

## ЕКАТЕРИНА ДЁГОТЬ

Искусство правильно поставить искусство.

Инсталляции Вадима Захарова

В своем тексте к инсталляции “В детстве я был мышью в дзенском монастыре” - которая, что редкость у Захарова, не включает в себя никаких старых работ и потому является чистым высказыванием на тему об инсталлировании - Захаров рассказывает сочиненную им историю о монахе, который учит мышь, что ей следует хранить кусок сыра на песке вместо того, чтобы есть его, в результате чего она и обретает бессмертие. Ясно, что монах предлагает мыши поставить сыр на место произведения искусства, она это делает и становится художником Вадимом Захаровым (см. название инсталляции).

Можно было бы подумать, что речь идет о многократно описанной стратегии называния всего-чего-угодно произведением искусства, то есть стратегии реди-мейда, но это не так. Сыр как раз не «готовый предмет», он продолжает жить и созревать, что для Захарова очень важно. Он не раз заявлял, что создает не отдельные работы, а целое творчество, в котором старые работы продолжают снова и снова использоваться, переделываться и, следовательно, непрерывно меняться, расти подобно детям (или стареть подобно сыру). Главное не «назвать» сыр произведением искусства, но «поставить» его в качестве такового.

Сам Захаров объясняет историю про мышь так: запрет есть сыр - это запрет на понимание сыра. Это понимание невозможно, тем более что сыр во много раз больше мыши и, съев его, она, по мнению монаха, раздуется, превратится в слона и умрет. (Известно, что у Захарова с начала 1980-х годов наблюдается просто-таки obsessia по поводу слонов, и вот теперь становится понятно, кто такой слон: это мышь, которая все поняла.) Но самое интересное в рассуждении Захарова состоит в том, что для него сыр можно либо понять (то есть съесть), либо инсталлировать, причем первое ведет мышь к гибели, а второе к бессмертию. Инсталлировать сыр - значит уберечь и от потребления, и от понимания, и это-то и значит быть художником.

В современном рыночном контексте, где все выставляется лишь для потребления, или в крайнем случае понимания, это довольно оригинальная точка зрения, и она сразу заставляет вспомнить легендарную для московского концептуального круга работу Андрея Монастырского “Кепка” (1983), где на лежащей на столе кепке была надпись «Поднять», а под ней обнаруживалась записка «Положить можно, понять нельзя». Монастырский тогда имел в виду не глубинную загадочность кепки, но тот не очевидный факт, что демонстрация предмета в поле зрения зрителей вовсе не обязательно ведет к его потреблению, и он может остаться свободен. В версии Захарова, который работает уже не в укрытии частной квартиры, как Монастырский в 1983 году, а в неоспоримо рыночном пространстве профессиональной галереи, все это выглядит так: головки сыра, разложенные на песке в полной недоступности для зрителя, настолько невозможно «понять» (съесть), что неизвестно даже и то, как их удалось туда в принципе «положить» (не повредив чистоты песка).

Инсталляция Захарова, таким образом, есть место, где предметы уберігаются от потребления. Тексты в его инсталляции могут не читаться (так было в первой инсталляции в галерее Софии Унгерс – “Пасторские шлюзы”, 1992), или они скомканы и засунуты в какие-то щели (излюбленный прием), или висят слишком высоко (“Два журнала, печи, пироги и рама”, 1996). Его первая инсталляция (“Детская библиотека”, 1987) была сбита из составленных вместе картин (корпуса его творчества на тот момент), которые стояли лицом внутрь и рассмотреть которые можно было, фактически, только ползая внутри. Витрина, символ конюмеризма, у Захарова ассоциируется не с магазином, а с музеем, и обращена не в мир массового, но, напротив, в мир уникального, в сторону высокой культуры. В проекте, где он выступил куратором (“Ад, Герменевтика и Сидящие на воде”), в окнах галереи должны были сидеть настоящие проститутки, и консумация их зрителями не состоялась не из-за того, что в последний момент их подменили участвовавшие в проекте студентки, но из-за того, что в пространство консума мощно ворвалась противостоящая ему (здесь уже слышны раскаты будущего интереса Захарова к Адорно) классическая музыка Шопена и Бетховена, звучавшая в галерее. Если витрина и может быть пронизана и разорвана, то не вождением стоящего снаружи

зрителя, но энергетикой находящейся внутри ценности. Захаров прямо говорит об этом в своем комментарии к памятнику Теодору Адорно, который он поставил на франкфуртской площади. Публичная интимность фрагмента частного рабочего кабинета действительно настолько агрессивна, что именно она, изнутри, то и дело провоцирует прохожих поднять на витрину руку с зажатым в ней камнем.

То, что выставлено, недоступно для потребления, - эта логика, если вдуматься, кажется странной и субверсивной по отношению к картинам, висящим в галерее, и то же самое можно сказать о музее (поскольку в капиталистическом мире логика галереи берет верх над музейной). В одном, однако, случае выставленное в витрине неоспоримо недоступно: если речь идет о книге, которую при всем желании можно раскрыть лишь на одной странице. Не будет большим открытием сказать, что именно книга является ключевым медиумом искусства Захарова, но, может быть, на этом стоит снова и снова настаивать, тогда только это высказывание потеряет романтический ореол метафоры.

На Западе довольно часто говорится о непонятности московского концептуализма вообще и Вадима Захарова в частности, при этом никогда не формулируется прямо, что же, собственно говоря, остается неясным. У русского осведомленного зрителя подобная непонятливость вызывает раздражение: в России московский концептуализм принято обвинять не в эзотеризме, а скорее в банальности приемов, в их неотличимости от повседневных мыслительных практик, что, наверное, ближе к истине, чем неизменное указание на загадочность. Но на самом деле с московским концептуализмом всё всем совершенно ясно; просто, как это обычно бывает с феноменами русской культуры, то, что на Западе принимают за метафору, реализуется совершенно буквальным и радикальным образом. Так, то, что принято одобрительно или неодобрительно называть «литературностью» и относить за счет привычки русских почитать свою великую литературу, на самом деле представляет собой альтернативную укорененность произведения и художника, - не являющуюся, впрочем, прерогативой русского контекста.

Когда о Вадиме Захарове говорят, что он «поэт среди художников», часто это тоже не более чем банальный метафорический комплимент. Но стоит попытаться

придать этому выражению и вполне конкретный смысл: Захаров относится к немногочисленной группе художников, у которых, как у поэтов, личность предшествовала так называемым «произведениям». К таким же поэтам в искусстве относится и Марсель Бротарс, который действительно был до сорока лет исключительно профессиональным поэтом и потом решил - согласно его собственному признанию - «наконец изобрести нечто неискреннее». Об объектах, которые у него в результате получились, один знакомый галерист сообщил ему, что они являются искусством. И первый художественный объект Бротарса представлял собой как раз «нечитаемые книги» - поэтические сборники, залитые в гипс.

В рамках нынешней рыночной рутины становление художника от юности к зрелости - это обычно так называемый «поиск себя», когда в ряду уже сделанных работ автор пытается выделить общий знаменатель (чаще всего общий медиум), чтобы потом сэкономить усилия и сосредоточиться лишь на нем. У Захарова и других представителей московского концептуального круга весь процесс прошел, и идет до сих пор, в совершенно противоположном направлении. Они никогда не «искали себя», но «искали произведения» для подтверждения того как бы заранее известного факта, что являются творцами (неэффективный, но еще репрессивный аппарат советской власти 1970-х годов способствовал тому, что всякий молодой человек круга столичной интеллигенции ощущал себя личностью, каждый жест которой необычайно важен, то есть художником или поэтом). Предметом поиска являлось не столько то, что сделать, но то, что предъявить в качестве искусства.

Формой этого предъявления и стало то, что мы сегодня называем инсталляцией, - но не рутинная аранжировка предметов, каких сейчас делается миллионы в мире, а инсталляция как напряженный шаг от произведения искусства, обладающего отдельностью и законченностью (потенциально рыночной), вверх к инсценировке понятия «искусства как такового». У Захарова и концептуалистов вообще инсталляция и есть форма, дающая возможность указать на Искусство через голову Произведения.

Как и для Бротарса, который от отдельных объектов вскоре перешел к своим знаменитым проектам Музея орлов, для московского концептуального круга, и в

особенности для Захарова, инсталляция - не один из артефактов, которые автор продуцирует наравне, допустим, с картинами, но техника пространственной презентации артефактов, техника «постановки» искусства в окружающем мире в принципе. В такой инсталляции отдельные предметы могут иметь самый различный статус; Бротарс, как известно, доверил своей жене после его смерти решать, какие из них являются его произведениями, а какие - элементами его архива. Но выступают они как своего рода слова, а целое - как поэтическая речь. Мощная власть художественного рынка определенного типа (связанного со статичным единичным произведением искусства) по-прежнему мешает увидеть совершенно другую историю европейского авангарда, у истоков которого стояли эксперименты в поле между визуальным искусством и текстом, в частности, типографская работа Малларме *Et un coup de des jamais n'abolira le hasard*, представляющая собой первое гипостазирование поэтического текста в пространственное целое. Авангард в его концептуальной линии родился именно из литературы, а точнее, поэзии, но такой, которая была осознана в ее отличии от прозы как форма организации пространства при помощи ритмических законов. Не случайно на захаровском столе Адорно стоит метроном.

Инсценировка литературных пространств - это вид искусства, не имеющий названия. Его можно обнаружить в архитектуре, но также и в других сферах, в которых Захаров работает непосредственно, а именно в типографике, в организации различных видов искусственного рая (настольных играх, тематических парках или садах, один из которых был разбит Захаровым в здании Кёльнского Кунстфэрайна на выставке «Последняя прогулка по Елисейским полям»), в театре, и в особенности театре кукольном, в пространственном обустройстве различных абстрактных систем в принципе (каталоги, библиотеки, классификации, анализ таких пространств, как в известных текстах Монастырского, посвященных ВДНХ), ныне - в создании компьютерных программ и, разумеется, игр, и, ближе к нашей теме, в инсталляции. Практически все инсталляции Захарова представляют собой иерархически (в них нередко участвуют лестницы) выстроенные пространства, в одном из которых автор даже видео вписал в чисто пространственный ряд, расположив проекцию на полу.

Возможно, когда-то будет написана история русского искусства, в которой оно будет выводиться не из иконы, а из более протяженных во временном и пространственном смысле литературных и квазилитературных нарративов XIX и XX веков. Но в целом это не только в русской, но и в мировой традиции: писать стихи и повествования в форме инсталляций, рассматривать книгу как нечто, куда можно войти, и, напротив, проходить сквозь произведение, понемногу читая по пути и оставаясь в конце с чувством прочитанного более чем увиденного, считая всё нелитературное плоским, слишком мгновенным, в конечном счете коммерческим.

Можно еще назвать это традиционным термином «монументализация», поскольку в инсталляции, как ее понимает Захаров, как и в монументе, речь идет об известной возгонке в сторону абстрактного понятия. Отсюда многочисленные, хотя и часто деконструктивные, попытки монумента в его творчестве - вставшая на дыбы кровать в проекте “Дон Кихот против интернета”; сам художник, поднявшийся на ходули во время выставки “Два журнала”; “История русского искусства” как монумент и, наконец, собственно памятник Теодору Адорно.

Отчего же Захаров, этот Дон Кихот инсталляции, которая не становится у него «тотальной», как у Кабакова, только потому, что не мыслится в некоем конкретном пространстве бывшей школы или музея, а в еще более абстрактном мире (в истории, в дискурсе, в литературе, в рамках любой системы) - отчего же он выступает против интернета, самой тотальной системы дислокации различных предметов и слов? Потому же, почему он бросался в героический неравный бой с борцом сумо, пытаясь, как мышь, все-таки понять то, что больше его самого, зная, что обречен на поражение. Это он и называет инсталляцией.