

ЕЖЕДНЕВНЫЕ НОВОСТИ ИСКУССТВА@ARTINFO



-->

В МИРЕ В МОСКВЕ В РОССИИ В ПИТЕРЕ В ИНТЕРНЕТЕ ПЕРИОДИКА ТЕКСТЫ НАВИГАТОР АРТ ЛОНДОН - РЕПОРТАЖИ ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВОЙ АРТИКУЛЯЦИЯ С ДМИТРИЕМ БАРАБАНОВЫМ АРТ ФОН С ОКСАНОЙ САРКИСЯН МОЛОЧНИКОВ ИЗ БЕРЛИНА ВЕНСКИЕ ЗАМЕТКИ ЛЕНЫ ЛАПШИНОЙ SUPREMUS - ЦЮРИХ ОРГАНИЗЕР ВЕЛИКАНОВ ЯРМАРКИ ТЕТЕРИН НЬЮС ФОТОРЕПОРТАЖИ АУДИОРЕПОРТАЖИ УЧЕБА РАБОТА КОЛЛЕГИ АРХИВ

Выставка Владимира Куприянова "Cast me not away from your presence/ Non respingermi dalla tua presenza/ Не отвержи мене от лица Твоего". Милан.

<<Со 2 октября по 8 ноября 2008 в Милане, в галерее Impronte выставка Владимира Куприянова "Cast me not away from your presence/ Non respingermi dalla tua presenza/ Не отвержи мене от лица Твоего". По названию известной работы 1990 года. (Одной из лучших и знаковых работ нашего искусства того времени. 12 марта 2008 на аукционе Сотбис 2/3 экземпляра был продан за 70 тысяч фунтов. Ю. П.)



"Возвышенный исторический опыт Владимира Куприянова"
Виктор Мизиано.

Работы Владимира Куприянова неотторжимы от эффекта исторического узнавания – причем узнавания очень комплексного и, одновременно, интимного. Так, его фотографический триптих «Фестиваль 57» обращает нас к легендарному Всемирному фестивалю молодежи и студентов, состоявшемуся в Москве в 1957 году и ставшему одним из кульминационных событий хрущевской «оттепели». Мне не довелось быть свидетелем этого события. 1957-ой – это год моего рождения. Однако уже в детстве изустная история донесла до меня память об этих эйфорических днях, когда страна после десятилетий политической изоляции открывала для себя многоязыкий, многоликий, многоидентичный мир. Позднее мне довелось слышать, как художники поколения 60-х апеллировали к этим дням как поворотным в своей творческой судьбе. Они рассказывали о состоявшейся тогда выставке Джексона Поллока, о сеансах каллиграфии Жоржа Матье (Mathieu), о концертах американского джаза на площадях летней Москвы и о многом другом, что, подчас, походило на некий исторический фантом, т.е. на нечто, чего не было на самом деле, но что столь точно выражает суть произошедшего, что может претендовать на статус исторической объективности. Хотя я и не застал эти события, как и не запечатлел с натуры «картинку» конца 50-х – начала 60-х, однако знаю ее в частности по замечательному советскому кино той эпохи. А потому «Фестиваль 57» – это и память о фильмах тех лет, в первую очередь выдающегося Марлена Хуциева, о его шедевре «Июльский дождь», снятом, впрочем, на десять лет позже московского фестиваля, уже на излете «оттепели», но главная героиня которого так напоминает девушку из центральной части триптиха Куприянова. Это и память о первом черно-белом телевизоре в моей московской квартире, по которому я впервые увидел «Заставу Ильича» – дугой хуциевский шедевр, с тем, что бы увидеть эти фильмы вновь через двадцать пять лет, когда их вновь вернули на экраны на волне уже новой, на этот раз горбачевской «оттепели». Аутентичность образов «Фестиваль 57» задана в частности тем, что позаимствованы они Куприяновым с фотопленки реального очевидца событий, и сохранилась случайно, так как были, вполне, впрочем, оправдано, расценены их автором как фотографический брак. А потому – это и память о моем собственном, столь типичном для тех лет подростковом фотолюбительстве, о запахе химикатов, о сизых потеках, что они оставляли на пальцах...

Нарратив – в том числе нарратив исторический, есть устоявшийся бренд русской, в том числе и современной, культуры. Так именно этот тип нарратива определяет работу крупнейшего русского художника наших дней, Ильи Кабакова, и его концепцию тотальной инсталляции. Впрочем, сама форма тотальной инсталляции – т.е. некой замкнутой среды, скрупулезно воссоздающей фрагмент ушедшего мира, некой тотальности, эстетически воспроизводящей в себе тотальный характер господствующего символического порядка, – сама эта форма на сегодняшний день тоже есть факт истории. Именно этот принцип определял собой весь уклад позднего советского общества, когда в ситуации незабываемой стабильности его символического порядка, основным объектом трансформации становилась внутренняя структура системы. Структурная косность символических

форм оказывалась преодоленной за счет смещения стоящих за этими формами смыслов, прежде всего путем эксплуатации их метафорического потенциала. Эта установка определяла тогда не только работу культурного воображения, но и повседневную практику. Прилежно выполняя устоявшиеся социальные ритуалы, советские люди трансформировали их, наполняя новыми смыслами[1]. В сложных, многоярусных инсталляциях Кабакова, это бытие позднего социализма воспроизводится дважды – здесь тематизируется и сам ритуализованный общественный порядок, и его метафоризированное воспроизведение в коллективной социальной практике[2].

Однако в настоящий момент этой уникальной социальной реальности уже не существует. Поэтому тотальная инсталляция в настоящий момент суть историческая реконструкция, а сам Илья Кабаков, как он сам говорит, - «перемещенное лицо». Имеется в виду, что советское прошлое он описывает, игнорируя историческую дистанцию, задействуя для ее реконструкции сложившийся в советские годы тип сознания. Именно таким образом он сохраняет способность к рассказу, к наррации, так как главное, что отличает сознание актуальное, сложившееся после распада советского мира – это неспособность его описать, встроить в последовательный нарратив. Символические формы выпали из иерархии, утратили былые связи, лишились устойчивых смыслов и их метафорического потенциала, а, следовательно, и возможности их творческого использования. Как сохранить исторический взгляд в ситуации кризиса исторического повествования – это проблема, которую в новом постсоветском искусстве взялся решить Владимир Куприянов.



Крайне значим здесь сам факт обращения Куприянова к материалу фотографии, т.е. не к условности сценографической бутафории, как у Кабакова, а к материалу обладающему в не зависимости от его эстетических достоинств статусом исторического документа. При этом, это может быть материал профессиональных и даже известных фотографов, но чаще всего это материал из частных семейных архивов, лишенный яркого авторского начала, а потому в еще большей степени могущий претендовать на характер объективного свидетельства. Использует Куприянов и свою собственную фотосъемку, но и в ней он максимально избегает аффектации субъективного начала, воспроизводя устоявшиеся каноны фотофиксации.

Тематически и типологически этот материал крайне многообразен. Так уже упомянутый «Фестиваль 57» обращает нас к хрущевской оттепели, к периоду демократических надежд и модернизационного рывка советского общества, оставшемуся до наших дней важной политической референцией русского либерального сознания. Обращается Куприянов и к образам посконной деревенской жизни («Волжские типы» и мн. др.), к которой апеллировали в советские годы по большей части т.н. «деревенщики», адепты антимодернизационного консервативного сознания. Несколько важных для творчества Куприянова циклов связано с московским метро. Созданный в сталинскую эпоху этот архитектурный комплекс суть не просто памятник зодчества, но и времени, который воплотил в себе и героический энтузиазм масс и Большой террор[3]. Эта драматическая эпоха оказалась в фокусе гласных и скрытых общественных дискуссий эпохи позднего социализма, в которых столкнулись «догматики сталинисты» с радетелями демократического социализма, сторонники объективного исторического анализа и развенчатели коммунизма, с тем, чтобы уже на излете столетия обернуться модой на сталинский «большой стиль» (в котором собственно и выстроено московское метро). Впрочем, много в работах Куприянова материала причастного к реалиям обыденного опыта, однако и он сигнализирует нам о стоящих за ним дискурсивных пластах. Так сцена трудовых буден в «Не отвержи от меня лица своего» восстанавливает в нашей памяти т.н. «производственную тему» в советской культурной продукции, которая была отнюдь не только фактом социального заказа власти, но и полем искреннего взыскания освобожденного труда и одновременно объектом социальной критики. Наконец, много в работе Куприянова и сцен советской повседневности - пикников, прогулок на природе,

общений некоего дружеского или семейного круга («Шестоковичу» и др.). Но и эта тема имела в советском мире сложный пучок коннотаций: частная жизнь была одновременно и полем приложения официальной биополитики и пространством от нее свободным, в котором советские люди реализовывали свои представления о человеческом счастье и создавали альтернативные модели жизни.

Однако в отличие от художников советской эпохи Куприянов работает не внутри одного из этих присущих тому времени дискурсов, а скорее созерцает их со стороны. Все тематические аллюзии, что сквозят из его образов, не проявлены каким-либо авторским риторическим нажимом. Скорее это просто неизбежные следы времени, запечатленные в иконографии используемых Куприяновым образов. Они не навязываются автором, а считываются зрителем – причем чем больше у зрителя знания о коллизиях той эпохи или чем больше у него реального опыта жизни в те времена, тем более они ему очевидны. Сам Куприянов не устраивает отдельные изображения в некие нарративные ряды и, обрабатывая изображения, не пытается пристегнуть их к некому ясно читаемому смысловому стержню. Его задача сохранить для нас исторический факт в его документальной данности, избавив его от авторских содержательных комментариев. Это время ушло, а наше время – такова установка автора - лишено ресурсов вынесения о нем ответственного суждения.

Ставка Куприянова на документ, свободный от авторского комментария, имеет в современной культуре свои многочисленные прецеденты. Так именно этот подход к историческому свидетельству предполагает «моральный императив» повествования о Холокосте, который разделяется многими прикоснувшимися к этой теме. Любой вымысел, любой авторский нарратив лишь исказит и спрофанирует священную суть Катастрофы[4]. Именно этому императиву следует в своем творчестве Кристиан Болтанский – художник, также много использовавший в своей работе фотографии, в том числе и анонимные фото архивы, и последовательно избегавший навязывать материалу внешние авторские оценки. Однако в современном обществе существует сложившийся консенсус в оценке этого события и любая авторская его интерпретация, если она не исходит из экстремистской среды, будет лишь еще одним подтверждением его сложившегося восприятия. Отсюда задача Болтанского состоит в том, чтобы заставить говорить сам материал, чтобы именно он, преодолев уже несколько рутинизированный и стертый дискурс оплакивания и обвинения, поведал нам об ужасе свершившегося. Поэтому же все его изобретательные художественные приемы направлены на то, что бы вызвать у зрителя шок, способный приобщить его к переживанию ужаса тотального уничтожения.

Однако ситуация, с которой имеет дело Куприянов иная. И дело здесь не только в том, что Холокост – безусловный факт прошлого, а советская реальность во многом еще продолжает жить, и не в том, что Холокост факт, хоть и грандиозный в своей чудовищности, но локальный, в то время как опыт советского социализма несравненно более протяженный, комплексный и неоднозначный. Есть все основания считать, что и опыт Холокоста продолжает жить и сегодня и что его опыт – опыт «голой жизни» как сказал Джорджо Агамбен - есть основа современного жизнеощущения. Скорее главное отличие Куприянова от Болтанского в том, что их работа определяется разными травмами. Травматический опыт, который Куприянов разделяет с теми, кого называют «the last Soviet generation», сводится к внезапной, необъяснимой и бесповоротной утрате казавшегося незыблемым жизненного мира. И действительно «everything was forever, until it was no more»[5]. Причем этот мир ушел не оставив нам никакого послания, никого легитимного завещания, не подсказав никакой однозначной своей оценки (кроме тех, которые сейчас поспешно выносят, следуя сиюминутной политической конъюнктуре). Более того, порожденная этой утратой потеря ориентиров усугубляется тем, что, бросая ретроспективный взгляд, мы понимаем, что, живя в том мире, казавшимся нам «forever», мы на самом деле – и ранние работы Куприянова тому свидетельство - осознавали его скорый, если даже уже не свершившийся конец. Разрешить эту травму утраты, вернуть живое переживание ушедшего прошлого шок-эффектами – метод не адекватный. Ведь это ушедшая жизнь не сводится лишь к тотальному ужасу (хоть и существует конъюнктура именно на такую его репрезентацию). Самая главная проблема в том – и это основное отличие советского опыта от Холокоста – что опыт этот никак не определен.

Впрочем, травматическая неспособность вписать исторические факты в стройный нарратив, есть проблема не только Куприянова и его сверстников по «the last Soviet generation». На самом деле именно с этой проблемой столкнулась современная историческая наука, провозгласив – в лице некоторых своих представителей и целых школ – поворот от Истории к Памяти[6]. Многие исследователи заняты сегодня не столько познанием объективного смысла исторического развития, сколько пытаются приобщиться к тому, что может быть названо историческим опытом, у которого нет объективного измерения, и который постигается и живет в субъективности. Речь идет не о построении исторического нарратива, а о постижении «прошлого как такового»[7]. Постигание исторического опыта – это и есть та задача, над которой работает Владимир Куприянов.



Разбирая авторскую методологию, с помощью которой Куприянов следует в решении поставленной задачи, необходимо в первую очередь обратить внимание на то, как он работает с фотоизображением. В отличие от Болтанского он не стремится претворить человеческие образы так, что бы в них исчезли персональные черты. Ему не нужно свести индивидуальное к статистической единице безликой человеческой массы с тем, что бы за ней проступила «голая жизнь». Напротив, все его персонажи – Надюша в разных ее возрастных ипостасях («Надюша»), чарующий женский образ участницы фестиваля молодежи («Фестиваль 57»), молодые солдатики с девушками («Среднерусская возвышенность») и др., сохраняют то живое трепетное присутствие, что способна дать именно фотография.

В то же самое время Куприянов пытается избежать того, присущего фотографии эффекта *punctum*'а, на который в свое время обратил внимание Ролан Барт, т.е. неизбежно проступающей за любым фотографическим изображением реального человека диалектики жизни и смерти. Этот эффект, сыгравший большую роль в работе многих серьезных художников – Гюнтера Ферга, Томаса Руфа и многих других, для Куприянова не столь принципиален. Ведь диалектика жизни и смерти – категория экзистенциальная и универсальная, и этим она чужда историческому опыту, который всегда коллективен и конкретен. Поэтому Куприянов чаще всего избегает традиционного показа фотографии в виде отпечатка на фотобумаге, обрамленного рамкой и паспарту. И здесь он проявляет незаурядное технологическую изобретательность, нанося фотоизображение на прозрачную пленку или на стекло, подкладывая под него условные цветные фоны, оставляя изображение неокантованным или находя для него нетрадиционные типы обрамления и т.д. Все эти приемы имеют своей целью, в частности, лишить человеческий образ самодостаточности, встроить его в некую наглядную, хотя семантически неочевидную систему связей, вырвав его, таким образом, из ситуации прямого и эксклюзивного диалога со зрителем.

В результате внимание зрителя переключается с репрезентации как таковой на сам факт репрезентации. Избавившись от магии *punctum*'а, от завороченности направленного на нас с фотографии прямого взгляда, зритель обращает внимание на языковую специфику изображения – на стоящий за ним заданный временем тип фотографической репрезентации. Так в дилетантских фотографиях из «Фестиваля 57» отчетливо проступает характерная стилистика эпохи, знакомая по ее высшим образцам - от фотографий Роберта Франка и фильмов «Новой волны» до, если брать пример более локальный, того же Марлена Хуциева. В свою очередь фотография Надюши восстанавливает в нашей памяти тот характерный и крайне устойчивый, переживший десятилетия тип постановочной съемки фотоателье, примеры которой и по ныне хранятся в многочисленных семейных альбомах представителей «the last Soviet generation».



Разумеется, все эти выявленные формы репрезентации обладают не только чисто формальным, но и символическим статусом. В сущности, они являют собой то, что классик социологии Морис Хальбвак называл «символическими рамками памяти», доказывая, что память есть факт не сугубо субъективный, а социальный. Этот аспект Куприянова живо интересует, поскольку сколь ни были многообразны используемые им изображения, в том числе и его собственные фотографии, но все они не выходят за пределы устоявшихся типов изображения, поэтому все они способны оказаться носителями не только индивидуального авторского, но и коллективного опыта. Однако дальше по этому пути Куприянов не идет. Вскрытие системы культурных, социальных, властных отношений, скрытых за тем или иным типом репрезентации - а именно это определило собой работу многих особенно американских художников, его не интересует. Нет ничего более чуждого Куприянову, чем «критика репрезентации». Введение исследовательского критического начала увело бы его от основной задачи - постижения исторического опыта. Куприянова интересует не знание истории, а возвращение живого переживания прошлого.

В этой связи важно еще раз обратить внимание на те методы манипуляции образом, которые Куприянов применяет в своей работе. Важен здесь не просто факт сопряжения фотоизображения с неким отвлеченным формальным порядком, а значима и та пластическая логика, которой следует этот порядок. Значим - тот жесткий пошаговый ритм расчленения изображения, который он использует в «Не отвержи от меня лица своего». Значима - и та игра разноцветными геометрическими плоскостями в цикле «Шостакович». Значимо и то, как в серии «Все двенадцать» изображения светильников на станциях московского метро сводятся им к ритмическому пунктиру чисто формальных мотивов, и как струится по горизонтали ритм монохромных пятен в «Фестиваль 57», и как так же по горизонтали из отдельных фотоизображений последовательно выстраиваются вытянутые пейзажи в проекте «Фасады Волги». Говоря иначе, в работах Куприянова отвлеченный формальный порядок не просто внедряется в фотоизображение, но живет там некоей самоценной жизнью. В сущности это самоценная ритмическая жизнь отвлеченных форм есть ничто иное как орнамент.



Как известно, основная особенность классического орнамента, что особенно очевидно, если он задействует некие имеющие реальную референцию мотивы, это редукция их смысловых значений в пользу чисто формальной бессодержательной игры. Оба эти начала - чисто пластические бессодержательные экзерсисы и изображения, семантически нагруженные и имеющие реальную референцию, мы встречаем и в работах Куприянова. Подобную же встречу фотоизображений и орнамента мы встречаем и у знаменитой польской художницы Софии Кулик. Однако разница между этими художниками здесь крайне показательна. Если у польской художницы фотоизображения оказываются полностью подчиненными ритму орнамента, который собственно и строится из прихотливо выстроенных фотографий, то у Куприянова фотоизображение и орнамент накладываются друг на друга, образуя два резонирующих, но при этом сохраняющих свою автономию плана. Зритель, таким образом, вынужден постоянно вибрировать между двумя этими различными планами, переключаясь с одного на другой. При этом - что крайне принципиально, оба эти плана полярно противоположны друг-другу, каждый из них предполагает совершенно различные режимы восприятия. Если фотография рассчитана на содержательно-тематическое прочтение, то орнамент открыт чистой визуальной игре воображения.

Этим Куприянов делает еще один шаг в сторону от нарративного описания истории и от присущей ему веры в способность художественного языка ухватить описываемый объект. Раскалывая образ на два взаимопротиворечащих и несовместимых плана, он как бы разрывает язык изнутри, выявляя, таким образом, его неспособность представить репрезентируемый объект в его целостности и завершенности. Зрителю дается понять, что образ не исчерпывается зримой поверхностью изображения и что его конечная суть пребывает в ином измерении, - там, куда уводит взгляд орнаментальная игра, т.е. в сфере воображения. И действительно исторический опыт, в отличие от Истории, не имеет отношения к объективной истине, к нему можно приблизиться лишь через порыв фантазии. Как говорил Вальтер Беньямин, прошлое для настоящего интересно не тем, каким оно было на самом деле, а тем, каким оно могло бы быть, т.е. говоря иначе, таким, каким мы его сможем себе вообразить.

Заметим, однако, что ритм, пластически организующий орнамент – это также и музыкальный термин. Музыка же играет важную роль в Куприяновской работе. Отсюда и посвящение Шостаковичу в названии его работы, а также аллюзии на Вагнера и другие музыкальные реалии в других его произведениях. В сущности присутствующий в каждой его работе элемент орнаментальности, вносит в нее некую особую не повторяющуюся в других работах мелодию. Это изощренное владение организацией пластических элементов Куприянов воспринял у одного из своих учителей, выдающегося дизайнера Юрия Курбатова, известного своим крайне артистическим подходом к полиграфическому дизайну.

Впрочем, профессиональная предыстория Куприянова – это не только дизайн, но и театр. Его базовое образование – это театральная режиссура. Встречу дизайнера с театральной сценографией мы можем наблюдать на его выставках. Чуждый идее тотальной инсталляции, он, однако, не сводит экспозицию к традиционной развеске работ. Каждая его выставка это самостоятельное высказывание, организованное через тщательный подбор работ, выбор их формата и техники, сложную систему пространственной повески – на стенах и в пространстве помещения. В конечном счете, и здесь все определяет не только тематика выбранных им работ, но и их ритмическая организация, ее музыкальный лад. О связи музыки с исторической памятью писал в свое время Хейзинга, давая теоретическое объяснение вводимому им термину. Ведь музыка постигается не рационально, а через переживание, настроение, чувства, и именно так мы можем пережить эмоциональное тождество с опытом миновавшего прошлого.

В этой связи крайне характерен осуществленный Куприяновым в июне 2007 года в Афинах перформанс «Пространственная гексаграмма». Приглашенный им к сотрудничеству знаменитый джазовый музыкант, Сергей Летов, импровизировал на сцене рядом со сделанной накануне видеозаписью его собственного

музицирования и спроецированной на установленные на той же сцене два больших стереоскопических экрана. В результате, зрители видели в полумраке сцены три идентичные фигуры слаженно играющих музыкантов, только две из них фактически имели статус исторического документа (хоть не большой давности), а присутствовавший на сцене in persona Сергей Летов, вел в этом музыкальном трио диалог с самим собой, но только со сдвигом во времени, т.е. со своим собственным прошлым. Так Куприянов инсценировал тот эффект эмоционального диалога с фактами прошлого, который он пытается добиться в своих фотографических работах. В музыкальном звучании прошлое и настоящее образовало единый континуум, где не было разделения на факт прошлого и настоящее, на субъект, т.е. реального Летова, и объект, т.е. его документальное изображение.

Отсюда, кстати, еще одна характерная черта искусства Куприянова. Речь идет о работах основанных на его собственной авторской съемке – о его последних волжских пейзажах («Фасады Волги»), как, впрочем, и о его предыдущих деревенских сериях («Сергиевские», к примеру) и др. работах. В них максимально нивелированы признаки времени, нет в этих образах ничего, что бы указывало на точную хронологическую принадлежность фотографии. Здесь, также как и в используемых им архивных фотографиях, сквозь фотоизображение проступают некие устойчивые типы фоторепрезентации, т.е. социальные рамки памяти. Таким образом, стремясь к столь зрелищно представленному в Афинах эффекту временного континуума, в котором совмещается прошлое и настоящее, Куприянов не только приближает к нам документы прошлого, но и, запечатлевая сегодня факты настоящего, он нивелирует в них черты актуальности.

Однако не чревато ли столь глубокое укоренение творчества в прошлом – его фактическое подчинение символическим рамкам памяти, утратой творческой автономии? Ведь Ницше – мыслитель, Куприяновым высоко чтимый и которому он посвятил несколько своих произведений, утверждал в свое время, что движение вперед возможно только через забвение. Более того, в забвении можно усмотреть терапевтический эффект, способный избавить «the last Soviet generation» от травмы утраты прошлого. Есть, впрочем, еще одна опробованная терапевтическая методика: из психоанализа нам известно, что излечение наступает тогда, когда пациент оказывается способным вместить свою травму в некую сочиненную им историю своей жизни. Так, и исторический нарратив – история коллективной жизни, может сыграть терапевтическую роль, примирив настоящее с прошлым. Оба эти метода были использованы в России в постсоветский период – первый из них определял собой умонастроение 90-х, второй – последующее десятилетие. Куприянову же слишком очевидно, что попытки забвения – это то, что в психоанализе называется вытеснением, т.е. игнорирование травмы, от чего она загоняется в глубины подсознания и лишь усугубляет свое разрушительное воздействие. Точно также ему очевидно, что все, наспех созданные, исторические нарративы не способны ухватить исторический опыт прошлого. Чем более односторонне они представляют прошлое, тем более наглядно это противоречит их претензиям на историческую истину, тем более очевидна их неизжитая травматическая природа. Куприянов исходит из того, что травма есть историческая данность, что она суть непреодолимая основа опыта его поколения - «the last Soviet generation», поэтому надо не игнорировать ее, а максимально открыться ей, максимально использовать заложенную в ней потенциальность. В этой возможности главная ценность пережитой травмы, это тот шанс, что дан поколению, поскольку уже следующее будет переживать прошлое неизбежно иначе. И именно открытость травме и ее потенциальности открывает возможность реализовать творческую автономию.



Как известно, одно из характерных психологических последствий индивидуальной травмы это отчуждение от привычного уклада жизни. То, что ранее являлось нераспознаваемым в силу его встроенности в жизненный мир, вдруг отчуждается, оказывается объектом стороннего безучастного созерцания. Именно этот эффект и пережило целое поколение, пройдя через травму внезапной утраты сложившегося жизненного мира. Причастность к этому опыту и позволила Куприянову увидеть его материал – ранее

нераспознаваемый или строго встроенный в иерархию жизненного порядка - увидеть сторонним взглядом, вне какой-либо системы связей. Вся описанная выше методология Куприянова как раз и направлена на то, что бы максимально удержать этот уникальный опыт стороннего взгляда на ранее не подлежащие созерцанию факты и, одновременно, восстановить с ними эмоциональную связь. При этом, как только эмоциональная связь оказывается восстановленной, вплоть до растворения объекта и субъекта в едином временном континууме, наглядно вскрывается индивидуальная причастность к этим созерцаемым фактам. Говоря иначе, предметом созерцания субъекта оказывается он сам на разных этапах своей прошлой жизни. Именно это происходило с Сергеем Летовым, когда он присматривался к своим партнерам по музыкальному трио, т.е. к самому себе в некоем недавнем прошлом. Именно это происходит с Куприяновым, когда он вскрывает в своих собственных фотографиях символические социальные рамки, которые традиционно у автора остаются за пределами осознания. Именно это происходит со зрителями его работ, которые начинают ощущать свою глубокую причастность к сценам чужой и уже канувшей жизни.

Однако для того, что бы причастность эта не стала тождеством, а созерцание не переросло в рефлексию, Куприянов и задействует описанные выше приемы орнаментальной ритмизации образа, погружения его в трепетную музыкальную стихию. Исторический опыт раскрывается у Куприянова художественным зрелищем, отстраненным и одновременно волнующим. Точнее, мы начинаем слышать прошлое – в зависимости от конкретного Куприяновского произведения - то как симфонию, то как полифонический хорал, то как скрипичное соло. Так травма, продолжая жить в нас фантомной болью, отстраняется, становится эстетическим фактом. Этот эффект стороннего созерцания зрелища превышающего наш индивидуальный масштаб, традиционно определяется как возвышенное. Поэтому суть творческой работы Куприянова можно определить как взыскание возвышенного исторического опыта.

Сам этот термин - возвышенный исторический опыт[8], как и сама установка на взыскание исторического опыта через его последовательную эстетизацию всерьез обсуждалась в философии истории. Анкерсмит утверждал, что исторический опыт следует познавать как возвышенное и что понимать его следует как произведение искусства. В отличие от историков Куприянов двигался не от истории к искусству, а - от искусству к истории. В остальном они мотивированы общим побуждением – нейтрализовать травму, не изменяя ей, принять ее как судьбу, способную одарить нас не только болью, но и свободой и смыслом.

Москва, август 2008

[1] Этот принцип функционирования позднего социализма описан в некоторых последних исследованиях, в частности в: Ушакин С. А. «Следствие ведут: "знатоки", и не только» в: «Неприкосновенный запас», 2007, №53 (http://www.intelros.ru/2007/11/20/sergejj_ushakin_sledstvie_vedut_znatoki_i_ne_tolko.html)

[2] Подобная двойная тематизация символических структур позднего социализма в работе московских концептуалистов была описана мной на примере группы «Коллективные действия в тексте: «From an Existential Individualist to Solidarity. (Vom esenziellen Individualisten zum Solidaritat)», в: «Collective Creativity» (catalogue), Kunsthale Friericianum, Kassel, 2005, p. 176-184

[3] См. Рыклин М. «Метродискурс» в: <http://topos.ru/article/3812>

[4] См.: Alphen, Ernst Van «Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory», Stanford University Press, Stanford, CA: 1997

[5] См.: Yurchak, Alexei "Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation", Princeton University Press, 2005

[6] Так именно так – «школой памяти» принято называть круг французских историков сплоченных Пьером Нора (Pierre Nora) по изучению исторической памяти Франции.

[7] Теоретическим монументом такого рода понимаю исторического познания может быть книга Франклина Рудольфа Анкерсмита «Возвышенный исторический опыт».

[8] См. Ф. Р. Анкерсмита, op.cit.



<<4 сентября - 12 ноября 2006 года 1-я Singapore biennale. Тема фестиваля - Вера. В City Hall видеоинсталляция Владимира Куприянова "Русская античность. Страшный суд". Это далеко не первый фестиваль, в котором участвует Куприянов - Valencia Biennial (2001), Istanbul Biennial (1992), Gwangju Biennale (1995), Московская фотобиеннале (1998, 2000, 2002 & 2004)>
<Фотография из серии "Среднерусская возвышенность. Страшный суд". 2003>
<О выставке "Среднерусская возвышенность. Страшный суд" в галерее WAM на сайте sedmitza.ru.>
<О Сингапурской биеннале - "Коммерсант">

mail.ru 24.02.04

© 1991-2008 ARTINFO
дизайн ARTINFO
размещение ARTINFO