

ДВЕ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. *

Мой доклад называется “Две истории современного искусства”. Но корректнее было бы сказать не “Две истории современного искусства”, а “Множество историй современного искусства”. Что, собственно, имею я в виду, выдвигая тезис о множественности историй современного искусства? Из доклада предыдущего автора и из последнего вопроса, прозвучавшего на конференции, можно было бы сделать вывод, что некоторые люди сомневаются в возможности провести сквозь границы истории искусства XX века исторические линии. Можно было бы сделать вывод, что в действительности искусство в течение XX века совершило значительный поворот или, как говорят многие другие, переворот. По этой причине вектор исторического исследования, который можно было бы провести сквозь современное искусство, идет совсем не в том направлении, в коем традиционно он был направлен в области изобразительного искусства. Однако еще в начале века, когда появились понятия “модернизм” и “авангардизм”, наши русские художники (да и во всем мире художники), занимаясь своими новациями, поисками новых форм, новых путей в области искусства, в первую очередь, обращались к традиции. В принципе, Казимир Малевич или основатель отдела новейших течений Николай Пунин, чьим именем названы наши сегодняшние чтения, в искусстве прежде всего обращали внимание на довольно традиционные аспекты, несмотря на то, что были яркими новаторами. Любопытно, что в одном из писем Пикассо к Северини можно обнаружить такие слова (причем это письмо написано в период, когда он работал над “Авиньонскими девушками”): “Сейчас меня больше всего интересуют проблемы Энгра и Делакруа. Новые свои работы я создаю, апеллируя к традициям Энгра и Делакруа”. Хотя, конечно, рассматривая произведение “Авиньонские девушки”, мы вряд ли увидим там какие-то прямые отсылки к творчеству перечисленных самим же Пикассо художников. Можно даже подумать, что подобный взгляд его на собственное творчество (видение каких-то традиций Энгра в “Авиньонских девушках”) - результат сильного влияния тех самых африканских шаманских объектов, масок, колдовских предметов, которые оказывают некоторое зомбирующее действие на художника и заставляют его не видеть созданное им произведение. Но на самом деле и Пикассо, и Малевич, и многие художники первой половины XX века в принципе являются традиционными художниками, и их творчество еще возможно рассматривать с точки зрения истории изобразительного искусства.

История изобразительного искусства вообще знает много примеров, когда предметы, напрямую не связанные с живописью, скульптурой, традиционными техниками и видами изобразительного искусства, рассматривались с точки зрения истории изобразительного искусства. Например, денежные знаки, изображения на монетах, художественное оружие рассматривались как произведения изобразительного искусства историками искусства, и, таким образом, уже сами историки искусства дали повод к дальнейшему, так сказать, расширенному взгляду на изобразительное искусство. Очень много в этом отношении сделала формальная школа, позволив рассматривать с точки зрения изобразительного искусства далеко не всегда относящиеся к изобразительному искусству предметы, такие, как фантики конфет и так далее, но, конечно же, основной революционный шаг в этом смысле был произведен после Второй мировой войны. Последний докладчик спросил: “Где та самая граница, когда нельзя рассматривать с точки зрения завершенности или незавершенности произведения искусства”? Я бы сказал, что эта граница проходит по Второй мировой войне. Любопытно, что уже после Первой мировой войны многие художники в своих письмах, статьях, манифестах говорили, что Первая мировая война своими ужасами, своими преступлениями против человечности, гуманизма очень сильно

*Доклад был прочитан на Пунинских чтениях в Санкт-Петербургском Государственном Университете в апреле 2001 года.

повлияла на возрождение неоклассицизма после 1914 года. Приезжавший недавно в наш город сын художника Карло Карра - Массимо Карра, профессор Академии искусств города Равенна, в своем докладе говорил, что именно Первая мировая война сильно сдвинула сознание художников модернистов к возвращению классических традиций, она показала всю порочность футуристического взгляда на искусство и бесперспективность с точки зрения изобразительного искусства некоторых художественных поисков.

Хотя, с другой стороны, в истории изобразительного искусства уже в древнейших временах его, например, в замечательной книге Плиния Старшего, мы можем найти случаи абстрактного искусства. Все из вас помнят описание геометрически абстрактной картины, сделанной, причем, сразу двумя художниками, когда один из них создавал линию, а другой впоследствии наносил на эту линию более тонкую и еще более прямую. Это произведение считалось настолько законченным и прекрасным, что сами эти художники решили его сохранить, и оно даже осталось для нас в исторической науке в трактате Плиния Старшего. Но это - скорее отступление, чем-то основное, что я бы хотел донести до вашего внимания.

И вот Вторая мировая война, пройдя, дает нам совершенно уже новое понимание искусства: такие авторы, как Джон Кейдж, Йозеф Бойс, дают нам совершенно новую перспективу не только в рассматривании их творчества с точки зрения изобразительного искусства, но и с точки зрения истории современного искусства. Действительно, понятие contemporary art, или "актуальное искусство", да и в некотором смысле понятие "постмодернизм", возникшие уже после Второй мировой войны, созданы были художественной критикой именно для пролагания границы между традиционным искусством, в лоне которого существовал и модернизм в том числе, и искусством после Второй мировой войны. Вот два примера послевоенного искусства. Йозеф Бойс в своих манифестах заявлял: "Все - искусство", давая удивительно расширенную трактовку искусства, понимая под искусством все. В принципе, этому можно увидеть какие-то предвестия в манифестах всечества Ларионова, но, называя все искусством, Бойс шел дальше Ларионова. Другой пример - практика Джона Кейджа, такие его знаменитые произведения, как "4,37 тишины". Художник и композитор выходил к роялю, садился за него и ничего не играл; или "Ландшафт", которое, с точки зрения того же современного искусства, можно отнести и к понятию "инсталляция", и к понятию "коммуникативное произведение", и к понятию "музыкальное произведение": 12 настроенных на разную волну радиоприемников ставились в одном помещении, собственно, то, что они ловили, и являлось симфонией композитора и художника. Вся эта практика послевоенного искусства приводит к мысли о том, что если мы проведем в обратную историческую перспективу эту линию, вектор традиции в искусстве, то мы придем не в ту самую точку, куда традиционно приходила история искусства, поскольку то, чем эти художники занимаются, в принципе, даже ими самими не считается изобразительным искусством.

Любопытно, что если с точки зрения contemporary art, или актуального искусства, мы рассмотрим некоторые факты в деятельности исторических личностей, факты из истории, то мы найдем в древности многое из причисленного теперь к изобразительному искусству. Но никогда древними эти факты не рассматривались с точки зрения искусства. Мой излюбленный пример в этом смысле - знаменитый объект - я извиняюсь, назову его несколько, может быть юмористически - объект концептуального искусства знаменитый Гордиев узел. Гордиев узел известен тем, что хранился как любопытный объект на протяжении довольно длительного времени, показывался туристам и иностранцам, в том числе и высокопоставленным посетителям. Он, как вам всем известно, был соединительным звеном между колесницей и кольцом, к которому эта колесница была привязана этим Гордиевым узлом. Когда Александр Македонский посетил столицу Великой Фригии, ему показали этот самый Гордиев узел, предложив его развязать. Александр Македонский вынул свой меч и разрубил Гордиев узел - он совершил то, что вполне можно рассматривать как практику современного акционизма.

Александр Бренер, вынудивший балончик в Стеделийк музее и испортивший произведение Казимира Малевича, если рассматривать его действия в исторической перспективе, конечно же, продолжал те самые традиции Александра Македонского, разрубившего Гордиев узел, или Герострата, спалившего храм Артемиды Эфесской.

Но с самого начала моего доклада вкралась значительная неточность, когда я сказал “две истории современного искусства”. История искусства и история современного искусства даже не параллельны, они как непараллельные прямые пересекаются в какой-то точке, но дальше расходятся в самом разном направлении, никак не оставаясь даже параллельными. Но можно ли сказать, что это одна линия? Дело в том, что в современном искусстве каждый отдельный художник занимается так называемым самовыражением, и самовыражение в современном искусстве является одним из самых основных понятий. Что же такое самовыражение с точки зрения традиционного искусства? Занимались ли когда-либо Микеланджело, Леонардо да Винчи, Пуссен или Энгр, или даже импрессионисты самовыражением? Была ли проблема самовыражения, скажем, понятна Клоду Моне, когда он занимался импрессионизмом, ведь впечатления, которые он пытался передать, по его мнению, были объективными впечатлениями не только его, но и других людей. Самовыражение же в первую очередь ставит на пьедестал личность самого художника в его творческой индивидуальности. Рассматривая в исторической перспективе уже не истории искусства, а истории вообще, где же мы можем найти идею самовыражения, скажем, в истории. В первую очередь мы столкнемся с такими явлениями как древние культы. И какие же древние культы, скорее всего это были тайные культы, ближе всего к искусству самовыражения? Конечно же, поиск этих древних культов, на мой взгляд, стоит производить, изучая творчество самих современных художников. Дело в том, что Йозеф Бойс в своих заявлениях и манифестах часто говорил, что он ближе всего к древним сибирским шаманам. К африканскому шаманизму апеллировали многие художники еще в первой половине XX века. Многие магические культы интересовали сюрреалистов. Мне довелось в свое время в музее Жоржа Помпиду в Париже видеть большую выставку коллекции Андре Бретона, основателя сюрреализма. В коллекции Бретона помимо африканских масок было большое количество предметов магии и предметов, я бы назвал их, садомазохизма. Например, такая специальная прижигалка для тела, с надписью “де Сад”, с помощью которой можно было нанести клеймо на тело мучимого, и подобные другие предметы, на мой взгляд, роднят contemporary art и особенно актуальное искусство, в первую очередь, с издревле известным, существовавшим культом сатаны, Везевула, Люцифера и так далее. В первую очередь, именно в смысле самовыражения, когда художник ставит себя самого выше внешнего мира, которого можно назвать в разных традициях творцом, природой и так далее.

Я не знаю, хорошо ли знакомы все здесь присутствующие с актуальной практикой крайне современного искусства, с тем, как выглядят самые последние современные художественные журналы, с творчеством художницы Орлан или Стелларка и так далее, или, скажем, уже в 1960 годы, известного автора, такого, как Шварцкоглер, или Хермана Нитча. Их творчество заключалось в уродовании собственного тела и тел других людей. Например, знаменитая акция Шварцкоглера с отрезанием своего детородного органа или практика художницы Орлан, которая занимается уродованием своего собственного лица, создавая пластические операции на нем, уродующие внешний облик, создавая некую страшную пугающую личность, например, она сделала себе два больших полушария на лбу, очень сильно изменила форму носа, рта и выглядит как некий страшный монстр. Художник Стелларк вживляет в свое тело электронные детали, микрочипы, позволяющие считать его кибернетической машиной, вживляет чипы, которые позволяют управлять его телом компьютеру, то есть передает управление собой некой внешней силе. Рассматривать всевозможные формы этого творчества можно было бы бесконечно, но мысль, которую я хотел донести до здесь присутствующих, это, в первую очередь то, что

contemporary art, актуальное искусство, нуждается в создании своей новой истории, но эта новая история не является историей изобразительного искусства. То есть, конечно же, в практике художников Ренессанса или художников других эпох мы можем найти некие факты, которые могут показаться нам близкими к творчеству современных художников. Например, создание художником Арчимбольдо карусели - конечно, это близко современной инсталляции или какому-то объекту, но когда Арчимбольдо создавал карусель, он совершенно не имел в виду, что созданная им карусель имеет какое-либо отношение к изобразительному искусству, равно как и Леонардо, создавая чудовищ, пугавших окружающих или какие-то военные проекты, скажем, танк, парашют, вертолет или другие его ноу-хау, которые он, работая военным инженером, создавал параллельно своему изобразительному искусству, и даже делал рисунки, несмотря на то, что мы имеем рисунки этих объектов - я бы не отнес это к истории изобразительного искусства, а отнес к истории военной техники или чего-то другого. Современное искусство существует вне связи с историей традиционного искусства, хотя само слово искусство - art, contemporary art, используемое в этой конструкции, как бы нас отсылает к истории искусства. На самом деле, это ложное представление, требующее, вызывающее эпистемологическую ошибку, поскольку многие ищут какие-то исторические параллели с современным искусством в истории искусства, попадают в эту самую западню, расставленную тем самым поворотом, совершенным где-то в середине XX века, но начатым еще в начале XX столетия, приведшим к изменению исторической перспективы абсолютно.

Но в изучении или в создании истории contemporary art мы столкнемся с другой проблемой. Дело в том, что, как я уже сказал, каждый из современных художников является крайним индивидуалистом и, скажем так, сходит с ума по-своему, его индивидуальное безумие, его индивидуальное самовыражение или беснование не сходно с безумием окружающих его художников. Более того, индивидуальность, неповторимость его творческого акта является необходимой для утверждения его в истории contemporary art. Если мы рассмотрим всю историю contemporary art, мы увидим, что каждый новый "-изм", каждый новый художник всячески стремится утвердить свою абсолютную индивидуальность и несходство, желательно ниспровергнуть все созданное до него, но если не удастся, то хотя бы создать какое-то свое ответвление, изменение, извращение, какое-то свое собственное индивидуальное место, которое бы за ним закрепилось. Поэтому при создании истории contemporary art мы столкнемся с главной проблемой; большое количество самых разных факторов в истории мы сможем рассматривать как элементы истории современного искусства. Например, знаменитые жизнеописания императоров Светония могут стать не менее важной книгой для истории contemporary art, чем, скажем, изучение Плиния Старшего - для истории античного искусства. Действительно, те безумства, которые нам сообщает Светоний и другие авторы - о Нероне, Комоде, Гелиогобале, часто поражают историков, изучающих contemporary art сходством с практикой современных художников. Более того, сами понятия "инсталляция", "перформанс", "хепенинг", "инвайрмент", "интерактивный проект" и так далее отсылают нас к чему-то другому, иному, не связанному с понятиями "живопись", "скульптура", "графика", "архитектура", традиционно изучаемыми историками искусства. Собственно, говорить об этом можно бесконечно, именно в виду того, что каждый отдельный художник, создавая свой отдельный мир, отсылает нас к совершенно разным историческим перспективам. Скажем, уже упомянутый мною Джон Кейдж, благодаря его интересу к дзэн-буддизму, отсылает нас к практике монахов чаньской школы. Йозеф Бойс, как я уже сказал, отсылает к практике шаманов, а современные художники, скажем, такие, как московские акционисты, например, известный автор Мавраматый, недавно распявший себя на кресте, или проводивший акции с зашиванием собственного рта и прокалыванием собственного языка акционист император Вава, отсылают нас к практике, описываемой Маркизом Де Садом или

Захером Мазохом.

Все мы уважаем живописца Ван Гога и его прекрасный живописный стиль, многие его достижения как живописца, но в то же время большинство из нас осознает, что для современного актуального искусства Ван Гог, может быть, в первую очередь - не живописец. Пожалуй, самым важным и значительным фактом в истории жизни Ван Гога является то, что он отрезал себе ухо, положил его в конверт и послал своей девушке. Именно этот художественный жест роднит его с современным актуальным искусством, с практикой таких авторов, как Орлан или Герман Нитч, Дэмиан Хирст и многих других. Так в чем же дело? Почему современных художественных критиков совершенно не интересует колорит Ван Гога, композиции его, его поиски в пластике, его размышления о солнце Арля и так далее, а гораздо интереснее его сумасшествие, поедание им красок со своей палитры или удары ногой по голове больничного служителя, которые он мог нанести неожиданно? Итак, мы видим, что для современного актуального искусства в истории существует совсем другая историческая перспектива, вовсе не связанная с изобразительным искусством. Это современное актуальное искусство является по происхождению другим феноменом. В прошлом у него, в частности, если можно так сказать, знаменитый кибернетический объект "Играющий шахматист", известный в эпоху Возрождения, часто встречающийся в книгах как пример одного из первых роботов: такая кукла играла в шахматы, а внутри нее сидел человек и управлял этой фигурой как искусственным шахматистом. Это, конечно, был обман, но это было первой попыткой создания робота с искусственным разумом. С точки зрения современного искусства, эта интерактивная инсталляция намного опережает свое время и гораздо ближе к искусству. Не только Ван Гог можно рассматривать как человека значимого и для изобразительного искусства, и для актуального искусства.

На мой взгляд, самое важное при этом - понять, что, несмотря на существование contemporary art, мы имеем факт существования традиционного изобразительного искусства. Действительно, во всем мире до сих пор существует огромное количество живописцев, скульпторов, продолжающих традиции изобразительного искусства. Но, к сожалению, тот исторический выверт, произошедший в середине XX века в исследовании изобразительного искусства, привел к тому, что часто исследователи искусства XX века, начиная историю XX века с изобразительного искусства, заканчивают ее так называемым актуальным искусством, не связанным исторически с изобразительным искусством, игнорируя при этом само изобразительное искусство. Любопытно, что только что в Москве в издательстве "Трилистник" вышла новая история русского искусства, включившая в себя три тома: первый том, посвящен древнерусскому искусству, второй - русскому искусству XVIII-XIX веков и третий том, написанный Екатериной Деготь, искусству XX века. Любопытно, что изобразительное искусство XX века рассматривается этим автором именно с точки зрения неизобразительного искусства и, чем менее оно связано с традиционным искусством, тем более оно нравится автору. Любопытно, что заканчивает свою историю русского искусства, начатую в этом трехтомнике с Дионисия, Рублева и Феофана Грека, этот автор Деготь такими героями, как Авдей Тер-Оганян, Владик Мамышев-Монро и Олег Кулик. Я думаю, присутствующие здесь авторы, искусствоведы, скорее всего, знают, что Олег Кулик прославился тем, что он изображает собаку и кусается. Владик Мамышев-Монро прославился тем, что он переодевается Мэрилин Монро и Адольфом Гитлером, а Авдей Тер-Оганян прославился тем, что рубит иконы топором. Эта новая история русского искусства от иконы до разрушенной иконы топором, является демонстрацией той страшной эпистемологической ошибки, изменения правильного понимания задач историков искусства, и мы сворачиваем на какую-то совершенно тупиковую линию, в которой, на мой взгляд, исторические исследования практически невозможны.

Но не только разделение необходимо в сфере образования. Разделение в сфере выставочной практики тоже необходимо. Почему критики ищут концепцию на выставке

изобразительного искусства? Потому, что они перепутали выставки. Они хотят посетить выставку contemporary art, актуального искусства, а приходят на выставку живописи, скульптуры и не понимают, в чем дело. В то же время на одной и той же выставке совмещают и тех и других художников, поэтому посетители часто недоумевают при виде такого зрелища. А некоторые художники находятся в состоянии как ни богу свечка, ни черту кочерга. То есть они, по Джелаиддину Руми¹, подобны птице, вылетевшей из гнезда в поисках пищи, но не нашедши ее, полетевшей назад, но и полетевши назад, не нашедшей дороги домой. То есть они ушли из традиционного изобразительного искусства, но не дошли до актуального искусства, в сфере которого нужно заниматься совсем другой практикой, а не делать модернизированную картину или модернизированную скульптуру.

Собственно, я бы мог очень долго распространяться о каждом отдельном современном художнике, мог бы привести массу примеров современных кураторов, исследователей искусства современного, которые могут часами разглагольствовать о contemporary art, актуальном искусстве. Мне бы не хотелось уподобляться этим авторам, часами излагающим нечто о современном искусстве, цитируя при этом психологов, этнологов, этнографов, историков культов и так далее, а вовсе не имеющих возможностей сослаться на какого-нибудь исследователя истории искусства по отношению к современным авторам. Поэтому я закончил бы свое выступление призывом к вам господа, историки искусства, осознать разницу между традиционным искусством и contemporary art. Создать немедленно демаркационную линию между этими двумя воюющими сторонами. Эта линия должна пройти в сознании исследователей, которые должны все-таки понять, что человек, изображающий собаку, не продолжает традиции изобразительного искусства, как бы ни говорили об этом авторы вроде Деготь или Ивана Дмитриевича Чечота. Понять, что именно на историках искусства лежит ответственность за сохранение не только истории искусства, но и самого искусства. Спасибо, если есть какие-то вопросы, я с удовольствием на них ответил бы.

Мешает ли вашей концепции проблема критичности художника, потому что если есть множества историй искусства, значит есть творческие принципы, все-таки Кулик и какой-нибудь старинный мастер - они прежде всего себя понимают как художники?

Кулик не понимает себя как художник. Кулик понимает себя как актуальный художник, contemporary artist, Кулик ни в коем случае не имеет мастерской, где он трет минералы, занимается технологиями живописи, графики или скульптуры. Кулика интересуют другие проблемы, он не читает книг об искусстве, он читает книги по поведению животных, изучает, может быть, Зигмунда Фрейда, что-то еще. Собственно изучая его манифест, вы можете столкнуться прямо с кругом мыслей, идей, беспокоящих этого автора. Хотя, конечно же, вы можете найти среди исследующих его творчество людей, которые пытаются натянуть личность этого сексуального маньяка, чья деятельность подходит под много статей уголовного кодекса, натянуть его на историю изобразительного искусства, что собственно и сделала Екатерина Деготь в своем последнем труде об истории русского искусства XX века.

Путаницу в эти понятия внес все-таки не я. Дело в том, что если вы увидите такое издание под названием “Художественный журнал”, издается в Москве неким Виктором Мизиано на деньги фонда Сороса, то вы увидите, что в иллюстрациях к этому изданию огромное количество порнографических изображений, каких-то совершенно непонятных предметов, статьи о строительстве крематориев или что-то в этом роде. Западные журналы часто помещают изображения тех самых отрезанных детородных органов в разделе “изобразительное искусство” и так далее. Но эту путаницу внесли не мы сейчас.

¹ Джелаиддин Руми (1207-1263) величайший мистический (суфийский) поэт Персии и всего мусульманского мира, “соловей созерцательной жизни”.

Собственно, кроется ее начало, может быть, в той же глубокой древности, но в принципе, на мой взгляд, конечно основной поворот произошел после Второй мировой войны, когда определенным силам в политическом спектре послевоенной Европы понадобилось создание не только политической, но и эстетической составляющей образа врага. Одновременно с формированием Холодной войны между Западом и Востоком, в ее острой фазе, после 1948-1949 годов потребовался поиск этого нового образа врага. Сейчас многие исследователи на Западе выпустили большие толстые монографии о том, что поддержка абстрактного экспрессионизма в США или такой знаменитой организации, как Конгресс защиты свободы культуры в Европе, финансировалась Центральным Разведовательным Управлением именно в рамках Холодной войны, как создание конфронтации между двумя системами. И в области создания этой эстетической конфронтации Запад сориентировался на так называемые ценности свободного мира. Под ценностями свободного мира подразумевалось самовыражение. Поэтому я бы ввел термин “самовыраженец”, “самовыраженец” - как раз есть наиболее адекватный термин, который мог бы объяснить нам, чем занимается так называемый акционист, актуалист и так далее. Любопытно, что когда мы говорим о современном актуальном искусстве, мы часто встречаем понятие “акционист”, “акция”. Дело в том, что понятие “акционист” возникло в нашем российском дискурсе не в конце даже XX века, а во второй половине XIX века. Акциями называли террористы подрыв государя императора, убийство какого-нибудь чиновника, бросание бомбы. В каких-то случаях они назывались акциями, в каких-то терракциями, террористическими актами и далее. Любопытно, что именно русские террористы, русские акционисты того времени широко были известны в Европе и Америке, например, у Оскара Уайльда единственное упоминание слова “Петербург” вы можете встретить в контексте “бомбисты”, “террористы” и так далее. Чем же занимались бомбисты, террористы? Уже они часто занимались тем самым самовыражением, что прекрасно показал наш писатель Федор Михайлович Достоевский в романе “Бесы”, создав тот самый образ того самого террориста-акциониста, который самовыражается в виде самоубийства. Действительно, его самоубийство является предельной формой его самовыражения, и, собственно, литературные образы, созданные Достоевским: Раскольников, рубящий ради того же самовыражения (“Тварь ли я дрожащая или право имею?”) и другие герои Федора Михайловича демонстрируют нам психологию того самовыраженца, с которым мы сталкиваемся в творчестве Авдея Тер-Оганяна, Олега Кулика, Маврамати, Мамышева-Монро или западных их предшественников: Шварц-Коглера, Орлан или даже глубокоуважаемого мною, нежнейшего Джона Кейджа или Йозефа Бойса.

Какое место вы уделяете себе в условиях двойственности современного искусства?

Вы знаете, в начале моей творческой карьеры мне довелось познакомиться с прекрасной женщиной, которую до сих пор глубоко уважаю, ныне покойной Марией Александровной Спендиаровой, которая в свою очередь была духовной ученицей Михаила Ларионова, муж ее, художник Романович, участвовал с Ларионовым на выставке “Ослиный хвост”, а сама она какое-то время обучалась во ВХУТЕМАСе. Когда я с ней познакомился в 1980 году, я работал в ГРМ, идеи Ларионова, идея всечества очень сильно волновали ее еще в то время, она как раз занималась организацией выставки Ларионова в Русском музее, и мне тогда довелось с этой женщиной познакомиться. Несколько лет она занималась моим эстетическим воспитанием, знакомила меня с людьми, которые оставались еще в живых, последователями русского футуризма, в основном московской школы, и под влиянием русского футуризма, причем ларионовской народнической школы, такой хлебниковско-ларионовской, чуждой западничеству, искавшей свое творчество в истоках народного творчества, и формировалось мое мирозерцание как художника. Поэтому мои работы первой

половины 1980 годов во многом были ориентированы на продолжение традиций ларионовского всечества и изучения живописи, и идеи Михаила Ларионова очень сильно занимали место в моем творчестве. Но постепенно, конечно же, я заинтересовался и западным искусством, и к концу 1980 годов западное искусство современное, в первую очередь, личные встречи со многими деятелями современного искусства такими, как Джон Кейдж или Роберт Раушенберг, оказали тоже довольно значительное влияние на мое юношеское мировосприятие как художника. Но после 1988 года (встречи с перечисленными Джоном Кейджем или Робертом Раушенбергом произошли именно после моей первой поездки на Запад) я столкнулся с тем самым современным искусством в его логове. Столкнулся с ним воочию в музеях современного искусства, в мастерских художников, которые мне довелось посетить, и даже непосредственно мне довелось поучиться в институте Понтюса Хюльтена, основателя Центра Помпиду и Музея современного искусства в Стокгольме. Понтюс Хюльтен, кстати, был одним из организаторов выставки “Москва-Париж”, я думаю, широко известной нашим исследователям истории современного искусства, и выставки “Территория искусства” в Русском музее в 1990 году. Мне довелось два года заниматься на семинарах у него и слушать лекции Ханса Хааке, Даниэля Бюрена, Саркиса и самого Понтюса Хюльтена о современном искусстве. Вот тогда я столкнулся близко с современным искусством, смог его потрогать, заметить, изучить, понять сферу, идеи волнующие этих авторов, оно мне стало глубоко чуждо и неинтересно. Большое видится издали, но не всегда. Оно оказалось небольшим, маленьким, и поэтому, когда я вблизи его рассмотрел, издали оно казалось мне интересным, захватывающим, а уже при ближайшем рассмотрении скорее показалось мне шарлатанством, хулиганством, бандитизмом и скорее дележкой денег, корыстью или тривиальным беснованием. Хотя, конечно же, отдельные личности, украшающие современное искусство, на самом деле все-таки поднимались выше этого. Например, такой человек, как Джон Кейдж. До сих пор я считаю, что действительно он, занимаясь дзэн-буддизмом достиг просветления, о котором мечтает тот самый дзэн-буддист. Действительно, личность его во многом связана с понятием просветления, хотя это совершенно не связано с понятием “изобразительное искусство”. Вот это открывшееся безобразное современное искусство привело меня к пониманию того, что для нас, россиян, здесь, после крушения железного занавеса, после окончания Холодной войны открывается совершенно новая, гораздо более важная и ответственная задача - сохранение классической традиции. На самом деле, конечно же, мы, петербуржцы, являемся жителями города, в котором был создан первый Институт современного искусства, первый Музей современного искусства, МХУК или ГИНХУК, и абстрактное искусство зародилось в нашем городе, и многие другие идеи contemporary art вышли из нашего Петербурга. Поэтому мы здесь можем не испытывать комплекса неполноценности перед современной художественной культурой. Но при этом мы должны осознать, что ценности, родившиеся в нашем городе в предыдущие два столетия, а именно в XVIII-XIX веках, сейчас гораздо актуальнее сохранять и развивать, чем ценности, родившиеся в нашем городе в начале XX столетия. Тем более, что их развитие дальнейшее невозможно, сам Казимир Северинович Малевич, создав “Черный квадрат”, заявил о конце искусства, или художники-производственники, заявившие о производственничестве как о конце изобразительного искусства, - все они, отказавшись от живописи, очень скоро вернулись к живописи, изобразительному искусству. Это мы видим в творчестве Татлина, и Родченко, и Малевича, и других художников-творцов русского авангарда. Поэтому, мне кажется, для нашей русской школы как раз наиболее актуальная и важнейшая задача - осознать ценность оставшегося у нас наследия, которое в Европе растеряно. Дело в том, что в Европе сейчас не сохранилось академий искусства, где бы преподавали живопись или скульптуру в традиционном ее понимании. Европейцы уже не умеют рисовать. Приехавший в наш город недавно наследник чешского престола принц Лобковец, в беседе со мной на эту тему сказал, что действительно у них, у

европейских аристократов, стоит очень важная проблема, они обязаны создавать галереи семейных фамильных портретов. И единственные два художника, работающие над созданием фамильных портретов, продолжающие часто линии, идущие еще от Гольбейна и Ван Дэйка, выходцы один из Южной Африки, а другой из Южной Америки, поскольку европейцы писать портреты в классической традиционной манере просто уже не умеют. Интерес к русской школе сейчас необыкновенно вырос, и многие наши художники не только копии, но и живопись в традиционной манере пишут в Европе. Известный историк современного искусства Эдвард Люси-Смит в своей последней книге “История основных течений в европейском искусстве с 1945 года” пишет, что XX век завершается возрождением неоклассицизма в 1990 годы. Обращает внимание в первую очередь на петербургскую Новую Академию, неоакадемизм и родственные ему явления в европейском искусстве постмодернизма вслед за Чарльзом Дженксом, видя в постмодернизме уже проявления неоклассицизма. Поскольку многими авторами уже постмодернизм расценивается как форма гласности и перестройки в модернизме, тоталитарном модернизме, который не позволял отклонений и в первую очередь требовал гонений на традиционные формы. В постмодернизме появляется уже возможность использовать разную эстетику, в том числе благодаря демократичности постмодернизма некоторые авторы используют и классическую эстетику, что мы видим в творчестве Джефа Кунса, Синди Шерман, Сары Чарльсворд, Ясумаса Моримура и многих других contemporary art художников.

Дорогие друзья, для того, чтобы понять, что нас ждет завтра, что нас ждет в будущем, нам нужно взглянуть прежде всего в прошлое, потому что именно прошлое является той самой линией, той координатой, по которой мы можем заглянуть через зеркальце заднего обзора в далекое будущее. Сейчас перед художниками всех стран стоят, можно сказать, общие проблемы. С одной стороны, это кризис глобальной структуры современного искусства, которая на протяжении всех 1990 годов не дала ни новых имен, сколь-либо заметных, ни новых идей, ничего того, чем обычно она гальванизировала труп глобальной художественной культуры. С другой стороны, одновременно с кризисом глобальной художественной структуры современного искусства, падением интереса к нему со стороны обычных зрителей, сокращением финансирования со стороны фондов, которые ранее охотно спонсировали так называемое современное искусство, происходит и очень значительное усиление локальных тенденций в культуре. Художники думают не только о всеобщем мировом пространстве, но и, как это ни странно и ни парадоксально, о том, чтобы обратить внимание на свою локальную идентичность, ощущают себя художниками места, ищут связь с Гениусом Локи, и к этому локальному местному духу все чаще и чаще обращаются. Особенно это стало заметно, когда десятки и сотни тысяч антиглобалистов заполняют европейские города, выражая свой протест против глобализма. Что же такое локальная идентичность для нас, петербуржцев? Конечно, регионы Севера издревле были богаты культурой. Достаточно вспомнить, что еще в эпоху неолита здесь в нашем регионе изготавливались бронзовые украшения, и именно производством золотых украшений славилась Старая Ладога в девические дохристианские времена. Крупнейшим культурным центром северной Руси являлось наше Приладожье и Ладога, внутреннее русское море, они несли эту культуру на юг, будущему Киеву, расцветшему впоследствии, благодаря не только Византийской, но и северной подпитке. Вот наша культура Севера на какое-то время, может быть, угасала, но триста лет назад начался новый процесс - Балтийский Ренессанс - здесь в регионе Балтийского моря, когда Петр I прорубил окно между этими двумя великими морями Ладожским и Балтийским. Внутренняя энергия Ладоги хлынула не только с водами Невы, но и с эстетикой новой российской столицы, обратившейся с самого начала к традиционным ценностям европейской цивилизации, стала влиять на очень мощный процесс, развивавшийся не только в России, но и во всем регионе Балтийского моря. Не случайно еще шведский король Густав III купил коллекции Пиранези для увеличения

классических памятников на территории Скандинавии. Конечно же, к тем приобретениям античных памятников, которые происходили благодаря Петру I, Екатерине II, Павлу I и многим другим героям нашего города Петербурга, к тем деятелям Балтийского Ренессанса, о котором смело можно говорить по отношению к этим трем столетиям, XVIII, XIX и XX векам, можно отнести имена таких выдающихся художников, философов, писателей и композиторов, как Торвальдсен, Андерсен, Пушкин, Карл Павлович Брюллов, кенигсберцы Эммануил Кант и Эрнст Теодор Амадей Гофман, пруссаки Винкельман, Шинкель, Шадов. Все эти герои нашего северного Балтийского Ренессанса несли дух классического искусства на Балтийские берега. Хотя некоторые думают, что XX век не принес на берега Балтики нового классического возрождения, это не так. Самохвалов, Лени Рифеншталь работали именно на берегах Балтийского моря. Сейчас, в начале нового тысячелетия, мы перед лицом глобального кризиса можем осознать, что нам, петербуржинунам, важно продолжать наши локальные петербургские, северобалтийские традиции высокой культуры, которая даже в период развития петербургского, тогда послепетроградского и ленинградского авангарда, всегда тяготела, несмотря на свою модернистскую ориентацию, к порядку, ордеру. Именно этот новый ордер, новый порядок искал в своих произведениях Казимир Малевич, Стерлиговцы, Павел Филонов и многие другие наши ленинградские авангардисты. Именно создание своих систем, именно систем, а не антисистем, было пафосом деятельности многих наших ленинградских художников в XX веке. Мне кажется, это наша локальная идентичность, обращение Петербурга и в дальнейшем к классическим традициям, принесенным в наш регион вовсе даже не Петром I, а еще на крыльях Аполлона, когда, как известно, Аполлон отправлялся на север в Гиперборею для того, чтобы провести здесь часть своего времени. Именно тогда еще в Гиперборейские времена связь нашего региона с идеальным, прекрасным уже настолько описывалась древними историками, которые писали, что гиперборейцы от переживания красоты просто бросаются с утесов в море, в наше северное Балтийское море.

Спасибо.

Тимур Новиков. Каталог. Москва. 2003
Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003