

Šejnina, Marija Jur'jevna

**A.C. Чежин : Пропедевтика искусства, Россия XX века,
Малевич, Хармс**

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 137-145

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132610>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

А. С. ЧЕЖИН. ПРОПЕДЕВТИКА ИСКУССТВА. РОССИЯ XX В. МАЛЕВИЧ. ХАРМС

МАРИЯ ШЕЙНИНА (С.- ПЕТЕРБУРГ)

Создание «Черного» (1988) и «Красного» (1990) квадратов А.Чежина совпало с возвращением имени и творений К. Малевича в историю искусства России. Изгнанные политико-социальными «обстоятельствами», а вернее «культурной политикой» государства, и имя, и творения маэстро заняли в конце XX в. свое почетное место, первое среди первых.

Тем интереснее «работа над темой» Андрея Чежина, фотографа и художника, - постижение образа через проживание визуального опыта и наполнения его смыслом собственного художественного высказывания, в контексте последующего тотального невнимания к истории искусства России со стороны творцов, и их обращения к опыту художников 20-30-х годов лишь в случае ожидаемой выгоды, и рождения ими заведомой профанации искусства, и сбережения этого профанируемого нечто как произведения искусства.

А.Чежин создает безусловно удачный опыт прохождения/изучения супрематического анализа. «Черный» и «Красный» квадраты А.Ч. - структурные четырехчастные произведения, каждая часть держит общее равновесие всего композиционного построения. Главный герой в них - человек; в первом случае с черным квадратом во лбу-мозгу, во втором - снимающий с себя путы. Важно, что для Малевича квадраты (Черный и Красный) прежде всего - иконы и азы «супремуса» обитают в беспредметном пространстве. Для Чежина - фетишный социо-культурный знак обновления собственного сознания, а, стало быть, вполне могут присутствовать в его фотореальном мире. Поэтому обретают силу символического высказывания и служат своеобразным прологом/эпиграфом к последующему творческому периоду художника-фотографа.

В 1990-1991 годах рождаются «Пары» - «поззо-натюрморты, во славу буден социалистического абсолютизма». Здесь супремусы Малевича помогают Чежину провести мощное культурологическое исследование и создать собственное произведение вне заимствования и традиционно цитирования.

Работая над серией павильонных постановочных фотографий (1990), Андрей параллельно портретировал героев своих постановок. Затем через год вернулся к портретному материалу и использовал его для своеобразного психоаналитического исследования, где инструментом явился супрематический язык - плоскости, формы, линии (ребра плоскостей). С помощью этого инструмента художник выявил и акцентировал внутренние соответствия состояний самоощущения человека и его лица-физиономии-маски. Опыт заслуживает внимания и непредвзятостью художественного приема, и его эффективностью при достижении результата. Однако, данное действие силу приобретает лишь на следующем этапе рождения произведения, именно тогда, когда художник составляет пары: портрет - постановочное фото, лицо/знак - фигура/типаж.

Пары - портрет-типаж - открывают новую реальность бытования и произведения, выполненного художником, и героев этого произведения. Постановочные фотографии безымянных внеперсональных героев-типажей в нелепых на первый взгляд позах поражают неприятным полуфизиологическим чувством-воспоминанием об истекшем времени функционерш и функционеров, работников и работниц, с явными признаками ограниченного, если не укороченного сознания соц-дебилизма. Работа художника над «Типажам»-постановками подчеркнута лишена задачи передачи психического состояния, настроения объекта изображения, вне психоанализа или психологизма, вне передачи «душевного», это натюрморты, где и у вещей (предметов) не подразумевается ни души, ни их личного времени, ни их личного переживания или пространства обитания, эмоционального в том числе, ни «физиономий». Здесь подчеркнута нивелировка индивидуального. Акцентирована общая типичная гримаса типажей социалистического общества, художник лишь отобразил победу недавней идеологии и в формировании личности. Нет антропо- или зооморфности, есть неодоушевленная природа...

Усиливает общее отторжение как эстетическую категорию в «Па-рах» - портрет. Призванный по законам жанра говорить лишь о персоне, о персональности, об индивидуальности представляемого художником лица, портрет в данном произведении является частью анализируемого художником события - обезличивания личности, только здесь препарировуются не черты лица (вообще чего бы то ни было внешнего), а вытаскиваются наружу внутренние регрессивные установления некой системы не только принятые человеком, но уже передаваемые по наследству из поколения в поколение.

Перед нами не портретно-натюрмортное произведение фотографа-художника Андрея Чежина, а объект, выстраиваемый им и на плоскости, и в пространстве нашего (зрительского) опыта-воспоминания, с по-

мощью точек пересечения этого опыта и реалий бытования человека вообще, частного, общественного, благо опыта этого у нас достаточно.

Данный объект универсален, вне жанров, протяжен во времени его смотрения-постижения и во времени запоминания-воспоминания, он объемный и многомерный, он начинаем мешать нашему пребыванию в пространстве, ворочаясь в своей реальности, он задевает нас, смотрящих, своими выпирающими много-смыслами, многочисленными «неудобными» ассоциациями. Казалось бы, произведение обыкновенного фотоискусства и модернизма, приобретая пару-подтверждение усилия художника в отображении этой (нашей) реальности, вдруг перерождается в постмодернистского монстра мертвой природы, предметного называния, столь близкого и понятного нам, живущим в эпоху развитого постмодернизма и дышащим его воздухом.

Так, Андрей Чежин вплотную приблизился к серии «Хармсиада» (1994), ставшей следующим шагом в сторону отдаления от фотореального мира, заодно определив последовательный интерес художника к методологии тоталитарного общества в формировании личности своих подопечных, а также к самому Даниилу Хармсу.

В этой серии представлены художником и герои произведений поэта, его симфоний и случаев, и герои повседневности тех лет, и их прямые наследники, потомки, наши современники 70-80-х годов, уже получившие определенные изменения в нравственном и духовном воспитании. Пластичность этих людей (и нас с Вами) увеличивалась из поколения в поколение. Как пример возможного «пластического оперирования», «исправления» и «формования» людской «массы» появляются погрудные изображения товарищей женщин и мужчин с лицом-кирпичом, с лицом-дверной ручкой, лицом без глаз-носа-губ, лицом-кнопкой (канцелярской)...

В процессе создания «Хармсиады» выкристаллизовывается образ героя одного из миров художника Чежина или главное действующее лицо (фигурант) фото-романа-эпопеи «Жизнь кнопок».

Кнопка - по А.Ч. - это не только адепт унификации человека в обществе, не только символ бюрократический, но прежде всего знак обезличивания человека, лишение его всех общественных государственных знаков и отличий, это отрицание вообще человека и его основных личностных функций. Однако, кнопка - это и знак наделения учетно-начетной единицы -бюрократического ничто - некой антропоморфностью, и, как это ни парадоксально, некоторыми признаками и свойствами (например, как в «Семейном альбоме» - Кнопка на Красной площади, Кнопка-муж и Кнопка жена у моря и т.п.). Абсурд вполне адекват-

ный смысловым прорывам в описании бытования советских граждан в произведениях Д.Хармса.

Этот же «лирический» герой - Кнопка - будет главным исполнителем роли художественного объекта в следующей серии А.Чежина - «Кнопка и модернизм», где сталкивается с помощью художника несколько логик - исторических, художественных литературных, бытовых, бюрократических и человеческих, а канцелярское «ничто» с искусством и решается, помимо прочих, задача почти по Бойсу (вспомните его перформанс - «Как объяснить мертвому зайцу искусство/живопись/картину»).

Серия «Кнопка и модернизм» стала практическим исследованием модернизма А.Чежина по методу и теории К.Малевича.

Теория прибавочного элемента К.Малевича предполагала открытие нового метода изучения изобразительного искусства и его истории. По К.Малевичу, каждый более или менее одаренный автор придавал своим произведениям специфику, особенность лишь одному ему присущую, которая выделяла его из общего русла не-развития искусства, и именно эта специфика являлась двигателем всего искусства - так как следующий художник, базируясь на уже созданном, должен был привнести еще что-либо и сделать, таким образом, следующий эволюционный шаг.

Определяя эту особенность, специфику как конкретный элемент и выделяя его для каждого «эпохального» художника, Казимир Малевич, исходя из существа своей теории, называет данный элемент прибавочным.

В целом, по Малевичу, история искусства должна была бы выглядеть как лестница со своими спусками и подъемами, плавными и резкоугольными поворотами, зигзагами и возможными лабиринтами.

Произведения художников модернизма - материал как изученный и исхоженный критиками и историками, а также художниками следующих поколений, так и неизведанная территория художественной экспансии или агрессии.

Модернизм, сначала поразивший мир, затем удивлявший и восхищавший, вскоре надоевший и набивший аскомину, раздражал наступающее новое искусство своей невообразимой серьезностью и нарочитой наукообразностью. Но кто это новое искусство научил улыбаться, а и иногда и смеяться, насмехаясь и пересмешничая над «старым»? Не говоря уж о постоянном хихиканье и подмигивании, напоминании о прочих смыслах - благоприобретенные черты, как мы помним, стали неотъемлемой частью постмодернизма, так детское непослушание иногда может стать гениальным провидением.

Модернизм как законный батюшка (магушка, если Вам так больше нравится) пост-модернизма остается самой привлекательной аморфной массой для всяких инсинуаций, вмешательств, посягательств, исследований, рефлексий, формирований, объектообразований теперь уже нарочито мрачнейшего пост-модернистского художественного сознания.

Именно модернизм ввел в искусство ценностную шкалу - ново- не ново, определив ценность художественного произведения не в удовольствии от его восприятия, а от наличия «открытия» или прочей оригинальности в нем сделанном/допущенном.

Исследование А.Чежина предполагает:

- 1) Выявить «прибавочный элемент» в наиболее характерном (известном) произведении наиболее характерного (известного) модерниста (см. иллюстрации - список).
- 2) Создание с помощью выявленного «прибавочного элемента» наиболее удобного визуального текста для практического изучения модернизма.
- 3) Изучение возможности использования привнесенного элемента (в данном случае - канцелярской кнопки, богатой советскими, постсоветскими и прочими тотально бюрократическими смыслами) в ткань исследуемого произведения для выявления «прибавочного элемента».

«Прибавочный элемент», по А. Чежину, имеет характеристики - пластическая особенность произведения; временные закономерности, важные для автора исследуемого объекта; пространственные взаимодействия, например, плоскость - объем - глубина, или верх - низ, распределение сил, в том числе силы тяжести, движение - статика и пр.; а также смысловые и ассоциативные уровни восприятия, выстроенные авторами.

Выявление этих характеристик Андрей Чежин проводит с помощью объекта собственных отдельных исследований - кнопки.

Кнопка - объект А. Чежина - герой реконструирующий и деструктурирующий смыслы в предыдущих исследованиях этого художника-фотографа (серии «Альбом для кнопок N1» и «Альбом для кнопок N2» 1994). Впервые появился в серии «Автопортрет 365 дней» (1990) как унифицированный человек-кнопка, вполне успешно справившись со своей ролью представления мира кнопок, некогда считавшегося миром людей.

Версия, предложенная А.Чежиным, превратила обычное художественное исследование (проводимое, кстати, с использованием авторских фото-технологий) в создание глобального процессуального проекта-

произведения, имеющего уровни (а также их бесчисленные варианты) прочтения - визуальные, семантико-смысловые, исторические, бытовые и пр., пр..

Стороннему наблюдателю остается самому решить, где надо было ставить кнопку, а где нужна была лишь ее тень.

Для исследователя искусства подобный опыт практического анализа и изучения модернизма пост-модернистом XXI в. с использованием теоретического наследия одного из главных модернистов XX в. с введением элементов поп- и соц-арт-культур необычайно интересен, так как подтверждает актуальность модернизма и его теорий, пост-модернизма, его инсинуаций и рефлексий, искусствоведческих разработок и аналитики в этой области изобразительного искусства. А также свидетельствует о безмерной живости и стойкости безуспешно заживо похороненного некоторыми торопливыми контемпоральными арт-критиками стиля нашего времени.

Конечно же, человек XXI века, коим является А.С.Чежин, может себе позволить выхватить из прошедшего времени наиболее приглянувшуюся особу и использовать ее идеи для становления собственных. Однако, в случае с Чежиным неверно будет любое заявление критика или любителя, что вот взяты такие-то идеи и так-то использованы. Скорее мы имеем дело с удивительным влиянием личностей, их способа мышления и творения на не менее одаренную личность из другого времени. Ведь в конечном итоге не идеи использует Чежин, и даже не образ мышления, а соприкасается в способе творческого бытования и сложения неких концепций, на уровне до словесном, на уровне ощущения, на уровне предвкушения рождения очередного способа/метода создания произведения, на уровне складывания ролевых установлений в творчестве, не в жизни, на уровне ориентации во времени и пространстве, ориентации и движения.

Любопытно, что в произведениях А.Чежина точка подтверждает и постулаты В. Кандинского о характерах точки/кнопки, силе изнутри и силе извне - например, «изменение ее величины несет с собой изменения ее относительной сущности», или «точка есть форма, внутренне идеально сжатая. Она обращена внутрь в себя. Это свойство она никогда не утрачивает совершенно...» . А также попадает в общий контекст размышления о точке, ее философии и антропологии, идентификации (кнопка-точка-ноль-ноль) Флоренского, Хармса, Малевича, Матюшина. В то же время точка/кнопка А.Чежина это и авторская маска, герой арт-экспансии 90-х годов, времени развитого пост-модернизма.

Нет конфликтной составляющей и в выборе фигур, с которыми художник XXI века ведет творческий диалог. Малевич и Хармс были со-

временниками, были знакомы друг с другом. Разница в возрасте не помешала им взаимно оценить творческие устремления. Их интересовали одни и те же теоретические и научные разработки как в области искусства, так и науки, математики, например. К 30-м годам Малевич, Хармс, а также Матюшин и Кандинский (можно здесь вспомнить и учения Хлебникова и Флоренского), пришли к определенным результатам в решении задач, поставленных в разное время, иногда по-разному сформулированных, но относящихся в целом к единому - к желанию с помощью искусства запечатлеть результаты познания внимания к категории мироустройства - «реальности». Так или иначе, ими исследовались вопросы, связанные с попыткой обозначить границы этого понятия и его основные характеристики. То есть вопросы: «Что есть реальность? Где она начинается и заканчивается? Есть ли способ ее описания, ее обозначения, названия, определения? Есть ли способ выявить ее сущность? Что есть «мир»? Возможна ли адекватность в искусстве/искусствоведении/восприятии реальности?»

Так, для Хармса одним из способов проникновения в постижение этой категории стало «дробление мира» на части и «собрание» изучение этих частей и этого мира. Основные темы-объекты исследования: мир, интенсивная жизнь, дихотомия - целое/часть, измерение вещей, мера этого измерения, нуль, бесконечность, единица, бессмыслица, текучесть.

Для Малевича особое значение имели понятия всеобщее и частное, «новый реализм», «реализм интуитивный», супрематическое зеркало, ноль, бесконечность, прибавочный элемент и мн. другие, однако, здесь нам важны вышеперечисленные.

Для Матюшина - одновременность использования двойного зрения - центрального и периферийного (малого и большого), что влекло за собой создание теории о расширенном зрении. Им рассматривались: связь между вещами, «пространственный реализм», текучесть формы, «одно со всем», деформация предметов (сравни: деформация смыслов), деформация цвета и формы, которые могут служить «для выражения конкретной пространственной связи вещей, через которую мы и должны дать зрительный образ наших понятий и представлений». Явление деформации Матюшин называет «законом дополнительной формы», «волнение формы». И, соответственно, ее запечатление, перенесение постигнутого откровения в «диалог» со зрителем. Здесь напомним читателю серию А. Чежина «Трансформации», где сталкиваемся с частичным обращением автора к принципу расширенного зрительного восприятия Матюшина. В циклическом (все повторяющийся ритм: начало-завершение, начало-завершение и т. д.) многоструктурном произведе-

нии, протяженном во времени - «Трансформации» 1991-1997 - художник выстраивает горизонтальные ряды-фильмы-моменты. Герои этих фильмов - неизменяемы - вокруг них меняется пространство, антураж, условия игры или существования. Например, гранитный шар Стрелки Васильевского острова в Петербурге снят со всех сторон. И со всех сторон он - шар, но пространство его пребывания изменяется в шаге вокруг - то это рябь воды, то архитектурный пейзаж. Или череда часов - уличных механизмов-объектов, снятых в определенный момент времени (по ассоциативной аналогии - Д. Хармс. Моя мама вся в часах). Здесь герой - время и его атрибутика - циферблат, стрелки, формы часовых сооружений. Или фильм - дорога - ноги - дорога. И прочее.

В этом сборном произведении - каждая линия - вопрос, его решение художником, возможное лишь для данного художника, и рассмотрение потенциальных возможностей его (этого вопроса-проблемы) не решения, но проживания. Здесь вечные вопросы, заданные искусством XX века. Отождествление себя и мира в себе, познание себя и мира вне, изучение основных категорий строения/создания реальности своего воплощения, главные вопросы жизни и вечности, игра и контексты игры по законам бытия, вновь устанавливаемым А.Чежиным, случайное и закономерное. В нем персонифицируется ощущение изменения времени и пространства, пространства во времени. Время в этих произведениях предметно, очерчено, гранично, однако границы не в измерении человека, но в измерении истории, в конкретном определенном времени происшествии этого события в этой истории этой страны и в абстрактном времени-вообще архаическом безвременном застое-неизменении присутствия человека в мире, познающего пространство собственного измерения, до сего дня поделенного времени на мельчайшие частицы-меры, мелькающие за окном поезда или экраном телевизионного, компьютерного и прочего хронометрического чуда, пожирателя человеческого времени, гения, интуиции. Приобретает качества тягучести и дробности, по Хармсу - время тянущееся и рваное, быстрое.

Движение времени определяет пространство произведений А.Чежина. В них - пространство реально в каждую единицу времени, но нереально, фантазмагорично, призрачно в каждую пост-единицу пост-сего-времени.

Пространство, воспринимаемое/переживаемое, фиксируемое, техникой и человеком в процессе протекания времени, подвластного художнику. Оно (пространство) меняется каждый момент продвижения времени, проживания этого времени человеком, переживанием этого времени в этом пространстве. Художник представляет зрителю не деформацию пространства, но изменение его во времени протяженном.

Не случаен выбор композиционного строения произведения - составленная структура - предмет, человек, пространство, время через множественность. Каркас произведений художника - живая структура, действующая и воздействующая лишь тогда, когда ее элементы соединяются друг с другом смыслово, пластически и пр., связь эта осязатима - элементы структуры взаимопитаемы.

Темой отдельного исследования может стать вопрос о достижении цели в изучении «реального» российскими художниками первой половины XX века, а также адекватности в отображении результатов этих исследований в собственных произведениях. Однако, реальность почти тактильная, осязательная, но смысловая, замешенная на ассоциативном ощущении выстраивается в произведениях художника, отдаленного от первоисточников почти через поколения. Идеи беспредметников и борцов за новую реальность, формалистов, нашли вторую жизнь, третье дыхание в фотографических произведениях, а фоторемесло было едва ли не презираемо «большим искусством» в начале века за натуралистическое копирование предметов. Именно в произведениях А.Чежина мы практически впервые видим воплощенные теоретические чаяния художников авангарда, что лишний раз подтверждает подозрение арт-критиков и арт-историков о неизбежной общности и текучести истории искусства, ее непрерывности в развитии, какие бы катаклизмы ни рождали энергии на разрывы. Убеждая все чаще нас - сторонних наблюдателей в бесполезности усилия энергоносителей и утвердителей «нового», ибо новое родиться может только от старого, в гармонии с традицией или без нее, в актуальном дискурсе или без него.

