
Юлия Лидерман

Борис Орлов: символы империи как средство массовой коммуникации

*Ветер гонит листву. Старых лампочек тусклый накал
в этих грустных краях, чей эпиграф – победа зеркал,
при содействии луж порождает эффект изобилья.*

.....
*Этот край недвижим. Представляя объем валовой
чугуна и свинца, обалделой тряхнешь головой,
вспомнишь прежнюю власть на штыках и казачьих нагайках.
Но садятся орлы, как магнит, на железную смесь.
Даже стулья плетеные держатся здесь
На болтах и на гайках.*

Иосиф Бродский («Конец прекрасной эпохи», 1969)

Центральные имена из истории советского актуального искусства наконец, в конце нулевых годов, находят свое место в отечественной истории культуры. Сначала – персональная выставка одного из самых влиятельных художников советского актуального искусства семидесятых годов Эрика Булатова «Живу вижу» в Государственной Третьяковской галерее (2006). Теперь (февраль 2008) – персональная выставка Бориса Орлова, организованная Московским музеем современного искусства (ММСИ) в Ермолаевском переулке и XL-галереях.

Творчество Орлова и Булатова раскрывает перед зрителями контекст, важный для понимания постсоветского искусства, позволяет увидеть давнюю традицию обращенности художника к современности. Именно в начале семидесятых годов социальная реальность стала основной темой советских модернистов.

ОБ АНАЛИТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА СЕМИДЕСЯТЫХ

Художники Второго авангарда дали многочисленные варианты определений советского восприятия, пространства, духа времени. Постсоветские исследования, так мощно звучавшие в девяностые годы и почти исчезнувшие с горизонта современной российской гуманитаристики, могли бы прямо заимствовать понятия, которые «обнародовало» искусство семидесятых. Произведения неофициального искусства семидесятых годов по аналогии с переводными славистическими штудиями можно было бы ввести в корпус текстов о «советском».

Контекст искусства, «интересующегося советской социальностью»¹, не вполне отвоеван у искусствоведения и не введен в оборот постсоветских исследований. Попытки новых способов осмысления истории советской художественной культуры, скорее, осуществляются в рамках выставочной практики. Жаль, что рефлексивность выставочной деятельности замечается критическим сообществом в гораздо меньшей степени, чем скандальность. Например, Андрей Ерофеев осуществил сбор «источников» на выставке «Соц-арт. Политическое искусство в России и Китае» (Государственная Третьяковская галерея, апрель 2007; Maison Rouge в Париже, сентябрь – декабрь 2007) для исследования политического характера советского и постсоветского современного искусства. Я не стану оценивать плодотворность этого тезиса, отмечу лишь важный шаг, заключавшийся в попытке выхода за стилевую типологию послевоенного актуального советского и постсоветского искусства. Сложившиеся же в рамках искусствоведческого дискурса понятия, кажется, исчерпали свою эвристическую ценность. Рискнем предположить, что определения, фиксирующие институциональные различия: «официальное/неофициальное

¹ Чтобы не вдаваться в споры по поводу границ между «метафизическим искусством» конца 1960-х годов, «соц-артом» и «концептуализмом», оставим формулировку предельно широкой, зафиксировав лишь всеобщий поворот актуального советского искусства конца 1960-х к рефлексии современности.

искусство», а также устоявшийся по отношению к интересующим нас художественным практикам термин «другое искусство»², – не способствуют размышлениям о непосредственной связи художественной жизни периодов хрущевского и брежневского руководства СССР с современностью. Возможно, закрепление в критическом дискурсе понятия «актуальное советское искусство» (подразумевающего общность художественных практик, осуществляемых в условиях, схожих с условиями художников-модернистов) могло бы стимулировать зрительский интерес и способствовать более интенсивному интеллектуальному постижению искусства Второго авангарда в контексте исследований характера советской модернизации, или эпохи советского модерна.

ЛЕКСИКА ПОСТСОВЕТСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Интегрирование результатов работы художников в общее поле актуального знания о советской культуре можно было бы начать с исследований и произведений, уже вошедших в существующую версию истории искусства новейших течений Государственной Третьяковской галереи.

Ключевое понятие «визиотип» одного из первых исследователей советского языка Гасана Гусейнова описывает ситуацию, когда ориентирами мышления на долгие десятилетия остаются образы массовой пропаганды³. Строя свое рассуждение с привлечением в качестве доказательств популярных советских песен и карикатур 1990-х годов, автор выявляет более десяти визиотипов, в числе которых «железный занавес», «пограничный

² Что закреплено в единственной и премированной хронологии неофициальной художественной жизни в СССР «Другое искусство. Москва 1956–1988» (Сост.: И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: «Галарт», ГЦСИ, 2005) и институционализировано в названии музея «Другое искусство», показывающего коллекцию Л. Талочкина в РГГУ.

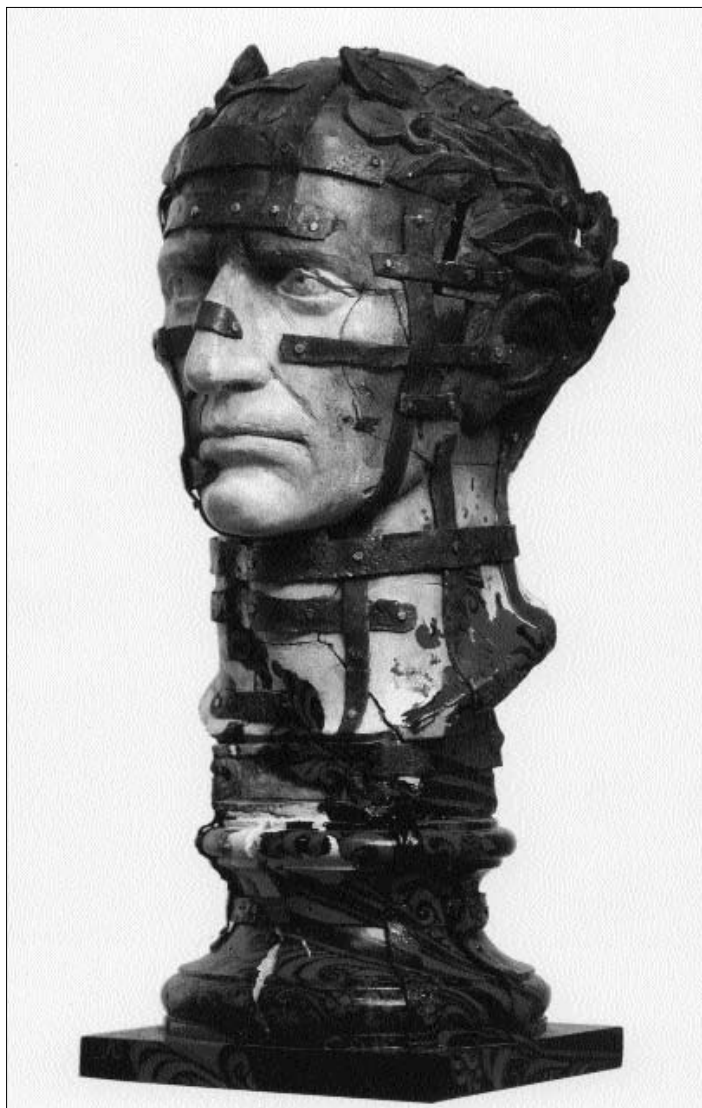
³ См.: Гусейнов Г. Карта нашей Родины: идеологема между словом и телом. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 2000, а также книгу, последовавшую за этой публикацией: Гусейнов Г. Материалы к русскому словарю общественно-политического языка XX века. М.: «Три квадрата», 2003.



Борис Орлов

Следы первой любви. Джаспер Джонс. Казимир Малевич.
Из серии «Татуировки». 1995. Черно-белая фотография. 50x60 каждая.

Собственность автора



Борис Орлов

Голова императора. Из серии «Ретроспекция». 2004.

Терракота, свинец, эмаль. 55x22x24.

Собственность автора

столб», «карта Родины как глобальный организм» и др. Уже в 1976 году группа «Гнездо» (В. Скерсис, Г. Донской, М. Рошаль) делает объект «Железный занавес»⁴, представляющий собой квадрат ржавого железного листа с надписью «iron curtain».

В фундаментальной публикации 2000 года, где приводятся результаты советологических исследований девяностых – сборнике «Соцреалистический канон», собраны статьи, концептуализирующие стилевые особенности соцреализма. Идею неоднородности и эклектичности стиля «соцреализм» в статье Урсулы Юстус «Возвращение в рай: соцреализм и фольклор» поддерживают работы Леонида Сокова, в которых техники деревянной скульптуры и деревянной игрушки использованы для имитации сюжетов советской пропаганды⁵. Тезис Светланы Бойм о китчевом характере советской культуры в статье «За хороший вкус надо бороться: соцреализм и китч» можно проиллюстрировать работами Александра Косолапова⁶. Ритуальная природа советского социального действия, ставшая сюжетом текста В. Глебкина⁷, особенно точно сформулирована в серии перформансов «Идеальное поведение в культуре» (середина 1980-х) Вадима Захарова и Игоря Лутца, документация которых выставлялась в рамках проекта «Соц-арт. Политическое искусство в России и Китае». В своих перформансах молодые люди осуществляли незаметные с точки зрения советского обывателя, абсурдные для зрителя фотографии действия: тренировки в противогазах на школьном дворе, уборку улиц под видом добровольной помощи городским службам и т.д. Объект же коммунального реализма Ильи Кабакова (социальные отношения в советских коммунальных пространствах) поразительно походит на объект исследования Игоря Утехина в «Очерках коммунального быта», одним из главных бестселлеров советологической литературы 1990-х.

⁴ Постоянная экспозиция «Новейшие течения 1956–2000» Государственной Третьяковской галереи.

⁵ См., например: «Андропов. Портрет Бюрократа. 1984». – Там же.

⁶ См., например: «Ленин – соса сола. 1980». – Там же.

⁷ Глебкин В. Ритуал в советской культуре. М.: «Янус-К», 1998.

Имперские признаки советской реальности, объект художественной практики Орлова, концептуализировались в исследовательской литературе интересующего нас периода нечасто. В «Культуре Два» Владимира Паперного характер культурного взаимодействия, характеристики пространства культуры тридцатых–пятидесятых годов описываются на основе анализа черт сталинского ампира.

Большая персональная выставка Орлова «Воинство земное и воинство небесное», организованная XL-галереей в ММСИ, дает новый материал для пересмотра актуального знания о характере советской культуры. Экспозиция, включающая произведения конца шестидесятых – нулевых годов и интервью, взятое Евгением Барабановым в мастерской художника, организована как пространство инсталляции⁸. Наблюдатель внутри этой инсталляции преодолевает границы: лестничных маршей, выставочных пространств, зон видимости объектов. Я попытаюсь представить реконструкцию этого движения.

Первый уровень инсталляции демонстрирует ряд оппозиций: черная плоскость пола – белые стены (white cube); двуглавые птицы, вылетающие из черного квадрата, и обломки деревянного Икара в углу; многоцветные перевернутые плоскостные изображения медалей, превращающиеся в многочисленные антропоморфные изображения, и почти распавшийся на осколки гипсовый слепок головы императора, скованный металлическими скобами, предотвращающими его полный распад. Последующие уровни, вплоть до самого последнего, наполнены более однородными знаками; драматизм первого уровня спадает по мере восхождения и разрешается умиротворенным созерцанием ранних работ самого верхнего уровня. Голова Цезаря, стянутая скобами и тронутая плесенью хохломского орнамента парадного зала, узнается в генетически схожих более ранних моделях самого верхнего уровня экспозиции-инсталляции, что возвращает зрительское внимание к началу экспозиции, провоцируя на повторное вос-

⁸ Здесь и далее самоописания художника взяты из фильма, демонстрируемого на экспозиции ММСИ. Авторы фильма: Юлия Овчинникова, Евгений Барабанов. Производство: Art via video, фонд «Художественные проекты».

хождение. Время инсталляции Орлова циклично. Движение зрителя похоже на движение мифологического героя, описанное в «Морфологии волшебной сказки» Владимира Проппа.

МОМЕНТЫ РАЗРЫВА

Для понимания метода художника интересно обратиться к тексту интервью. Два эмоциональных всплеска этого интервью разрывают основное время рационального представления художником собственных мотиваций и целей. Первый связан с наваждением, психоаналитическим «Besetzung», одним безжалостным, по словам художника, ощущением. Второй сопровождает воспоминания о моменте формулировки основных принципов имперского искусства. Первое по времени воспоминание – о схватывании пластических тем для описания советского имперского пространства: фронтальность, рельеф, портрет императора как единственное изображение героя этого пространства (воспоминание конца 1960-х) – сам художник оценивает как действие, «не требующее особой сообразительности». Эмоциональный всплеск дает представление о событии автобиографии – переходе от переживания органичности, нормальности советского культурного пространства к ощущению его как иного. Благодаря этому событию направление последующих творческих усилий можно интерпретировать как разработку аргументации права на остранение от советских условий жизни и утверждение позиции модернистского художника-исследователя. Работая с эмблематикой сталинского стиля и «коллажируя ее»⁹, Орлов возвращает этимологию элементам, превращенным в «стиль Сталин»¹⁰. Несложно догадаться, что культурная реальность в работах Орлова приобретает языковую природу. Визуальный язык советской культуры предстает как смесь барочных элементов, народного орнамента, геральдичес-

⁹ Там же.

¹⁰ Термин, введенный Борисом Хмельницким.

ких знаков. Официальная уникальность советского искусства обнаруживает в аналитическом искусстве Орлова второсортный, эпигонский характер по отношению к оригиналам. Органика стиля разъята, выделенные первоэлементы располагаются в многочисленных вариациях одной структуры, генетически повторяющей римские бюсты. Тотемы, парадные портреты и парсуны выступают ее пластической модуляцией. Повторяющиеся из раза в раз фигуры – бюсты, «грудные клетки», орденские планки, ордена, эмблемы спортивных клубов, матросские ленточки, орденские ленты, пулеметные ленты – выдают языковое прочтение советского языка пропаганды, частью которой были архитектура, монументальная скульптура, интерьеры и история искусства, которой обучались профессиональные художники в советских институтах. Поразительным достижением такого метода анализа мне показалась «Красная парсуна» 1977 года, где одним из элементов композиции стало «развевающееся красное знамя» – складки ткани, покрытые красной эмалью и стиснутые в сетку деревянных реек. Элемент декора «красное знамя на ветру» был осмыслен художником как советская тривиализация барочной складки и выполнен в материалах советского производства – ткани, эмали, клее.

Более позднее воспоминание Орлова, вызвавшее эмоциональный всплеск, – переживание девяностых. Поразившим художника событием стало охватившее советского человека тотальное «забвение», наступившее сразу после долгого периода понимания советской реальности как «естественной», «нормальной», отсутствие осмысления только что исчезнувших условий жизни. «Забвение» претворилось у Орлова в сувенирный орнамент, распространяющийся по плоскости, перекрывающей канонические образы исторических битв, или покрывающий поверхность его же собственных работ. В серии «Контурные времени» 1999–2003 годов империя предстает как цепь фотографических образов исторических событий – войн и политических реформ. Маршал Жуков на параде 1945 года, колхозные поля периода коллективизации оказываются за почти сомкнутой стеной орнамента, распространяющегося из угла или по кругу из центра, как на потолочном плафоне.

ПОВЕРХНОСТЬ

Цитаты из классики не мешают искусству Орлова быть современным, в том смысле, что для постижения созданных объектов рефлексия замыслена художником как базовый тип коммуникации между зрителем и образом. Но среди пластических тем особенно задевает воображение одна, имеющая непосредственное отношение к формулировке универсалистского характера коммуникации советской власти, советской империи и зрителя. Можно заметить, что с семидесятых годов отражающие плоскости, экранирующие поверхности становятся одним из главных элементов образа в объектах Орлова. Фронтальность римского имперского искусства превращается у Орлова в плоскость парсун. А тонкий красочный слой всегда подчеркнуто глянец. Ряд отражающих поверхностей и материалов, используемых Орловым, широк; можно проследить, как глянец достигается различными техниками – эмалевой краской, полировкой, использованием шелка, серебрянкой для садово-парковых работ, позолотой медалей и хохломского орнамента, белыми плоскостями в соседстве с цветными деталями, гляцевой фотобумагой. Современное российское общество телезрителей является прямым наследником советского общества, конституированного зеркальным – медийным – экранном образом власти через кино, телевидение, плакат, фотографию. По диагнозу Орлова, медийные техники были освоены советским обществом в гораздо большей степени, чем индустриальные достижения в быту и «народном хозяйстве». Характер советской модернизации в инсталляции Орлова формулируется через присутствие плуга, пулемета, самолета и пишущей машинки – символов модернизации революционной эпохи. В сборнике статей «Советская власть и медиа» 2006 года переход от двадцатых годов к тридцатым предстает как переход от индустриальных символов власти к медийным средствам коммуникации. Например, сравнивая репертуар журнала «Огонек» и «Berliner Illustrierte Zeitung», Майя Туровская обращает внимание на то, что в 1931 году представление о городском быте в советской России и Веймарской Германии выглядит так: «...рядовая рисованная реклама

пылесоса Siemens – маленькие картинки (наподобие клейм на иконах) представляют почти весь набор бытовых приборов, которыми мы пользуемся по сей день. В «О[гоньке]» еще только через десять лет предметом – даже не рекламы, а обсуждения – станут веник и чайник, а новинкой – медленный керогаз»¹¹.

ЗАКАДРОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Самые лирические моменты переживания инсталляции Орлова 2008 года связаны с появлением органических мотивов на фоне экранов и зеркал. Геральдические знаки (в одном случае ордена, медали как символы советской империи, в другом – двуглавые орлы как символы постсоветской империи) появляются как татуировка на коже. Имперскость без глянца отражающих поверхностей, без экрана превращается в пустой знак, орденские отличия лишаются своего величия. Медали, орденские плашки, хоть и вживлены в тело, но лишены блеска. Их действие и выразительность сильно проигрывают фигуре модели. Формы тела, его объемы, фактура, характер выглядят гораздо выразительнее, чем контуры геральдических отличий. Есть несколько серий автопортретов художника. В одной из них – в имперском стиле – на теле художника происходит поединок художника и власти. В другой (серия «Татуировки») – Орлов запечатлен со следами первой любви на теле, а именно: в этих автопортретах татуировки, покрывающие торс модели, выполнены по мотивам модернистских произведений Джаспера Джонса и Казимира Малевича. Из конфликта самопониманий «художник – гражданин», «поэт – подданный» (еще один лирический момент переживания инсталляции Орлова связан с мотивами пера и крыла – символическим представлением поэзии и поэта), «исследователь – испытуемый» рождаются многие произведения, вошедшие в эту инсталляцию. Им-

¹¹ Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Пюнтера и С. Хэнсен. СПб.: «Академический проект», 2006, с. 247.

перия в инсталляции представлена и через канонический образ экранной культуры. Название выставки «Воинство небесное и воинство земное» указывает на одну икону времени правления Ивана Грозного, написанную в честь победы над Казанью. Появление Ивана Грозного именно как героя экранной коммуникации в нашей стране носит циклический характер. Как символ, оправдывающий советскую власть, Иван Грозный был создан в грандиозной незаконченной трилогии Сергея Эйзенштейна 1939–1943 годов. В год персональной выставки Орлова режиссер последнего всенародного российского фильма «Остров» (2006) Павел Лунгин снимает версию образа российской власти – фильм об Иване Грозном с Петром Мамоновым в главной роли. Экранный образ Ивана Грозного может снова стать объяснительной моделью для понимания нашей российской общности. В инсталляции «Воинство небесное и воинство земное» присутствует ирония как качество зрительской рефлексии. Результат поединка между поэтом и властью не прочитывается со стопроцентной уверенностью. Но в момент движения по инсталляции становится ясно, что образы побед империи остались в прошлом, а художник и его творческое усилие все же присутствуют

н а с т о я -
щ е м у.