

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008-027.21

Д.В. Галкин

ДИСПОЗИЦИЯ ВЗГЛЯДА, ИЛИ ОПТИКА ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-13-70001
«Визуальная антропология: модели социокультурных коммуникаций».*

Рассматривается проблематика, которую в культурных исследованиях ассоциируют с визуальной антропологией. На примере творчества современных российских художников автор показывает, как искусство формирует оптику идентичности, помещая зрителя в определенную диспозицию взгляда. Основным материалом для статьи послужил выставочный проект «Соединенные Штаты Сибири» (2012–2013), в котором, по мнению автора, художники формируют оптику сибирской идентичности.

Ключевые слова: современное искусство; визуальная антропология; оптика идентичности; бедное искусство; поп-арт.

От наскальных росписей до «Черного квадрата», от античной миметической скульптуры до абстрактных инсталляций искусство всегда формировало ту диспозицию взгляда, благодаря которой складывалась оптика, задающая параметры культурной идентичности. Идет ли речь о визуализациях египетской «Книги мертвых» или православной иконы, о голливудском кинематографе или живописи русских передвижников, во всех случаях мы имеем дело не просто с образами, но с культурным позиционированием взгляда человека этой культуры. Художник приглашает нас не только познакомиться с образной и/или нарративной стороной произведения искусства. Он заманивает нас в точку, из которой правильно смотреть и в которой сходятся взгляд и смысл, художественный знак и культурное значение.

Этот эффект прекрасно показан, например, в исследованиях Маршала Маклюэна [1, 2], где он демонстрирует, что визуальные конвенции кино (художественного и документального) – смена плана, переход нарратива через смену кадра и прочее – «натуральны» только для западного человека, который привык к условности киноповествования. Для тех, кто смотрит кино впервые (допустим, бесписьменные племена), этот язык непонятен. В работах представителей критической теории мы также находим исследование данной проблематики на материале кинематографа. Вальтер Беньямин [3] обнаруживает формирование диспозиции взгляда в его «машинизации», фабрикуемой техническим аппаратом кино съемки. Г. Маркузе и М. Хоркхаймер (цит. по: [4]) анализируют эффект удвоения реальности благодаря «естественному» переходу образов с экрана кинозала в контекст повседневной жизни.

Что мы можем сказать о современном искусстве? Не пытается ли оно освободить нас от этого рабства навязанного взгляда? Не открывает ли оно нам новые горизонты и возможности эксперимента с разными оптиками и способами идентификации? Не выполняет ли оно благородную задачу спасения нас от оптики потребительской идентичности?

Мы рассмотрим этот вопрос на одном из ярких примеров в современном российском искусстве – выставочном проекте 2012–2013 гг. под названием «Соединенные Штаты Сибири». Проект подготовлен Сибирским цен-

тром современного искусства (Новосибирск) и Сибирским филиалом государственного центра современного искусства (Томск) (куратор – Вячеслав Мизин, арт-группа «Синие носы»). Далее мы будем использовать аббревиатуру названия выставки – СШС.

Как и полагается современному искусству, выставка «Соединенные Штаты Сибири» вызвала у критиков немало совершенно разноплановых прочтений и вопросов, чтобы их количеством измерить глубину и событийный масштаб проекта. Какое арт-событие удалось и не удалось В. Мизину как куратору? Провести очередной праздник на улице «русского бедного»? Изучить и открыть интересные грани сибирской идентичности? Познакомить мир с новым художественным феноменом – современным сибирским искусством и братством художников? Или заявить новую версию манифеста сибирского сепаратизма? Совершить протестную политическую выходку в до боли знакомом «антироссийском» духе? А может быть наоборот – СШС неожиданно предстала как апология русского патриотизма и шовинизма глазами сибиряков? Возможно, куратор просто изловчился выдать набор ироничных комиксов по мотивам поп-культуры за современный арт? С какой целью? Вполне продуманный региональный маркетинг средствами современного искусства. Отвлекаясь от циничного маркетинга, в собранных работах прочитывается ужасно благородный замысел психотерапевтического воздействия на публику, зобмируемую массовой культурой и политической пропагандой. Куратор задумал нас подлечить?

Разумеется, знакомство с выставкой скорее оставляет нас в вопрошательном недоумении, чем дает ответы и расставляет точки над *i*. Тем интереснее выглядит попытка распутать клубок вопросов и дискурсов, которыми озадачивают нас современные художники – обитатели мифической арт-республики Соединенные Штаты Сибири – и понять ту оптику сибирской идентичности, которую они предлагают.

Чистый взгляд, или На празднике «русского бедного»

В контексте современного искусства «Соединенные Штаты Сибири» можно расположить в одном ряду с

двумя другими историческими выставками – «Бедное искусство в пространстве» (1967, Генуя, куратор Ж. Челант) и «Русское бедное» (2008, Пермь, куратор М. Гельман). Их объединяют общие художественные мотивы: обращение к «бедным» средствам выражения (простые, обыденные, легко доступные материалы), протест против гламура и элитарности искусства – всего неприлично богатого. Один из героев выставки 1967 г. и *arte povera* 1960–1970-х гг. (бедное искусство в итальянском оригинале) Яннис Кунеллис использовал в своих работах землю, огонь, животных, двери, мешки, оконные рамы и т.д. [5]. Валерий Кошляков – участник пермской выставки 2008 г. – создает свои работы из кусков картона, скотча и случайно найденного мусора, производя арт-на-выброс – недолговечный художественный трэш (один из образовательных проектов куратора СШС В. Мизина когда-то так и назывался – «Тяп-ляп-арт»).

«Бедное искусство» во всем его многообразии сложно назвать эстетической программой, объединяющей художников (особенно в случае «русского бедного»). Скорее, это общая интуиция, собирательная идея для эстетики современного искусства. Она отсылает нас и к *ready made* объектам Да-да, и к концептуализму, и к русскому авангарду начала XX в., и к советскому нон-конформизму, и к американскому поп-арту. Однако «бедное» – это, безусловно, претензия на особую оптику. Оптику чистого и простого взгляда, в которой концепт светится через незамутненность бедного материала.

СШС пронизана духом «русского бедного». И не только потому, что куратор проекта и его творчество как художника ассоциируются с этой эстетикой (достаточно вспомнить «Кухонный супрематизм» группы «Синие носы»). И, конечно, не только потому, что выставку активно продвигал «Культурный альянс» все того же Марата Гельмана. Просто многие работы, представленные на СШС, сильны и интересны именно этой эстетикой.

Все начинается с самого простого и тривиального, обыденного, подручного. Новосибирский художник Сергей Беспамятных, например, воспел мужество и величие политических лидеров, враждебных США, – Уго Чавеса, Саддама Хусейна, Хо Ши Мина и других – с помощью наклеенных на холст вырезок из газет и журналов (серия «Они сражались за Родину»). Олимпийские женские коньки Василия Слонова (из серии *Welcome to Sochi 2014*) отчасти цитируют работу Александра Бродского «ЦПКиО» (1997), представленную в Перми в 2008 г., и развивают – вместе со слоновскими топорами, украшенными олимпийскими (и не очень) символами и девизами, – дадаистские эксперименты *ready made* (рис. 1). Диспозиция взгляда начинается с простой и до боли знакомой вещи, обретающей неожиданный статус художественного знака.

В случае с топорами В. Слонов демонстрирует поразительную концептуальную силу *arte povera*. Дело в том, что концептуализм разрешает художнику пренебречь традиционными выразительными средствами – кистью и красками, мрамором и бронзой и т.п. – в пользу чего угодно, что может послужить формой для художественного высказывания [6]. И вот реальная

серия из двух десятков топоров включается в символическую игру вокруг Олимпиады в Сочи: топор как символ силы и бунта (пусть и мирно воткнутый в доску), как символ созидательного труда, как символ российской патриархальности, примитивности и антисимвол модернизации. В довершение В. Слонов специально иронично пригламурирует свои топоры с помощью олимпийской символики и лозунгов, превращая их в гордый глянец национальных образов торжества спортивных побед. Тем самым он одновременно утверждает «бедное» в противовес богатому и гламурному и развенчивает порожний гляцевый блеск зажиточной элитной культуры.

Константин Еременко обошелся без арт-объектов в духе *ready made*. Но его живописные комиксы бедны по-своему. Он использует аэрографию – инструмент уличного околохудожественного хулиганства и автомастерских, где предлагают графический тюнинг автомобилей для хозяев с эстетическими претензиями. В работах Еременко открывается еще одна сторона «бедного» – бедность как онтология и иллюзия существования. Пытаясь разогнать тоску провинциального величия родного Новосибирска, художник показывает бедность жизни без мифа и смысла. Лучше находиться в любой иллюзии, подобно истории о концерте группы «Королева» на стройке метрополитена или эвакуации в сибирский город кумиров советской детворы – Хрюши и Степашки (рис. 2), чем жить в бессмысленной пустоте огромного географического пространства Сибири.



Рис. 1. В. Слонов из цикла «Welcome to Sochi 2014»



Рис. 2. К. Еременко «Хрюша и Степашка в эвакуации. Новосибирск. 1942»

«Бедное» как концепт присутствует и у Василия Слонова. Но в совершенно ином значении, близком тому, что стало символом творчество еще одного героя выставки в Перми – Николая Полискового. «Бедное» есть простое, природное и настоящее – как топор и обрабатываемый им материал. В «бедном» отражается и присутствует что-то русское, естественное, настоящее – простое и великое, грубое и убогое, распадающееся и выживающее, искреннее и лживое. Бедность не как постыдное, но как особенное бытие, полное мужества и трагического антипафоса. В результате оптика «бедных» вещей превращается в диспозицию взглядывания в новые смыслы. Следующий шаг – идентификация с диспозицией.

Сибирский поп-арт

Эстетика «бедного» близка философии поп-арта. Неслучайно заглавная работа СШС, которая называется «Соединенные Штаты Сибири» и выполнена автором – омским художником Дамиром Муратовым в виде снежно-полосатого флага сибирского острова свободы (рис. 3), цитирует важнейшую работу поп-арта – «Флаг» Джаспера Джонса. Джонс блестяще деконструирует структуру художественного знака, показывая проблематичность различия между полотном с цветными полосами и звездами и государственным символом – звездно-полосатым флагом США [7]. Остается совершенно непонятно, где проходит граница знака? Муратов развивает этот метод, показывая проблематичность различий между снежинками и полосами и символом (не)существующей(?) республики (или острова свободы, как он позже ее назовет).



Рис. 3. Д. Муратов «Флаг Соединенных Штатов Сибири»

«Бедное» и поп-арт, безусловно, сближает не только антиэстетика в смысле отрицания доминирующей идеи красоты и гармонии в искусстве, но и критический настрой относительно элитной и массовой культуры. Поп-арт 1960-х гг. в США стал критикой общества массового потребления и демонстрацией той безысходности для искусства, которая возникает в мире, где все растворяется в товарно-денежных отношениях. Высокое и низкое неизбежно меняются местами, поскольку высокое становится товаром, а товар и деньги – главной ценно-

стью. Поэтому образы поп-арта в творчестве Р. Лихтенштейна, Э. Уорхола, Т. Вессельмана, Дж. Джонса эксплуатируют «низкие» жанры и объекты – рекламные плакаты и фотографии, комиксы, потребительские товары, газеты и пр. Известная тактика – позаимствовать у противника его же средства и обернуть против него [8]. Эту игру по-своему продолжают художники из СШС.

Дамир Муратов и Василий Слонов воспользовались – совершенно в духе Энди Уорхола – форматом рекламного плаката и серийной развеской в несколько рядов (ведь навязчивое повторение – основа рекламного воздействия). То, что получилось в итоге, уже и ни плакат, и ни живопись, а тот самый искомый провокационный художественный жест, вокруг которого выстраивается логика современного искусства. Слонов приглашает на Олимпиаду и как бы рекламирует исключительный российский социально-политический колорит спортивного мегасобытия. Муратов «продает» под брендом «Че» политиков, писателей, поэтов и героев мультфильмов.

Комикс стал жанровой основой работ Николая Копейкина и Константина Еременко. Копейкин (наверное, самый не сибирский художник из всего братства СШС, поскольку давно живет и работает в Санкт-Петербурге) представил умильный, сентиментальный и ироничный «сериял» о слоне, привезенном для императора Петра I в Россию в начале XVIII в. История о том, что император не раз пытался доставить диковенное животное в Петербург и в конечном итоге добился своего (получил слона в подарок от шаха Хуссейна), находит немало подтверждений. Неизвестно только, что стало с этим животным. Николай Копейкин берется вернуть жизнь явно недооцененному сюжету из русской истории, пытаясь представить, как сложилась бы судьба первого русского слона. Вот он сидит под березкой на берегу реки и грустит о родине. А вот он пьет «горькую» с матросами. И тут же его потомки в качестве сантехников пришли к человеку, внешне очень похожему на Корнея Чуковского: «Кто говорит? Слон!» Неужели забытая страница русской истории наконец-то возвращена публике?

Одна из центральных тем поп-арта – смешение реальности и образов массовой культуры. Благодаря постоянному облучению средствами массовой информации, рекламе и потребительскому изобилию, современный человек оказывается в мире, где граница между реальностью материального мира и мира образов с телеэкрана стирается. Если реальности больше не существует либо ее крайне проблематично найти, то теряет свой смысл – уже не в первый раз в истории – и реализм в искусстве. Сибирские поп-художники, конечно, не могли обойти эту тему.

Дамир Муратов в серии работ «Если бы они родились в Сибири» (рис. 4) обыграл в духе соцреализма альтернативные биографии поп-звезд. Элвис Пресли, конечно же, стал бы гармонистом – любимцем сельских красавиц. А Майкл Джексон подался бы в пастухи. В мифологии арт-республики «Соединенные штаты Сибири» простота сельской жизни и бескрайние сибирские просторы вполне органично и гостеприимно размещают альтернативные биографии далеких западных кумиров. Что это? Тоска в сибирской бескрайней

глубинке о недостижимых поп-идолах? Низвержение ложных кумиров и возвращение их на бrenную землю? Или предложение им убежища в мире «бедного» и настоящего для тех, кто утратил собственную реальность и потерял себя в медийной среде?



Рис 4. Д. Муратов из цикла «Если бы они родились в Сибири»

Николай Копейкин развивает эту тему по-своему. На «эпическом полотне» «Война Миров», в котором иронично цитируются и великие батальные полотна классической живописи, и коллективные портреты России И. Глазунова, он изобразил битву героев российских (советских) и американских мультфильмов. В схватке сошлись Шрек и Крокодил Гена, Микки Маус и Чебурашка, Кот Том и волк из «Ну, погоди!». В обеих армиях еще много бойцов. Исход сражения неизвестен. Однако не это важно. Куда важнее еще один содержательный лейтмотив творчества художника из братства СШС.

Оптика и политика сибирской идентичности

Обсуждая современное искусство, принято говорить о том, что художник что-то исследует, ищет ответ на какой-то вопрос или пытается этот вопрос поставить в наиболее ясном и точном виде. Что исследуют художники из братства СШС? Мы могли бы ответить так: они исследуют современную мифологию Сибири, проводя эксперимент по ее конструированию.

Первая часть эксперимента посвящена Америке – настоящему Соединенным Штатам. США становится для художников отправной точкой, но никак не конечным пунктом. Муратов заимствует у американцев флаг и заселяет Сибирь звездными мигрантами («Если бы они родились в Сибири»). Слонов лихо разделяется с «пагубным влиянием Запада», размещая на сибирском стальном кокошнике новый символ сибирского могущества – медведь, повергающий Микки Мауса в половом акте. Копейкин собирает американских поп-героев из мультфильмов в армию и бросает против победоносной армии «наших» мультяшных бойцов. Сергей Беспамятных воспекает славу всех тех «великих политических лидеров», кто открыто противостоял США, – Хо Ши Мина, Саддама Хусейна, Уго Чавеса и других – на доске (стене, аллее) славы.

Вторая часть эксперимента по изучению и конструированию мифологии СШС посвящена истории. Мало

кто знает, что скучный (хотя и очевидно справедливый) патриотический лозунг о прирастании могущества России Сибирью – не самый лестный и интересный миф о сибирской земле в составе России. Само словосочетание «Сибирские Соединенные Штаты» художники явно позаимствовали из политической истории и движения сибирских сепаратистов (так называемое сибирское областничество), которые, по сути, добились признания колониального статуса Сибири, боролись за самоопределение ее коренных народов и выступали за ее отделение от России, собираясь создать некое подобие Соединенных Штатов Америки.

В самом деле, существует ли позитивный, привлекательный, интересный миф о Сибири, кроме образа гигантских просторов безлюдной глуши, суровых и застрявших в неизвестном прошлом сибиряков, или бездонного сырьевого придатка Московского царства? Неужели именно с таким ощущением живут обитатели этой огромной территории?

Сибирское областничество в XIX в. пыталось создать утопическое видение будущего сибирского края, который на Западе традиционно воспринимают отдельно от большой России. Современные сибирские художники создают утопическую арт-республику «Соединенные Штаты Сибири» – автопортрет Сибири как утопической земли (Муратов) – и пытаются таким путем понять / сфабриковать мифологию современной Сибири. И дело здесь не в самих работах, а в том, какой взгляд, какую оптику, какое состояние и ощущение себя эти работы должны спровоцировать / сформировать у зрителя.

У Василия Слонова мы находим диспозицию сибирского взгляда, сочетающего немного злобный юмор, грубоватую иронию и брутальную насмешку, глобальное недоверие официальным символам и лобному официозу – взгляд недоверчивый, быстро и весело раскусывающий любое двуличие и выпендрож. Взгляд, бросающий юморной вызов приморскому краснодарскому гламуру «Сочи-2014» из простоты и дремучести красноярской избу.

Константин Еременко стилизовал свою аэрографию под старые фотографии и, глумясь над силой этого «документа» в «истории» Новосибирска, издевается над тоской по большому поп-культурному мифу о Сибири, на ходу фабрикуя его. С позиции его иронично-оптимистического взгляда в Сибири возможно все – остается запустить творческую машину придумывания новых мифов, а потом весело и немного злобно – так по-слоновски! – развенчать весь этот бред. Похожим образом разыгрывает ощущение культовости древней сибирской земли в своих работах Сергей Беспамятных.

Участник арт-группы «Синие носы» решили на этот раз воспарить на уровень масштабных обобщений, вероятно, пытаясь достичь сибирского философского взгляда, и представили сибирский край в качестве поля битвы старого и нового, остатков былинно-богатырской Руси (в образе богатыря) и современной России на роковом пути модернизации (в образе суприматических объектов Малевича). От исхода этой битвы в Сибири (в технопарках, академгородках, университетах, церквях и т.д.) будет зависеть будущее 1/6 части суши.

Таким образом, по версии резидентов арт-республики «Соединенные Штаты Сибири», современная сибирская идентичность есть сплав особого грубовато-юмористического, мрачно-веселого взгляда на жизнь, агрессивно-жизнерадостного размежевания с доминированием американской поп-культуры, дистанцирования от попсового национального гламура и официоза, переоткрытие сибирского как бедного в качестве культурного концепта, предполагающего, в частности, значительную дистанцию по отношению к национальной культурности в любой ее версии. Именно в эту оптику заманивают нас современные сибирские художники.

Мифическая арт-республика СШС сама по себе является объектом современного искусства, «зависающим в сознании», пространстве и времени (даже несмотря на то, что ее резиденция была временно обустроена под Новосибирском). Ее основатели – не менее мифическое художественное братство – приглашают нас в мир провокационных вопросов, изучения и распаковки культурных символов, бесконечного цитирования художественной традиции, поп-культуры и политики. Преодолевая границы географические – ведь некая единая Сибирь тоже является не более чем мифо-географией, – адепты современного сибирского искусства начинают работу с границами концептов, стереотипов, символов и образов (как это делает в своих «олимпийских» постерах Слонов, психоаналитически деконструируя социально-политический контекст Олимпиады с помощью графических символов). Именно такова стратегия современного искусства как «фабрики смыслов» – проверять на прочность границы норм, ценностей, концептов и символов. Но на кого работает эта фабрика? Ведь вопрос об идентичности – всегда вопрос политический.

Действительно, «русское бедное» с самого начала было не просто эстетическим концептом, а одним из

центральных элементов культурного брендинга пермского края (вопрос, насколько удачным был этот проект, мы оставим в стороне). Программа «Культурного альянса» Марата Гельмана, в рамках которой СШС обрела российскую и международную известность, также во многом ориентирована на мобилизацию региональных культурных ресурсов в коммерческих и политических целях (другой вопрос, насколько она оказалась жизнеспособной). Выставочный проект «Соединенные Штаты Сибири» тем временем постепенно превращается в региональный бренд современного искусства Сибири и бренд нескольких организаций – Сибирского центра современного искусства (Новосибирск), Фонда поддержки современного искусства «Сибирь» и Сибирского филиала государственного центра современного искусства (Томск). Кто из сибирских географических, административных или коммерческих субъектов решит продвигать этот бренд дальше?

Можно только предполагать. В любом случае, политический и маркетинговый цинизм есть еще одна проверка на прочность и состоятельность кураторского почина СШС – яркого, актуального, многослойного, резонансного, немного пьяного, отвязного и брутального.

В заключение хотелось бы вернуться к вопросу, поставленному в начале нашей статьи. Как видно из предложенного анализа, современные художники ловко и непринужденно обращаются с оптикой идентичности через конструирование диспозиции взгляда. С одной стороны, они действительно стремятся разрушить, деконструировать навязчивые диспозиции поп-культуры, предлагая иронично и весело проблематизировать их. С другой стороны, они приглашают попробовать другую диспозицию – их версию сибирской идентичности. В итоге нас пытаются сделать приверженцами регионального культурного маркетинга – т.е. возвращают туда, откуда пытались спасти – в оптику потребителя, но на этот раз куда более искушенного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев : Ника-Центар, 2003.
2. Маклюэн М. О понимании медиа: эссе о продолжении человека. М., 2003.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1966.
4. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М. ; СПб. : Медиум, Ювента, 1997.
5. Christov-Bakargiev C. Arte Povera (Themes and Movements). L. : Phaidon Press, 2005.
6. Osborne P. Conceptual Art (Themes and Movements). L. : Phaidon Press, 2011 (Reprinted edition).
7. Henry Madoff S. Pop Art: A Critical History. Documents of Twentieth-Century Art. University of California Press (Second Edition edition), 1997.
8. Дебор Г. Общество спектакля. М. : Логос, 1998.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 16 октября 2013 г.