

## **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 «Типажками»-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 неодушевленная 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 препарируются 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 названия, 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-нуль) 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 дополнительности 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 происшествия 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.

