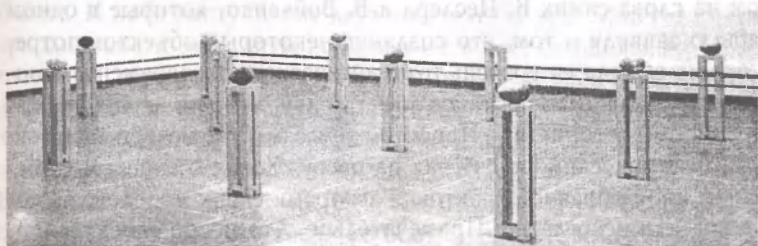


ГЕРОИ И ЦАЦКИ, ИЛИ "ПРОЕКТ ВЕКА" КАК НОВЫЙ ОПЫТ ПОСТИЖЕНИЯ КЛАССИКИ

Существуют такие художественные творения, которые достаточно увидеть лишь один раз для того, чтобы их образная и художественная суть, их коммуникативное наполнение, авторский замысел в целом оказались понятными, доступно изложенными либо открыто «рассказанными» зрителю. К ним в первую очередь относятся так называемые «сюжетно-изобразительные» произведения классического искусства. Именно вследствие того, что позиция автора, рассказчика и/или иллюстратора, сохраняет неизменно стабильный, активный характер, так что ему принадлежит полнота ответственности за донесение информации до зрителя, такие произведения, хотя и обладают способностью в той или иной мере глубоко воздействовать на публику, все же по интенсивности этого воздействия значительно уступают работам с иной авторской установкой. В этих работах нет привычной фабульности, нарративности. В этом смысле их авторы незаметны. Их сознательно или бессознательно намеченная цель состоит в том, чтобы придать максимальную активность позиции зрителя, чтобы пробудить интенсивную работу мысли в его собственной голове, заставив его быть «собирателем» и реконструктором авторского замысла на основании его собственных знаний и жизненного опыта, чтобы вновь и вновь, даже после знакомства с произведением, будоражить его память и воображение, побуждать к действию все его эмоциональные, интеллектуальные, духовные ресурсы.

В исторической поэтике семиотический смысл подобного явления обнаружил и проанализировал Ю. М. Лотман¹, труды которого остаются основополагающими и для исследователей пластических искусств. Он исследовал данный коммуникативный феномен в сфере так называемого «канонического» искусства, которое называют также «ритуальным искусством», или «искусством эстетики тождества». К нему принадлежат произведения /литературного/ фольклора, народного театра, народных карти-



нок, а также традиционного народного искусства в его наиболее архаических, синкретических формах. Лотман раскрыл структурную обусловленность формально-образного строя таких произведений тем типом зрителя, для которого они были предназначены, а именно для аудитории так называемого фольклорного типа, в которой доминирует чувственно-эмоциональный элемент восприятия. Своеобразие такого зрителя состоит в том, что он, как ребенок, предпочитает сам вырабатывать информацию, находясь как бы в состоянии игры, или активного двустороннего общения с произведением. В этом случае произведение должно обладать своего рода провокативной способностью вызывать зрителя на контакт, открывать «диалог» с ним, пробуждать движение его мысли. Если же цель достигнута, и «общение» состоялось, то это является самой главной заслугой автора и принципиальным достоинством его детища. Ведь в процессе такого внутренне развивающегося «общения» между зрителем и автором, где само произведение оказывается одновременно целью и посредником, углубляется, становится самоценным непосредственно акт познания, он значительно удлиняется во времени, приобретает двусторонне-направленный характер, динамизируется. Так что в результате обе стороны «выходят» из него значительно более обогащенными и даже преображенными. Именно такого рода достоинством обладает творение творческого тандема В. Цеслера и С. Войченко «Проект века», ставший абсолютным лидером среди выставочных проектов последнего времени.

Представленный на экспозиционных площадках Минска (БГУ, ЕГУ, Дворец искусств) и Москвы (Музей личных коллекций ГМИИ им. Пушкина) «Проект века» оказался одинаково интересен и для детей, и для пенсионеров, для просто любопытствующих и для искушенных в знании историко-художественного контекста интеллектуалов. Его приняла аудитория самая массовая, свидетельство чему — несколько мешков записок зрителей, полученных авторами и куратором проекта после его демонстрации в Москве. Да и минская публика отнеслась к нему неравнодушно, хотя и неоднозначно. Диапазон мнений и впечатлений варьировался от бурного воодушевления и восторга до ожесточенной критики и обвинения авторов в попрании святой святых. Тем не менее сам факт возникновения подобной зрительской полемики есть свидетельство успеха и показатель заинтересованного отношения публики.

Характерно, что реакция профессионалов арткритики оказалась, не в пример зрительской, довольно вялой, поверхностной и как бы неадекватной. Авторы нескольких появившихся статей единодушно отметили высокий технологический уровень исполнения проекта, ссылаясь при этом на слова самих В. Цеслера и В. Войченко, которые в одном из интервью заявили о том, что создание некоторых объектов потребовало от них выхода на уровень технологического эксперимента и новации. Однако складывается такое впечатление, что для наших уважа-

ными» оказались образы поэтов («В. Маяковский» и «И. Бродский»). Кое-кто из критиков даже всерьез обиделся на авторов за недостаточно объективное или же ограниченно-одностороннее с их точки зрения «прочтение» образа любимого поэта («В. Маяковский»). При этом подспудно обозначилось несколько игривое, легкомысленно-двусмысленное отношение к самому проекту, о чем красноречиво свидетельствуют заголовки типа: «Вышли парни на крыльцо показать свое яйцо» или «Не варта забывацца, што яйкі б'юцца». Складывается ощущение, что наши арткритики не вполне отчетливо представляли себе, о какого рода предметах намерены поведать читателю, однако «заразившись» яркой зрелищностью, поразительной парадоксальной гармоничностью «Проекта века» решили пошутить со своей аудиторией. А результат их творческих усилий явно себя не оправдал, особенно в сравнении с достижениями «отцов» «Проекта». На наш взгляд, подобный подход обусловлен слабой ориентацией в представляемом на суд зрителя материале и неопределенностью в понимании концептуального замысла авторов. Как бывает в таких случаях, разговор очень скоро «переходит на личности», поскольку само произведение и персоны его авторов не дифференцируются. Так высокая себестоимость «Проекта» породила миф о его невероятной коммерческой амбициозности, «громкое» название позволило заговорить о концептуальной «гигантомании» и личной нескромности авторов, вознамерившихся заявить о себе глобально.

Данные заметки возникли как следствие и результат личного увлечения и профессионального любопытства их автора, для которого сила эмоционального воздействия «Проекта века», собственная психологическая вовлеченность в него оказались столь мощны, что вызвали желание обнаружить их истоки, исходя из анализа самого художественного текста. Раскрыть механизм действия его концептуального жеста, реконструировать его художественную систему, выявить ее характерные черты — вот те побудительные мотивы, которыми руководствовался автор в своей работе. И она оказалась столь увлекательной, а результат — столь интригующим, что захотелось немедленно поделиться своими рассуждениями со всеми теми, кому также интересно это историко-художественное явление.

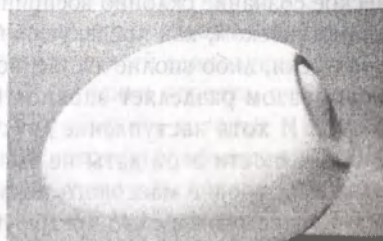
Как известно, близость круглых дат и юбилеев, особенно столь значительных, как конец столетия, а уж тем более тысячелетия, человеческое сознание склонно воспринимать в смысле эсхатологическом, финалистическом, как предвкусение некоего рубежа, который либо символически, либо вполне явственно постигаемым, на эмпирическом уровне, образом разделяет эпохи или же разные качественные состояния бытия. И хотя наступление двухтысячелетия эры Христовой при всей грандиозности этой даты не вызывает в нас, сегодняшних, того ажиотажа на уровне массового психоза, который отличал к примеру людей Средневековья с его предоущением конца света и призывами к по-

и результата всей предшествующей ему двухтысячелетней традиции развития искусства перед лицом грядущего. Они сумели превратить исторический рубеж в своеобразный символический мост, не просто связующий разные эпохи, но соединяющий людей, рожденных на изломе времени, с их прошлым и их будущим.

Звучавшее кратко и внушительно название — «Проект века», — тем не менее оставляло ощущение чего-то условного, демонстративного и абсолютно непроницаемого в отношении его наполнения, т. е. Содержания. Что определяет это название: глобальность масштабов проекта, грандиозность его идеи, невероятное нахальство авторов, их желание «приколоться» над доверчивым простаком-зрителем или подразнить своего брата художника? Подзаголовок «Двенадцать из XX» слегка прояснял суть дела. Стало ясно, что имеется в виду попытка репрезентировать эпоху, XX век, в персоналиях некоторых ее действующих лиц, выбранных среди многих других на основании некоего принципа и образующих группу из 12 участников — прием, характерный для литературного фольклора и мифологии.

Немедленно стал вопрос: что представляет собой авторский выбор, кто эти действующие лица и чем обусловлен выбор числовой символики? Ведь 12 — число, ассоциируемое скорее с годовым, чем со столетним временным циклом. Предположение о евангельской символике, трактовке персонажей как апостолов и поводырей искусства XX века, его подвижников и проводников наиболее важных идей, не вполне подтверждалось. Слишком пестр и произволен оказался состав участников. Никаких других критериев отбора помимо личных склонностей, творческих и персональных предпочтений авторы не демонстрировали. Они просто декларировали свой выбор как объективно соответствующий определению героев своего времени, что является чистой воды мифологизацией, то есть выражает стремление объективировать некую субъективную позицию. Они сотворили тем самым свой собственный миф, подчеркнув свое право на свободное творческое волеизъявление помимо рамок какого бы то ни было социального заказа.

Цейслер и Войченко определили характер своего детища как художественную акцию. Однако акции в традиционном смысле, как некоего действия, процесса, события, динамично реализующегося во времени, пришедший в экспозиционный зал зритель не обнаружил. В двух



небольших выставочных помещениях (экспозиционный вариант ЕГУ) были представлены весьма впечатляющие и вполне статичные объекты, что естественно гораздо более напоминало инсталляцию, поскольку установлены они были в определенном, строго выверенном порядке и образовывали целостную пространственную композицию. В то же время это не были характерные для обычной инсталляции тривиальные предметы, рейди мейды, приобретшие в процессе художественного преобразования, смысловой трансформации, новую символическую, вместо исходной утилитарной, функцию. Среди них были превосходно исполненные пластические объекты, пробуждавшие легкую ностальгию по временам, канувшим в Лету, когда придя в экспозиционный зал можно было увидеть мастерски сработанное скульптурное тело. С позиции концептуального искусства, как известно, наиболее прочно овладевшего умами нашей творческой молодежи, подобное пластическое воплощение идей в твердом материале, пусть даже оно знаменует собой настоящий гимн рукотворности, есть чистой воды анахронизм. Однако и эти уважаемые почитатели идеи искусства, воплощенной в процедуре его самоопределения внутри того или иного контекста, утешились, посетив «Проект века», поскольку он реализуется в форме диалогического единения и взаимодополнения предметов и текста, который и определяет его концептуальный контекст, или так называемую диспозицию. Парадоксальным образом «Проект века», не являясь в чистом виде ни классической экспозицией скульптуры, ни инсталляцией, ни концептуальным произведением, ни акцией, тем не менее синкретическим образом соединяет в себе признаки всех вышеназванных «жанров», или практик современного (актуального) искусства.

«Проект века» реализован в двойном экспозиционном пространстве, где каждый из двух залов отличается составом наполняющих его объектов и особым характером их пространственной и ритмической организацией. Первый экспозиционный зал с расставленными вдоль стен очень изящными «упаковочными» ящиками имел в качестве так называемого «ударного» объекта крупный, много больше натуральной величины, макет, или муляж, некоего почтового отправления типа бандероли или заказного письма. На его поверхности в виде ролевого текста была представлена основная информация о «Проекте»: название акции, наполнение «письма» — состав имен персонажей, имена и пор-

треты авторов – отправителей, причем изображенных в виде погашенных штемпелем почтовых марок, адресат «письма» – коллективно-безымянный зритель XXI века. Печатью подтверждалось отсутствие коммерческой ценности отправления. Как бы случайно, несколько хаотично расставленные объекты, косо повешенное «письмо», со всех сторон окружая вошедшего зрителя, создавали некое искусно срежессированное поле действия, в котором предметы выполняли одновременно функцию атрибутов, своего рода театрального реквизита, задающего параметры и характер предполагаемого действия – отправления «письма», и в то же время главный объект – «конверт», – становился своего рода говорящим «актером». Все вместе они воплощали одновременно и предвкушение, подготовку, и развитие запрограммированного «действия» – отправления письма в XXI век.

Текстовая программа не только закладывает внешнюю интригу акции, но и формирует ее коммуникативный узел, обозначая главных действующих лиц, субъектов и объектов действия, а также его направление: вперед сквозь пространство и время. Таким образом она воплощает мифологему пути, что является, как известно, метафорой человеческой жизни, а она, в свою очередь, и воплощает символическое содержание «Проекта», раскрывающееся в действии. Характер этого действия, формы его осуществления, его участники – вот основное содержание «Проекта века».

Если первый экспозиционный зал моделирует «завязку» действия, то второй является его «кульминацией». Он представляет на суд зрителей содержимое послания – персоналии художников, теоретиков, поэтов, ниспровергателей авторитетов, одним словом, героев породившей их эпохи, XX века. И вот здесь зрителя ожидает ошеломляющий сюрприз, способный вызвать довольно бурную реакцию у неподготовленной аудитории, что и было с удовольствием отмечено автором этих строк на собственном опыте. Оказывается, репрезентируемые авторами в качестве фигур столетия персонажи представлены не в традиционном ожидаемом фигуративном, персонализированном облике, но как неодушевленные предметы аниконического, или образного вида, в которых начисто отмечается сам принцип жизнеподобия, миметического сходства художественного образа со своим физическим прототипом, отмечается сам принцип изобразительности, присущий классическому искусству.



Объекты представлены как серия, состоящая из 12 объемных тел, для которых избрана единая пластическая и предметная матрица – яйцо. Они расположены в одной и той же позиции «лежа на боку», водружены на одинаковые призматические постаменты и расставлены в строго симметричной пространственной композиции: в три ряда по четыре объекта в каждом ряду. Все они имеют примерно одинаковые размеры, соответствующие самому ходовому размеру А 4, который в свою очередь примерно соответствует размеру плода человека в материнском чреве или же размеру яйца динозавра, что является вполне прозрачным намеком на характер образной интерпретации персонажей. Избранный авторами масштаб обладает свойством некой универсальности: он воистину монументален по сравнению с размерами природных яиц-прототипов, и в то же время носит камерный характер в отношении к реальным физическим размерам своих одушевленных моделей-прототипов.

Как известно, число 12 кратно 2, 3, 4. Произведение 3x4 – арифметическое действие, буквально воплощенное в способе пространственной расстановки объектов. 3 и 4 – сакральные числа, которые еще пифагорейцами толковались как божественные, космососозидающие, воплощающие принцип высшей гармонии мироздания, двуединство человека и мира. 3 соответствовало трем уровням горизонтальной модели космоса. 4 символизировало четыре первостихии, четыре времени года, четыре стороны света, четыре поры человеческой жизни. Кроме того 4 как производное 2x2 отражало бинарный принцип структуры человеческого тела и всего космоса, что является исходной точкой каких бы то ни было классификаций, порожденных человеческим сознанием, и первичным способом ориентации человека в пространстве. Произведение 3x4 воспроизводит пространственную модель мироздания, гармоничный космос, а число 12 символизирует его целостность, полноту и завершенность строения, воплощает сам принцип цикличности, повторяемости как способа его временного существования и развития.

Расстановка объектов в мерном, спокойном ритме создает систему рядоположенных элементов, напоминающую простейшую орнаментальную сеть, или пространственную «кристаллическую решетку», так что объекты находятся как бы в узлах пересечения ее звеньев, образующих невидимые силовые линии их взаимного притяжения. Эта система оли-

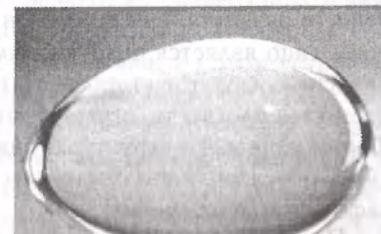
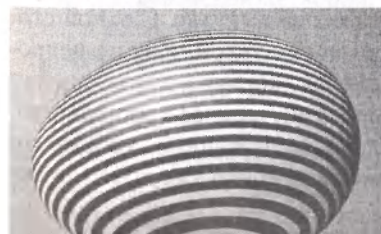


цетворяет некий пространственно-временной континуум, топос XX столетия, наполненный действующими лицами и в то же время формируемый ими как арена жизни и поле действия. Ему присуща амбивалентность, двойственность восприятия: он может проектироваться как полная, законченная, целостная модель, а может казаться открытым, находящимся в процессе формирования, становления и готовым к присоединению новых звеньев-членов.

Если вспомнить, что создание серийных произведений отражает интерес их авторов к проблеме времени, то с этой точки зрения экспозиция второго зала также может быть интерпретирована двояко. С одной стороны, это зона пространственного пребывания и саморепрезентации наших героев, а с другой — зона их виртуального действия, состоящего в саморазвитии и качественной трансформации непосредственно в процессе их бытования в этом поле действия. Обычно серийность предполагает показ временной динамики изменения некоего исходного мотива. Если всю серию объектов Цеслера и Войченко рассмотреть как видоизменение одного исходного объекта-прототипа, то помещенный в поле действия он как бы погружается в процесс его пространственного происхождения, освоения, в ходе которого изменяется его качественное состояние: все время оставаясь самим собой он в то же время превращается в нечто иное. Это напоминает интригу волшебной сказки, в которой действие основано на прохождении героем череды жизненных испытаний, преодолевая которые он качественным образом изменяется, как например, Иванушка-дурачок превращается в Ивана-царевича. Характерное для объектов «Проекта века» сочетание взаимоисключающих качеств: уникальности и повторяемости, изменчивости и устойчивости, — уподобляет их членам одной команды, каждый из которых тем не менее обладает собственной индивидуальностью, или актеру, который по ходу представления меняет костюмы и маски, предстая перед взорами публики каждый раз неожиданно новым и в то же время легко узнаваемым. Полнота реализации целого осуществляется, как в народной песне, благодаря двуединству некой исходной темы и совокупности вариантов ее интерпретации, отличающихся друг от друга.

С чьей-то легкой руки объекты-яйца стали называть портретами, однако, на наш взгляд, подобное жанровое толкование не вполне верно. Уже в силу своей предметности, функциональной убедительности

они не принадлежат ни к одному из видов классического изобразительного искусства, их художественное своеобразие определяется вне данной классификационной системы. Вследствие отсутствия изобразительности оно определяется двуединством утилитарности и символичности, предметности и знаковости, материальности и условности, телесной конкретности и абстрактности, взятых в наиболее крайних, полярных формах своего воплощения. Поэтому принцип контраста есть фундаментальный способ формообразования объектов и их семантической интерпретации. Точно так же как двуединство предмета и знака, слова и вещи есть исходный принцип построения целого, организации акции. Вещь обладает объективной подлинностью, чувственной реальностью, что превращает контакт с нею в ситуацию «личного знакомства». «Слово воспринимается в культурном мире как знак вещи, нечто, заменяющее ее в процессе коммуникации»². В «Проекте века» мы обнаруживаем тенденцию к их слиянию, что выражается в опредмеченности слов или понятий (послание-посылка) и абстрагированности, условности различного содержания объектов. Напомним, что подзаголовок «Двенадцать из XX» вообще никак не раскрывает характер интерпретации героев. В отличие от классического изобразительного портрета, в котором всегда сочетаются передача механического сходства и элемент творческой интерпретации³, в яйцах-объектах полностью игнорируется первое и абсолютизируется второе. Тем не менее принципиально непортретные, с точки зрения физического сходства с прототипом, персонажи Цеслера и Войченко удивительным образом «узнаваемы». Секрет заключается в используемом авторами символически-ассоциативном подходе, в сопоставлении самих моделей-прототипов с миром их собственных художественных образов или приемов, использованных ими в творчестве, что рождает неожиданную и точную ассоциацию, своего рода «короткое замыкание ума», позволяя просвещенному зрителю «узнать» изображенных. С другой стороны серийность казалось бы противоречит собственно портретной установке с ее принципиальной ориентацией на передачу неповторимо индивидуального облика модели. Однако используемое авторами парадоксальное соединение индивидуальности и типичности, устойчивости и вариативности, своеобразия и унификации придает образной трактовке героев универсально-вневременный, мемориальный характер.



Будучи тривиальнейшим предметом, простой, быстрой и дешевой едой, яйцо в то же время принадлежит к древнейшим архетипам человеческой культуры (вспомним Мировое яйцо как синоним Космоса и одно из воплощений мифологической картины мира). Как символ плодородия, сохранения и возобновляемости жизни оно являлось магическим предметом, оберегом и/или благожелательным даром, предназначенным для обмена и служившим своего рода залогом хорошего урожая растений и животных, умножения достатка и благосостояния в доме. Таково его значение в традиционной культуре славянских народов. Слияние языческих верований и представлений с ритуалами христианского церковного календаря обусловило широкое распространение этого символического, облеченного в нарядные декоративные одежды предмета как неизменного атрибута пасхальных торжеств, как символа Христова Воскресения. По сей день сохранили свое ритуальное значение скромные, раскрашенные руками сельских мастериц писанки. Да и изделия крупной ювелирной фирмы Фаберже, поставщиков русского императорского двора, получили мировую известность благодаря своей знаменитой серии яиц — пасхальных сувениров для членов императорской фамилии. И конечно же наши авторы, Цеслер и Войченко, сознательно апеллировали к этой двойной художественной традиции: традиционной народной культуры и «высокого» профессионального искусства, — замыслив свою серию яиц-подарков как своего рода состязание со своими предшественниками. Однако они пошли дальше и несколько иным путем, во-первых, сделав яйцо буквальной пластической метафорой человека, а во-вторых, передав уникальность художественной природы каждого своего персонажа:

Яйцо как продукт естественного органико-минерального происхождения является своего рода протоформой для всех культурных объектов. Оно предстает в двуединстве твердой, жесткой окаменевшей оболочки и скрывающегося внутри нее мягкого, жидкого, подвижного, живого ядра. В нем сопрягаются, сходятся вместе, сливаются в нерасчленимое целое жизнь и смерть, начало и конец. Они сосуществуют как единовременная потенциальная возможность и того, и другого. Это жизнь до жизни и смерть как сон.

Яйцо округло, однако не является шаром, оно лишь отчасти напоминает эту совершеннейшую из форм. В нем нет равновесия и самодостаточного спокойствия шара, наоборот оно наделено энергией внутреннего развития, в нем заложен динамический импульс. С одной стороны яйцо является полновесным пластическим телом, плотно-непроницаемым, с другой стороны — это всего лишь скорлупа, криволинейно изогнутая плоскость, ограничивающая некое внутреннее пространство. Форма яйца и его структура, универсально-двойственные, амбивалентные, обусловили его семантическую интерпретацию как прото- и метаформы одновременно.

Использование авторами яйца как метафоры человека могло бы

человека как вещи комично по тем же причинам и при тех же условиях, что изображение его в облике животного. ... Человеческое лицо, изображенное через предмет, обесмысливается»⁴. Ведь источник кроется во взаимоотношениях зрителя и объекта. Зрительские представления о норме, о правилах репрезентации объекта, их т. н. «инстинкт должного» не соответствуют качествам, которыми обладает объект, и в то же время он поразительно «узнаваем». Так возникает зрительский смех.

Если комический эффект сопровождается некой смысловой редукцией, умалением значения персонажа, чему в немалой степени способствует своеобразная постановка объектов «лежа на боку», то одновременно ощущается прямо противоположная тенденция к их возвеличанию и героизации. Одним из первых ощущений зрителя, входящего в экспозиционный зал является то, что он попал в некое строго и даже торжественно организованное пространство, напоминающее некрополь или мемориал жертвам какой-то революции. Во многом этому способствует красный цвет постаментов и их форма, напоминающая обелиск. Они не велики, но внушают почтение равно как и таблички-этикетки, прикрепленные на постаментах. Обозначенные на них имена, даты жизни героев провоцируют в зрителе высокое и в каком-то смысле даже трагическое чувство. Иначе говоря, он созерцает памятники, монументы. Однако на тех же самых досочках-этикетках ниже обозначены материал и техника изготовления объектов. Сначала это производит ощущение некой непоследовательности и странности, однако позже начинаешь понимать, что этикетка как текстовый документ раскрывает смысл увиденного, приоткрывает диапазон значений и семантической интерпретации образов. Если имена и даты жизни персонажей выражают их трактовку как одушевленных существ, личностей, то нижняя часть аннотации трактует их как вещи, неодушевленные предметы. И первое отнюдь не противоречит второму. Авторы представляют свои персонажи-объекты в синкретичном двуединстве субъективно-объективной, персонально-предметной, одушевленно-вещественной формы. Недаром горизонтальное положение объектов провоцирует в зрителе желание толкнуть и покатить их, то есть играть с ними как с игрушками. В отличие от драгоценных творений Фаберже, народные крашанки или писанки широко использовались таким образом, и прежде всего деревенской детворой. Люди среднего и старшего поколения хорошо помнят, что не было большего удовольствия на Пасху, чем состязаться друг с другом, кто больше наберет яиц, а потом устроить игры с катанием, стучанием и соревнованием, чьи яйца крепче. Именно эту игровую функцию закрепляют Цеслер и Войченко в своих объектах наряду с функцией монументализации. Их творения одновременно уподоблены и памятнику, и игрушке. А экспозиция в целом — не только мемориалу, но и витрине фешенебельного артсалона.

на и диалогична, поэтому сопрягая в себе начала статическое и динамическое, обладая четкостью пластической формы и будучи аморфной, она отражает устойчивость и изменчивость своих героев-прототипов; общность типа и изменчивость индивидуальных особенностей. Если природные яйца различаются лишь большей или меньшей величиной да пестротой окраски, то объекты Цеслера и Войченко демонстрируют решения значительно более изысканные и изощренные. Чуть варьируя пропорции объектов, изменяя материал, предлагая различные цветовые и фактурные решения авторы успешно решают задачу индивидуальной интерпретации своих персонажей. Изысканно вытянуты пропорции мраморного «А. Модильяни», напоминая очертания миндалевидных головок его героинь. Подобно ежу оцетинился всеми своими «иглками»-гвоздями, собрался в комок «Г. Юккер». Просто и благородно решение образа П. Пикассо с его теплой красочной гаммой и геометрикой инкрустированного рисунка. Как будто бы прямо на наших глазах оплывает раскаленно-сияющий «С. Дали». «И. Бродский» и «В. Маяковский» выступают как образы-антиподы. Один — прозрачный, чистый, как слеза, и обманчиво-проницаемый, подобно магическому кристаллу. Другой, глубоко шершавый, своим рельефным поясом скорей напоминает глубинную бомбу. Как тут не вспомнишь известное, хотя и довольно безапелляционное высказывание А. Н. Гумилева, «последнего сына серебряного века», современника знаменитого футуриста: «(Я-О. К.) не разговаривал с Маяковским, он был очень груб и очень не остроумен, туповат как Троцкий или Горький»⁵. Пожалуй, одним из наиболее интригующих нам представляется образ М. Дюшана, духовного отца наших авторов, открывшего миру новый тип художника — дезиньатора, организатора процесса налаженного технологического производства артефактов, и новый тип самих художественных произведений — «рейди мейдов». Однако в отличие от незабвенного «Фонтана» или «Сушилки для бутылок», абсолютных банальностей, возведенных в разряд уникальных художественных феноменов силой гипнотического внушения и беззастенчивой наглости их автора, дюшаново «вкрутую сваренное» и как бы очищенное от скорлупы яйцо есть не просто синоним обнаженной искусственности, беззащитной неуязвимости, но и абсолютно уникальный рукотворный предмет, выполненный из синтетического полимера. Что может быть более тривиальным, чем вареное яйцо? Это только просвещенный зритель усматривает в холодном блеске его глянцевого поверхности напоминание о сантехнических приборах. Неискушенный зритель захочет попробовать его на зуб и будет прав в своем порыве. Цеслер и Войченко удивительным образом сопрягают абсолютную банальность как ключ образного прочтения с уникальностью рукотворного артефакта, в чем апеллируют к классической традиции и замыкают таким образом круг развития европейского искусства. В споре и состязании с мэтром, они в каком-то

на гладкую, нейтральную поверхность самого предмета, яйца Цеслера и Войченко могли бы показаться аскетичными. Они подчеркнута технологичны. Точнее, их декоративность, богато и тонко нюансированная, определяется специфической выразительностью материала, из которого они изготовлены, его текстуры, цвета, которые авторами эстетизируются. Эстетизируется сама конструкция, которая, подобно древнегреческому архитектурному ордеру, объединяет в себе тектонику и декоративность, синкретично нерасчлененные, взаимопроникающие и взаимообуславливающие друг друга. Тем же самым свойством обладают изделия традиционных народных ремесел: плетеные коврики, тканые постилки, резное дерево, глиняные горшки. Однако в отличие от целиком рукотворных изделий народных мастеров для каждого из 12 объектов «Проекта века» была разработана уникальная промышленная технология производства.

Авторы используют материалы как природного, органического, так и искусственного синтетического происхождения. Наиболее выразительными декоративными элементами являются цвет и фактура, или характеристика поверхности объемной формы. Можно сказать, что обладая свойствами живописно-колористической и собственно пластической выразительности фактура является главной художественной характеристикой объектов. В ней эстетизируется граница поверхности объемных тел, зон схождения реальностей: пространства, принадлежащего самому объекту и пространства зрителя, внешнего по отношению к объекту. Акцентировка фактуры — это старая, еще барочная тема, которая выражает особенно напряженный характер взаимоотношений между этими двумя пространственными сферами: либо тенденцию к их слиянию и взаимопретеканию, либо контраст и резкое противопоставление друг другу. В объектах Цеслера и Войченко мы наблюдаем самые разнообразные варианты этой темы — истинное и ни с чем не сравнимое удовольствие для глаза и осязательного чувства зрителя. Здесь представлены моно- и полихромные формы, прозрачные, матовые, блестящие и обладающие свойством светопоглощения. Есть предметы с гладко заполированной поверхностью, с грубо шероховатой, сплошной или прерывистой текстурой, с рельефной нарезкой продольных или поперечных поверхностных слоев, с акцентированной средней частью — рельефным пояском. Их поверхностные особенности не только предоставляют массу самых разных возможностей зрительскому восприятию, но и провоцируют в зрителе, особенно в маленьких детях, желание сенсорно ощутимого осязательного контакта с объектами. Трудно удержаться от того, чтобы не провести ладонью по гладкой прохладной поверхности прозрачного «И. Бродского», не погрузиться взглядом в бездонные глубины черной дыры «К. Малевича», не сделать пальцами легкого стаккато по острым кончикам гвоздей «Г. Юккера». Острое наслаждение от такого рода «общения» с персонажами придает

включается в сферу непосредственного эмоционального восприятия, ... между ней и связанным с ней человеком возникают отношения «личного знакомства»⁶. Именно поэтому скульптура или любая другая вещь, объемностью своей напоминающая нам о нашей собственной физической сути, обладает столь сильным воздействием на человека.

Помимо символического отправления «письма», метафорического воплощения космоса XX столетия, в котором многократное повторение и изменение исходной формы – яйца, – есть синоним его творения и развития, пожалуй, самым важным аспектом действия спектакля «Проекта века», придающим ему глобальный характер, является взаимодействие его участников: авторов, зрителей и персонажей акции, их взаимная вовлеченность в общее дело, творимое ими в процессе акции. Если вспомнить, авторы, они же «отправители» письма, представлены на «конверте» в первом зале в своем подлинном персональном облике как профильные фотопортреты-бюсты, на погашенных штемпелем «почтовых марках». Они представляют собой минисерию (марки соединены перфорацией). Изображены в одной и той же профильной позиции. Выполнены в предметно-вещественной форме. При наличии документального сходства с автопрототипами стилизованы под изображения императоров, какими они предстают на монетах Древнего Рима: чеканно-гордые профили, героически обнаженные могучие шеи, забавно соседствующие при этом с пиратским платком бородатого Цеслера и высокой шляпой с атласной лентой импозантного Войченко. Комично и величаво одновременно. В этих изображениях мы наблюдаем те же приемы, которые авторы используют для показа своих героев, и в то же время они делают это прямопротивоположным образом. Вместо объемно-пространственных форм, мы видим плоско-графические изображения, в которых передача физического сходства с моделью-прототипом доминирует над собственно творческой интерпретацией в том смысле, что абсолютизируется сам принцип изобразительности, начисто отсутствующий в объектах-персоналиях. Осуществленное подобным образом в самой предметной форме парадоксальное сопоставление и противопоставление авторов и их персонажей устанавливает между ними особенно интенсивную и амбивалентную по своему характеру связь. С одной стороны наши авторы сохраняют свою внешнюю позицию «отправителей» и создателей самого послания, но с другой – входят в число действующих лиц и участников процесса, уничтожая тем самым непроницаемость границы между двумя качественно разными пространственными и смысловыми сферами: миром художественным, порожденным авторской фантазией, и профанным миром нашего эмпирического существования.

Точно так же проницаемость, размывание этой границы, схождение и взаимопроникновение сфер художественной и нехудожественной определяют специфику зрительского восприятия экспозиции. Перво-

возможность непосредственно-физического вхождения в художественный мир, поле действия самой инсталляции. Двигаясь меж рядов, моторно осваивая экспозицию, прикасаясь к объектам, детально рассматривая их, он сам буквально входит в круг действующих лиц, становясь равноправным участником акции, сенсорно взаимодействует с ними на чувственно-эмоциональном дологическом уровне. Непосредственно переживая контакт с персонажами, зритель сам отчасти превращается в героя эпохи и участника коллективного творения виртуального космоса XX столетия. Таким образом и авторы, и зрители объединяются в коллективной совместной игре-состязании с объектами-персонажами, которые превращаются в своего рода кукол, инструмент и предмет их взаимного общения.

Удивительным качеством этого проекта является его познавательно-развлекательный характер, что превращает его в отличное шоу, доступное для самого разного зрителя. Ведь он обращен к миру человеческих эмоций. Очень подкупает то, что авторы относятся к зрителю доверительно, на равных, не навязывая своих оценок, не подавляя высокобой «концептуальностью», но приглашая его к сотрудничеству, партнерски-равному и уважительному, предлагают ему развлечься вместе с собой, поучиться вместе с собой, подружиться с собой и со своими героями. По многообразию предлагаемых зрителю практик и форм восприятия «Проекта века» представляет собой нечто подлинно новое: интегративное и интерактивное взаимодействие участников, создателей и потребителей художественного продукта – отдаленные аналоги которому можно найти лишь в синкретической форме первобытного ритуала, традиционного народного обряда, средневекового площадного народного театра.

Основной принцип авторской концепции – амбивалентность, синкретичность подхода: дихотомия личного вкуса и массовых стереотипов восприятия, диалектика персонального и всеобщего, коллективного и индивидуального. Так персональная непознаваемость героев сопрягается с возможностью прямого чувственного контакта с ними, индивидуально-неповторимое решение каждого – с типичностью и определенной унификацией, уникальность рукотворной вещи – со стереотипностью технической стандартизации, вариативность эстетических решений – с устойчивой повторяемостью пластической формы. Эти качества объединены в диалектично-динамичное целое, непрерывно меняющее акценты своего выражения, как бы трансформирующееся в нечто себе противоположное прямо на глазах зрителя, теряющее четкость своих очертаний, это присуще самому процессу жизнетворения.

«Проект века» оправдал свое громкое название. Авторы не только продемонстрировали свое оригинальное видение уходящего в прошлое великого века как глобального процесса, развивающегося во времени, но также в действенной, активной форме показали нашу все-

которое объединяет всех их в общем деле — общении, взаимном обращении, состязании с «классиками». Но прежде всего этот проект представляет нам самих авторов как выразителей идей своего собственного времени. Они не только создали и подарили зрителю яркие, неподражаемо своеобразные творческие портреты своих любимых героев, но, главное, открыли нам самих себя. Как бы исчезнув, растворившись, слившись со своими персонажами, отказавшись от назидательности, они предпочли обозначить и наглядно продемонстрировать свое собственное отношение к «мэтрам», парадоксально сочетающее насмешку и преклонение, мастерскую шутку и дотошную кропотливость достойных «учеников», преемственность традиций и отказ от следования авторитетам. Они создали свой собственный мир, сугобо персональный и сохраняющий живую импровизационность и характер творческого диалога с классикой. В основе их замысла — представление о вечной жизни и вечной славе высокого Искусства, подобно видению, возникающего и тающего в воображении героев будущего века, для которого творцы минувшего, близкие и далекие, доступные и непознаваемые, живые и мертвые, воплощают в себе магнит вечного притяжения. В этом — провидческое признание актуальности наследия великого века для потомков, транспонирование их достоинства и их уязвимости, это залог их востребованности будущим, которое продлит их славу.

Примечания

- ¹ Лотман Ю. М. *Каноническое искусство как информационный парадокс*// Об искусстве (сб.). СПб., 1998. С. 436–441. *Куклы в системе культуры*// Там же. С. 645–649.
- ² Лотман Ю. М. *Натюрморт в перспективе семиотики*// Там же. С. 494–499.
- ³ Лотман Ю. М. *Портрет*// Там же. С. 500–517. С. 500.
- ⁴ Пропп В. Я. *Проблемы комизма и смеха*. СПб., 1997. С. 86.
- ⁵ Курчки А. *Лев Гумилев — последний сын серебряного века* // «Декоративное искусство». № 1–2. 1993. С. 70–74.
- ⁶ Лотман Ю. М. *Натюрморт в перспективе семиотики*. С. 495.