

---

# Путешествия дилетантов

---

Татьяна Малова

В статье\*, название которой заимствовано из произведения Б.Ш. Окуджавы «Путешествие дилетантов», освещаются процессы, связанные с интерпретацией пространства в искусстве последней трети XX века. Середина 1970-х годов стала поворотным моментом в осмыслении пространства: отказываясь от целостной картины мира, художники исповедуют фрагментарность и субъективизм. Стратегии повествования они связывают с «сочинительством» и псевдомифологией, отвергая достоверность географии в пользу вымышленных территорий. Возобладовавшая практика изобретения фантастических государств и инфантильно-иронических странствий по несуществующим маршрутам наглядно претворилась в творчестве художников «новой волны», объединившем отечественный и французский опыт.

*Ключевые слова:* «новая волна», «Мухоморы», «Figuration libre», Эрве ди Роза, Константин Звездочётов.

«Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы... И чем плотнее сработана та или другая система мысли, тем определеннее становится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства»<sup>1</sup>. Эти размышления Павла Флоренского легко соотносятся с ситуацией искусства второй половины XX века, пережившего несколько этапов в осмыслении пространства, формах его освоения и взаимодействия с ним.

Социально-критическая позиция культуры 1960-х годов вынуждает художников к установлению связей с природой, выступающей антитезой утилитаризму и потребительской прагматике мира. Прогрессистский, авангардный запал этих устремлений рождает специфику ее восприятия. Искусство, инспектирующее земную твердь, обустройство ее территорий, ее естественные и социополитические границы, входит в «эпоху геогра-

---

\*Статья написана при финансовой поддержке РФГФ в рамках исследовательского проекта «Апология фигуративности в искусстве Франции 1980–1990-х годов», проект № 13-34-01268.

фических открытий». Оно фиксирует текущее положение вещей, картографирует и переосмысляет его, пытаясь подчинить художественной логике и закрепить за собой. Подобно скваттерам, оно оккупирует прерии и пустоши и питается «натуральными» силами и энергиями. Художественный эксперимент зиждется на культурно-антропологическом основании, героизирующем деятельность самого автора.

Следующее поколение художников, признавая амбиции «природопользования» неуместными, отказывается от манипуляций с действительностью. Настоящую топографию они заменяют вымышленной и, бросив рассматривать карту мира, начинают рисовать свои собственные. Подражая мифотворчеству, они сочиняют пародийные вселенные и шутейские государства, трансформируя разговор о пространстве в игровую ситуацию путешествий и скитаний. Некогда целостная картина мира расщепляется, становится дискретной и авантюрной. «Смерть географии» влечет за собой рождение ее двойников-перевертышей. Эта инверсия дает о себе знать в искусстве «новой волны» в ее отечественном и французском вариантах, преуспевших в изобретательстве собственных миров и их обитателей.

Одержимость идеями пространственности и освоения ландшафта связана в первую очередь с возникновением в 1960-е годы лэнд-арта. Искусство не только задало новые способы соотношения автора и зрителя с произведением, но и новые тактику и характер повествования. Три крупных события, состоявшиеся в 1968–1969 годах, свидетельствуют о масштабе разворачивающегося дискурса о земле: выставки «Earthworks» (Virginia Dawn Gallery, Лос-Анжелес, Нью-Йорк, 1968) и «Earth Art» (Andrew Dickson White Museum of Art, кампус Корнелльского университета, Итака, Нью-Йорк, 1969) и фильм Гэрри Шума «Land Art», транслировавшийся по берлинскому телевидению (Sender Freies Berlin, 15.04.1969). Ситуация, изначально разыгрываемая художниками, – создание отшельнической мифологии, в которой художники порывают со сложившейся практикой коммуникации, намеренно уводя свои опыты за горизонт повседневности.

Тем не менее манифестированный уход художников из галерейных пространств на природу, в пустынные и дикие районы, срежессированный жест разрыва с «культурой» не стал персональным подвижничеством, аскетично изолированным от арт-сцены. Тесное сотрудничество с кураторами и дилерами инспирировало пристальный интерес к возникшему феномену, определив его в ряду наиболее важных и актуальных явлений современной художественной практики<sup>2</sup>. Эскапизм не был отрицанием урбанистической среды, скорее, являлся обнаружением *Другого*, сосуществующего с ней наравне. Механизмы современной культуры не были забыты – они были переориентированы, став важной частью стратегий лэнд-арта. Телевизионные показы, размещение фотографий в журналах, продюсирование издательствами собственно творческого процесса,

охотное участие художников в тематических экспозициях говорят об изначальном стремлении «земляного искусства» быть обнаруженным, пойманным в силки медиа.

В истории «конформистского» сотрудничества с арт-институциями для самоосуществления произведения принципиален момент «трансляции», а не «ре-продуцирования». Лэнд-арту необходимо утверждать себя, предъявляя доказательства экспансии, освоения, покорения. На склонах потухших вулканов возводятся постройки, равномерно вытаптываются тропинки в полях, роются траншеи и ямы, в галереях высаживаются метры газонной травы, стаскиваются булыжники и гравий, а пленка запечатлевает борьбу со снежными и песчаными бурями. Масштаб амбиций сопоставим с первыми днями Творения – на краю света возникают грандиозные кратеры и каньоны, а художник Христо, реализуя свое потребительское право, упаковывает морской берег.

Ритуальное завоевание пространства, разворачивающееся пунктиром фото- и видеок кадров, производит индексацию места. Очерчивается периметр, намечаются оси, преобразуя окружающее из бесструктурного, неупорядоченного и аморфного в творчески обжитое и обустроенное. Складывается расширенное понимание дихотомии центра и периферии: фактически удаленная от зрителя «провинция» обращается в ядро художественного космогенеза, рождающего новый порядок. Здесь главенствует артистическая магия жеста, привлекающая архаические формы торжества над территорией.

Фактические манипуляции с ландшафтом имеют множество пересечений с другими формами художественного высказывания, так или иначе осмысляющего пространственность. Розалинда Краусс, рассуждая о современной скульптуре, формулирует структуру оппозиций, в пределах которых рождаются ранее не определенные виды искусства. Обозначив положение скульптуры между «не-ландшафтом» и «не-архитектурой», она вводит три категории: «конструкции на месте», полагая их в поле между «ландшафтом» и «архитектурой», «маркированные места» – между «ландшафтом» и «не-ландшафтом» и «аксиоматические структуры» – в границах «архитектура» и «не-архитектура»<sup>3</sup>. Усложненная видовая конфигурация – свидетельство участвующих опытов «окультуривания» места и его антропологического масштабирования.

Принципиальное значение здесь имеет опыт концептуализма, актуализирующий проблематику на различных уровнях. Характерный пример – известные работы группы «Art & Language» – схемы-чертежи отдельных частей карты мира, представляющие либо ничем не заполненные участки (часть Тихого океана), либо произвольно выделенные фрагменты («Карта, не включающая в себя...»). Операции с пустотой отличают работы Он Кавары, фиксирующие координаты мест в пустыне. Его открытки, посланные в разные уголки света и заявляющие: «I am still alive», определяют его физическое присутствие в пункте отправки и канцелярски закрепляют его

почтовым свидетельством в пункте назначения. Сама идея пространства выступает объектом исследования, препарированная с точки зрения ответственности на нематериальное.

Заявление имущественных прав на широту и долготу, на протяженность или кубатуру становятся расхожей практикой. В 1961 году Ив Кляйн создает серию работ, посвященную земному рельефу, окрашивая глобус в свой патентованный «Международный синий», реализуя акт духовно-ментального объединения мира. Он же пытается взять верх над физическими стихиями – огнем и ветром, соучастствующими в процессе творения. Не так уж и важно, умозрительно или физически осуществляется овладение. Пространство мыслится семантической твердью и представляется более или менее содержательно емким. Смыслонаполнение имеет разные плоскости, обнажая социальную, историческую, экологическую, политическую проблематику.

Акции Йозефа Бойса нацелены на объединение Европы и Азии как социокультурного организма, где перемещения художника в пространстве галереи, подобные шаманскому трансу, запускают неведомые механизмы стягивания оппозиций. Исследователь творчества Бойса отмечает: «В этой воображаемой географии Бойс противопоставляет интуитивно-духовного человека Востока рационально-позитивистскому человеку Запада. Эту полярность он стремится преодолеть, обращаясь к понятию “Евразия”...»<sup>4</sup>. Пересечение рубежей символически маркирует посох – неотъемлемый атрибут странника, трикстера и чародея, преодолевающего хаос, обладающего магической силой вершить судьбы. Сам художник провозглашает: «Прорыв в новое социальное будущее может состояться, если в Европе возникнет движение, обновляющая сила которого снесет стены между Востоком и Западом и преодолет пропасть между Севером и Югом»<sup>5</sup>.

Магические смыслы привлекают и художников «Арте повера», осуществляющих уход от цивилизации в пользу приобщения к природной стихии. Иглу Марио Мерца – архетипические жилища, ритуальные укрытия, места остановки на пути кочевника. Джованни Ансельмо оперирует чистыми энергиями – именно они становятся проводником к слиянию с миром. Описывая свое знаменитое произведение «Направление» (1967), он поясняет: «Эта работа, как и другие, предшествующие и последующие, начинается в месте своего расположения, и заканчивается там, где берут свое начало магнитные поля Земли, в самом ее центре, что, в свою очередь, связывает нас с другими полюсами и центрами Вселенной»<sup>6</sup>. Грандиозный замысел провоцирует художника не только объять планету, но и выйти за ее пределы, постигнув иные меры и масштабы («Фотография бесконечности сквозь небо», 1971).

С 1967 года творчество Алигьеро Бозетти ориентировано на актуальные мировые события. Наблюдая со страниц газет блицкриг Моше Даяна – Шестидневную войну в Израиле, – он начинает фиксировать подвижки границ, шаткость прежней политической географии и рождение

новой. Он запечатлевает эти перемены вплоть до 1971 года, времени провозглашения независимости Республики Бангладеш. Результатом становится монументальная работа «Двенадцать форм, начиная с 10 июня 1967 года» – серия гравюр на меди с нанесенными контурами текущих территориальных образований. В этот же период (1969) берет начало серия «Карт» – вышитых полотнищ со странами, окрашенными в цвета национальных флагов. Их вариативность обусловлена непрерывными военно-политическими потрясениями, которые являются пусковым механизмом творческого процесса. Бозетти – картограф современного мира, подобный античным ученым, составлявшим собственные чертежи, суммирующие знания древних цивилизаций. Летописец становится соавтором истории, оставляющей в художественном тексте свои закодированные послания.

Всякий раз претензии на перекраивание территорий и их освоение сопряжены с усилием. До того как дать имя, фиксирующее право собственности, художник вынужден сражаться со стихией, вступать в схватку с обстоятельствами или самостоятельно их моделировать на местности. Эти манипуляции требуют подготовки и рдения, намеренного выхода за пределы привычного и помещения себя в чуждые условия – не только интеллектуально, но и физически. Пространство выступает территорией трансгрессии, оно же оппонирует художнику, вынужденному превозмогать и себя, и его законы. Художник ищет лазейку в существующей аксиоматике, проверяет ее на прочность, которая иногда ослабевает под артистическим натиском. Между тем топография – данность, неустранимая первооснова, которую пытаются одолеть, обращая против себя самой, переводя ее в «художественный фонд». Как и в случае с языковыми нормами, художники воспринимают и трактуют пространство ответственно и фундаментально.

В середине 1970-х эти формы взаимодействия начинают расшатываться. Перспективы пересоздания реальности себя исчерпывают. Искусство пытается обрести автономию, не претендуя на «должности» в социально-политической сфере. Художественную картину мира сменяют полчища версий, ни одна из которых не притязает на завершенность и достоверность, – напротив, иезуитски свидетельствуют о своей несостоятельности, а «произведение совершенно осознанно и очень естественно заявляет о своей неспособности быть мерой самого себя и мира»<sup>7</sup>. Коль скоро творчество освободилось от повинности предлагать универсальные модели, оно охотно пускается в свободное плавание по волнам крайнего субъективизма.

Жест покорения вдруг перестает быть значимым и знаковым. Он становится сиюминутной прихотью без претензий, и это подрывает сами основы ориентирования. Меняется «политический» курс – с позиций захвата и удержания на сквозное скольжение вдоль и поперек, без расчета и ориентиров. Запущенный механизм бесконечного «road