

Б.А. Филоненко

*магистр философских наук, аспирант философского факультета
 Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Харьков, Украина)*
fumblefor@gmail.com

СЛЕДЫ ПРИСУТСТВИЯ. РАССМАТРИВАЯ РАБОТЫ ПАВЛА МАКОВА С НЕБОЛЬШОЙ ПОМОЩЬЮ ОТ ХАНСА УЛЬРИХА ГУМБРЕХТА

В статье рассматриваются структурные и содержательные особенности работ украинского графика Павла Макова за пределами оппозиции модерн-постмодерн. Центральным сюжетом статьи является короткая встреча художника с Хансом Ульрихом Гумбрехтом, автором книги о «культуре присутствия». Статья описывает итоги этой встречи как поворотной для понимания современного украинского искусства.

Ключевые слова: новые старые мастера, присутствие, значение, момент интенсивности

The article deals with structural and meaningful features of works by ukrainian graphic artist Pavel Makov that are placed outside the modern/postmodern opposition. The central theme of the article is a brief meeting of Makov and an author of the book about “presence culture” – Hans Ulrich Gumbrecht. The article describes results of this meeting as crucial for the understanding of contemporary ukrainian art.

Keywords: new old masters, presence, meaning, moments of intensity

«Загадочным является не только невидимое, но и само видимое»
 Бернхард Вальденфельс¹

Бумажная память человечества, привычно сосредоточенная на обширных жизнеописаниях отдельных людей, нередко упускает короткие встречи между ними. Мы многократно наталкиваемся на исторические собрания всевозможного толка, от войн до публичных рукопожатий, но с трудом представляем себе трехдневное, прошедшее в тюремной камере, знакомство Караваджо и Джордано Бруно. Такие пересечения, скорее, остаются на полях, скрывая подлинную динамику культурной истории. Именно малой, по своим временным меркам, встрече будет посвящено это эссе. В Харькове 30 мая 2011 года в мастерской Павла Макова побывал Ханс Ульрих Гумбрехт. Двухчасовое событие, рискующее лишиться своего типографского оттиска в анналах современного украинского искусства, требует своеобразного обзора, поскольку благодаря встрече украинского художника, создающего карты Утопии (отсутствующего места), и германо-американского литературоведа и философа, который вернул пространству права, отобранные временем, наш собственный интеллектуальный ландшафт стал несколько яснее.

«Конец» (будь-то искусства, литературы, философии или науки²), свойственный атмосфере прошлого века и проникающий уже не как тема, а как некая нерешенная проблема в век нынешний, обрел свою крайнюю форму в ряде «последних»³ кинофильмов – почти одновременно появляются фильмы Бела Тарра «Туринская лошадь» и Ларса фон Триера «Меланхолия», повествующие о конце света. Тарр изображает его буквально (свет пропадает – остается тьма), Триер – выстраивая композицию символических структур, рассыпающихся перед лицом Реального. Оставляя в стороне «чеховские ружья», которыми, с точки зрения Павла Макова, переполнена «Меланхолия»,

© Филоненко Б.А., 2014

¹ Вальденфельс, Бернхард. Порядки видимого // Койнония. – 2011. – №2. С. 62.

² Пример исследования на эту тему: Хорган Дж. Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки. – СПб.: Амфора, 2001.

³ Например, см. статью А.Медведева «Последний фильм». В статье А.Плахова «Искусство не требует жертв» словосочетание «последний фильм» используется как термин.

*B. Filonenko The Footprints of Presence. Regarding Pavel Makov's
works with a little help from Hans Ulrich Gumbrecht*

художник обращает наше внимание на один небольшой эпизод кинокартины, ёмко представляющий настроение современного изобразительного искусства. Жюстин, главная героиня фильма, оставшись одна в комнате, видит на полке стеллажа открытые альбомы с картинами абстракционистов, и в отчаянном порыве захлопывает их, сменяя альбомами работ старых мастеров. Вместо «Черного круга» Малевича и кубистических натюрмортов Пикассо на полку становятся «Охотники на снегу» Брейгеля, «Давид с головой Голиафа» Караваджо и более поздняя «Офелия» Милле.

Жест Жюстин уже известен как искусствоведам, так и художникам, и имеет свой термин – «новые старые мастера». Его ввел американский арт-критик Дональд Каспит в книге «Конец искусства», где обратил внимание на психологическую необходимость эстетической составляющей искусства. Основной тезис его работы заключается в том, что переосмысления понятия «эстетического», которые мы наблюдаем в искусстве XX века, привели к утрате базовой человеческой потребности видеть прекрасное. Переполненный концептами *contemporary art*, интеллектуально нагруженный и делающий ставку на смыслы, утратил наиболее важную составляющую искусства – его соответствие структуре человеческой души, в которой разум – лишь один из элементов. Выход из этой ситуации, по мнению Каспита, заключается в развитии гибридного искусства, соединяющего в себе старую эстетическую форму с современной концептуализацией: «Новые старые мастера осознали, что ценности старых и новых мастеров отличаются, и, при этом, ценности старых мастеров могут сказать больше о потребностях искусства и современного человеческого бытия. Пикассо как-то сказал, что всю жизнь учился рисовать как ребенок. Я считаю, что пришло время нового взрослого искусства»⁴.

Кураторский проект Каспита «New Old Masters» [«Новые старые мастера»], развивающийся в США, в 2011 году был подхвачен галеристом Павлом Гудимовым, и в Украине имеет название «Нові старі майстри». На двух больших выставках, во Львовской национальной галерее искусств и Днепропетровском художественном музее, общим принципом были объединены работы девяти украинских художников, среди которых были и офорты Павла Макова. Кураторский проект Гудимова кажется Макову удачным жестом, так или иначе сходным с настроением сценки из Триера. Однако сочетание старой формы и нового смысла в культурной среде сегодняшнего дня автоматически ввязывает художника в другой, более широкий, спор – о модерне и постмодерне, обязывающий избрать свою сторону на баррикадах. Гиперцитирование и умножение смыслов неразрывно сосуществуют с возвращением к эстетике старых мастеров, выдавая игривость подобного жеста. В бинарном мире борьбы длящегося проекта модерна против вневременного постмодерна Маков отбросил вопрос о самоидентификации. Оставаясь в стороне от этого, поистине титульного спора конца XX века, он просто не знал, где находится. Здесь и появляется Ханс Ульрих Гумбрехт.

В 2004 году Гумбрехт выпускает книгу под названием «Производство присутствия. Чего не может передать значение», основной задачей которой объявляет «твердо выступить против склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на присутствии»⁵. Он бросает вызов «широко утвердившейся традиции, согласно которой центральной – то есть единственно центральной – практикой гуманитарных наук является толкование, иначе говоря опознание и/или присвоение значений»⁶. Подобная традиция прочно обосновалась именно в лоне спора модерна и постмодерна, где сторонники первого выступали за коммуникативную рациональность и способность договора в ходе единого дискурса, а сторонники второго – против диктатуры разума и за множественность дискурсов. Обе позиции, насколько противоположными они бы не казались, боролись за интеллектуальную свободу субъекта в

⁴ Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit // The Modern Word [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>

⁵ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 11.

⁶ Там же, С. 15.

*Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта*

сфере общего принципа – коммуникативности. Однако ни защитники модерна, ни апологеты постмодерна не придали особого значения еще одному компоненту общения – присутствию. Уже в 1966 году Сьюзен Зонтаг пишет эссе «Против интерпретации», в котором выдвигает ряд претензий в адрес интерпретативных практик и предлагает относиться к явлениям культуры и общества «как они есть», а не «что они значат». «Ныне как раз такое время, когда интерпретация – занятие по большей части реакционное и удушающее. Подобно смрадной пелене автомобильного и заводского дыма над городами, интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие. В культуре, подорванной классическим уже разладом – гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, – интерпретация – это месть интеллекта искусству. Более того. Это месть интеллекта миру»⁷. Можно говорить о том, что начиная со второй половины XX века, параллельно спору модерн/постмодерн, начинает развиваться третье направление – вставшее на защиту чувствительности, ориентирующееся не на толкование, а на присутствие, отвергающее герменевтику и возрождающее внимание к образности.

В «Производстве присутствия» Гумбрехт впервые придал этому направлению форму: назвал две сожигательствующие культуры – культуру значения и культуру присутствия, и собрал в одном месте теоретиков второй. На публичной лекции в Харькове он напомнил о кризисе гуманитаристики, происходящем буквально на наших глазах (как раз за пол года до того, как прозвучал этот доклад, Великобритания прекратила финансирование гуманитарных наук из государственной казны), выходом из которого является, по его мнению, сближение наук с жизненным миром. То есть предложил гуманитариям заниматься тем, что они по-настоящему умеют – говорить о вещах, действительно их затрагивающих (от кинофильма или толстого романа до воскресного футбольного матча). Показательно то, как Гумбрехт описывает свои надежды, обращенные к студентам, которым он читает университетские лекции: «Я хочу, чтобы студенты приобщились к тому обетованию бесконечно и вечно умиротворенного мира, которое порой словно окружает меня, когда я вглядываюсь в картину Эдварда Хоппера. <...> И я хочу, чтобы им было знакомо ощущение правильного места, которое обретается телом и которое способен доставить приветливо принимающий нас уютный дом. В таких моментах не содержится никакого воспитательного урока, никакого послания, из них, собственно, ничему нельзя научиться – и именно поэтому я предпочитаю говорить о них как о "моментах интенсивности"»⁸.

Культура присутствия построена на восприятии, переживании и опыте. Произведение содержит в себе ряд эффектов присутствия, действия которых повергает зрителя в безмолвное состояние переживания, ощущения пространства без времени. Формой говорения о произведении становится воспевание, лишенное присвоения смыслов и значений. Похвала становится языком искусствоведения.

Но кроме зрителя, которым в главной паре этого эссе является Гумбрехт, по ту сторону творения находится художник. И теперь речь пойдет о его языке.

С естественным требованием последующих объяснений можно принять тот тезис, что Маков составил три алфавита. Первый – алфавит, посвященный памяти Георгия Нарбута, «Українська абетка» 2011 года (рис. 1), существующий в двух версиях – бумажной и цифровой, состоящий из 35-ти контейнеров, 33 из которых отмечены украинскими буквами, без повторений. На двух последних контейнерах букв нет. В цифровой версии, контейнеры с «Ю» и «Я», относительно принятого украинского алфавита, расставлены в обратном порядке. Отсылка к одному из ключевых достижений украинской графики, вплоть до совпадения названий [«Українська абетка» Нарбута, 1917], концептуально связывает его с другой работой – «1000 років незалежності» [2008-2009 годов]. Воплощенная в искусной графике мечта Нарбута, еще ничего не знавшего о номинальной

⁷ Зонтаг, С. Против интерпретации. // Зонтаг, Сьюзен. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 13.

⁸ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 102.

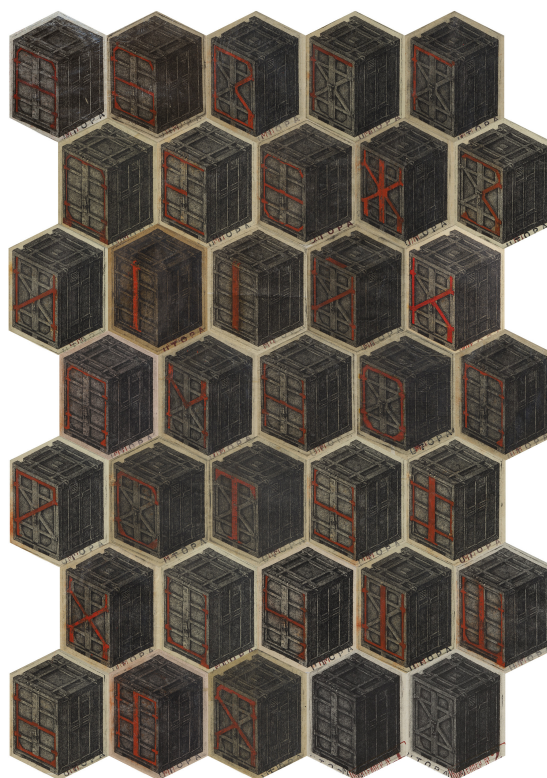


Рис. 1
Павел Маков. Українська абетка
[Украинский алфавит], 2011 год,
печать, рисунок, гуашь, бумага

независимости украинского народа, в реальности обрела иное содержание. Достаточно окинуть взглядом 1560 зон для зданий на квадрате бумаги со сторонами по 2,3 метра, посчитав в уме, на скольких из них стоят руины, а на скольких потертые красные кресты. Спустя почти 100 лет украинский алфавит приспособился к ментальности среды, где буквы – только красная краска на контейнерах, привлекающая покупателя. И если этих контейнеров не 33, а еще на два больше, то это даже лучше.

Сбой в цифровой версии первого алфавита отсылает ко времени, нам более близкому, к 1999 году, когда Маков, вооруженный фотоаппаратом, отправился в квартиру скончавшегося директора магазина Олега Митасова. Дом Митасова – еще одно пространственное свидетельство из истории страны, которую не видел Нарбут. Будучи перенасыщенной буквами на официальных бумагах, эта страна превратилась в место помешательства Митасова, который дал буквам глаза и волю глядеть со стен, потолков, холодильников, из окон и шкафов. «Я далек от мысли о возможности какой-либо интерпретации «митасовского» наследия и хотел бы предостеречь от любой попытки использовать этот материал как источник творческого вдохновения. Митасов – явление природы. Его «творчество» – не искусство. Это – документ»⁹ – пишет Маков в 2001 году. В сотрудничестве с Николаем Штоком был разработан шрифт «МИТАСОВ» – алфавит для персонального компьютера. Материалы, снятые Маковым, пусть не являются художественным проектом, привели к осуждению в «использовании» Митасова. Хотя это и глупый выкрик из толпы, но именно такое обвинение позволяет увидеть значимое сходство между историей второго алфавита Макова и художественной программой немецкого кинорежиссера Вернера Херцога, также неоднократно порицаемого за «использование» людей в своих целях. За свою карьеру Херцог снял более 60 фильмов как игровых, так и документальных (фильм о Митасове, был бы он снят, не слишком выделялся бы в их ряду), и известен тем, что отказывается видеть какой-либо смысл в таком делении. «Носферату, призрак ночи» для него столь же документальный фильм, насколько «Уроки темноты», фильм о нефтяных пожарах, – художественный. Снимая фильм о слепо-глухой женщине¹⁰, Херцог пишет ей текст, и просит прочитать в микрофон, чтобы вставить его закадровым голосом.

⁹ Маков П. Utopia. Хроники 1992-2005. – Харьков: Дух і Літера, 2005. С. 109.

¹⁰ Фильм «Земля молчания и темноты» [Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971].

*Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта*

В итоге мы слышим мысли главной героини, но их написал режиссер, а не она сама. Однако в этом и заключается прием. Херцог скорее бы назвал себя документалистом, но не в том смысле, который вкладывает в это слово кинесобщество или словарь. Документ должен показать «экстатическую правду». Не достаточно поставить камеру посреди улицы и сказать, что ты снимаешь кино-правду или *cinéma vérité*. Правду нужно открыть путем сочетания вымысла и реальности. Маков, наоборот, скорее, назовет себя художником, но принцип его работы, язык его офтортов – сходный.

Он же – третий алфавит.

То, что для Херцога обнаруживается как преодоление антиномии документа и художественности, в понимании Макова представляется маятником между полюсом мечты и полюсом реальности. Микромир букв, которыми здесь являются сами вещи – деревья, архитектура, насекомые и т.д., изготавливается долго и тщательно, достоверно и точно. Буквы – абсолютно реальны. Оловянный солдат – это оловянный солдат, Пентагон – это Пентагон. Но макромир мечты, грамматика расположения элементов микромира в пространстве, приводит маятник в движение. Перед нами дневник №11 «UTOPIA, осада Пентагона» [2004 года], письма Оловянных Ветеранов, отплавивших бумажной флотилией из Харькова в декабре 2003 года в направлении Соединенных Штатов. Их судьба размыта волнами кофе, оставившими пятна на листах воспоминаний и военных планов. Иероглифы, которыми они пользуются – еще один алфавит первого типа, столь же проникновенно смотрящий в сторону счастья, сколь же несовершенный.

Маков говорит на языке третьего алфавита о темах, выросших из драмы отсутствия места [еще с 1992 года]. До 2005 года обретенным местом была Утопия, после – появились Сады. Притом, что по отношению к этим масштабным проектам всегда возможна платоническая критика о «неудачных копиях» реальности, наиболее точным ответом на нее является заявление Макова, обретшее статус афоризма: «У нас нет ничего более реального, чем Утопия». И лишним подтверждением такой действительности служит документ – письма, идущие по адресу «Moskovsky Prospect 90/34, Kharkiv, UA (Utopia)», нашедшие адресата (рис. 2).

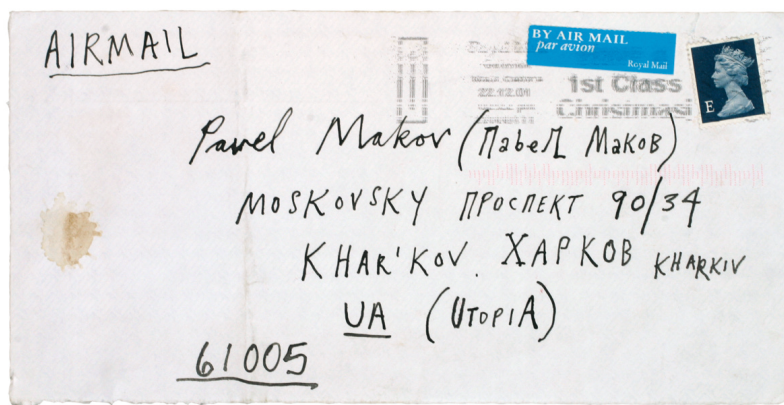


Рис. 2
Конверт письма, дошедший
в Утопию, 2003 год

Рассматривая гумбрехтовские «моменты интенсивности» в работах Макова, остановимся на работах «Город. Місце» [«Огород. Место»], «Башта. Мрія» [«Башня. Мечта»], «Ковдра. Пам'ять» [«Одеяло. Память»]. Каждая из этих работ представляет собой простое заявление, суть которого можно выразить в одном предложении, хотя, как говорит о них сам Маков, при последующем развитии они могли бы превратиться в романы. В свою очередь, все эти заявления обращены к одной мечте – желанию жить и трудиться, чтобы добраться до своего счастья, пускай оно и напоминает тюрьму. «Город. Місце» – 365 участков, 365 возможностей быть счастливым на собственной шестисотке, которые переполняются суетой ежедневного выживания. Каждый участок может стать страницей книги, своеобразного путеводителя «300 счастливых мест». Эти работы не только состоят из однотипных объектов, но и стали «более объектными» по отношению к дышащим пространством Садам или картам Утопии. Панорамная оптика переключилась на макросъемку вещей.



Рис. 3
*Встреча с Гумбрехтом
в мастерской Павла Макова*

Ковер, так долго символизировавший семейный достаток, соткан из ушедших в прошлое купюр, смешанных с современными деньгами – из элемента повседневности, трущегося день за днем в кармане, переходящего из рук в руки, обделенного практически любым типом внимания. В работах Макова вещи стали ближе, и зритель переживает опыт другого видения. Теперь они прямо перед нами.

Когда я стою перед башней «Башти. Мрії», несмотря на направление источника света, чувствую ее тень, будто покрывающую мое тело целиком. Передо мной более 500 видимых фасадов, лишь малая часть от тех десяти тысяч контейнеров, образующих один большой Контейнер Счастья. Оцепенение перед силой этого образа сравнимо с чувством Гумбрехта, когда на своей презентации в Базеле он поставил гимн СССР, поясняя воздействие музыки на тело. С тех пор потрясающее его звучание остается наиболее сильным примером «материальности» музыкального произведения. Такие эффекты присутствия в работах Макова порождают моменты интенсивности, которые срабатывают, будучи при этом предельно личными, возможно, даже вышедшими из другого времени.

Но почему они работают сейчас? Ответ, который многое объясняет, Гумбрехт дал именно в Харькове. С его точки зрения, сегодня мы больше не живем во времени, которое привыкли считать историцистским, то есть подвластным линейному развитию и законам истории. Показательно, что мы с огромным рвением читаем тексты Кьеркегора или Маркса, так, будто они наши современники; Rolling Stones, несмотря на стремительное развитие музыкальных стилей, все еще ездят с концертными турами по всему миру; огромный ажиотаж вызвал приезд в 2008 году в Харьков группы Queen, даже без покойного солиста. Все это, говорит Гумбрехт, признаки глубокого преобразования интеллектуальной среды и мироощущения в целом – время уступило свои привилегии пространству. Стал возможным вопрос о месте. Хронотоп стал в первую очередь топосом, и мы оказались в том времени, когда задачей гуманитария становится рассказ о том, что любишь, задачей зрителя – способность поддаться произведению, не вскрывая его ножом «истинного смысла» интерпретации, а задачей художника – произвести присутствие.

О встрече с Гумбрехтом Маков говорит: «Когда я прочитал его работы, я понял, что все то, что я делаю – это, так или иначе, его мысли. Я впервые увидел, что кто-то описал словами, то, что я делаю. <...> Я не отрицаю постмодерн, просто там я никак не мог найти себе места. А Гумбрехт показал мне, где я». На мой взгляд, последствия этой встречи (рис. 3) могут иметь более широкий позитивный резонанс в понимании ряда современных украинских художников и работ, которые они создают. Здесь можно говорить и о коврах Андрея Сагайдаковского, ткань которых предстает единым ареалом существования слов и вещей, и о «домашней» керамике Елены Бланк, и о «выращенной живописи» Тиберия Сильваши. Можно полагать, что встреча, после которой многие следы присутствия, рожденные украинским искусством, стали «несколько яснее», поможет нам увидеть свое место.

Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальденфельс, Бернхард. Порядки видимого // Койнония. – 2011. – №2. – 61-92 с.
2. Гумбрехт, Ханс Ульрих. Производство присутствия. Чего не может передать значение – М.: Новое литературное обозрение, 2006.
3. Зонтаг, Сьюзен. Против интерпретации. // Зонтаг, Сьюзен. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
4. Маков, Павел. Utopia. Хроники 1992-2005. – Харьков: Дух і Літера, 2005.
5. Медведев, Алексей. Последний фильм // Сеанс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/last-film/>
6. Плахов, Андрей. Искусство не требует жертв // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/21880/>
7. Хорган, Джон. Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки. – СПб.: Амфора, 2001.
8. Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit // The Modern Word [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>
9. Kuspit, Donald. The End of Art – Cambridge University Press, 2004.

REFERENCES

1. Waldenfels, Bernhard. Orders of Apparent. in *Koinonia*. 2011. №2. p. 61-92.
2. Gumbrecht, Hans Ulrich. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Moscow, 2006.
3. Sontag, Susan. Protiv Interpretatsii [Against Interpretation]. Moscow, 1997.
4. Makov, Pavel. Utopia. Chroniki 1992-2005 [Utopia. Chronicles of 1992-2005]. Kharkiv, 2005.
5. Medvedev, Aleksey. Posledniy Fil'm [The Last Film] in *Seans* [séance, Internet resource]. – Access mode: <http://seance.ru/blog/last-film/>
6. Plakhov, Andrey. Iskustvo ne trebuet zhertv [The art doesn't need sacrifice] in *OpenSpace.ru* [Internet resource]. – Access mode: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/21880/>
7. Horgan, John. The End Of Science: Facing The Limits Of Knowledge In The Twilight Of The Scientific Age. – Saint-Petersburg, 2001.
8. Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit in *The Modern Word* [Internet resource]. – Access mode: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>
9. Kuspit, Donald. The End of Art. Cambridge University Press, 2004.