

Евгений Штейнер

ЗА ЧЕРТОЙ:

Наивность, безъязыкость, недо- и посткультурность

В нижеследующих размышлениях речь идет о том, как два современных художника, Виктор Николаев (р. 1943) и Сюй Бин (р. 1955), решают проблему отсутствия языка, столь острую в нынешнем мире и искусстве, что решать ее приходится всем, включая и тех, кто об этой проблеме и не подозревает, и ее не формулирует.

Николаев и Сюй Бин оба работают с каллиграфией, но они очень разные, хотя и сходятся в интересных узловых точках. Сходство наличествует и в среде обитания обоих: Николаев – русский художник, живущий в Берлине и наездами в Москве, а Сюй Бин – китайский художник, живущий в Нью-Йорке и прочих городах западного мира, куда его усиленно приглашают на выставки и резидентуры. Оба существуют в чуждой языковой и культурной среде, хотя Сюй Бин вполне прилично изъясняется по-английски. У Николаева проблема артикуляции на немецком и всех прочих языках, включая русский, стоит более остро. Тем не менее, безъязыкий (в профаническом смысле) Николаев и полиглотный Сюй Бин с точки зрения культурного истэблишмента – суть два чужака и чудака, которые «не такие». «Свое слово» в этой ситуации – это неминуемо слово с акцентом. Сюй Бин долгое время обыгрывал (и весьма творчески любопытно – чем и прославился) свой китайский акцент (я говорю, разумеется о его графической манере и стиле), пока не перешел к созданию универсального языка. Николаев тоже, на мой взгляд, неотрефлексированно, пришел к универсальному языку, но с другого – безъязыкого – полюса. В этом отношении он, безусловно подпадает под категорию «наивного» – этакий извод «арт брют» – за которым прозреваются духовидческие глубины и высоты. Его опыты в абстрактной каллиграфии я бы назвал «каллиграфией в духе».

Я пишу эти строки в Духов день по старому русскому календарю, и не грех и начать с давних слов, говоренных мною когда-то при открытии выставки Виктора Николаева в Берлине под названием «Новое сакральное пространство»: Николаев напоминает мне иногда миниатюрного шамана – миниатюрного, потому что в оскопленное постмодернизмом время шаманить по-большому ни у кого не выходит – который вихрем нисходит на полотно или любую иную, часто криволинейную, лишь бы краски приставали, поверхность, и в спонтанной экстатической мазне обнажает изначальный хаос.

Работы Николаева последних двадцати примерно лет (до открытия им «абстрактной каллиграфии») представляются мне интересным материалом для размышлений о пост-искусстве. Интересным, но весьма трудным для описания, поскольку в них отсутствует все то, что делает искусство искусством – элемент «сделанности», «искусности», или того нарратива, за который можно уцепиться, или даже той формы – геометрической ли или ритмической повторяемости и структурности, или сколько-нибудь централизованной композиции. В этом отношении его опыты представляют собой абстракцию более высокого порядка, чем классические абстракции Малевича или Кандинского, а также минималистские медитации Ротко или гестуральная живопись Поллока и прочих абстрактных экспрессионистов. Возможно, это пост-человеческая

продукция, абстрагированная от всего и в том числе языка – от значения, смысла, символизма, даже элементарной структуры, поскольку элементы также отсутствуют. Такое мало кому может нравиться; мне самому это отнюдь не близко эстетически, (но эстетики там как раз и нет). Вероятно, в этом кроется одна из причин того, что Николаев остался вне мейнстрима актуального искусства: его опусы перешли некую черту, и его бытие в искусстве вполне лиминально. (Впрочем, следует помнить, что выстави его из-за некой причуды какой-нибудь Гагосян или даже Гельман – набежали бы и бойкие критики и передовые коллекционеры. Но к нашей теме это не относится).

Вероятно, неслучайно после его радикального отказа от сколько-нибудь формальных элементов художнику потребовалось соотнесение своих жестов с упорядоченными образами из словаря визуальных форм и смыслов – человеческим телом, архитектурными или рекламными фотографиями и др. Пост-формальному нужны чужие формы для декларирования своей инаковости. Оживляющая искра проскакивает в момент их столкновения и наложения.

В серии «Автобусные остановки» конца девяностых – художественных акциях, проведенных в Москве и Берлине – Николаев покрывал своим, как он выражается на его личном идиосинкратическом идиолекте, «спонтаном» плексигласовую поверхность огромных щитов на остановках, за коими сияла реклама. Хорошо известная и морально устаревшая «живопись жеста», восходящая к абстрактному экспрессионизму, приобретала в этой деятельности (не скажу по-модному «проекте»), потому как проекты проектируют, а делают деятельность) новое применение. Живопись жеста встречалась с культурным жестом – экспансией художественной воли в глянцево-дегуманизированный продукт массовой культуры с целью его анимировать – теургическими вихрями, враждебными механически репродуцированным и тиражированным изображениям. Качественную сторону (или результат) мы оставляем без рассмотрения – на фотографиях, оставшихся после этих стремительных акций, длившихся по полчаса, после чего все нанесенное смывалось самим художником, менявшим кисть на мокрую тряпку, его деятельность укладывалась в формулу «художник-варвар кистью сонной картину гения чернит...». Впрочем, это не совсем так: кисть у него все же бойкая, а то и неистовая, замазывавшаяся им глянцевая реклама – все же не картина гения. Но что важно для нашей темы – выглядел такой художник как безусловный варвар, только поскольку объект его мазни была конsumerистская реклама пост-индустриального общества, сползшего в гламурное варварство, то можно видеть в таких битвах в пути (напомним, на автобусных остановках) столкновение двух моделей вырождения цивилизации: технотронно-бездуховной и первобытно-бессловесной.

На другом уровне, типологически, «автобусную» серию можно сопоставить с идеей Бродского “Poetry in motion” – гуманизации нью-йоркского сабвея включением среди рекламы и правил пользования крупно отпечатанных стихотворений, выбранных из всех стран и народов. Бродский привел поэзию в движение; Николаев привел поэзию на остановку. А поскольку известная нам поэзия в наши дни уже сама по себе как-то остановилась, то это уже была поэзия на неизвестном языке, простая как мычание. И записана она была неизвестными знаками. В результате была сделана заявка на сотворение нового пространства, где встречались два мира – цивилизации (застывшего истэблшмента с его рекламой и конsumerизмом) и новой культуры (творческого развития). (А интересно, кстати: почему нынче культурный жест

выглядит все чаще, как не-культурный, как возвращение к первозданному хаосу? – Может, потому, что в пост-апокалипсические времена, после Большого Взрыва авангарда 20-го века разлетевшиеся графемы, морфемы, семемы и прочие культурософемы придется собирать еще долго и пока непонятно как?) Так или иначе, короткие «остановочные» акции Николаева (его слой по окончании нанесения немедленно им же и смывался, возвращая загадочный «палимпсест» к той же банальной рекламе), приносили кусок раздражающей нерегулярности в мир городской машинной цивилизации и давали возможность (другой вопрос: кто ее брал, эту возможность?) остановиться на остановке и помедитировать о хрупком балансе между установленным и таким невдохновляющим порядком и духоносным бардаком. Возможно, эти медитации приведут к мыслям о новом варварстве (вспомните все эти brutally-сусально-инакокультурные граффити, заполонившие Нью-Йорк, а вслед за ним и другие веси в восьмидесятые, но позже апроприированные большой культурой и ныне продаваемые за большие деньги), которое или разрушит нашу цивилизацию или сделает ее полнее и жизнеспособнее. О таком креативном Sturm und Drang'е я говорил тогда в Берлине, вспомнив песню Леонарда Коэна с припевом «Сначала мы берем Манхэттен, а потом – Берлин». Ну, под определенным углом зрения, Берлин русскими художественно почти взят. Буря же по поводу Манхэттена вяло громыкает, натиск вполсилы продолжается, впрочем, кому он нынче нужен, этот Манхэттен?..

В серии «Церкви» девяностых гг. Николаев наносил свои, как он их называет «знаки», на старые фотографии уже давно сгинувших где-то в глубинке храмов и возвращал их к жизни одухотворяющим касанием. Говорят, будто архитектура – это застывшая музыка. Коли так, то таковое надписание, означенное, возвращает умолкнувшую музыку в движение, вдувая в нее новую жизнь нового духа.

Какого нового? Кто нынче мудрец, кто книжник? Кто совопросник века сего? Мудрость прошла, книжникам и их книжкам веры уж нет. Даже дух пророкам давно уж не глаголет, поколику пророческого давно уж ниоткуда не слышно – а если что и наглаголал, то сплошную деконструкцию. Но не записывая своим отнюдь непроторенным стилем художника Николаева в пророки (шаманить – это одно, а пророчествовать – совсем другое), попробую, зацепившись ускользящим сознанием за его «знаки», разглядеть в них новое духовное в искусстве.

От отдельных крупных «знаков» на храмах (и в меньшей степени в иных сериях) Николаев перешел в последние два года к тому, что можно назвать абстрактной каллиграфией. Черной тушью он пишет ровные ряды похожих значков (среди которых есть подобные друг другу, но нет двух полностью идентичных), что превращает его композиции в страницы книги на неизвестном языке, записанном неизвестной письменностью. Слово «знак» предпочтительнее оставлять в кавычках, поскольку никакого закрепленного (или даже незакрепленного) значения ни за одним значком не стоит, и никакие конкретные ассоциации при созерцании тех или иных знаков или строчек также не возникает. Пишет он эти знаки (не будем все же каждый раз пестрить кавычками) не только на бумаге в виде кодекса или свитка, но и на облаках или воде (проецируя наносимые на прозрачную пленку письма на видеозапись соответственно облаков или воды) или непосредственно на обнаженном теле ассистентки. Прежде чем обратиться к неизбежно возникающим ассоциациям с

китайско-японским каллиграфическим опытом (вплоть до гринауэвского «Интимного дневника»), сделаем отступление.

Абстрактная каллиграфия может рассматриваться как реакция на традиционный логоцентризм и тотальный панвербализм европейской культуры. Последний сколько-нибудь значительный (особенно в России) стиль концептуализм декларативно требовал рисования *слов*, ибо *образы* были все уже нарисованы. В формально-экспрессивном, эстетическом, смысле концептуализм был вполне невыразительной, выхолощенной реакцией на безудержное формотворчество классического модернизма, но после концептуальных церебральных кунштюков и разнообразных связанных с ним постмодернистских пастишей выяснилось, что без формотворчества (и, желательно, все же не вторичного, как в постмодернизме) искусству не обойтись. Но поскольку с визуальными формами нынче имеет место быть вся та же девальвация, прогрессирующая по мере того, как понятие искусства заменяется идеей всеобъемлющей «визуальной культуры», инновационным и продуктивным становится *письменотворчество*.

Письменотворчество, или создание нового шрифта (script) можно назвать скрипторизацией духовного опыта. Вспомнив другое современное значение слова script (сценарий), можно сказать, что новыми письменами пишется сценарий нового (или иного) мира. Художник, пишущий этими знаками, превращается в транслятора (в передатчика, но отнюдь не в переводчика!) в скриптории при Вавилонской библиотеке – где создаются тексты на ином языке. Не на ныне забытых, а на изначально нечитаемых и неглаголемых. Возможно, примерно такой язык имел в виду апостол, когда отзывался о словах, «произнесенных в духе» (1 Кор., 13-14).

Язык визуальных псевдознаков, о коем идет речь, знаков, не имеющих отношения к миру природных или же конвенционально-культурных форм, не является языком. И знаки его не подобны ни буквам алфавита, ни иероглифам. Знаки эти пусты, как дхармы – эти элементарные кирпичики буддийской вселенной – мгновенные манифестации, которые взаимосвязаны, неповторимы, незначащи сами по себе. Что комбинации дхарм, что николаевские знаки похожи на рябь на воде, маленькие колебания в определенном ритме. Они не читаются как слова (левым полушарием), не воспринимаются конкретно как именно *эти* знаки, а воспринимаются сразу и вполглаза – расфокусированным, расширенным зрением. То есть это, пожалуй, тексты не содержания, но *состояния* (их автора) и могущие *вести* в состояние (того, кто смотрит). На свой лад (отличный от описанного выше применительно к спонтанным абстракциям) эти тексты также можно назвать не-искусством. Это, скорее, энергичная практика. В абстрактной каллиграфии Николаева прочитывается энергия жеста – когда кто-то (или что-то) водит рукой художника. Такому транслятору необязательно знать проходящий через него язык – достаточно отключить сознание и включить руку, чтобы через кисть с нее стекали невнятные божественные глаголы. Если поверхностью при этом служит человеческое тело, то касание приобретает характер помазания, или приобщения.

В одном видеofilmе Николаев писал свою абстрактную каллиграфию на предельно конкретной основе – человеческом теле. Но ассоциации с «Интимным дневником» Питера Гринауэя справедливы лишь на самом внешнем уровне. Загадочная вязь ровных нефигуративных знаков на фигуре модели в случае с китайско-японской иероглификой загадочна лишь для тех,

кто иероглифику не читает. Содержательный момент никогда не исчезает из сколь угодно экспрессивно и нечитаемо написанных иероглифов. Тело как текст или симбиотический телотекст – богатейшая культурософема Востока и Запада, но тело как основа для псевдотекстового орнамента превращается в носителя уже не Homo legens (или Homo scribens), а некоего Нового человека, отмеченного новым духом. Такое тело может полностью раствориться в письменах – в фильме Николаева был любопытный момент, когда расписанная от макушки до пят модель отступает к стене с вывешенными на ней свитками с похожими письменами и практически исчезает на их фоне. Этот момент напомнил мне историю из японских рассказов о привидениях – рассказ о безухом Хоити. Игра на бива некоего Хоити так понравилась духам покойных суровых самураев клана Тайра, что они требовали у него играть еще и еще. Перепуганного Хоити спас буддийский монах, исписав все его тело священными письменами сутр, в результате чего игрец стал невидим для духов. Святой старец забыл лишь написать иероглифы на ушах, каковые уши и торчали у несчастного музыканта и немедленно привлекли внимание злобных духов. Последствия последовали немедленно – уши были оторваны. От кого защищают или что призывают письмена Николаева – сказать трудно. От некоего нерасчлененного шума культуры, который подавляет и выматывает, возможно. Возможно, безъязыкий и не умеющий рисовать художник является историческим наследником безухого музыканта.

Такое псевдотекстописание похоже на шаманскую практику – глоссолалическое камлание с помощью кисти и туши. Эти пустые знаки похожи на письмена неба и воды – на бег облаков и струение потеков туши в воде, на которой любили писать дзэнские мастера. Возникают ассоциации также со стилем «безумной каллиграфии» китайских монахов – при котором вдохновенные знаки искажались до нечитаемой скорописи, переходя в практически чистую экспрессию. Интересно, что некоторые элементы абстрактной каллиграфии нашего героя похожи на простейшие элементы иероглифики. О сознательном заимствовании говорить не приходится. Скорее, существуют некие общие моторно-двигательные основы, подвигающие руку выписывать крюки, петли и квадраты, впоследствии закрепляемые и унифицируемые культурой. Письменам Николаева, впрочем, до такой унификации бесконечно далеко. Это письменный пост-язык, который, возможно, соотносим с иноязыками пост-пентекостного состояния сознания. В терминах другой традиции можно было бы назвать это языком чистой энергии, внеязыковой, но питающейся энергией неба, тела или воды и выводящей сознание в за-языковую реальность, в ту область, в которой энергия Того, кто вне и над, соединяется с человеческой энергией.

Близкой параллелью таковой абстрактной каллиграфии можно назвать творчество живущего в Бруклине китайца Сюй Бина, который на исходе 1980-х придумал в Пекине письмена Неба для «Книги Неба» и прославился ими спустя десять лет на Западе. Иероглифы в этой книге издали похожи на обычные китайские, но при пристальном рассмотрении они оказываются нечитаемыми сочетаниями простейших элементов, соединенных в произвольном порядке. Сюй Бин перемешал несколько сотен классических составных частей, из коих складываются китайские иероглифы, чтобы создать псевдотрадиционную псевдописьменность, рожденную им, возможно, в размышлениях о тех юных хунвэйбинах, к поколению коих он принадлежит сам, которым достались простейшие азы национальной культуры без возможности свободно читать ее

классические тексты. «Книга Неба» и другие его сходные проекты вызывает чувство недоумения, сменяющееся дискомфортом – от неузнавания знаков и невозможности прочесть послание, от подозрения, что в этих древних знаках заключена древняя мудрость, скрытая от нынешних полуобразованных полужнаек. Отдельные графемы и элементы узнаются и почти семантизируются, но в целом смысл тонет, как в рассыпанной и абы как слепленной наборной кассе китайской энциклопедии – или как в перепутанном каменном рассказе на обрушенных и нескладно вновь сложенных стенах собора в Юрьеве-Польском. А у Николаева никакого рассказа и никакой, даже частичной, семантизации не было вообще. Его письма – это новые знаки нового уровня. Да, впрочем, мы уже решили – это и не знаки вовсе. Знак – это то, что указывает на то, что на него похоже, но что им не является. А на что указывают принципиально безденотатные знаки «мастера Спонтана»? – Может статься, на мир, где различия уже не нужны, ибо там все – в одном, а одно – во всем.

В середине девяностых Сюйбин придумал «квадратное письмо», имитирующее китайские иероглифы, но пригодное для записи текстов на любом языке. В приведенных примерах представлены фразы на двух из самых распространенных европейских языках, представляющие высказывания Мао Цзэдуна на темы искусства. (Дабы не лишать читателей удовольствия прочесть эти тексты самостоятельно, мы не будем приводить их в тексте, а дадим лишь в примечании в самом конце и вверх ногами.)¹ В такого рода текстах помимо всех прочих семиотических импликаций содержится иронический жест художника, обыгрывающего свою собственную позицию иностранца-чужака – и придающего китайский акцент латинскому алфавиту. С другой стороны, западный (английский, немецкий и т.д.) текст приобретает радикально его расширяющее восточное измерение.

Сюй Бина роднят с Николаевым поиски универсального письма, но двигается он в противоположном направлении – не лишения графем их кодифицированного тем или иным языком (и его письменностью) значения с целью создания над- и внеязыкового всеобщего текста визуально-глоссолалического характера – а создание стилизованных графем, несущих в себе очень многое от китайского прообраза, и вместе с тем, узнаваемых, как буквы латинские, русские, еврейские и т.д. Эта деятельность, казалось бы, не имеет ничего общего с «наивностью», ибо стратегия художника в высшей степени выверена и хитроумна, и требует колоссальной каллиграфической (и в более широком плане вообще графической) культуры. Но эта постмодернистская хитроумность и несомненная ирония перекликаются с одной из важных ипостасей наивного художника: создавать тексты «о самом главном», бесстрашно браться и разрешать «последние вопросы» - жизни и смерти, добра и зла и прочих универсалий, за которые обычно не решаются браться художники профессиональные и рефлексивные.

¹ Читается по вертикали слева направо.

“... to their environment and their tasks and their will come up against series of difficulties that without and within.” [Красная печать]

“We should take over the real legacy and the good traditions in literature and art that have been handed down from past ages in China and foreign countries but the aim must...”

В 2006 Суйбин выступил с еще более радикальным проектом: он создал «универсальное письмо», состоящее из нескольких десятков идеограмм, общепринятых во всем мире (типа «туалет», «стоянка», «выход», «музей», «еда» и т.п.), которые он модифицировал, а также дополнил своими собственными. (См. небольшую выставку в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Тексты, созданные на этом визуальном эсперанто, хоть с виду просты и наивны, но временами вполне остроумны и не столь однозначны и примитивны, как можно подумать, представив эти значки, но не видя, что с ними сделал затейливый китаец.

И в чьей простоте больше лукавства, а какая навороченность в средствах проистекает от наивности замысла подчас и не разобрать...