

Язык искусства Георгия Пузенкова
Ульрих Хайманн

Если не ошибаюсь, Якобу Гримму – старшему из братьев Гримм, издателей всемирно известного собрания сказок, – принадлежит точное замечание по поводу историчности человеческого языка: язык, говорит он, непрерывно меняется с течением времени, тогда как собаки и сегодня лают так же, как в глубокой древности.

То, что искусство, подобно языку, должно рассматриваться с точки зрения его коммуникативных функций, хотя и не является абсолютно бесспорным тезисом, все же берется многими важными теоретиками и философами искусства в качестве исходного пункта рефлексии. Этот подход заявляет о себе и в современных дискуссиях относительно природы искусства. Его примером служит, в частности, интересное утверждение Райнхольда Шмукера, описывающего произведения искусства как медиа дисконтинуальных коммуникативных актов. Согласно этому описанию, инициатор такой коммуникации, т.е. автор того или иного произведения, имеет в своем распоряжении определенный язык, позволяющий сформулировать сообщение, которое затем, возможно спустя сотни лет после появления этого произведения, пытается понять реципиент.

Музыка и различные виды изобразительного искусства, подобно языку, историчны. В любую эпоху есть художники, которые делают предметом рефлексии историчность своих продуктов, в то время как другие, напротив, совершенно к ней безразличны. Этих безразличных не интересует, аккумулируют ли их произведения опыт современности, они попросту «лают» себе, как бессчетные поколения их предшественников.

В 1863 году Шарль Бодлер, апеллируя к опыту искусства, а говоря точнее, живописи, впервые охарактеризовал себя как художника современной жизни. Бодлер исходит из представления о том, что в любую эпоху прекрасное отмечено принципиальной двойственностью. «Прекрасное, – пишет он, – содержит в себе элемент вечный и неизменный, доля которого крайне трудно определима, и элемент относительный, обусловленный моментом (...) Без этого второго слагаемого... первое слагаемое было бы неудобоваримым, недоступным, неприемлемым для человеческой натуры». Одним словом, если мы хотим, чтобы современность когда-нибудь завоевала право называться античностью, должна быть выявлена таинственная красота, которой эту современность невольно наделяет человеческая жизнь.

Приведу исторический пример. Задолго (почти за полтысячелетия) до того, как Бодлер придумал почетный титул художника современной жизни, перед западным миром возник похожий и столь же неизбежный вопрос: как искусство средствами своего изобразительного языка должно реагировать на наступающую широким фронтом и глубочайшим образом меняющую человеческую жизнь культурную трансформацию средневекового мира – этого пространственно-временного единства, замкнутого в своих исторических и географических границах, на месте которого складывался новый мир – кажущийся бесконечным по отношению к человеку континуум? Тогдашние художники современной жизни – от Альберти до Леонардо и Дюрера – в качестве ответа разработали пластический язык, совмещающий в себе систему линейной перспективы, которая создает ощущение пространства, простирающегося от воображаемого зрителя в бесконечную глубину и при этом сконструированного в соответствии с рациональными правилами, и технику сфумато – такое распределение цветов, при котором они постепенно бледнеют, стусевываются и становятся все холоднее по мере удаления от переднего плана. Таким образом, центральным элементом актуальной художественной продукции того времени, выдержанной в духе строгого мимезиса, эстетической квинтэссенцией наступившего нового времени, своеобразным знаком эпохи служила система линейной перспективы, усвоение которой демонстрировало, что художник понимает, какие вопросы стоят на повестке дня, и владеет инструментами для их решения. Дюрер, к примеру, дистанцировался от тех из своих коллег, кто работал в соответствии с прочно усвоенной ремесленной традицией, не чувствуя совершающегося на их глазах исторического переворота и игнорируя нововведения итальянцев. Он не считал их художниками: они всего лишь «лаяли», но не говорили.

Еще один пример. Приблизительно через 400 лет после Дюрера эпохальным художником современной жизни стал Пикассо. Одному из изобретенных им художественных языков, а именно коллажу, Вернер Шпис приписывает роль парадигматической идиомы XX века. Во-первых, коллаж означает обращение художника к новым медиа; во-вторых, в нем проявляются разрывы и диссонансы эпохи; в-третьих, он демонстрирует максимальную свободу от обязательств и установлений. В коллажах Пикассо все признается возможным и все ставится под сомнение. Гетерогенность мира и опыт ширящейся власти масс-медиа, с которым человечество впервые столкнулось в XX столетии, – все это мы тоже находим в

коллаже. Все творчество Пикассо можно суммировать при помощи понятий коллажа и гетерогенности, заключающих в себе идею соединения несоединимого. Отказ от линейного, каузального, последовательного, даже предсказуемого прогресса в произведениях Пикассо соответствует сумеркам, в которые погрузилась идея прогресса в культуре, технике и истории минувшего века.

Итак, эксплицитная формулировка мысли, согласно которой произведение искусства должно нести на себе ясный след своей эпохи, принадлежит Бодлеру. То, что Бодлер допускает появление этого следа одновременно с вечным, неизменным элементом искусства, сегодня кажется странным: лишь немногие в наши дни рискуют обращаться к вечным, неизменным темам. И все же эта комбинация элемента вечного, неизменного с элементом, обусловленным временем, характерная для бодлеровского понимания искусства, пусть в модифицированной форме, может послужить ключом к художественному языку Георгия Пузенкова.

На протяжении долгих лет Пузенков исследует возможности, связанные с комбинированием отсылок и намеков на цифровые технологии продуцирования изображений с доказательствами стойкости, вечной актуальности (да и преимущества) традиционных, аналоговых художественных методов. Более того, для Пузенкова-художника, родившегося и выросшего в коммунистической России, было невероятно важно восстановить прерванную языковую связь с живописной культурой, с одной стороны, достижений русского авангарда 1910–1920-х годов, а с другой – далеко ушедших за семьдесят лет советской власти западных языковых тенденций и, для начала, «заговорить» на интернациональном визуальном языке, а затем двинуться дальше. Хотя большинство русских коллег Пузенкова остались на уровне модифицированного соцреализма.

Живопись и живописцы являются неотъемлемой частью истории человечества на протяжении долгих веков; еще до возникновения письменности живописные изображения ознаменовали переход из природного состояния в состояние культурное. Это поистине одна из (относительно) неизменных (образно выражаясь, вечных) констант человеческой культуры. Дух, сердце и тело художника, вдохновенные, взволнованные, внимательные и отрешенные одновременно, исполненные тепла, страсти и любви (а иной раз полные ненависти), действуют сообща, дабы в сложном процессе присвоения и самоотдачи, одухотворения и материализации преобразовать жизнь в картину, в музыку, в литературный текст. Что изменялось на протяжении веков, минувших начиная с каменного века, так

это внешние формы, масштаб и глубина рефлексии по поводу этого процесса преобразования. Между тем мы живем в эпоху после своеобразного «пикториального переворота» (pictorial turn), когда вездесущее присутствие и постоянная доступность изображений, большей частью дигитальных, окружающих нас со всех сторон и скрывающих от нас непосредственную реальность, кажется чем-то банальным и само собой разумеющимся. А мнимая очевидность того или иного феномена не всегда способствуют тому, чтобы мы задавались вопросами по его поводу.

Однако у Пузенкова изображение вызывает целый ряд вопросов, например такой: куда при этом, т.е. в ситуации производства и потребления цифровых изображений, наподобие неких вампиров, лишаящих нас непосредственности жизненного опыта, – куда деваются вдохновение, волнение, любовь и страсть, которые водили рукой художника на протяжении тысячелетий вплоть до второй половины XX века? Каковы последствия «припадка абсолютизированного зрения» (выражение Беата Висса), редукции нашей чувственности – той редукции, которая конституирует визуальную монокультуру цифрового изображения? Во что превращаются наши тела, деградировавшие до состояния носителей визуальных протезов? Как удержать в поле зрения человеческие, аналоговые источники производства и рецепции изображений, чтобы быть уверенным, что цифровые технологии служат человеку, а не наоборот, причем не упуская из виду, не отрицая и не маскируя дигитальной природы современных визуальных образов? Ни художественный язык, претендующий на то, чтобы быть языком цифровой эпохи, ни художник, понимающий себя как художник современной жизни, не могут обойти эти вопросы и не попытаться дать ответы на них.

Как известно, Пузенков комбинирует цифровые и аналоговые способы создания и расширения изображений. Так, *Single Mona Lisa* 1997 года, одна из известнейших работ Пузенкова, представляет собой скачанный с сайта Лувра образ картины Леонардо, который затем подвергается фрагментации, мотивированной не столько цифровым процессом, сколько историей рецепции знаменитого образа, далее преобразуется с помощью плоттера, изготавливающего маски для различных носителей, и наконец появляется картина, написанная маслом на холсте, многими слоями, которая, будучи аналоговым объектом, способна путешествовать в автомобиле, самолете или поезде по России, а то и отправиться в космос на ракете, вместо того чтобы циркулировать вокруг земного шара посредством Интернета. Можно было бы охарактеризовать этот

проект как своего рода концептуальный перформанс, включающий в себя фотографическую документацию. Еще одним примером многослойного художественного языка Пузенкова служит его *Digital Action Painting*, в которой следы кисти – орудия аналоговой живописи – перемежаются многочисленными следами инструментов (tools) цифровой обработки изображений.

Проблематизация потока дигитальных образов, практикуемая Пузенковым, составляет, следовательно, часть общей концепции живописи цифровой эры – концепции, которая благодаря своему рефлексивному характеру одновременно является вкладом в философию искусства начала XXI века. Рефлексивность обнаруживается и в интервенциях, предпринимаемых Пузенковым в сферу актуального искусства, с тем чтобы осмыслить его инициативы и адаптировать, модифицировать или отвергнуть найденные этим искусством решения.

Р. Лихтенштейн и Э. Уорхол (в лучших своих произведениях) нашли художественные решения, позволяющие тематизировать новый опыт, связанный с тем, что наше восприятие мира, наши мысли и чувства все в большей степени подпадают под влияние масс-медиа. Их можно с уверенностью отнести к числу предшественников Георгия Пузенкова – мастеров, занятых поисками художественного языка, способного адекватно выразить свою эпоху. Острое чутье на современные сюжеты, присущее Лихтенштейну, его ироничная игра с растриванием, его манера организации картинной плоскости, где квазикинематографическое, идущее от комикса построение изображения совмещается с правилами классической перспективы, смешивая тем самым высокое и низкое, – все это, бесспорно, позволяет назвать его картины ярким примером живописи современной жизни. Это справедливо и по отношению к Уорхолу, который выбором технологии (шелкографический отпечаток), мотивов (иллюстрации из ежедневных газет) и способов дистрибуции искусства также показал себя представителем своей эпохи, человеком второй половины XX века, апеллирующим к эстетике масс-медиа и дистанцирующимся от традиционного представления о трагической фигуре художника-творца и ремесленника – медиума абсолюта, – фигуре, пережившей свой последний взлет в абстрактном экспрессионизме. Однако и Лихтенштейн, и Уорхол в большей или меньшей степени опирались на опыт Пикассо; поп-арт и искусство объекта в конечном счете восходят к коллажам Пикассо, проблематизировавшего живопись

путем введения в нее вырезок из газет и других повседневных материалов.

Тот факт, что Герхард Рихтер, которого также следует причислить к живописцам современной жизни, связан с тем, что и он в своих виртуозно исполненных картинах реабилитирует живопись как язык, столь важный для Пузенкова. Этим Рихтер, которого в шестидесятые годы называли немецким поп-артистом, отличается от Уорхола и Лихтенштейна. Его размежевание с искусством пятидесятых, пожалуй, было еще более глубоким; именно поэтому он впоследствии мог с легкостью вернуться к живописи, отдаленно напоминающей абстрактный экспрессионизм, но в действительности скорее использующей игру случая, вместо того чтобы выдавать себя за рупор абсолюта.

Живопись Рихтера можно рассматривать как художественный язык, сконцентрировавший в себе опыт последней трети XX столетия. Картины, считает Рихтер, обманчивы, ведь они претендуют на отображение реальности, которую мы не знаем и знать не можем. В этом отношении картины подобны миру в целом: они суть просто-напросто некая непостижимая данность. Все видимое, считает Герхард Рихтер, есть видимость, поскольку все, что есть, достигает нашего сознания как отраженная видимость, как наше визуальное восприятие. Еще более обманчива связь с реальностью, опосредованная компьютерным интерфейсом и виртуальными коммуникациями. Невозможно ответить на вопрос, существует ли по ту сторону этой видимости бытие? Поиски реальности или истины тщетны. Агностицизм, пронизывающий картины Рихтера и Пузенкова, типичен для нашего времени. Из него следует, что настаивать на представлении о живописце как медиуме бытия нет никакого смысла. Используемые в качестве исходного материала картинки из иллюстрированных журналов, рекламных буклетов или интернетный контент привлекают художников именно отсутствием в них каких бы то ни было претензий на гениальность, мастерство исполнения и стиль. Исходные образцы у художников носят характер реди-мейд объектов.

Характерными признаками многих картин Рихтера являются нерезкие контуры и серый колорит. Согласно комментарию художника, этот серый цвет указывает на безразличие, индифферентность, отказ от высказывания того или иного мнения по поводу запечатленных на картине реалий. Смазанные очертания на ранних серых картинах Рихтера, написанных на основе черно-белых фотографий, также не являются простым воспроизведением технических особенностей исходных

образцов, связанных со спецификой фотопроцесса, – Рихтер одновременно утрирует и смягчает их, так что нечеткость, перенесенная в живопись, подобно серому колориту, маркирует дистанцию, отделяющую картины от недоступной реальности. Таким образом, работы Герхарда Рихтера в значительной степени оказываются этюдами о зрении и о визуальном образе. Саморефлексивный характер этих работ позволяет назвать их важнейшим комментарием по поводу заката языка как ведущего медиума культуры. Их интеллектуальность и их качество как живописи делают картины Рихтера референтными изобразительному языку Пузенкова. Ведь Георгий Пузенков живописным способом комментирует новую фазу человеческого бытия – жизнь перед компьютерным экраном, а также рефлексии, связанные с появлением новых цифровых инструментов, подсознательно присутствующих в поведенческом стереотипе пользователя компьютера (например, *erased, save, delete, undo...*).

В своих исследованиях, посвященных возможностям живописи современной жизни после «пикториального переворота», Пузенков не одинок. Аналогичные исследования, считает он, проводят несколько американских художников, в равной степени озабоченных следующей проблемой: как спасти живопись, но при этом не оказаться в лагере тех, кто «лает», пренебрегая требованием, предъявляемым к языку искусства Бодлером, – требованием соответствия своему времени.

Картины Джонатана Ласкера служат примером того развития, которое, согласно резюмирующей формулировке критика Георга Имдаля, отвергает требование покончить с предметностью, т.е. отказывается от идеала времен раннего абстракционизма, и возвращается к идее подражания и мимезиса в форме саморефлексивной тематизации и цитирования характерных признаков абстрактной живописи. Ласкер использует репертуар абстракционизма, как в его экспрессионистской, так и в конструктивистской форме, занимая по отношению к нему холодно-дистанцированную позицию, и демаскирует пафос спонтанного жеста и этос чистой формы как позу, которую сам в совершенстве и воспроизводит. Это амбивалентное сочетание отрицания и утверждения цитируемого языка – особенность, аналогичная той, что проявляется в «стертых картинах» Пузенкова, – делает его непрочным и неопределенным. Комбинация фрагментов, обломков и концентрация на их противоречивости создает новое напряжение. Джонатан Ласкер хочет, чтобы эта амбивалентность и противоречивость понимались как знаки

нашей эпохи: мы, говорит он, прикованы к нашей телесной жизни и в то же время ведем кибернетическое существование. Мы уже видели, что та же самая идея лежит в основе рефлексии и художественного языка Георгия Пузенкова.

За двадцать лет живопись Пузенкова претерпела сильную трансформацию, которая иногда заявляла о себе, как, например, у Бриса Мардена, многослойными монохромными картинами. С середины 1980-х годов Марден создает работы, закрашивая холсты сильно разбавленной краской, которая затем почти полностью соскабливается, после чего на них один за другим наносятся пульсирующие, полупрозрачные слои краски и линейные узоры, инспирированные дальневосточной каллиграфией. Подобно работам Джонатана Ласкера эти картины определяются взаимодействием между утверждением и проблематизацией живописных акций, отсылающих к опыту послевоенной, прежде всего американской, абстракции, рефлексия по поводу которого совмещает в себе критику и почтительность – позиция, также близкая Пузенкову.

Питер Хелли вырос в Нижнем Манхэттене, где на месте жилого района, каким он был в 1960-е годы, возник настоящий архитектурный Молох, сплошь состоящий из офисных башен. Он воспринимал геометрию, с одной стороны, как абстрактную, имперсональную схему, структурирующую публичное пространство, с другой же – как язык модернистской живописи, критику которой Хелли прежде всего и развивает в своих работах. Во-первых, Хелли дистанцируется от геометрического мистицизма Мондриана или Малевича, утверждающего противоположность субстанциальной истины, артикулированной посредством чистой геометрической формы (например, квадрата), и случайной, фактической реальности. Во-вторых, он отделяет себя от формалистической геометрической абстракции в духе Фрэнка Стеллы, отстаивающей идею автономии искусства. С его точки зрения, оба направления – и мистическое, и формалистическое – маскируют реальный контекст использования геометрии или, по крайней мере, отвлекают от него наше внимание. И для Пузенкова *Big Black Pixel (Big Pixel 28 KB (1:1) (1995))* только выглядит как квадрат, являясь на самом деле всего лишь компьютерной рамкой, а осязаемый многослойный рельеф противоречит гладкости стекла экрана. Хелли предлагает критическую, социокультурную версию геометрии как манифестации социального отчуждения. В его «Стенах» и «Тюрьмах» элементарные геометрические формы, благодаря своему расположению и красноречивым деталям, насыщаются реминисценциями из мира урбанистической архитектуры,

регламентирующей нашу жизнь. Кроме того, в своих «Камерах» и «Трубопроводах» Хелли интерпретирует вездесущую власть геометрических структур, исходя из текстов Фуко и Бодрийяра. В «Камерах» он намекает на идеи Фуко по поводу жесткой, дисциплинирующей геометрии архитектуры тюрем, фабрик и школ, а его «Трубопроводы» вызывают в памяти мысли о циркуляции, коммуникации, перераспределении и снабжении, которые рассматриваются Фуко как «мягкий» вариант геометрии. В таких работах Пузенкова, как *Unhuman Blue* и *Unhuman Orange*, сталкивается эмоциональное отношение к цвету и его виртуальное существование по ту сторону экрана. В итоге, предаваясь рефлексии относительно традиции геометрической абстракции, Хелли и Пузенков в своих геометрических картинах одновременно заняты поисками новой, неожиданной взаимосвязи геометрической живописи с ангажированным обсуждением социального контекста, в рамках которого эта живопись сформировалась. Интерес Пузенкова к «тактильной геометрии» или к «текучей геометрии» (таковы названия его абстрактных серий) обуславливается тем, что он сам поступает таким же образом, как Хелли, – квадраты Малевича, Мондриана, Альберса, часто тематизируемые в картинах Пузенкова, контаминируются указаниями на пиксель, так что в итоге идеализм ранней геометрической абстракции сталкивается с действительной, т.е. социальной ролью квадрата как атома глобальной культурной практики XXI века.

Бодлер провел очень четкую границу между двумя типами художников: один – это всего-навсего технический специалист, который носит с атрибутами своего ремесла, как дурень с писаной торбой. Такой художник, говорит Бодлер, не более чем грубый ремесленник, ловкий халтурщик, кругозор которого не шире кругозора деревенского жителя. Другой тип художника – человек, домом которого служит весь мир. Его интересует весь мир; он хотел бы испытать, узнать, оценить все, что происходит на поверхности нашей планеты. Претендующий на звание художника современной жизни должен заботиться о том, функционирует ли язык его искусства как знак эпохи. Он не может просто «лаять».

Перевод с немецкого Андрея Фоменко