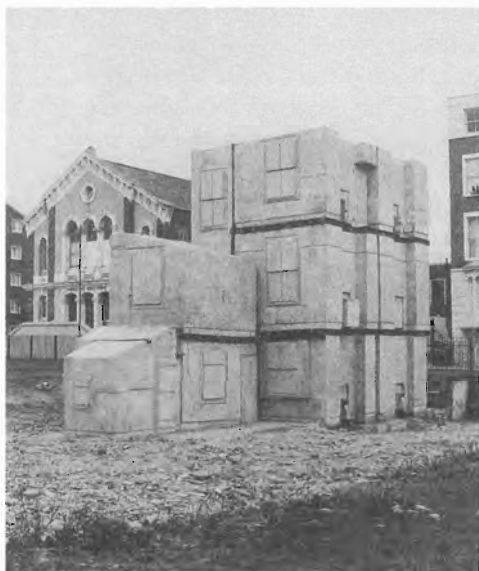
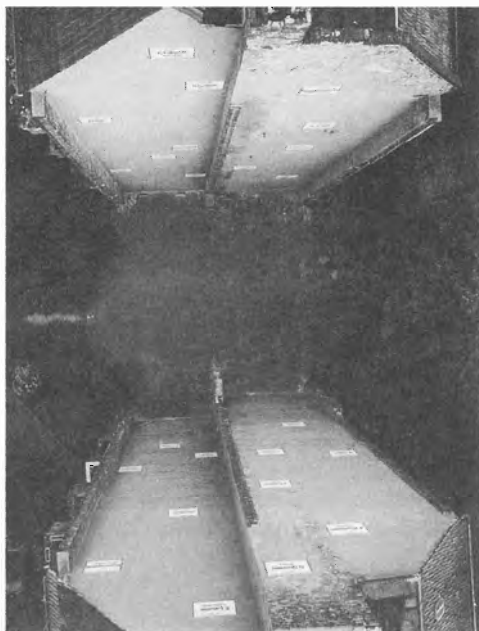
Дуглас Гордон. 24-часовой психоз. 1993

Георг Херолд. Corpus delirium. 1989

наблюдению за частными и общественными пространствами. В ее инсталляции «Кто сказал горничной?» слежение за всем полем обзора показано обыденным делом, полностью отменяющим представление о частной жизни и делающим манию преследования чуть ли не основным впечатлением повседневности.

Архивирование окружающей среды

Мания слежения через видеоискатель, фотоприсвоения мира в позапрошлом веке усиливается параллельно росту музеефикации и архивирования реальности. К 1980-м годам наиболее популярной у художников становится история повседневности, поскольку именно обыденная реальность, связанная с темой личного проживания, эфемерна и относится к исчезающим видам. Поэтому от 1980-х к 1990-м годам нарастает число инсталляций-архивов и число художников-коллекционеров. (Одновременно меняется и тип музейной экспозиции. Формалистический музей, где на стенах висят картины, снова уступает модному хиту XIX столетия — музею, представляющему реальность как она есть, в диорамах, панорамах, муляжах и тому подобных симулякрах. Начал архивированию положил собственным примером бельгийский концептуалист Марсель Бруодтхаерс. В 1968 году, когда повсюду в Европе шли революционные волнения, он объявил себя директором Музея современного искусства, начав собирать не картины или минималистские объекты, а всевозможные образы орлов — символические свидетельства имперской идеологии, с какими бы случайными вещами они ни были связаны. Бруодтхаерс исследовал трансформации и сохранял останки идеологических образов, принадлежащих правящим династиям, экономическим корпорациям, художественным направлениям, архивируя и музеефицируя современное общество со всеми его атавизмами и рудиментами. Примеру Бруодтхаерса в начале 1980-х последовали прежде всего в Германии, где стремление забыть историю и табуировать целые участки современной реальности ощущалось с особой остротой. Неудивительно, что архивная тенденция поначалу (и у Бруодтхаерса в первую очередь) больше была связана с политикой, чем с археологией или антропологией. Так, в 1980 году Бойс показывает инсталляцию «Экономические ценности»: обычные сборные металлические стеллажи, на полках которых постепенно разлагаются продукты и залеживаются товары, привезенные из Восточной Германии. В 1982 году Рафаэль Райнсберг начинает проект «Посольства: археология войны». Он предлагает публике результаты своих раскопок в окрестностях бывшего датского посольства в Берлине: пакеты для оказания первой помощи, кольца для ключей, фрагменты дверных креплений, и среди



Кристиан Болтански. Исчезнувший дом. 1990
Рэчел Уайтрид. Дом. 1993

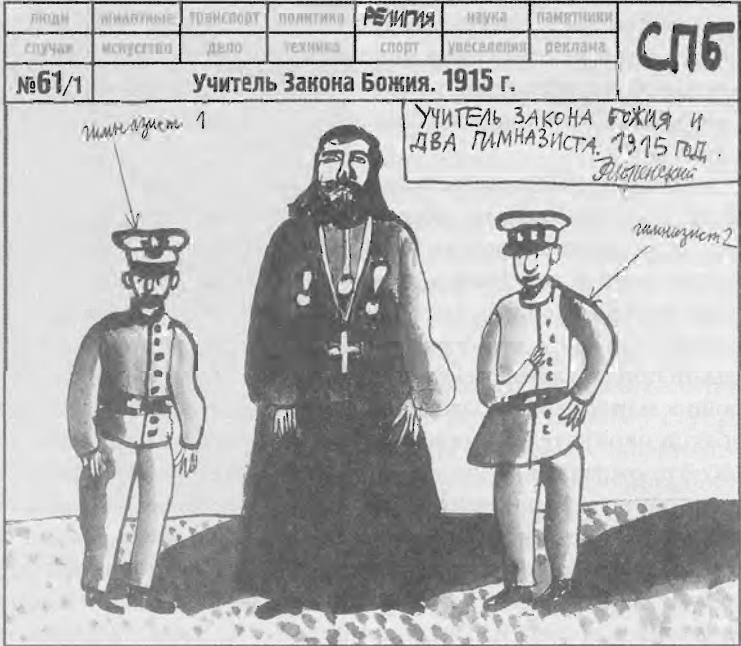
чел Уайтрид. Она экспонирует скульптурную отливку внутреннего пространства обычного дома, пущенного на слом в рабочем квартале восточного Лондона, которая недолго, словно памятник уходящему времени, стоит в одном из парков, откуда сама не подвергается сносу. Как пишет Х. Фостер, судьба произведения Уайтрид

всего этого исторического мусора — выпуск газеты «Атака» от 19 сентября 1939 года с заголовком «Фюрер будет говорить сегодня в 5 часов дня», а также личное дело какого-то польского еврея, имя которого было жирно вычеркнуто, позволяя предположить, что он спасся или, наоборот, оказался в проскрипционных списках. В 1990-е годы историю Холокоста архивирует Кристиан Болтански, выставляющий старые вещи или фотографии, иногда с именами людей, указывая на огромные утраты памяти, историческую амнезию, возникшую вследствие невозможности понять жестокость XX века, опустошение целых государств, городов, уничтожение народов. В Берлине Болтански работает с пустотой, тогда еще оставшейся от жилых домов, разбомбленных в 1940-е годы, вынося на стены имена погибших владельцев жилья. На выставке 2005 года в Москве, в рунированном корпусе Музея архитектуры, он развешивает на стропилах старые пальто, призрачно размещая в воздухе, над бездной, судьбы множества вынужденных переселенцев, сдернутых в первой половине XX столетия с насиженных мест.

В этом же роде работы с образом гуманитарного запустения и знаменитое произведение британской художницы Рэчел Уайтрид.

указывает на то, что в современном обществе «частное пространство нередко оказывается непристойно открытым, а публичное чуть ли не полностью исчезнувшим»²³. Фостер, однако же, сделал главной социальной доминанту, предпочитает не упоминать о том, что Уайтрид, создав это произведение, одновременно превратила его в рекламу пива немецкой компании «Бек», которая оплачивала производство работ. Вопрос, как всегда, в том, влияет ли социальный контекст создания и бытования произведения на его смысл.

Этот вопрос можно было бы адресовать и Илье Кабакову, который, подобно Уайтрид, обращает извлеченные из небытия «голоса» советского прошлого в сюрреалистическую советологию, востребованную западной идеологической пропагандой. Кабаков осуществил в тотальных инсталляциях 1980–1990-х годов замысел создания бытового музея идеологических останков. Еще в 1970-е годы он придумал нескольких персонажей-коллекционеров, собирающих или не выбрасывающих советский мусор. В 1980-е годы Кабаков окончательно осознает художественную практику как способ проживания травматической истории через тотальное архивирование исторического контекста. Отличием архивов Кабакова является особенная фиксация на мусоре и тех предметах быта, постройках, которые в бухгалтерских советских документах получают название «малоценка». В инсталляциях «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», «Человек, который никогда ничего не выбрасывал», «Веревки», «Туалет» Кабаков представляет брэнную человеческую жизнь как почву любого тоталитарного общества, реанимируя состояние социума через ничтожные, простейшие фактуры предметов, зрелище деградирующей среды обитания. Этот инсталлированный во многих музеях «личный» архив Кабаков превращает в депозит рассыпавшейся в пыль частной истории миллионов людей, служивших анонимными орудиями государственной воли. Инсталляции Кабакова, однако же, придают собраниям вещей атмосферу нереальности. Бытовые предметы здесь не столько фактически представляют историю, сколько обозначают границы, за которыми история перестает быть собой, время утрачивает обычное календарное измерение и «уходит», «прорывается» в экстаз или «проваливается» в бред и амнезию. Так, в самой знаменитой инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1981–1988) момент исчезновения героя, который через дыру в потолке катапультировался в космос при помощи аппарата собственного изготовления и вычисленных им волшебных возносящих лучей, подозрительно похожих на лучи московских салютов (пародия на «Летатлин» и «Доски судьбы»), документально подтверждают ключ от чердачной двери, крепежная веревка, а также скоба от парашюта. С такой же архивной аккуратностью



АПРЕЛЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21
22 23 24 25 26 27 28 29 30.

Александр Флоренский. Учитель Закона Божия. Издание «Вечный календарь». Апрель. 2000

Кабаков воссоздает советский «жилой интерьер» в помещении типового общественного туалета, хранящийся в собрании музея С.М.А.К. в Генте.

В середине 1990-х годов «архивная» работа со средой все больше растрчивает социально-критический потенциал и сдвигается в сторону понимания искусства как аттракциона, создания занимательных павильонов для публики, не лишенной исторического любопытства. Такие города с бурной историей, как Лондон или Санкт-Петербург, становятся основными центрами осуществления архивно-коллекционерских проектов. В Петербурге Ольга и Александр Флоренские начинают в 1994 году серию выставок «Русский дизайн», представляя агломерации искусно смонтиро-

ванных из утиля и антиквариата объектов и моделей вымышленного функционального назначения. Александр Флоренский собирает не только вещи, но и вообще образцы прошлого, показывая его «без срока давности», наподобие групповой фотографии, в которую бесконечно добавляются похожие друг на друга изображения. В 1995 году здесь же запускается «Фабрика Найденных Одежд» Натальи Першиной-Якиманской и Ольги Егоровой, которые собирают и исправляют судьбу бездомных гардеробов и вместе с ними — человеческих историй, сообщая каждой вещи имя и легенду. В 2000-х годах Першина-Якиманская дает своим одеждам способность говорить: с появлением зрителя платья словно бы оживают и начинают сбивчиво рассказывать какой-то случай из собственных приключений или делиться своими буквально выношенными воззрениями на жизнь. В конце 1990-х годов Марина Алексева создает в малоформатных лайтбоксах архив интерьеров: от исторических культовых памятников до всевозможных версий евроремонтов. Тема усовершенствования собственного жилья, которым охвачено практически все население России, дает повод для появления своеобразных объектов, затерянных между киотами и кукольными домами. В Лондоне американец Марк Дион создает архив и видео о раскопках на берегу Темзы, произведенных в 1999 году в процессе реконструкции здания электростанции под Тэйт Модерн. В отдельных ящиках Дион размещает кости, обувь, керамику, топоры и железо, пластиковую тару, курительные трубки и так далее. Пафосная двухсторонняя витрина-шкаф позволяет художнику иронично имитировать и антропологический музей, и кунсткамеру, и даже музей абстрактной живописи: в нескольких выдвигаемых ящиках он раскладывает по цвету пластмассовые крышечки, формируя оп-артовские наборные панели, «чистые образцы» цвета и формы.



Марина Алексева. Балкон. 1999
Наталья Першина-Якиманская.
Говорящее платье. 2004

Иконосфера, или Блошиный рынок художественных образов

В 1980–1990-е годы иконосфера современности начинает сильно отличаться от модернистской иконосферы 1960-х годов, которая поражала воображение телезрителей суггестивными поп-артовскими образами звезд и реклам, транслировавших чувство образцовой новизны, предметной характерной современности. Иконосфера постмодернизма гораздо более разнообразна и часто привлекает нереальностью образа. Быть обладателем современного образа, говорит она нам, возможно, только если ты захватишь виртуальный, еще не внедренный образ. Разнообразии этой виртуальной картины обеспечено тем, что более мощными и доступными стали средства манипуляции образами. Культура постпродукции – это культура потенциально бесконечного ресайклинга множеств имиджей, заимствованных во всех временах и пространствах. С появлением видео, программ компьютерной графики и сканеров, фотокамер в мобильных телефонах, банков образов и фактур в Интернете границы областей коллажирования расширились беспредельно.

Однако десятилетие массового применения электронных технологий в кино, в оформлении музыкальных клипов и телереклам, в фотографии убеждает в том, что при всем потенциале иконосферы эпохи постпродукции существует дефицит идей и предложений того, как это богатство и разнообразие можно ис-

Владимир Шинкарев. Эйфория. 1995



пользовать. Новые технологии применяются для того же, для чего раньше использовались ножницы и рисунок мультипликатора: для коллажирования или для оживления картинки. Актуальное искусство, в сущности, должно отличать себя от рекламы или видеоклипа, то есть дизайнерских искусств, именно изменением режима производства и потребления постпродукции в иконосфере. Можно выделить три области интересов актуальных художников в работе с иконосферой: образы старого искусства, абстракция, проектирование футуристических картин.

Образы традиций

В конце 1980-х — 1990-х годах как никогда раньше на всем протяжении второй половины XX века в изобразительном искусстве были популярны классические картины. Изобразительное искусство здесь идет по пятам кино и модного постмодернистского дизайна, которые еще в 1970-е годы открыли историзм и эклектику как сферу полезной и привлекательной визуальной роскоши, отказавшись от шестидесятнического минимализма в кадре и в интерьере. Между тем, как показывает нам творчество первопроходца, повернувшего в 1970-е годы к неоклассицизму, римского художника Карло Марии Мариани, обращение актуального искусства к классическому наследию отнюдь не походило на возрождение идеала, подражание древним или имплантацию роскоши в функциональный интерьер. Мариани, как и другие художники-семидесятники, особенно остро осознавал невоплотимость идеального начала, и предметами его интереса были в это время бесследно исчезнувшие картины знаменитых художников, классика, которая навсегда покинула поле зрения. В 1990-е годы Мариани отдает дань темам клонирования и галлюциноза: женская фигура, олицетворяющая совершенство («Высшее суждение»), материализуется из хаоса фрагментированных тел, очевидно



Карло Мария Мариани. Сушилка для голов. 1990

подражание древним или имплантацию роскоши в функциональный интерьер. Мариани, как и другие художники-семидесятники, особенно остро осознавал невоплотимость идеального начала, и предметами его интереса были в это время бесследно исчезнувшие картины знаменитых художников, классика, которая навсегда покинула поле зрения. В 1990-е годы Мариани отдает дань темам клонирования и галлюциноза: женская фигура, олицетворяющая совершенство («Высшее суждение»), материализуется из хаоса фрагментированных тел, очевидно



Карло Мария Мариани. Луна светит в закрытые глаза. 1995

Джоел Питер Уиткин. Юмор и страх. 1999

представляющих «выбракованный» телесный материал и отдаленно связанных с гипсами, которые любил изображать в метафизический период Де Кирико; версия знаменитой картины Жироде «Сон Эндимиона» (1793) психоделически умножает Луну в череде мраморных лиц, посылающих свой отраженный свет спящему герою. В обоих случаях Мариани обращается к живописи неоклассицизма в поисках параллелей нестабильному чувству современности, а не в поисках пластической истины.

С наибольшей силой воздействия это отношение к классическому искусству культивирует американский фотограф Джоел Питер Уиткин, создающий из мертвых тел и антикварных вещей аллегорические постановочные фотографии, стилизованные под старину, о которых сам он говорит следующее: «Мы живем в потерянном и умирающем мире. Большая часть производимого теперь искусства — искусства тотальной пустоты и бессмысленности — отражает это. Такое „искусство“ отрицает мудрость прошлого, представляя ее в бесформенной, незрелой философии постмодернистских отголосков»²⁴.

Синди Шерман в 1980–1990-е годы скептически комментирует своими фотопостановками попытки современности примерить на себя образы благородной или гедонистической древности, причем, в отличие от Мариани или Уиткина, ее подход вовсе лишен ностальгии и разоблачает художественные памятники прошлого как такую же грубую декорацию, скрывавшую нечто совершенно не возвышенное. В ее часто вымышленных классических мотивах главным является момент обнажения художественной репрезентации как топорной подгонки фрагментов, ярмарочной раскраски, всегда годной разве что для заборов «потемкинских деревень».

Ирония превращает пластические мотивы старого искусства в карикатуру или комикс. Причину этой тенденции можно увидеть в том, что вторая половина XX века вообще воспитана на восприятии комиксов, медиапортретов и реклам и, соответственно, не знает другого способа понимать образы прошлого. Особенной привлекательностью в конце XX века пользуются комиксы по произведениям Гойи. Укажем на два примера: одну из дебютных скульптур братьев Чепмэнов под названием «Великие свершения против мертвого» и серию «Новые капричос» («Los nuevos caprichos») Ясумасы Моримуры. Скульптура Чепмэнов убедительно проста. Они воспроизводят одну из композиций «Ужасов войны» — изображение нескольких трупов, привязанных к старому дереву. Бодрый аттракцион синтетических ужасов вскоре получит новую версию: на смену казненным Гойи придут слипшиеся, как макароны, маленькие девочки в кроссовках. Чепмэны также станут авторами офортов, в которых поверх мрачных фантазий Гойи проявятся современные страшилки из мультфильмов и комиксов. Ясумаса Моримура, знаменитый тем, что все его творчество — бесконечная автопортретная инсценировка знаменитых произведений (от Сезанна до Фриды Кало, от Дюшана до Гойи), выбирает



Синди Шерман. Без названия. 1990

Динос и Джек Чепмэны. Великие свершения против мертвого. 1994

Ясумаса Моримура. Новые капричос. 2004



в 2005 году роль Сатурна, пожирающего собственного сына. Моримура смещает иронические акценты гротескной картины Гойи: великий испанский художник представляет Сатурна обезумевшим старцем со спуганными космами, который гложет человеческую плоть. Моримура олицетворяет Сатурна, сообщая его облику театральный трагизм, и переносит гротескную иронию на тело жертвы — монтаж из фотографий реального мужского торса и сделанного из папье-маше куска мяса. Современность, несмотря на, а может быть, и благодаря опыту XX века, не готова более воспринимать трагическое начало жизни. Обсуждение трагической истории прошлого и настоящего, как показывает постмодернистское искусство, табуировано и еще более неуместно, чем Гойя, растиражированный в комиксах.

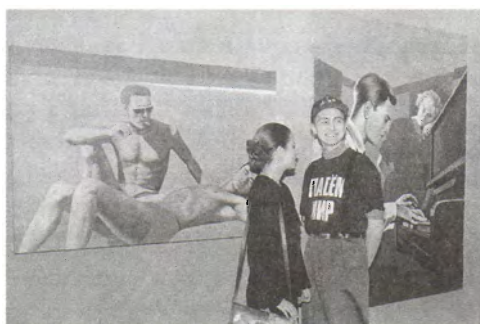


Пьер и Жиль. Холли Джонсон. 1995

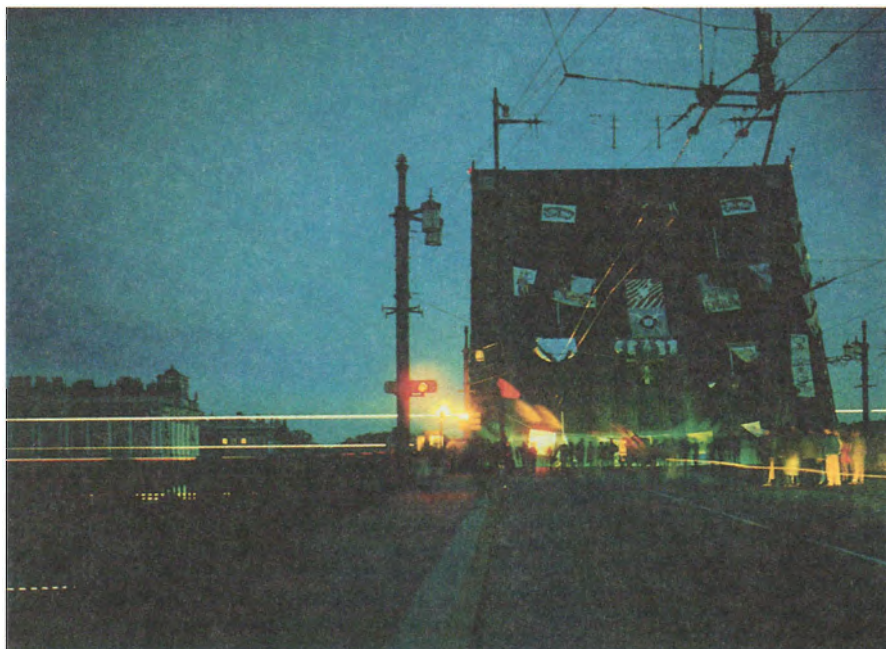
Возможность иронической эстетизации медиальной современности использовали объединившиеся во второй половине 1970-х годов фотографы Пьер и Жиль, портретисты и авторы обложек для альбомов и дисков. Если звездные портреты 1960-х годов были лозунгами успеха, благосостояния, медийной известности и прочее, раскрашенные фотопортреты Пьера и Жили установили моду на образ загадочного инобытия, неземного происхождения, фантастической истории из другой галактики, уп-

раздняющей банальные социальные категории. Звездам художники вернули их запредельную, полностью вымышленную судьбу и пространство фантазии — жизненное пространство культовых героев.

В 1993 году Тимур Новиков пригласил Пьера и Жили (это была одна из их первых персональных выставок) открыть своими портретами экспозицию «Тайный культ» в Мраморном дворце в Санкт-Петербурге. Подразумевался тайный культ прекрасного, который, по представлениям Новикова, на протяжении XX столетия поддерживало искусство фотографии, менее затронутое деструктивными импульсами, чем авангардная живопись. В 1989 году Новиков основал в Ленинграде Новую академию изящных искусств, предлагая молодежи пример для подражания — серьезного, самоуглубленного героя, занятого душевным и телесным самосовершенствованием. Главной звездой неоакадемизма становится художник и музыкант, участник легендарной группы «Кино» Георгий Гурьянов. Он воссоздает в живописи мотивы



Георгий Гурьянов. Моряки. 1991
На выставке «Неоакадемизм»
в Мраморном дворце (Музее Ленина),
Зал Георгия Гурьянова. 1990
Денис Егельский с картиной
«Святой Себастьян». 1990
Иван Мовсесян.
Проект «Музей Дворцовый мост». 1991





Олег Маслов и Виктор Кузнецов. Триумф Гомера. 1998–2000



Белла Матвеева. Посвящается Луизе Брукс. 1991
Юлия Страусова. Из серии «Двенадцать цезарей техноимперии». 1997
Бернхард Принц. Аврора. Хеланка. 1990



спортивной фотографии 1930-х годов, а также кадры фильмов «Строгий юноша» и «Олимпия». Гурьянов перемонтировал «Олимпию», вырезав пропагандистские сцены и соединив в одну картину атлетические тела. В «Строгом юноше» его не интересовали беседы о нравственных заповедях комсомола, а увлекал образ спортсмена-возничего, который пронесится по пыльному стадиону на колеснице, словно советская Одесса — это Дельфы. Как и группа «Новые художники», предыдущее нью-вэйверское художественное движение, начатое Новиковым, новый русский классицизм отличался принципиальной открытостью: «Тайный культ» исповедовали и Надар, и Вильгельм фон Глэдден, и Мэплторп (его фотографический автопортрет впервые был показан в России на выставке Новикова «Ренессанс и Резистанс» в 1994 году), и соратники Новикова Денис Егельский, Константин Гончаров, Бэлла Матвеева, Олег Маслов и Виктор Кузнецов, Андрей Медведев, Ирена Куксенайте, Ольга Тобре-лутс, Егор Остров, Станислав Макаров, Юлия Страусова, Михаил Розанов. Рождению неоакадемизма способствовала совершенно искусственная, утопическая среда Петербурга 1989–1993 годов, по словам Олега Котельникова, «неразрекламированного» города, где можно было снять Дворцовый мост для выставки в белую ночь, где на площадях и во дворцах не было никакой власти, кроме власти столетий искусства. Новиков предлагает осознать тему классического идеала как необходимый генетический код европейской культуры, понимая, что действие этого кода заблокировано не только деструктивными устремлениями авангарда, но и всем буржуазным рационализмом, враждебным фантазии и мечте, который погубил таких создателей иллюзорного, как Людвиг Второй Баварский и Оскар Уайльд. Поэтому средства массового расширения обыденности — модный дизайн и клубная культура — представляются Новикову начала 1990-х годов основой нового русского классицизма. Международную известность получает серия скульптурных портретов «Двенадцать цезарей техноимперии», созданная Юлией Страусовой и представляющая модных диджеев в образах римских и европейских императоров. В конце десятилетия, когда неоклассические рекламы заполнили все журналы и щиты, Новиков объявил «новую серьезность», связанную с кропотливым возрождением старинной техники пикториальной фотографии — гуммиарабика, занятия которой способствовали изживанию постмодернистской иронии и освобождению от духа комикса и рекламы. Новиков в свое время был под сильным впечатлением от стилизованных под строгую неоклассику фотографических портретов Бернхарда Принца, которые он видел в собрании галереи Рааб в Берлине. Серьезность обеспечивала не только технология, но и тематика произведений Новой академии. Так, Брюс Стерлинг одним



Ольга Тобрелутс. Римляне. Иллюстрация к драме Г. Ибсена «Кесарь и галилеянин». 2002
Станислав Макаров. Ангелы. 2003

из немногих осмысленных произведений новейшей компьютерной графики назвал сделанный в 1994–1995 годах группой неоакадемистов цикл иллюстраций к роману Апулея «Золотой осел». В начале XXI века Ольга Тобрелутс работает над компьютерными иллюстрациями к пьесе Г. Ибсена «Кесарь и галилеянин», представляя в электронных, или, как говорил Новиков, «лучевых», картинах судьбоносную борьбу язычества и христианства.

Константин Гончаров, Алексей Соколов. Амур и Психея. Костюмы. 1994



Неоакадемическую концепцию творчества, связанную с мыслью Новикова о парадоксальной невоплотимости идеала и неизбежности стремления к нему, предложил в середине 1990-х годов Егор Остров. Он совмещает два изобразительных стиля — фигуративный и абстрактный — в пределах одной картины. Классика и технология (наведенный растр) встречаются очевидно и агрессивно. Если вы настроили глаз на растровую сетку и смотрите с близкого расстояния, вы плохо разглядите фигуру героя; но стоит отойти — и пропадает растр, диагональная полосатая абстракция больше не читается. Одно изображение, таким образом, парализует, уничтожает другое. Популярность этих работ обеспечена, конечно же,



Егор Остров. Глубина резкости. 2004

знанием о том, как должно выглядеть современное искусство: как свидетельство кризиса репрезентации, отрицание искусством самого себя. Оптические приемы Острова можно интерпретировать не только как интеллектуальные упражнения на тему репрезентации, но и как реализацию визуального опыта молодежной культуры: лазерная среда танцполов, «нарезающая» динамичные фрагменты изображения, мелкочастотный монтаж клипов и альбомы занимательно двоящихся «картин» стали действующим веществом реальности к середине 1990-х годов. В 2004 году в цикле «Глубина резкости», посвященном скульптурам Арно Брекера, Остров смещает акценты, наводя растр не однообразно механически, а создавая волнообразные искажения или усиления линейного поля, которые теперь, наоборот, выявляют энергетические узлы, точки, где должна проявить себя сила фигуративного изображения.

В начале 1990-х годов, следуя манере Кифера в его изображениях интерьеров и фасадов нацистской архитектуры, московский художник Валерий Кошляков, в прошлом занимавшийся театральной живописью, придумал рисовать античные руины и сталинские памятники на гофре со слоющейся, легко сдираемой шкуркой поверхностью или углем на бумаге и холсте, символически поражая сами материалы заразой энтропии, разлагая

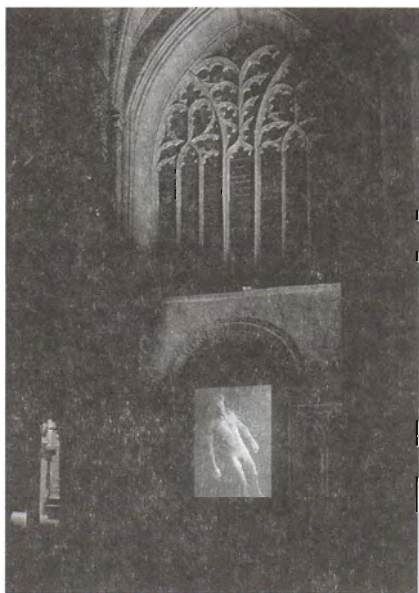


Валерий Кошляков. Археология утопического города. 1992–1993

Рикардо Чинали. Инверсия III. 1992

несущую основу образа и делая ее буквально не сущей. Преобладающей остается точка зрения на классическую традицию как утраченную, восстающую из забвения подобно призраку. Прямое обращение к классике часто рассматривается как вскрытие ящика Пандоры, который в XX веке содержит в себе угрозу тоталитаризма. Классический образ всегда якобы отсылает к сталинизму или нацизму, поэтому в обращении с ним следует принимать меры предосторожности, как в обращении с головой Медузы Горгоны, то есть представлять его только в отражениях. Этот вывод подтверждает не однажды встречающийся постмодернистский прием представления какого-то классического живописного образа опрокинутым над отражающей поверхностью, так что зритель «восстанавливает» его лишь в зыбком зеркальном воплощении, точнее — развоплощении, в нематериальной, декорпорированной форме. Примером данной тенденции является инсталляция аргентинского художника Рикардо Чинали «Инверсия III».

В 1999–2000 годах в Уругвае, в культурном центре Пунта дель Эсте, Чинали пишет цикл фресок, посвященный новому тысячелетию, который возрождает драматичные пластические традиции маньеризма, барокко и искусства мексиканских муралистов. Современность предпочитает воспринимать неоклассическую традицию именно через искусства нарушенной, сдвиговой или экстатической формы. В 1995 году Билл Виола реконструирует в видеоинсталляции «Приветствие» знамени-



Билл Виола. Предвестник. 1996

То же. Фрагмент



тую картину Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы». В эти годы он соизмеряет свои видеопроекции с алтарными картинами и экспонирует их в европейских средневековых соборах. Виола строит крупноформатную, почти статичную видеокомпозицию, снимая трех актрис в современных костюмах. Из маньеристической живописи Виола берет лишь общее очертание группы фигур и интенсивный красный цвет одежд Марии, который становится заметным на мгновение, в тот момент, когда она приближается к Елизавете и говорит о своей беременности. Чистый красный цвет, абстрагированный от тяжелой материальной конкретности, кометой возникает перед Марией, как весть, как драматическое предчувствие, после чего зрелище успокаивается и словно бы входит в берега видимых фигур. Так Виола интерпретирует экстатическую форму маньеризма,

Билл Виола. Приветствие. 1995





Михаэль Квиум. Божественная стратегия войны. 1991. Фрагмент

парадоксальное свидетельство молниеносных совмещений гиперматериальности и метафизики духа.

Совсем другой пример гротескной историзированной формы дает сюрреальная живопись датчанина Михаэля Квиума. Она развивается в глубоко индивидуальном визионерском пространстве, где действуют странные фантастические персонажи обоего пола, не лишенные портретного сходства с самим художником. Квиум свивает эти тела в композиции, напоминающие гравированные балеты или театральные представления с аллегорическими фигурами. Его картины часто написаны на

темных, словно поглощающих изображения, фонах. Художник прихотливо уснащает композиции рифмующимися формами черепов, мозгов и ваз, полных фруктов. Живопись Квиума превращается в сплошной поток галлюцинаций, в подобие гротескных видений, связывающих разобщенные временем века западноевропейской иконосферы: готику, маньеризм и романтиков с сюрреалистами.

Образцы классического европейского искусства или гротескны, или неуловимы. Именно такими их представляет живущий в Берлине художник Анатолий Журавлев. Так, в 1992 году в цифровой фотографии Журавлев создает новые ландшафты древней истории. В серии «Невозможные фотографии» основой для конечного результата являлись старинные гравюры, например изображения Колоссов Мемнона конца XVIII века, которые при помощи компьютерных трансформаций становились фотографиями никогда не существовавших исторических видов. История — ускользающая легенда, облако образов. В инсталляции 1994 года «От реального к реальнейшему» Журавлев окружает копии античных статуй, привязанные к постаментам канатами, размытыми фотоизображениями мраморных богов и героев. Другой, изобретенный Журавлевым способ смысловой обработки «фотосигнала», примененный, в частности, в проекте «Инфратонкий», заключается в использовании мельчайших, около одного квадратного сантиметра, площадью, фотоотпечатков, которые позаимствованы в различных печатных источниках. Художник конденсирует их в «облака» на экспонированных поверхностях. Никто не в состоянии увидеть такую инсталляцию целиком. Журавлев побуждает зрителя думать о самом процессе восприятия искусства, о сканировании взглядом окружающего пространства: входим ли мы своим сознанием в изображение

или в картину видимого мира в поисках смысла?

В середине 1990-х годов, одновременно с формированием неореализма в видеоискусстве, художник Джефф Уолл начинает работать над постановочными фотографиями, напоминающими бытовую жанр. Уолл заключает фотографии, сделанные при помощи компьютерного монтажа, в лайтбоксы. Так сцена приобретает рассеянное, изнутри идущее свечение, делающее ее нематериальной. Рекламная технология, обеспечивающая повышенную витальность изображения товара, здесь создает эффект парадоксального земного зрелища, «просвеченного» каким-то неземным сиянием, словно бы выхваченного из мрака действительности прожектором инобытия. Если раньше бытовой жанр должен был приблизить действие к зрителю, вызвать его эмоции, теперь Уолл добивается эффекта отчуждения сцены: пространство сконструировано так, что зритель не может проникнуть в него взглядом и найти в нем для себя место. Например, в кухонном интерьере



Михаэль Квиум. Без названия. 1993

изображения товара, здесь создает эффект парадоксального земного зрелища, «просвеченного» каким-то неземным сиянием, словно бы выхваченного из мрака действительности прожектором инобытия. Если раньше бытовой жанр должен был приблизить действие к зрителю, вызвать его эмоции, теперь Уолл добивается эффекта отчуждения сцены: пространство сконструировано так, что зритель не может проникнуть в него взглядом и найти в нем для себя место. Например, в кухонном интерьере

Джефф Уолл. Инсомния. 1994



«Инсомнии» зрителю после долгих блужданий остается только вылететь в темное окно, в стекле которого отражается источник света, окончательно запутывая траекторию движения взгляда в пространстве. Тема Уолла — неизбежная нестыковка картины с окружающей реальностью, прозрачный барьер между реальным и его пластической репрезентацией. Однако эта годная для 1970-х годов критика поля зрения обнаруживает свой реверс: поле зрения всегда здесь, и оно всегда остраивает мир, собственно, мы не видим свой мир, а видим или думаем, что видим, фантастически сделанную иллюзию поля зрения.

От неоклассики к абстракции: образы XX века

Художник Люк Тойманс, автор двух замеченных критикой экспозиций — в павильоне Бельгии на биеннале в Венеции в 2001 году и на 11-й «Документе» в 2002 году, осуществляет над прошлым искусства процедуру «облучения». Странная «меловая» живописная манера Тойманса создает эффект ослепленного зрения. Ослепление, представленное им, не похоже на классические сцены «Ослепления Савла» или на изображения фаворского света. Зритель Тойманса видит взглядом человека, которому слепит глаза экран телевизора или монитор в темноте. Поверхности композиций Тойманса обработаны так, словно изображение присыпано тончайшей известковой пылью, вышло не из мастерской художника, а из строительного комбината. Эта «патина» служит не только неразличимости изображения, но и инстинктивному обнаружению «расслоения» картины на два слоя: скрытый и выставленный на всеобщее обозрение. Применительно к живописи Тойманса часто употребляют выражение «отбеливание», указывая на то, что художник специально устраняет некую темноту, органические пятна, оставляя выбеленную обесцвеченную ткань живописного полотна, показывая, что искусство прошло насильственную обработку, которая лишает его своей природы. Эту «обработку» можно также сравнить с тем, как изображение проходит через компьютерную дешифровку и перерождается в пикселях: если его подвергнуть чрезмерному увеличению, оно возвращается к промежуточной абстрактной фазе, а затем растворяет геометрию в слепящей пустоте экрана. В 1998 году Тойманс утверждал, что пустота — это важный элемент искусства: «Картинам, если они призваны произвести впечатление, необходимо обладать потрясающей интенсивностью молчания, подавляющего собой молчания или пустоты. Зритель должен замирать перед картиной. Испытывать перед картиной нечто близкое ужасу. <...> Я имею в виду тишину перед штормом»²⁵. Работы Тойманса предвещают мертвую тишину. Это, в частности, большеформатные повторения на-

тюрмортов Сезанна, когда кувшин и несколько яблок появляются в центре картины, сравнимой с экраном домашнего кинотеатра. Магнифицированное изображение словно исчезает в лучах радиации, исходящей от белого экрана холста.

Любопытно, что известность Тойманса началась с произведения, совмещающего элементы живописи и коллажа. Это была композиция «Арена» с изображением мужчины, рассматривающего картину. Картина в картине и представляла собой коллаж, собранный из фрагментов изображений фигурок и предметов, наклеенных с обратной стороны на синтетическую пленку, которая была натянута на подрамник, как холст. Зритель хорошо различал «изображение» с большого расстояния, но, приближаясь к «Арене», сталкивался лишь с размытыми очертаниями. Так, концептуально используя принцип смотрения импрессионистической живописи, Тойманс показал, что суть искусства современной живописи состоит в ускользании от взгляда зрителя, что «войти» в картину нам не дано. Позднее, посвятив себя чисто живописной практике, Тойманс сохранил это пессимистическое и, можно сказать, трагическое отношение к феномену живописи в современной культуре.

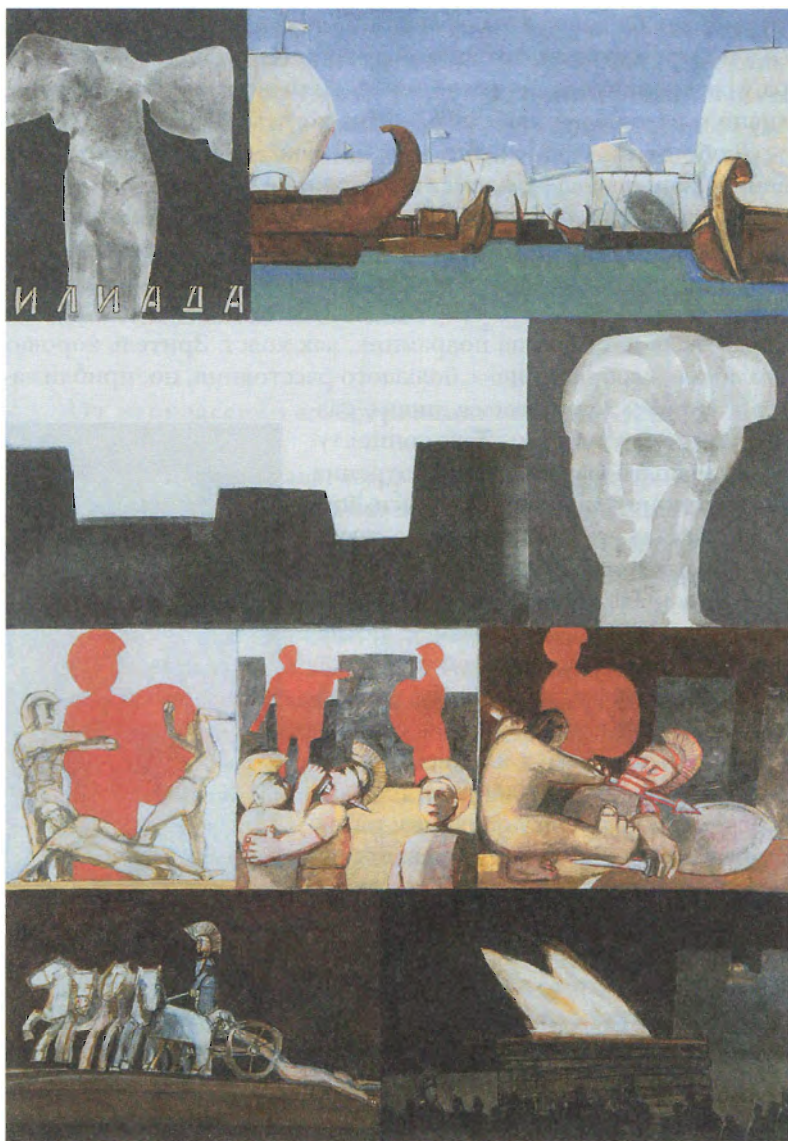
В 2002 году Тойманс создает цикл картин под общим названием «Exhibit», которое обращает зрителя к игре слов: это английское слово означает, будучи существительным, «экспонат», будучи же глаголом — акт выставления чего-то на публичное обозрение, в частности акт экспозиционизма. Открывают цикл заставки — три абстракции, напоминающие проекции чистой слайдовой пленки на голую стену. Все они, являясь тончайшими живописными произведениями, по виртуозности исполнения подобными холстам Ротко, представляют конец метафизических притязаний абстракционизма: «слайды» буквально ничего не показывают или показывают пустоту, какой бы изощренной ни была едва видная красочная абстракция.

Обреченность художественного опыта форме дайджеста, реферативного журнала или комикса, то есть своего рода форме простейшего и неизбежного упрощения, является оборотной стороной энциклопедического проекта Просвещения и становится популярной темой уже в период поп-арта. В 1997–1999 годах Владимир Шинкарев работал над шестнадцатью картинами о разных знаменитых и малоизвестных книгах. Проект он назвал



Люк Тойманс. Петр и Павел. 1998

Обреченность художественного опыта форме дайджеста, реферативного журнала или комикса, то есть своего рода форме простейшего и неизбежного упрощения, является оборотной стороной энциклопедического проекта Просвещения и становится популярной темой уже в период поп-арта. В 1997–1999 годах Владимир Шинкарев работал над шестнадцатью картинами о разных знаменитых и малоизвестных книгах. Проект он назвал



Владимир Шинкарев. «Илиада». Из серии «Всемирная литература». 2000

«Всемирная литература». Сильное воздействие этих картин связано с их композиционным построением, которое в комиксах как раз совершенно нейтрально и напоминает простую служебную раскадровку. В отличие от быстро мелькающих комиксов, картины Шинкарева похожи на замедленную съемку. Внутри каждой композиции ощущается мучительное усилие движения сюжета, сцепления эпизодов, которые включены в неравные и как бы наезжающие друг на друга прямоугольные блоки. Беспред-

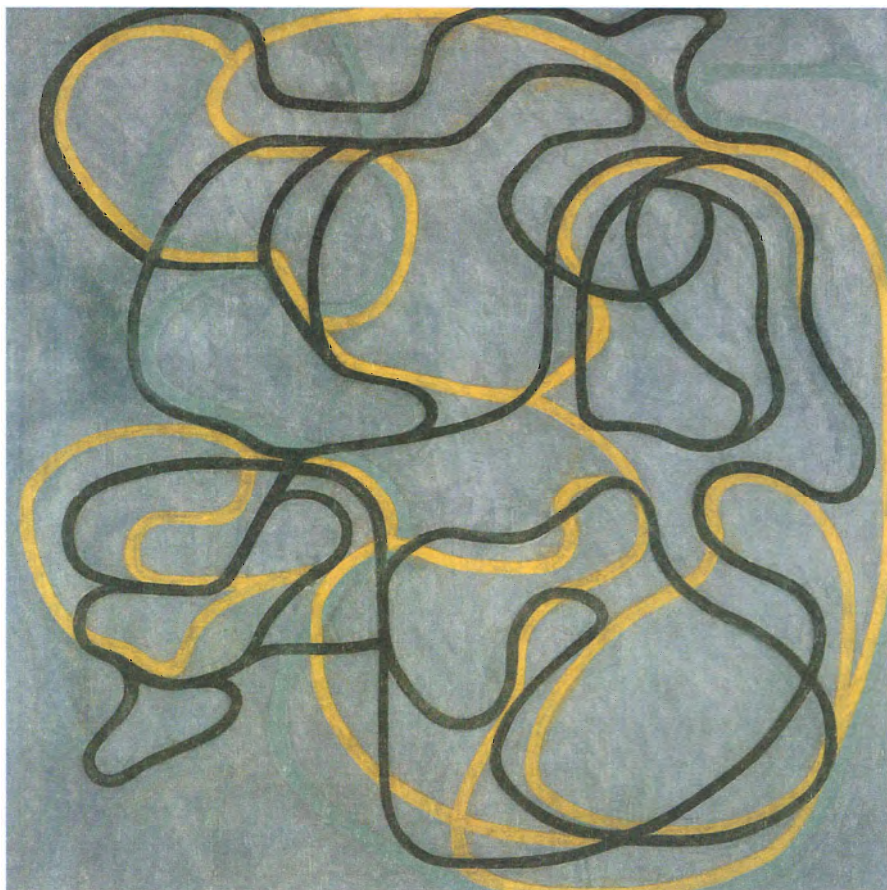
метные ячейки присутствуют внутри картин, образуя их осевые перекрестия. Перед нашими глазами предстают не рассказы в картинках, но области немоты, паузы в литературном повествовании. Из этих пауз мы воссоздаем эмоциональную атмосферу произведения. «Блочная» живопись «Всемирной литературы» Шинкарева — это живопись, возможная после абстракции или прожившая жизнь с абстракцией пообок, аскетическое искусство, вынужденное все время вопрошать самое себя о своих пределах, свободе, происхождении и праве на жизнь. Шинкарев в этих картинах показывает, как совершается обратное движение



Герхард Рихтер. Июль. 1983

к фигуративной живописи через имплицитную фазу абстракционизма.

Работы Тойманса и Шинкарева подводят нас к теме принципиального неразличения в 1990-е годы абстрактного и фигуративного искусства. То же можно сказать и о произведениях Рихтера, который в 2002 году на своей ретроспективе в Музее современного искусства в Нью-Йорке показал обе ветви своего творчества, чем вызвал недоумение у многих критиков,



Брайс Марден. Картина-эпитафия 1. 1996–1997

приверженных формальному методу. Критики, анализирующие выставку Рихтера, делятся на два лагеря. Одни восхищаются способностью художника создать совершенно новый тип и фигуративной и абстрактной картины, описывают уникальные инструменты, которые он придумал, чтобы добиваться эффекта гигантских, до зеркального блеска отполированных поверхностей краски в абстракциях, отмечают впечатление величественности творчества, которого художественный мир уже давно не испытывал. Другие, наоборот, делают акцент на том логическом противоречии, с которым неизбежно сталкивается зритель, видя перед собой два разных живописных стиля – фигуративный и абстрактный. Для них Рихтер – Протей и изощренный манипулятор, способный все превратить в картину и демонстрирующий своими «отражающими» холстами бессмысленную равнозначность любых фрагментов творчества-как-рефлексии. Эти критики видят в картинах Рихтера игру конвенциональных

визуальных знаков, точнее — живопись как опустошенный знак себя самой, вместо того пластического и духовного единства, полного символического значения, на которое претендовало живописное произведение в европейской культуре Нового времени.

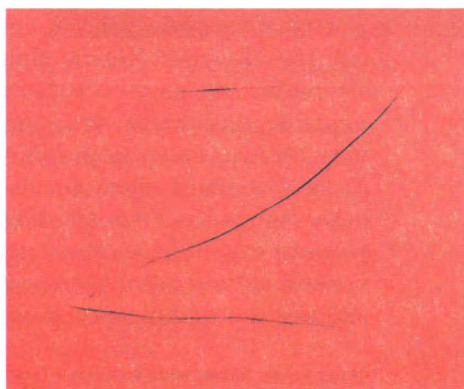
В творческом сознании Рихтера абстрактная и фигуративная живопись сосуществуют как параллельные пространства, иногда незаконно встречающиеся. Virtuозное, дух захватывающее исполнение картин Рихтера производит эффект парадокса. Из точки нашего созерцания и та и другая живопись выглядит одинаково невозможно: фигуративные картины бесплотны, как проносящиеся воспоминания, абстрактные — ослепительны, как мимолетные вспышки. Целостность художественного языка и твердость художественного опыта предстают утопиями.

В искусстве 1990-х годов наряду с изощренными герметическими личными системами абстрактной живописи, например



Джефф Кунс. Розовый бант. 1995–1997

Маурицио Каттелан. Зорро. 1993



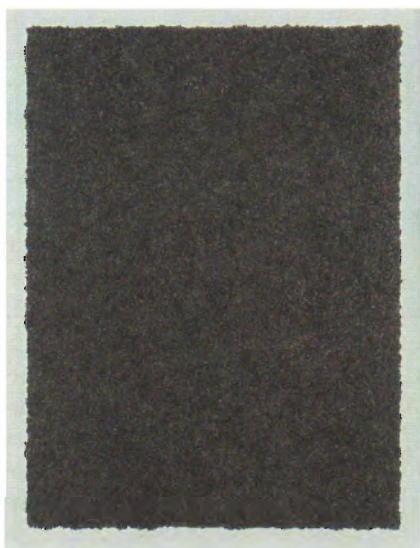
той, которую разработал Брайс Марден (Клементе сравнивает его картины с европейскими романтическими пейзажами, тем самым также указывая на виртуальное единство живописи конца XX века, непринципиальность разделения на абстрактное и фигуративное), присутствуют откровенно ироничные комментарии абстракционизма, такие как «Розовый бант» Джеффа Кунса или пародия на прорезанные холсты Лючио Фонтаны, сделанная Маурицио Каттеланом. Попытки придать абстракции новый импульс развития, подсоединив ее к современным формам и идеям, крайне редки. Таким исключением из правил является творчество Питера Хэлли, американского художника, продвигавшего в 1980-е годы направление новой геометрии. Основываясь на традиции Элсворта Келли и Фрэнка Стеллы, на минималистской геометрической абстракции, Хэлли работает над вариантом беспредметной живописи как проэстетизированной схемы. Художник

становится коллекционером всевозможных схем, взятых из руководств и журналов. Тайный кураж Хэлли в том, чтобы предлагать ничему не подозревающему зрителю сравнение технической схемы с диаграммой из научного биологического журнала или сопоставление двух социологических диаграмм, одна из которых описывает поведение людей в диско-клубе, а другая — заключенных в тюрьме. Обезличенная и попсово яркая психоделическая «сотовость», «ячеистость» иронично представлена универсальной основой современной цивилизации. В этой версии абстракционизма, связанной с художественным осмыслением дизайна (в начале 1990-х годов в японском модном дизайне встречается, например, серия абстрактных вышивок-микросхем), окончательно исчезает метафизическая жизнестроительная энергия, которая вела и разогрела абстракцию на протяжении XX столетия.

В творческой системе Дэмиена Хёрста абстракция, как и фигуративная репрезентация, способна представлять только одно — смерть. Поэтому Хёрст обращается к опыту супрематизма, к «Черному квадрату» — воротам в бессмертие или четвертое измерение, показывая, что теперь они ведут лишь к амнезии. Осенью 2003 года в лондонской галерее White Cube при поддержке Джея Джоплина проходит выставка Дэмиена Хёрста «Romance in the Age of Uncertainty». Название многозначно: его можно перевести как «Любовь в век неуверенности» или как «Вымысел в век сомнения»; последнее слово означает также «изменчивость», что немаловажно, так как на обложке каталога — химическая

Питер Хэлли. Экспозиция в галерее Тадеуша Ропача, Париж. 1995





Дэмиен Хёрст. Ненависть к СПИДу. Мученичество св. Матфея. Из серии «Хроники рака». 2003

формула из медицинской «Энциклопедии рака», представляющая нарушенные связи молекул. Речь идет, возможно, о пораженном генетическом коде искусства. Хёрст, прославившийся экспонированием прозрачных контейнеров с расчлененными телами животных в формальдегиде, наконец нашел грандиозный смысловой контекст своему интересу к теме смерти. Его инсталляция комментирует и католическую священную историю, и направленный против веры опыт Просвещения.

Вход в инсталляцию маркирует указатель в виде распиленного пополам и размещенного в двух контейнерах барашка, названного «Блудный сын». Следуя этому знаку, зритель входит в зал с «сакральными» объектами. На стенах укреплены больничные или лабораторные шкафчики для лекарств или химикалий, каждый из которых представляет мученичество одного из двенадцати апостолов, вознесение Христа и самоубийство Иуды. На полки шкафчиков Хёрст ставит разные предметы: череп, окованный серебром, свечи, религиозную скульптуру — и щедро поливает содержимое кровью. В стеклянных дверцах вырезаны отверстия, по форме которых можно догадаться о крестных муках, принятых святыми. Например, св. Андрею соответствует шкаф с четырьмя отверстиями в углах, откуда свисают голубые путы и исходят запекшиеся потоки крови. Между этими побуревшими, как музейный лак, экспонатами размещены чистые холсты — «Молящийся» и «Прощение» — и голубые абстрактные картины, на которые наклеены бабочки, — «Молитва» и «Надежда». Чтобы подойти к мемориалу апостолов, надо пробраться через все пространство зала, заставленное контейнерами, в которых плавают

в формальдегиде черепа быков и коров, представляющие Адама и Еву, евангелистов и Христа с учениками. Шкаф «Вознесение Христа» и контейнер, вмещавший Иисуса, пусты: вся освеженная плоть — этот ритуальный предмет религиозного и естественнонаучного культов — не касается божественного мира.

Ритуальная жертвенная плоть непосредственно связана с третьей частью инсталляции — «Хрониками рака», тринадцатью черными прямоугольными форматами, которые издали напоминают абстрактную живопись и символизируют эпидемии, косившие человечество во все времена чумой, холерой, проказой, СПИДом, раком, лихорадкой Эбола. Черные фигуры, восходящие к супрематизму и живописи Рейнхардта о бессмертии, образованы мириадами мух. Наконец, один из трех последних элементов инсталляции — распиленная и укрепленная на стене верхом вниз витрина с минералами. Она обращена вниз, к земле, словно корнями, четырьмя красивейшими кристаллами — «Творение изученное, объясненное и взорванное». Рядом две абстрактно-геометрические композиции: одна — из белых капсул, представляющая «Утраченные воспоминания как фрагменты рая»; другая — квадратной формы, косо поделенная на верхний треугольник из белых таблеток и нижний — черное кладбище мух, или «Рай вверху, ад внизу». Инсталляция Хёрста подводит мрачный итог под столетием попыток сделать изобразительное искусство заменой религии, науки и философии, сделать его «депозитом» витальной энергии. Особенно красноречив перевод форм абстрактной живописи в разлагающуюся органику и дающие забвение химические препараты.

Возможный образ будущего

Тяжелый нуар Хёрста, между тем, отнюдь не является единодушно принятой точкой зрения на то, каким оказался финал современности в XX веке. Как никогда прежде солнце художественного будущего восходит на Востоке и несет Западу апроприированный и усовершенствованный евроамериканский модернизм. В середине 2005 года Японское общество в США организует выставку под названием «Маленький мальчик: искусства расцвета японской субкультуры». Основной художник и куратор этой выставки — Такаси Мураками, занимавшийся большей частью дизайном игрушек-магнитов, ковриков для мыши, а в последние годы сделавший несколько дизайнерских работ для модных домов, в частности для Louis Vuitton²⁶. Основное произведение на экспозиции, выбранное для плаката, — работа Чихо Аосимы «Жара в городе». Употребленное в названии слово «glow» также может означать «сияние» и указывает как на зна-



Чихо Аосима. City Glow. 2005

менитый совокупный модернистский образ днем и ночью горящего огнями мегаполиса («Огни большого города», «Метрополис»), так и на многочисленные образцы фантастики о горящих, как звезды, инопланетных поселениях. Картина футуристического мегаполиса сделана в самой модной художественной манере начала XXI века — манере японских комиксов «манга». Традицию этих комиксов вполне в духе постмодернизма заглубляют и в историю каллиграфии, уводя ее в XII век, в искусство буддийского монаха Тоба, и в историю определившей изобразительный стиль модерна японской гравюры, приписывая использование термина «манга» самому Хокусаю. Так или иначе, популярность «манга» за пределами Японии неуклонно растет на протяжении последних пятнадцати лет, свидетельством чему стало включение мультипликационной героини в стиле «манга» в первую серию фильма К. Тарантино «Убить Билла», где она заменяет традиционный образ библейского Давида. (В целом этот прием

отвечает в настоящее время широко обсуждаемой тенденции перевода кино на компьютерные приемы моделирования образов.) Американской культуре девочка-Давид с огромными глазами особенно близка: ведь настоящий отец современного стиля «манга» художник Осаму Тэдзука изобрел его в 1947 году под влиянием работ студии Уолта Диснея. В Японии «манга» представляет собой и объект коммерческого производства (распространяется около двух миллиардов книг и журналов ежедневно), и предмет самиздатного тиражирования в сети Интернет. Тематика «манга» универсальна и безгранична, включая фантастику и бытовые сюжеты, интересные людям разных возрастов и социальных кругов. В произведении Чихо Аосимы из пальмовых зарослей вырастают прекрасные инопланетянки-небоскребы обтекаемых постмодернистских форм и кислотных расцветок с усиками-антеннами, похожие на редких насекомых, новые постсовременные машины для жилья. Человек-машина эпохи модернизма уступает территорию анимационным компьютерным персонажам. Анимация неуклонно захватывает все новые и новые области постмодернистской иконосферы как интернациональный техногенный язык космического будущего, удачно стилизованный под человеческую образную речь, но лишенный комплексов человеческого, которые сделали ушедший XX век таким пугающим и таким привлекательным. Однако ставить точку в главной интриге актуального искусства — борьбе дизайнеров с юродивыми — еще рано. Будущее покажет, чья возьмет и сохранится ли искусство как таковое.

Заключение

Заканчивается 2005 год, первая пятилетка XXI века. Вопрос, как назвать, как обозначить состояние современного искусства, остается открытым. Критик Дональд Каспит в книге «Конец искусства», изданной в 2004 году, предлагает наименования «postart» и «postartist». Каспит перечисляет угрозы существованию искусства — это нищета воображения, институализация банальности, безрадостное теоретизирование и тяга к развлечениям. В конце 1990-х — начале 2000-х годов доминирующей функцией искусства в целом, включая и актуальное искусство, становится участие в глобальной инфраструктуре культурного туризма. История как зона событий, активных действий, ведущих из прошлого в будущее, заканчивается, уступая пространство туризму. Еще в 1991 году, демонстрируя трофеи обедов, совместно проведенных в Петербурге с Джоном Кейджем и Робертом Раушенбергом, Тимур Новиков заявил, что новый стиль современности образуется путем отбрасывания слога «фу» в слове «футуризм». Его замечание оказалось пророческим: основной способ ознакомления с искусством теперь состоит в организованном передвижении с одного открытия интернационального биеннале на другое. Таково общее мнение профессионалов — художников, кураторов, коллекционеров, критиков и историков, которых британский журнал «Frieze» в октябре 2005 года пригласил поучаствовать в опросе на тему, как изменилось искусство за последние сорок лет. Как выяснилось, основной фактор, влияющий на развитие искусства, — это снижение авиатарифов и открытие новых маршрутов авиасообщения. Одни респонденты не видят в этой тенденции, выдвигающей международные ярмарки на первую линию по отношению к музеям и мастерским, ничего плохого, другие усматривают в ней предвестие настоящего конца искусства.

Впрочем, не менее существенно в начале XXI века и другое явление: путешествовать по выставкам можно виртуально. По данным галереи Саатчи, количество посетителей за 2005 год

достигло девяти миллионов, а всего за один месяц число зашедших на сайт галереи приблизилось к двум миллионам, то есть большинство зрителей вообще не вступает в контакт с оригиналами, удовлетворяясь электронными версиями, заменившими репродукции. Драматическая постмодернистская история мира как копии без оригинала здесь лишается всякой интриги. Технологическая революция 1990-х годов делает нас нечувствительными к отсутствию оригинала, потому что, как это было в салонной культуре XIX века, копия оценивается сугубо инструментально как информационное подобие, которое дает основные представления о наборе свойств и признаков интересующего предмета.

Директор лондонской Counter Gallery Карл Фридман отмечает, что наблюдается «растущая нормализация искусства, оно и производится и управляется новым типом профессионала,



Пипилотти Рист. Фрагмент видео. 1995

который заметно ближе по своим амбициям к другим профессионалам своего класса, а не к фрикам и любителям иконоклазма прошлых лет»¹. Тема профессиональной нормализации культуры постмодернизма продолжает философские споры о создании нового общества, разрешившего противоречия своего развития. Проект Просвещения теперь осуществляют не пассионарии-философы, а менеджеры. Евро-амери-

канская современность не рассматривается как образ истины, она становится универсальным тренировочным курсом менеджмента. Как выглядит эта нормализация, хорошо себе представляют читатели вполне реалистического романа Мишеля Уэльбека «Платформа». Его героиня — как раз такой управленец, арт-менеджер. Она распределяет гранты и выдает стипендию художнику на проект, смысл коего сводится к разведению личинок паразитов в собственных экскрементах. Далее по ходу развития сюжета героиня становится жертвой теракта на курорте. Неуклонно распространявшаяся на протяжении XX века негативно-дадаистская философия искусства и сводки новостей с курортных берегов делают эту ситуацию не такой уж невообразимой. «Страшилки» проходят в актуальном искусстве по разряду экстремального туризма, ведь существуют секторы туристического рынка, рассчитанные на любителей отдыхать в тюрьмах.

Самым элегантно-минималистским способом выдвинулись на туристический рынок искусства в 1999 году Маурицио Каттелан и куратор Йенс Хофман. Они напечатали плакаты и прове-



Маурицио Каттелан. *Blown Away*: 6-е Карибское биеннале. Плакат. Реклама Берлинского биеннале. Наклейка

ли профессиональную рекламную кампанию 6-го Карибского биеннале. На плакате с изображением гостиницы в тропиках были указаны фамилии десяти «горячих» художников рубежа XX–XXI веков, среди них: Дуглас Гордон, скандальный автор изображения Девы Марии из слоновьих лепешек Крис Офили, фотохудожник Вольфганг Тильманс, Рикрит Тираванийя, работающая с современной музыкой швейцарская видеохудожница Пипилотти Рист. Никто из профессионалов не смог заподозрить ловушки. На самом деле Каттелан и Хофман как «туроператоры» заманили участников на короткие карибские каникулы, не показывая им никакого искусства вообще.

Понятно, что этот переход из «добывающей» и «обрабатывающей» сфер в сферу «обслуживания» является признаком идейной стагнации салонного искусства. Понятно также, что он вызван девальвацией модернистского искусства-как-мироустройства и постмодернистского искусства-как-критики. С другой стороны, искусство всегда принадлежало к сфере «обслуживания» и не

тяготилось этой ролью вплоть до того момента, когда на художественной сцене появились гении модернизма. Проблема в понимании функции обслуживания — услужения — служения. И тенденции развития 1990-х годов, при всей их пи-артовости (термин А. Л. Хлобыстина) отнюдь не однородны. В 1990-е годы искусство вышло к новым темам, которые в основном связаны с плюралистической антропологией современного мира. Антропологическая составляющая искусства рубежа XX–XXI веков, понятая с такой широтой, которая позволяет включить и социальные вопросы, и распространенную в 1990-х годах проблему тела, и исследования трансформирующейся среды обитания человека, и современную иконосферу, свидетельствует о том, что искусство по-прежнему остается на модернистской позиции поиска онтологических оснований художественного творчества. Но если в первой половине XX века, во время классического модернизма, эти основания искали в «прямой», эстетически неопосредованной реальности, постмодернизм приносит понимание того, что они находятся в самом искусстве как форме человеческого сознания и практики, и приводит к реабилитации художественной иллюзии. А это многие критики как раз и считают главной причиной современного кризиса — перехода актуального искусства на рыночные рельсы. Такое по-старому и по-левому идеологизированное отношение к ситуации в искусстве представляется поверхностным.

Суть в том, что возвращение репрессированных модернизмом художественных идей и технологий всем своим разнообразием фокусирует внимание на главной проблеме творчества. На том, как во всем современном плюрализме помыслить единство мира. В истории искусства XX века мы наблюдали образование и распад нескольких единых картин мира: модернистского формализма, тоталитарных неореализмов, концептуальной пустотности. В период постмодернизма действует старый способ представления единого, а также формируются и уже вступили в полосу кризиса два новых: единая картина бессознательного и случайного, разработанная в психоанализе и сюрреализме, а также либеральный плюрализм и виртуальная техногенная иллюзия.

Темой, которая объединяет евро-американское искусство, становится антропологическая тема «выживания», замещающая некогда универсальные темы культуры. Но что под этим «выживанием» следует понимать? Вопрос выживания актуального искусства зависит от его способности предугадать форму визуального единства, следуя которой мир преобразится на новом витке развития. В настоящее время культурный туризм в области актуального искусства как раз и формирует гибрид на тему «выживания»: панораму экологических ниш, наполнение кото-

рых может осуществляться по антиглобалистским флюксусовским принципам, а может происходить централизованно и рывочно, чтобы производить нужный эффект узнаваемости в сознании мировой художественной элиты. «Выживание» — это процесс социокультурной адаптации общества, состоящего из диффузных групп, к глобальной среде мирового рынка. Интернациональный арт-менеджмент использует все адаптирующие рычаги: и «негативное» протестное объединение левых, и либеральный плюрализм, и глобальный иллюзион технокультуры. Это, однако, не приближает к разрешению проблемы качества выживания, к достижению наилучших форм будущего мира. Вступая в третье десятилетие постсовременности, мы понимаем, что постмодернизм представляет собой не балансировку модернистской культуры, а еще более глубокое погружение в процесс формирования иной культуры, которая может оказаться инородной по отношению к греко-христианской традиции, так как совершенствование технологий духа эта иная культура подменяет шлифовкой или критикой политтехнологий и прогрессом техносферы, ведущим к бессубъектной организации общества.

В начале 1980-х годов в «Критике цинического разума» Петер Слотердаjk писал: «Если знание — сила, то сила, вынужденная к борьбе, ведет к расщеплению знания на годное и негодное, жизнеспособное и нежизненное. Поверхностно это выражается в оппозиции „реализм — идеализм“. На самом деле здесь шизоидный реализм противостоит антишизоидному. Первый представляется респектабельным, второй — дерзким. Первый предполагает ответственность за то, за что никто отвечать не может; второй безответственно борется за то, за что можно отвечать. Первый, как он сам об этом говорит, стремится обеспечить выживание; второй хочет спасти величие жизни от вторжений реализма силы»². По мнению Слотердаjка, второй противостоящий циническому подход — кинический — ведет к тому, что «мышление — очевидно „нигилистическое“ — осознает бессмыслицу как контрастный фон любого из возможных положений или значений, и высшее раскрытие герменевтики (то есть искусства понимания значений) необходимо для того, чтобы артикулировать философски значение бессмыслицы. Это, в зависимости от позиции читающего, может быть и вдохновляющим, и разочаровывающим, — вращение в концептуализированной пустоте, призрачная игра смысла»³.

Акцентировка случайности неизбежна в таком вращении, и именно она, будучи абсолютизированной, в искусстве XX века приводит к кризису его профессиональных и идеологических оснований. На пути к восстановлению в правах единства мира и «величия жизни» проблему случайного невозможно обойти.

В 1990-х годах эта проблема получает несколько философских интерпретаций, в частности одну в монографии С. Жижека «Возвышенный объект идеологии», основанной на исследовании понятия «симптом» в психоаналитической теории Ж. Лакана 1960–1970-х годов. Что важно для нас, второе после сделанного К. Марксом открытие «симптома» Лаканом происходит на пороге 1960-х, когда Э. Гомбрих делает это понятие термином критики современного искусства, предупреждающей о замене символики симптоматикой, которая ведет к равнозначности смыслов и упадку творчества.

Жижек начинает с утверждения, что доля иллюзорности является условием исторического опыта, поскольку в психоанализе Лакана субъект конституируется через неузнавание. «Лакан понимает это как дистанцию между Реальным и символизацией: Реальное избыточно по отношению к любой символизации... Определиться с этим избытком (или, вернее, остатком) — значит признать фундаментальное препятствие („антагонизм“), существенную ограниченность процессов символического объединения и распада. <...> Неузнавание является не просто имманентным условием окончательного достижения истины... оно изначально обладает и позитивным идеологическим измерением: только на его основании становится возможным определенное положение вещей. <...> Ошибка оказывается внутренним условием истины. Граница этой позитивной диалектики — это Реальное, сопротивляющееся символизации», — пишет Жижек⁴. «Симптом» действует на этой границе как агент, как усилитель «антагонизма»: «некий особый элемент, разрушающий свое собственное, универсальное основание, особый вид, разрушающий свой род»⁵. Чтобы погрузить читателя в атмосферу этой границы, Жижек использует пример из фильма «Титаник», выбирая не кадры игрового кино, а включенные в фильм документальные съемки затонувшего корабля: «„Титаник“ — это Вещь в лакановском смысле: материализация ужасающего, невозможного наслаждения. <...> Мы оказываемся в сфере запретного, в месте, которое должно было остаться невидимым; то, что оказалось доступно нашему зрению, — это своего рода свернувшийся сгусток текучего наслаждения, своего рода окаменевший лес наслаждения. Останки „Титаника“, следовательно, представляют собой возвышенный объект: это позитивный, материальный объект, обретший статус недостижимой вещи»⁶. Кадры останков «Титаника» — это кино, превосходящее все следующее за ним «искусственное» кино в мощи символического представления реального. Такое высокое напряжение создает сам остов корабля, скрытая от взглядов на дне океана реликвия катастрофы, метафора ужаса, воплощенная в лабиринте распадающегося железа и соединяющая символическое и реальное в двойную силу амаль-

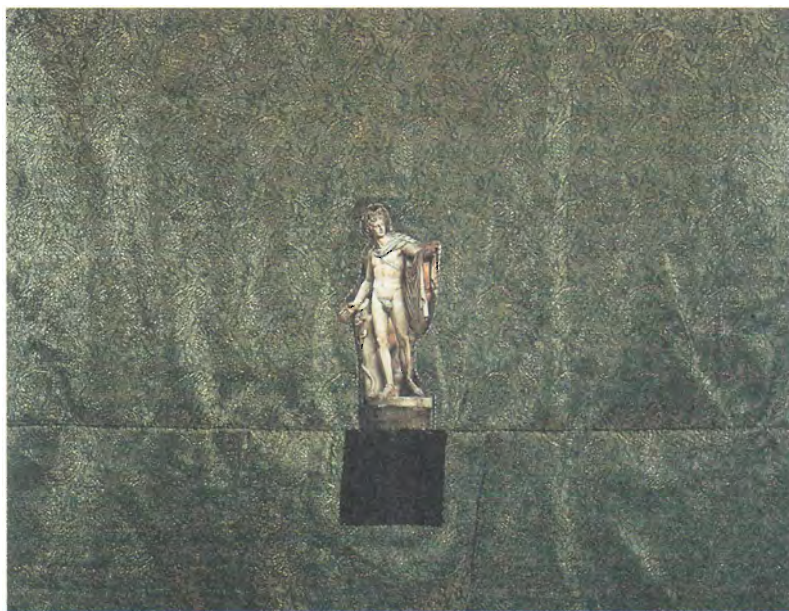
гамы. «Симптом» как агент, таким образом, способен участвовать в акте символизации, который запределен для возможностей культуры, который совершается благодаря невиданной деструкции реального. «„Симптом“, — приходит к выводу Жижек, — стал окончательным ответом Лакана на извечный философский вопрос „почему вместо ничто существует нечто?“ — это „нечто“, которое существует вместо ничто, и есть симптом»⁷. Итак, в книге Жижека симптом через несколько ходов оказывается на том самом месте, которое философ А. Бергсон на заре модернизма отвел собственно творчеству.

Радикальное творчество начала XX века отказывается от «искусственных» произведений, потому что они преходящи или недостаточны. Симптом того, что этот отказ является следствием кризиса символического, присутствует в тексте «Заката Европы». О. Шпенглер разделяет сферу символического на преходящую и непреходящую, осуществленную и неосуществимую части: «Символы суть чувственные знаки, последние, неделимые, а главное, невольные впечатления, имеющие определенное значение. Символ есть некая черта действительности, с непосредственной внутренней достоверностью обозначающая для чувственно-бодрствующих людей нечто такое, что не может быть сообщено рассудочным путем. <...> Символы... суть ставшее. <...> Преходяще не только то, что свершается — ибо ни одно свершение не может быть отозвано обратно, — но и всякого рода значение. <...> Только западное мироощущение выдвинуло идею безграничного мирового пространства... творение внутреннего взора, не поддающееся зрительному воплощению. <...> Только этим и принадлежим мы к конкретной культуре, членом которой связывает общее мироощущение и уже на его основе общая форма мира. Глубокая идентичность скрепляет оба акта: пробуждение души, ее появление на свет во имя определенной культуры, и внезапное постижение дали и времени, рождение внешнего мира через символ расширения, остающийся отныне прасимволом этой жизни и придающий ей собственный ее стиль и гештальт истории... Но сам прасимвол неосуществим... Бесконечное пространство есть идеал, непрестанно взыскуемый западной душой в окружающем ее мире»⁸. Прасимвол Шпенглера сродни понятию архетипа К.-Г. Юнга, как и «культурные симптомы» Э. Панофского. Прасимвол демонстрирует желание перейти на другой уровень понимания связи реального и символического, желание представить эту связь материальной, физиологической или, в случае Панофского, — объективным историческим законом, универсальной понятийной схемой. Замена символики симптоматикой в искусствоведении происходит по необходимости: ради двуединой цели сохранить силу реального в процессе символизации и таким образом сделать

символ непреходящим, то есть не столько прасимволом, сколько символом актуального.

В теории Жижека «симптом» есть агент, работающий в зоне соединения символического и реального, которое может осуществляться лишь во взаимном ничтожении. Как пишет Жижек, «так называемое „диалектическое развитие“ состоит в непрерывном повторении изначального *ex nihilo*, в аннигиляции и ретроактивной реструктуриации своего содержания. <...> В 1950-х годах теория Лакана предполагала три измерения: Реальное — грубую, предсимволическую реальность, всегда возвращающуюся на свое место; кроме того, символический порядок, структурирующий наше восприятие реальности; и Воображаемое, уровень иллюзорных сущностей, чья устойчивость — только следствие своего рода игры зеркальных отражений, уровень, не обладающий реальным существованием и выступающий не более чем структурным эффектом. С развитием теории в 60-х и 70-х годах то, что Лакан называет „Реальное“, все больше и больше приближается к тому, что в 50-х он называл „Воображаемое“. <...> Реальное предшествует символическому порядку и, следовательно, структурируется им, попадая в его сети. Это основной мотив Лакана: символизация как процесс омертвления, истощения, опустошения, дробления полноты Реального, которой характеризуется живое тело. Однако в то же самое время Реальное — это продукт, лоскут, остаток этого процесса символизации. Как сказал бы Гегель, Символическое и постулирует и полагает Реальное. ...Означающее — вот что вводит в Реальное пустоту, отсутствие. И в то же время Реальное само по себе — дыра, разрыв, незамкнутость в самом средоточии символического порядка. <...> Ограниченность логики репрезентации заключена не в „сведении любого содержания к представлению“, а, напротив, в постулировании некоей позитивной сущности (вещи-в-себе), будто бы расположенной по ту сторону феноменальной репрезентации. Мы преодолеваем феноменальное не тогда, когда мы проникаем к тому, что находится за ним, а тогда, когда постигаем, что за ним ничего нет; когда постигаем это Ничто абсолютной негативности, предельного несоответствия явления тому понятию, которое оно предполагает. Сверхчувственная сущность — это... несоответствие явления самому себе»⁹.

Через призму теории Лакана Жижек описывает проблему миропонимания, к которой европейские мыслители вновь и вновь возвращаются на протяжении столетий. Например, О. Шпенглер цитировал в «Закате Европы» рассуждения И. В. Гёте: «Символика превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея остается в образе всегда бесконечно действенной и недостижимой, даже выраженная на всех языках, она осталась бы все же невыразимой»¹⁰. Жижеку важна не идеальность такой мо-



Тимур Новиков. Аполлон, попирающий «Черный квадрат». 1991

дели, а потенциальная негативность: «Возвышенное — это уже не эмпирический объект, самим своим несоответствием Идее свидетельствующий о наличии трансцендентальной вещи-в-себе... это объект, замещающий, занимающий, восполняющий пустое место Вещи как вакуума, как чистого Ничто абсолютной негативности... „Последняя тайна“ диалектической спекуляции не в выведении всего действительного из последовательного движения абсолютной негативности, но в том, что сама эта негативность, дабы достигнуть „для-себя-бытия“, должна воплотиться в каких-то жалких, совершенно случайных, вещественных ошмётках»¹¹. Этот вывод Жижека представляется основанным непосредственно на художественной практике XX века. Искусство второй половины столетия превращает вещественные ошмётки в символические образы, вспомним ли мы философию Э. Уорхола, описывающую создание искусства из отбросов, «мурсорные» инсталляции И. Кабакова как «ноосферу Вернадского» или текстильные панно Т. Новикова, сделанные с использованием ширпотреба, который становится картиной или хоругвью. «Случайные вещественные ошмётки» также близки «объективному случаю» сюрреалистов. Однако если вспомнить, что сюрреалисты сделали случайное эстетической категорией именно в силу чудесной неслучайности «объективного случая», переплощение абсолютной негативности в «случайных вещественных ошмётках» требует ритуального пафоса. Это требование переосмыслить случайное и связать его с вечным возвращением

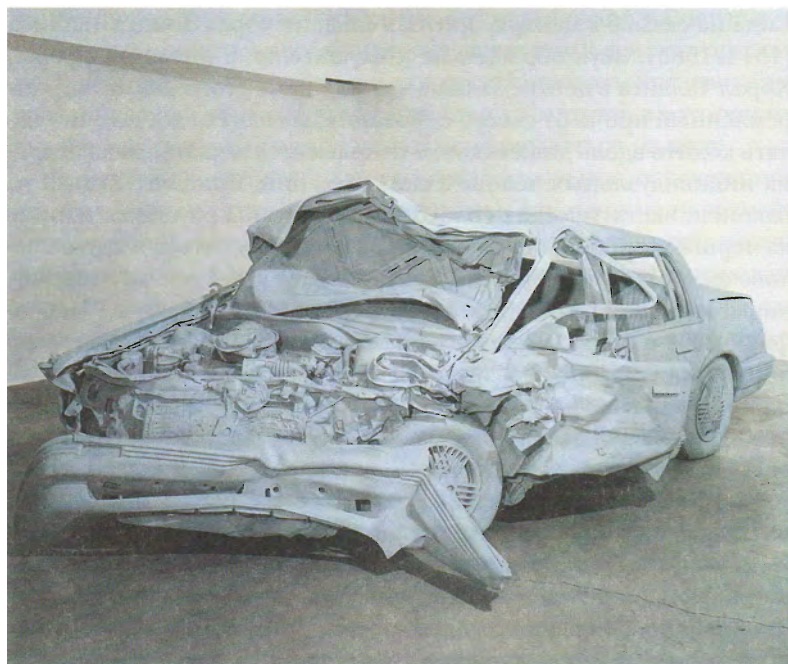
Ф. Ницше звучит и в философии 1990-х годов. Комментируя тексты Ж. Делёза, А. Бадью утверждает: «Вечно возвращается в каждом событии, во всех расхождениях и всех дизъюнктивных синтезах, возвращается всякий раз, как брошены кости, *единственный первоначальный бросок костей, во власти которого утверждать случай*. Во всех бросках возвращается тот же Бросок, ибо бытие метания неизменно *в своей производительной установке*: утверждать случай в единичном моменте»¹².

В искусстве постмодернизма Ничто, бывшее ранее, в период модернизма, архетипическим понятием, представляющим соединенные конец и начало, утрачивает или истоншает свое качество безусловности, по мере того как по законам случайных перестановок опустошается Всё. Единственное, что осталось безусловным и неслучайным, — это аннигиляция всего, смерть. Остальное же исторично, преходяще, зависимо. Именно поэтому в рассуждении Б. Гройса искусство занимается «инсценировкой собственного конца»: «Уже и видеть нечего, уже все исчезло, развалилось, ничего нельзя найти, один мусор — и тем не менее мы все еще смотрим и можно еще что-то запретить и сделать невозможным. Так что мой ответ на вопрос „Что такое искусство?“ ясен: искусство — это инсценирование собственного конца»¹³. Можно воспользоваться и другой интерпретацией этого процесса — высказыванием Ж. Ф. Лиотара о том, что европейское искусство живет, как эхо, в собственных руинах. Так или иначе, приверженность искусства теме смерти обеспечивает ему себя самое. «Посмертное искусство» 1980–1990-х годов возвращает себе диапазон впечатлений, чувств, тем, заблокированный «предсмертным» пустотным концептуализмом. Действительно, переход на тот свет, смерть, непредставимое, оставшись лейтмотивом искусства, открывает в 1980-х годах шлюзы всех ранее отключенных традиций репрезентации образа. «На ее плечах» в новейшее искусство возвращаются репрессированные в недавнем прошлом жанры и техники, прежде всего фигуративная живопись. Попытки представить непредставимое, как некогда в истории Пруста об утраченном времени, возвращают искусству сюжетное и изобразительное разнообразие. Идея смерти, таким образом, действует как «неустойчивое означающее», в теории К. Леви-Стросса сохраняющее возможность символического мышления. Как пишет Жижек, «в перспективе лакановской теории... ритуал погребения представляет собой акт символизации *par excellence*. <...> В ритуале погребения субъект придает форму свободного действия „иррациональному природному процессу“»¹⁴.

Жижек находит превосходные слова для описания философского творчества как такого вынужденно «свободного действия». Он пишет, что абсолютный субъект Гегеля «„выбирает то, что уже

дано“, то есть совершает символический акт чисто формального обращения, делая вид, что данная ему действительность является его собственным творением, принимая ответственность за нее... Это как раз чисто формальный, „пустой“ жест, причем в самом прямом смысле слова: откровенное притворство, показная ответственность за то, что в любом случае неизбежно произойдет, к чему субъект не имел касательства. Это действие получило от Лакана имя „означающее“, в нем и заключается исходный, конститутивный акт символизации»¹⁵. Образ субъекта, совершающего символический, «пустой» жест, беря на себя ответственность за мироздание и его разрушение, повторяет прежде всего жесты актуальных художников от Малевича до Кляйна. Незабываемого эффекта в этом образе достиг знаменитый польский режиссер и художник Тадеуш Кантор, который на глазах у приглашенных дирижировал штормовым Балтийским морем. Здесь становится очевидной сущностная для понимания искусства деталь. Откровенное притворство и показная ответственность в конце концов соотнесутся с тем, что неизбежно произойдет, потому что косная, бессмысленная реальность станет символом, получит ретроспективно, посмертно витальную силу метафоры, силу, восхищающую обыденность, поворачивающую время. Реальность получит силу «единственного броска», обладающего «производительной установкой».

Чарльз Рэй. Нерасписанная скульптура. 1997





Андрес Серрано. *Black Supper*. 1990

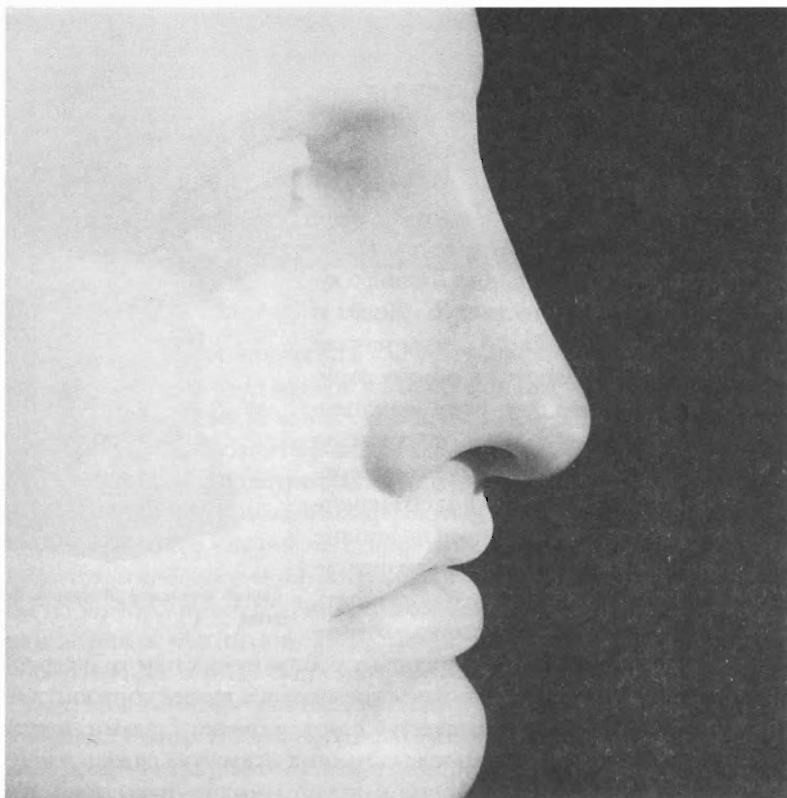
Итак, позиция «случайных вещественных ошметков» — это банальность и абсурд жизни, та общая почва, из которой может при определенных условиях развиваться искусство. К этим условиям относится сознательная возгонка «симптоматического» в «символическое». Злоупотребление симптоматикой, как и предполагал Гомбрих, приводит к аффективной неразличимости смыслов, к тому, что случай не становится событием. Два примера симптоматического и символического подходов мы позаимствуем из выбора произведений, запомнившихся в 2003 году критикам журнала «Artforum». Первый — действительно поражающая воображение черная супрематическая фигура из мух, созданная Дэмиеном Хёрстом для инсталляции «Хроники рака». Второй — это инсталляция Жанет Кардифф «Мотет в сорока частях» (2000). В сорока частях, потому что это сорок черных динамиков, восемь раз по пять, расположенных кругом в пустом белом зале. Сидя на скамье в центре, зритель слышит хорал Томаса Таллиса (1514–1585). Звук обращен не к слушателю, а в горние сферы. Хорал Таллиса в центре зала звучит или даже стоит как столп, устремленный прочь от своего основания, ввысь. Но достаточно начать ходить вдоль динамиков, и открывается захватывающая драма индивидуальных человеческих дыханий, пришептываний и, наконец, экстатических голосов, как будто бы рвущихся наружу из черных коробок, стремящихся волной вместиться в другое человеческое сознание. Кардифф обращается к той же мистической пифагорейской геометрии, что и Хёрст через Малевича и теософию, но — с целью испытания важной духовной традиции, а не поругания ее. Кардифф также нисходит от «музыки сфер» к абсурдистской какофонии жизни. И в том и в другом случае очевидны общие начальные условия, заданные художнику эстетикой его времени: ничтожение, пустота как главная пластическая тема, которую следует трактовать через материальное, через симптоматическое воздействие на сознание зрителя. Однако результаты различны: если Хёрст закрывает горизонты своего века, то Кардифф, ориентированная, возможно, самой музыкой Таллиса, находит способ совершить поворот, простирая горизонт времени в открытые ему бесконечные пространства.

Л. Н. Гумилёв определяет пассионарность (энергию творчества) как способность жертвовать собой ради иллюзии. Иллюзия наделена силой доведения мира до формы. В нашем изложении присутствуют два типа «пустого жеста»: жертва за Ничто и жертва за пролагание горизонта, иллюзорного символического предела в беспредельном. Говоря о художественном творчестве, Ж. Делёз и Ф. Гваттари неслучайно в самом начале 1990-х годов обращаются к образу горизонта: «В силу того, что план имманенции префилософичен и работает уже не с концептами, в нем требуется экспериментировать на ощупь, и при его начертании пользуются средствами не вполне благовидными, не вполне благоразумными и рациональными. Это могут быть средства из разряда грез, патологических процессов, эзотерических опытов, опьянения или трансгрессии. В плане имманенции нужно стремиться к линии горизонта — и из такого похода возвращаются с опаленными глазами, пусть даже это глаза духа»¹⁶. Вопрос выживания искусства связан именно с удерживанием направления к «плану имманенции», с постоянным переосмыслением качества «экспериментов на ощупь», а также с пониманием необходимости движения к ясному горизонту. Такое направление позволяет структурировать чрезвычайно разнообразный контекст художественной практики, в котором горизонт как главный символ не должен скрываться из виду.

Горизонты восстанавливают в правах идеальное, исключенное из актуальной художественной практики как один из невозможных символов. История искусства XX века знала примеры насаждения «идеала», которые закончились ничем в стандартизированных абстрактных фактурах или соцреалистической библии для неграмотных. Как ответ на эти тенденции формируется традиция дереализации идеального и представления единого в концептуализме конца 1960-х — 1970-х годов как пустоты. Гумилёв, несомненно последователь О. Шпенглера, переориентировал идеальный прасимвол немецкого мыслителя из архетипического прошлого в неосуществимый, виртуальный горизонт будущего. Смысл этого разворота в том, что он сохраняет идеальное или актуальное измерение бесконечности, которое и определяло собой европейскую культуру. Современник авангарда П. Флоренский в диссертации «Столп и утверждение истины» сформулировал, основываясь на идеях Г. Кантора, различия бесконечности



Сергей Шеховцов (Поролон). Бодибилдер. 2005



Роберт Мэпплторп. Аполлон. 1988

актуальной и потенциальной: «Потенциальная бесконечность, по словам Г. Кантора, не есть идея, а только вспомогательное понятие... Это никогда не заканчиваемое потенциальное бесконечное есть переменное, конечное количество, quantum, возрастающий над всеми границами или, наоборот, падающий ниже всякой конечной границы. <...> Рассмотрим теперь другой род бесконечности — бесконечность актуальную. ...Некоторая константа может быть такова, что она стоит в ряду других констант того же рода... Тогда она и сама будет конечной. Но может случиться, что она не стоит в ряду других постоянных, потому что она больше всякой конечной константы, как бы великой мы ее ни взяли. Тогда мы скажем, что наш quantum есть актуальная бесконечность, бесконечность in actu, actualiter, а не только in potentia. <...> Как выражается Гёте, — „это замкнутая бесконечность, более соответствующая человеку, чем звездное небо“, причем последнее, конечно, разумеется именно как некоторая возможность устремляться все далее и далее, никогда не будучи в состоянии произвести символ и успокоиться на целом. Тут мы сталкиваемся с новым соображением. Чтобы была возможна потенциальная бесконечность, дол-

жно быть возможно беспредельное изменение. Но ведь для последнего необходима „область“ изменения, которая сама уже не может меняться, так как в противном случае пришлось бы потребовать область изменения для области и т. д. Она, однако, не является конечной и, следовательно, должна быть признана актуально-бесконечной. Следовательно, всякая потенциальная бесконечность уже предполагает существование актуальной бесконечности, как своего рода сверх-конечного предела; всякий бесконечный прогресс уже предполагает существование бесконечной цели прогресса; всякое совершенствование бесконечное требует признания бесконечного совершенства»¹⁷.

Если воспользоваться терминологией Кантора – Флоренско-го, можно заключить, что бóльшая часть искусства 1990-х и «нулевых» годов «зависает» в абсолютной негативности, в поле морфинга потенциальной бесконечности. Сегодняшней художественной современности не хватает воли к производству бытия, которая теперь реализует себя в решении практических дизайнерских задач или в кинематографе, но не в изобразительном искусстве. Исследуя эту проблему в книге «Человек без содержания», итальянский философ Дж. Агамбен пишет о том, что по мере трансформации искусства в «самоуничтожающееся ничто» человек утрачивает не только ценности культуры, но и свое место в мире – место творца¹⁸. Поэтому другая часть современного искусства, стремящаяся выйти из релятивистской эстетики постмодернизма, разворачивается в сторону актуальной бесконечности, то есть возвращает художественную практику к проблеме формального и смыслового выражения совершенства, к поиску новых решений достаточной традиционной задачи искусства. Эта задача мыслится нерешаемой в превосходной степени, но необходимо учитываемой «в уме» как метафизическое условие существования самой культуры. Идеальное не может быть достигаемым результатом совершенствования, но оно является импульсом для развития реальности, который сохраняет возможность преобразовать формат «случайных вещественных ошметков» в творческое состояние организующей самое себя жизни. Художник, работающий с готовыми материалами, формами и образами, осознает себя как элемент этого экологического процесса самоорганизации. Он помогает современности «обрести лицо» и представляет в этом лице истину своего времени. Он прокладывает горизонты – дистанции творческой мысли, устремленные к будущему. Искусство XX века вынуждено либо «гнать воздух», либо «опираться на воздух». Неслучайно Л. Выготский сравнивал в 1920-х годах искусство с самолетом, тяжелой машиной, поднимающейся в небеса, преодолевая сопротивление среды.

Санкт-Петербург, 2004–2005

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ *Вартофски М.* Модели: Репрезентация и научное понимание. М., 1988. С. 15, 175–176, 181.
- ² Понятие «актуальное искусство» образовано от немецкого «aktuelle Kunst», что подразумевает искусство современное и «злободневное». Понятие «актуальное искусство» может заменять понятия «авангард», «модернизм» для первой половины XX века и «постмодернизм» применительно ко второй его половине. Хотя в искусствоведческой теории общепризнанного смысла у всех этих понятий нет, принятый условный способ их разграничения таков: под авангардным искусством предпочтительно понимать актуальное искусство XX века, которое связывает себя с социально-критической практикой, как дадаизм, сюрреализм или флюксус; слово «модернизм» используется для обозначения новых революционных живописно-пластических форм, в частности — абстрактного экспрессионизма; словом «постмодернизм» называют искусство конца 1960-х — 1990-х годов, полистилистическое, критически относящееся к модернистским идеям чистой формы, ясной структуры, абсолютного начала. Следует заметить, что сам принцип деления искусства на актуальное и неактуальное появляется именно в 1950-е годы. Так, по замечанию М. Ю. Германа, Герберт Рид не включает в свою историю Мориса Утрилло как художника, который не является «актуальным» по сравнению с Пабло Пикассо или Анри Матиссом.
- ³ *Bell C.* The Aesthetic Hypothesis // *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford; Cambridge, Mass., 1992.
- ⁴ См.: *Kahnweiler D.-H.* The Rise of Cubism // *Art in Theory*. P. 204, 206.
- ⁵ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // *Избранные труды*. М., 1997. С. 70–75.
- ⁶ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 450.
- ⁷ В 1920-х годах, когда модернизм становится объектом теоретизирования, критерий новизны сразу же раскрывается во всей своей неоднозначности. Так, в работе В. Бенямина «Париж, столица XIX столетия», начатой в 1920-х годах (опубликована в 1935 г.), высказано скептическое отношение к новому, равно как и к незыблемости традиции. Беньямин пишет о «Цветах зла» Ш. Бодлера (1855):

«Последнее стихотворение „Цветов зла“, „Путешествие“: „O Mort, Vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!“ Последнее путешествие фланера: смерть. Ее цель: познать новое. „Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau“. Новизна — качество, независимое от потребительской стоимости товара. Она составляет источник неотчуждаемого обманчивого блеска образов, порождаемых коллективным бессознательным. Это квинтэссенция псевдосознания, неутомимым агентом которого является мода. Этот блеск нового отражается, словно одно зеркало в другом, в столь же обманчивом впечатлении, будто все постоянно повторяется» (*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996. С. 156–157).

- ⁸ *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004. С. 463, 468, 470–471.
- ⁹ См.: *Bois Y.-A.* *Painting as Model.* Cambridge, Mass.; London, 1990. P. 236.
- ¹⁰ Равенство, как показывает социокультурная практика XX века, является другой формой того же самого процесса ничтожения. Это понимали М. Ларионов и И. Зданевич, «всёки» и авторы «Да-манифеста», утверждавшие в 1913 году, что «надо признавать всё» и соглашаться со всеми, и особенно противоречащими друг другу заключениями, то есть, соглашаясь, отрицать «только ради самого отрицания, потому что это ближе всего к делу». См.: *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор. СПб., 1996. Т. 1. Боевое десятилетие. С. 87 – 88, 129. Возможно, «Да-манифест» был написан под влиянием идей Ницше, изложенных в «Ессе Homo». Ницше утверждает, что Заратустрой движет желание сказать Нет всему тому, чему уже сказано Да, ради того, чтобы сказать Да всем вещам мира.
- ¹¹ *Crary J.* *Modernizing Vision // Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology / Ed. by S. Yates.* University of New Mexico Press, 1995. P. 88. См. также: *Crary J.* *The Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge, Mass.; London, 1990. P. 141–150; *Крэри Д.* Визуальные технологии и дисперсия восприятия // У предела: Кат. выст. СПб., 1996. С. 11–20.
- ¹² *Crary J.* *Modernizing Vision.* P. 96. Исследования Крэри, конечно, в определенном смысле модернизируют представления о видении предмодернистской эпохи, его выводы — это выводы человека, знающего конец эволюционной цепи, т. е. современные формы телевизионного замещения реальных событий, видеоискусство, которое исследует порог зрительного восприятия, часто представляя мир как оптическую иллюзию. Неслучайно во вводной части к «Техника наблюдателя» Крэри упоминает видео- и компьютерные технологии, а также цитирует высказывание Г. Дебора о ненадежности зрения.
- ¹³ *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. XII, XVII.
- ¹⁴ См. подробнее: *Виготский Л. С.* Психология искусства. СПб., 2000. С. 290, 299, 304.
- ¹⁵ *Паннофски Э.* *Idea.* СПб., 1999. С. 62–63.

- ¹⁶ *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 471. Этот фрагмент показывает, в частности, и то, как к 1940-м годам девальвируется представление о ясных символических порядках, поскольку со всей силой обнаруживает себя иррациональная природа человека. Кроме того, вывод Кассирера, отсылающий к античному философу, звучит вполне в духе теории постмодернизма. В 1984 году Т. Мак-Эвили предлагает понимать переход от модернизма к постмодернизму по аналогии с переходом от высокой классики к эллинизму и далее к средним векам: *McEvilley T.* Art & Discontent. Theory at the Millennium. New York, 1993. P. 96–99.
- ¹⁷ Возможно, Гринберг боролся в лице Репина не столько с кичем, сколько с иной формой власти. Академические фигуративные картины выполняли для своего времени ту же функцию, что и голливудские блокбастеры для нашего. Именно поэтому тематическая картина становится основой соцреализма, а Репин — одним из самых почитаемых праотцев нового советского искусства. Троцкист и антикоммунист Гринберг стремился скомпрометировать нормативную соцреалистическую картину мира и заменить ее иной, модернистской.
- ¹⁸ *Якобсон Р.* Футуризм // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 2000. С. 268.
- ¹⁹ *Read H.* Icon and Idea. Cambridge, 1955. P. 66.
- ²⁰ *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999. С. 52.
- ²¹ *Луомар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. С. 45.
- ²² *Foster H.* Postmodernism: A Preface // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. by H. Foster. Washington, 1985. P. X.
- ²³ *Owens C.* Feminists and Postmodernism // Ibid. P. 66–67.
- ²⁴ *Habermas J.* Modernity—An Incomplete Project // Ibid. P. 10–11.
- ²⁵ См. подробнее: *Baudrillard J.* The Ecstasy of Communication // Ibid. P. 130–132.
- ²⁶ Импульсом работы над «Воображаемым музеем» послужило желание Мальро противопоставить зияющему утратами послевоенному миру позитивный труд собирания свидетельств творческого величия, а не низости человека. Это обстоятельство в глазах Кримпа отходит на второй план, пропуская вперед идею музея репродукций. Фотография в культуре постмодернизма осознается как лишенный связи с оригиналом, бесплотный образ, «висящий в сознании» (Дуглас Дэвис), что обесценивает пафос работы Мальро.
- ²⁷ Цит. по: *Wallis B.* Introduction // Art After Modernism: Rethinking Representation. New York; Boston, 1989. P. XV.

ВТОРОЙ МОДЕРНИЗМ 1940–1950-х ГОДОВ

- ¹ *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С. 247.
- ² Цит. по: *Фризби Д.* Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм / Пер. И. Мюрберг // Логос. 2002. № 3 (34). С. 6.

- ³ Там же. С. 25.
- ⁴ Там же. С. 27.
- ⁵ Там же. С. 32–33.
- ⁶ *Юнгер Э.* Сердце искателя приключений / Пер. А. Михайловского. М., 2004. С. 75–76.
- ⁷ Цит. по: *Kachur L.* Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations. Cambridge, Mass.; London, 2001. P. 171. Палитра интерпретаций произведения Дюшана представлена далее по этой книге. (см. с. 179–197).
- ⁸ *Varnedoe K., Gopnik A.* High & Low: Modern Art & Popular Culture. The Museum of Modern Art: Exh. Cat. New York, 1990. P. 81.
- ⁹ Ранний пример работы кляксами дает Пикабия в альбоме коллажей и рисунков N V. На одном из разворотов альбома под названием «Две школы» слева наклеена репродукция «Богоматери» Энгра (1841), справа — датированный 1920 годом образец дриппинга, названный «Богоматерь Пикабия». Ценность этого примера в том, что он демонстрирует открытое пренебрежение абстрактной метафизикой, которое объединяет дадаистов и сюрреалистов и чуждо абстракционистам как 1910-х, так и 1940-х годов.
- ¹⁰ *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. Oxford, 2000. P. 10.
- ¹¹ *Штурнер М.* Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 9.
- ¹² *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 112–113.
- ¹³ *Зиммель Г.* Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. М., 1996. Т. 1. С. 503.
- ¹⁴ *Мамзев В.* Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности «Союза молодежи» / Сост. И. Бужинска. Рига, 2002. С. 43.
- ¹⁵ Там же. С. 19–20.
- ¹⁶ *Матюшин М.* О выставке «последних футуристов» // Очарованный странник. Альманах весенний. Петроград, 1916. С. 17 (орфография оригинала).
- ¹⁷ *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London, 2004. P. 365.
- ¹⁸ Цит. по: *Hopkins D.* Op. cit. P. 72.
- ¹⁹ *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения // Художественный журнал. 1995. № 6. С. 25.
- ²⁰ *Дали С.* Дневник гения. СПб., 2004. С. 169.
- ²¹ Салонность де Кунинга становится особенно заметной в сравнении с образами Бэкона, которые были известны в Нью-Йорке. В 1948 году А. Барр купил картину Бэкона для Музея современного искусства, в 1953 году в Нью-Йорке проходит персональная выставка художника. В 1940-е годы Бэкон изображает сюрреалистические хоботы-морды с торчащими зубами, самая запоминающаяся деталь женщины де Кунинга — страшный зубастый рот, удвоенный гигантской улыбкой, вырезанной из рекламы в дамском журнале и наклеенной на холст. Вероятнее всего, речь может идти о том, что Бэкон и де Кунинг варьируют один и тот же образ из «Герники» П. Пикассо — образ лошади с оскаленной пастью. Остается только добавить, что Пикассо заимствовал свой образ из средневековых

росписей, представляющих страдающего агнца с разинутым зевом. Перевод гримасы страдания (Пикассо/Бэкон) в гримасу похоти (де Кунинг) в любом случае свидетельствует и о времени, и о приоритетах культуры, и о ранге художника.

- ²² Цит. по: *Varnedoe K. Advertising // High & Low. P. 326.*
- ²³ Дюшан «инсталлировал» писсуар-«Фонтан» в мастерской фотографа А. Стиглица на фоне картины их общего знакомого, американского абстракциониста Марсдена Хартли.
- ²⁴ *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 271–272.

РЕАЛЬНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ 1960-х ГОДОВ: ОТ ОБРАЗА К ИМИДЖУ

- ¹ *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. *Homo Ludens.* М., 1992. С. 277.
- ² *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995. С. 167–168.
- ³ *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London, 2004. P. 438.
- ⁴ Цит. по: *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.* Op. cit. P. 450.
- ⁵ *Воробьев В.* Враг народа. Воспоминания художника. М., 2005. С. 359.
- ⁶ *Чернышов М.* Москва 1961–1967. Нью-Йорк, 1988. С. 29.
- ⁷ *Vanderbilt T.* Shop After Pop // *Artforum.* 2005. Май. P. 77.
- ⁸ *Барм Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1994. С. 251–252.
- ⁹ «Другое искусство». Москва 1956–1976: К хронике художественной жизни / Сост. Л. П. Талочкин, И. Г. Алпатова. М., 1991. Т. 2. С. 90.
- ¹⁰ *Воробьев В.* Указ. соч. С. 263.
- ¹¹ *Дали С.* Дневник гения. СПб., 2004. С. 236–237.
- ¹² Цит. по: *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.* Op. cit. P. 505.
- ¹³ *Foster H.* Prosthetic Gods. Cambridge, Mass., 2004. P. 296–298.
- ¹⁴ *Барм Р.* Указ. соч. С. 543.
- ¹⁵ В здании Новой национальной галереи искусство спрятано в цоколь, как в сокровищницу, но там внезапно открываются огромные окна-стены цокольного этажа, выходящие в сад, оказывается светло и свободно смотреть современную живопись. Так, парадоксальным образом, мы видим открытость тайного, демократическое преобладание ясности над патетикой: спокойные горизонтали цоколя и кровли держат стеклянный куб центрального объема, зала собраний, через окна которого мирно просматриваются Тиргартен и фрагменты городского пейзажа. Эта идеальная демократическая концепция культуры, которая предполагала демонстрацию не силы, но сноровки, не воли к власти, но хитроумия, находит в здании Миса ван дер Роэ уникальное и неповторимое воплощение-меседж, направленный от утопических конструктивистских мечтаний 1920-х годов в обновленную современность 1950–1960-х годов. Это послание не было, однако же, воспринято.

- ¹⁶ *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.* Op. cit. P. 537.
- ¹⁷ Цит. по: *Sandler I.* American Art of the 1960s. New York, 1988. P. 304–305.
- ¹⁸ *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. 416.
- ¹⁹ *Baselitz G.* Pandemonium Manifestos // Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford; Cambridge, Mass., 1992. P. 624.
- ²⁰ *Block R.* Fluxus and Fluxism in Berlin. 1964–1976 // Berlinart. 1961–1987. New York; Munich, 1987. P. 70.
- ²¹ *Schneede U. M.* Beuys & Block // Collection Block. Statens Museum for Kunst: Cat. Copenhagen, 1992. P. 113.
- ²² Цит. по: *Goldberg R. L.* Performance Art from Futurism to the Present. London, 1988. P. 163.
- ²³ Цит. по: *Archer M.* Art Since 1960. London, 1997. P. 106.
- ²⁴ *Лотман Ю. М.* Языки культуры. М., 1987. С. 3–11.
- ²⁵ *Lucie-Smith E.* Movements in Art since 1945. London, 2001. P. 168.
- ²⁶ *Celant G.* Arte Povera: Notes for a Guerilla War // Christov-Bakargiev C. Arte Povera. Phaidon Press. P. 198–199.
- ²⁷ Цит. по: *Sandler I.* Op. cit. P. 209.
- ²⁸ Цит. по: *Archer M.* Op. cit. P. 71.
- ²⁹ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб., 1998. С. 254. Греческое слово «доха» означает «мнение», «представление».

1970-е ГОДЫ: СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ПРОТЕСТ ПРОТИВ СОВРЕМЕННОСТИ

- ¹ *Сибрук Д.* Nobrow: Культура маркетинга, маркетинг культуры. М., 2005. С. 187, 200.
- ² *Smithson R.* Cultural Confinement // Art in Theory. P. 947.
- ³ *Foster H.* Prosthetic Gods. Cambridge, Mass., 2004. P. 299.
- ⁴ Цит. по: *Archer M.* Art Since 1960. London, 1997. P. 95.
- ⁵ См.: *Тупитсын М.* Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present. Milano, 1989. P. 45–46.
- ⁶ О пустоте как целостности в произведениях московского концептуализма см.: *Бобринская Е. А.* Концептуализм. М., 1994.
- ⁷ См. об этом подробнее: *Morris L.* Joseph Beuys // Art Monthly. 2005. № 3 (284). P. 42–43. Понятие «социальная пластика», которым пользовался Бойс, означает замену скульптурного творчества формовкой нового человека.
- ⁸ *Воробьев В.* Враг народа. М., 2005. С. 405–406.
- ⁹ *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 157.
- ¹⁰ *Клоссовски П.* Сад и Революция // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 42.
- ¹¹ *Muschamp H.* Knowing Looks: Cindy Sherman's Sixty-Nine '70s // Artforum. 1997. Summer. P. 108, 110.
- ¹² *Делёз Ж.* Критика и клиника. СПб., 2002. С. 32.
- ¹³ Там же. С. 42.

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК АПРОПРИИРОВАННАЯ ИСТОРИЯ.
ПОСТМОДЕРНИЗМ В 1980–1990-е ГОДЫ

- ¹ *McCormick C.* Boy in the Hood // Artforum. 1999. October. P. 116.
- ² Сокращенный перевод по: *Robinson W.* // Artwords 2: Discourse on the Early 80s. / Ed. by J. Siegel. Ann Arbor, 1988. P. 177–184.
- ³ Во второй половине 1980-х годов нью-йоркский художник Тим Роллинс предлагает альтернативный по отношению к уже прошедшему через машины рынка тип граффитистского рисования. Группу своих учеников, юных пуэрториканцев, то есть на тот момент наиболее бедных американских иммигрантов, он называет К.О.С. (Kids of Survival) — «дети выживания», предлагая им рисовать впечатление от прочитанного поверх текста книг, которые изучают во время занятий (например, «Моби-Дика»). В 1982–1987 годах этот прием активно использовали ленинградские «Новые художники», рисовавшие поверх советских журналов и конторских книг, найденных на работе — в разнообразных сторожках и кочегарках.
- ⁴ *Bonito Oliva A.* Transavanguardia // www/worldofart.magazine.com/6woa_OLIVA.htm
- ⁵ *Clemente F.* // Artwords 2: Discourse on the Early 80s. P. 125, 127.
- ⁶ *Сибрук Д.* Nobrow: Культура маркетинга, маркетинг культуры. М., 2005. С. 101.
- ⁷ *Varnedoe K., Gopnik A.* Contemporary Reflections // High & Low: Modern Art & Popular Culture. The Museum of Modern Art: Exh. Cat. New York, 1990. P. 395.
- ⁸ Цит. по: *Gibbons J.* Art & Advertising. London; New York, 2005. P. 146. Автор книги усматривает в этой работе пародию на известные фотографии Бойса, отвечающего на вопросы об искусстве, — перформанс, состоявшийся в офисе концептуальной 5-й «Документы» 1972 года.
- ⁹ Из разговора Тимура Новикова с Лин Хедженин и Аркадием Драгомощенко, записанного А. Драгомощенко в Нью-Йорке 10 марта 1990 года.
- ¹⁰ Цит. по: *Owens C.* The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. by H. Foster. Seattle, 1985. P. 57–58.
- ¹¹ *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С. 249.
- ¹² *Ковалев А.* О революционной сущности мантры Авалокитешвары // Искусство принадлежит народу! / Сост. А. Чернышев, Р. Егоров, А. Панова. М., 1995. С. 11–14.
- ¹³ *Сибрук Д.* Указ. соч. С. 281.
- ¹⁴ Выражение Олега Котельникова.
- ¹⁵ Хокинг представляет Вселенную как автономный саморегулирующийся хаос и, утверждая «всёчество», то есть антимодернистскую интердисциплинарность постмодернизма, одновременно делает шаг за пределы постмодернизма, за ограничения абсолютизированного плюрализма и релятивности, доказывая, что наука, стремясь к теории всего, реорганизует метанарратив, подступает к объясне-

нию мира через глобальную связь всего со всем. Если философы модернизма Кант, Гегель, Ницше, Хайдеггер преуспели в истолковании Ничто как иного бытия, формообразующего элемента, без которого подзарядка бытия невозможна, то парадоксальная и казавшаяся невыполнимой экологическая задача нового времени — научиться мыслить Всё через подлинность множественных субъективных, а не через общую истину объективного, и именно к ее решению подходит Хокинг, анализируя данные астрономии, физики и математики. (Символично, что его теория времени начинается с открытия того, что черные дыры являются не только абсолютными поглотителями энергии — зонами ничтожения, но и время от времени исторгают частицы вовне.)

¹⁶ Цит. по: История в лицах. 1956–1996 / Сост. А. Ерофеев. М., 1997. С. 136.

¹⁷ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 333.

¹⁸ Kelley M. 1000 Words // Artforum. 2005. October. P. 235.

¹⁹ Ануфриев С., Пенперштейн П. Уют и разум // Ануфриев С., Пенперштейн П. Девяностые годы. М., 1999. С. 51.

²⁰ Здесь и далее сведения о саамах с сайта: perpetuum.narod.ru/seid-3.htm

²¹ См.: Himmelsbach S. Visual Scenarries – from Selfobservation to Media Reflection on an Increasingly Fragmented Society // Fast Forward. Media Art Sammlung Goetz, ZKM. Karlsruhe, 2003. P. 435–438.

²² Эту метафору из культового фильма Д. Кроненберга «Видеодром» использует Д. Крэри в статье: Визуальные технологии и дисперсия восприятия // У предела: Кат. выст. СПб., 1996. С. 17.

²³ Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London, 2004. P. 638.

²⁴ Between Earth & Heaven: New Classical Movements in the Art of Today. PMMK. Ostend, 2001. P. 286.

²⁵ Tuymans L. <http://www.the-artists.org>

²⁶ В конце 2005 года владельцы Louis Vuitton разместили в помещении своего бутика на Елисейских Полях несколько произведений современного искусства. Наибольший интерес вызвало пространство лифта, сконструированное Олафуром Элиассоном у выхода на эскалатор из отдела дорожных сумок. Оно называется «Потеря восприятия» и гарантирует посетителю реальную очистку органов чувств от всех только что полученных впечатлений. Лифт поднимает пассажиров на верхний этаж здания, где в будущем откроют художественную галерею.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ Frieze. 2005. October. P. 162.

² Sloterdijk P. Critique of Cynical Reason. Minneapolis, 1987. P. 82.

³ Ibid. P. 196–197.

⁴ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 11, 72, 74.

⁵ Там же. С. 29.

- ⁶ Там же. С. 76.
- ⁷ Там же. С. 77.
- ⁸ *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 324–327, 334–338.
- ⁹ *Жижек С.* Указ. соч. С. 148, 164, 172, 206.
- ¹⁰ Цит. по: *Шпенглер О.* Указ. соч. Т. 1. С. 645.
- ¹¹ *Жижек С.* Указ. соч. С. 206.
- ¹² *Бадью А.* Делёз. Шум бытия. М., 2004. С. 102–103.
- ¹³ *Гройс Б.* Искусство конца века, или Век конца искусства // Коммерсант-daily. 1996. 27 июля (№ 128). С. 15.
- ¹⁴ *Жижек С.* Указ. соч. С. 218.
- ¹⁵ Там же. С. 220.
- ¹⁶ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.; СПб., 1998. С. 57.
- ¹⁷ *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1. Кн. 2. С. 494–499.
- ¹⁸ *Agamben G.* The Man Without Content. Stanford, Calif., 1999. P. 102.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ*

1940

Пит Мондриан переезжает в Нью-Йорк.
Падение Франции. Британские войска эвакуированы из Дюнкерка.
Начало битвы за Англию.

1941

Андре Бретон, Макс Эрнст и Марк Шагал переезжают в Нью-Йорк.
Начало Великой Отечественной войны.
Авианалет японцев на американскую базу Перл-Харбор.

1942

Выставка А. Бретона и других сюрреалистов «Первые документы сюрреализма». Нью-Йорк.
Выставка сюрреалистов в галерее Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века». Нью-Йорк.
Ж. Фотри пишет серию картин «Заложники».
Сталинградская битва.

1943

Первая выставка Джексона Поллока в галерее Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века». Нью-Йорк.
Тегеранская конференция союзников.
Союзные войска входят в Италию.

1944

Первая выставка Жана Дюбюффе.
Смерть Пита Мондриана в Нью-Йорке.
Освобождение Франции.
Покушение оппозиционных военных на Гитлера.

1945

«Конкретное искусство». Первая послевоенная выставка абстракционизма. Париж.

* Список исторических событий составлен при участии Павла Черноморского.

Победа над гитлеровской Германией.

США впервые применяют ядерное оружие. Бомбардировки японских городов Хиросима и Нагасаки.

Начало Нюрнбергского процесса.

1946

«Белый манифест» Лючио Фонтаны.

Выставка Жана Дюбюффе в Париже становится началом движений ар брют и информель.

Смерть Ласло Мохой-Надя в Чикаго.

Первая ассамблея ООН. Фултонская речь Уинстона Черчилля – начало холодной войны.

1947

Первые абстракции Джексона Поллока, сделанные методом дриппинга (разбрызгивания).

Абстрактный экспрессионист Роберт Мозеруэлл начинает издавать в Нью-Йорке журнал «Possibilities».

Международная выставка сюрреалистов в Париже.

В Ленинграде в СХШ (Средняя художественная школа при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) учатся Александр Арефьев, Владимир Шагин, Валентин Громов, Шолом Шварц – первое поколение ленинградского андеграунда.

Начало осуществления «Плана Маршалла» (помощь США Западной Европе).

Первые транзисторные радиоприемники.

1948

Американский журнал «Possibilities» (№ 1) опубликовал манифесты Поллока и Ротко.

Барнетт Ньюмэн пишет первые хроматические абстракции, используя малярный валик, чтобы изгнать эффект сиюминутной жестовости.

Мозеруэлл, Ньюмэн, Марк Ротко и Уильям Базиотес создают в Нью-Йорке школу абстрактно-экспрессионистической живописи.

Создание группы «СоВrА».

В Москве закрыт Государственный музей нового западного искусства.

Блокада Берлина советскими войсками и установление воздушного моста между городом и территорией Германии, находящейся под контролем американских и английских войск.

1949

Первый номер журнала группы «СоВrА» вышел в Копенгагене.

Статья о Поллоке в журнале «Life» и начало его популярности как «самого великого из живых художников США».

Фрэнсис Бэкон начинает использовать фотографии в живописи.

Александр Арефьев исключен из СХШ за формализм.

Образование ФРГ и ГДР. Образование блока НАТО.

1950

Марк Ротко создает свой эталонный стиль абстрактной живописи, который отличается тем, что пигмент «втерт» в текстуру холста и картина выглядит «нерукотворной», поставторской.

Фильм Жана Кокто «Орфей».

Ле Корбюзье получает заказ на строительство новой столицы штата в Пенджабе.

Начало маккартизма в США. Начало войны в Корее.

Первый цветной телевизор в США.

«Ленинградское дело» в СССР.

1951

Картина Барнетта Ньюэна «Vir Heroicus Sublimis». Вторая персональная выставка Ньюэна в галерее Бетти Парсонс «Искусство этого века» (Нью-Йорк) оказывается полным провалом, интерес к его протоминималистической абстракции появляется в 1958–1959 годах. «Белые картины» Роберта Раушенберга.

Издание книги «Художники и поэты-дадаисты», подготовленное Робертом Мозеруэллом, инспирирует направление неодадаизма в США и Европе.

Выставка «Абстрактная живопись и скульптура в Америке». Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк.

Публикация романа Джерома Дэвида Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

«Крайслер» создает новую систему управления автомобилем.

1952

В журнале «Art News» опубликована статья Харольда Розенберга «Американские художники действия».

Хэппенинг Джона Кейджа и Роберта Раушенберга в колледже города Блэк-Маунтен в Северной Каролине.

Пьеса Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо».

Первые контрацептивы в таблетках.

1953

Выставка лондонской независимой группы «Параллель жизни и искусства» — начало британского поп-арта.

Роберт Раушенберг стирает рисунок Виллема де Кунинга и показывает сделанный совместно с Джоном Кейджем свиток «Отпечаток автомобильной шины».

Дело врачей-убийц в СССР, подготовка к депортации советских евреев.

Смерть Сталина.

Мятеж в Марокко (до 1955 года).

1954

Смерть Анри Матисса.

В Музее искусств в Филадельфии выставлены произведения Марселя Дюшана из коллекции Аренсберга.

Раушенберг создает первые комбайны.
Джаспер Джонс начинает писать серию картин «Флаги».
В кино начинают использовать широкий экран.
Начало войны за независимость в Алжире (Франция предоставляет независимость в 1962 году).
Разгром французской армии при Дьен-бьен-фу, начало эскалации международного военного конфликта во Вьетнаме.
Верховный суд США осуждает сегрегацию в школах.
Пуск первой советской АЭС.

1955

1-я «Документа» в Касселе.
Комбайн «Постель» Раушенберга.
Альберто Бурри показывает свои произведения в Нью-Йорке на выставке «Новое десятилетие: двадцать два европейских художника и скульптора» в МоМА.
Выставка группы «Gutai» в Токио представляет перформансы, инспирированные живописью Джексона Поллока.
Выставка объектов и живописи «Движение» в галерее Дениз Рене в Париже открывает кинетическое искусство.
Создание блока стран, подписавших Варшавский договор.

1956

Выставка независимой группы «Это — завтра» в галерее Whitechapel в Лондоне представляет кульминацию британского поп-арта.
Французский художник-абстракционист Жорж Матье, занимающийся абстрактной каллиграфией с 1937 года, публично пишет гигантскую абстракцию в Париже в театре Сары Бернар.
International Klein Blue.
Выставка «Современное искусство США» в галерее Тэйт в Лондоне.
Ретроспектива Курта Швиттера в Ганновере.
Опубликована книга Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия. Исследование психологии живописной репрезентации».
Смерть Поллока в автокатастрофе.
Сингл Элвиса Пресли «Heartbreak Hotel».
Первые видеокассеты.
Выставка Пикассо в Эрмитаже (Ленинград) и в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).
Доклад Н. С. Хрущева на XX Съезде КПСС.
Венгерские события.

1957

В Италии стараниями Асгера Йорна и Ги Дебора учрежден Интернационал ситуационистов (1957–1970), политизированное движение неодадаистов, неомарксистов и анархистов.
Выставка монохромов Ива Кляйна в галерее Apollinaire в Милане.
Открытие галереи Лео Кастелли в Нью-Йорке. Кастелли поддерживает «постживописное» направление в искусстве США: Раушенберга, Джонса, позднее — Брюса Наумэна.
Выходит книга Ролана Барта «Мифологии».

Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, на художественной выставке представлено более 3000 произведений современного искусства, в том числе абстракционизм.

Начинает использоваться телевизионный монтаж.

СССР запускает первые межконтинентальные баллистические ракеты и «Спутник-1».

1958

Выставка Ива Кляйна «Пустота» в галерее Ирис Клер в Париже.

Передвижные выставки «Новая американская живопись» и «Джексон Поллок: 1912–1956» в Берлине.

Персональная выставка Джаспера Джонса у Каstellи. Ассамбляж Джонса «Мишень с четырьмя лицами» опубликован на обложке журнала «Art News».

Создание группы «Zero» в Дюссельдорфе.

Первые квартирные выставки в Ленинграде и Москве. Образование Лианозовской группы вокруг Льва Кропивницкого.

В Ленинграде родился Тимур Новиков.

Возвращение де Голля — президента Франции и создание Пятой республики.

1959

Фрэнк Стелла завершает работу над «Черными картинами» и «Полосатыми картинами».

Опубликован роман Уильяма Барроуза «Голый завтрак».

Фильм Ж. Л. Годара «На последнем дыхании».

Национальная выставка США в Москве. Показаны произведения Поллока, Ротко, Раушенберга, продукция новейшей автоиндустрии.

Начало революции на Кубе.

1960

Инсталляция Клэса Ольденбурга «Улица» в Judson Memorial Church в Нью-Йорке.

Энди Уорхол пишет первую картину-комикс «Дик Трэси».

Первый манифест «Нового реализма» написан Пьером Рестани в Париже.

Ив Кляйн представляет антропометрии.

Опубликована статья Климента Гринберга «Живопись модернизма».

Опубликованы на английском «Записки из зеленого ящика» Марселя Дюшана.

Фильм А. Хичкока «Психоз».

В Хьюстоне (Техас) создан первый лазер.

Избрание президентом США Джона Кеннеди.

Гэри Пауэрс, американский летчик, сбит над СССР. Скандальное выступление Н. С. Хрущева в ООН.

1961

Опубликована книга Климента Гринберга «Искусство и культура».

Инсталляция «Магазин» Клэса Ольденбурга в Нью-Йорке.

Том Вессельман впервые выставляет картину из серии «Великая американская обнаженная» (Нью-Йорк).

«Консервы» Пьеро Манцони «Говно художника».

Выставка «Искусство ассамбляжа» в МоМА, Нью-Йорк.

Йозеф Бойс начинает преподавать в Академии искусств в Дюссельдорфе.

Полет Юрия Гагарина.

XXII Съезд КПСС. Новые разоблачения сталинизма. Принята программа построения коммунизма к 1980 году.

Построена Берлинская стена.

Провал операции в заливе Свиней и победа революции на Кубе.

1962

Первые персональные выставки Энди Уорхола. Изображения банок супа «Кэмпбелл» показаны в галерее Fergus в Лос-Анджелесе.

Публикация иллюстрированной книги художника Эда Руша «26 заправочных станций».

Выставка «Новые реалисты» в галерее Сидни Джениса в Нью-Йорке.

Выставка «Новая живопись об обыденных предметах» («The New Painting of Common Objects») в Музее искусств Пасадены.

Телефильм о поп-арте на канале BBC.

Опубликовано исследование Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов», которое инспирирует интерес к советскому конструктивизму на Западе.

Первая акция движения флюксус в Висбадене, Западная Германия. Нам Джун Пайк представляет перформанс «Дзен для головы»: оставляет отпечаток на свитке, сделанный собственной головой, чернилами и томатным соусом.

Начало мистико-анархического движения «Венский акционизм» положено тремя художниками: Германом Нитшем, Гюнтером Брусом и Отто Мюлем. Позднее к ним присоединяется Рудольф Шварцкоглер.

Умер Ив Кляйн.

В журнале «Новый мир» опубликован рассказ Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

В Москве разгром выставки в Манеже, «левые» художники вытесняются из сферы официального искусства.

В СССР расстрел демонстрации рабочих в Новочеркасске.

Карибский кризис.

1963

Роберт Моррис и Дональд Джадд показывают протоминималистские работы в галерее Green в Нью-Йорке.

Серии работ Энди Уорхола «Катастрофы» с изображением электрического стула и «Смерть в Америке».

Герхард Рихтер и Зигмар Польке участвуют в акции «Демонстрация за капиталистический реализм» в Дюссельдорфе.

Ретроспектива Дюшана в Музее искусств Пасадены, Калифорния.

Полет в космос Валентины Терешковой.

Убийство президента Кеннеди. Марш Мартина Лютера Кинга на Вашингтон.

Начало войны во Вьетнаме.

1964

Выставка «Постживописная абстракция», Лос-Анджелес, Художественный музей округа. «Отцы» этого направления в США: Йозеф Альберс, хранитель традиции Баухауза, автор серии картин «Ом-маж квадрату», и Эд Рейнхардт. По словам Жака Барзена в пересказе Эдварда Люси-Смита, постживописная абстракция выявляет «аболиционизм» американского абстрактного экспрессионизма.

Роберт Раушенберг получает первый приз на биеннале в Венеции. 20 июля, в годовщину неудавшегося покушения Штауфенберга на Гитлера, Йозеф Бойс выступает на Фестивале нового искусства в Техническом университете Ахена под саундтрек из речи Геббельса. Первый флюксовский перформанс Йозефа Бойса «Хозяин» в галерее Рене Блока, Западный Берлин.

Кароли Шнееман показывает в Париже, Лондоне и Нью-Йорке перформанс «Радости мяса».

Битломания в Британии и США.

Выставка пяти художников-нонконформистов, в том числе Михаила Шемякина, в Эрмитаже приводит к увольнению директора музея, известного археолога Михаила Илларионовича Артамонова.

Отставка Н. С. Хрущева.

1965

Международная выставка оп-арта «Восприимчивый глаз» в МоМА, Нью-Йорк.

Антивоенная фреска Джеймса Розенквиста «F-111» в галерее Кастелли, Нью-Йорк.

Ретроспектива Уорхола в Университете Пенсильвании и в Институте современного искусства в Лондоне.

Опубликован манифест минималиста Дональда Джадда «Особенный объект».

Перформанс Йозефа Бойса «Как объяснить картину мертвому зайцу» в галерее Schmela, Дюссельдорф.

Сигеко Кубота представляет перформанс «Живопись вагиной» на «Бесконечном фестивале флюксуса» в Нью-Йорке.

Фильм Ж. Л. Годара «Безумный Пьеро».

Алексей Леонов вышел в открытый космос во время полета «Восхода-2».

Президент США Линдон Джонсон наращивает ковровые бомбардировки Вьетнама.

Расовые волнения в Лос-Анджелесе.

Индо-пакистанская война.

Вторжение США в Доминиканскую республику.

1966

Художник Джон Лэтэм с учениками съедает книгу Гринберга «Искусство и культура».

Люси Липпард курирует выставку «Эксцентрическая абстракция» в галерее Fischbach, Нью-Йорк, с участием Евы Хессе, Луизы Буржуа и др.

Марсель Дюшан закончил многолетнюю работу над инсталляцией «Etant Donnés» в Музее искусств в Филадельфии.

Выставка минимализма «Первичные структуры» в Еврейском музее в Нью-Йорке.

Опубликована книга Мишеля Фуко «Слова и вещи».

Первая посадка на Луну советской автоматической станции.

Начало культурной революции в Китае.

Выход Франции из военной организации НАТО; визит де Голля в Москву. Пик франко-советского культурного сотрудничества.

1967

Статья Майкла Фрида «Искусство и объектность» опубликована в журнале «Artforum».

Эссе Ролана Барта «Смерть автора» опубликовано в журнале «Aspen», США.

Джермано Челант пропагандирует движение арте повера в Италии.

Опубликованы книги Жака Деррида «Письмо и различие» и «О грамматологии».

Публикация памфлета Ги Дебора «Общество спектакля».

Образована концептуальная группа «Искусство и язык».

Убийство Че Гевары в Боливии.

В Британии прекращены судебные преследования за аборт и гомосексуализм.

В Греции установлен режим черных полковников.

Шестидневная война. Санкции ООН против Израиля.

1968

Смерть Марселя Дюшана.

Марсель Бродтхаерс открывает в Брюсселе «Музей современного искусства (Отдел орлов)».

Даниэль Бюрен демонстрирует полосатые абстрактные щиты на уличных разносчиках рекламы (sandwichmen).

Арт-дилер Сет Сигелауб показывает в Нью-Йорке первую выставку группы концептуалистов: Лоуренса Вейнера, Джозефа Кошута, Роберта Барри, Дугласа Хьюлера.

Уолтер де Мария начинает работу над «Земляными комнатами».

В продажу поступают видеокамеры «Portapak».

Студенческая революция в Европе и США.

Убийство Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга в США.

Ввод войск стран Варшавского договора в Чехословакию.

Облет вокруг Луны американских астронавтов.

1969

Выставка концептуального искусства «Когда отношения становятся формой» («When Attitudes become Form») в Кунстхалле Берна, куратор Харальд Зеeman.

Выставка «Анти-Иллюзия: Процедуры/Материалы» (Ричард Серра, Ева Хессе, Роберт Моррис) в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк.

Первый выпуск концептуального журнала «Искусство и язык».

Статья художника-концептуалиста Джозефа Кошута «Искусство после философии» опубликована в «Studio International».

Коалиция работников искусств проводит демонстрацию против войны во Вьетнаме в МоМА.

Музыкальный фестиваль, Вудсток, Нью-Йорк.

Американские астронавты на Луне.

Начало волнений в Северной Ирландии.

Советско-китайский военный конфликт на острове Даманский.

Отставка де Голля.

Джон Леннон отказывается от ордена Британской империи.

1970

Выставка концептуального искусства «Информация» в МоМА.

«Спиральная дамба» Роберта Смитсона — апогей лэнд-арта.

Художница Джуди Чикаго организует первый курс по феминистскому искусству в Калифорнийском государственном колледже, Фресно.

Алан Кэпроу строит в Западном Берлине параллельную «Сладкую стену» из хлеба и джема.

Илья Кабаков начинает работать над серией альбомов «Десять персонажей».

Путч Ю. Мисимы в Японии.

Открытое письмо академика А. Д. Сахарова.

Канцлер ФРГ В. Брандт признал послевоенные границы Германии.

С. Альенде избран президентом Чили.

В США расстрел студентов, протестующих против войны во Вьетнаме.

1971

Выставка «Современные черные художники Америки» в Музее Уитни, Нью-Йорк.

Выставка Ханса Хааке запрещена в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке.

В журнале «Art News» опубликована статья Линды Нохлин «Почему нет великих художников-женщин?».

Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев».

Потери США во Вьетнаме достигли 45 000 человек. Начало политики «разрядки».

Великобритания высылает 105 советских агентов, работавших под дипломатическим прикрытием.

1972

Американский художник Джеймс Таррел начинает долговременный проект «Кратер Родена»: он проводит раскопки, открывая кратер потухшего вулкана в пустыне Аризоны. Цель состоит в том, чтобы превратить внутреннее пространство кратера в гигантскую

камеру-обскуру, где зритель может увидеть отражения небесных светил.

Опубликована статья Лео Стейнберга «Другие критерии», прочитанная как лекция в 1968 году, в которой разработано понятие постмодернизма на примере анализа искусства Раушенберга.

5-я «Документа» в Касселе, собранная куратором Харальдом Зеemannом, становится апогеем европейского концептуализма.

Первые перформансы Вито Аккончи.

В Москве появляется направление соц-арта (В. Комар и А. Меламид, позднее — А. Косолапов, Л. Соков, Д. Пригов и др.).

Подписание Договора об ограничении стратегических вооружений между СССР и США.

Визит Р. Никсона в Москву. Советско-американский торговый договор.

Процесс над В. Буковским.

1973

Смерть Пабло Пикассо.

В Нью-Йорке открыт «The Kitchen Center» — центр видео-, музыкального и танцевального искусства.

Выставка «Фото-Реализм» в галерее Серпантин, Лондон.

Нефтяной кризис. Окончание войны во Вьетнаме.

Свержение Сальвадора Альенде в Чили.

Хельсинское совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе.

1974

Перформанс Криса Бердена «Пригвожденный»: художника распинают на крыше автомобиля «Фольксваген»-жук.

Перформанс Йозефа Бойса «Койот» в галерее Рене Блока, Нью-Йорк.

В Нью-Йорке открывается Dia Art Foundation — выставочное пространство для концептуальных проектов, спонсируемое немецко-американским капиталом.

«Бульдозерная выставка» в Москве.

Выставка нонконформистов в ДК им. И. Газы в Ленинграде.

Забастовки шахтеров в Британии. Инфляция в Европе.

Высылка Солженицына из СССР.

Уотергейт и отставка Никсона.

1975

Перформанс Кароли Шнееман «Внутренний свиток» в Нью-Йорке. Выставки нонконформистов в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ в Москве и в ДК «Невский» в Ленинграде.

Первое выступление британской панк-группы «Секс pistols».

Фильм Андрея Тарковского «Зеркало».

Первое домашнее видео.

Смерть генерала Франко и начало демократизации в Испании.

Первый совместный космический полет СССР и США.

Присуждение академику Сахарову Нобелевской премии.

1976

«Бегущая преграда» Кристо, Калифорния.

В Нью-Йорке открыт институт P.S.1 – начинается распространение альтернативных выставочных центров.

Выставка «Женщины-художницы: 1550–1950». Лос-Анджелес, Художественный музей округа.

Первый номер журнала «October», Нью-Йорк.

Начало популярности панк-рока в Британии.

В Москве вокруг Андрея Монастырского сформировалась группа художников-концептуалистов «Коллективные действия».

В Ленинграде в пожаре в мастерской погиб художник-нонконформист Евгений Рухин. В память о нем сделана попытка провести выставку-акцию в Петропавловской крепости. Участники акции Ю. Рыбаков и О. Волков, писавшие граффити на крыше и стенах рavelина, подвергаются уголовному преследованию.

В Ленинграде Борисом Кошелуховым создана группа живописцев-неоэкспрессионистов «Летопись».

СССР меняет В. Буковского на Л. Корвалана.

1977

Выставка постмодернистского искусства «Картины», Artists Space, Нью-Йорк, представляет работы Шерри Ливайн, Барбары Крюгер, Синди Шерман, связанные с истолкованием фотообразов в современном медийном пространстве.

Опубликована книга Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма».

Синди Шерман начинает серию «Кадры из неизвестных фильмов».

Открытие Центра Помпиду в Париже.

Открытие галереи на Морицплац в Западном Берлине – начало движения «Новых диких».

Выставка «Неофициальное искусство из Советского Союза». Институт современного искусства, Лондон.

В Москве в Доме литераторов выставка Владимира Татлина.

Фильм Дж. Лукаса «Звездные войны».

Появление домашних компьютеров.

Первые случаи заболевания СПИДом.

Принята брежневская Конституция СССР: понятие «общенародное государство» заменяет понятие «диктатура пролетариата».

Анвар Садат посещает Израиль по приглашению Менахема Бегина.

1978

Смерть Джорджо Де Кирико.

Первые выставки немецкого экспрессионизма и неоэкспрессионизма в Лондоне: «Берлин: Критический взгляд. Уродливый реализм 1920–1970-х» и «13 В: 11 художников, работающих в Берлине».

Выставка «Плохая живопись». Новый музей современного искусства, Нью-Йорк.

«Жэковские картины» Ильи Кабакова.

В Ленинграде Т. Новиков, член группы «Летопись», устраивает выставку в заброшенной церкви Св. Кирилла и Мефодия. Первый лофт неофициальных художников.

«Красные бригады» организуют убийство Альдо Моро.

В Британии рождается первый ребенок «из пробирки».

Кароль Войтыла избран Папой Римским.

Кэмп-дэвидский мир между Израилем и Египтом.

1979

Ретроспективная выставка Йозефа Бойса в Музее Гуггенхайма.

Выставка живописи Франческо Клементе, Сандро Киа и Энцо Кукки, будущих итальянских трансавангардистов, в галерее Sperone Westwater Fischer в Нью-Йорке.

Выходит первый номер журнала «East Village Eye», открывается «Клуб-57» — начало новой волны в Нью-Йорке.

Джуди Чикаго показывает феминистскую инсталляцию «Званный обед» («The Dinner Party») в Сан-Франциско.

Публикация книги Ж. Ф. Лиотара «Состояние постмодерна».

В Париже И. Шелковский выпускает журнал «А — Я» (всего вышло 7 номеров к 1986 году).

Вторжение СССР в Афганистан.

Китай вторгается во Вьетнам.

Выборы в первый Европейский парламент.

Сандинистская революция в Никарагуа.

1980

Успех неоэкспрессионистической живописи Ансельма Кифера и Георга Базелица на биеннале в Венеции.

Акилле Бонито Олива пропагандирует движение живописи трансавангарда в Италии.

Выставка Роберта Мэпллторпа «Black Males» в Амстердаме.

Выставка Михаила Ларионова в Русском музее в Ленинграде.

В Западной Германии основана партия зеленых.

Убийство Джона Леннона.

Забастовка «Солидарности» в Гданьске.

А. Д. Сахаров сослан в Горький.

1981

Выставка в Британской королевской академии «Новый дух в живописи».

Выставка «Реалисты 1919–1939 годов» в Центре Помпиду.

Опубликована книга Жана Бодрийяра «Симулякры и симуляция».

В Музее изобразительных искусств в Москве выставка искусства модернизма «Москва — Париж».

В Москве самиздатский выпуск материалов Московского Архива неофициального искусства (МАНИ).

В Ленинграде открывается первая выставка Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) — союза неофициальных художников.

В Ленинграде создан «Клуб-81», объединяющий неофициальных литераторов.

Первые факсы.

Начало правления Рональда Рейгана в США.

В Польше введено военное положение.

1982

7-я «Документа». Йозеф Бойс начинает проект «7000 дубов».

«Трюизмы» Джени Хольцер показаны на электронном табло на Таймс-сквер в Нью-Йорке.

В галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке вторая выставка В. Комара и А. Меламида «Соц-арт».

«Ноль-объект» Т. Новикова и И. Сотникова, образование ньюэй-верской группы «Новые художники» в Ленинграде.

Фильмы Р. Скотта «Бегущий по лезвию бритвы» и Д. Кроненберга «Видеодром».

Фолклендский конфликт.

Генеральным секретарем ЦК КПСС избран Ю. В. Андропов.

1983

Выставка «Новое искусство» в галерее Тэйт в Лондоне.

«Аэропорт» — первая картина-коллаж на ткани Тимура Новикова.

Фильм П. Гринуэя «Контракт рисовальщика».

Рейган объявляет программу «звездных войн».

Первые компакт-диски.

Первая хромосома, полученная искусственным путем в Гарвардском университете.

1984

Опубликовано эссе Фредерика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

Выставка «Различия: О репрезентации и сексуальности» в Новом музее современного искусства, Нью-Йорк.

Выставка «Примитивизм и искусство XX века» в МоМА.

Британия и Гонконг договорились о процедуре возвращения Гонконга Китаю в 1997 году.

1985

В Лондоне открывается галерея Саатчи, поддерживающая молодых художников-постмодернистов.

Британские ученые обнаружили озоновую дыру над Антарктидой.

М. С. Горбачев избран генеральным секретарем ЦК КПСС. Начало перестройки в СССР.

1986

Смерть Йозефа Бойса.

Открываются Музей Людвига в Кёльне и Музей современного искусства в Лос-Анджелесе.

Выставка «Духовное в искусстве: Абстрактная живопись 1890–1985». Лос-Анджелес, Художественный музей округа.

Выставка «Конец игры: референция и симуляция в современной живописи и скульптуре» в Институте современного искусства в Бостоне представляет произведения Джеффа Кунса и Хаима Стейнбаха. Опубликована книга Розалинды Краусс «Оригинальность авангарда и другие модернистские мифы».

В Москве проходит XVII Молодежная выставка с участием московских неофициальных художников и «Новых художников» из Ленинграда.

Фильмы Д. Линча «Синий бархат» и П. Гринуэя «Чрево архитектора».

Чернобыльская авария. А. Д. Сахарову разрешено вернуться в Москву.

1987

Смерть Энди Уорхола.

«Нью-Йорк. Искусство сегодня». Выставка в галерее Саатчи. Лондон.

«Берлин Арт 1961–1987». Выставка в МоМА, Нью-Йорк.

В Москве проходит Первый фестиваль параллельного кино с участием ленинградских некрореалистов, создана группа «Инспекция „Медицинская Герменевтика“».

Билл Гейтс становится миллиардером.

Начало строительства тоннеля под Ла-Маншем.

1988

Выставка Джеффа Кунса «Банальность» в Нью-Йорке.

Выставка «Freeze» («Заморозить») в пакгаузе в Лондоне — первый кураторский проект Дэмиена Хёрста.

Опубликована книга Дональда Каспита «Новый субъективизм. Искусство 1980-х годов».

Первая тотальная инсталляция И. Кабакова «Десять персонажей» в галерее Р. Фельдмана в Нью-Йорке.

Первые произведения искусства, посвященные эпидемии СПИДа, распространяющейся с середины 1980-х годов.

Ретроспективы Павла Филонова и Казимира Малевича в Русском музее в Ленинграде.

Выставка «Советское искусство 1920–1930-х годов» в Русском музее.

Выставка западного искусства XX века «Эпоха открытий» в Музее изобразительных искусств в Москве и в Эрмитаже в Ленинграде.

Выставкой живописи Фрэнсиса Бэкона Центральный дом художника (ЦДХ) (Москва) начинает показ западного искусства второй половины XX века. За ней следуют экспозиции Г. Юккера, Я. Кунеллиса, Р. Раушенберга и Д. Розенквиста.

В Мюнхене опубликована книга Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Stalin: Diegespaltene Kultur in der Sowjetunion».

«Молодежный» выпуск журнала «Искусство» — первая в официальной советской прессе публикация о неконформизме.

Аукцион Сотбис в Москве — рекордные цены на произведения русского–советского авангарда и неконформизма.

Компьютерный вирус поражает 6000 компьютеров Пентагона.

«Сатанинские стихи» Салмана Рушди.

Землетрясение в Армении.

ООН признала Израиль.

1989

Выставка «Волшебники земли» в Центре Помпиду, которую интерпретируют как симптом победы постколониальной культуры, или мультикультурализма.

В Москве при участии Айдан Салаховой и Александра Якута открывается Первая галерея.

«От неофициального искусства к перестройке: 40 лет ленинградского андеграунда» в выставочном комплексе в Гавани, Ленинград. Первые приобретения неофициального искусства в Русском музее. В Москве в ЦДХ и позднее в Русском музее в Ленинграде выставка Василия Кандинского.

Выставка московского концептуализма «Green Show» в галерее Exit Art в Нью-Йорке.

Вышла книга Маргариты Тупицыной «Края советского искусства» («Margins of Soviet Art») — история советского искусства от 1920 — 1930-х годов к нонконформизму 1960–1980-х годов.

Вывод советских войск из Афганистана.

Разрушение Берлинской стены.

Крушение коммунистических режимов в Восточной и Центральной Европе.

Резня на площади Тяньаньмынь в Китае.

Первый Съезд народных депутатов СССР.

Папа Римский встречается с М. С. Горбачевым.

1990

Выставка «Высокое и Низкое: Современное искусство и популярная культура» в МоМА.

Выставка московского концептуализма «Между весной и летом» в Институте современного искусства в Бостоне.

Выставка художников-эмигрантов из Нью-Йорка «Транзит» в Русском музее.

Выставка западного модернизма и постмодернизма «Территория искусства» в ГРМ.

Неоакадемическая выставка и конференция «Молодость и красота в искусстве» в Доме ученых Ленинграда.

В Москве создана первая государственная коллекция современного искусства — Музей объекта при заповеднике Царицыно.

В залах ГТГ на Крымском Валу открывается выставка советского искусства 1920–1930-х годов, которая позднее преобразуется в первую постоянную экспозицию XX века.

Объединение валют Восточной и Западной Германии.

Конец режима апартеида в ЮАР.

Вторжение Ирака в Кувейт.

Погромы в Баку.

Отставка М. Тэтчер.

1991

Выставка инсталляций «Дислокации» в МоМА.

Выставка бронзовых писсаров «По Марселю Дюшану» Шерри Ливайн.

Инсталляция Дэмиена Хёрста «Физическая невозможность смерти в сознании каждого живущего».

Выставка «Советское искусство около 1990 года» в Кунстхалле Дюссельдорфа и Израильском музее Иерусалима (в 1992 – в ЦДХ в Москве).

Выставка «Другое искусство. 1956–1976» в Третьяковской галерее на Крымском Валу и Русском музее.

Выставкой «Шизо-Китай. Галлюцинация у власти» начинается свою работу Институт современного искусства в Москве.

Открываются Центр современного искусства и галерея Гельмана в Москве, происходит смена поколений в московском искусстве – начинают работать художники-постконцептуалисты и акционисты. В Ленинграде ТЭИИ преобразовано в фонд «Свободная культура», который позднее получает помещения на Пушкинской, 10 и создается Центр современного искусства.

Фильмы П. Гринуэя «Книги Просперо» и К. Тарантино «Бешеные псы».

Война в Персидском заливе.

Путч в СССР и распад Союза.

1992

Смерть Джона Кейджа.

Смерть Фрэнсиса Бэкона.

Выставка «Молодые британские художники» в галерее Саатчи.

Инсталляция Ильи Кабакова «Туалет» на 9-й «Документе» в Касселе.

Видеоинсталляция Гэри Хилла «Парусные корабли» на 9-й «Документе» в Касселе.

Видеоинсталляция Билла Виолы «Нантский триптих».

Выставка «Post Human» в Лозанне.

Выставка Тимура Новикова в Музее этнографии народов России в Санкт-Петербурге.

Первые разработки дигитального видео.

Фильм Д. Камерона «Терминатор-2».

Вспыхнул конфликт в Югославии.

1993

Выставка «Отвратительное искусство» в Музее Уитни, Нью-Йорк. Луиза Буржуа представляет США на биеннале в Венеции.

Инсталляция Ильи Кабакова в павильоне России на биеннале в Венеции.

Объект «Дом» Рэчел Уайтрид показан в Лондоне и удостоен приза Тернера, в следующем году разрушен.

Выставка Тимура Новикова в Стеделийк музее, Амстердам.

В Москве выходит первый номер «Художественного журнала»; главный редактор – Виктор Мизиано.

Повсеместное внедрение сети Интернет.

Последний фильм Д. Джармена «Витгенштейн».

Подписаны Маастрихтские соглашения.

Октябрьские события в Москве; расстрел здания Верховного Совета РФ.

Выборы в Первую Государственную Думу РФ.

1994

Смерть Климента Гринберга.

Опубликована книга Розалинды Краусс «Оптическое бессознательное».

«Кремастер-4» — начало мультимедийного мегапроекта Мэтью Барни.

Ретроспектива видеоинсталляций Г. Хилла в Музее Хиршхорн в Вашингтоне.

Выставка «Самоидентификация. Позиции в искусстве Санкт-Петербурга с 1970-х годов до наших дней» в Киле, Берлине, Осло, Сопоте, Петербурге — в Русском музее (1995), Копенгагене (1996).

Первая чеченская война.

1995

Столетний юбилей биеннале в Венеции. Выставка «Идентичность и инаковость» куратора Жана Клера.

В Лондоне Дэмиен Хёрст получает приз Тернера.

Выставка моды по мотивам маргинальных стилей второй половины XX века «Street Style» в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

Выставка «Поле, уход, исчезновение. Московское концептуальное искусство» в Праге.

Фильм Вонга Кар Вая «Падшие ангелы».

НАТО бомбит позиции сербских войск.

В РФ волнения шахтеров и «рельсовая война».

1996

Выставка «Бесформие» в Центре Помпиду. Кураторы — Р. Краусс и И. А. Буа.

Публикация книги Хэла Фостера «Возвращение реального».

Открытие Еврейского музея в Берлине.

Первый международный месяц фотографии в Москве (Фотобиеннале-96).

Выставка «Отдел новейших течений. Первые пять лет» в Русском музее.

Переиздание Б. Н. Ельцина на второй срок.

1997

10-я «Документа»: «Политика — Поэтика».

Выставка молодых британских художников «Сенсация» в Королевской академии в Лондоне.

Открыт Музей Гугенхайма в Бильбао.

Смерть Роя Лихтенштейна и Виллема де Кунинга.

В Британии клонирована овца.

Китаю возвращен Гонконг.

1998

Ретроспектива Джексона Поллока в МоМА.

Приз Тернера получает Крис Офили, самый скандальный художник «Сенсации», создатель изображения Мадонны из экскрементов.

Выставка Йаойи Кусамы в МоМА, Нью-Йорк.

Ретроспектива Тимура Новикова в Русском музее.
Процесс Моника Левински и Билла Клинтон.
Августовский кризис в РФ. Экономический обвал рубля.

1999

Норман Фостер достраивает купол над Рейхстагом. Начало реконструкции Берлина.
Выставка «Абракадабра: Международное современное искусство в галерее Тэйт».
Фотографическая выставка Новой академии «Новые позитивные процессы» в Русском музее.
Бомбардировки Сербии силами НАТО.
Террористические акты в Москве. Вторая чеченская война.

2000

Открытие галереи Тэйт Модерн в Лондоне.
Японский художник Такаси Мураками создает движение «Superflat» и организует выставку под таким названием в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе.
Выставка актуального искусства бывших социалистических стран «После стены» в Музее современного искусства в Стокгольме и в музее «Гамбургский вокзал» в Берлине.
Выставка «Вещь в искусстве XX века» в Доме искусств, Мюнхен.
Фильм А. Сокурова «Телец».
В. В. Путин избран президентом РФ.

2001

Инсталляция Жанет Кардифф «Институт рая» на биеннале в Венеции.
Выставка «ARS 2001 — раскрывающиеся перспективы» в музее Кисасма, Хельсинки.
Выставка фотографа Андреаса Гурски в МоМА, Нью-Йорк — один из пиков дигитальной фотографии.
Террористические акты в Нью-Йорке и Вашингтоне. Композитор Карлхайнц Штокхаузен называет их самыми совершенными произведениями современного искусства.
Начало военной операции США в Афганистане.

2002

Инсталляция Билла Виолы «Идущий вперед за днем» в Музее Гугенхайма в Берлине.
Ретроспектива Герхарда Рихтера в МоМА.
«Кремастер» Мэтью Барни — ретроспективный показ завершеного проекта в Музее Людвига (Кёльн) и Музее современного искусства Парижа.
Выставка мультикультурного актуального искусства художников из Бразилии, Китая, Индии, Японии, ЮАР, Турции «Когда широты становятся формами» («How Latitudes become Forms») в Walker Art Center, США.

Смерть Тимура Новикова.

Прием в НАТО государств Центральной и Восточной Европы.

2003

Ретроспектива Дональда Джадда в галерее Тэйт Модерн в Лондоне.
Выставка «Фрэнсис Бэкон и художественная традиция» в Художественно-историческом музее в Вене.

Возникает движение «Флэш моб» — род социального перформанса, сценарий которого передается сотням никак не связанных до этого между собой участников при помощи SMS-сообщений.

США начинают войну в Ираке.

2004

Выставка «Сингулярные формы (иногда повторяющиеся): Искусство с 1951 года по настоящее время» в Музее Гугенхайма в Нью-Йорке.

Выставка «Минимальное будущее? Искусство как объект. 1958–1968» в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе.

Выставка Ильи Кабакова в Эрмитаже.

Разрушительное цунами в Юго-Восточной Азии.

«Оранжевая революция» на Украине.

2005

1-я Московская биеннале современного искусства.

Выставка «Триумф живописи» в галерее Саатчи в Лондоне.

Выставка концептуального искусства конца 1960-х — 1970-х годов «Открытые системы: Переосмысливая искусство около 1970 года» в галерее Тэйт Модерн в Лондоне.

Ноябрьские волнения арабской молодежи во Франции.

В Москве закончились два громких судебных процесса. Вынесены приговоры организаторам выставки «Осторожно, религия!» и Михаилу Ходорковскому.

2006

Выставка «Бесконечная живопись» 1990-х годов, Villa Manin, Италия.

Выставка «Осмысливая северный колониализм» на островах Фарё, Исландии, Лапландии, Дании, Финляндии, Норвегии, Швеции.

Выставка «Индустриальный дизайн: Вкл./Выкл.» в Доме искусств в Мюнхене.

Выставка «Следующий уровень: искусство, игры и реальность» в музее Стеделийк в Амстердаме.

Выставка «Африка ремикс» в Музее искусств Мори, Токио.

Выставка «60 лет независимости» в Национальном музее современного искусства, Южная Корея.

Ретроспектива Эрика Булатова в ГТГ.

Выставка живописи и графики Павла Филонова в Русском музее.

Ученые медицинского центра SUNY (Бруклин) открыли «молекулу памяти», позволяющую стирать воспоминания на срок до одного месяца.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 6*. **Казимир Малевич.** Черный квадрат. 1915. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
7. **Энди Уорхол.** Первый человек на Луне. 1987. *Нью-Йорк, Галерея Рональда Фельдмана.*
8. Экспозиция Малевича на выставке «0, 10». 1915. Петроград.
15. **Марсель Дюшан.** Фонтан. 1917. Фотография Альфреда Стиглица.
21. **Энди Уорхол.** Автопортрет. 1966.
22. **Рой Лихтенштейн.** Руанский собор в разное время дня. Комплект № 2. 1969. *Кёльн, Музей Людвига.*
- 26, 27. **Сьюзен Хиллер.** Посвящается неизвестным художникам. 1972–1976. *Собственность художника.*
30. **Рой Лихтенштейн.** Зеркало № 1. 1971. *Собственность художника.*
31. **Луиза Лоулер.** Современная живопись. 2003. *Собственность художника и Галереи Metro Pictures.*
32. **Марсель Броодтхаерс.** Музей – музейный экс. 73/100. 1972. *Нью-Йорк–Кёльн, Галерея Михаэля Вернера.*
34. **Тони Крэгг.** Точки зрения. 2002.
37. **Роберто Матта.** Черная сила. 1943. *Лондон, Галерея Тэйт.*
40. **Марсель Дюшан.** Миля веревки. Выставка «Первые документы сюрреализма». 14 октября – 7 ноября 1942 г., Нью-Йорк. Фото Джона Шиффа. *Архив М. Дюшана в Музее искусств, Филадельфия.*
42. **Аарон Сискинд.** Чикаго. 1948. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Дар фотографа.*
43. **Брассаи.** Фотография. 1932–1958.
44. **Джексон Поллок.** Без названия. 1950. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Дар мистера и миссис Рональд Лаудер в честь Элизы Паркинсон Кобб.*
47. **Джексон Поллок.** Пять полных морских саженей. 1947. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Дар Пегги Гуггенхайм.*
53. **Барнетт Ньюмэн.** Onement I. 1948. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Фонд Барнетта Ньюмэна.*

* Здесь и далее указаны номера страниц.

54. **Барнетт Ньюман.** Кто боится красного, желтого и синего III. 1966–1967. *Амстердам, музей Стеделик.*
55. **Марк Ротко.** Без названия. 1951. *Вашингтон, собрание Филлипс.*
56. **Эд Рейнхардт.** Абстрактная живопись. Синий. 1953. *Собрание Пэйс Вайлденштейн.*
57. **Констант.** Война. 1950. *Берлин, Новая национальная галерея.*
58. **Жан Дюбюффе.** Стена с надписями. 1945. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Фонд Нины и Гордона Баншафтов.*
59. **Жан Дюбюффе.** Фотрие с «паучьим» лбом. 1947. *Нью-Йорк, собрание Доротеи и Наташи Элькон.*
59. **Жан Фотрие.** Голова заложника. 1945. *Лос-Анджелес, Музей современного искусства.*
60. **Альберто Джакометти.** Венецианка. 1956. *Сен-Поль-де-Ванс, Фонд Мэгд.*
61. **Фрэнсис Бэкон.** Штудия портрета Папы Иннокентия X работы Веласкеса. 1953. *Нью-Йорк, собрание Уильяма Бёрдена.*
61. **Фрэнсис Бэкон.** Распятие. Триптих. 1965. *Мюнхен, Государственная галерея современного искусства.*
62. **Александр Дейнека.** Оборона Севастополя. 1942. *Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.*
63. **Александр Арефьев.** Прометей. 1965. *Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.*
64. **Александр Арефьев.** пляж. 1950-е гг. *Собрание Льва Ривкина.*
65. **Генри Мур.** Женщина на скамье. 1957. *Берлин, Новая национальная галерея.*
66. **Андре Фужерон.** Атлантическая цивилизация. 1953. *Париж, Галерея Жана-Жака Дютко.*
67. **Вице-президент США Никсон и генеральный секретарь ЦК КПСС Хрущев на Американской национальной выставке в Москве.** 1959. Фото AP/ Wide World Press.
68. **Джексон Поллок.** Синие оси: Номер 11. 1952. *Канберра, Национальная галерея Австралии.*
69. **Казуо Ширага.** Вызов грязи. 1955. *Собственность Матсумото и Компания.*
70. **Евгений Михнов-Войтенко** у холста «Тюбик» (1956). ДК МВД. 1978.
71. **Сай Твомбли.** Дионис. 1975. *Берлингтон, Айова, собрание Дороти Шрамм.*
71. **Сай Твомбли.** Леда и лебедь. 1961. *Собственность художника.*
72. **Виллем де Кунинг.** Женщина на велосипеде. 1952–1953. *Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.*
73. **Роберт Раушенберг.** Постель. 1955. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Дар Лео Кастелли в честь Альфреда Барра младшего.*
73. **Роберт Раушенберг.** Ребус. 1955. *Собрание Ганса Тулина.*
75. **Джаспер Джонс.** Три флага. 1958. *Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.*
76. **Джаспер Джонс.** Электрическая лампочка I. 1958. *Собственность художника.*

77. **Фрэнк Стелла.** Зара. 1958. *Частное собрание.*
77. **Фрэнк Стелла.** Парк Томлинсон-корт. 1959. *Собрание Роберта А. Роу-мэна.*
78. **Ричард Хэмилтон.** Ее богатые возможности. 1958. *Частное собрание.*
79. Реклама «Кадиллака» 1957 г. 1956.
79. Вид экспозиции Ричарда Хэмилтона и Джона Мак-Хэйла на выставке «Это — завтра». 1956, Лондон, Институт современного искусства.
80. **Ричард Хэмилтон.** Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными? 1956. Коллаж, бумага. *Собрание профессора доктора Георга Цанделя в Кунстхалле Тюбингена.*
81. **Найджел Хендерсон.** Голова человека. 1956. *Лондон, Галерея Тэйт.*
82. **Жан Дюбюффе.** Слепой. 1959.
83. **Асгер Йорн.** Авангард не сдается. 1962. *Буживаль, собрание Пьера Алещинского.*
83. **Асгер Йорн.** Париж ночью. 1959. *Турин, собственность Архива Галлицио.*
84. **Асгер Йорн.** Беспокойная утка. Из серии «Модификации». 1959. *Силкеборг, Музей искусств.*
84. **Миммо Ротелла.** Мифология. 1962. *Милан, Студио Маркони.*
86. **Альберто Бурри.** Rosso plastica 5. 1962. *Рим, частное собрание.*
87. **Отто Пиене.** Без названия (Живопись дымом). 1962. *Берлин, Новая национальная галерея.*
88. **Лючио Фонтана.** Concetto spaziale / La Fine de Dio. 1963. *Милан, частное собрание.*
88. **Лючио Фонтана.** Venezia era tutta d'oro. 1961. *Мадрид, Фонд Тиссен-Борнемисса.*
89. **Ив Кляйн.** Ре 16, До-До-До. 1960. *Частное собрание.*
90. **Ив Кляйн.** Портрет Армана. 1962. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
91. **Ив Кляйн.** Огненный фонтан «Моисей». 1961. *Крефельд, Музей Дом Ланге.*
92. **Ив Кляйн.** Антропометрия. Без названия. 1961. *Марсель, Музей Кантини.*
92. **Ив Кляйн.** Антропометрия 102. Архитектура воздуха. *Частное собрание.*
93. **Ив Кляйн.** Художник пространства бросается в пустоту! 1960.
94. **Чайвас Клем.** Прыжок в пустоту. 2003.
97. **Энди Уорхол.** Сделай сам (Пляж). 1962. *Берлин, собрание Маркса.*
98. **Эд Руша.** Большой товарный знак и 8 прожекторов. 1962. *Собрание Эли и Эдит Л. Брод.*
99. **Эл Хелд.** Мао. 1967. *Собрание Мары Хелд.*
100. **Нам Джун Пайк.** Коробка для дзена (Серенада). 1963. *Собрание Рене Блока.*
102. **Курт Швиттерс.** Зеленое на желтом. 1947. *Лондон, Мальборо Файн Арт.*
103. **Даниэль Споерри.** Туборг. 1961. *Бремен, собрание Герстнер в Новом музее Весербург.*

- 104. Сезар.** Компрессия «Рикард». 1962. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
- 105. Арман.** В механической туманности. 1963. *Лугано, частное собрание.*
- 106. Джозеф Корнелл.** Без названия (Аптека). 1952. *Собрание Мюриэль Каллис Ньюмэн.*
- 107. Арман.** Home, Sweet Home. 1960. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
- 109. Клэс Ольденбург.** Два чизбургера со всякой всячиной. 1962. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Фонд Филиппа Джонсона.*
- 109. Клэс Ольденбург.** Напольный рожок с мороженым (Гигантское мороженое). 1962. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Дар Филиппа Джонсона.*
- 110. Алан Кэпроу.** Двор. 1961. *Лос-Анджелес, Исследовательская библиотека Института Гетти.*
- 111. Михаил Рогинский.** Пол. Метлахская плитка. 1965. *Москва, Музей Другое искусство.*
- 112. Энди Уорхол.** Банки супа «Кэмпбелл». 1962. 32 панели. *Собрание Ирвинга Блума.*
- 114. Энди Уорхол.** Портрет Мика Джаггера. 1975. *Нью-Йорк, Multiples. Inc.*
- 114. Энди Уорхол.** Портрет Роя Лихтенштейна. 1976. *Собственность Р. Лихтенштейна.*
- 115. Рой Лихтенштейн.** Тонущая девушка. 1963. *Нью-Йорк, Музей современного искусства. Фонд Филиппа Джонсона. Дар мистера и миссис Багли Райт.*
- 115. Тони Абруццо** (графика), **Ира Шнапп** (шрифт). Беги за любовью! Комикс из книги «Тайные сердца». 1962.
- 116. Энди Уорхол.** Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна). 1963. *Нью-Йорк, Галерея Лео Кастелли.*
- 118. Том Вессельман.** Великая американская обнаженная. 1961. *Собрание мистера и миссис Бёртон Тримэйн.*
- 118. Том Вессельман.** Великая американская обнаженная. № 54. 1964. *Вена, Музей Людвига.*
- 118. Клэс Ольденбург.** Спальня. 1963. *Оттава, Национальная галерея Канады.*
- 119. Рой Лихтенштейн.** Композиции I. 1964. *Франкфурт-на-Майне, Музей современного искусства.*
- 120. Зигмар Польке.** Современное искусство. 1968. *Собрание Рене Блока.*
- 122. Виктор Вазарели.** IX. 1966. *Берлин, Новая национальная галерея.*
- 122. Виктор Вазарели.** Tuz-Kat. 1973. *Токио, Галерея телевидения «Фуджи».*
- 123. Йозеф Альберс.** Оммаж квадрату. 1963, 1966, 1967. *Фонд Йозефа и Анни Альберс.*
- 124. Ричард Анушкевич.** Знание и исчезновение. 1961. *Собрание Уоррена Д. Бенедекка.*
- 125. Лев Нуссберг.** Тотальное движение. 1962.
- 125. Лев Нуссберг.** План кинетической детской площадки. 1968.
- 126. Бриджет Райли.** Пламя I. 1962. *Частное собрание.*

128. **Дональд Джадд.** Без названия. 1984. Алюминий, плексиглас. *Собрание Лафренц в Кунстхалле Гамбурга.*
128. **Роберт Моррис.** Напольное произведение. Вид экспозиции в галерее Green, Нью-Йорк. 1964.
129. **Карл Андре.** Llano Estacado. 1979. 81 часть. *Дюссельдорф, Галерея Конрада Фишера.*
130. **Дэн Флавин.** Номиналистская тройка (Уильяму Оккаму). 1963. *Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхайма.*
130. **Фрэнк Стелла.** Императрица Индии. 1965. *Нью-Йорк, Музей современного искусства.*
131. **Джеймс Розенквист.** Над квадратом. 1963. *Галерея Green.*
132. **Энди Уорхол.** Коробки «Брилло». Экспозиция в галерее Stable. 1964. Фото Джона Шиффа.
133. **Зигмар Польке.** Живопись по одеялу. 1968. *Собрание Рене Блока.*
133. **Рэчел Уайтрид.** Без названия (24 выключателя). 1998. *Лондон, Галерея Энтони д'Оффэ.*
134. **Роберт Моррис.** Без названия. Вид экспозиции в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк. 1970. Фото Питера Мура.
134. **Ричард Серра.** Литьё. 1969. (Разрушено).
135. **Клэс Ольденбург.** Проект фасада Музея современного искусства в Чикаго в форме геометризированной мыши. 1967. *Собрание Клэса Ольденбурга и Коози ван Брюгген.*
136. **Марсель Дюшан.** Два передника. 1959. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
136. **Марсель Дюшан.** Листва женского винограда / Женский фиговый лист. 1950–1951. *Милан, Коллекция Артуро Шварца.*
136. **Марсель Дюшан.** Etant Donnés. 1946–1966. *Филадельфия, Музей искусств. Дар Фонда Кассандры.*
137. **Мерет Оппенгейм.** Приятного аппетита, Марсель! (Белая королева). 1966. *Собрание Фостера Голдстрома.*
138. **Жан Тингели.** Оммаж Нью-Йорку. 1960. Фото Давида Гара.
138. **Жан Тингели.** Красный рельеф. 1978. *Берлин, Новая национальная галерея.*
139. **Александр Калдер.** Головы и хвосты. 1965. *Берлин, Новая национальная галерея.*
140. Титульный лист издания «Le surréalisme, thème 4». 1958.
140. **Кристо.** Упакованная счетная машинка. 1963. *Кёльн, Музей Людвиг.*
141. **Кристо и Жан-Клод.** Упакованный Рейхстаг. Проект. 1994.
141. **Гюнтер Юккер.** Лес. 1984. *Берлин, Новая национальная галерея.*
142. **Ева Хессе.** Без названия. 1970. Фрагмент.
142. **Ева Хессе.** Hung Up. 1966. *Чикаго, Институт искусств.*
143. **Луиза Буржуа.** Двойной негатив. 1963. *Отерло, Музей Кроллер-Мюллер.*
143. **Роберт Раушенберг.** Постель. Выставка «Эрос». 1959. *Париж, Галерея Кордьер.*
144. **Йаойи Кусам.** Мое ложе из цветов. 1962. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*

144. **Георг Базелиц.** Die grosse Nacht im Eimer. 1962—1963. *Кёльн, Музей Людвига.*
145. **Дэвид Хокни.** Самый красивый юноша на свете. 1961. *Собрание Вернера Бёнингера.*
146. **Эдвард Кинхольц.** История как плантатор. 1961. *Лос-Анджелес, Художественный музей округа.*
147. **Пьеро Манцони.** Говно художника. 1961. *Собрание Рене Блока.*
148. Пьеро Манцони делает «Дыхание художника». 1961.
148. **Пьеро Манцони.** Живая скульптура. 1961.
149. **Зигмар Польке.** Пара. 1965. *Собрание Рене Блока.*
149. **Герхард Рихтер и Конрад Фишер.** Жизнь с Попом — демонстрация за капиталистический реализм. Бергесхауз, Дюссельдорф. 1963. Фото Конрада Фишера.
150. **Джордж Мачюнас.** Марка «Почта флюксуса». *Собрание Л. и Г. Сильверман.*
151. **Нам Джун Пайк.** Робот-опера. 14 мая 1965 г. *Собрание Рене Блока.*
- 152, 153. **Джеймс Розенквист.** F-111. 1964—1965. Масло, холст, алюминий. *Собрание Ричарда Е. Джейкобса.* Фрагменты.
152. **Клэс Ольденбург.** Проект Колоссального монумента на замену Вашингтонскому обелиску: Движущиеся ножницы. 1967. *Собрание Дэвида Уитни.*
153. **Клэс Ольденбург.** Помада, поднимающаяся на танковых гусеницах. 1969. Вариант 1974 г. *Нью-Хейвен, Галерея искусств Йельского университета. Дар Корпорации Колоссальных сувениров.*
153. **Клэс Ольденбург.** Страница из записной книжки. Вырезка № 322: реклама губной помады. 1965. *Нью-Йорк, собрание Клэса Ольденбурга и Коози Ван Брюгген.*
154. **Вольф Фостелл.** В-52. 1968. *Собрание Рене Блока.*
155. **Энди Уорхол.** Белая горящая машина. Дважды. 1963. *Собрание Илеаны и Майкла Соннабенд.*
156. **Роберт Раушенберг.** Бустер. 1967. *Нью-Йорк, собрание Ричарда Кана.*
157. **Йозеф Бойс.** Как объяснить картины мертвому зайцу? Галерея Шмела, Дюссельдорф. 1965.
159. **Герман Нитш.** 48-я акция. Современный театр в Мюнхене. 1974.
159. **Рудольф Шварцкоглер.** 3-я акция. Музей Людвига, Вена. 1965.
160. **Вали Экспорт.** Tapp und Tastkino. 1968. Фото Вернера Шульца. *Собственность художника.*
161. **Кароли Шнееман.** Радости мяса. 1964.
163. **Джованни Ансельмо.** Направление. 1968. *Париж, собрание Лиллианы и Мишеля Дюран-Дессерт.*
164. **Янис Кунеллис.** Без названия. 1969.
164. **Лючиано Фабро.** Италия. 1968.
164. **Марио Мерц.** Иглу «Капля воды». 1987. *Берлин, Новая национальная галерея.*
165. **Филипп Перлштейн.** Портрет Линды Нохлин и Ричарда Поммера. 1968. *Собрание Линды Нохлин и Ричарда Поммера.*

166. Чак Клоуз. Автопортрет. 1968. *Миннеаполис, Уолкер Арт Центр.*
166. Джордж Сигал. Сидящая женщина. 1966.
167. Гелий Коржев. Следы войны. 1963. *Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.*
167. Дуэйн Хансон. Покупательница из Флориды. 1973. *Частное собрание.*
168. Ричард Эстес. Кондитерская. 1969. *Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.*
168. Рональд Брукс Китай. Хуан де ла Крус. 1967. *Осло, Музей современного искусства Аструп Фирнли.*
169. Валерий Ватенин. Первое мая во Пскове. 1969.
170. То же. Фрагмент.
171. Джон Бальдессари. Я больше не буду делать никакого скучного искусства. 1971. *Нью-Йорк, Музей современного искусства.*
172. Эд Руша. Каждый дом на Сансет-стрип. 1966. *Лондон, Галерея Гагосян.*
172. Герхард Рихтер. 192 цвета. 1966. *Собрание Елизаветы и Герхарда Зохста в Кунстхалле Гамбурга.*
173. Сол Левитт. В 789. 1966. *Фото галереи Джона Вебера, Нью-Йорк.*
173. Джозеф Кошут. Один и три стула. 1965. *Нью-Йорк, Музей современного искусства.*
174. Брюс Наумэн. Подлинный художник помогает миру, открывая мистические истины. 1967. *Отерло, Музей Кроллер-Мюллер.*
174. Трэси Эмин. Потрясающе чувствовать прекрасное снова. 1997. *Лондон, Галерея Джея Джоплина.*
175. Даниэль Бюрен. Без названия. 1968.
176. Ниеле Торони. Презентация: отпечатки кисти № 50, повторенные с одинаковым интервалом в 30 сантиметров. 1966–1996. *Собственность художника.*
181. Марсель Броодтхаерс. Зимний сад. 1974.
184. Уолтер де Мария. Сияющее поле. 1971–1977.
185. Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970. *Великое Соленое озеро, штат Юта.*
186. Гилберт и Джордж. Фотопортреты.
187. Брюс Наумэн. Зеленый световой коридор. 1970–1971. *Галерея Джузеппе Панца ди Биумо, Милан.*
188. Герхард Рихтер. 48 портретов. 1972. *Фрагмент. Смешанная техника. Музей Людвига в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург.*
189. Илья Кабаков. Десять персонажей. Человек, который улетел в космос из своей комнаты. 1981–1988. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
190. Йозеф Бойс. Картина. Версия 36. 1976. *Кёльн, Галерея Хайнца Хольтмана.*
190. Илья Кабаков. Вшкафусидящий Примаков. Альбом первый из серии «Десять персонажей». 1972–1975. *Париж, Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду.*
191. Йозеф Бойс. Я питаюсь растратой энергии. 1978. *Дюссельдорф, собрание Юргена Мейера.*

191. **Йозеф Бойс.** Капри-батарея. 1985. *Кёльн, Галерея Хайнца Хольтмана.*
193. **Йозеф Бойс.** Искусство — капитал. 1979. *Собрание Вилли Бонгарда.*
194. **Герхард Рихтер.** Мертвец. Из серии «18 октября 1977 года». 1988. *Нью-Йорк, Музей современного искусства.*
195. **Йозеф Бойс.** Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня. Галерея Рене Блока, Нью-Йорк. 20—25 мая 1974 г.
196. **Малькольм Морли.** Race Track. 1970. *Осло, Музей современного искусства Аструп Фирнли.*
199. **Джуди Чикаго.** Званный обед. 1974—1979.
200. **Ханна Уилки.** Осторожно! Фашистский феминизм. 1974.
201. **Ханна Уилки.** Скульптура. *Галерея Рональда Фельдмана.*
202. **Дженни Хольцер.** Из серии «Трюизмы». Электронное табло на Таймс-сквер в Нью-Йорке. 1982.
203. **Дженни Хольцер.** Из серии «Выживание». 1987. Сан-Франциско.
204. «Бульдозерная выставка» в Москве. 15 сентября 1974 г. Фотография на первой странице газеты «New York Times».
205. **Евгений Рухин.** Мышеловка. 1975. *Частное собрание.*
206. **Юлий Рыбаков.** Надпись на стене рavelина Петропавловской крепости. 1976. Фотография из архива КГБ.
207. **Владимир Стерлигов.** Голгофа. 1972.
207. **Владимир Стерлигов.** Квадрат. Чаша. Купол. 1961.
208. **Геннадий Зубков.** Сельская дорога. 1978.
208. **Виталий Комар и Александр Меламид.** Портрет жены художника Комара. 1972. *Нью-Йорк, собрание М. Рошала.*
209. **Константин Симун.** Памятник «Дорога жизни». 1966.
209. **Леонид Соков.** Угол зрения. 1976—1977. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
210. **Виталий Комар и Александр Меламид.** Наша цель — коммунизм! 1972.
211. **Эрик Булатов.** Горизонт. 1971—1972. *Париж, частное собрание.*
211. **Эрик Булатов.** Улица Красикова. 1977. *Частное собрание.*
212. **Александр Косолапов.** Учись, сынок! 1975. *Собрание С. Сохранской.*
213. **Группа «Гнездо».** График истории. 1976. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
214. **Группа «Мухомор».** Слово. 1978. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
214. **Юрий Дышленко.** Я сказал, что уже умру за свободу к 5 часам. Из серии «Умереть за свободу». 1978—1979.
215. **Свен Гундлах.** Новый художник. 1987. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
216. **Крис Берден.** Trans-fixed. 1974. *Собственность художника.*
217. **Марина Абрамович.** Ритм 0. 1974.
218. **Вито Аккончи.** Товарные знаки. 1970. Фото Билла Бэкли. *Собственность художника.*
219. **Веттор Пизани.** Андрогин. 1971. *Рим, собственность художника.*
219. **Луиджи Онтани.** Дон Кихот. 1974.

220. **Пабло Пикассо.** Автопортрет. 1972. *Токио, собрание галереи телевидения «Фуджи».*
221. **Отто Мюль.** Без названия. 1971. *Собственность художника.*
221. **Владимир Яковлев.** Женщина с открытой раной. 1974. *Москва, собрание М. Ершова.*
222. **Соломон Россин.** Кратким курсом. 1979. Фрагмент триптиха. *Собственность художника.*
222. **Соломон Россин.** «Красная стрела». 1987. *Собственность художника.*
223. **Филипп Гастон.** Спящий. 1977. *Частное собрание.*
223. **Филипп Гастон.** Тащи. 1979. *Частное собрание.*
224. **Сальвадор Дали.** Портрет миссис Изабель Стайлер-Тас (Меланхолия). 1945. *Берлин, Новая национальная галерея.*
224. **Виктор Пивоваров.** Отражения. 1970(?). *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
225. **Бальтюс.** Спящая обнаженная. 1973–1977. *Париж, Галерея Клода Бернара.*
225. **Пьер Клоссовски.** Сад размышляет о смерти Жюстины. 1974. *Частное собрание.*
228. **Синди Шерман.** Пассажиры автобуса. 1976–2000. *Гамбург, Кунстхалле.*
229. **Синди Шерман.** Из серии «Кадр из неизвестного фильма». № 35, 36, 38, 39. 1979.
233. Бидло и Войнарович перед работой Франгелла в Ист-Вилледж.
237. Музей Гуггенхайма. Бильбао. 1998.
238. **Ханс Хаак.** Вступая в пай (Неоконченное). 1983–1984. *Собрание Лайлы и Гилберта Сильверман.*
239. **Барбара Крюгер.** Без названия (Вы инвестируете в божественность шедевра). *Нью-Йорк, Музей современного искусства.*
239. **Барбара Крюгер.** Инсталляция в галерее Мэри Бун, Нью-Йорк. 1991.
240. Выставка Клуба авангардистов (КЛАВА) в Сандуновских банях. Москва. 12 января 1988 г.
242. Вагоны нью-йоркского метро с изображениями «Банок супа» работы Ли и Фреда. 1980. Составная фотография Генри Чалфанта.
242. Вагоны нью-йоркского метро с картиной «Что такое искусство? Почему искусство существует?». Свобода. 1983. Составная фотография Генри Чалфанта.
243. **Кит Херинг.** Без названия. 1983. *Фонд Кита Херинга.*
243. Кит Херинг рисует в метро. 1982.
245. **Жан-Мишель Баския.** Без названия (Крещение). 1982. *Частное собрание.*
246. **Жан-Мишель Баския.** Нил. 1983. *Частное собрание.*
246. **Жан-Мишель Баския.** Без названия (Бог/Закон). 1981. *Собрание Лео Малка.*
247. **Георг Базелиц.** Живопись отпечатками пальцев I – Орел à la. 1971–1972. *Частное собрание.*

247. **Хельмут Миддендорф.** Живописец изнутри. 1982–1983. *Собственность художника.*
248. **Лючиано Каstellи.** Автопортрет. Галерея Рааб, Берлин. 1980.
248. **Маркус Люпертц.** Воин. Б. д. *Осло, Музей современного искусства Аструп Фирнли.*
248. **Райнер Феттинг.** Африка. 1988.
249. **Ансельм Кифер.** Могила неизвестного художника. 1983. *Осло, Музей современного искусства Аструп Фирнли.*
250. **Ансельм Кифер.** Маргарита. 1981. *Лондон, Галерея Энтони д’Оффэ.*
251. **Ансельм Кифер.** Верховная жрица / Междуречье. 1985–1990/91. *Осло, Музей современного искусства Аструп Фирнли.*
- 251, 252. То же. Фрагменты.
252. **Миммо Паладино.** Освежеванный. 1987. *Частное собрание.*
253. **Франческо Клементе.** Без названия. 1990.
253. **Франческо Клементе.** Нерожденный. 1983. *Галерея Бруно Бишофбергера.*
254. **Энцо Кукки.** Montagne Miracolate. 1981. *Музей Гронингер.*
254. **Сандро Киа.** Лучник. 1979. *Частное собрание.*
255. **Тимур Новиков.** Портрет Бориса Кошелюкова. 1982. *Собрание семьи художника.*
256. **Борис Кошелюков.** Вечер. 1982. *Собрание Тимура Новикова в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург.*
257. **Тимур Новиков, Иван Сотников.** Ноль-объект. 1982. Местонахождение неизвестно. Фотография из собрания Ксении Новиковой.
257. Тимур Новиков со своим портретом работы Андрея Хлобыстина. 1987.
258. **Олег Котельников.** Операция на внутренних органах. 1985. *Собрание Тимура Новикова в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург.*
258. **Иван Сотников.** Аврора. Середина 1980-х гг. *Собрание Андрея Дмитриева.*
259. Выставка в честь Тысячелетия крещения Руси в клубе НЧ-ВЧ. Ленинград. Май 1988 г. Фото Джеми Гэмбрелл.
259. **Олег Котельников.** Петр Первый. 1982. *Собрание Тимура Новикова в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург.*
260. **Вадим Овчинников.** Луна – Солнце мертвых. 1989. *Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.*
261. **Джефф Кунс.** Рекламная страница в журнале «Art in America».
262. **Джефф Кунс.** Кролик. 1986. *Частное собрание.*
263. **Сильви Флэри.** Cuddly Wall. 1998. *Мюнхен, собрание Филомены Магерс.*
263. То же. Фрагмент.
264. **Франческо Клементе.** Реклама водки «Абсолют». 1999.
265. **Хаим Стейнбах.** Без названия (кушетка, гроб). 1989. *Нью-Йорк, Галерея Соннабенд.*
267. **Шерри Ливайн.** Без названия (свинцовые клетки: 1). 1987. *Собрание Кэрл и Пола Мерингофф.*

267. **Шерри Ливайн.** Фонтан. По Марселю Дюшану. 1991. *Нью-Йорк, Галерея Памелы Купер.*
268. **Алан Мак-Коллум.** Пластиковые суррогаты № 03. 1988. *Нюрнберг, Галерея Lindig in Paludetto.*
268. **Ханс Хааке.** Сломанный Р. М. 1986. *Вена, Галерея Губерга Винтера.*
269. Экспозиция «Абстракционизм». Разные авторы. Куратор А. Тер-Оганьян. Галерея в Трехпрудном, Москва. 1992. Фотография из архива Е. Ю. Андреевой.
270. Экспозиция произведений Авдея Тер-Оганьяна в галерее в Трехпрудном. Москва. 1992. Фотография из архива Е. Ю. Андреевой.
270. **Авдей Тер-Оганьян.** Энди Уорхол. Банки супа «Кэмпбелл». 1992. *Москва, Общество коллекционеров современного искусства.*
271. **Владимир Дубосарский, Александр Виноградов.** «Мертвые души». Из серии «Русская литература». 1996. *Собственность авторов.*
271. **Владимир Дубосарский, Александр Виноградов.** «Бесы». Из серии «Русская литература». 1996. *Москва, Галерея Марата Гельмана.*
272. **В. Букатин, Б. Галеев, Р. Сайфуллин.** Электронный художник. 1975–1980. *Казань, Архив Института «Прометей».*
272. **Вольф Фостелл.** TV De-coll/age № 1. 1958. *Берлин, собрание Рафаэля Фостелла.*
273. **Нам Джун Пайк.** Бабочка. 1986. *Собственность художника и Electronic Arts Intermix.*
274. **Билл Виола.** Сон разума. 1988. *Питтсбург, Музей искусств Карнеги.*
275. **Гэри Хилл.** Крест. 1983–1987. *Собственность Гэри Хилла и галереи Дональда Янга, Сизтл.*
276. То же. Фрагменты.
277. **Нам Джун Пайк.** Электронный суперхайвэй. 1995. Инсталляция в галерее Холли Соломон, Нью-Йорк.
277. **Тони Оурслер.** Помпеи. 1996. *Париж, Галерея Жислен Хуссено.*
278. **Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг).** Container TV. 1989.
279. **Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг).** Гильотина. Из серии «Container TV». 1989.
280. **Петер Фишли, Давид Вайс.** Ход вещей. 1986–1987.
282. **Тимур Новиков.** Белые ночи. 1989. *Собрание Пола Джаделсона.*
283. **Тимур Новиков.** Дирижабль и Белый дом. 1989.
285. **Тимур Новиков.** Восход на море. 1990. *Собрание семьи художника.*
288. **Берт Тейс.** Станет ли наше будущее наконец горизонтальным? 1998.
289. **Африка (Сергей Бугаев).** Из серии «Афазия – друг человека». 1992–1993. Флаг № 1.
- 290, 291. **Джеффри Шоу, Тьеббе Ван Тиен.** Воображаемый музей революции. 1988.
291. **Константин Звездочетов.** Знай наших! 1983. *Частное собрание.*

- 292, 293. Группа «Solkorset» (Ганс Эрик Мадсен, Марианна Йоргенсен, Робин Либехер, Еспер Расмуссен, Ким Гронборг). Кааба. Перформанс в Копенгагене. 1988.
294. Сергей Шутов. Абак. 2001.
295. Уильям Кентридж. Процессия теней. 1999. *Хельсинки, Музей Киасма.*
296. Олег Кулик. Вглубь России. 1993. *Собственность художника.*
296. Анатолий Осмоловский. Хаос — мой дом. 1993. *Москва, Галерея Марата Гельмана.*
297. Константин Звездочетов, Александр Сигутин. Из проекта «Искусство принадлежит народу!». 1994.
298. Олег Кулик. Из проекта «Искусство принадлежит народу!». 1994.
300. Саня Ивекович. Беременная память. Проект для 2-й «Манифесты». 1998.
301. Саня Ивекович. Народные героини. 1997–1998.
304. Аристарх Чернышев. Жевательная грязь. 2004. *Собственность художника.*
305. Андрей Филиппов. Очей очарованье! 2002. *Частное собрание.*
305. Дмитрий Готов. Схема большого подземного кольца. 2005.
306. Михаэль Ровнер. Order. 2003.
307. Сергей Волков. Без названия. 1991. *Собственность художника.*
308. Роберт Гобер. Без названия. 1990.
308. Андрес Серрано. Морг. Причина смерти — СПИД. 1992. Париж, *Галерея Ивон Ламбер.*
309. Дэмиен Хёрст. I Wanna Be Me. 1990–1991. Лондон, *собрание Джея Джоплина.*
309. Антон Ольшванг. Кровать. 1991. Москва, *Государственная Третьяковская галерея.*
309. Дэмиен Хёрст. Гимн. 1996. Лондон, *Галерея Саатчи.*
310. Динос и Джэк Чепмэны. Сверхчеловек. 1995.
312. Бернд и Хилла Бехер. Доменная печь. Фолькинген. 1986. *Собственность художников.*
312. Томас Руфф. 0946. Из серии «Машины». 2003. *Собственность художника.*
313. Томас Руфф. Обнаженная № 16. 2003. *Собственность художника.*
314. Гэри Хилл. Неопределенность неверия (Марине). 1992. Фрагмент. *Сизтл, Галерея Дональда Янга.*
314. Тони Оурслер. Mansheshe. 1997. *Собственность художника и галереи Metro Pictures, Нью-Йорк.*
315. Мона Хатум. Инородные тела. 1994. Париж, *Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду.*
316. Инез ван Ламсвеерде. Лес: Марсель. 1995. Амстердам, *Галерея Торч.*
316. Ванесса Бикрофт. VB 42. 2001. Нью-Йорк, *Дейч Продакстс.*
318. Мэтью Барни. Кремастер 5. 1997. Нью-Йорк, *Галерея Барбары Гладстон.*
318. Мэтью Барни. Персонаж из видеопроекта «Кремастер 4». 1995. Нью-Йорк, *Галерея Барбары Гладстон.*

320. **Владислав Мамышев.** 1989(?). Фотография А. М. Хана. *Из архива В. Г. Перца — Е. Ю. Андреевой.*
321. **Владислав Мамышев.** Новогодний календарь из жизни замечательных людей. 1995.
322. **Жан Фабр.** Автопортрет в виде джокера. 1990-е гг. *Собственность Ронни ван де Вельде.*
323. **Пол Мак-Карти.** Спагеттимэн. 1993.
324. **Майк Келли.** Диалог № 2 (Прозрачное белое стекло / Прозрачное черное стекло). 1991. *Собственность художника и галереи Metro Pictures, Нью-Йорк.*
325. **Натали Дьюрберг.** Фрагмент видеоинсталляции «Ударился головой?». 2002–2004.
325. **Анна Ермолаева.** Трехминутные попытки выживания. 2000. *Хельсинки, Музей Киасма.*
326. **Группа «Инспекция „Медицинская Герменевтика“».** Глубокая комната. 1991. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
327. **Брайан Юнген.** Прототипы нового понимания № 5. 1999. *Ванкувер, собрание Дулгаса Коупланда.*
328. **Ромуальд Хазуме.** Ohasage, Truus, Tsome Fames. 1997. *Мюнхен, Галерея Дэни Келлер.*
329. **Маргарета Клигберг.** Из серии «В движении». 2000–2004. *Собственность художника.*
330. **Йорма Пуранен.** Без названия. 2004. *Собственность художника.*
331. **Йорма Пуранен.** Без названия. Из серии «Воображаемое возвращение домой». 1993.
332. **Мари-Жо Лафонтен.** Прекрасная юность. 1990-е гг. *Собственность художника.*
332. **Сара Лукас.** Au Naturel. 1994. *Лондон, Галерея Саатчи.*
333. **Ольга Чернышева.** Образ жизни. 2001. *Собственность художника.*
333. **Ольга Чернышева.** Из серии «Теплоход „Дионисий“». 2004. *Собственность художника.*
335. **Еспер Юст.** Человек — не остров I. 2004.
338. **Илка Халсо.** Американские горы. 2004. *Собственность художника.*
339. **Андреас Гурски.** Гонконг. Шанхайский банк. 1994.
340. **Ричард Уилсон.** 20:50. 1987. *Лондон, Галерея Саатчи.*
341. **Мона Хатум.** Light Sentence. 1992. *Лондон, собрание Джея Джоплина.*
342. **Нам Джун Пайк.** Ретроспектива в Музее Гугенхайма.
343. **Джеймс Таррел.** Milk Run. 1996.
344. **Сэм Тэйлор-Вуд.** Натюрморт. 2001. *Лондон, Галерея Тэйт Модерн.*
345. **Франц Вест.** Невроз. 1994. *Собрание Граесслин.*
346. **Ханс Хеммерт.** A little life... 1991. *Берлин, Галерея Гебауэр.*
346. **Анн-Софи Сиден.** Кто сказал горничной? 1998.
346. **Дуглас Гордон.** 24-часовой психоз. 1993. *Лондон, Галерея Лиссон.*
346. **Георг Херолд.** Corpus delirium. 1989.
348. **Кристиан Болтански.** Исчезнувший дом. 1990.

348. **Рэчел Уайтрид.** Дом. 1993.
350. **Александр Флоренский.** Учитель Закона Божия. Издание «Вечный календарь». Апрель. 2000.
351. **Марина Алексеева.** Балкон. 1999. *Собственность художника.*
351. **Наталья Першина-Якиманская.** Говорящее платье. 2004.
352. **Владимир Шинкарев.** Эйфория. 1995.
353. **Карло Мария Мариани.** Сушилка для голов. 1990. *Собрание Карло Мария Мариани и Кэрл Лэйн.*
354. **Карло Мария Мариани.** Луна светит в закрытые глаза. 1995. *Частное собрание.*
354. **Джоел Питер Уиткин.** Юмор и страх. 1999. *Частное собрание.*
355. **Синди Шерман.** Без названия. 1990. *Нью-Йорк, Галерея Metro Pictures.*
355. **Динос и Джек Чепмэны.** Великие свершения против мертвого. 1994.
355. **Ясумаса Моримура.** Новые капричос. 2004.
356. **Пьер и Жиль.** Холли Джонсон. 1995. *Париж, частное собрание.*
357. **Георгий Гурьянов.** Моряки. 1991. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
357. На выставке «Неоакадемизм» в Мраморном дворце (Музее Ленина). Зал Георгия Гурьянова. 1990. Фотография А. М. Хана. *Из архива В. Г. Перца — Е. Ю. Андреевой.*
357. Денис Егельский с картиной «Святой Себастьян». 1990.
357. **Иван Мовсесян.** Проект «Музей Дворцовый мост». 1991.
358. **Олег Маслов и Виктор Кузнецов.** Триумф Гомера. 1998–2000. *Москва, частное собрание.*
358. **Белла Матвеева.** Посвящается Луизе Брукс. 1991. Правая часть диптиха. *Частное собрание.*
358. **Юлия Страусова.** Из серии «Двенадцать цезарей техноимперии». 1997. *Санкт-Петербург, Новая академия изящных искусств.*
358. **Бернхард Принц.** Аврора. Хеланка. 1990. *Берлин, Галерея Рааб.*
360. **Ольга Тобрелутс.** Римляне. Иллюстрация к драме Г. Ибсена «Кесарь и галилеянин». 2002.
360. **Станислав Макаров.** Ангелы. 2003. *Санкт-Петербург, Галерея Д 137.*
360. **Константин Гончаров, Алексей Соколов.** Амур и Психея. Костюмы. 1994. *Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.*
361. **Егор Остров.** Глубина резкости. 2004.
362. **Валерий Кошляков.** Археология утопического города. 1992–1993. *Москва, Государственная Третьяковская галерея.*
362. **Рикардо Чинали.** Инверсия III. 1992. *Собственность художника.*
363. **Билл Виола.** Предвестник. 1996. Фото Киры Перов. *Собственность художника.*
363. То же. Фрагмент.
363. **Билл Виола.** Приветствие. 1995. *Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.*
364. **Михазль Квиум.** Божественная стратегия войны. 1991. *Собрание А. С. Тагарно.* Фрагмент.

365. **Михаэль Квиум.** Без названия. 1993. Галерея Форшу.
366. **Джефф Уолл.** Инсомния. 1994.
367. **Люк Тойманс.** Петр и Павел. 1998.
368. **Владимир Шинкарев.** «Илиада». Из серии «Всемирная литература». 2000. *Собственность художника.*
369. **Герхард Рихтер.** Июль. 1983. *Частное собрание.*
370. **Брайс Марден.** Картина-эпитафия 1. 1996–1997.
371. **Джефф Кунс.** Розовый бант. 1995–1997.
371. **Маурицио Каттелан.** Зорро. 1993. *Региональный фонд современного искусства Ноф Па де Кале.*
372. **Питер Хэлли.** Экспозиция в галерее Тадеуша Ропача, Париж. 1995.
373. **Дэмиен Хёрст.** Ненависть к СПИДу. Мученичество св. Матфея. Из серии «Хроники рака». 2003.
375. **Чихо Аосима.** City Glow. 2005.
378. **Пипилотти Рист.** Фрагмент видео. 1995.
379. **Маурицио Каттелан.** Blown Away: 6-е Карибское биеннале. Плакат. Реклама Берлинского биеннале. Наклейка.
385. **Тимур Новиков.** Аполлон, попирающий «Черный квадрат». 1991. *Собрание Пола Джаделсона.*
387. **Чарльз Рэй.** Нерасписанная скульптура. 1997. *Собственность Реген Проджектс, Лос-Анджелес.*
388. **Андрес Серрано.** Black Supper. 1990.
389. **Сергей Шеховцов (Поролон).** Бодибилдер. 2005.
390. **Роберт Мэплторп.** Аполлон. 1988. *Фонд Роберта Мэплторпа.*

- Абрамович** Марина (Abramović Marina), род. 1946 — югославская художница. Училась в школе изобразительных искусств в Белграде (1965–1970), с середины 1970-х годов занимается перформансом. В 1997 г. получила Золотого льва на Венецианском биеннале 216, 217, 427
- Абруццо** Тони (Abruzzo Tony) — американский рисовальщик комиксов. В 1960–1970-е гг. работал со шрифтовиком Ирой Шнапп (Schnapp Ira) для издательства «DC Comics» 115, 423
- Агамбен** Джорджо (Agamben Giorgio), род. 1942 — итальянский философ 391, 400
- Адорно** Теодор (Adorno Theodor), 1903–1969 — немецкий философ, представитель франкфуртской школы, культуролог, социолог искусства. Учился в Венском университете, изучал музыкальную композицию у композитора А. Берга, ученика А. Шёнберга. В 1934 г. был вынужден эмигрировать в Великобританию, с 1938 по 1949 г. работал в США 24, 240, 241
- Айзенман** Питер (Eisenman Peter), род. 1932 — американский архитектор 305
- Акерман** Шанталь (Akerman Chantal), род. 1950 — бельгийский режиссер, сценарист, актриса, художница. Училась в брюссельской киношколе. В 1993 г. сняла телевизионный документальный фильм «С Востока» — о путешествии из Германии в Москву через Польшу, который стал основой видеоинсталляции 334, 335
- Аккончи** Вито (Acconci Vito), род. 1940 — американский художник, один из основателей видео-арта. Изучал литературу в университете штата Айова. С 1969 г. занимается перформансом, видеоартом, автор инсталляций 217, 218, 233, 410, 427
- Александр Македонский**, 356–323 до н. э. — царь Македонии с 336 г. до н. э. 246
- Алексеев** Никита, род. 1953 — московский художник. Окончил МОХУ Памяти 1905 г. (отделение промграфики и рекламы), учился в Московском полиграфическом институте. С начала 1970-х гг. выпускает самиздатовские книги и альбомы, участник группы

- «Коллективные действия» с 1975 г., один из организаторов МАНИ (Московского архива нового искусства, 1979), основатель АПТАРТа в 1982 г., то есть квартирной выставки художников новой волны 213
- Алексеева** Марина, род. 1959 — с.-петербургская художница. Окончила СПбВХПУ им. Мухиной (отделение керамики). Живописец, автор инсталляций и объектов, куратор галереи «Сельская жизнь» и издатель одноименного альманаха 351, 433
- Аллоуэй** Лоуренс (Alloway Lawrence), род. 1926 — британский художественный критик, историк искусства и куратор, идеолог английского поп-арта 1950-х гг. и автор термина «поп-арт», один из ведущих кураторов Музея Гуггенхайма 78
- Алпатова** Ирина Георгиевна — московский историк искусства, куратор. Совместно с Л. Талочкиным подготовила каталог выставки московского нонконформизма «Другое искусство» (1991) 396
- Альберс** Йозеф (Albers Josef), 1888—1976 — немецкий и американский художник, автор геометрических абстракций, предшественник оп-арта и минимализма. Преподаватель Баухауза и колледжа в г. Блэк-Маунтен (США, Северная Каролина), учитель Р. Раушенберга и Р. Анушкевича 123, 407, 423
- Альенде Госсенс** Сальвадор (Allende Gossens Salvador), 1908—1973 — президент Чили в 1970—1973 гг., лидер Социалистической партии Чили. Убит во время военного переворота 196, 409, 410
- Андре** Карл (André Carl), род. 1935 — американский скульптор, один из основателей минимализма. Учился в Академии Филлипс в Андовере, работал обходчиком железной дороги. В конце 1960-х гг. лидер американского политического искусства, основатель «Коалиции работников искусства» 127, 129, 130, 152, 196, 197, 424
- Андрес** Урсула (Andress Ursula), род. 1936 — американская киноактриса, модель и сексимвол 1960—1970-х гг. 319
- Андропов** Юрий Владимирович, 1914—1984 — генеральный секретарь ЦК КПСС в 1982—1984 гг. 413
- Ансельмо** Джованни (Anselmo Giovanni), род. 1934 — итальянский скульптор, один из основателей направления арте повера (1967) 163, 425
- Ануфриев** Сергей, род. 1964 — одесский и московский художник, один из создателей Клуба авангардистов (КЛАВА) и группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“» (1987) 239, 326, 399
- Анушкевич** Ричард (Anuszkiewicz Richard), род. 1930 — американский художник, один из создателей оп-арта. В 2006 г. награжден медалью «Лоренцо Великолепный» на биеннале во Флоренции 123, 124, 423
- Аосима** Чихо (Aoshima Chiho), род. 1974 — японская художница. Училась в университете Хосеи, работает в стиле комиксов манга 374—376, 434
- Аполлинер** Гийом (Apollinaire Guillaume), 1880—1918 — французский поэт, критик, идеолог авангарда 48

- Аппель** Карел (Appel Karel), род. 1921 — голландский художник. Учился в Королевской академии изящных искусств в Амстердаме. Один из создателей группы «СоВгА» (1948) и направления живописи информель 57
- Аппиньянези** Ричард (Appignanesi Richard) — креативный редактор американской книжной серии «Totem Books» и автор книги «Пост-модернизм» в этой же серии (совместно с Крисом Гарратом) 24
- Апулей** (Apuleius), ок. 125 — ок. 180 н. э. — древнеримский писатель 360
- Аренсберг** Уолтер Конрад (Arensberg Walter Conrad), 1878—1954 — американский поэт, исследователь литературы (доказывал, что Шекспир не является автором знаменитых трагедий и сонетов), коллекционер искусства авангарда, покровитель Дюшана 403
- Арефьев** Александр Дмитриевич, 1931—1978 — ленинградский художник-экспрессионист. В 1946—1949 г. учился в СХШ, откуда был исключен за формализм, создатель общества (ордена) независимых (нищенствующих) живописцев (НОЖ). В 1977 г. был вынужден эмигрировать, умер в Париже 63, 64, 257, 402, 421
- Аристотель** (Aristoteles), 384—322 до н. э. — древнегреческий философ 20
- Арман** (Arman, Arman Fernandez), 1928—2005 — французский скульптор. Учился в школе прикладного искусства в Ницце и в школе Лувра в Париже. В 1960 г. стал одним из основных участников группы «Новые реалисты» 90, 101, 104—108, 117, 423
- Армстронг** Нейл Олден (Armstrong Neil Alden), род. 1930 — американский астронавт. В 1969 г. первым совершил высадку на Луну в полете «Аполлона-11» 263
- Арп** Ганс (Arp Hans), 1886—1966 — французский (эльзасский) скульптор и художник, представитель сюрреализма и дадаизма 78, 150
- Артамонов** Михаил Илларионович, 1898—1972 — советский археолог, изучал историю гуннов, хазар, скифов. Зав. кафедрой археологии в ЛГУ и директор Государственного Эрмитажа (1951—1964). Уволен с поста директора Эрмитажа за проведение выставки группы неофициальных художников, в том числе Михаила Шемякина 407
- Арто** Антонен (Artaud Antonin), 1895—1948 — французский поэт, режиссер, актер, художник, создатель теории «Театра жестокости» 46, 58, 145, 248, 395
- Архимед**, ок. 287—212 до н. э. — древнегреческий ученый 308
- Арчер** Майкл (Archer Michael), род. 1954 — британский историк искусства и критик, преподаватель Голдсмит-колледжа в Лондоне, автор книг «Искусство инсталляций» (1994) и «Искусство после 1960» (1997) 200, 397
- Астор** Патти (Astor Patti) — американская актриса андерграундного кино, продюсер и писатель, вдохновитель «Новых диких», куратор галереи Fun в Нью-Йорке (открыта в 1981 г.) 234
- Бадью** Ален (Badiou Alain), род. 1937 — французский философ 386, 400

- Базелиц** Георг (Baselitz Georg, Hans Georg Kern), род. 1938 — немецкий художник и скульптор-неоэкспрессионист. Учился в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства в Восточном Берлине, один из основных представителей живописи постмодернизма *33, 144, 145, 220, 247–249, 397, 412, 425, 428*
- Базиотес** Уильям (Baziotes William), 1912–1963 — американский художник, представитель нью-йоркского абстрактного экспрессионизма *402*
- Бакунин** Михаил Александрович, 1814–1876 — российский революционер, идеолог анархизма *156*
- Бакштейн** Иосиф Маркович, род. 1945 — московский куратор и критик, директор Института современного искусства, комиссар Первой московской биеннале (2005) *296*
- Бальдессари** Джон (Baldessari John), род. 1931 — американский художник, один из представителей концептуального искусства в Калифорнии *171, 426*
- Бальзак** Оноре де (Balzac Honoré de), 1799–1850 — французский писатель *166*
- Бальтюс** (Balthus, Balthazar Klossowski de Rola), 1908–2001 — французский художник, ассоциирующийся с традицией сюрреализма *225, 428*
- Барзен** Жак (Barzun Jacques), род. 1907 — американский историк культуры французского происхождения *407*
- Барни** Мэтью (Barney Matthew), род. 1967 — американский художник и режиссер, модель и футболист *307, 318–320, 322, 417, 418, 431*
- Барр** Альфред, Мл. (Barr Alfred, Jr.), 1902–1981 — основатель и первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке (MoMA, 1929) *50, 395*
- Барри** Роберт (Barry Robert), род. 1936 — американский художник, один из создателей концептуализма в Нью-Йорке *171, 408*
- Барроуз** Уильям (Burroughs William), 1914–1997 — американский писатель, идеолог поколения битников *405*
- Барт** Ролан (Barthes Roland), 1915–1980 — французский философ *12, 34, 121, 135, 396, 404, 408*
- Баския** Жан-Мишель (Basquiat Jean-Michel), 1960–1988 — американский художник, основной представитель живописи новой волны в Нью-Йорке *234, 242–247, 253, 428*
- Бахтин** Михаил Михайлович, 1895–1975 — российский филолог *213*
- Бегин** Менахем, 1913–1992 — премьер-министр Израиля в 1977–1983 гг. Лауреат Нобелевской премии мира (1978) *411*
- Беккет** Сэмюэль (Beckett Samuel), 1906–1989 — британский писатель и драматург-абсурдист *230, 403*
- Бекман** Макс (Beckmann Max), 1884–1950 — немецкий живописец и скульптор-экспрессионист *38, 58*
- Белл** Клайв (Bell Clive), 1881–1964 — британский художественный критик, специалист по искусству постимпрессионизма *10, 392*

- Беньямин** Вальтер (Benjamin Walter), 1892–1940 – немецкий философ и художественный критик *12, 27, 316, 392, 393*
- Бергсон** Анри (Bergson Henry), 1859–1941 – французский философ, исследователь интуитивизма, автор книги «Творческая эволюция» (1907), лауреат Нобелевской премии по литературе (1927) *383*
- Бурден** Крис (Burden Chris), род. 1946 – американский художник, специализирующийся в области перформанса и боди-арта *216, 410, 427*
- Беркли** Джордж (Berkeley George), 1685–1753 – британский философ *230*
- Бернини** Джованни Лоренцо (Bernini Giovanni Lorenzo), 1598–1680 – итальянский скульптор и архитектор *262*
- Бехер** Бернд и Хилла (Becher Bernd, род. 1931, Becher Hilla, род. 1934) – немецкие фотографы. Учились в Академии искусств в Дюссельдорфе *311, 312, 431*
- Бидло** Майк (Bidlo Mike), род. 1953 – американский художник-симуляционист и искусствовед *232, 233, 428*
- Бикрофт** Ванесса (Beecroft Vanessa), род. 1969 – итало-американская художница *316, 317, 431*
- Биркин** Джейн (Birkin Jane), род. 1946 – культовая европейская киноактриса и певица *178*
- Бишофбергер** Бруно (Bischofberger Bruno) – владелец галереи в Цюрихе, один из первооткрывателей живописи постмодернизма *245*
- Бланшо** Морис (Blanchot Maurice), 1907–2003 – французский писатель и философ *174*
- Блейк** Уильям (Blake William), 1757–1827 – британский художник *253, 255*
- Блок** Александр Александрович, 1880–1921 – российский поэт *123*
- Блок** Рене (Block Rene) – немецкий куратор, коллекционер флюксуса, организатор выставок и перформансов Й. Бойса в собственной галерее (Берлин–Нью-Йорк) *147, 194, 195, 397, 407, 410*
- Блох** Эрнст (Bloch Ernst), 1885–1977 – немецкий философ *38*
- Бобринская** Екатерина, род. 1963 – московский историк искусства и критик, специалист по русскому авангарду, истории советского нонконформизма, концептуализму и перформансу *397*
- Бодлер** Шарль (Baudelaire Charles), 1821–1867 – французский поэт, критик, идеолог модернизма *11, 13, 36, 43, 123, 392*
- Бодрийяр** Жан (Baudrillard Jean), род. 1929 – французский философ и социолог *13, 25, 30, 98, 236, 294, 394, 396, 412*
- Бойс** Йозеф (Beuys Joseph), 1921–1986 – немецкий художник и скульптор, один из идеологов движения флюксус *93, 146, 148, 150, 157, 158, 163, 190–195, 245, 249, 251, 299, 319, 347, 397, 398, 406, 407, 410, 412, 413, 425–427*
- Болтански** Кристиан (Boltanski Christian), род. 1944 – французский художник-инсталлятор *307, 348, 432*

- Бонито Олива** Акилле (Bonito Oliva Achille), род. 1939 — итальянский критик и куратор, идеолог живописи постмодернизма, автор термина «трансавангард» (1980) *252, 253, 258, 398, 412*
- Бортник** Шандор (Bortnyuk Sándor) — венгерский художник, принадлежавший в начале 1920-х гг. к группе антимилитаристов, преподаватель Баухауза в Будапеште *122*
- Босх** Иероним (Бос ван Акен Хиеронимус) (Bosch van Aeken Hieronymus), ок. 1460—1516 — нидерландский живописец *247*
- Боттичелли** Сандро (Филиппеи Алессандро) (Botticelli Sandro; Filiperi Alessandro), 1445—1510 — итальянский живописец *73*
- Брандт** Вилли (Фрам Герберт Эрнст Карл) (Brandt Willy; Frahm Herbert Ernst Karl), 1913—1992 — федеральный канцлер ФРГ в 1969—1974 гг. *192, 409*
- Бранкузи** Константин (Brancusi Constantin), 1876—1957 — румынский скульптор-модернист. С 1904 г. работал в Париже *128, 129*
- Брассай** Дьюла Халлаш (Brassai Gyula Halasz), 1899—1984 — венгерский фотограф и скульптор-сюрреалист *43, 420*
- Брейгель** Питер Старший (Мужицкий) (Bruegel de Oude Pieter, Boeren Brueghel), между 1525 и 1530—1569 — нидерландский живописец и рисовальщик *94, 247*
- Брекер** Арно (Brecke Arno), 1900—1991 — немецкий скульптор, ученик Майоля, ключевая фигура нацистского искусства *361*
- Бретон** Андре (Breton André), 1896—1966 — французский литератор, идеолог сюрреализма *39, 48, 401*
- Брехт** Джордж (Brecht George), род. 1924 — американский художник, участник движения флюксус *146*
- Броодтхаерс** Марсель (Broodthaers Marcel), 1924—1976 — бельгийский художник-концептуалист *32, 181, 182, 347, 408, 420, 426*
- Брус** Гюнтер (Brus Günter), род. 1938 — австрийский художник. Учился в школе искусств в Граце и в школе прикладного искусства в Вене. С 1964 г. участвует в движении венского акционизма *406*
- Брэдбери** Рэй (Bradbury Ray), род. 1920 — американский писатель-фантаст *220*
- Буа** Ив Ален (Bois Yve Alain), род. 1952 — французский историк искусства и куратор, постоянный автор журнала «October» *53, 393, 395—397, 399, 417*
- Бугаев** Сергей Анатольевич (Африка), род. 1966 — с.-петербургский художник. В 1982—1987 гг. член группы «Новые художники», в 1999 г. представлял РФ на Венецианском биеннале *255, 258, 289, 430*
- Бужинска** Ирена (Buzhinska Irena) — латвийский искусствовед, специалист по творчеству В. Маркова (В. Матвея) и русскому авангарду *395*
- Букатин** Валентин Петрович — советский инженер, сотрудник НИИ «Прометей» (Казань), один из создателей (вместе с Б. М. Галлевым и Р. Ф. Сайфуллиным) светомузыкальных инструментов («Про-

метей-3»), экспериментатор в области электронного искусства 1970–1980-х гг. 272, 430

Буковский Владимир Константинович, род. 1942 — российский правозащитник. В 1976 г. выслан за границу, живет в Великобритании 410, 411

Булатов Эрик Владимирович, род. 1933 — московский художник. Окончил МГХИ им. Сурикова, один из создателей соц-арта. Живет в Париже 210, 211, 419, 427

Бун Мэри (Woone Mary) — основательница галереи в Нью-Йорке (1977). Пропагандировала живопись американских постмодернистов Д. Салле, Дж. Шнабеля и других 238, 245

Бунюэль Луис (Bunuel Luis), 1900–1983 — испанский кинорежиссер 224

Буржуа Луиза (Bourgeois Louise), род. 1911 — французская художница, ассоциирующаяся с сюрреализмом. В 1999 г. на Венецианском биеннале получила Золотого льва 143, 144, 162, 408, 416, 424

Бурри Альберто (Burri Alberto), 1915–1995 — итальянский художник-абстракционист. В 1951 г. создал группу «Origine», предшественник арте повера 84–87, 144, 404, 422

Буррио Никола (Bourriaud Nicolas), род. 1965 — французский куратор и критик, автор теории постпродукции 283

Бухлох Бенджамен (Buchloh Benjamin) — американский критик и историк искусства, постоянный автор журнала «October» 33, 106, 395–397, 399

Бьорк Гудмундсдоттир (Björk Guðmundsdóttir), род. 1965 — исландская певица и киноактриса 320

Бэкон Фрэнсис (Bacon Francis), 1909–1992 — британский художник-экспрессионист 60–62, 395, 396, 402, 414, 416, 419, 421

Бэнхэм Райнер (Banham Rainer) — британский историк архитектуры и критик, специалист по футуризму 82

Бюргер Петер (Bürger Peter) — немецкий филолог и историк, автор книг «Теория авангарда» и «Упадок модернизма» 23

Бюрен Даниэль (Buren Daniel), род. 1938 — французский художник-концептуалист. Учился в Высшей национальной школе искусств в Париже 174, 175, 408, 426

Вазарели Виктор (Vasarely Victor), 1906–1997 — венгерский художник. Работал во Франции, один из создателей оп-арта 122, 123, 423

Вайс Давид см. **Фишли** и **Вайс**

Вали Экспорт (Valie Export, Waltraud Hollinger), род. 1940 — австрийская художница, автор перформансов 160, 197, 200, 425

Ванг Ду (Wang Du), род. 1956 — китайский художник. Учился в Академии художеств в Кантоне, с 1990 г. работает в Париже, автор объектов и инсталляций 328

Ван Гог Винсент (Van Gogh Vincent), 1853–1890 — голландский художник-постимпрессионист 81, 96, 160

- Вандербильт** Том (Vanderbilt Tom) – американский журналист, писатель и культуролог *120, 396*
- Ван Тиен** Тьеббе (Van Tijen Tjebbe), род. 1944 – голландский медиахудожник, автор интерактивных инсталляций. С 1991 г. осуществляет проект «Воображаемый музей», советник по новым медиа Международного института социальных исследований (Амстердам) и преподаватель ZKM (Карлсруэ) *289–291, 430*
- Варнедо** Кирк (Varnedoe Kirk), 1946–2003 – американский историк искусства, куратор МоМА в Нью-Йорке *43, 44, 113, 262, 395, 396, 398*
- Вартофски** Маркс (Wartofsky Marx), 1928–1997 – американский исследователь науки *9, 392*
- Ватенин** Валерий Владимирович, 1933–1977 – ленинградский живописец. Окончил Институт им. Репина по мастерской Иогансона, входил в «Группу 11» – объединение художников левого ЛОСХа *169, 170, 426*
- Вейнер** Лоуренс (Weiner Lawrence), род. 1940 – американский художник-концептуалист *174, 175, 408*
- Веласкес** (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (Rodríguez de Silva Velásquez Diego), 1599–1660 – испанский живописец *61*
- Вёльфлин** Генрих (Wölfflin Heinrich), 1864–1945 – швейцарский искусствовед, автор теории основных понятий истории искусства *10, 15, 16, 393*
- Вернадский** Владимир Иванович, 1863–1945 – российский естествоиспытатель, мыслитель и общественный деятель, основоположник комплекса современных наук о Земле – геохимии, биогеохимии, радиогеологии, гидрогеологии и других. Один из лидеров партии кадетов *385*
- Вессельман** Том (Wesselmann Tom), род. 1931 – американский художник-поп-артист. Изучал искусство и психологию в университете штата Цинцинати *117, 118, 406, 423*
- Вест** Франц (West Franz), род. 1947 – австрийский художник, автор объектов и инсталляций *345, 432*
- Вилль** Жак де ла (Villeglé Jacques de la), род. 1926 – французский художник-афишист *85*
- Виноградов** Александр Александрович, род. 1963 – московский живописец-постмодернист. Учился в МГХИ им. Сурикова, с 1994 г. работает вместе с В. Дубосарским *270, 271, 430*
- Виола** Билл (Viola Bill), род. 1951 – американский видеохудожник. Учился в колледже изобразительных и сценических искусств университета в Сиракузах *273, 274, 276, 362, 363, 416, 418, 433*
- Витгенштейн** Людвиг (Wittgenstein Ludwig), 1889–1951 – австрийский философ, логик, математик *90, 129, 175*
- Вогелник** Борут (Vogelnik Borut), род. 1959 – югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) *295, 296*

- Войнарович** Дэвид (Wojnarowicz David), 1954–1992 – американский писатель, художник, рок-музыкант и кинорежиссер 233, 428
- Волков** Олег – ленинградский художник. В августе 1976 г. вместе Ю. Рыбаковым был арестован за распространение книг А. И. Солженицына и надпись на стене Петропавловской крепости 411
- Волков** Сергей, род. 1956 – московский художник-фотограф, автор объектов 307, 431
- Волс** (Wols, Alfred Wolfgang Schulze), 1913–1951 – немецкий художник, сюрреалист и абстракционист 57
- Вонг Кар Вай** (Wong Kar Wai), род. 1958 – китайский гонконгский кинорежиссер 417
- Воннегут** Курт (Vonnegut Kurt), род. 1922 – американский писатель 66, 67
- Воробьев** Валентин – московский художник-нонконформист, автор воспоминаний о художественной жизни Москвы 1950–1970-х гг. Живет в Париже 205, 396, 397
- Воррингер** Вильгельм (Worringer Wilgelm), 1881–1965 – немецкий историк и теоретик искусства 48, 49
- Выготский** Лев Семенович, 1896–1934 – советский психолог, создатель культурно-исторической концепции развития высших психических функций, теоретик психологии искусства 12, 16, 391, 393
- Габо** Наум (Певзнер Неemia Абрамович), 1890–1977 – российский скульптор, сценограф, младший брат Натана (Антуана) Певзнера, ученик Вёльфлина 121
- Гагарин** Юрий Алексеевич, 1934–1964 – советский космонавт. 12 апреля 1961 г. совершил первый пилотируемый космический полет вокруг Земли, длившийся 108 минут 94, 406
- Галлеев** Булат Махмудович, род. 1940 – советский инженер, сотрудник НИИ «Прометей» (Казань), один из создателей (вместе с В. П. Букатиным и Р. Ф. Сайфуллиным) светомузыкальных инструментов («Прометей-3»), экспериментатор в области электронного искусства 1970-х – 1980-х гг. 272, 430
- Гастон** Филипп (Guston Philipp), 1913–1980 – американский художник, входивший в нью-йоркскую абстрактную школу. Учился вместе с Джексоном Поллоком в высшей школе прикладного искусства и в институте Отиса в Лос-Анджелесе 221, 223, 428
- Гваттари** Феликс (Guattari Félix), 1930–1992 – французский философ и психиатр 177, 389, 397, 400
- Ге** Николай Николаевич, 1831–1894 – российский художник 284
- Геббельс** Йозеф (Goebbels Joseph), 1897–1945 – один из идеологов нацизма, министр пропаганды Третьего рейха 157, 407
- Гевара** (Гевара де ла Серна) Эрнесто (Че) (Guevara de la Serna Ernesto; Che), 1928–1967 – латиноамериканский революционер, команданте Кубинской революции 1959 г. 408

- Гегель** Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich), 1770–1831 – немецкий философ 386, 399
- Гейтс** Билл (Gates Bill), род. 1955 – американский предприниматель, в 1975 г. основал компанию «Майкрософт» 414
- Гельман** Марат, род. 1960 – московский галерист, политтехнолог 270, 416
- Гераклит**, 544–483 до н. э. – древнегреческий философ 146
- Герман** Михаил Юрьевич, род. 1933 – с.-петербургский историк искусства 392
- Герц** Йохан (Gerz Jochen), род. 1940 – немецкий художник и скульптор. Работает совместно с женой Эстер Шалев-Герц (Shalev-Gerz Esther), род. 1948 – израильской художницей, учившейся в Академии художеств в Иерусалиме 303
- Гёте** Иоганн Вольфганг фон (Goethe Johann Wolfgang von), 1749–1832 – немецкий поэт, эссеист, ученый и теоретик искусства 384, 390
- Гилберт** Прёш (Gilbert Proesch), род. 1943 – британский художник. Учился в Лондоне в школе искусств св. Мартина. С 1968 г. работает совместно с Джорджем Пасмором (Pasmore George), род. 1942 186, 189, 426
- Гис** Константен (Guys Constantin), 1805–1892 – французский художник 43
- Гитлер** (Шикельгрубер) Адольф (Hitler; Schikelgruber Adolf), 1889–1945 – идеолог национал-социализма, вожь Третьего рейха, военный преступник 150, 157, 298, 305, 320, 322, 401, 407
- Глазова** Анна Саркисовна, род. 1974 – российско-американский поэт, прозаик, переводчик 250
- Глебова** Татьяна Николаевна, 1900–1985 – с.-петербургская художница, член группы учеников П. Н. Филонова «Мастера аналитического искусства», жена В. Стерлигова 207
- Глёден** Вильгельм фон (Glöden Wilhelm von), 1856–1931 – немецкий фотограф. Жил в Таормине (Сицилия) 359
- Гобер** Роберт (Gober Robert), род. 1954 – американский художник, автор объектов и инсталляций. Учился в школе искусств Тайлера и в колледже в Миддлбери. В 2001 г. представлял США на Венецианском биеннале 307, 308, 343, 344, 431
- Годар** Жан Люк (Godard Jean Luc), род. 1930 – французский кинорежиссер 405, 407
- Гойя** Франсиско (Goya Francisco), 1746–1828 – испанский художник 223, 274, 355, 356
- Голль** Шарль де (Gaulle Charles de), 1890–1970 – президент Франции, герой Сопrotивления 405, 408, 409
- Гомбрих** Эрнст (Hombriч Ernst), 1909–2001 – австро-британский историк искусства, ученик Ю. фон Шлоссера, автор книги «Искусство и иллюзия: исследование психологии живописной репрезентации» (1960) 9, 85, 144, 382, 388, 404

- Гончаров** Константин, 1969–1998 – с.-петербургский художник-модельер. В 1990-е гг. работал вместе с Алексеем Соколовым (род. 1972) *359, 360, 433*
- Гопник** Адам (Gopnik Adam) – американский писатель, колумнист «Нью-Йоркер» *223, 262, 395, 398*
- Горбачев** Михаил Сергеевич, род. 1931 – генеральный секретарь ЦК КПСС в 1985–1991 гг., президент СССР в 1990–1991 гг. *413, 415*
- Гордон** Дуглас (Gordon Douglas), род. 1966 – шотландский художник. Учился в школе искусств в Глазго и в школе изящных искусств Слейда в Лондоне. Лауреат приза Тернера 1996 г. *317, 318, 345, 346, 379, 432*
- Грасс** Гюнтер (Grass Günter), род. 1927 – немецкий писатель. Воевал в войсках СС и был вынужден эмигрировать из Восточной Пруссии (Данциг) в ФРГ *192*
- Грей** Камилла (Gray Camilla), ум. 1971 – историк искусства, специалист по русскому–советскому авангарду *121, 406*
- Гринберг** Климент (Greenberg Clement), 1909–1994 – американский критик и историк искусства, идеолог нью-йоркской абстрактной школы *12, 20, 25, 46, 49, 162, 394, 405, 407, 417*
- Гринблатт** Стивен (Greenblatt Steven), род. 1943 – американский литературовед, один из создателей «нового историзма» *241*
- Гринуэй** Питер (Greenway Peter), род. 1942 – британский кинорежиссер *318, 413, 414, 416*
- Гройс** Борис, род. 1947 – российский философ, идеолог московской концептуальной школы. С 1981 г. живет в Германии *386, 400, 414*
- Громов** Валентин, род. 1930 – с.-петербургский художник. В 1947–1950 гг. учился в СХИШ и в Полиграфическом институте, участник группы А. Арефьева НОЖ *402*
- Гронборг** Ким (Gronborg Kim) – датский художник, с 1987 г. член группы «Solkorset» *278, 279, 292, 293, 430, 431*
- Грос** Георг (Grosz Georg), 1893–1959 – немецкий художник-экспрессионист, участник движения дада. Жил и работал в США *148*
- Гуггенхайм** Пегги (Guggenheim Peggy; Marguerite), 1898–1979 – владелица галереи «Искусство этого века» в Нью-Йорке и музея своего имени в Венеции, племянница Соломона Гуггенхайма, основателя фонда и музея Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1937 г. *401*
- Гудини** Гарри (Houdini Harry), 1875–1926 – американский иллюзионист *319*
- Гумилев** Лев Николаевич, 1912–1992 – российский ученый, автор теоретического труда «Этногенез и биосфера Земли» и многочисленных исследований по истории кочевых народов *389*
- Гундлах** Свен (Gundlakh Sven), род. 1959 – московский художник, искусствовед. Учился в Московском полиграфическом институте, Институте им. Репина. В 1978–1984 гг. входил в группу «Мухомор», основатель пародийной рок-группы «Среднерусская возвышенность» (1987) *214, 215, 427*

- Гурски** Андреас (Gursky Andreas), род. 1955 — немецкий фотограф. Учился в Фольквангшколе в Эссене и в Академии искусств в Дюссельдорфе у Б. Бехера 337–339, 418, 432
- Гурьянов** Георгий, род. 1961 — с.-петербургский художник и музыкант, барабанщик группы «Кино» в 1984–1990 гг. В 1982–1987 гг. член группы «Новые художники», в 1990 г. один из основателей движения неоакадемизма 255, 356, 357, 359, 433
- Гуссерль** Эдмунд (Husserl Edmund), 1859–1938 — немецкий философ, основатель феноменологии 113
- Гутов** Дмитрий, род. 1960 — московский художник, искусствовед. Учился в Институте им. Репина, в 1991–1993 гг. участвовал в выставках галереи в Трехпрудном 239, 305, 431
- Дагер** Луи Жак Манде (Daguerre Louis Jacques Mandé), 1787–1851 — французский художник, изобретатель фотографии 13
- Дали** Сальвадор (Dali Salvador), 1904–1989 — испанский художник-сюрреалист 68, 224, 318, 395, 396, 428
- Далида** (Dalida, Gigliotti Yolanda), 1933–1987 — итало-французская поп-дива 1960–1980-х гг., певица и киноактриса 224
- Данте** Алигьери (Dante Alighieri), 1265–1321 — итальянский поэт 59
- Данто** Артур (Danto Arthur), род. 1924 — американский философ, эссеист 120
- Дарвин** Чарльз Роберт (Darwin Charles Robert), 1809–1882 — английский естествоиспытатель 323
- Дворжан** Макс (Dvořák Max), 1874–1921 — представитель венской школы искусствознания 16
- Дебор** Ги-Эрнст (Debord Guy-Ernst), 1931–1994 — авангардный французский писатель, художник, философ и режиссер 24, 25, 82, 393, 404, 408
- Дега** Эдгар (Degas Edgar), 1834–1917 — французский художник 166
- Дейнека** Александр Александрович, 1899–1969 — советский живописец 39, 62, 63, 421
- Декарт** Рене (Descartes René), 1596–1650 — французский философ, математик, физик и физиолог 14
- Де Кирико** Джорджо (De Chirico Giorgio), 1888–1978 — итальянский художник и поэт, создатель направления метафизической живописи 40, 252, 255, 354, 411
- Делакруа** Эжен (Delacroix Eugène), 1798–1863 — французский художник 291, 295
- Делёз** Жиль (Deleuze Gilles), 1925–1995 — французский философ 62, 177, 230, 386, 389, 395, 397, 400
- Дерен** Майя (Deren Maya, Derenkowsky Eleonora), 1917–1961 — американский кинорежиссер, создательница Creative Film Foundation для поддержки независимого кино, автор сюрреалистических и феминистских фильмов, а также фильма о гаитянских танцах и культе Вуду 40

- Деррида** Жак (Derrida Jacques), 1930–2004 – французский философ 22, 27, 408
- Джаггер** Мик (Jagger Mick), род. 1943 – фронтмен «The Rolling Stones» 114
- Джадд** Дональд (Judd Donald), 1928–1994 – американский художник-минималист. Учился истории искусства и философии в Лиге студентов-художников (Нью-Йорк) 127–130, 132, 174, 406, 407, 419, 424
- Джакометти** Альберто (Giacometti Alberto), 1901–1966 – швейцарский скульптор. Учился у Бурделя, был близок к сюрреалистам в 1930-е гг. 60, 62, 421
- Джармен** Дерек (Jarman Derek), 1942–1994 – английский режиссер. Изучал живопись в школе изящных искусств Слейда, работал декоратором в Королевском балете 416
- Джеймисон** Фредерик (Jameson Fredrik) – американский философ 29, 240, 413
- Джексон** Майкл Джозеф (Jackson Michael Joseph), род. 1958 – американский поп-певец 262
- Джексон** Марта (Jackson Martha) – владелица коллекции современного искусства и одна из первых американских галеристок (с 1953 г.). В настоящее время ее именем названа галерея в Нью-Йорке, принадлежащая ее сыну 69, 109
- Дженис** Сидни (Ganis Sidney) – американский искусствовед, галерист. Работал в Нью-Йорке с Поллоком и художниками поп-арта 406
- Дженкс** Чарльз (Jencks Charles), род. 1939 – архитектор, дизайнер, архитектурный критик, один из идеологов постмодернизма 23, 33, 220, 411
- Джонс** Джаспер (Johns Jasper), род. 1930 – американский художник, предшественник поп-арта. В 1988 г. получил Гран-при на Венецианском биеннале 70, 75–77, 108, 110, 112, 236, 269, 404, 405, 421
- Джонсон** Линдон Бейнс (Johnson Lyndon Baines), 1908–1973 – 36-й президент США (1963–1968) 407
- Джоплин** Джей (Joplin Jay) – владелец галереи White Cube 2 (Лондон), пропагандирует Молодое Британское искусство в лице Д. Хёрста, Т. Эмин, С. Тэйлор-Вуд и других 372
- Джорджоне** (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) (Giorgione; Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 1476 или 1477–1510 – итальянский живописец 31
- Дзига Вертов** (Кауфман Денис Аркадьевич), 1895/6–1954 – российский кинорежиссер 74
- Дийкстра** Рийнеке (Dijkstra Rijneke), род. 1959 – голландская художница-фотограф 332
- Дикс** Отто (Dix Otto), 1891–1969 – немецкий художник и график-экспрессионист 38
- Дион** (Дайон) Марк (Dion Mark), род. 1961 – американский художник, автор инсталляций 351

- Дисней** Уолт (Disney Walt), 1901–1966 – американский художник, режиссер и продюсер, в 1920-е годы создатель студии американской киноанимации. В 1932 г. получил первый из 12-ти Оскаров за образ Микки Мауса, в 1938 г. удостоен Большого приза МКФ в Венеции 376
- Домье** Оноре (Daumier Honoré), 1808–1879 – французский художник 64
- Донато** Эудженио (Donato Eugenio), 1937–1983 – американский филолог, теоретик литературы 31
- Донн** Джон (Donne John), 1572–1631 – британский поэт, прозаик, политик, пират и проповедник 336
- Донской** Геннадий, род. 1956 – московский художник, в 1974–1979 гг. член группы «Гнездо» 213
- Достоевский** Федор Михайлович, 1821–1881 – русский писатель 272, 320
- Драгомощенко** Аркадий Трофимович, род. 1946 – с.-петербургский поэт и переводчик 398
- Дрейер** Катрин Софи (Dreier Katherine Sophie), 1877–1962 – соратница Марселя Дюшана, коллекционер и культуртрегер 41
- Дубосарский** Владимир Ефимович, род. 1964 – московский художник-постмодернист. Учился в МГХИ им. Сурикова, с 1994 г. работает совместно с А. Виноградовым 270, 271, 430
- Душан** Мандич (Dušan Mandić), род. 1954 – югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) 295, 296
- Дышленко** Юрий Иванович, 1936–1995 – ленинградский художник-нонконформист. Скончался в Нью-Йорке 214, 215, 427
- Дьюрберг** Натали (Djurberg Nathalie), род. 1978 – немецкая художница 325, 432
- Дэвис** Дуглас (Davis Douglas), род. 1933 – американский художник и критик. Учился в Американском университете в Вашингтоне и в Университете Ратгерса в штате Нью-Джерси. Совместно с Й. Бойсом и Н. Д. Пайком в 1977 г. устроил первую спутниковую трансляцию перформанса в реальном времени 28, 394
- Дэвис** Стюарт (Davis Stuart), 1894–1964 – нью-йоркский живописец 112
- Дэникен** Эрих фон (Daniken Erich von), род. 1935 – швейцарский писатель-уфолог 180, 181
- Дюбуффе** Жан (Dubuffet Jean), 1901–1985 – французский художник и скульптор. Учился в Академии Жюлиана в Париже. Создатель направления ар брют 57–59, 79, 82, 401, 402, 421, 422
- Дюрер** Альбрехт (Dürer Albrecht), 1471–1528 – немецкий художник 73
- Дюфрен** Франсуа (Dufrêne François), 1930–1982 – французский художник, участник движений легтризма и афишизма, один из основателей группы «Новые реалисты» (1960) 85

- Дюшан Марсель** (Duchamp Marcel), 1887–1968 – французский художник, создатель понятия готового искусства (рэди-мэйд), участник движений дада и сюрреализм *12, 15, 20, 39–41, 45, 46, 75, 76, 81, 83, 101, 104, 105, 136, 137, 140, 142, 176, 200, 219, 261, 264, 266–268, 355, 395, 396, 403, 405, 406, 408, 415, 420, 424*
- Егельский Денис**, род. 1963 – с.-петербургский художник, профессор Новой академии изящных искусств *357, 359, 433*
- Екатерина II Великая**, 1729–1796 – российская императрица в 1762–1796 гг. *222, 320*
- Елагина Елена**, род. 1949 – московская художница-концептуалист, автор инсталляций, участница группы «Коллективные действия» *213*
- Елизавета II** (Elisabeth II), род. 1926 – королева Великобритании с 1952 г. *226, 238*
- Ельцин Борис Николаевич**, род. 1931 – первый президент Российской Федерации (1991–1999) *417*
- Ермолаева Анна** (Jermolaewa Anna), род. 1970 – российско-австрийская художница. Училась в университете и в Академии изящных искусств в Вене *325, 432*
- Ерофеев Андрей Владимирович**, род. 1956 – московский историк искусства и куратор *399*
- Ерофеев Венедикт Васильевич**, 1939 – 1990 – советский писатель-диссидент, автор исторического исследования «Моя маленькая Лениниана» *7, 212, 213*
- Жене Жан** (Jene Jahn), 1910–1986 – французский писатель, драматург-абсурдист, политик-анархист, авантюрист и путешественник *59*
- Жижек Славой** (Zhizhek Slavoi), род. 1949 – словенский философ *382–386, 399, 400*
- Жироде де Руси-Триозон** Анн-Луи (Girodet de Roussy-Trioson Anne-Louis), 1767–1824 – французский живописец-романтик, портретист, ученик Ж. Л. Давида *354*
- Журавлев Анатолий** (Shuravlev Anatolij), род. 1963 – московско-берлинский художник *364*
- Захаров-Росс Игорь** (Zacharov-Ross Igor), род. 1947 – русско-немецкий художник, участник движения нонконформистов в Ленинграде *206*
- Звездочетов Константин Викторович**, род. 1958 – московский художник. Учился в школе-студии МХАТ (постановочный факультет), основатель группы «Мухомор» (1978–1984), член-основатель Клуба авангардистов (КЛАВА, 1986) *214, 215, 239, 291, 297, 298, 430, 431*
- Зданевич Илья Михайлович** (Ильязд), 1894–1975 – российский художник и поэт, теоретик авангарда *162, 393*
- Зеeman Харальд** (Zeeman Harald), ум. 2005 – швейцарский куратор, идеолог концептуализма *176, 264, 408, 410*
- Зейц Виллиам** (Seitz William) – куратор коллекции живописи и скульптуры Музея современного искусства в Нью-Йорке, пропагандист нью-йоркской школы *107*

- Зигель** Жанна (Siegel Jeanne) — американский критик и историк искусства, соредактор журнала «Arts Magazine» 232, 398
- Зиммель** Георг (Simmel Georg), 1858–1918 — немецкий философ 16, 17, 48, 49, 395
- Злотников** Юрий Савельевич, род. 1930 — московский художник 124
- Зубков** Геннадий Герасимович, род. 1940 — с.-петербургский художник, ученик В. Стерлигова и ведущий семинаров стерлиговской формальной школы 207, 208, 427
- Ибсен** Генрик (Ibsen Henrik), 1828–1906 — норвежский драматург 360
- Ивекович** Саня (Iveković Sanja), род. 1949 — хорватская художница, автор видеоинсталляций и объектов 198, 300–303, 431
- Ильин** Илья Петрович — российский культуролог 28
- Индиана** Гэри (Indiana Gary), род. 1950 — американский писатель и критик, автор книги «Сало, или 120 дней Содомы» 234
- Иоанн Павел Второй** (Войтыла Кароль) (Joannes Paulus), 1920–2005 — Папа Римский с 1978 г. 320, 412
- Иоффе** Иеремия Исаевич, 1888–1947 — российский историк и теоретик искусства, автор книги «Синтетическая история искусств» (Л., 1933) 144, 397
- Ипполитов** Аркадий Викторович, род. 1958 — с.-петербургский историк искусства, куратор 88
- Йоахимидес** Крестос (Joachimides Christos) — куратор и историк немецкого искусства XX века, соавтор проекта «Новый дух в живописи» совместно с Н. Розенталем и Н. Серотой 255
- Йоргенсен** Марианна (Jorgensen Marianne) — датская художница, 1987 г. член группы «Solkorset» 278, 279, 292, 293, 430, 431
- Йорн** Асгер (Jorn Asger), 1914–1973 — датский художник. Учился в Париже в Академии современного искусства у Фернана Леже. Основатель группы «CoBrA», Института изучения сравнительного вандализма и Интернационала ситуационистов (совместно с Г. Дебором) 57, 82–84, 104, 404, 422
- Кабаков** Илья Иосифович (Kabakov Ilya), род. 1933 — российско-украинско-американский художник, писатель, один из создателей московского концептуализма, автор инсталляций и графических альбомов 189–190, 212, 224, 271, 286, 288, 349, 350, 385, 409, 411, 414, 416, 419, 426
- Калдер** Александр (Calder Alexander), 1898–1976 — американский скульптор 139, 424
- Каллас** (Калойеропулу) Мария (Callas Maria), 1923–1977 — оперная певица 150
- Кало** Фрида (Kahlo Frida), 1907–1954 — мексиканская художница 355
- Каменский** Алексей — участник акций московской группы «Мухоморы» (1978–1984) 214
- Камерон** Джеймс (Cameron James), род. 1954 — канадско-американский кинорежиссер 416

- Канвейлер** Даниэль-Анри (Kahnweiler Daniel-Henry), 1884–1979 – французский коллекционер, галерист, издатель и теоретик авангарда 10, 392
- Кандинский** Василий Васильевич, 1866–1944 – российско-немецкий художник и теоретик искусства, создатель абстрактно-экспрессионистической живописи 28, 86, 215, 415
- Кант** Иммануил (Kant Immanuel), 1724–1804 – немецкий философ 19, 53, 54, 161, 399
- Кантор** Георг (Cantor Georg), 1845–1918 – немецкий математик, создатель теории множеств 389–391
- Кантор** Тадеуш (Kantor Tadeusz), 1915–1990 – польский театральный режиссер и художник 387
- Капур** Аниш (Kapur Anish), род. 1954 – индо-британский художник, автор инвайронментов и инсталляций 341
- Караян** Герберт фон (Karajan Herbert von), 1908–1989 – австрийский дирижер 150
- Кардифф** Жанет (Cardiff Janet), род. 1957 – канадская художница. В 2001 г. получила специальный приз жюри Венецианского биеннале за инсталляцию «Институт рая», созданную совместно с Г. Б. Миллером (Miller George Bures) 388, 418
- Каспит** Дональд (Kuspit Donald) – американский историк искусства и философ 377, 414
- Кассирер** Эрнст (Cassirer Ernst), 1874–1945 – немецкий философ культуры 18, 394
- Кастелли** Лео (Castelli Leo), 1907–2006 – с 1957 г. владелец галереи в Нью-Йорке. Способствовал продвижению Р. Раушенберга, Дж. Джонса, Ф. Стеллы, Р. Лихтенштейна, Р. Серра 133, 152, 187, 248, 404, 405, 429
- Кастелли** Лючиано (Castelli Luciano), род. 1951 – швейцарский художник. Учился в школе прикладного искусства в Люцерне 77
- Каттелан** Маурицио (Cattelan Maurizio), род. 1960 – итало-американский художник, автор объектов и инсталляций 299, 317, 371, 378, 379, 434
- Кафка** Франц (Kafka Franz), 1883–1924 – австрийский писатель 62
- Квиум** Михаэль (Kviium Michael), род. 1955 – датский живописец-постмодернист. Учился в Королевской академии изящных искусств в Копенгагене 364, 365, 433, 434
- Кейдж** Джон (Cage John), 1912–1992 – американский композитор, поэт и художник, возродивший движение дадаизма в США 72, 147, 377, 403, 416
- Келли** Майк (Kelley Mike), род. 1954 – американский художник, автор объектов и инсталляций, представляющих движение игрушечников в постмодернизме 1980–1990-х гг. 323–326, 399, 432
- Келли** Элсворт (Kelli Ellsworth), род. 1923 – американский художник-абстракционист, представитель постживописной абстракции 371

- Кеннеди** Джон Фицджералд (Kennedy John Fitzgerald), 1917–1963 – 35-й президент США (1960–1963) *156, 405, 407*
- Кеннеди** Жаклин (Kennedy Jacqueline), 1929–1994 – жена президента США Джона Кеннеди *114*
- Кеннеди** Роберт Фрэнсис (Kennedy Robert Francis), 1925–1968 – министр юстиции США в 1961–1964 гг., брат Джона Кеннеди *408*
- Кентридж** Уильям (Kentrige William), род. 1955 – южно-африканский художник-мультипликатор *294–295, 431*
- Кёпке** Артур (Körke Athur), 1928–1977 – куратор галереи в Копенгагене, участник движения флюксус *147*
- Кернер** Юстиниус (Körner Justinus), 1786–1862 – немецкий писатель и поэт «швабской школы», интересовался сомнамбулизмом и животным магнетизмом *158*
- Киа** Сандро (Chia Sandro), род. 1946 – итальянский художник-трансавангардист *252–254, 412, 429*
- Кинг** Мартин Лютер (King Martin Luther), 1929–1968 – один из руководителей борьбы за гражданские права негров в США, лауреат Нобелевской премии мира (1964). Убит расистами *407, 408*
- Кинхольц** Эдвард (Kienholz Edward), 1927–1994 – американский художник, занимавшийся в Калифорнии «мусорным искусством», или junk art *145, 146, 425*
- Кирхнер** Эрнст Людвиг (Kirchner Ernst Ludwig), 1880–1938 – немецкий художник-экспрессионист *58*
- Китай** Рональд Брукс (Kitaj Ronald Brooks), род. 1932 – американско-британский художник. В 1995 г. получил приз за живопись на Венецианском биеннале *168, 169, 426*
- Кифер** Ансельм (Kiefer Anselm), род. 1945 – немецкий художник-постмодернист, автор ассамбляжей, объектов, инсталляций, картин и перформансов *33, 249–252, 361, 412, 429*
- Клее** Пауль (Klee Paul), 1879–1940 – швейцарский художник *28, 40, 79, 86*
- Клем** Чайвас (Clem Chivas) – американский художник *94, 422*
- Клементе** Франческо (Clemente Francesco), род. 1952 – итало-американский художник, основной представитель трансавангарда *252–255, 264, 371, 398, 412, 429*
- Клер** Жан (Clair Jean), род. 1940 – французский историк искусства XX в. и куратор. В 1986–2000 гг. директор Музея Пикассо в Париже. Автор выставок «Идентичность и инаковость» (Венецианское биеннале, 1995), «Меланхолия» (Гран Пале, Париж, 2005) *417*
- Клер** Ирис (Clert Iris), ум. 1986 – владелица галереи в Париже, пропагандировала творчество Ж. Тингели, И. Кляйна, М. Дюшана и других, автор воспоминаний «Время Ирис», опубликованных издательством «Галлимар» *90, 176, 405*
- Клингберг** Маргарета (Klingberg Margareta), род. 1942 – шведская художница *328, 329, 432*

- Клинтон** Билл (Уильям) Джефферсон (Clinton William Jefferson), род. 1946 – 41-й президент США (1993–2000) 418
- Клодт** Петр Карлович, 1805–1867 – российский скульптор 64
- Клоссовски** Пьер (Klossowski Pierre), 1905–2001 – французский художник и литератор 225, 226, 397, 428
- Клоуз** Чак (Close Chuck), род. 1940 – американский художник-гиперреалист 165, 166, 426
- Клайн** Ив (Klein Yves), 1928–1962 – французский художник, один из создателей боди-арта, автор картин-монохромов, перформансов 20, 70, 86, 88–94, 101, 102, 127, 140, 144, 147, 163, 175, 183, 216, 262, 266, 387, 404–406, 422
- Кобайн** Курт (Cobain Kurt), 1967–1994 – американский музыкант, автор композиций в стиле хард- и панк-рока, лидер группы «Нирвана» 318
- Ковалев** Андрей, род. 1958 – московский историк искусства и критик 297, 398
- Козлов** Евгений, род. 1955 – российско-немецкий художник. Входил в группу «Новые художники», работал с группой «Кино». Живет в Берлине 255
- Козыра** Катаржина (Kozyga Katarzyna), род. 1963 – польская художница. Училась в Академии художеств в Варшаве и в Институте книжного искусства в Лейпциге. Автор объектов и видеoinсталляций 302
- Козырев** Николай Александрович, 1908–1983 – советский астрофизик, профессор (с 1931 г.) Пулковской обсерватории, автор теории времени 286
- Кокто** Жан (Cocteau Jean), 1889–1963 – французский писатель, режиссер и художник, близкий сюрреализму 403
- Комар и Меламид** (Komar & Melamid) – **Комар** Виталий Анатольевич, род. 1943, и **Меламид** Александр Данилович, род. 1945 – российско-американские художники, основатели соц-арта 204, 205, 208–210, 410, 413, 427
- Констант** (Constant), род. 1920 – голландский художник, член группы «CoBrA». Учился в школе прикладного искусства Королевской академии Амстердама 57, 82, 421
- Контова** Хелена (Kontova Helena) – чешский искусствовед, куратор журнала «Flash Art» 254
- Корвалан** Луис (Corvalán Luis), род. 1916 – генеральный секретарь ЦК КП Чили в 1958–1989 гг. После военного переворота 1973 г. находился в заключении. Освобожден в 1976 г. 411
- Коржев** Гелий Михайлович, род. 1925 – московский живописец, один из создателей сурового стиля 167, 426
- Корнелл** Джозеф (Cornell Joseph), 1903–1972 – американский художник, один из создателей жанра материальных подборов в коробках 40, 105, 106, 423

- Косолапов** Александр Семенович (Kosolapov Alexander), род. 1943 — российский-американский художник и скульптор. Окончил Строгановское училище в Москве. Один из создателей соц-арта. С 1975 г. живет в США. В 1975–1990 гг. был соиздателем журнала об искусстве нонконформизма «А-Я» 212, 410, 427
- Котельников** Олег, род. 1958 — с.-петербургский художник и поэт, один из основателей группы «Новые художники» (1982–1987) 255, 258, 259, 359, 398, 429
- Коул** Норман (Cole Norman) — малоизвестный английский поэт викторианской эпохи 186
- Кошелухов** Борис Николаевич, род. 1942 — российский художник-нонконформист. В 1976 г. основал в Ленинграде группу художников-экспрессионистов «Летопись». В 1978 г. участвовал в специальной программе Венецианского биеннале «Новое советское искусство: неофициальный взгляд» 255, 256, 259, 411, 429, 433
- Кошляков** Валерий Николаевич, род. 1962 — российский художник. Учился в Ростовском художественном училище им. Грекова. В 1991–1993 гг. один из создателей галереи в Трехпрудном в Москве 239, 361, 362
- Кошут** Джозеф (Kosuth Joseph), род. 1945 — американский художник. Учился в Институте искусств в Кливленде. В 1969–1973 гг. член группы концептуалистов «Искусство и язык» 173, 175, 202, 243, 408, 409, 426
- Кракауэр** Зигфрид (Krausauer Siegfried), 1889–1966 — немецкий социолог, ученик Г. Зиммеля, историк и теоретик кино, помощник директора фильмотеки Музея современного искусства в Нью-Йорке 38
- Крамб** Роберт (Crumb Robert), род. 1943 — американо-французский художник комиксов 247
- Краусс** Розалинда (Krauss Rosalind) — американский историк искусства, соредатор журнала «October», специалист в области скульптуры, сюрреализма, искусства женщин-художниц 30, 33, 70, 126, 131, 136, 137, 217, 395–397, 399, 414, 417
- Кренц** Томас (Krenz Thomas) — директор Музея Гуггенхайма в 1988–2005 гг. 237
- Кримп** Дуглас (Krimp Douglas) — американский искусствовед, куратор и критик 23, 26, 28, 30, 32, 227, 394
- Кристева** Юлия (Kristeva Julia), род. 1935 — французская исследовательница литературы и языка, философ 324
- Кристо и Жан-Клод** (Christo et Jeanne-Claude) — работающие вдвоем с 1961 г. франко-американский художник болгарского происхождения Христо Ювачев, род. 1935, и его жена Жан-Клод де Гиллебон, род. 1935 139–141, 411, 424
- Кроненберг** Дэвид (Cronenberg David), род. 1943 — канадский кинорежиссер и актер второго плана, один из создателей стиля киберпанк в кино начала 1980-х гг. 399, 413

- Кропивницкий** Лев Евгеньевич, 1922–1994 – московский художник-абстракционист, один из основателей Лианозовской группы 405
- Кропоткин** Петр Алексеевич, 1842–1921 – российский революционер, теоретик анархизма, географ и геолог 156
- Крупская** Надежда Константиновна, 1869–1939 – политический деятель, жена В. И. Ленина 320
- Крусанов** Андрей – с.-петербургский историк, специалист по русскому и советскому авангарду 393
- Крэгг** Тони (Cragg Tony), род. 1949 – британо-германский скульптор 34, 328, 420
- Крэри** Джонатан (Cragy Jonathan) – американский историк искусства, профессор Колумбийского университета 14, 15, 18, 393, 399
- Крюгер** Барбара (Kruger Barbara), род. 1945 – американская художница-постмодернист 238, 239, 244, 411, 428
- Кубота** Сигеко (Kubota Shigeko), род. 1937 – японо-американская художница, участница движения флюксус. С 1964 г. живет в США. Вдова Нам Джун Пайка 197, 407
- Кузнецов** Виктор, род. 1960 – с.-петербургский художник. Окончил СПбВХПУ им. Мухомовой, профессор Новой академии изящных искусств. С 1993 г. работает вместе с Олегом Масловым 358, 359, 433
- Кукки** Энцо (Cucchi Enzo), род. 1950 – итальянский художник-трансавангардист 252–254, 412, 429
- Куксенайте** Ирена, род. 1964 – с.-петербургская художница и киноактриса 359
- Кулешов** Лев Владимирович, 1899–1970 – советский кинорежиссер и автор теории киномонтажа 282
- Кулик** Олег Борисович, род. 1961 – московский художник-акционист 296, 298, 302, 303, 307, 431
- Кульбин** Николай Иванович, 1868–1917 – художник и теоретик авангарда, врач Генштаба русской армии 199
- Кунеллис** Янис (Kounellis Jannis), род. 1936 – греко-итальянский художник. Учился в Академии изящных искусств в Риме, участник движения арте повера 164, 165, 220, 252, 414, 425
- Кунинг** Виллем де (Kooning Willem de), 1904–1997 – американский художник-экспрессионист, представитель нью-йоркской школы 66, 72, 248, 395, 396, 403, 417, 421
- Кунс** Джефф (Koons Jeff), род. 1955 – американский художник и скульптор, один из основных представителей симуляционизма и апроприации 233, 235, 260–264, 266, 308, 323, 371, 414, 429, 434
- Курбе** Гюстав (Courbet Gustave), 1819–1877 – французский художник 165, 166
- Кусама** Ёаюйи (Kusama Yayoi), род. 1929 – японская художница и литератор. Училась в школе прикладного искусства в Киото, в 1993 г. представляла Японию на Венецианском биеннале. С 1977 г. периодически лечится в психиатрической клинике в Токио 144, 417, 424

- Кэпроу** Алан (Karrow Allan), род. 1927 — американский художник, автор и теоретик перформансов. В 1956–1958 гг. учился у Джона Кейджа в Новой школе социальных исследований *109, 110, 166, 177, 178, 409, 423*
- Лакан** Жак (Lacan Jacques), 1901–1981 — французский психоаналитик и философ *20, 200, 217, 318, 382–384, 387*
- Ламсвеерде** Инез ван (Lamsweerde Inez van), род. 1963 — голландская художница и фотограф моды *316, 317, 431*
- Ларионов** Михаил Федорович, 1881–1964 — российский художник и теоретик авангарда *162, 258, 393, 412*
- Лафонтен** Мари-Жо (Lafontaine Marie-Jo), род. 1950 — бельгийский художник, автор живописных и фотографических серий, видеоинсталляций *332, 432*
- Левински** Моника (Lewinsky Monika), род. 1973 — бывшая сотрудница Белого дома, скандально известная любовной связью с президентом США Биллом Клинтонем *418*
- Леви-Стросс** Клод (Levi-Strauss Claude), род. 1908 — французский этнограф и социолог, один из создателей теории структурализма *386*
- Левитт** Сол (LeWitt Sol), род. 1928 — американский художник. Учился в Нью-Йорке в школе мультипликаторов и рисовальщиков комиксов. Один из идеологов концептуализма *171–173, 426*
- Леже** Фернан (Léger Fernand), 1881–1955 — французский художник *74, 112, 280*
- Лейдерман** Юрий, род. 1963 — российский художник-концептуалист, был членом группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“» *239*
- Ле Корбюзье** (Жаннере Шарль Эдуард) (Le Corbusier, Jeanneret Charles Edouard), 1887–1965 — французский архитектор и теоретик архитектуры *403*
- Ленин** (Ульянов) Владимир Ильич, 1870–1924 — российский политический деятель *212, 320*
- Леннон** Джон (Lennon John), 1940–1980 — английский музыкант, поэт, актер, член группы «Битлз» *409, 412*
- Леонардо** да Винчи (Leonardo da Vinci), 1452–1519 — итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер *20, 66, 126, 281*
- Леонов** Алексей Архипович, род. 1934 — советский космонавт *407*
- Ли и Фред** (Lee and Fred — Lee Quinones, род. 1960, и, возможно, Fred Flintstone) — нью-йоркские граффитисты. Ли — звезда хип-хоповского фильма «Дикий стиль» («Wilde Style», 1981), дизайнер кроссовок «Адидас» *242, 428*
- Либерман** Александр (Lieberman Alexander), род. 1912 — американский художник и фотограф, артдиректор журнала «Vogue» (1941–1962), выпускающий директор всех журналов группы Condé Nast *41*
- Либежер** Робин (Lybecher Robin) — датский архитектор, с 1987 г. член группы «Solkorset» *278, 279, 292, 293, 430, 431*

- Ливайн Шерри** (Levine Sherrie), род. 1947 — американская художница, одна из создателей направления апроприации 227, 261, 266, 267, 269, 411, 415, 429, 430
- Лившиц Бенедикт Константинович**, 1886—1939 — российский поэт и переводчик, участник движения русского авангарда. В 1937 г. репрессирован 11, 12, 392
- Линч Дэвид** (Lynch David), род. 1946 — американский кинорежиссер 273, 414
- Лиотар Жан Франсуа** (Lyotard Jean François), 1924—1998 — французский философ, теоретик постмодернизма 24, 28, 29, 138, 386, 394, 412
- Липавский Леонид Савельевич**, 1904—1941 — ленинградский писатель и философ, автор эссе «Исследование ужаса» 324
- Липпард Люси** (Lippard Lucy), род. 1937 — американский историк искусства, куратор, специалистка в области искусства феминизма 126, 132, 141, 143, 196, 197, 408
- Лисицкий Лазарь Маркович** (Эль Лисицкий), 1890—1941 — российский архитектор, дизайнер, график 219
- Литвинова Рената Муратовна**, род. 1967 — российская актриса, кинорежиссер и сценарист 320
- Лифшиц Михаил Александрович**, 1905—1983 — советский филолог, специалист в области марксистско-ленинской эстетики 113
- Лихтенштейн Рой** (Lichtenstein Roy), 1923—1997 — американский художник. Учился в университете штата Огайо и в Лиге студентов-художников в Нью-Йорке. Один из создателей поп-арта 22, 30, 97, 114, 115, 119, 132, 417, 420, 423
- Ллойд Уэббер Эндрю** (Lloyd Webber Andrew), род. 1948 — английский композитор 170
- Лонг Ричард** (Long Richard), род. 1945 — английский художник. Учился в школе искусств св. Мартина в Лондоне. Один из основных представителей лэнд-арта, лауреат приза Тернера (1989) 176
- Лонго Роберт** (Longo Robert), род. 1953 — американский художник и режиссер. Учился в университете в Баффало. Режиссер фильма «Джонни-мнемоник» 227
- Лотман Юрий Михайлович**, 1922—1994 — российский филолог, один из создателей Тартуской семиотической школы 161, 397
- Лотреамон Изидор Дюкасс** (Lautréamont Isidore Ducasse), 1846—1870 — французский поэт 145, 248
- Лоулер Луиза** (Lawler Louise), род. 1947 — американская художница. Училась в Корнуоллском университете 31, 420
- Лукас Джордж** (Lucas George), род. 1944 — американский кинорежиссер. С 1977 г. снимает серию фильмов «Звездные войны» 180, 181, 411
- Лукас Сара** (Lucas Sarah), род. 1962 — английская художница. Училась в Голдсмит-колледже в Лондоне. Яркая представительница Молодого Британского искусства 1990-х 307, 332, 333, 432

- Лурия** Александр Романович, 1902–1977 – российский психолог 225
- Лэтэм** Джон (Latham John), 1921–2006 – британский художник. Учился в школе искусств Челси (Лондон). Автор концептуальных объектов (скульптур, сделанных из томов Британской энциклопедии) и акций 407
- Людвиг II Баварский** (Ludwig II), 1845–1886 – король Баварии с 1864 г., покровитель Рихарда Вагнера 359
- Людвиг** Петер (Ludwig Peter), 1925–1996 – немецкий промышленник и коллекционер, создатель сети музеев в Будапеште, Аахене, Кобленце, Кёльне, Оберхаузене, Санкт-Петербурге 237, 238
- Людвик XIV** (Louis XIV), 1638–1715 – король Франции с 1643 г. 262
- Люег** Конрад *см.* **Фишер** Конрад
- Люпертц** Маркус (Lüperetz Markus), род. 1941 – немецкий художник, представитель живописи «Новых диких» 247–249, 429
- Люси-Смит** Эдвард (Lucie-Smith Edward), род. 1933 – британский историк искусства, фотограф, куратор 163, 397, 407
- Магритт** Рене (Magritte René), 1898–1967 – бельгийский художник-сюрреалист 21
- Мадонна** (Чикконе Луиза Вероника) (Madonna; Ciccone Louise Veronica), род. 1958 – американская поп- и рок-певица, актриса 232, 242
- Мадсен** Ганс Эрик (Madsen Hans Erik), род. 1952 – датский архитектор, с 1987 г. участник группы «Solkorset» 278, 279, 292, 293, 430, 431
- Макаревич** Игорь, род. 1943 – московский художник-концептуалист. Учился в Государственном институте кинематографии (художественный факультет). С 1979 г. участник группы «Коллективные действия» 213
- Макаров** Станислав, род. 1972 – с.-петербургский художник-неоакадемист 359, 360, 433
- Мак-Карти** Пол (McCarthy Paul), род. 1954 – американский художник. Учился в университете штата Юта и в институте искусств Сан-Франциско. Автор видео-инсталляций и перформансов 323, 432
- Мак-Коллум** Алан (McCollum Allan), род. 1944 – американский художник-симуляционист 267, 268, 430
- Мак-Кормик** Карло (McCormick Carlo) – американский журналист и писатель 232, 235, 398
- Мак-Люэн** Маршал (McLuhan Marshall), 1911–1980 – американский филолог и философ культуры, редактор и автор книг «Explorations in Communication: An Anthology» (1960), «Report on Project in Understanding New Media», «The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man» (1962) 100
- Мак-Хэйл** Джон (McHale John) – художник и дизайнер, участник семинаров лондонской «Независимой группы», один из идеологов британского поп-арта. Интересовался применением традиции футуризма и конструктивизма в современном искусстве, коллек-

ционировал массмедийные образы. В 1955–1956 г. учился у Й. Альберса, был знаком с М. Дюшаном, Т. Тцарой и К. Швиттерсом. По его словам, именно он придумал термин «поп-арт» в 1954 г. и склеил знаменитый коллаж для выставки «Это – завтра», авторство которого приписывается Р. Хэмилтону 79, 422

Мак-Эвили Томас (McEvilley Thomas) – американский историк искусства и филолог 394

Малевич Казимир Северинович, 1878–1935 – российский художник-абстракционист, создатель супрематизма 6–9, 11, 16–18, 20, 28, 50–52, 71, 87, 89, 123, 124, 128, 138, 207, 210, 258, 264, 266, 276, 344, 387, 388, 414, 420

Мальро Андре (Malraux André), 1901–1976 – французский писатель и мыслитель, культуртрегер 32, 289, 394

Мамышев Владислав, род. 1969 – российский художник, писатель и критик. В 1989–1991 г. совместно с Тимуром Новиковым и Юриком Лесником создал первый российский видеопроjekt «Пиратское телевидение» (ПТВ) 296, 307, 318, 320–322, 432

Мандич Душан (Mandić Dušan), род. 1954 – югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) 295, 296

Мане Эдуард (Manet Edouard), 1832–1883 – французский художник 30

Манцони Пьеро (Manzoni Piero), 1933–1963 – итальянский художник-неодадаист, член группы «Зеро» и участник движения флюксус 147–149, 216, 406, 425

Мао Цзэдун, 1893–1976 – создатель китайской коммунистической империи, идеолог революции и террора (политики «большого скачка» и «культурной революции») 99

Марден Брайс (Marden Brice), род. 1938 – американский живописец-абстракционист. Учился в Бостонском университете и в Йельском университете у Й. Альберса 370, 371, 434

Мариани Карло Мария (Mariani Carlo Maria), род. 1931 – итальянский художник-постмодернист 353, 354, 433

Маринетти Филиппо Томмазо (Marinetti Filippo Tommaso), 1876–1944 – итальянский писатель, теоретик футуризма 82

Мария Уолтер де (Maria Walter de), род. 1935 – американский художник, один из создателей лэнд-арта 183–186, 408, 426

Марк Франц (Marc Franz), 1880–1916 – немецкий художник-экспрессионист 58

Марков Владимир (Матвей Вольдемар) (Matveis Voldemar), 1877–1914 – латышский художник. Учился в Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге, теоретик авангарда 50–52, 395

Маркс Карл (Marx Karl), 1818–1883 – философ, экономист, коммунист, основоположник марксизма 12, 382

Мартинес Роза (Martinez Rosa) – испанский искусствовед, критик и куратор международных выставочных проектов 162

- Маслов** Олег, род. 1965 — с.-петербургский художник. Учился в Пензенском художественном училище им. Савицкого. Профессор Новой академии изящных искусств 358, 359, 433
- Массон** Андре (Masson André), 1896—1987 — французский художник-сюрреалист 41
- Мастеркова** Лидия Алексеевна, род. 1927 — московская художница-абстракционист, участница «Бульдозерной выставки» (1974). С 1975 г. живет во Франции 204, 205
- Матвеева** Бэлла, род. 1961 — с.-петербургская художница-неоакадемист. Окончила училище им. Серова 358, 359, 433
- Матисс** Анри (Matisse Henry), 1869—1954 — французский художник 28, 118, 392, 403
- Матта** Роберто Себастьян (Matta Roberto Sebastian), 1911—2002 — чилийский художник-сюрреалист 37, 40, 83, 420
- Матье** Жорж (Mathieu Georges), род. 1921 — французский художник направления лирической абстракции 404
- Матюшин** Михаил Васильевич, 1861—1934 — с.-петербургский художник-абстракционист, один из идеологов авангарда 51, 52, 276, 395
- Мачюнас** Джорж (Maciunas George), 1931—1978 — американский художник литовского происхождения, идеолог движения флюксус 146, 149, 150, 425
- Маяковский** Владимир Владимирович, 1893—1930 — русский—советский поэт 42
- Медведев** Андрей, род. 1959 — с.-петербургский художник. Окончил ЛВХПУ им. Мухиной. В 1982—1987 гг. член группы «Новые художники». Профессор Новой академии изящных искусств 255, 359
- Меирелес** Сильдо (Meireles Cildo, Cieldo) — бразильский художник-концептуалист 196
- Мендель** Грегор (Mendel Gregor), 1822—1884 — австрийский ученый, основатель генетики, августинский монах 32
- Мёрфи** Джеральд (Murphy Gerald), 1888—1964 — американский художник 112
- Мерц** Марио (Merz Mario), 1925—2003 — итальянский художник, участник движения Сопrotивления, с 1968 г. участник движения арте повера 164, 165, 425
- Миддендорф** Хельмут (Middendorf Helmut), род. 1953 — немецкий художник, один из основателей галереи на Морицплац (Западный Берлин) и движения «Новые дикие» («Neue Wilden») 247, 248, 429
- Мизиано** Виктор Александрович, род. 1957 — московский историк искусства, критик, издатель и куратор. Окончил исторический факультет МГУ. Главный редактор «Художественного журнала» 416
- Миро** Хуан (Miró Joan), 1893—1983 — испанский художник 97, 139
- Мироненко**, братья, Сергей и Виктор, род. 1959 — московские художники, в 1978—1984 гг. члены группы «Мухомор» 214

- Мис ван дер Роэ** Людвиг (Мария Людвиг Михаэль Мис) (Mies van der Rohe Ludwig), 1886–1969 – немецкий архитектор-функционалист, последний директор Баухауза. С 1937 г. жил в Чикаго *139, 396*
- Мисима** Юкио (Хираока Кимитакэ) (Mishima Yukio; Hiraoka Kimitake), 1925–1970 – японский писатель, апологет эстетики насилия, лидер неудачного мятежа против мирной конституции Японии *409*
- Михнов-Войтенко** Евгений Григорьевич, 1932–1988 – ленинградский живописец-абстракционист, участник движения нонконформистов *70, 421*
- Мовсесян** Иван, род. 1966 – с.-петербургский художник, автор выставок «Музей „Дворцовый мост“» на пролете разведенного Дворцового моста в 1991–1993 гг. *357, 433*
- Модильяни** Амедео (Modigliani Amedeo), 1884–1920 – итальянский художник *245*
- Мозеруэлл** Роберт (Motherwell Robert), 1915–1991 – американский художник-абстракционист. Учился философии в Стэнфордском университете. Один из создателей нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма *40, 402, 403*
- Монастырский** Андрей, род. 1949 – московский писатель и художник, создатель группы «Коллективные действия» (1976–1989), идеолог московского концептуализма *213, 411*
- Мондриан** Пит (Mondrian Pit), 1872–1944 – голландский художник и теоретик искусства, один из основателей геометрической абстракции (живопись неопластицизма) *20, 49, 56, 87, 121, 401*
- Монро** Мэрилин (Бейкер Норма) (Monroe Marilyn; Baker Norma Jean), 1926–1962 – американская киноактриса *80, 81, 114, 318, 320*
- Моримура** Ясумаса (Morimura Yasumasa), род. 1951 – японский художник-фотограф *355, 356, 433*
- Морли** Малькольм (Morley Malcolm), род. 1931 – англо-американский художник-гиперреалист. Учился в Королевском колледже искусств в Лондоне *196, 197, 427*
- Моро** Альдо (Moro Aldo), 1916–1978 – премьер-министр Италии в 1963–1968, 1974–1976 гг. Убит террористами *412*
- Моррис** Роберт (Morris Robert), род. 1931 – американский художник-минималист. Учился в университете в Канзас-Сити и в Калифорнийской школе изящных искусств в Сан-Франциско *127–130, 132–134, 141, 142, 406, 409, 424*
- Моррис** Уильям (Morris William), 1834–1896 – британский художник и дизайнер *11*
- Моуди** Раймонд (Moudi Raimond) – эзотерический писатель, автор книги «Жизнь после жизни» *187*
- Мохар** Миран (Mohar Miran), род. 1958 – югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) *295, 296*
- Мохой-Надь** Ласло (Moholy-Nagy Laslo), 1895–1946 – венгерский авангардист, преподаватель Баухауза *136, 402*

- Мунк** Эдвард (Munch Edward), 1863–1944 – норвежский художник 58
- Мур** Генри (Moore Henry), 1898–1986 – британский скульптор, соединивший традиции абстракции и сюрреализма 64, 65, 150, 421
- Мураками** Такаси (Murakami Takashi), род. 1962 – японский художник, дизайнер и куратор, учился в Токийском университете изящных искусств и музыки 374, 418
- Муссолини** Бенито (Mussolini Benito), 1883–1945 – лидер фашистской Италии 290
- Мусхамп** (Масчем) Герберт (Muschamp Herbert) – американский архитектурный критик 226, 397
- Мэн Рэй** (Рудницкий Эммануэль) (Man Ray), 1890–1976 – американский художник и фотограф, участник движения сюрреализма 219, 224
- Мэншен Грэси** (Джоан Мэтью Янг) (Mansion Gracie) – нью-йоркская галеристка, пропагандировала творчество К. Херинга в 1980-е гг. 232
- Мэпплторп** Роберт (Mapplethorpe Robert), 1946–1989 – американский фотограф 359, 390, 412, 434
- Мюллер** Иоганнес Петер (Müller Johannes Peter), 1801–1858 – немецкий биолог, автор Закона специфической энергии органов чувств 14
- Мюль** Отто (Muehl Otto), род. 1925 – австрийский художник. Учился в Академии изящных искусств в Вене, в 1962 г. стал одним из основателей движения венского акционизма 221, 406, 428
- Надар** (Турнашон) Феликс (Nadar; Tournachon Felix), 1820–1910 – французский фотохудожник 359
- Наркевичус** Деймантас (Narkevičius Deimantas), род. 1964 – литовский художник, учился в Академии художеств в Вильнюсе 299
- Наумэн** Брюс (Nauman Bruce), род. 1941 – американский видеохудожник. Учился в Университете Дэвиса в Калифорнии 174, 187, 189, 273, 341, 404, 426
- Немухин** Владимир Николаевич, род. 1925 – московский живописец-нонконформист 204
- Нешат** Ширин (Neshat Shirin), род. 1957 – американская видеохудожница иранского происхождения 162
- Николсон** Бен (Nicholson Ben), 1894–1982 – английский художник-абстракционист 78
- Никсон** Ричард Милхауз (Nixon Richard Milhouse), 1913–1994 – 37-й президент США (1969–1974) 67, 410
- Нитш** Герман (Nitsch Hermann), род. 1938 – австрийский художник. В 1957 г. основал Театр мистерий и оргий, создатель венского акционизма (1962) 158, 159, 226, 406, 425
- Ницше** Фридрих (Nietzsche Friedrich), 1844–1900 – немецкий философ и поэт 65, 158, 160, 259, 308, 337, 386, 393, 399
- Новиков** Тимур Петрович, 1958–2002 – с.-петербургский художник и теоретик искусства, основатель группы «Новые художники» (1982–1987) и Новой академии изящных искусств (1989) 255–259, 280–286, 356, 359–361, 377, 385, 398, 405, 412, 413, 416, 418, 419, 429, 430, 434

- Нозеи** Аннина (Nosei Annina) — владелица галереи в Нью-Йорке. Пропагандировала искусство Ж. М. Баския, Б. Крюгер и других пост-модернистов 244
- Нохлин** Линда (Nochlin Linda), род. 1931 — американский историк искусства и критик, одна из основательниц феминистской художественной критики 165, 198, 409
- Нуссберг** Лев Вольдемарович (Nussberg Lev), род. 1937 — московский художник-кинетист, основатель группы «Движение» (1962–1977). С 1976 г. живет и работает в эмиграции 124, 125, 423
- Ньюмэн** Барнетт (Newman Barnett), 1905–1970 — американский живописец-абстракционист, критик, один из создателей нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма 52–57, 183, 402, 403, 420, 421
- Овчинников** Вадим, 1951–1996 — с.-петербургский художник и писатель, член группы «Новые художники» 255, 258, 260, 429
- Ольденбург** Клэс (Oldenburg Claes), род. 1929 — американский скульптор и автор перформансов. Учился в Институте искусств в Чикаго, один из основателей поп-арта 108–110, 112, 117–120, 135, 136, 144, 152–154, 262, 263, 300, 405, 423–425
- Ольшванг** Антон Юльевич, род. 1965 — московский художник, автор объектов и инсталляций. Окончил Школу-студию МХАТ 307, 309, 431
- Оно** Йоко (Ono Yoko), род. 1933 — японская художница и режиссер, участница движения флюксус, вдова Джона Леннона 197, 217
- Онтани** Луиджи (Ontani Luigi), род. 1943 — итальянский художник, автор перформансов и произведений боди-арта 219, 220, 427
- Оппенгейм** Мерет (Oppenheim Meret), 1913–1985 — немецкая художница, с 1933 г. участвовала в выставках сюрреалистов 137, 144, 424
- Орбисон** Рой (Orbison Roy), 1936–1988 — американский поп- и рок-певец, композитор 336
- Орлова** Любовь Петровна, 1902–1975 — советская киноактриса 320
- Ороско** Хосе Клементе (Orozco José Clemente), 1883–1949 — мексиканский художник 53
- Ортега-и-Гассет** Хосе (Ortega y Gasset José), 1883–1955 — испанский философ 11, 392
- Осмоловский** Анатолий Феликсович, род. 1969 — московский художник-акционист и критик, в 1990–1992 гг. лидер группы «ЭТИ», с 1993 г. редактор журнала «Радек» 296, 297, 431
- Остров** Егор, род. 1970 — с.-петербургский художник. Окончил Новую академию изящных искусств, один из пионеров электронного искусства и лидеров движения неоакадемизма 359, 361, 433
- Оурслер** Тони (Oursler Tony), род. 1957 — американский видеохудожник. Учился в Институте искусств в Калифорнии 277, 313, 314, 430, 431
- Оуэнс** Крэйг (Owens Craig), ум. 1990 — американский критик и историк искусства, один из создателей теории постмодернизма 22, 29, 33, 235, 266, 288, 394, 398

- Офили** Крис (Ofili Chris), род. 1968 — британский художник, лауреат приза Тернера (1998) 379, 417
- Павел I**, 1754—1801 — российский император с 1796 г. 222
- Паз** Октавио (Paz Octavio), 1914—1998 — мексиканский поэт и писатель, лауреат Нобелевской премии (1990) 23
- Пайк** Нам Джун (Paik Nam June), 1932—2006 — корейско-американский художник и теоретик авангарда 1960-х гг. Учился в университете в Токио. Один из создателей видеоискусства и движения флюксус 100, 146, 150–152, 273, 277, 341, 342, 406, 422, 425, 430, 432
- Пайпер** Адриан (Piper Adrian), род. 1948 — американская художница и философ. Училась в Нью-Йорке в колледже изобразительных искусств, изучала философию в Гарвардском и Гейдельбергском университетах, специалист по философии Канта и индийской философии 197
- Паладино** Миммо (Paladino Mimmo), род. 1948 — итальянский художник, в 1980 г. один из создателей движения трансавангарда 252, 253, 429
- Панитков** Николай, род. 1952 — московский художник, с 1976 г. член группы «Коллективные действия» 213
- Панофский** Эрвин (Panofsky Erwin), 1892—1968 — немецкий историк и теоретик искусства, создатель иконологии. С 1931 г. работал в США 10, 16–18, 282, 383, 393
- Паolini** Джулио (Paolini Giulio), род. 1940 — итальянский художник и скульптор, участник движения арте повера 252
- Паолоцци** Эдуардо (Paolozzi Eduardo), 1924—2005 — британский художник, поп-артист и скульптор 79, 82
- Паперный** Владимир — московский историк архитектуры, автор книги «Культура Два» — о моделях советского искусства. С 1981 г. живет в США 208
- Пармиджанино** (Маццола) Франческо (Parmigianino; Mazzola Francesco), 1503—1540 — итальянский живописец-маньерист 61
- Парсонс** Бетти (Parsons Betty), 1900—1982 — американская художница-абстракционист и владелица галереи в Нью-Йорке (с 1946 г.). Поддерживала художников нью-йоркской абстрактной школы 44, 403
- Пауэрс** Гэри Фрэнсис (Powers Gary Francis), 1929—1977 — американский летчик, чей самолет-разведчик был сбит 1 мая 1960 г. над территорией СССР 405
- Певзнер** Натан (Pevsner Nathan), 1884—1962 — российско-французский художник-конструктивист 121
- Пенк А. Р.** (Ральф Винклер) (Penck A. R.), род. 1939 — немецкий художник и музыкант, один из основных представителей движения «Новых диких» 249
- Пенна** Сандро (Penna Sandro), 1906—1976 — итальянский поэт 253
- Пенроуз** Роланд (Penrose Roland), 1900—1984 — британский историк искусства и критик, основатель Института современного искусства в Лондоне 78

- Пепперштейн** Павел Витальевич, род. 1966 — московский художник и писатель, сын Виктора Пивоварова. Учился в Академии изящных искусств в Праге, в 1987 г. основал группу «Инспекция „Медицинская герменевтика“» 239, 326, 399
- Перлштейн** Филипп (Pearlstein Philipp), род. 1924 — американский художник-гиперреалист 165, 167, 425
- Першина-Якиманская** Наталья Владимировна, род. 1969 — с.-петербургская художница, автор объектов и перформансов. Окончила СПбВХПУ им. Мухомой, с 1995 г. вместе с О. Егоровой работает над проектом «Фабрика найденных одежд» (ФНО) 351, 433
- Петр I Великий**, 1672—1725 — первый российский император (с 1721 г.) 259, 260
- Пивоваров** Виктор Дмитриевич, род. 1937 — московский художник и писатель, один из создателей московского концептуализма. Окончил Полиграфический институт, иллюстратор. Живет и работает в Праге 224, 428
- Пиене** Отто (Piene Otto), род. 1928 — немецкий художник, один из организаторов группы «Зеро» в Дюссельдорфе (1958), автор «архаических световых балетов» (вид кинетического искусства) и «алхимических картин» 84, 86, 87, 422
- Пизани** Веттор (Pisani Vettor), род. 1934 или 1938 — итальянский художник, в 1970 г. участвовал в движении арте повера, относит себя к ордену розенкрейцеров 219, 427
- Пикабия** Франсис (Picabia Francis), 1879—1953 — французский художник-сюрреалист 255, 395
- Пикассо** Пабло (Picasso Pablo), 1881—1973 — испанский художник. С 1904 г. жил и работал во Франции. Создатель кубизма, участник сюрреалистического движения, автор неоклассической живописи, деконструктор живописи Веласкеса и других художников 40, 46, 48, 61, 97, 120, 220, 269, 392, 395, 396, 404, 410, 428
- Пинтус** Курт (Pintus Kurt), 1886—1975 — немецкий писатель, поэт и литературный критик, теоретик экспрессионизма 37
- Пистолетто** Микеланджело (Pistoletto Michelangelo), род. 1933 — итальянский художник, участник движения арте повера 163
- Пластов** Аркадий Александрович, 1893—1972 — российский—советский живописец 270, 271
- Полити** Джанкарло (Politi Giancarlo) — итальянский коллекционер, издатель журнала «Flash Art» и серии книг об искусстве XX в. Вместе с женой, Хеленой Контовой, в 2003 г. учредил Пражское биеннале, в 2004 г. — Миланскую художественную ярмарку 254
- Поллок** Джексон (Pollock Jackson), 1912—1956 — американский живописец, ученик Т. Х. Бентона. Учился также в Лос-Анджелесе в институте Отиса и высшей школе прикладного искусства. Один из основных представителей нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма 20, 43–48, 52–54, 57, 59, 60, 66, 68–70, 72–74, 79, 84,

87–89, 104, 109, 144, 148, 183, 185, 216, 236, 242, 248, 401, 402, 404, 405, 417, 420, 421

- Поло** Марко (Polo Marco), 1254–1324 – венецианский купец, путешественник и писатель, автор книги о путешествии в Китай 284
- Польке** Зигмар (Polke Sigmar), род. 1941 – немецкий художник. Учился в Академии искусств в Дюссельдорфе. Автор картин, объектов, перформансов 119, 120, 131, 133, 148, 149, 406, 423–425
- Поммер** Ричард (Pommer Richard), ум. 1992 – американский историк архитектуры и дизайна XX в., культуролог. Муж Л. Нохлин 165
- Понтормо** Якопо (Pontormo Jacopo), 1494–1557 – итальянский живописец-маньерист 363
- Пресли** Элвис (Presley Elvis), 1935–1977 – американский эстрадный певец, киноактер 404
- Пригов** Дмитрий Александрович, род. 1940 – московский художник-концептуалист и поэт, один из идеологов московского нонконформизма. Окончил Строгановское училище 212, 410
- Принц** Бернхард (Prinz Bernhard), род. 1953 – немецкий художник-фотограф 358, 359, 433
- Протазанов** Яков Александрович, 1881–1945 – один из первых российских кинорежиссеров 180
- Пруст** Марсель (Proust Marcel), 1871–1922 – французский писатель 386
- Пугачев** Емельян Иванович, 1740 или 1742–1775 – предводитель Крестьянского восстания 1773–1775 гг., самозванец 222
- Пугачева** Алла Борисовна, род. 1949 – советская поп-певица 320
- Пунин** Николай Николаевич, 1888–1953 – с.-петербургский историк искусства и критик, в 1910–1920-е гг. идеолог петроградского авангарда. Репрессирован 16, 50, 52, 127
- Пуранен** Йорма (Puranen Jorma), род. 1951 – финский художник-фотограф 328, 330, 331, 432
- Пуссен** Никола (Poussin Nicolas), 1594–1665 – французский художник 70
- Путин** Владимир Владимирович, род. 1952 – президент Российской Федерации с 2000 г. 418
- Пьер и Жиль** (Pierre et Gilles) – французские фотографы, работающие вдвоем с 1978 г., оформители дисков и создатели нового светского портрета 356, 433
- Рааб** Ингрид (Raab Ingrid) – владелица галереи в Берлине (с 1978 г.). Пропагандирует творчество Р. Феттинга, Саломе, Э. Кукки, Т. Новикова и других 359
- Рабин** Оскар, род. 1928 – московский художник-нонконформист. Учился в Академии художеств в Риге и в МГХИ им. Сурикова в Москве. С 1978 г. живет в Париже 204, 205
- Райли** Бриджит (Riley Bridget), род. 1931 – британская художница-абстракционист. Училась в Голдсмит-колледже и в Королевском коллед-

- же искусств (Лондон). В 1968 г. первой из женщин-художниц получила главный приз Венецианского биеннале *124, 126, 127, 423*
- Райнсберг** Рафаэль (Rheinsberg Raffael), род. 1943 — немецкий художник, автор перформансов, инсталляций и ассамбляжей *347*
- Расмуссен** Еспер (Rasmussen Jesper) — датский художник, с 1987 г. член группы «Solkorset» *278, 279, 292, 293, 430, 431*
- Раушенбах** Борис Викторович, 1915—2001 — советский ученый-ракетостроитель, специалист в области теории автоматического управления, прикладной механики, исследователь пространственных построений в искусстве *282*
- Раушенберг** Роберт (Rauschenberg Robert), род. 1925 — американский художник, ученик Й. Альберса и Дж. Кейджа. В 1964 г. получил главный приз Венецианского биеннале, автор «комбайнов» и шелкографий *26, 70, 72–75, 83, 85, 87, 103, 123, 131, 143, 144, 156, 176, 377, 403–405, 407, 410, 414, 421, 424, 425*
- Рафаэль** Санти (Raffaello Santi), 1483—1520 — итальянский художник эпохи Высокого Возрождения *12, 70*
- Рейган** Рональд Уилсон (Reagan Ronald Wilson), 1911—2004 — 40-й президент США (1981—1989) *238, 413*
- Рейнхардт** Эд (Reinhardt Ad), 1913—1967 — американский художник-абстракционист. Изучал историю искусства в Колумбийском университете *56, 57, 112, 128, 152, 175, 374, 407, 421*
- Рембрандт** Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmensz van Rijn), 1606—1669 — голландский живописец, рисовальщик, офортист *12, 222*
- Рене** Дениз (René Denise) — владелица галереи в Париже (с 1945 г.). Заложила основы кинетического искусства и оп-арта в середине 1950-х гг., ориентируясь на абстрактное искусство (П. Мондриан, В. Вазарели) и дизайн *123, 404*
- Рени** Гвидо (Reni Guido), 1575—1642 — итальянский художник *220*
- Репин** Илья Ефимович, 1844—1930 — российский живописец *20, 394*
- Рестани** Пьер (Restany Pierre), 1930—2003 — французский историк искусства, критик и куратор, идеолог движения «Новых реалистов» *90, 101, 138, 175, 405*
- Ригль** Алоиз (Riegl Aloiz), 1858—1905 — австрийский историк искусства, один из создателей венской школы искусствознания, автор понятия «художественная воля» *10, 16*
- Рид** Герберт Эдвард (Read Herbert Edward), 1893—1968 — британский историк искусства, критик, писатель, анархист и основатель Института современного искусства в Лондоне *20, 78, 392, 394*
- Рийдхаген** Дженни (Rydhagen Jenny), род. 1965 — норвежская художница, училась в Академии художеств в Осло *325*
- Рикёр** Поль (Ricoeur Paul), 1913—2005 — французский философ *288*
- Рист** Пипилотти (Rist Pipilotti), род. 1962 — швейцарская видеохудожница *378, 379, 434*

- Рихтер** Герхард (Richter Gerhard), род. 1932 — немецкий художник. Учился в Академии изящных искусств в Дрездене 148, 149, 172, 173, 187–189, 192–194, 245, 369–371, 406, 418, 425–427, 434
- Роббинс** Дэвид (Robbins David) — американский писатель и киносценарист, особенно известен в жанре «хоррор» 263
- Робинсон** Уолтер (Robinson Walter) — американский художник и критик, главный редактор «Artnet Magazine» 232, 235, 398
- Ровнер** Михаэль (Rovner Michael), род. 1957 — израильская художница, автор видеоинсталляций 306, 431
- Рогинский** Михаил Александрович, 1931–2004 — московский художник-нонконформист, в 1960-е гг. представитель живописи поп-арта. Окончил МОХУ Памяти 1905 г. по специальности «театральный художник». С 1978 г. жил в Париже 111, 112, 210, 423
- Роден** Огюст (Rodin Auguste), 1840–1917 — французский скульптор 342
- Родченко** Александр Николаевич, 1891–1956 — представитель советского авангарда, дизайнер, фотограф, художник 121, 128
- Розанов** Василий Васильевич, 1856–1919 — российский журналист, писатель и философ 219, 321
- Розанов** Михаил, род. 1973 — московский художник и киноактер 359
- Розенберг** Харольд (Rosenberg Harold), 1906–1978 — американский художественный критик, автор термина «живопись действия» 46, 403
- Розенквист** Джеймс (Rosenquist James), род. 1933 — американский художник, поп-артист. Учился в Художественном институте Миннеаполиса, в университете Миннесоты 111, 117, 131, 152, 153, 407, 414, 424, 425
- Розенталь** Норман (Rosenthal Norman), род. 1944 — историк, секретарь по выставкам британской Королевской академии, сокуратор знаменитых международных и британских проектов, в частности «Новый дух в живописи» и «Сенсация» 255
- Роллинс** Тим (Rollins Tim), род. 1955 — американский художник, выпускник школы изящных искусств Нью-Йоркского университета, организатор группы «К.О.С.» («Kids of Survival») в Южном Бронксе 398
- Романович** Сергей Михайлович, 1894–1968 — российский советский художник, член группы «Маковец», друг и корреспондент М. Ф. Ларионова 258
- Ромашко** Сергей Александрович — московский лингвист и переводчик 213
- Ропач** Тадеуш (Ropac Thaddaeus) — владелец галерей в Зальцбурге и Париже (с 1983 г.) 372
- Рорти** Ричард (Rorty Richard), род. 1931 — американский философ и филолог, профессор Стэнфордского университета 14
- Рослер** Марта (Rosler Martha), род. 1943 — американская художница. Училась в университете Калифорнии в Сан-Диего 201–203

- Россин Соломон** (Розин Альберт) (Rossine Solomon), род. 1937 — российский живописец и график, участник движения нонконформизма. С 1990 г. живет во Франции 221, 222, 428
- Ротелла Миммо** (Rotella Mimmo), 1918–2006 — итальянский художник, создатель направления деколлажа. Учился в Академии изящных искусств в Неаполе 84, 85, 422
- Ротко Марк** (Rothko Mark), 1903–1970 — американский живописец. Учился в Йельском университете и в Лиге студентов-художников в Нью-Йорке. Один из создателей нью-йоркской школы абстракционизма 52, 53, 55–57, 66, 87, 127, 267, 367, 402, 403, 405, 421
- Роуз Барбара** (Rose Barbara), род. 1938 — американский историк искусства 129
- Рошаль-Федоров Михаил**, род. 1956 — московский художник, в 1975–1979 гг. член группы «Гнездо» 213
- Русоло Луиджи** (Russolo Luigi), 1845–1947 — итальянский художник и композитор-футурист, автор манифеста «Искусство шумов» (1913) 138
- Руфф Томас** (Ruff Thomas), род. 1958 — немецкий художник-фотограф. Учился в Академии искусств в Дюссельдорфе у Б. Бехера 311–313, 431
- Рухин Евгений Львович**, 1943–1976 — ленинградский художник-нонконформист, создатель российского поп-арта, лидер газа-невского движения ленинградского андерграунда 110, 111, 204–206, 411, 427
- Руша Эд** (Ruscha Ed), род. 1937 — американский художник, представитель поп-арта и концептуализма 98, 171, 172, 406, 422, 426
- Рушди Салман** (Rushdie Salman), род. 1947 — английский писатель, выходец из Индии 414
- Рыбаков Юлий Андреевич**, род. 1946 — с.-петербургский художник-нонконформист и политический деятель 206, 411, 427
- Рэй Чарльз** (Ray Charles), род. 1953 — американский скульптор. Учился в университете штата Айова и в школе искусств Университета Ратгерса 307, 434
- Саатчи** (Saatchi), семья — владельцы галереи и рекламного агентства в Лондоне 237, 238, 264, 340, 377, 413, 414, 416, 419
- Савонарола Джироламо** (Savonarola Girolamo), 1452–1498 — итальянский монах-проповедник, противник Папы Римского, в 1494–1498 гг. правитель Флоренции, где восстановил республику, но боролся с гуманистической культурой. В 1498 г. повешен 11
- Савски Андрей** (Savski Andrej), род. 1961 — югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) 295, 296
- Савченков Инал**, род. 1966 — с.-петербургский художник, в 1980-е гг. член группы «Новые художники» 255
- Сад Донасьен Альфонс Франсуа де** (Sade Donatien Alfonse François de), 1740–1814 — французский аристократ и писатель-эротоман, автор политических памфлетов и воззваний, философ-материалист, узник Бастилии (провел 27 лет в заключении). Скончался в сумасшедшем доме 225, 226, 397

- Садат** Анвар, 1918–1981 — президент Египта в 1970–1981 гг. 411
- Сазерленд** Харрис Энн (Sutherland Harris Ann), род. 1937 — англо-американский историк искусства. Училась в Институте Курто (Лондон), специалист в области европейского искусства XVI–XVIII веков 198
- Сайфуллин** Р. Ф. — советский инженер, сотрудник НИИ «Прометей» (Казань), один из создателей (вместе с В. П. Букатиным и Б. М. Галлеевым) светомузыкальных инструментов («Прометей-3»), экспериментатор в области электронного искусства 1970–1980-х гг. 272, 430
- Салахова** Айдан Таировна, род. 1964 — московская художница и основатель галереи Айдан (1992), член Общественной палаты при Президенте РФ. Училась и преподает в МГХИ им. Сурикова 415
- Салле** Дэвид (Salle David), род. 1952 — американский художник-пост-модернист. Учился в Калифорнийском институте искусств (Валенсия) 33
- Саломе** (Salomé, Wolfgang Ludwig Cihlarz), род. 1954 — немецкий художник. Учился у К. Хёдике, участник движения «Новых диких» 248
- Самохвалов** Александр Николаевич, 1894–1971 — советский художник 39
- Сандлер** Ирвинг (Sandler Irving), род. 1925 — историк американского искусства и критик. В 1972 г. основал альтернативное выставочное пространство Artists Space в Нью-Йорке 128, 397
- Сартр** Жан Поль (Sartre Jean Paul), 1905–1980 — французский писатель и философ. Лауреат Нобелевской премии (1964) 38, 60
- Сахаров** Андрей Дмитриевич, 1921–1989 — советский ученый и диссидент 409, 410, 412, 414
- Сезанн** Поль (Cézanne Paul), 1839–1906 — французский художник 17, 207, 355, 367
- Сезар** (César), 1921–1998 — французский скульптор, член группы «Новые реалисты» 101, 104, 107, 117, 423
- Селин** Луи Фердинанд (Celine Louis Ferdinand), 1894–1961 — французский писатель, сочувствовавший нацизму и антисемитизму 58
- Сергеев** Сергей, род. 1953 — ленинградский — с.-петербургский художник-нонконформист. Окончил театрално-декорационное отделение училища им. Серова; в 1975 г. участвовал в создании группы «Алипий» 206
- Серота** Николас (Serota Nicholas), род. 1946 — британский куратор, директор галереи Тэйт Модерн 255
- Серра** Ричард (Serra Richard), род. 1939 — американский скульптор-минималист, изучал литературу в университете Беркли и искусство в Йельском университете 133, 134, 142, 305, 319, 409, 424
- Серрано** Андрес (Serrano Andres), род. 1950 — американский художник-фотограф 307, 308, 388, 431, 434
- Сибрук** Джон (Seabrook John) — американский журналист и писатель 180, 261, 304, 397, 398

- Сигал** Джордж (Segal George), 1924–2000 – американский скульптор. Учился в Университете Ратгерса и в Институте Пратта в Нью-Йорке 166, 167, 426
- Сигелауб** Сет (Sigelaub Seth) – американский куратор 171, 408
- Сигутин** Александр Васильевич, род. 1959 – московский художник 297, 431
- Сиден** Анн-Софи (Sidén Ann-Sofi), род. 1962 – шведская художница, автор видеоинсталляций 345, 346, 432
- Симун** Константин Михайлович, род. 1934 – российский скульптор. Учился в Институте им. Репина. С 1988 г. живет в США 209, 328, 427
- Синякова-Уречина** Мария Михайловна, 1890 (1898)–1984 – российская художница и автор воспоминаний о поэтах-футуристах 258
- Сискинд** Аарон (Siskind Aaron), 1903–1991 – американский фотограф 42–44, 420
- Скерсис** Виктор, род. 1956 – российско-американский художник, в 1974–1979 гг. член группы «Гнездо» 213
- Скотт** Ридли (Scott Ridley), род. 1937 – англо-американский кинорежиссер, создатель стиля кибер-панк («Бегущий по лезвию бритвы», 1982) 413
- Скьяпарелли** Эльза (Schiaparelli Elsa), 1890–1973 – франко-американский дизайнер. Сотрудничала в 1930-е гг. с сюрреалистами С. Дали, Ж. Кокто, А. Джакометти, работала для Голливуда. С 1954 г. жила в Нью-Йорке 40
- Слотердайк** Петер (Sloterdijk Peter), род. 1947 – немецкий философ 381, 399
- Смит** Тони (Smith Tony), 1912–1980 – американский скульптор. Учился в Лиге студентов-художников (Нью-Йорк) и в Новом Баухаузе (Чикаго) 128
- Смитсон** Алисон и Питер (Smithson Alison and Peter), род. 1928 и 1923 – британские архитекторы и историки архитектуры XX в., участники семинаров и выставок «Независимой группы» (Лондон) 79, 82
- Смитсон** Роберт (Smithson Robert), 1938–1973 – американский скульптор, поэт и теоретик искусства, один из основателей лэнд-арта. Учился в Лиге студентов-художников 20, 132, 183–186, 397, 409, 426
- Соболев** Юрий, 1928–2002 – российский художник, иллюстратор и мультипликатор, автор перформансов, театральный режиссер, теоретик и педагог 224
- Соков** Леонид, род. 1941 – московский скульптор, один из создателей соц-арта. Учился в Строгановском училище. С 1978 г. работает в США 209, 212, 410, 427
- Сокуров** Александр Николаевич, род. 1951 – российский кинорежиссер 418
- Солаков** Недко (Solakov Nedko), род. 1957 – болгарский художник, автор инсталляций 302
- Солженицын** Александр Исаевич, род. 1918 – российский писатель, лауреат Нобелевской премии (1970) 205, 406, 410

- Соломон Холли** (Solomon Holly) – владелица галереи в Нью-Йорке 277
- Сотников Иван**, род. 1961 – с.-петербургский художник, член группы «Новые художники» в 1982–1987 гг. 255–258, 413, 429
- Спендиарова Мария Александровна** – московская художница, жена художника Сергея Романовича, младшего друга и корреспондента М. Ларионова, учитель Т. Новикова 258
- Споерри Даниэль** (Spoerri Daniel), род. 1942 – швейцарско-румынский художник, солист балета театра в Берне (1953–1957), занимается искусством с 1959 г. Сооснователь группы «Новые реалисты» (1960) 101, 103, 104, 107, 108, 117, 147, 422
- Сталин** (Джугашвили) Иосиф Виссарионович, 1878–1953 – советский политический и государственный деятель 403
- Сталлер Илона** (Staller Ilona; La Cicciolina), род. 1951 – итальянская порнозвезда венгерского происхождения. В 1987 г. была избрана депутатом итальянского Парламента от партии радикалов, в 1970-е гг. была одной из создательниц партии зеленых 262
- Стейнбах Хаим** (Steinbach Haim), род. 1944 – израильско-американский художник. Учился в Институте Пратта в Нью-Йорке и в Йельском университете 265, 266, 414, 429
- Стейнберг Лео** (Steinberg Leo), род. 1920 – американский историк искусства, автор термина «постмодернизм» 25, 26, 74, 186, 410
- Стелла Фрэнк** (Stella Frank), род. 1936 – американский художник. Учился в Академии Филлипс в Андовере и в Принстоне. Один из основных представителей постживописной абстракции 76, 77, 87, 121, 128, 130, 371, 405, 422, 424
- Стерлигов Владимир Васильевич**, 1904–1973 – ленинградский живописец, педагог и теоретик искусства, ученик К. Малевича. В 1960 г. создал новый принцип построения пространства картины, соотносящийся с геометрией реального пространства, – чаще-купольную систему 207, 276, 427
- Стерлинг Брюс** (Sterling Bruce), род. 1954 – американский писатель-фантаст, идеолог киберпанка, историк интернета, издатель 359
- Стиглиц Альфред** (Stieglitz Alfred), 1864–1946 – американский фотограф, издатель журналов об искусстве фотографии, основатель галереи-студии «291» в Нью-Йорке (1905), где проходили выставки Сезанна, Пикассо, Бранкузи 267, 396, 420
- Страусова Юлия** (Straussowa Joulia), род. 1974 – российско-немецкая медиахудожница и скульптор. Училась в Новой академии изящных искусств у Т. Новикова и в Берлинском университете у Георга Базелица. Исследует математические принципы создания электронных скульптурных моделей 358, 359, 433
- Стржеминский Владислав Максимилианович** (Strzemiński Wladyslaw), 1883–1953 – польский художник и теоретик искусства. Учился в Государственных свободных художественных мастерских в Москве (1918–1919). Член Коллегии по делам искусств Наркомпроса в Москве (1918–1920), преподавал в Смоленске и разделял идеи

супрематизма. С 1922 г. жил в Польше, где основал направление «унианизм». В 1931 г. открыл Международную коллекцию современного искусства в Лодзи, в 1945-м создает там же Государственную высшую школу изобразительных искусств, откуда в 1950 г. его увольняют за противодействие распространению соцреализма. Инвалид Первой мировой войны 299

Суджа Ким (Sooja Kim), род. 1957 — корейско-американская видеохудожница. Училась живописи в университете Гонконга, стажировалась в музее института P.S.1. С 2006 г. живет и работает в США 336

Сутин Хаим, 1894—1943 — русский художник, с 1912 г. работавший во Франции 62

Сэлинджер Джером Дэвид (Salinger Jerome David), род. 1919 — американский писатель 403

Таки (Taki 183; Demetrius) — американский художник-граффитист. Работал посыльным в организациях Манхэттена в начале 1970-х гг. 243

Таллис Томас (Tallis Thomas), 1505(?)—1585 — английский композитор и органист, мастер Королевской капеллы, автор 40-голосного мотета «Spem in alium non habit» для 8 пятиголосных хоров 388

Талочкин Леонид Прохорович, 1936—2002 — московский коллекционер неофициального искусства и куратор выставок. В 1976 г. его коллекцию поставило на учет культурных ценностей МК СССР, в настоящее время собрание Талочкина экспонируется в музее РГГУ 111, 396

Тарантино Квентин (Tarantino Quentin), род. 1963 — американский режиссер, сценарист, актер 375, 416

Тарковский Андрей Арсеньевич, 1932—1986 — советский кинорежиссер 158, 224, 225, 409, 410

Таррел Джеймс (Turrel James), род. 1943 — американский художник, один из создателей инвайронментализма (искусства, перенесенного в окружающую среду) и лэнд-арта 183, 342—344, 409, 432

Татлин Владимир Евграфович, 1885—1953 — российский и советский художник-авангардист, конструктор 71, 128, 258, 411

Твомбли Сай (Twombly Cy), род. 1927 — американский живописец. Учился в Музейной школе изящных искусств в Бостоне, университете в Лексингтоне и Лиге студентов-художников в Нью-Йорке, в колледже г. Блэк-Маунтен, у Роберта Мозеруэлла. С 1957 г. работает в Италии 70—73, 83, 85, 216, 242, 421

Тейс Берт (Theis Berth), род. 1952 — люксембургский художник. В 1995 г. на Венецианском биеннале экспонировал «фальшивый» национальный павильон под названием «Potemkin Lock» 288, 430

Тереза Авильская св. (St. Teresa), 1515—1582 — испанская католическая святая, кармелитская монахиня и основательница многочисленных монастырей; автор духовных мемуаров. Подвергалась гонениям инквизиции 169

Терешкова Валентина Владимировна, род. 1937 — первая в мире женщина-космонавт 406

- Термен** Лев Сергеевич, 1896–1993 – российский изобретатель, физик. В 1920 г. создал электромusзыкальный инструмент «Терменвокс», в 1926 г. изобрел электромеханический телевизор. В 1930–1935 гг. жил в США, откуда был тайно вывезен ОГПУ, и с 1938 г. занимался разработкой секретных устройств в лаборатории НКВД 124
- Тернер** Джозеф Мэллорд Уильям (Turner Josef Mallord William), 1775–1851 – британский живописец-романтик 197
- Тер-Оганьян** Авдей Степанович, род. 1961 – московский художник и куратор. Учился в Ростовском художественном училище им. Грекова, в 1991–1993 гг. директор галереи в Трехпрудном (Москва). С 1999 г. живет в Чехии как политический беженец, преследуемый судом за оскорбление чувств верующих 239, 269–271, 430
- Тильманс** Вольфганг (Tillmans Wolfgang), род. 1968 – немецкий фотограф, живет в Англии. Лауреат приза Тернера 332, 379
- Тингели** Жан (Tinguely Jean), 1925–1991 – швейцарский художник, кинетист и неодадаист, участник выставки кинетистов «Движение» (1955), член группы «Новые реалисты» с 1960 г. 101, 107, 138, 139, 424
- Тинторетто** (Робусти) Якопо (Tintoretto; Robusti Jacopo), 1518–1594 – итальянский живописец 255
- Тираванийя** Рикрит (Tiravanija Rikrit), род. 1961 – тайский художник-акционист аргентинского происхождения. Учился в художественном колледже в Онтарио и в Институте искусств в Чикаго, стажировался в программе Музея американского искусства Уитни (Нью-Йорк), работает в Нью-Йорке и в Берлине 284, 379
- Тициан** (Тициано Вечеллио) (Tiziano Vecellio), ок. 1476/77 или 1489/90–1576 – итальянский живописец 51
- Тоба** (Тоба), 1053–1140 – японский буддийский монах и художник, автор 4 свитков с рисунками и подписями; в его честь в начале XVIII века стиль японских гротескных рисунков получает название «тоба-э» 375
- Тобрелугт** Ольга, род. 1970 – с.-петербургская художница. Училась компьютерной графике в Институте Art+Com (Берлин, 1991), в 1994 г. создала стиль неоакадемической компьютерной картины 359, 360, 433
- Тойманс** Люк (Tuymans Luc), род. 1958 – бельгийский живописец 366, 367, 369, 399, 434
- Толстой** Лев Николаевич, 1823–1910 – российский писатель и общественный деятель 222, 272, 284, 302
- Тоомик** Ян (Toomik Jaan), род. 1961 – эстонский видеохудожник 338
- Торони** Ниеле (Togoni Niele), род. 1937 – швейцарский художник-минималист, входил в группу «ВМРТ» (Бюрен, Моссе, Парментье, Торони), кредо членов которой состояло в том, чтобы всегда воспроизводить один и тот же геометрический элемент 174, 176, 426
- Тоскани** Оливьеро (Toscani Oliviero), род. 1942 – итальянский фотограф и дизайнер. Учился в школе прикладного искусства в Цюри-

хе, был фотографом газеты «Карьера делла серра» (Милан) и художником фирмы «Бенеттон» (1982–2000) 264

Троцкий (Бронштейн) Лев Давыдович, 1879–1940 – российский политический деятель 298

Трюффо Франсуа (Tuffaut François), 1932–1984 – французский кинорежиссер 220

Тупицын Виктор (Tupitsyn Victor) – российско-американский математик, критик, философ, идеолог московского неонконформизма в начале 1970-х гг. 205

Тупицына Маргарита (Tupitsyn Margarita) – российско-американский историк искусства, критик и куратор, специалист в области фотографии и дизайна советского авангарда, истории неофициального советского искусства 190, 397, 415

Тынянов Юрий Николаевич, 1894–1943 – советский филолог, писатель и теоретик художественного языка 12

Тьеполо Джованни Баттиста (Tiepolo Giovanni Battista), 1696–1770 – итальянский живописец 70

Тэдзука Осаму (Tezuka Osamu), 1928–1989 – японский рисовальщик комиксов «манга» (в собрании комиксов более 400 томов), мультипликатор. В 1985 г. на Первом международном фестивале мультипликационного кино в Хиросиме получил Гран-при 376

Тэйлор Элизабет (Taylor Elizabeth), род. 1932 – англо-американская киноактриса 320

Тэйлор-Вуд Сэм (Taylor-Wood Sam), род. 1967 – британская художница, автор фото- и видеоинсталляций 343, 344, 432

Тэтчер Маргарет (Thatcher Margaret), род. 1925 – премьер-министр Великобритании в 1979–1990 гг. 238, 415

Уайльд Оскар (Wilde Oscar), 1854–1900 – британский писатель и поэт 359

Уайтрид Рэчел (Whiteread Rachel), род. 1963 – британская художница. Училась в школе изящных искусств Слейда (Лондон). Лауреат приза Тернера (1993) 133, 348, 349, 416, 424, 433

Уде Фриц фон (Uhde Fritz von), 1848–1911 – немецкий художник 166

Уилки Ханна (Wilke Hannah), 1940–1993 – американская художница, автор перформансов и фотографий 200, 201, 427

Уилсон Ричард (Wilson Richard), род. 1953 – британский художник, автор инсталляций. В 1988, 1989 гг. входил в шорт-лист приза Тернера 340, 341, 432

Уильямс Теннесси (Ланир Томас) (Tennessee Williams; Lanier Thomas) – американский драматург, прозаик 67, 100

Уиткин Джоел Питер (Witkin Joel Peter), род. 1939 – американский фотограф-художник 354, 433

Уолл Джефф (Wall Jeff), род. 1946 – канадский художник, автор компьютерных фотокартин-лайтбоксов 365, 366, 434

- Уоллис** Брайан (Wallis Brian) — американский критик и редактор-составитель книг об искусстве постмодернизма, куратор Нового музея современного искусства в Нью-Йорке (1982–1988), главный редактор журнала «Art in America» (1989–1996), куратор Международного центра фотографии в Нью-Йорке 28, 394
- Уолхейм** Ричард (Wollheim Richard), 1923–2003 — англо-американский философ, теоретик искусства, писал о проблемах восприятия искусства 127
- Уорхол** Энди (Warhol Andy), 1928–1987 — американский художник и писатель, один из создателей поп-арта 6–9, 21, 88, 93, 96–98, 112–117, 132, 139, 154–156, 181, 182, 186, 232, 235, 245, 255, 259–261, 264, 269, 270, 317, 318, 335, 343, 345, 385, 405–407, 414, 420, 422–425
- Уотс** Роберт (Watts Robert), 1923–1988 — американский художник, историк искусства, участник движения флюксус. В 1951 г. окончил Университет Ратгерса и преподавал там искусство в 1960–1980-е гг.; в 1961–1986 гг. выпускал тиражи марок собственного дизайна; один из основных представителей мэйл-арта 149
- Ураньек** Роман (Uranjek Roman), род. 1961 — югославский художник, член группы «Ирвин» («Irwin», основана в 1983 г.) 295, 296
- Утрилло** Морис (Utrillo Moris), 1883–1955 — французский художник 392
- Уэльбек** Мишель (Houellebecq Michel), род. 1958 — французский поэт, эссеист, прозаик 113, 378
- Фабр** Жан (Fabre Jan), род. 1958 — бельгийский художник, скульптор, хореограф и театральный постановщик 322, 323, 432
- Фабро** Лючиано (Fabro Luciano), род. 1936 — итальянский художник и скульптор, участник движения арте повера 163, 164, 425
- Фельдман** Рональд (Feldman Ronald) — владелец галереи в Нью-Йорке. Сделал известными соц-артистов В. Комара и А. Меламида 200, 413, 414
- Феттинг** Райнер (Fetting Rainer), род. 1949 — немецкий художник. Учился в Академии художеств Восточного Берлина, в 1977 г. основал галерею на Морицплац — центр движения «Новых диких» 248, 429
- Фехнер** Густав Теодор (Fechner Gustav Theodor), 1801–1887 — немецкий физик, психолог, философ 14
- Филиппов** Андрей, род. 1959 — московский художник. Учился в Школе-студии МХАТ (постановочный факультет) 305, 431
- Филлиу** Робер (Filliou Robert), 1926–1987 — французский поэт и художник, участник движения флюксус 147
- Филонов** Павел Николаевич, 1883–1941 — русский–советский художник, лидер авангарда, создатель беспредметного искусства, руководитель школы «Мастера аналитического искусства» 7, 125, 207, 258, 414, 419
- Фишер** Конрад (Fischer Konrad, Lueg Konrad), 1939–1996 — немецкий художник, владелец галереи в Дюссельдорфе, где проходили выставки минималистов и концептуалистов 148, 149, 192, 425

- Фишкин** Вадим, род. 1965 – московский художник. Учился в МАРХИ, с 1992 г. сотрудничает с движением «Новое словенское искусство» (NSK), автор объектов и инсталляций, видеохудожник 239
- Фишли** Петер (Fischli Peter), род. 1952 – швейцарский художник, с 1979 г. работает вместе с Давидом Вайсом (Weiss David), род. 1946, швейцарским художником, учившимся в школе изящных искусств Цюриха. В 2003 г. Фишли и Вайс получили Золотого льва на Венецианском биеннале 280, 295, 430
- Флавин** Дэн (Flavin Dan), род. 1933 – американский художник-минималист. Изучал историю искусства в Колумбийском университете 127, 130, 261, 341, 424
- Флек** Роберт (Fleck Robert) – европейский историк искусства, критик и куратор, директор Региональной школы изобразительного искусства в Нанте (Франция) 299, 301
- Флёри** Сильви (Fleury Sylvie), род. 1961 – швейцарская художница, работающая в традиции поп-арта, автор фотографий, объектов и инсталляций 263, 264, 429
- Флинт** Генри (Flynt Henry), род. 1940 – американский музыкант, философ, математик, участник движения флюксус. Учился математике в Гарварде, но в 1958 г., после лекции К. Штокхаузена «Новая инструментальная и электронная музыка», посвятил себя концептуальному искусству 171
- Флобер** Гюстав (Flaubert Gustave), 1821–1880 – французский писатель 30, 31, 33
- Флоренские** Ольга и Александр, род. 1960 – с.-петербургские художники. Окончили ЛВХПУ им. Мухиной. Сооснователи группы «Митьки» (1985), авторы картин, графики, объектов и инсталляций, мультипликационных фильмов 350, 351, 433
- Флоренский** Павел Александрович, 1882–1937 – российский религиозный философ, священник, математик. В 1937 г. репрессирован 389, 391, 400
- Фонтана** Лючио (Fontana Lucio), 1899–1968 – итало-аргентинский художник-абстракционист 84, 85, 87, 88, 371, 402, 422
- Фостелл** Вольф (Vostell Wolf), 1932–1998 – немецкий художник. Учился в Академии искусств в Дюссельдорфе, участник движения флюксус 154, 272, 273, 425, 430
- Фостер** Норман (Foster Norman), род. 1935 – британский архитектор 418
- Фостер** Хэл (Foster Hal) – американский критик и историк искусства, профессор Принстона 28, 33, 133, 142, 185, 348, 349, 394–399, 417
- Фотрие** Жан (Fautrier Jean), 1898–1964 – французский художник. Учился в школе изящных искусств Слейда и в Королевской академии в Лондоне. Участник движения Сопротивления. В 1960 г. награжден главным призом Венецианского биеннале 57, 59, 60, 401, 421
- Франгелла** Луис (Frangella Luis), 1944–1990 – американский живописец аргентинского происхождения, по образованию архитектор.

- С 1976 г. жил и работал в Нью-Йорке, участвовал в создании мультимедийных произведений Дж. Кейджа, в 1980-е гг. был одним из основных представителей живописи новой волны 233, 428
- Франзен** Джонатан (Franzen Jonathan), род. 1959 — американский писатель 240
- Франко** Баамонде (Franco Bahamonde), 1892—1975 — глава испанского государства в 1939—1975 гг. В 1936 г. возглавил мятеж против Испанской республики 410
- Франциск** св. (St. Francesco d'Assisi) 1181—1226 — итальянский католический святой, основатель ордена францисканцев, автор проповедей и духовных стихов 157
- Фрейд** Зигмунд (Freud Sigmund), 1856—1939 — австрийский ученый и писатель, создатель психоанализа 160, 200, 217, 218
- Фрид** Майкл (Fried Michael) — американский художественный критик, историк искусства (живопись XIX в.), поэт 131, 408
- Фридман** Карл (Freedman Carl) — британский критик и куратор, директор Counter Gallery (открыта в 2003 г.). В 1990 г. вместе с Д. Хёрстом был сокуратором выставки «Современная медицина», где впервые были показаны объекты Хёрста, созданные из распиленных туш животных 378
- Фридрих** Каспар Давид (Friedrich Caspar David), 1774—1840 — немецкий художник 186, 319
- Фризби** Дэвид (Frisby David) — британский социолог и историк архитектуры, преподаватель университета Глазго, исследователь и переводчик В. Беньямина и Г. Зиммеля 394
- Фужерон** Андре (Fougeron André), 1913—1998 — французский живописец-неореалист 66, 421
- Фуко** Мишель (Foucault Michel), 1926—1984 — французский философ 18, 19, 21, 30, 31, 161, 241, 394, 408
- Фукс** Руди (Fuchs Rudi), род. 1942 — голландский историк искусства и куратор, директор музея Стеделийк (Амстердам) 245
- Фукуяма** Френсис (Fukuyama Francis), род. 1952 — американский футуролог и социолог 294
- Фюссли** Иоганн-Генрих (Fussli Johann-Heinrich), 1742—1825 — швейцарский живописец, любимый художник Гёте 254, 255
- Хаак** Ханс (Haacke Hans), род. 1936 — немецкий художник-концептуалист. Учился в высшей школе изобразительного искусства в Касселе и в школе искусств Тайлера в Филадельфии. С 1960 по 1965 г. состоял в группе «Зеро». В 1995 г. представлял Германию на Венецианском биеннале (1993) 195—197, 235, 238, 261, 267, 268, 409, 428, 430
- Хабермас** Юрген (Habermas Jürgen), род. 1929 — немецкий философ, крупнейший представитель франкфуртской школы 24, 29, 240, 394
- Хазанович** Кирилл, 1963—1990 — ленинградский художник, в 1982—1987 гг. член группы «Новые художники» 255

- Хазуме** Ромуальд (Hazoumé Romuald), род. 1962 — художник из Бенина 327, 328, 432
- Хайдеггер** Мартин (Heidegger Martin), 1889–1976 — немецкий философ 13, 399
- Хайнс** Раймон (Hans Raymond), род. 1926 — французский художник, состоял в группе «Новые реалисты», один из участников движения афишистов 85
- Халсо** Илка (Halso Ilkka), род. 1965 — финский художник, автор дигитальных фотографий 338, 432
- Хансон** Дуэйн (Hanson Duane), 1925–1996 — американский скульптор. Учился в Академии искусств Крэнбрук 166, 167, 426
- Харвей** Дэвид (Harvey David) — американский антрополог-марксист, автор книги «The Condition of Postmodernity» (1989), исследующей зависимость изменений в культуре от экономического развития 1960–1980-х гг. 24
- Хармс** Даниил (Ювачев Даниил), 1905–1942 — ленинградский поэт, писатель, драматург, создатель литературы абсурда. Репрессирован 344
- Хартли** Марсден (Hartley Marsden), 1877–1943 — американский живописец. В 1910-е гг. был абстракционистом и выставлялся в студии «291» у Стиглица, автор воспоминаний о Стиглице 396
- Хаскел** Барбара (Haskell Barbara), род. 1946 — американский историк искусства. Училась в университете Калифорнии (Лос-Анджелес). С 1976 г. куратор коллекции живописи и скульптуры в Музее американского искусства Уитни 234
- Хатум** Мона (Hatoum Mona), род. 1952 — британская художница палестино-ливанского происхождения. Училась в школе изящных искусств Слейда (Лондон). Автор видеоинсталляций и инвайронментов 307, 314, 315, 340, 341, 431, 432
- Хедженин** Лин (Hejinián Lyn) — американский поэт и критик, редактор журнала «Poetic's Journal» 398
- Хёдикке** Карл Хайнц (Hödicke Karl Heinz), род. 1938 — немецкий художник-неоэкспрессионист. Учился в Берлине в Высшей школе изобразительного искусства 248
- Хейзинга** Йохан (Huizinga Johan), 1872–1945 — голландский историк 24, 37, 82, 97, 235, 323, 394, 396, 398, 399
- Хелд** Эл (Held Al), род. 1928 — американский художник. Учился в Лиге студентов-художников (Нью-Йорк) 99, 422
- Хеммерт** Ханс (Hemmert Hans), род. 1960 — немецкий художник. Учился в Высшей школе искусств в Берлине и в школе искусств св. Мартина в Лондоне, автор объектов и инсталляций 346, 432
- Хендерсон** Найджел (Henderson Nigel), 1917–1985 — британский художник, один из основателей поп-арта, участник семинаров Независимой группы 79, 81, 82, 84, 422

- Херинг** Кит (Haring Keith), 1958–1990 — американский художник-граффитист. Учился в школе визуальных искусств в Нью-Йорке 234, 243, 244, 246, 428
- Херолд** Георг (Herold Georg), род. 1947 — немецкий художник. Со второй попытки, после кратковременного тюремного заключения, в 1973 г. переехал в ФРГ. Автор объектов и инсталляций 307, 346, 432
- Хёрст** Дэмиен (Hirst Damien), род. 1965 — британский художник, автор объектов, инсталляций, картин. Учился в Голдсмит-колледже (Лондон) 62, 93, 237, 296, 307–309, 372–374, 388, 414, 416, 417, 431, 434
- Хессе** Ева (Hesse Eva), 1936–1970 — американская художница немецкого происхождения. Училась в Лиге студентов-художников и в Йельском университете. Автор инсталляций и объектов 142–144, 197, 408, 409, 424
- Хиггинс** Дик (Higgins Dick), 1938–1998 — британский художник-перформансист и теоретик искусства, один из создателей движения флюксус, автор альтернативного медиапроекта «Something Else Press». Для определения жанра своего творчества в середине 1960-х гг. пользовался термином «интермедиа», заимствованным у Кольриджа 146
- Хилл** Гэри (Hill Gary), род. 1951 — американский видеохудожник. Учился в Лиге студентов-художников в Нью-Йорке, в 1995 г. получил Золотого льва на Венецианском биеннале, где участвовал в выставке Ж. Клера «Идентичность и инаковость» 273–276, 313, 314, 316, 416, 417, 431
- Хиллер** Сюзен (Hiller Susan), род. 1940 — американская художница, с 1969 г. живущая и работающая в Лондоне, автор инсталляций. С 1970-х гг. исследует массмедийные образы и популярные объекты, ставшие маргинальным историко-бытовым материалом 26, 420
- Хименес** Хуан Рамон (Jiménez Juan Ramon), 1881–1958 — испанский поэт 220
- Хиндли** Майра (Hindley Myra), 1942–2002 — британская преступница-детоубийца. С 1966 г. находилась в пожизненном тюремном заключении 318
- Хичкок** Альфред (Hitchcock Alfred), 1899–1980 — англо-американский режиссер, продюсер 345, 405
- Хлебников** Велимир (Виктор Владимирович), 1885–1922 — российский поэт-будетлянин, драматург, художественный критик, один из создателей авангардного художественного языка 180, 249
- Хлобыстин** Андрей, род. 1961 — с.-петербургский историк искусства, художник, критик и куратор, издатель газеты «Сусанинь», директор Архива и библиотеки нового искусства 257, 293, 380
- Ходорковский** Михаил Борисович, род. 1963 — бывший председатель правления нефтяной компании «ЮКОС». С 2003 г. находится в заключении 419
- Хойссен** Андреас (Huysen Andreas), род. 1942 — немецко-американский филолог и культуролог, поддерживающий концепцию «двух постмодернизмов»: реакционного и прогрессивного 12, 24, 28

- Хокинг** Стивен Уильям (Hawking Stephen William), род. 1942 — британский физик-теоретик 308, 309, 398, 399
- Хокни** Дэвид (Hockney David), род. 1937 — британско-американский художник. Учился в Королевском колледже искусств (Лондон), принадлежит ко второму поколению британских поп-артистов, автор картин и графики. С 1963 г. живет в Лос-Анджелесе и Голливуде 145, 425
- Хокусай** Кацусика, 1760—1849 — японский художник 375
- Холин** Игорь Сергеевич, 1920—1999 — московский неофициальный поэт «барачной» школы, член Лианозовской группы 111
- Хольцер** Дженни (Holzer Jenny), род. 1950 — американская художница-концептуалист, автор медиаинсталляций. Училась в школе дизайна на Род-Айленде 202, 203, 244, 295, 413, 427
- Хопкинс** Дэвид (Hopkins David) — британский историк искусства, специалист по искусству сюрреализма и дадаизма 36, 45, 60, 75, 395
- Хоркхаймер** Макс (Horkheimer Max), 1895—1973 — немецкий философ и социолог франкфуртской школы 24
- Хофман** Вернер (Hoffmann Werner), род. 1928 — крупнейший австрийский историк искусства, теоретик авангарда и куратор, основатель Музея искусства XX в. в Вене и директор Кунстхалле в Гамбурге 12, 13, 393
- Хофман** Йенс (Hoffmann Jens), род. 1972 — европейский куратор и писатель, директор по выставкам Института современного искусства в Лондоне 378, 379
- Хрущев** Никита Сергеевич, 1894—1971 — глава правительства СССР в 1953—1964 гг. 67, 404, 405, 407
- Хьюс** Роберт (Hughes Robert), род. 1938 — австралийский критик, историк искусства и куратор, живущий и работающий в Нью-Йорке, обозреватель журнала «Time», автор документальных телефильмов об искусстве XX века 160, 234, 235
- Хэлли** Питер (Halley Peter), род. 1953 — американский абстракционист, один из представителей направления нео-гео, начинал выставляться в Ист-Вилледж 235, 371, 372, 434
- Хэмилтон** Ричард (Hamilton Richard), род. 1922 — британский художник, один из создателей поп-арта. Учился в Королевской академии и в школе изящных искусств Слейда (Лондон). В 1952 г. один из создателей Независимой группы, в 1993 г. представлял Британию на Венецианском биеннале 78–83, 422
- Хюблер** Дуглас (Huebler Douglas), 1924—1997 — американский художник-концептуалист 408
- Цадкин** Осип (Zadkine Osip), 1890—1967 — французский скульптор, выходец из России 150
- Целан** Поль (Celan Paul), 1920—1970 — австрийский поэт еврейского происхождения. С 1950 г. жил в Париже 250
- Цой** Виктор Робертович, 1962—1990 — ленинградский музыкант, поэт, художник, в 1982—1990 гг. лидер группы «Кино» 248

- Чahal** Гор, род. 1961 — московский художник, автор перформансов, инсталляций 239
- Чашник** Илья Григорьевич, 1902–1929 — российский художник-супрематист 266
- Челант** Джермано (Celant Germano) — итало-американский куратор и критик. В 1967 г. стал лидером движения арте повера, куратор Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке 109, 163, 408
- Чепмэны** Динос и Джек (Chapman Dinos & Jake), род. 1962 и 1966 — британские художники и скульпторы. Учились в Королевском колледже искусств в Лондоне. Наиболее известные представители Молодого Британского искусства 307, 308, 310, 355, 431, 433
- Черноморский** Павел, род. 1979 — с.-петербургский историк и журналист 401
- Чернышев** Аристарх, род. 1968 — московский художник, автор видео- и компьютерных объектов, инсталляций 303, 304, 398, 431
- Чернышева** Ольга, род. 1962 — московская художница. Окончила ВГИК (отделение художников кино). Автор живописных и фотосерий, объектов, инсталляций, видеоинсталляций 333, 334, 432
- Чернышов** Михаил, род. 1945 — российско-американский художник-абстракционист, в 1960-е гг. один из создателей советской версии поп-арта. С 1981 г. живет в Нью-Йорке 112, 396
- Черчилль** Уинстон Леонард Спенсер (Churchill Winston Leonard Spencer), 1874–1965 — премьер-министр Великобритании в 1940–1945, 1951–1955 гг. 402
- Чикаго** Джуди (Chicago Judy), род. 1939 — американская художница-феминистка 198–200, 409, 412, 427
- Чинали** Рикардо (Cinalli Ricardo), род. 1948 — аргентино-британский художник, автор картин, фресок, инсталляций 362, 433
- Чуйкова** Мария Михайловна, род. 1960 — московская художница и куратор, автор объектов, инсталляций 239
- Шагал** Марк Захарович (Chagall Marc), 1887–1985 — французский художник, выходец из России 40, 401
- Шагин** Владимир Николаевич, 1932–1999 — ленинградский художник из круга А. Арёфьева, отец художника Дмитрия Шагина, основателя группы «Митьки» (1985) 402
- Шарф** Кенни (Scharf Kenny), род. 1958 — американский живописец-постмодернист. Изучал историю искусства в Калифорнийском университете (Санта-Барбара), учился в школе визуальных искусств в Нью-Йорке, участвовал в движении граффитистов с К. Херингом 234
- Шафрази** Тони (Shafrazi Tony) — американский художник и с начала 1980-х гг. владелец галереи в Нью-Йорке. В 1974 г. сделал надпись спреем на картине Пикассо «Герника», которая не нанесла вреда полотну и была удалена реставраторами. В настоящее время как арт-дилер работает с картинами Пикассо, Бэкона, Баския и других художников 234

- Шварц** Шолом Аронович, 1929–1995 – ленинградский художник из круга А. Арефьева 402
- Шварцкоглер** Рудольф (Schwarzkogler Rudolf), 1940–1969 – австрийский художник, учился в школе графического искусства и в Академии прикладного искусства в Вене, в 1964 г. присоединился к движению венских акционистов 159, 160, 406, 425
- Швиттерс** Курт (Schwitters Kurt), 1887–1948 – немецкий художник, участник движения дада, создатель направления мерц-кунст, автор коллажей и ассамбляжей 39, 101–104, 422
- Шекли** Роберт (Sheckley Robert), 1928–2005 – американский писатель 342
- Шекспир** Уильям (Shakespeare William), 1564–1616 – английский драматург и поэт 12, 45
- Шелковский** Игорь Сергеевич, род. 1937 – российско-французский художник. Учился в МОХУ Памяти 1905 года в Москве. В 1976 г. эмигрировал во Францию, в 1979–1986 гг. издавал журнал «А–Я», посвященный неофициальному искусству 412
- Шемякин** Михаил Михайлович, род. 1943 – российско-американский художник, скульптор и театральный декоратор. Учился в СХШ при Институте им. Репина (Ленинград). В 1967 г. создал группу «Санкт-Петербург». В 1971–1981 гг. жил в Париже, с 1982 г. живет и работает в Нью-Йорке 407
- Шенебек** Евгений (Schönebeck Eugen), род. 1936 – немецкий художник-экспрессионист, соавтор Базелица 145
- Шерман** Синди (Sherman Cindy), род. 1954 – американская художница-фотограф и кинорежиссер. Училась в университете в Баффало 132, 227–229, 245, 261, 345, 354, 355, 397, 411, 428, 433
- Шеховцов** Сергей (Поролон), род. 1969 – московский скульптор. Учился в МГХИ им. Сурикова 389, 434
- Шикельгубер** см. Гитлер
- Шиле** Эгон (Schiele Egon), 1890–1918 – австрийский художник, представитель венского стиля модерн и экспрессионизма 266
- Шинкарев** Владимир Николаевич, род. 1954 – с.-петербургский художник и писатель 352, 367–369, 433, 434
- Ширага** Казуо (Shiraga Kazuo), род. 1924 – японский художник, автор перформансов 69, 421
- Шифф** Джон (Schiff John) – американский фотограф 41
- Шишкин** Иван Иванович, 1832–1898 – российский художник, создатель эталонного национального пейзажа 9
- Шнабель** Джулиан (Schnabel Julian), род. 1951 – американский художник. Учился в университете в Хьюстоне, стажировался в Музее американского искусства Уитни (Нью-Йорк). Автор гигантских ассамбляжей и картин 33
- Шнеде** Уве (Schneede Uwe) – немецкий историк искусства и куратор, директор Кунстхалле в Гамбурге 158, 397

- Шнееман** Кароли (Schneeman Carolee), род. 1939 — американская художница и писатель, автор перформансов. Училась в Колумбийском университете и Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке *160, 161, 197, 200, 407, 410, 425*
- Шоу** Джеффри (Jeffrey Shaw), род. 1944 — европейский медиа-художник австралийского происхождения. Изучал архитектуру в университете Мельбурна, скульптуру в Академии Брера в Милане и в школе искусств св. Мартина в Лондоне. С 1991 г. директор Исследовательского института визуальных медиа при ЗКМ в Карлсруэ, специалист в области компьютерного дизайна и дигитального кино *289–291, 430*
- Шпеер** Альберт (Speer Albert), 1905–1981 — немецкий архитектор, главный идеолог архитектуры и дизайна массовых мероприятий Третьего рейха, министр промышленности в 1940-е гг. 20 лет провел в тюрьме Шпандау, где написал мемуары *250*
- Шпенглер** Освальд (Spengler Oswald), 1880–1936 — немецкий философ и культуролог *383, 384, 389, 400*
- Штайнер** Рудольф (Steiner Rudolf), 1861–1925 — австрийский философ-мистик, создатель антропософии *158, 207*
- Штауффенберг** Шенк фон (Stauffenberg Schenk von), 1905–1944 — немецкий полковник, основной участник неудачного покушения на Гитлера в 1944 г. Казнен в тюрьме Плетцензее, Берлин *157, 407*
- Штирнер** Макс (Шмидт Иоганн Каспар) (Stirner Max; Schmidt Johann Caspar), 1806–1856 — немецкий философ, основатель анархоиндивидуализма *46, 395*
- Штокхаузен** Карлхайнц (Stockhausen Karlheinz), род. 1928 — немецкий композитор-авангардист, музыкальный теоретик *162, 418*
- Шульц** Вернер (Schulz Werner) — австрийский фотограф *160, 425*
- Шутов** Сергей Алексеевич, род. 1955 — московский художник, автор мультимедийных инсталляций. В 2001 г. представлял РФ на Венецианском биеннале *294, 431*
- Эванс** Уолкер (Evans Walker), 1903–1975 — американский фотограф *266*
- Эйнштейн** Альберт (Einstein Albert), 1879–1955 — немецкий физик *308*
- Эко** Умберто (Eco Umberto), род. 1932 — итальянский культуролог, писатель, идеолог постмодернизма *23*
- Элиаде** Мирча (Eliade Mircea), 1907–1986 — французский культуролог и религиовед румынского происхождения *218, 219, 397*
- Элиассон** Олафур (Eliasson Olafur), род. 1967 — датский художник, автор инсталляций, учился в Королевской академии изящных искусств в Копенгагене *341, 399*
- Эльская** Надежда — московская художница-нонконформист, была арестована вместе с О. Рабиным, Е. Рухиным и В. Тупицыным во время «Бульдозерной выставки» в Москве *205*
- Эмин** Трэси (Emin Tracey), род. 1963 — британская художница, автор объектов и инсталляций, в 1999 и 2004 гг. номинировалась на приз Тернера *174, 307, 426*

- Эмпедокл** (Empedokles), ок. 490 — ок. 430 до н. э. — древнегреческий философ. Жил на Сицилии, по легенде, бросился в жерло Этны 185
- Энгельс** Фридрих (Engels Fridrich), 1820—1895 — философ и общественный деятель, один из основоположников марксизма 224
- Энгр** Жан Огюст Доминик (Ingres Jean Auguste Dominique), 1780—1867 — французский художник 61, 395
- Эпиктет** (Epiktetos), род. ок. 50 г. н. э. — греческий философ, стоик. Был рабом, потом учителем в Риме, основал школу в Никополе (Эпир) 18
- Эренцвейг** Антон (Ehrenzweig Anton), 1908—1966 — психоаналитик, автор книги «Скрытый порядок искусства» 133
- Эрнст** Макс (Ernst Max), 1891—1976 — немецкий, французский и американский живописец, скульптор, исследователь возможностей коллажа и других техник автоматического письма, основатель дадаизма, один из ведущих сюрреалистов 40, 44, 45, 401
- Эстес** Ричард (Estes Richard), род. 1932 — американский живописец-гиперреалист. Учился в Институте искусств в Чикаго 167, 168, 426
- Юккер** Гюнтер (Ücker Günther), род. 1930 — немецкий художник, автор кинетических объектов, начинал как рекламный художник. Учился в Академии художеств в Берлине 140, 141, 144, 414, 424
- Юнг** Карл-Густав (Jung Karl-Gustav), 1875—1961 — швейцарский психолог и философ, основатель «аналитической психологии» 383
- Юнген** Брайан (Jungen Brian), род. 1970 — канадский художник. Учился в Институте прикладного искусства и дизайна Эмили Карр, первым удостоен канадской премии Sobey Art Award 327, 432
- Юнгер** Эрнст (Jünger Ernst), 1895—1998 — немецкий писатель, ученый и философ 38, 324, 395
- Юст** Еспер (Just Jesper), род. 1974 — датский художник, автор видео-инсталляций 335, 336, 432
- Юфит** Евгений Георгиевич, род. 1961 — с.-петербургский режиссер и художник, создатель направления некрореализма и студии независимого кино «Мжалалафильм» 255
- Якобсон** Роман Осипович, 1896—1982 — российско-американский лингвист, литературовед, специалист по семиотике 20, 394
- Яковлев** Владимир Игоревич, 1934—1998 — московский живописец 221, 222, 428
- Якут** Александр, род. 1956 — московский художник. Окончил МГХИ им. Сурикова. В 1989—1992 гг. сокуратор Первой галереи, с 1993 г. директор «Якут галереи» 415

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

От модернизма к постмодернизму 6

Найдите пять отличий 6

Проблема репрезентации образа от модернизма к постмодернизму 9

На границе модернизма и постмодернизма 19

Постмодернизм и то, как его понимают 23

ВТОРОЙ МОДЕРНИЗМ 1940–1950-х ГОДОВ 35

Эсхатологический модернизм 1940–1950-х годов 42

Пейзаж после битвы. Абстрактный экспрессионизм
нью-йоркской школы 42

Последний человек модернизма в Европе 57

Popular Modernité 1950-х годов 66

Стертый де Кунинг. О судьбе живописи модернизма в Нью-Йорке 66

«Это – завтра». Британский поп-арт 77

«Авангард не сдается» 82

У начала космической эры: «международный синий» Ива Кляйна 88

РЕАЛЬНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ 1960-х ГОДОВ: ОТ ОБРАЗА К ИМИДЖУ 95

«Новые реалисты»: музеефикация отбросов европейского урбанизма 101

Современность как она есть: американский поп-арт 108

Моделирование современности 121

Оп-арт 121

Американский минимализм 127

Современность как анархия 135

Антиформа 135

Анархизм против социального регулирования 145

Анархия как попытка квазирелигиозного синтеза 156

Из 1960-х в 1970-е годы: конец модернизма как формальной специализации 162

Арте повера 163

Фигуративная живопись и скульптура 165

Концептуализм 170

1970-е ГОДЫ: СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ПРОТЕСТ ПРОТИВ СОВРЕМЕННОСТИ 179

Вне поля зрения. Лэнд-арт и концептуализм первой половины 1970-х годов 183

Политика в искусстве 192

Концепции политического искусства 192

Антисоветское искусство 204

Языки тела 216

Боди-арт 1970-х годов 216

Возвращение экспрессионизма: реальность как боль 220

Формы эскапизма: реальность как сон 224

От языка тела к языку имиджей 227

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК АПРОПРИИРОВАННАЯ ИСТОРИЯ. ПОСТМОДЕРНИЗМ В 1980–1990-е ГОДЫ 231

Героический постмодернизм 1980-х годов 242

Новая волна 242

Апроприаторы и симуляционисты 260

Картины виртуальной реальности: видео-арт 1980-х годов 272

Момент постсовременности: «Горизонты» Тимура Новикова 280

Обескураженный постмодернизм конца XX — начала XXI века 287

Постсовременность как контрреволюция 287

Институализация политического искусства в Европе 295

«Компостмодернизм» 307

Новая антропология 307

Алиены 307

Фрики и монстры 317

Детский дискурс 323

Этника 327

Антропология повседневности 332

Среда обитания 337

Делокализованное пространство 337

Неизбежность синтетики 343

Пространство психоза 345

Архивирование окружающей среды 347

Иконосфера, или Blois-рынок художественных образов 352

Образы традиций 353

От неоклассики к абстракции: образы XX века 366

Возможный образ будущего 374

Заключение 377

Примечания 392

Хроника событий 401

Список иллюстраций 420

Указатель имен 435

Андреева Е. Ю.

А 18 Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.: ил. ISBN 5-352-01984-5

Книга Е. Ю. Андреевой об интернациональном изобразительном искусстве второй половины XX – начала XXI века посвящена поиску ответа на вопрос: что в каждый данный исторический момент понимают под словом «современный»? Читателю предлагается увлекательное путешествие через несколько пластов современности от 1940-х годов к сегодняшнему дню. Исследуя смену концепций современного искусства, автор рассказывает историю основных его направлений: абстрактной живописи, поп-арта, неодада, минимализма, концептуализма, лэнд-арта, политического и феминистского искусства, симуляционизма и апроприации, видео-арта. Творчество российских художников впервые рассматривается как составная часть общемировой эволюции актуального искусства. Книга богато иллюстрирована и адресована всем интересующимся личностями, идеями и проблемами современного художественного творчества.

Екатерина Юрьевна Андреева

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Редактор ОЛЬГА ХОВАНОВА

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА

Корректоры ЕЛЕНА ГУЛЯЕВА, НАТАЛЬЯ БОБКОВА

Верстка ВЕРЫ ЛОШКАРЕВОЙ, ТАТЬЯНЫ СЫРОВЕТНИК

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 25.12.2006. Формат 60×100 1/16

Гарнитуры NewBaskervilleC, FranklinGothic.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 33,9. Изд. № 1984. Тираж 5000 экз. Заказ № 3821.

Издательство «Азбука-классика»

195105, Санкт-Петербург, а/я 192

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии СТР

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

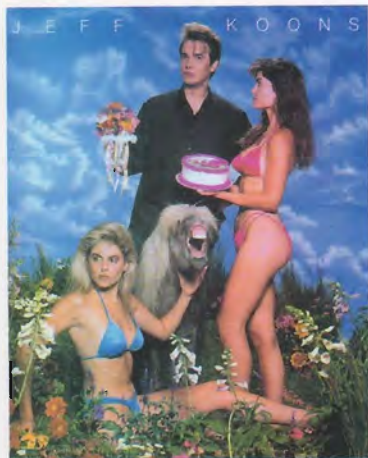


ПОСТМОДЕРНИЗМ

НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА



ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА



Серия «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу, это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствознанием за прошедшее столетие.

Каждая книга, как правило, принадлежит перу одного автора и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

Екатерина Юрьевна Андреева — историк культуры, критик, куратор выставок актуального искусства, доктор философских наук. В сфере ее интересов — культура модернизма и постмодернизма в Европе и США, советское искусство, русский авангард. Андреева — автор монографий и альбомов «Все и Ничто: Культовые фигуры в искусстве второй половины XX века» (2004), «Sots Art» (1995), «Художники „газа-невской культуры“» (1990).

Книга Е. Ю. Андреевой об интернациональном изобразительном искусстве второй половины XX — начала XXI века посвящена поиску ответа на вопрос: что в каждый данный исторический момент понимают под словом «современный»? Читателю предлагается увлекательное путешествие через несколько пластов современности от 1940-х годов к сегодняшнему дню. Исследуя смену концепций современного искусства, автор рассказывает историю основных его направлений: абстрактной живописи, поп-арта, неодада, минимализма, концептуализма, лэнд-арта, политического и феминистского искусства, симуляционизма и апроприации, видео-арта. Творчество российских художников впервые рассматривается как составная часть общемировой эволюции актуального искусства. Книга богато иллюстрирована и адресована всем интересующимся личностями, идеями и проблемами современного искусства.

ISBN 5-352-01984-5



9 785352 019849

www.azbooka.ru