

ЛАНДШАФТ-В-ПРЕОБРАЗОВАНИИ: ОТ РЕАЛЬНОГО ОБЪЕКТА К ВООБРАЖЕНИЮ ВИДИМОГО И ОБРАТНО

Ольга Шпарага*

Summary

This article analyzes the project *in progress It's High Time to Get Down to Earth Art* by a Belarusian artist Sergei Kiryushchenko, who began working on the project in the summer of 2006 and intends to accomplish it by 2008. Along with silk painting, it incorporates the elements of land art, object art, and media art. Original objects to which these techniques are being applied are elements of a rural landscape – meant for demolition country houses and collective farm buildings and/or their fragments in Uroda village (Lepel district, Vitebsk region). Turning his attention to the condition of the Belarusian village within the scope of this project, the artist tries to «redeem» the object, having reinstalled it via the various means of contemporary art into a context of new functionality. The article offers an interpretation of the transformed objects' formal and color components.

Keywords: concrete art, land art, media art, serigraphy, Belarusian village, the artistic transformation of the objects' functionality.

В этом тексте речь пойдёт о новом художественном проекте *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* белорусского художника Сергея Кирющенко (род. 1951). К осуществлению этого проекта Сергей Кирющенко приступил летом 2006 г. в деревне Урода Лепельского района. В проекте также принимали участие художники Анатолий Кузнецов, Анатолий Журавлёв, Борис Иванов, Анна Соколова и Олег Юшко вели фото- и видеорепортажи. На первом этапе коллектив художников раскрашивал разрушающиеся деревенские постройки или даже их отдельные части, что запечатлевалась на фото- и видео. На следующем этапе, который продолжается до сего дня, Сергей Кирющенко преобразует фотоработы в серию композиций, выполненных в технике шелкографии, а также видео на основе фотофиксации процесса росписи дома (построек). Экспозиция готового проекта планируется на январь 2008 года.

* Ольга Шпарага – кандидат философских наук, доцент факультета социальной и политической философии ЕГУ (г. Вильнюс), редактор сайта «Новая Эуропа»: www.n-europe.eu.

Способен ли художник преобразовать ландшафт? Именно как художник, располагающий инструментами и материалами прежде всего для *воображаемых*, а не реальных экспериментов с *видимым*? А если способен, что может значить такое преобразование для других обитателей ландшафта? Как и для самого ландшафта, если попробовать таковой наделить субъектностью?

Такого рода вопросы возникают при знакомстве с новым проектом белорусского художника Сергея Кирющенко *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* (ил. 1). Очевидно, что данный проект развивает установки, начавшие определять творчество художника в 1990-е гг., которое сам он интерпретирует как работу с



Ил. 1

«насыщенными цветом, замкнутыми, но подвижными плоскостями»¹. Этот период своего творчества, представленный в рамках выставочных серий *Пространство синего* (1994), *Бегающая земля* (1996) и *Искушение пространством* (2001), выполненных маслом композиций формы и цвета, варьирующихся в размерах – от небольших до очень больших, – сам автор видит как «освоение и опыт» неопластицизма и конкретного искусства Пита Мондриана, Макса Била, Йозефа Альберса и американского минимализма Барнета Ньюмена и Ада Райнхарда.

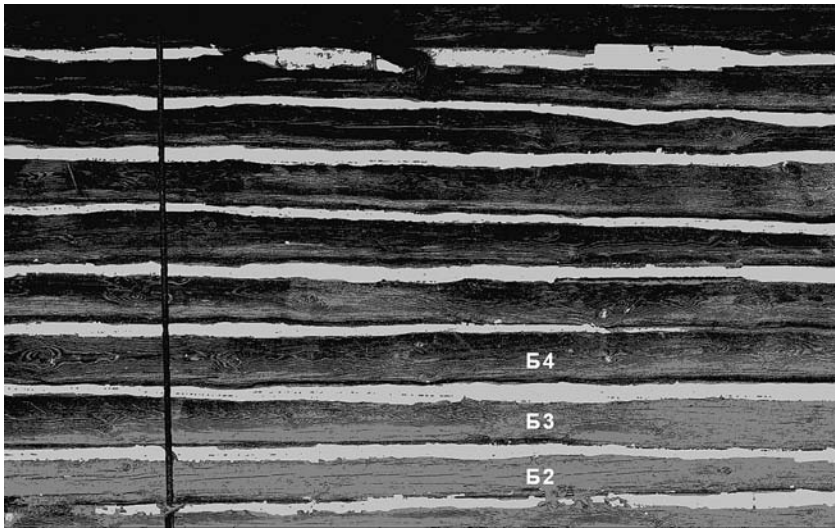
Если попытаться – с опорой на собственные размышления и тексты Кирющенко, а также на тексты интерпретаторов его творчества – обратиться к этим трём сериям, то в качестве одного из центральных смысловых узлов можно выделить отношение динамики цвета и формы. Эта динамика чаще всего разворачивается нелинейно, чему, в версии одного из интерпретаторов, молодого белорусского художника Андрея Дурейко, соответствует скорее игра слов, нежели описательные констелляции предложений.² Эта динамика, далее, выражает, по мысли самого автора, отношение видимого и мыслимого, причём отношение, как бы лежащее на поверхности самого видимого:

например, в схемах линий метро или троллейбусных маршрутов, в которых прочитывается «выразительный образ жизни города», символ, «который вобрал в себя множество разных смыслов и связей»³. Эта динамика, наконец, имеет тенденцию постоянно преодолевать свои собственные пространственные и временные границы, что оказывается возможным прежде всего благодаря рефлексивной установке художника, которую он стремится транслировать зрителю. «Геометрический рай», который художник пытается сделать ощутимым на границах видимого, должен послужить воротами в то *приключение видения*, в которое отправляется всякий художник и понять траекторию которого является задачей любого заинтересованного зрителя.⁴

Что же происходит с описанным опытом видения в рамках нового проекта Сергея Кирющенко *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством?*

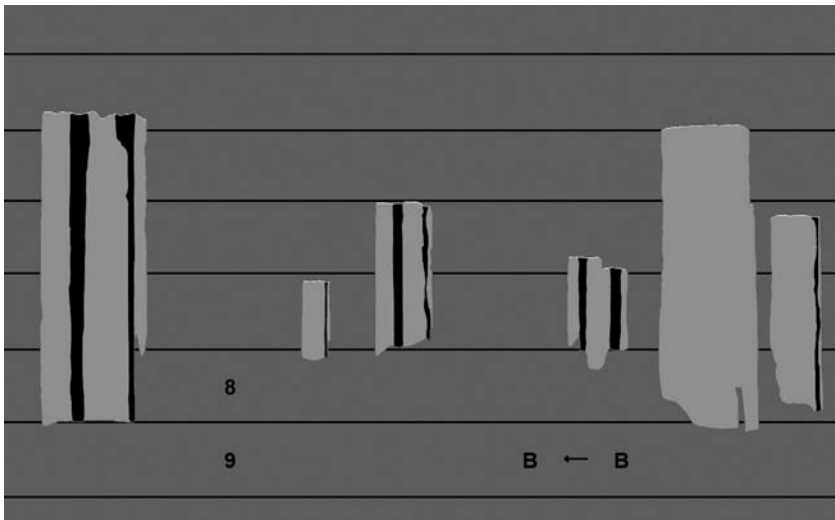
Начнём с того, что формально этот проект является более сложным, чем предыдущие проекты художника, и включает в себя целый ряд новых художественных практик и приёмов. Наряду с шелкографией, это также элементы лэнд-арта, объектного искусства и медиа-арта. Исходным объектом приложения всех этих техник являются элементы сельского ландшафта — полуразвалившиеся, полусгнившие и предназначенные для сноса деревенские дома и постройки и/или их отдельные фрагменты. Сам же художник говорит, что работает прежде всего с конструкцией сруба, линейную историю которого — от жизни дерева до его трансформаций и разрушения в рамках жилого дома — разворачивает нелинейным образом: объединяя внутри единого пространства горизонтальную историю природной жизни и вертикальную, или перпендикулярную ей, историю цивилизации. Своёобразие отношения между этими двумя историями художник рассматривает как проблему, причём именно белорусскую: вертикальная история в нашем контексте не обрывает памятью и поэтому постоянно стремится к завершению и исчерпанию, которые и пытается запечатлеть художник. Одна из ключевых его мыслей состоит в том, что подлинное разложение и распад можно переживать только внутри человеческого мира, который и создаётся для того, чтобы этому распаду противостоять. Художественная практика в этом контексте может рассматриваться как фиксация существующего положения дел — разрушения сельского дома как пространства для жизни — и, одновременно, как попытка противостояния такому положению дел — придания разрушающемуся дому чисто художественными средствами новой, эстетической функциональности.

Обращение художника к этим объектам совершенно не случайно: тем самым он акцентирует наше внимание на фактическом и тотальном разрушении в Беларуси целой инфраструктуры сельской и колхозной жизни, на медленном, но неминуемом поглощении стихией природы, — с надеждой в рамках своего проекта дать ей новую жизнь,



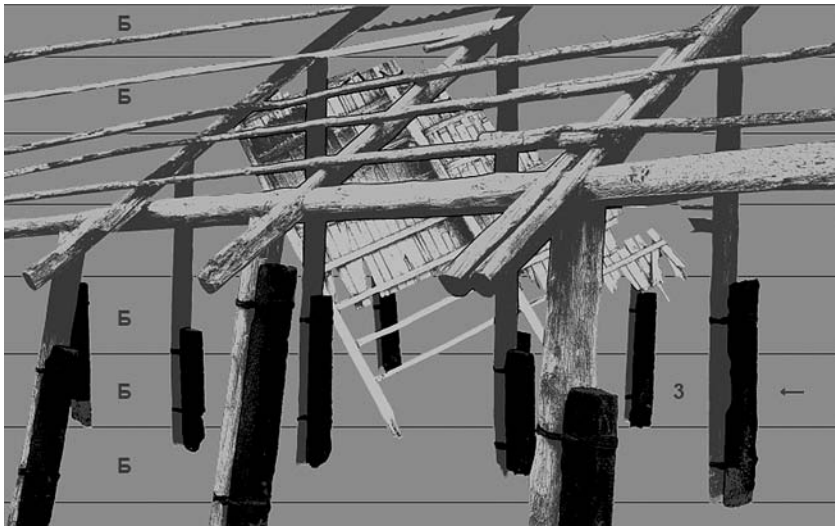
Ил. 2

или второе рождение. Для этих целей элементы сельского ландшафта проходят целый ряд художественных преобразований: от раскрашивания и фиксации на фото- и видео до перенесения зафиксированного с помощью шелкографии и видео-арта в область свободного эксперимента с видимым — формой и цветом. Привлечение этих новых технологий и приёмов позволяет придать прежней, но сохраняющей свою значимость работе Кирющенко с абстрактной формой и цветом



Ил. 3

новое измерение или глубину. Художник ещё раз хочет проследить, «увидит ли себя тот момент, в который форма как носитель реального становится художественной (формой), причём не в мыслительной деятельности, а в физическом жесте». Иначе говоря, каким образом аб-



Ил. 4

стракная форма, представленная с помощью шелкографии, окажется кульминацией абсолютно материальных практик по освоению и преобразованию элементов сельских ландшафтов.

Если попытаться воссоздать всё художественное пространство этого проекта целиком — каким оно должно предстать перед зрителем в выставочном зале, — то перед нами предстанет выполненный в технике шелкографии линейный лабиринт конструкции сруба (ил. 2)⁵ с двумя вертикальными вставками-триптихами (ил. 3, 4). Эти работы можно разместить на стенах, а в центре зала выставить абстрактную живопись (двусторонний полиптих), основой композиции которой являются формализованные элементы реального сруба — полосы,



Ил. 5

цифры, стрелки, — или, словами художника, «реальность, ставшая искусством в чистом виде, с одной стороны, за условностью которой, с другой стороны, возникает образ информационного поля. Однако это информационное поле можно увидеть и в реальном срубе с пометками для сборки». Здесь же, в центре зала, находится монитор, на котором видео позволит проследить за художественной метаморфозой реального сруба (ил. 5, 6).



Ил. 6

Наряду с пространственной организацией, подчеркивающей конструктивистский, или даже деконструктивистский — поскольку нам предлагается модель для разборки и сборки сруба, — характер проекта, важнейшей составляющей является цветовая концепция. Её конструирующей доминантой выступает красный, с включением голубого, на фоне разнообразных ахроматических цветов, предлагающих прочтение, подразумевающее разложение на составляющие не просто цветового спектра, но самой реальности.

В результате, хотя отношение формы и цвета по-прежнему остаётся определяющим для Кирющенко, однако теперь, в рамках нового проекта, они как бы обнаруживают свой *живой генезис*: окрашенные в красный цвет вертикальные перекладины дома контрастируют с синевой неба (на фотографиях), обнаруживая тем самым связь произведения с природой, как и наоборот — природу как самый естественный фон произведения. Другое отношение — красных перекладин и синей черепицы дома — позволяет увидеть как бы первоэлементы видимого (жизни) и невидимого (разрушения) и одновременно как бы принять участие в созидании и разрушении (см. шелкографии). Окружающие триптихи с обеих сторон «борозды» сруба — красные полосы на сером фоне (шелкографии) — словно возвращают нас обратно к земле, которая, однако, в версии художника, способна не только поглощать

(серый цвет), но и излучать (красный свет) жизнь, обнаруживая саму властную динамику круговорота жизни и смерти.

Таким образом, новый проект Сергея Кирющенко демонстрирует, как новые технологии, или «новые медиа», которые начали интегрироваться в искусство во второй половине XX века, вносят в произведения совершенно новое измерение, позволяя увидеть то, что обычно оставалось за кадром. То, что, собственно, и толкает концептуального художника к его экспериментам с художественными формой и средствами: не данная всякому человеку реальность, а *реальность в преобразовании*, не важно, в качестве ли всего лишь зафиксированной на плёнке или уже подвергшейся вмешательству художника. И первое, и второе немисливо здесь без художественного взгляда, которого и пытаются избежать — в своём притязании на объективность — опосредованные медиа новостные и прочие репортажи.

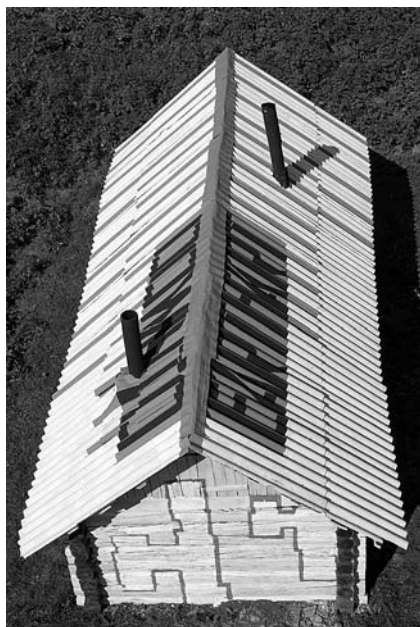
В таком случае, этот проект, с одной стороны, является продолжением экспериментов художника с пространством, в частности сельским, с другой — выводит этот эксперимент на совершенно новый уровень, поскольку позволяет нам самим совершить путешествие из привычного сельского ландшафта в резонирующее пространство образности. Следуя канонам конкретного искусства, «которое не изображает ничего, чем оно само не является»⁶, это пространство не выполняет функции отображения или идеализации чего-то фактически существующего, а само на наших глазах конструирует реальность видимого, вовлекающую в себя нас, зрителей. «Ещё раз напомнить о первопричине любого, сколь угодно условного искусства — задача данного проекта. Когда сквозь условность постоянно просвечивается реальность, и это взаимодействие порождает новый художественный эффект».

На наших глазах, или вместе с нами, художник решает двойную задачу, или совершает двойное преобразование: сначала некогда функциональные сельские объекты обретают новую, уже художественную, функциональность (то, что мы видим на фотографиях), чтобы затем снова частично потерять её в игре формы и цвета, приглашая тем самым к художественному акту самого зрителя. Принципиально, однако, то, что такая операция имеет и обратный эффект, который достигается благодаря присутствию в экспозиции одновременно всех элементов, рассматриваемых в любом порядке. Иначе говоря, совершив вслед за художником или параллельно ему путешествие по лабиринтам воображения пространства (шелкографии), мы затем можем вернуться в ту точку, откуда вышел художник, — в реальное пространство (фотографии и собственно сельской или городской местности), чтобы увидеть его с совершенно новой стороны и, следовательно, получить возможность его преобразовать.

Предложенной интерпретации отвечает и название работы *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством*, в соответствии с которым нам предлагается приземлиться в буквальном смысле слова, то есть начать с земли, однако приземлиться, вооружившись средствами воображения пространства, так что приземление одно-

временно означает парение над землей и рассмотрение земли из различных или самых разных перспектив (ил. 7).

Говоря другими словами, «совершенно земное искусство» выполняет здесь функцию парадокса, сообщая нам, что по-настоящему приземлиться способен только тот, кто умеет парить над землей, то есть кого ни одно приземление не может лишить способности подниматься над землей, в данном случае, в смысле воображения такого полета. Можно сделать предположение, что именно таким образом и формируется память ландшафта (этого сруба или этой местности): через опосредованное художественным



Ил. 7

произведением и его средствами чередование вертикальной и горизонтальной историй, или через изобретаемый благодаря производству и его средствами перевод одной истории в другую, едва ли осуществимый без и вне такого произведения. (Думаю, вряд ли сегодня нуждается в обосновании тезис, что всякая «большая история» складывается из множества малых, которые, однако, должны найти средства и способы для своей фиксации.)

Итак, в рамках проекта *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* мы имеем дело с чем-то новым применительно и к творчеству Сергея Кирющенко, и к той традиции, к которой он отсылает. Если, к примеру, Ньюмен, на которого ссылается художник, ставил своей целью «сделать возможным переживание опыта, выходящего за рамки всякого привычного опыта»⁷, то, исходя из названия проекта, Кирющенко ставит противоположную задачу — окунуться в самый что ни на есть привычный и повседневный опыт, который в буквальном смысле опирается на землю. Однако при этом, коль скоро художник предлагает не простую фиксацию, а многообразное преобразование этого опыта, становится возможным приземление как приготовление к полёту (над крышей преобразованного художником дома или над ландшафтом в целом) — как к игре с визуальными знаками и отношениями. В такой ситуации мы можем, не выходя за пределы привычного опыта, как бы смоделировать его новыми средствами, чтобы пережить этот опыт с новой и неожиданной стороны, как и с новой и неожиданной силой. В результате привычный и поэтому уже

невидимый пейзаж открывается для нашего видения, или даже включает, провоцирует наше видение как таковое, так что мы начинаем не просто видеть по-другому, но учимся видеть вообще.

Возвращаясь к заданным в начале текста вопросам о том, насколько художник способен преобразовывать ландшафт и что значит такое преобразование для самого ландшафта, можно попытаться ответить на эти вопросы следующим образом. Сегодня художник преобразует ландшафт в той мере, в какой он способен вовлечь в это преобразование любого из нас, демонстрируя силы преобразования, присущие как ландшафту, так и нам самим. Источник этих сил лежит в самом нашем чувственном присутствии в мире, которое, вооружившись художественными средствами и современными медиа, способно обнаружить для самого себя и других собственное становление и превращение, реальное и воображаемое одновременно. Стать художником своей собственной жизни означает сегодня, ни много ни мало, обнаружить и сделать доступным другим преобразование собственного ландшафта, ощущать упругость почвы которого значит быть готовым к свободному прыжку в небо.

Примечания

- ¹ Кирющенко С. *Пространственные медитации*. 20 декабря 2005 г. (манускрипт).
- ² Дурейко А. *Предисловие к каталогу* // Кирющенко С. *Бегущая земля*. Мн.: Республиканская художественная галерея белорусского союза художников, 1996.
- ³ *Немига-17* (Бущик/Горовая/Литвинова/Кирющенко/Кузнецов/Соколова/Хоботов). Издание к выставке в Государственной Третьяковской галерее в ноябре–декабре 2002. С. 72.
- ⁴ Ср.: Кирющенко С. Цит. соч.
- ⁵ Здесь мы представляем только отдельные фрагменты и «горизонтального лабиринта» и двух триптихов, как и фотографических работ.
- ⁶ Имдаль М. *Опыт другого видения (Искусство десяти веков глазами современности)*. Киев, 2005. С. 429.
- ⁷ Там же. С. 397.