

## Паломничество в страну подлинности и обратно

Екатерина Деготь

2002

Георгий Пузенков – художник, родившийся в России, но уже давно живущий в Германии – показывает свое искусство на родине. Обычно в галерее или музее устраивается выставка. Иногда такая выставка перемещается еще и в российскую провинцию; чаще – не физически, а путем репродукций работ в газетах, журналах и на телеэкране. Все это Пузенков, известный в России художник, уже много раз проделывал.

Однако он еще ни разу ни прибежал к такой дистрибуции образов, которая полностью отвечала бы его эстетике. Дело в том, что Пузенков в своем искусстве проблематизирует отношения тиража и уникальности: цитаты из истории искусства, смоделированные на экране компьютера, он перерисовывает от руки на холсте. Адекватная дистрибуция такого искусства должна была бы так же отрицать тираж и технические средства, быть столь же скромно и старомодно ручной. И вот – в проекте “Mona Lisa goes Russia” Пузенков, вместо того, чтобы воспользоваться услугами печатного станка или Интернета, на собственной машине возил по городам и деревням России одну и ту же картину – парафраз Моны Лизы Леонардо. Он вывешивал ее в местах совершенно разных, объединяет которые только то, что это не выставочные залы – на автобусной остановке, на стене церкви, в казино, на рынке и даже в запаснике музея. Запасник ведь тоже противоположен выставочному пространству – картины там живут собственной жизнью, а не жизнью для зрителя.

Так же, собственной жизнью, живет и Россия. Она традиционно понимает себя как зона человеческой и духовной подлинности, противостоящей техникцизму и коммерциализации. Подлинны – вывеска, исполненная от руки; искренние дружеские чувства; скромная, не слишком декоративная природа; или даже сломанный автобус, в котором проявляется гуманистическое несовершенство, а не бесчеловечная техническая исправность. Именно поэтому, однако, «передвижная выставка» картины Пузенкова в этой реальности проходила всякий раз без особой сенсации и растворялась в мирном, флегматическом течении жизни: нынешних жителей бывшего СССР трудно удивить чем бы то ни было, тем более вторжением в их пространство очередного визуального образа, одного среди множества. К появлению в их поле зрения Моны Лизы они относятся доброжелательно, но философски: все преходяще.

В ходе своего путешествия по России художник тоже неизбежно увязал в колее жизни, в знакомствах и разговорах, в уникальных человеческих

контактах с прохожими и местными жителями: подлинность обязывала. Однако все это лишь для того, чтобы запечатлеть эту подлинность в фотографиях. Эти снимки, собственно, и являются целью проекта, и они-то и выставляются по его завершении.

Как и вообще в творчестве Пузенкова, который вручную рисует то, что можно было смоделировать на кране, в этом экспозиционном проекте есть некая жертвенная избыточность, невидимость усилий. Такие фотографии легко можно было бы сделать на компьютере, врезав плоский баннер Моны Лизы в пейзаж. В крайнем случае пузенковская Мона Лиза могла бы быть тиражным плакатом, предназначенным для расклеивания на заборах, тогда транспортировать ее было бы легче. Но нет – это холст на подрамнике. Поэтому не только перевозка, но и «расклеивание» его представляет определенные трудности, если действие происходит не в выставочном зале, где есть крюки и гвозди. Там, где их нет, подрамник (как демонстрирует Пузенков) можно осторожно опустить на ребро на пол. Можно зацепить его за сук дерева, водрузить на батарею бутылок, прикрепить к дверце лимузина при помощи присоски или дать подержать слону. «Выставить» здесь нередко превращается в «поставить», и все это очень хрупкие экспозиционные ситуации. Стоящий холст легко может упасть и наверняка упадет; он будет падать всякий раз, как только фотограф будет отходить нажать на спуск (однажды Пузенков благодаря этому познакомился со стоявшим рядом монахом, который оказался бывшим летчиком и специалистом по падению предметов в воздушной среде).

Попытка выставить картину, не повесив ее на гвоздь, имеет, как ни странно, традицию в русском искусстве XX века. Выразительный исторический анекдот сообщает о том, как однажды в 1920-е годы великий Казимир Малевич застал другого гения русского авангарда, Павла Филонова, с усилием прижимающим только что написанную картину к стене. Филонов рассеял недоумение коллеги, объяснив, что стремится писать такие картины, чтобы они висели на стене сами, не требуя поддержки; на вопрос Малевича, насколько это у него получается, он честно, но с грустью ответил «Пока падают». Утопия внетехнической экспозиции у Филонова выдает мечту о картинах, лишенных тела, впитывающихся прямо в стену и не нуждающихся ни в какой поддержке. Это картины в пространстве космоса, но не в пространстве музея (недаром Филонов свои работы в музеи – как, впрочем, и в частные руки – отказывался продавать); это своего рода квадраты и треугольники Малевича, летящие в белом универсуме безо всяких приспособлений для этого. Стены профессиональных выставочных институций с их крючками, гвоздями и более хитроумными системами подвески буквально оказывают искусству некую «божественную» (тщательно скрытую от посторонних глаз) помощь, помогая ему преодолевать законы тяготения, но Филонов от таких институций отказывался, как и вообще от любой системы медиации.

Мечта эта (ей предавался и Родченко, думавший о таинственных картинах, спроецированных на стену без кистей и красок) оказалась отчасти реализована в практике советского «публичного искусства» 1930-х – 1980-х годов, которое до сих пор определяет визуальную среду России, особенно в провинции. В СССР монументальное искусство на улицах городов (фрески, плакаты, панно – они-то и являются картинами, без усилия висящими на стене) и тиражное искусство в домах (фотография в газете, иллюстрация в книге, которые тоже держатся на плоскости без усилия) распространились необычайно широко; в идеале, как считалось, все это «доступное» зрителю искусство, подходящее к нему очень близко, должно было заменить собой условное и далекое искусство в музеях и тем более галереях. Пузенков в своих путешествиях обнаружил некоторые остатки этого вездесущего искусства – пейзаж с березками, написанный прямо на стене лестничной клетки типового дома, и другие образцы наивного дизайна 1960-х – 1970-х годов. Знаменитая статуя «Рабочий и колхозница» 1930-х годов тоже из этого ряда – это, по замыслу, не просто скульптура, но скульптура устрашающе ожившая, тоже как будто бы «повисшая в воздухе».

На практике все вышло иначе. Эту визуальную среду, среду «непосредственного внедрения» искусства в быт, советские граждане полностью игнорировали – просто не замечали, как давно установившуюся плохую погоду. Напротив, традиционные музеи не просто сохранили свои позиции, но и приобрели совершенно невероятный престиж и пользовались с 1960-х годов фантастической популярностью среди советских людей. Последние буквально сутками стояли в очереди на ту самую – подлинную – Мону Лизу Леонардо да Винчи, а счастливицы могли добиться права побывать в закрытых фондах, где хранился русский авангард – мечтавший висеть в воздухе, а вовсе не на крюках музейных запасников...

Сегодняшняя визуальная среда русских городов поколебала этот авторитет архива, истории, музея – растворила его в шарме сиюминутности. Мечта русского авангарда неожиданным образом осуществилась, и Россия полна «картин, висящих в воздухе». К остаткам советской визуальной среды прибавились буквально парящие в небе рекламные щиты, количество которых превышает все мыслимые пределы и составляет основную ткань российской повседневности, будучи дополнено еще и устроенными в самых неожиданных местах «мини-экспозициями» образов на продажу – будь то батареи глянцевых журналов, заманчивые фотографии мебельных гарнитуров или пляжные полотенца с картинками.

Пузенковская Мона Лиза оказалась кочевницей в этой многочисленной семье: в ее случае мы можем говорить даже не о дистрибуции образа, а о его туризме. С такой улыбкой, как у нее, турист фотографируется на фоне экзотической непосредственности – экзотической прежде всего именно потому,

что непосредственна. Из путешествия по русскому заповеднику уникальных и подлинных переживаний Мона Лиза привозит кипу туристических снимков и возвращается в область технологического, тиражного, дистанцированного и коммерческого, потому что только там современная культура мыслит показывание: проживание сиюминутного в образах не нуждается.