

ДОРОТЕЯ ЦВИРНЕР

## Вадим Захаров - Дон Кихот против интернета

За те многие часы, которые я провела с Вадимом Захаровым перед экраном компьютера на его «шпицвеговском» чердаке<sup>1</sup>, мне стало ясно: полиграфия для него - нечто большее, чем ремесло или заработок, она для него - основополагающий тип мышления и творчества<sup>2</sup>. При этом романтическая атмосфера его мансарды с пожелтевшими фотографиями на стенах, забитыми книгами полками, видеоархивом, многочисленными изданиями, работами друзей - свидетельствами разнообразия деятельности художника, издателя, коллекционера, архивариуса, контрастирует с технической оснащенностью его письменного стола. В доме на Глоелерштрассе, 22 погружаешься в мир русской жизни, где и после шестнадцати лет, проведенных Захаровым на Западе, очевидны его корни, уходящие в неконформистскую традицию московского концептуализма. Но одновременно обращение художника к новейшим технологиям, как и его путешествия в Испанию, Израиль, Японию, Таиланд, а затем снова и снова в Москву, указывают на глобальные ориентиры его творчества. Стоит только включить компьютер, как экран, подобно замочной скважине, открывает окно в мир. Изображения и тексты со всего света - свои ли, других ли художников - демонстрируются, просматриваются, сортируются, выбираются и отбрасываются, урезаются и оставляются, набираются и сокращаются, приобретают формат и передвигаются, инсценируются, изобретаются.

В соответствии с упомянутой творческой атмосферой у Захарова имеются две противоположные стратегии обращения с языковыми и изобразительными свидетельствами различных культур: конденсирование и фокусирование, с одной стороны, взрывание и подрыв - с другой. Если конденсирование соответствует перспективе «замочной скважины» мансарды, а фокусирование - часто используемой фотокамере и видеооптике, то причина взрывов - выходящая из берегов, безграничная и лишенная иерархий саморазвивающаяся система Вадима Захарова. Попытаемся сначала проследить обе стратегии на примере изданий Пастора Зонда, а

затем обрисовать развитие борьбы так называемого Дон Кихота против интернета начиная с 1989 года на Западе.

В трех изданиях На одной странице Захаров «сжимает» текст Дантова Ада (1998), Маленького принца Сент-Экзюпери (1998) и 100 русских народных сказок (2001): в каждом из них текст оригинала, отпечатанный постранично на одном золотом листе, пропущенном соответствующее число раз через лазерный принтер, образует наслоение рельефной структуры. Тексты, запечатленные в нашей культурной памяти, часто уже не считываются, а уплотняются до аурагического текстового изображения, своего рода иконы.

Уплотненность структуры нашей культурной памяти Захаров демонстрирует в издании Приложение ко второму тому «Мёртвых душ» Николая Гоголя (1994) - здесь он выявляет 30 портретов персонажей романа в сильно увеличенных деталях одной-единственной кафельной плитки, наподобие теста Роршаха. Подобным же образом сильно увеличенные изображения земляных орехов в издании Фундаментальные нэцке (1996) напоминают нэцке, изготовлявшиеся в Японии XVII-XIX веках из дерева, слоновой кости или орехов.

Так в игровом и юмористическом ключе Захаров наглядно показывает нам культурный процесс языкового и символического уплотнения. Но движение ума может быть точно так же пущено в обратном направлении, чтобы придать символическим формам большую таинственность. В фотосерии, сделанной в 2002 году в Бангкоке, Захаров выбирал такую перспективу, которая ведет через темные проходы и коридоры к центральному расположению статуй Будды. Предоставляет ли точка схода убежище или дает больше поводов к бегству - ответ на этот вопрос кроется в амбивалентном названии выставки Fluchtpunkt Moskau<sup>3</sup>. Ведь заострение внимания на одной точке может привести к залипанию и таким образом к тупику.

Тупик как жанр (1997-1978) - так называется издание, в котором Вадим Захаров и Сергей Ануфриев зафиксировали свои беседы о различных видах тупиков. Выход из тупика открывает вторую стратегию Захарова, с помощью которой он пытается взорвать укрепленные структуры и идеологические границы. Буквально это приводит к взрыву в случае с прустовским пирожным «мадлен», олицетворяющим

сгусток памяти. Сначала Захаров испробовал действие пирожного «мадлен» в кругу своих друзей-художников, перекочевавших, как и он, на Запад и находящихся в своего рода поисках утраченного времени. Тексты, написанные непосредственно после вкушения пирожного, собраны в книгу, которую можно считать коллективным бессознательным московского концептуализма. Процесс поиска стал заключением собственно процессом с вынесением «мадлен» смертного приговора. 28 сентября 1997 года в 19 часов 56 минут в Граце «мадлен» была казнена полицейским-снайпером. Чуть позже Иван Соколов сочинил Реквием на смерть пирожного «мадлен», первое его исполнение (а также запись) состоялось 23 сентября 1998 года в Кройцкирхе на Гогенцоллердам в Берлине. В Процессе, документально зафиксированном в издании из нескольких частей - книги, видеофильма и CD, - переплетаются странным образом Процесс Кафки и В поисках... Пруста: здесь Захаров обращает коллективный опыт самовольного ареста и преследования против коллективной культуры воспоминания.

Как бы мы ни интерпретировали подобный самосуд со всей его парадоксальностью, он все же совершенно точно отмечает ситуацию группы художников, чья исторически сложившаяся оппозиционная структура исчезла в связи с политическим переломом 1989 года. Если Илья Кабаков стал крупным художником инсталляции постсоветской культуры воспоминания, то Вадим Захаров взял на себя и ответственную, и скромную миссию - Пастора. Основанием одноименного журнала Издательство Пастора Зонда осуществляло и тематизировало идеологический переход - в фонетическом pas-tor - с Востока на Запад. При этом подразумевался и пастырь в значении «пастух», острожно выслеживающий (Зонд - от «зондировать») и собирающий вместе своих рассеянных друзей-художников, подобно овцам в стадо. Таким образом журнал Пастор создает дискуссионный форум и своего рода диаспору для рассеявшихся по миру художников со времени перестройки. Облик журнала Пастор близок известной русской традиции самиздата - изготовленным вручную печатным экземплярам неофициальной русской культурной сцены. Если в свое время фоном для напечатанных на машинке публикаций самиздата являлась тоталитарная система и цензура, то Захаров культивирует этот метод производства не в связи с

содержанием печатной продукции, а из-за отсутствия средств. Не без ностальгического подтекста и иронии при этом возникает вопрос: чем различаются условия производства в тоталитарном государстве и в свободной стране? И что еще в компьютерный век отличает ручную продукцию от машинной?

Став Пастором, Захаров взял на себя и миссию архивариуса, создающего подробный видеоархив, документирующий художественную деятельность его друзей и коллег на Западе с 1989 года. Дальнейшая издательская работа связана с самобытными инсталляциями, акциями и объектами, которые затем снова выливаются в отдельные издания - книги, каталоги, альбомы, папки с документацией перформансов, видео- и архивные материалы.

Ведь в начале было слово, но все-таки слово относилось к изображению. Захаров везде и во всем обращается к графическому образу - и в криминальных смыслах, зашифрованных в татуировках русских заключенных, которые Захаров зафиксировал в своих *Tattoo Sumi-e* (1997) в японских свитках; и в Японском алфавите для шаманов (1997) - в портретных образах монстров из японской детской игры, с помощью которой можно учить японский язык; и в Словаре невербальных слов (2001), систематизировавшем мир характерных для комиксов восклицаний и звуков; и в сопровождающем видеоинсталляцию *Секты. Пророки. Образ* (2000) чтении на четырех мертвых языках (латинском, древнегреческом, готтском, староирландском); и в литературных произведениях - Данте, Пруста, Гоголя, Сервантеса и многих других, к которым Захаров обращается в своем творчестве.

При разнообразии графических образов, форматов и техник все без исключения публикации Пастора Зонда отличаются строгим эстетическим обликом, созданным по вневременным правилам классической типографики. Отдельные работы с тщательностью архивариуса собраны в серии и ряды, объединены в сборники, разделены по жанрам в отдельном каталоге-указателе. При этом захаровскому методу выходящей из берегов саморазвивающейся системы неизменно противостоит тенденция к ретроспективному охвату своего предшествующего творчества. Четкая организация творчества и добровольное подчинение основным правилам типографики - не только свидетельство скромности и сдержанности. Это

метод, позволяющий снова и снова загонять под переплет безудержные фантазии, абсурдные затеи, анекдотичные идеи и спиритуальные полеты.

Не только издания Захарова, но и инсталляции и выставки - свидетельства его чувства упорядоченности, порождающего своеобразный вид трехмерной типографики. Так, выставка Типографическое вознесение (1994) была размещена соответственно пяти главам на пяти этажах узкого здания галереи Софии Унгерс в Кёльне и пронизана черной колонной. Ретроспектива Прогулка по Елисейским полям (1995) в кёльнском Кунстфайрине имела облик парка с семью аллеями. «Прогулки по этим и другим аллеям осуществляются уже многие годы московскими концептуальными художниками и достаточно хорошо описаны»<sup>4</sup>. План садовой архитектуры на рисунке-схеме мгновенно делал очевидной связь с графическим макетом. Еще отчетливее видна связь с типографикой в работе Захарова Теологические беседы, представленной на Венецианской биеннале 2001 года. Здесь в японских свитках была изображена ритуальная борьба облаченного в пасторскую сутану Захарова с борцами сумо.

И наконец, Захаров представил Историю русского искусства от русского авангарда до Московской концептуальной школы на выставке Берлин-Москва (2003-2004) в Мартин Гропиус Бау в виде пяти огромных, соответствующе озаглавленных, папок-орднеров. Тексты на стенах, применение надписей и всевозможных видов печати, членение на главы и разделы, симметричная и подчеркнутая лишь отдельными украшениями упорядоченность элементов, частое введение в выставочное пространство предметов мебели, выбор цвета (как правило, в пользу черного, красного, золотого) или свойственный нарративному повествованию серийный принцип - все эти средства продиктованы присущим Захарову-полиграфисту чувством порядка, изысканным ручным, а вернее, печатным почерком и любовью к деталям.

Такое полиграфическое чутье во всех его благородных и элегантных проявлениях отнюдь не является русской особенностью, но отличает также творчество Марселя Бротарса, канадца Родни Грэхема. Монографии того и другого художника, с прекрасной интуицией оформленные Захаровым, свидетельствуют о художественном

родстве душ. Всех трех художников связывают похожее чувство юмора и языка, приверженность к игре в роли и прятки, пристрастие к романтике XIX века и к структурализму XX, почитание духовно близких авторитетов и слабость к эlegantности и меланхолии.

Мои размышления о Вадиме Захарове начались с его рабочего места на Глоелерштрассе, закончатся же они другим кабинетом - памятником Теодору В. Адорно во Франкфурте (2002-2003). Этот памятник стал первым проектом Захарова, предназначенным для открытого пространства. Мысленно возвращаюсь к заключенному в стеклянном павильоне кабинету Адорно, обозначенному скупыми реквизитами (письменный стол, стул, настольная лампа, нотные листки, Негативная диалектика издательства Suhrkamp Taschenbuch, метроном, «елочка» паркета). Мы не предугадываем взгляд философа наружу, в мир, мы беспрепятственно заглядываем в его обычно закрытую ото всех приватную сферу. Это любознательный, исполненный уважения взгляд в святая святых, на воображаемое место рождения Негативной диалектики, Эстетической теории, *Minima Moralia* и Философии новой музыки в надежде приблизиться к их автору. Это реликварий, возведенный вокруг Адорно - основателя критической теории, как вокруг святого, который в свою очередь окружен выбитыми на мраморе названиями его произведений. Кабинет - знаменательное место исхода и схода, откуда все берет начало и куда мы непременно возвращаемся.

1 Автор ссылается на известную картину бидермайера Бедный поэт (1837-1839) Карла Шпицвега, на которой изображена мансарда или чердак - жилище нищего поэта (Прим. пер.).

2 Нашим первым совместным книжным проектом был каталог выставки Drawingroom, Zeichnungen und Skulpturen aus der Sammlung Speck, в Нойе Галерее при Ландесмузее Йоаннеум в Граце, - Издательство Кантц: Осфильден, 1994; затем последовал каталог выставки Marcel Broodthaers Correspondances в галерее Хаузер & Вирт в Цюрихе и в галерее Давида Цвирнера в Нью-Йорке, - Издательство Октагон: Осфильден, 1995. Для разрабатываемой мной с 2004 года серии Collector`s Choice Künstlermono-graphien der Friedrich Christian Flick Collection, выпускаемой издательством ДюМонт, Вадим Захаров создал серийный дизайн и оформил три первых тома - о Родни Грэхэме, Томасе Шютте и Пипилотте Рист.

3 Кат. Fluchtpunkt Moskau, изд. Борис Гройс, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Cantz Verlag, 1994. Оформление каталога - Издательство Пастора Зонда.

4           Вадим Захаров. От смеха к Другому. Несколько слов к выставке в Кёльнском Кунстфайне Vadim Zakharov. Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978-1995. Kölnischer Kunstverein, Cantz Verlag, 1995. S. 16.