

РАЗРУШЕНИЕ КАНОНА: ПОСТКЛАССИЧЕСКИЕ «ШТУДИИ» РУСЛАНА ВАШКЕВИЧА

Альмира Усманова*

Summary

Art history is often seen as an inviolable canon, a sacred object that cannot be challenged, contested or reworked. However, in the postmodern age classical art as well as art history itself becomes an object of philosophical quest as much as of artistic curiosity. The exhibition of Ruslan Vashkevich, a well-known Belarusian artist, entitled *The Trouble with Classicists* invites us to think of the «correct distance» between the subject of vision who is situated in the contemporary culture and the canonical works of art, between vision and textuality, between art history and artistic imagination.

Keywords: classics, modernism, vision, seriality, parallax.

Работы минского художника Руслана Вашкевича, представленные на выставке *Игра в классики*¹, вряд ли нуждаются в подробных описаниях, ведь, с одной стороны, имя художника достаточно известно — его не нужно «открывать», а с другой — скрупулёзное описание композиции, цветового решения и сюжетов картин может сыграть злую шутку с наивным зрителем, который, наверное, подумает: *déjà vu*, или «где-то я всё это уже видел!». Но поскольку концепция выставки и сама идея её проведения были тесно связаны с началом большого исследовательского и образовательного проекта по изучению современной визуальной культуры², то, видимо, без некоторых комментариев относительно того, что может быть общего между академическим проектом и данным художественным событием, всё же не обойтись. При этом вопрос о том, что же «хотел сказать художник», меня волнует здесь меньше всего — очень может быть, что ничего такого особенного он и не хотел сказать, а история искусства интересует его главным образом как пространство игры с формой и стилями, как материал для совершенствования своего профессионального мастерства (для «штудий»). Скорее, мне хотелось бы поразмышлять о том, что значила сама выставка как текст (или, точнее, метатекст, содержащий рефлексию по поводу феномена интерпретации), что мы вправе из неё вычитывать, будучи локализованы в этом историческом времени и в этом культурном пространстве.

* Альмира Усманова — кандидат философских наук, профессор факультета социальных наук Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс), e-mail: aousmanova@yahoo.com

Прежде всего, стоит вспомнить о том, что формирование парадигмы визуальных исследований неразрывно связано с проблемой переосмысления истории и теории искусства: во-первых, речь идёт о продуктивном заимствовании и дальнейшем развитии методов работы с анализом визуальных образов (формальный анализ, иконография и иконология и пр.), сложившихся в рамках этой традиции, во-вторых, о преодолении и критике целого ряда идеологических и эпистемологических установок, имплицитно присущих искусствознанию. Неслучайно проблемы написания истории искусства с использованием нового концептуального языка и рефлексивным отношением к собственным эпистемологическим и методологическим установкам оказались центральными на семинарах и дискуссиях в рамках нашего проекта.

Было бы, наверное, логично предположить, что современная теория работает прежде всего на материале актуального искусства: примеров подобного сотрудничества не счесть (от нью-йоркского «October» до московского «ХЖ»). Однако гораздо более интересны и важны случаи обращения современных критиков и исследователей к «классическому», или шире – домодернистскому искусству. Когда Жак Лакан разрабатывает теорию взгляда на примере *Послов* Гольбейна, а феномен женской сексуальности исследует на примере *Экстаза Святой Терезы* Бернини³; Мишель Фуко анализирует визуальное пространство в *Менинах* Веласкеса с тем, чтобы показать, как сосуществовали «слова и вещи» в классическую эпоху⁴, а Линда Нохлин, размышляя о феномене симптоматичного отсутствия женщин в истории западного искусства, перечитывает *Жизнеописание* Джорджо Вазари с целью реконструкции мифа о Великом Художнике⁵, – то это означает, что классическое искусство выступает своего рода «первоисточником», внимательное прочтение которого позволяет увидеть, как происходило формирование политического, социального, культурного и визуального дискурсов современного Запада. Анализ формальной композиции, конфигурации видимого поля здесь лишь первая, хоть и необходимая ступень в исследовании.

Для последователей Мишеля Фуко или Жака Лакана очевидно, что художник, следуя правилам и конвенциям, утвердившимся в художественной среде данной эпохи, бессознательно (и оттого наиболее точно) воспроизводит топоры видения и мышления сформировавшей его культуры. В то же время историки искусства, в большинстве своём углубившись в скрупулёзное воссоздание исторического контекста, в котором тот или иной художник «творил», не подвергают сомнению те «данности», которыми оперирует история искусства и которые им надлежит лишь ещё раз удостоверить (даты, обстоятельства создания, жанровая принадлежность, выбор сюжета). Им некогда «играть», поскольку для них «классики» – это незабываемые в своём величии титаны, а художественный канон – это бесспорная и высочайшая культурная ценность: его сконструированность, равно как и несправедливость установленных им правил (исключения и/или признания) по отношению ко многим социальным группам или национальным культурам,

не заметны (и я бы сказала, *не приятны*) для исследователя, находящегося внутри искусствоведческого дискурса. Поэтому «играть» с классиками, менять правила интерпретации или занимать иную точку зрения может позволить себе, наверное, лишь аутсайдер – философ или художник. При этом, однако, нельзя не сказать о том, что какой бы радикальной ни была точка зрения философа, его критика возможна лишь как остранение внутри и посредством вербального языка. Преимущество же художника в данном случае проявляется в том, что он в состоянии обойтись без слов, создавая развёрнутые «высказывания» и комментарии посредством визуального языка.

Именно в этом ключе, как мне кажется, стоило бы проанализировать то, что делает Руслан Вашкевич, мимикрируя под «классиков», игнорируя расчерченные искусствоведами таблицы с их жёстко очерченными «клетками», нарушая пропорции и принятые нормы. Как и почему становится возможным это «высказывание»? И что при этом происходит с его «объектом» – классическим искусством?

Принято считать, что модернизм начинался с отрицания классического искусства (а вместе с ним и Искусства вообще), однако это тривиальное и, казалось бы, неоспоримое утверждение невозможно принять без целого ряда оговорок. Во-первых, модернистский проект был нацелен не на отрицание искусства как такового – в конечном счёте в том, что касается *формальной* свободы и что связано с социальной автономией искусства, искусство выиграло гораздо больше, чем потеряло, а статус художника существенно изменился благодаря многократному увеличению его символического капитала – вплоть до того, что смысл искусства стали усматривать в самовыражении творца и поиске совершенной формы (хотя прежде у искусства были другие, возможно, более важные функции...) – в чём, собственно, убеждено и большинство современных художников. Особенно, когда их спрашивают о пресловутом «смысле творчества»: в чём же ещё оно может состоять, если не в самовыражении?

Скорее, отказ от традиции предполагал нечто иное или большее – прежде всего, пересмотр взаимоотношений искусства с обществом и, в ещё большей мере, необходимость перераспределения власти – и, чего тут скрывать, денег тоже – внутри художественных институций. Боюсь, что борьба за более лакомый кусочек хлеба сегодня стала еще более острой, если речь идёт о сосуществовании классических художественных музеев и галерей актуального искусства. Для авангардистов первой трети XX века «классическое искусство» олицетворяло собой фигуру Отца, который со слепым упорством заставляет своего непослушного сына рисовать так, как это делали до него все его предшественники (запугивая его отлучением от Академии), навязывает темы, «держит» цены на художественном рынке и даже диктует критику, как и о чём тому следует писать... Собственно, мнение критика – стеснительного гедониста, желающего видеть в искусстве лишь прекрасное (соответственно, категория прекрасного оказывается применима лишь к фигуративной живописи классического искусства) и раздражающегося от того, что ничего приятного для глаз в

абстракционистской или кубистской картине он не находит, — также становится объектом недоверия и скепсиса со стороны модернистского художника. Довольно быстро выяснилось, что новейшие художественные практики ускользают, а ещё точнее — сопротивляются доминирующим теоретическим дискурсам: неслучайно лавинообразное появление манифестов — это отличительная особенность модернизма (реалистическое искусство «разговаривало» со своей публикой привычными живописными штампами). Однако это мода, которую можно назвать осознанной необходимостью, поскольку художникам ничего не оставалось, как самим начать говорить о своём искусстве и показать *на словах* то, чего другие не могут или не желают увидеть в их картинах.

Во-вторых, любое художественное течение (каким бы радикальным они ни казалось для современников) рано или поздно становится классикой, занимает своё место в художественном каноне. Конфликт старого и нового, циклическое возвращение традиционных форм и периодическое обновление художественных приемов — всё это можно обнаружить в истории искусства как XVI, так и, например, XIX вв. Правда, эти разрывы, конфликты и критические состояния странным образом описываются искусствоведением как «история непрерывного движения и переплетения традиций, в которой любое произведение соотносится с прошлым и указывает в будущее»⁶. Стоит ли удивляться тому, что модернизм, причёсанный и облагороженный, тоже стал частью Большой Истории искусства: соседство Ван Гога и Пикассо рядом с такими мэтрами, как Веласкес или Гольбейн, на выставке Руслана Вашкевича, — открытое признание как факта тотальной коммодифицируемости любого протеста в современной культуре, так и несокрушимости канона, а также неизбежной музеефикации любого значительного явления в искусстве.⁷

В-третьих, вне традиции нет искусства, при этом отношения любого художника с предшествующей художественной традицией (даже если художник — самоучка или получил неакадемическую художественную подготовку) не статичны, они развиваются и трансформируются, они не исчерпываются простыми позициями отказа или принятия. Более того, эти отношения очень индивидуальны и даже в некотором роде интимны. Как объяснить, например, тот факт, что любимым художником Сезанна был Пуссен? Хотя, на первый взгляд, между ними нет и не может быть ничего общего (правда, ничего особенно противоестественного в этой любви усмотреть тоже нельзя).

Таким образом, авангардистский протест против традиции — это не столько отрицание ценностей, созданных предшественниками, и не борьба с их призраками. Это, скорее, попытка актуализировать художественное творчество, изменить способ видения, *осовременить* его и вернуть с помощью нового искусства свежесть восприятия мира. Постмодернизм, не ставя перед собой никаких сверхзадач, все усилия направил на сведение счётов с модернистским проектом, и классическому искусству была отведена роль временного союзника с ограниченным правом голоса (этакого дедушки, который в семейной

ссоре непременно должен встать на сторону горячо любимого внука). Постмодернистский художник принял как данность ситуацию, в которой классическое искусство давно уже превратилось в «памятник», в статичный объект художественного описания (которым занимается узкий круг профессионалов) и восторженного (но слепого) восприятия любопытствующих детей школьного возраста и людей с педагогическими наклонностями. Не знаю, можно ли сегодня изобрести искусство заново, но попробовать, как это делает Руслан Вашкевич, хотя бы освежить восприятие его классических образцов, наверное, стоит.

Итак, какие же вопросы может задать себе теоретик визуальных исследований, посетив выставку *Игра в классики*?

Обращение современного художника к классическому искусству и его конвенциям воспринимается прежде всего как «штудии», как свидетельство того, что художник прошел определённые этапы в приобретении профессионального мастерства. Соответственно, мы могли бы считать «игру в классики» своеобразным ритуалом инициации, пропуском, без которого нельзя получить признание в художественной среде. Но этим дело не исчерпывается, ситуация гораздо сложнее. Я бы сказала, что сами эти «штудии» имеют своей целью не только и не столько подражание *Великим художникам*, через обращение к прошлому осуществляется переосмысление настоящего. Главная их функция — «освобождение» взгляда: ведь современный человек уже порядком утомлён избытком рекламных, телевизионных, кинематографических образов, и зацепить его внимание можно лишь чем-то особенным — пускай хорошо знакомым, но всё же иным. Выставка Руслана Вашкевича в этой связи выглядит как практическое воплощение предложенного в своё время русскими формалистами принципа деавтоматизации восприятия. В самом деле, до боли знакомые картины ренессансных художников или русских передвижников XIX в. часто предстают перед нами как те самые вещи, о которых писал Виктор Шкловский: воспринятые нами уже несколько раз, они начинают восприниматься узнаванием. Вещь находится перед нами, мы её узнаём, но не *видим*. По Шкловскому, «целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как узнавание»⁸, соответственно, признаком художественного является выведенность из автоматизма восприятия. Остранение может осуществляться разными способами, и Вашкевич, «упражняясь» на Ван Гоге, Пикассо и Веласкесе, словно демонстрирует нам множественность и разнообразие приёмов, которыми можно достичь деавтоматизации восприятия классики.

Можно также задаться вопросом о том, является ли искусство «теоретичным» или «политическим» само по себе — без вмешательства критика? Есть ли у современного художника право на собственный «голос» и собственное, не опосредованное искусствоведческим курсом, отношение? Мы привыкли к тому, что наше представление об истории искусства базируется не столько на созерцании, сколько на текстуальном обосновании и описании видимого. В общем-то, созерцание не может дать нам *идею истории* — историчность искусства,

представление об эстетических ценностях и прогрессе, равно как и основные категории, посредством которых мы описываем то, что видим (пропорция, перспектива, форма и пр.). Историчность — это эффект наррации, результат некоторого представления, созданного и обоснованного теоретиком искусства, о тех связях и закономерностях, которые соединяют между собой множество визуальных текстов. Можно даже сказать, что искусству *приписывается* история. Следовательно, вопрос состоит и в том, можно ли создавать и переосмысливать историю искусства без опосредования языка, с помощью лишь визуальных форм; и, соответственно, каким образом идея истории может быть артикулирована посредством самой живописи?

В каком смысле эти работы *современны*? Что делает их таковыми? Начнем с «серии» — художественного приёма, который был продемонстрирован публике в рамках предыдущих выставок *Second Hand* и *Second Second Hand*. Попутно замечу, что сама по себе идея серийности, или же *recycling* (потребления за вторым разом), — это, безусловно, доминантная практика современной культуры, но было бы ошибочно рассматривать её как особенность постмодернистского искусства, а тем более — как особый приём, «найденный» или возвращённый к жизни беларусским художником. Если это и приём, то истоком его рождения следовало бы считать капиталистическое производство.

Далее, несмотря на свою «живописность», представленные на выставке работы — своего рода репертуар разнообразных художественных приёмов и техник, использовавшихся в искусстве XX века: от фотографии и инсталляции до компьютерных технологий (задействованных при создании тех же *Послов*). Наконец, «современность» этих работ проявляется прежде всего в неосознаваемом культурном опыте художника, взгляд которого всегда-уже «обработан», подготовлен к многомерности и полисемичности видимого им объекта, он мыслит голографически и пишет не то, что «видит», а то, что воображает. Но речь здесь не идёт о неких трансцендентных сущностях (хотя Бог, например, тоже невидим), а, скажем, о потенциальных временных и пространственных трансформациях объекта, который, кажется, застыл в вечности. При этом разнообразие ракурсов и предлагаемое художником изменение точки зрения усиливают смысловой полифонизм «оригинала»: взгляд на *Послов*, брошенный Вашкевичем, с одной стороны, позволяет зрителю впервые ощутить себя комфортно, как бы занять лучшее, а главное, гарантированно удобное место в зрительном зале (поскольку в действительности найти и зафиксировать точку взгляда на парящий в воздухе свиток совсем не просто), а с другой стороны, этот взгляд обнажает, артикулирует невидимое (идею смерти и бренности земного успеха). Делая невидимое видимым, он одновременно разрушает его власть: созерцание черепа (в качестве композиционного центра картины) пробуждает в нас скорее любопытство, нежели томящее чувство беспокойства. Современная культура не испытывает экзистенциального страха перед идеей смерти и, тем более, не принуждает индивида заботиться о

спасении души в ожидании Апокалипсиса, отказываясь от земных наслаждений ввиду мрачной перспективы оказаться не в том месте в своей загробной жизни.

Примечательно, что коррозия, трансформация статичного взгляда, характерные для классического искусства, осуществляются Русланом в рамках парадигмы (гипер)реализма. Здесь мы не найдём ничего, что напоминало бы нам об анархистской атаке на формальные конвенции классического искусства, которую систематически осуществляли, например, дадаисты или кубисты. Иронический код, неотъемлемая черта любого постмодернистского произведения, распознаётся как таковой благодаря тому, что в качестве «объектов» художественной рефлексии избираются известные работы, выполненные к тому же в парадигме реализма, а еще точнее – фигуративной живописи. При этом в буквальном и фигуральном смыслах меняется ракурс видения: именно изменение точки зрения задаёт формальную структуру иронического кода. Правда, если зритель не знаком с этой культурной традицией (допустим, среди нас могут оказаться люди, которые, кроме Ротко или Поллока, ничего больше не видели), он не прочувствует иронии.

Опыт модернизма и монтажного кино позволяет Руслану Вашкевичу обозначить не только своё присутствие как «нарратора», как субъекта видения, но и «правильную дистанцию» (термин Катрин Клеман) по отношению к истории искусства: он визуализирует то, что описывается в терминах вербального (английского) языка как *parallax* (что означает учёт точки зрения наблюдателя при перемещении объекта в поле видения). Это относится и к *Послам* Гольбейна, и к *Девочке на шаре* Пикассо, которая представляет как бы оборотную, невидимую зрителю сторону холста. «Штудии» по Веласкесу – это фактически кинематографическая раскадровка: если бы они пришли в движение, то их последовательная смена заняла бы не более секунды, но передала ощущение фильмического движения (запечатлённого на «камеру» посредством трэвеллинга).

В то же время столь внимательное и скрупулёзное разглядывание, домысливание того, чего в оригинальной картине не было, – сродни вербальному описанию, с присущей ему способностью к обобщению и абстрагированию. Неслучайно в качестве грамматического аналога перемене точки зрения Вашкевич использует склонение по падежам – как комментарий к «своему» Гольбейну. Важно, однако, здесь то, что теоретизация осуществляется посредством визуального языка (как это делали, скажем, сюрреалисты, тот же Магритт), и в отличие от концептуального искусства слова не нужны, а, скорее, даже и вредны. «Чистая оптичность» опытов Руслана Вашкевича должна беспокоить критика, готового воспользоваться всем своим дискурсивным инструментарием, чтобы эту оптичность перевести в вербальный регистр. Порочность слов я ощущаю и в этот самый момент, когда я об этом говорю (точнее, пишу) – поскольку говорение

«за» художника воспроизводит типическую ситуацию, когда куратор объясняет публике, что же художник в действительности «хотел сказать»...

Примечания

- ¹ Следует заметить также, что у выставки было и английское название: *Trouble with Classicists*, предлагающее дополнительные коннотации и смысловые оттенки.
- ² Выставка *Игра в классики* проходила в Галерее Европейского гуманитарного университете с 22 июля по 5 августа 2004 г. в рамках международного междисциплинарного проекта *Rethinking Visual and Cultural Studies: new subjects, methods and didactic strategies* (HESP – ЕГУ, 2003–2006; <http://viscult.by.com>)
- ³ См.: Lacan J. *Dieu et la jouissance de la femme // Encore*. Ed. du Seuil, 1975. P. 83–98.
- ⁴ См.: Фуко М. *Слова и вещи* (Гл. I: «Придворные дамы»). СПб., 1994. С. 41–53.
- ⁵ См.: Нохлин Л. *Почему не было великих художниц?* // Бредихина М., Дипуэлл К. (ред.) *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*. М., 2005. С. 15–46.
- ⁶ Гомбрих Э. *История искусства*. М., 1998. С. 595.
- ⁷ Вспоминается также и выставка Энди Уорхола в Эрмитаже, состоявшаяся несколько лет назад.
- ⁸ Шкловский В. *Гамбургский счёт*. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 63.