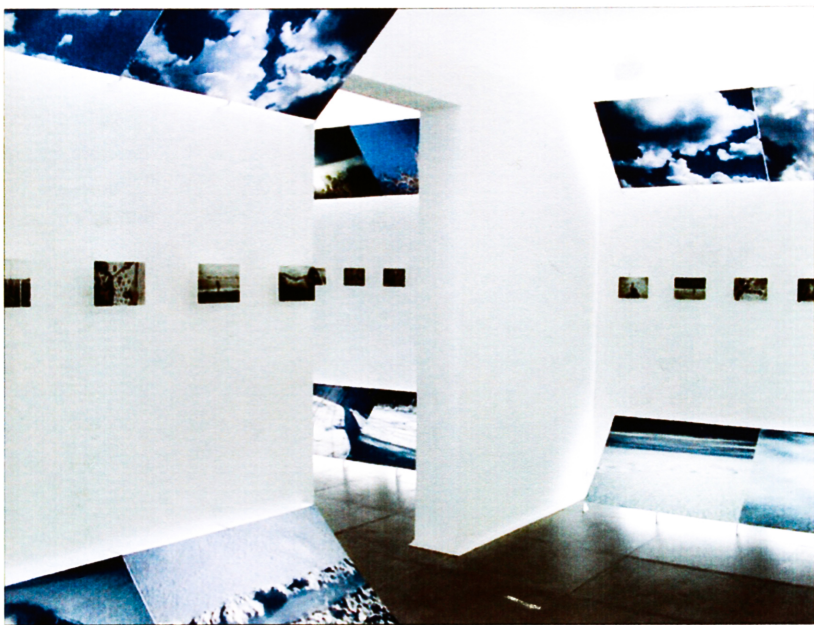


ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ
МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ
ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ
ИЗ КРИСТАЛЛА



ТЕКСТЫ ПО СЛУЧАЮ ИНСТАЛЛЯЦИИ
Ф ИНФАНТЭ И Н ГОРЮНОВОЙ
МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ
В КРОКИН ГАЛЕРЕЕ
12 11 - 09 12.2001

МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ

«Между небом и землей – дом человека, создаваемая тысячелетиями его обитель. Между небом и землей – природа, люди моя семья, я, всё искусство.

Впечатления, полученные в жизни и адаптированные к языку искусства, позволяют художнику время от времени обретать точку ясного видения, в луче которого открывается НОВАЯ красота. Красота эта, в свою очередь, помогает обнаруживать новые измерения вечных смыслов.

В символическом значении небо – знак высокого, идеального.

Земля здесь снежные её ландшафты – точка отсчета, начало пути.

Взаимодействию движений реального и идеального в искусстве может сопутствовать появление художественной формы. В моем случае – это система «артефакта» (Усилия по созданию артефактов, как и сами артефакты в данной инсталляции не участвующие), запечатлены при помощи фотоаппарата. И так же, как и сами артефакты, могут нести в себе признаки некоего АРТ-события, происходящего в пространстве между небом и землей.»

11 марта 2001 года.

Этот текст помещен в буклете, посвященном инсталляции под названием «Между небом и землей», развернутой сейчас в московской Крокин-галерее.

Здесь я хотел бы сказать кое-что относительно смысла этой инсталляции, которую мы с Нонной Горюновой представили на суд зрителей.

Для начала – пример из жизни. Мы все наблюдаем лица людей. И у каждого из нас случались встречи с человеком, которого принято называть словом «прекрасный». Надо сказать, что прекрасное выражение лица не зависит от физиономистических черт этого лица. Качество, о котором речь, возникает не столько от природных внешних данных (хотя и они могут являться носителем красоты) сколько от персональных усилий, осмысленной сосредоточенности свидетельствующих о полноте самореализации. Например, лицо Эмиля

Горовица за роялем, которое многие имели счастье видеть. Именно такая наполненность смыслом делает человека прекрасным. Именно она свидетельствует о живой красоте, явленной здесь и сейчас. О той самой красоте, которую ввиду её актуальности можно назвать НОВОЙ красотой. И вот это качество новой красоты, себя проявившей, является, по-моему, фактом присутствия искусства. По крайней мере для художника это так. Вся остальная красота, уже имеющаяся в культурной памяти – ретроспективна. Она растворена в музеях, моде и т.д. Конечно, из нее мы тоже можем черпать свои смыслы, но только как потребители – не участвуя в самом факте рождения искусства. О постмодернизме разговор особый, выходящий за рамки данного высказывания, но тем не менее не свободный от действия Закона присутствия новой красоты

Так, в качестве художников не номинальных мы имеем смысл и значение только тогда, когда приобщены к красоте новой неретроспективной, а впервые явленной за счет наших усилий.

Осмеянный многими догмат Достоевского: «Красота спасет мир» – по существу все же справедлив, но не в значении будущего, а как раз и только в значении настоящего времени, хоть и с некоторым метафизическим оттенком чего-то вечно присущего: красота спасает мир. Плюс две оговорки: во-первых, уязвимость фразы Достоевского в самой догме, в герметичной форме высказывания, что и дает основания для насмешек, во-вторых, справедливость этого высказывания, как она видится мне, касается сознания только тех, кто персонально способен выявить, реализовать смысл, определенный появлением именно новой красоты. А таких людей по отношению к общему числу населения не может быть много. И уж, тем более, ими не могут быть все. Тем не менее, смысл понятен; т.е. для художника значением искусства, в первую очередь, наделена только новая красота, которой нет в ретроспективе, и она действительно спасительна для него, ибо определяет опорный смысл происходящего во время его жизни в искусстве

Извиняюсь за нескромность. Но своей инсталляцией «Между небом и землей» я, после многолетних, со своей стороны, усилий по освоению художественной формы «артефакта» хотел сказать именно о возможности появления новой красоты в документальных снимках, запечатлевших рабочие усилия по созданию артефактов. Говорю

об этой возможности пока чисто теоретически по той причине, что как художник (художник – потому что многие другие так считают), нахожусь внутри ситуации и не могу поэтому знать и рассуждать, что творю именно красоту. Более того: моя профессиональная забота – не производить красоту, а делать свое дело – создавать артефакты, выстраивать инсталляции, порождать метафоры. И если у меня-художника что-то получится то и другие могут приобщиться к этому получившемуся, и тогда возможная новая красота станет фактом случившегося, ретроспекцией, искусством, как событием культуры.

И еще один пример из жизни. Мы все так или иначе знакомы с детским творчеством. И нам приходилось видеть детские рисунки, в которых наверху изображено небо, внизу земля а между ними абсолютно пустое пространство белого листа. В таком рисунке через неискушенное детское сознание, еще неспособное свести к одной линии горизонта и землю, и небо, очень точно выражена метафора «между небом и землей» символически означающая присущее нашей жизни некое пространство потенциальных возможностей всего на свете. Иной ребенок в этой белой середине изобразит человечка, домик, цветок, дерево. то есть по-своему зафиксирует свое присутствие в бесконечном мире. Помнится в детстве я иногда так и рисовал. Теперь, повзрослев, я конструирую инсталляцию чем-то похожую на вышеописанный детский рисунок, размещая наверху слайды неба, внизу слайды земли, а в белом пространстве «между» цикл одноформатных фотоизображений, на которых, повторяю запечатлены моменты усилий по созданию артефактов, как неких свидетельств нашей жизни в искусстве. И вся эта метафора, надеюсь, призвана свидетельствовать уже не о детском а о взрослом сознании.

Франциско Инфантаэ

18 ноября 2001 г

Москва

между небом и землей
летом свой
зимой свой
голубой слой
между снегом снегом и солнцем
целый белый свет
и мы с ветками

а там и весна

весна
от нас независима

11 ноября 2001 г.

ИЗ КРИСТАЛЛА

Выставка Франциско Инфантэ "Между небом и землей" в Крокин галерее – собственно говоря, не выставка. Это одно, единое произведение, называемое и н с т а л л я ц и я. Слово знакомое, в ходу у нас уже лет двадцать, явление тоже вроде бы знакомое; лет десять, как знакомо оно и официальному зрителю, но, на мой взгляд, эта инсталляция Инфантэ – на самом деле просто первая инсталляция, которую мы здесь видим, так сказать, живьем. В натуре.

Первая такая п о п р и р о д е. Первая доказанная первая, которой действительно необходимо быть инсталляцией. Что такое инсталляция? Картина в трех измерениях. В пространстве. Точней – как пространство. Скульптура – та в пространстве. Инсталляция – сама пространство, в котором находимся мы, зрители. Собственно, слово инсталляция можно перевести и как обстановка. Ничего такого мудреного, дело житейское, и если теперь обстановка, почти что интерьер объявлен жанром искусства вроде картины, давайте, сделаем им обстановочку. Кто мешает.

И никто не мешал, действительно, уже лет с десятка, больше. И делали, и иногда занятно. Скажем, Кабаков с мухой над пюпитрами. Иногда – просто халтурно, вроде лопаты того же Кабакова или приговского «Сантехника» кто помнит. По большей же части туповато – видно, что всё-таки п о с л у х а м делалось. По не вполне проверенным данным. Чтоб всё как у людей. Или для смеху. Смех – великое дело. Нет, кроме смеха. Но когда кроме смеха ничего – ничего и ничего – пораньше-позже будет опять-таки туповато. Не смешно.

Беда в том, что в нашем деле в п о л н е п р о в е р е н н ы х д а н н ы х не бывает в природе. Вполне, толком проверено бывает не данное, готовое, а только наработанное, собственное своё нажитое. На то оно и искусство.

Я и сам, например, живу вполне тупо – в том смысле, что готов жить тяп ляп, во всякой обстановке, со всякой мебелью – своей, не своей – конечно, готовой – какой же еще? А вот Франциско Инфантэ – не такой. Он – хозяин в доме в полном смысле слова – всякую планочку приладит ко всякой полочке, как ему надо – живет как творит, творит как живет. Сам должен обжить-обустроить всякое обиталище. Жилище, не жилище. Помещение. Всякое своё пространство. И он бы запросто мог ничего и не слышать ни про какие такие инстал-

ляции – и его инсталляция в галерее Крокина была бы такой же. На самом деле с инсталляциями он работал, и даже всю его классику, все слайды с *артефактами* – формами из зеркальной пленки, лентами, планками – чем угодно на природе – можно рассматривать именно как фотодокументацию свободных инсталляций в природном пространстве.

Но слайд – всё-таки с одной точки, и как ни впечатляет пойманное в этот слайд пространство, а сам, как зритель, с этим пространством работать будешь только пассивно. Трехмерное же пространство взамен двумерного экрана, листа, холста – дело все-таки иное качественно. И Франциско Инфантэ вполне бы мог сделать эту инсталляцию, не чтобы сделать инсталляцию, а просто чтобы показать те же свои слайды – т.е. с чисто вроде бы функциональной задачей, прикладной. Для себя. Для своих фоторабот.

Правда, эти слайды не совсем те же. Ни на одном не видно артефакта – хотя пейзажи – яркие, весенние, со снегом, небом и солнцем – по-моему, из любимых мотивов Инфантэ: его «зеркала» по природе непрочь бывали от такой же яркости, свежести, общего тона в окружающем пейзаже. Но так или иначе, видов (именно видов, а не пейзажей), слайдов много, а где же артефакты?

Уж не ты ли и *артефакт*? Ты, зритель. Но скорей этим словом назвать хочется как раз сами эти слайды. Только. Только смущает что-то вроде тавтологии – что слайд с фото, с изображением пейзажа – *артефакт* т.е. произведение, иными словами, искусства – что тут вообще-то нового? Где тут интрига и для чего было городы городить, инсталляции-экспозиции – чтобы прийти столь сложными путями к такой очевидности? Правда, очень, очень видной очевидности – видимой из себя – сильной очевидности. Но все-таки – в чем тут сюжет? В смирении перед Творцом, к которому наконец-то пришел умудренный Франциско Инфантэ – как считает бывш. орган бывш. советов депутатов трудящихся газета «Известия» и лично в ней О Кабанова? Кто их знает. Смирение – похвальное, говорят, дело. Сроду было и скоро опять, говорят, будет. Правда, не припоминается что-то, чтоб Инфантэ восставал когда супротив Творца – мне казалось, отношения у них уравновешенные нормальные. Или «авангардизм» – уже известно что грех? Все едино. По почтенной формуле – не согрешишь – не покаешься; не покаешься – так тебе и засесть с твоими артефактами. Скажи спасибо, если в чистилище. Ну, не знаю, не знаю. В чистилище бывать не приходилось, а в

печати простой и электронной и нашем всяком гаме стереотип авангардиста-андерграундиста-контркультуриста приелся, по-моему, до невыносимости. Не говоря о труднопроизносимости.

Generation next, которым отпихивали нас, и которое спешно выгоняли в рост, с одной стороны, в комсомольских органах и с другой – в рок-тусовках, просто не застало, не поспело на те 50-60-е, которые ему доверили в нужный момент в темпе осмыслить в правильном направлении – в обход нашего брата.

Впрочем, тем легче – проще было осмыслять в правильном. Да и усваивать. Так что теперь хрень эта про небывало буйный андерграунд лезет в уши уже из третьих-десятых рук со всех сторон. Конечно, люди были всякие, бывали и буйные, и безобразные. Но такие и на крючок попадались легче. Не говоря, что буйство-безобразие, и само по себе, и без крючка крючок не слабый: тип непременно буйного-безобразного гения хорошая пошлятина что в литературе, что в жизни. Так или иначе, к Инфантэ это не относится.

Думаю, если в России будет жизнь, более или менее на жизнь похожая, и будет искусство, будущие люди искусства кое-в-чем остро позавидуют тому, нашему времени. Вот таким фигурам вроде Инфантэ: авангардизм Инфантэ был изначально, органически конструктивный – никак не эпатажный – и в то же время самый естественно бескомпромиссный тот самый авангардизм-модернизм-формализм, с которым полагалось вести идейную борьбу самую лютую. На которую слегка опоздали почти все нынешние наши осмыслители. И -льницы. Начиная хоть и с писателя Маканина с его «Андерграундом»

Так что на скуку, слава Творцу, не жаловались и приключений на свою живопись сами не искали отнюдь. Не сказать бурно жили но сюжет был. В чем должен смиряться Инфантэ, в чем раскаиваться? В «Рождении вертикали»? Тогда и вся математика – грех неотмолимый. В вертушках с лампочками? Тогда и всякой иллюминации гореть огнем – в смысле неугасимым. В том числе, выходит, и той что в церкви на Рождество и на Пасху.

Я тут не специалист, но уж коли на то пошло – наверно, Бог все же скорей конструктивен, чем наоборот. В том числе конструктивен в самом прямом смысле – не против конструкции, скорей за конструкцию – когда она работает. Она ведь как раз для этого. Когда она летит кувырком – другое дело.

А, наверно, половина слайдов с артефактом Инфантэ – слайды

с треугольником. Треугольник – азбучная фигура, основополагающая. Тетраэдр – объемный треугольник – азбучная конструкция Классически минимальная. Когда природа или математика, что в этом случае одно и то же – экономит пути, она создает треугольник – ловит площадь всего тремя прямыми, а пространство объема – всего четырьмя плоскостями. Когда экономит средства – длину линии площадь поверхности – создает круг Он же шар в объемном варианте

И треугольник – уже почти что марка Инфантэ, фирменный знак. С него начинается уловление пространства – в виде ли площади, или в виде объема.

Треугольник – альфа, круг – омега. Треугольник – основа, круг шар – завершение, совершенство. И эта классика – колыбель артефакта Инфантэ, помещавшего так и эдак свои зеркальные артефакты чаще всего треугольной формы – ведь из-за своей элементарности, бесспорности треугольник и ячейка конструкции – он сам себя держит, фиксирует как нельзя прочнее, и, значит, он идеальный каркас для зеркальной пленки) внутрь сферы мироздания, проще сказать, на свежий воздух, под открытое небо. На *пленэр*.

Именно что между н е б о м и з е м л е й. И ловивший на рукотворную поверхность, в рукотворную глубину пленочного зеркала нерукотворный объем этого самого большого пространства.

И вот представить себе задачу: вывернуть это пространство так, чтоб оказаться ему, пространству, не снаружи рукотворного, а в нем. Внутри. Проще говоря, в доме в помещении. Опять же, где и мы, зрители Вместе с нами

Конечно же, задача не новая В той или иной мере задачу эту спокон веков решало то или иное изображение на стене, на потолке, на полу – внутри помещения. Точней сказать, в нашей постановке вопрос решала с и с т е м а таких изображений. Радикальней всего в принципе решал, очевидно, фриз, а поздней – круговая панорама. И, если следовать по этому пути, придется признать, что окончательно вопрос решила кругорама – сферический экран с кабинкой или корзиной, креслом для зрителя, подвешенным в центре. Только это решение как ни странно, мало кого занимает. Решение чисто техническое, механически-трюковое, так что и решением-то, как все того же хармсовского рыжего человека, его мы называем условно.. Речь о том, чтоб найти решение принципиально художественное, конст-

руктивное – вроде того же фриза.

Наверно, решений таких может быть не одно. Но Инфантэ в галерее Крокина предлагает решение настолько точно найденное, настолько классичное, такое капитальное обоснованное и естественное, что сейчас оно кажется единственно возможным. Собственно, пока не видел такого решения, как-то не видел, не ощущал настолько ясно и самого вопроса. Вопросы об инсталляции (installation) который, оказывается, отлично решается – не знаю, можно так сказать – аутсталляцией? Outstallation. Особенно, кажется, хорошо по-немецки Auf! Можно сказать или нет – решают пускай, кто пограмотней. Дело тут явно не в том, что можно сказать, а в том, что невозможно не видеть.

Скажем так: помещению надоело быть строением, постройкой, коробкой с четырьмя стенами, углами полом-потолком и захотелось внести водворить, и н с т а л л и р о в а т ь в себя весь белый свет – белый свет в виде, в версии мартовского солнечного дня. При этом оставаясь при всех преимуществах закрытого помещения, со всеми стенами и потолками – хоть и для сохранности и ненарушимости этого своего белого света, своей этой ин-аут-сталляции.

И сделать все это, пользуясь именно своими стенами-потолками-углами их природой, конструкцией, математикой, магией. Да, и магией: а что, думаете, делал бы пещерный человек, ткнись он носом, чудом в тот же тетраэдр: самый для нас привычный-обычный угол - 2 стенки+пол (или потолок)? Которого ведь не знает природа. Простерся ниц? Шарахнулся прочь? Крепко задумался? Но впечатлился бы надолго... Хватило бы и на пирамиды. И на кубистов.

Кто это – Кандинский, кажется – говорил о драматическом сюжете встречи вертикали с горизонталью? А мы привыкли жить себе среди четырех, восьми таких драм, как будто так и надо. К тому же протяженных вглубь. не линии горизонталь -вертикаль, а горизонтальные-вертикальные плоскости.

И что-то самое существенное важное – то самое событие водворение, инсталлирование, как понял Инфантэ, идет именно по этим линиям помещения – где потолок встречается со стеной и где стена встречается с полом. Где бывает карниз и где бывает плинтус. Там в галерее и прошли ряды солнечных, подсвеченных изнутри слайдов Инфантэ. Вверху – *карниз*, внизу – *плинтус*.

Всё сошлось, повстречалось как-то наредкость естественно,

удачно: галерея Крокина – помещение небольших, домашних, обиходных масштабов и характера – собственно, несколько комнат – похоже, жилого назначения. Дом и дом. От уровня глаз – примерно одинаково, что до плинтуса, что до карниза. На уровне же глаз по стене – лента, верхней, ряд фотографий хроникальных, черно-белых, небольших – чтобы вглядывались, всматривались, разбирали.

На фотографиях более или менее сюжетные моменты работы над съемками артефактов Франциско Инфантэ и Нонны Горюновой с потомством. Следуем по по этой ленте, а снизу-сверху с обоих краев поля зрения нас ведут мощные цветные виды, ракурсы, аспекты, куски: кадры – сверху ветки, небо, облака, снизу стволы, хлысты, снег проталины, земля. На весь звук, цвет, во весь свет за кадром. Под одним углом 45° что сверху, что снизу. Вот он где, угольник-треугольник, вернее сказать, тут уже призма Инфантэ протянута вдоль всего карниза и вдоль всего плинтуса. Вот как тут трактован сюжет встречи горизонталь – вертикаль, вот где весна инсталлируется, водворяется в осень, солнечный день – в хмурый вечер, весь белый свет – в пространство помещения. Путем точно, чутко развитого пространственного события – именно треугольник-призма «плинтуса» – как и «карниза» делает очевидней, ощутимей заполненный светом брус пространства внутри этой призмы. А, значит, и пространство за слайдом, глубину кадра. По-своему ощутимей, чем при традиционной подаче слайдов как «окошек» экранов и т.п. поскольку ощутим кусок света, толща треугольного сечения – как площадь пленочного зеркала треугольной формы интриговала своим отражением острее, чем зеркало более привычной и безразличной формы – прямоугольной – например.

Добавим к этому и совершенно естественный эффект «периферийности» – мы видим яркие, сочные цветные слайды у ног или над головой, слегка задирая или опуская эту самую голову. Но общая ориентировка по краю поля зрения остается и так или иначе знать себя дает – ведь выйдя в такой денек на природу, что называется, в натуре, мы, в общем, вряд ли будем разглядывать долго и подробно, со вниманием ветки вверху или проталины внизу, скорей будем ощущать их вокруг – по периферии, станем, так сказать, им подвергаться. Но это – то ощущение и будет то самое, что потянуло нас из дома под небо.

Что и воспроизводит инсталляция. Очень может быть – и даже скорей всего – так именно и задуманная кадры, так и снимавшиеся Франциско Инфантэ больше полугода назад – именно с таким зада-

нием: камеру вкось на снег камеру вкось на небо. Под 45° к горизонту или около того – на слайдах горизонта нет, горизонт в инсталляции – ряд черно-белых фото. Один из рядов подвешен в воздухе над двускатной витриной в полу, вроде крыши оранжереи – уступка экспозиционности и реальным условиям, ширине помещения. Ряды, верхние и нижние на 3-х экспозициях-инсталляциях 3-х комнат, не составляют сплошных лент одного какого-то ландшафта. Важен не сплошной обзор, но цельное состояние – и оно-то налицо. Всё правильно: везде небо, облака, ветки – сверху, снег корешки-черешки только снизу. Такое яркое мелькание по краю и создает требуемое состояние и ощущение особой естественности, доказанности за слайдового пространства. Оно входит сюда именно оттуда, откуда надо. И само оно, это небо с облаками и ветками и земля со снегом – тоже такие, как надо. Постояли бы – повисели бы за себя снимки эти – думаю, и на любой выставке фото при обычном увеличении, но здесь в 62 слайдах 70x100 см. в родном гнезде они, что называется, звучат. Звенят. Инфантэ – это, ведь, кроме всего прочего, марка качества. Профсертификат.

Хотя и неожиданно, и приходится признать – у такого расположения слайдов – оно же и расположение, освещения (других источников света в помещении нет) – явно свой резон и эффект, по крайней мере не меньший, чем был бы у экспозиции нормальной на уровне – на уровне глаз.

Эта-то экспозиция и составляет, или, лучше сказать, и являет собой на этот раз тот самый артефакт Инфантэ. Ей-богу, не зря же там и треугольники в сечении, в проекции. Я не специалист по дизайну и оформлению экспозиций, но, насколько знаю и помню, никто так точно, последовательно и с толком, продуктивно не о г р а н и в а л и з н у т р и пространство помещения – разве что пчела свои соты. А что и есть о г р а н к а, как не максимум переживания, проживания ограниваемого, выявляемого, творимого пространства кристалла?

Инфантэ, по-моему, свирепеет, заслышав слово дизайн – и понять его можно. Всевозможные советские власти в искусстве вопрос ставили просто – если ты не дизайнер –прикладник, значит ты – враг формалист-западник. И обратно – ну, какая же это живопись, какое там искусство, это всё шутки. просто ребята эти удались такие – декоративные. У нас это – нипочем

Однако оформителем-практиком, прикладником, книжником так

или иначе поработать Инфантэ довелось, насколько знаю, достаточно. Собственно, это и был его хлеб. А собственное свое искусство – артефакты, конструкции – вроде хобби. Такого: без пользы, но не без риска. Как говорили – хобби, либо хлебби. Либо безхлебье. Но, как известно, работа есть работа. Во многих смыслах, а тут еще и в том смысле, что работа вострит глаз и набивает руку. Даже и хочешь-не хочешь. А чего ж не хотеть – лишь бы та же работа не притупляла мозги. Опыт, квалификация остается и сказывается так или иначе. И соблазн есть предположить такой сюжет: фотохудожник Инфантэ, исходя от опыта, практики так сказать, снизу: от земли-от сохи и из смирения, пробовал так, эдак и открыл такое вот расположение – наиболее выгодное для своих слайдов расположение их в помещении. Наиболее сильное и совсем, кажется, новое. И смотрите что само получилось. капитальная концепция инсталляции

Но Инфантэ, если обзовет его кто фотографом, спокон веку лютеет еще сильнее, чем при слове дизайнер. И для фотографов нет в этом обиды. И кто поумней из них, это понимают. Как и сам Инфантэ. Речь о том, что тут другой жанр принципиально и изначально. Жанр по природе, органически обююдного характера. А, пожалуй, даже и не жанр, а что-то, что за жанром. Позиция. И программа. И серьезная, серьезней, наверно, не бывает. Утверждать единение *физики с лирикой*... Неопровержимости, необходимости, логики абстрактной конструкции со всей конкретностью живого, переживаемого изображения. Переживаемого во всей полноте, подлинности, детальности даже – поэтому Инфантэ просто вынужден быть классным фотографом – по меньшей мере в техническом смысле. Его фотография – никак не обозначение, всегда живой образ. Не то она не будет иметь смысла, не будет работать с артефактом. Другое дело, что она не обязана подходить во всем для альбома или выставки задуманных именно как альбом или выставка фотографии. Она, если угодно – для прикладной задачи. Но существенной. Самой существенной, может быть.

Той же, по сути, что решают удаленные кем-то от из систем московских выставок уже лет 10 Булатов и Васильев – соединять изобразительность и креативность, формотворчество; традицию русской живописи и западного авангарда. Вообще *традиционность и новаторство*.. Звучит как будто утопично и даже несколько по –идиотски – как программа. Это из-за скопления суффиксов отвлеченности. На самом деле же тут как раз все реально, наработано-нажито. Была

программа, а верней – судьба, а стала практика. И для определения практики лет за 40 (Инфантэ), скоро уже лет 50 (Булатов и Васильев лично я других слов подобрать не возьмусь. Да и надо ли?

Нет, понятно, что и постановка вопроса выглядит неуклюже. Как будто изобразительность – какое-то русское достояние. Как будто авангард только с Запада. Достаточно было бы Кандинского или Малевича на выбор, а они оба тут, и не одни. Тем не менее для ясности картины стоит, думаю, принять именно такой подход – как проще. Кстати, такой именно подход – в статье Булатова про Васильева.

Ведь в такой именно постановке вопроса и варили нас тут десятилетиями, пытаясь привить культурную ксенофобию и боязнь современного искусства. И получили, естественно, результат прямо обратный: боязнь полнокровного изображения отдаваемого Глазунову, Шилову, К.Васильеву Академии. Китчу. Из-за забот успеть-не отстать, особенно одолевавших тех, кто спешил вскочить в трамвай *перестройки*. Трое же названных выше были из тех, кто не спешил: свои *перестройки* они проходили лет за 20, за 30 до того. И прошли, и шли теперь, куда им надо, а не куда базар шарахнется. У них было время и самим нащупать, ощутить конструктивные основы, костяк искусства и отточить чистоту мышления и было время ощутить и осознать естественную нерасторжимость своей связи с живым изображением, с целостным образом мира. И самые идиотские гонения на импрессионизм, самый беспросветный и тупой соцреализм до конца все-таки не закрыли для них Третьяковку детства.

С каждым всё происходило по-разному. Булатов и Васильев решали задачи живого конструктива внутри единства картины, изображения – и опять-таки каждый по-своему. А Инфантэ создает как будто отдельно конструкт и берет отдельно изображение – изображение, как бы даже отдельное и от изобразительного искусства, зато самое популярное и совершенное технически – фотографию. Слайд. И доказывает всякий раз их взаимную необходимость, их единство в самом глубинном их художественном существе.

В чем авторитет современного искусства? Очевидно, в тенденции обобщения. Образ, то же изображение обобщается геометрически или острой живописной манерой или минимизируясь, или как-то еще, но достигает степени именно некоторого общего случая, в основе которого однако, конкретный

живой образ. Ощутимый.

Это единство скажем так, классический случай современного искусства. Обобщение, однако начинает жить и действовать по своим законам и логике раньше-позже с непосредственным впечатлением обобщение не может не разобщать. Так или иначе. С логикой логикой развития искусства спорить трудно. Но для зрителя тут может возникать проблема. А, пожалуй, и не может не возникать. в виде ли открытого конфликта и неприятия современного искусства для одного зрителя, или в виде более или менее упругих деформаций сознания, скрытого до поры двоеверия для другого, зрителя именно современного искусства.

Потому что с природой спорить не легче, чем с логикой. Пейзаж в окошке отвлекает от вернисажа. И тут можешь спохватиться окошко-то тоже на вернисаже например на вернисаже Н.И. Касаткина. Пейзаж, похоже, вообще не совсем то, что натюрморт, или бытовой жанр: пейзаж не жанр, а что-то большее свидетельство жизни, твоего присутствия в мире. (Присутствие кстати слово Инфантэ. Название одной из самодельных его выставок) Подозреваю, что уже больше века пейзаж и больше портета. Верней, он-то и есть портрет. Портрет изнутри. Портрет зрителя. Он же автор. Как обычно. И пейзаж - очевидно, основной случай пространственности той, которой и жива картина, той, о которой писал и с которой всегда и работал Булатов.

Пространство, которое не есть расстояние, как говорит сам Булатов.

И вот оказывается, природа с логикой и не спорит. Спорят дураки люди между собой не больше того. А современное искусство из того же теста, что и любое когда оно искусство, конечно. Образ обобщается, и форма доходит до ф о р м у л ы. Конструкции как таковой. Она-то и есть обобщение обобщений. Согласно природе логики и логике природы. А конструкция дом родной для Инфантэ. Колыбель. С конструкцией он и начинал чуть ли не с младенчества, знает толк в конструкции и чувствует ее природу. И именно следуя этой природе конструкции и пришел он с ней в природу живую. В пейзаж. С ней или за ней.

Сюжет этот с живым полнокровно переживаемым изображением, возвращаемым в современное искусство именно в современное-прожженное-искушенное, актуальное и т.п. искусство уже на ином уровне и в новом качестве конечно, не может быть

каким-то чисто местным явлением. Кое-что в этом роде заметно было, на мой взгляд, скажем, на немецкой выставке в том году в Малом манеже. И крепкое кое-что. И все-таки неудивительно, если сюжет с таким возвращением здесь кажется особенно выраженным.

Во-первых Третьяковка. Уж так вышло, что пейзажное изображение, пейзажное пространство все-таки самое памятное в нашей живописи. Не в укор XVIII веку. Но национальное предание еще одна труднооспоримая вещь.

И что сделаешь. ART по-русски ведь именно изобразительное искусство.

Во-вторых эпоха возражения. Когда еще в истории России а может быть, и где бы то ни было это самое изобразительное искусство значило и делало так много, как здесь вот это другое, неконформистское подпольное, параллельное и т.д. искусство искусство без разрешения? Я вполне серьезно. Думаю, об этом будут еще писать и писать. Если будут писать вообще. Ясно, не станицы рассадины. Будут знать место.

Где еще была такая эпоха возражения зажимам тоталитарного режима возражения на 40 лет без малого возражения по существу? зажимы ведь тоже бывали по существу. Инстинктивно. Соответственно, и отжимы. И за такой срок до существа кто мог добраться, добрались-таки... До себя. Ту же абстракцию пройти должны были вдвойне: и вслед, заодно с миром, и поперек своим самодурам. Проходили на совесть, наработали и взяли, что им надо - вот, конструкцию и взяли. В том числе. Для прочности непосредственности.

И в-третьих все та же криминальная революция. В искусстве та же, что и везде. Те же спайки старой МОСХовской номенклатуры и новой урлы вроде КЛАВЫ "Клуба Авангарда" Иоси Бакштейна. Конечно, это относится уже не к становлению живописи, а к истории этой живописи, истории с этим искусством, но сообщает ей дополнительный сюжет такой остроты, что он не может не отличить, не обозначить именно это искусство, у которого в открытую на виду уворовывали и уворовали его место. В очереди к зрителю. Ребят тут не стояло. Ребят куча подскочила по звонку, к перестройке. С инсталляциями, акциями-перформенсами, как знаком спешного протеста власти вдогонку. Когда Олег Васильев с его картиной с той самой новой изобразительностью добротным продуктом протеста

во времена власти стоял тут лет 30 Те самые.

Ну и где у нас Олег Васильев? Этот вопрос повторяю второе десятилетие.

И пока не будет проведена такая вот реституция пока тут не отдадут должное, не вернут место Рабина, Олега Васильева, Эрика Булатова до тех пор смешно всерьез принимать здешнюю художественную общественность, на глазах которой устраивалось хоть РУССКОЕ ИСКУССТВО ОКОЛО 90 ГОДА в ЦДХ Дойче Банком, Борей Гройсом и Иосей Бакштейном со всей КЛАВой Приговым и Кабаковым и без Олега Васильева это не общественность получается, а режимчик. Родное дитя режима. так же лезет не давать места.

Как и всерьез отнестись ко всей науке и критике, которая, суется неумолимо, муслирует сугубо импортную якобы исключительную актуальность акционности-инсталляционности, судя вкось-вкривь о смерти автора-смерти искусства, судьбах картины и смерти картины, и в упор не желая видеть, ничем не желая показать толком картины, 40 лет не дававшиеся и не дававшиеся тут смерти. Ни соцреалистической смерти, ни какой другой...

Знаю, что говорю: сам помогал Е.Н.Пенской делать выставку 91 в литмузее на Петровке, где собран был отличный Рабин около 60 года потом в Москве уже такого не будет целая экспозиция, отдельная персональная выставка. П е р в а я тут. Да и Васильев с Булатовым подобраны были, смею думать, не так. плохо. Были там и другие: и лианозовские, и не только. Хотя бы Рогинский. Уже кое-что, верно? Кстати, и Кабаков. Соков. Тот же Инфантэ.

И, собрав с десяток-полтора деятелей прессы из такого же числа органов это только узанных в лицо или отрекомендовавшихся деятелей выставка верней, три выставки, за 1,5 месяца, практически не удостоилась ни единого отзыва в этой освобожденной прессе. С чего бы это?

Вопросу этому тоже десять лет с хвостиком. Ответу.. Ответу нету. Не было ни от кого за всё это время Да и какой бы мог быть ответ. Всё понятно. Понятно, что номенклатуре с урлой, режимчику, системке прямым преемникам РЕЖИМА, СИСТЕМЫ пришлось принимать самые отчаянные-чрезвычайные до полной позорности - меры, чтоб только не дать ходу, чтоб с в о р о в а т ь м е с т о у такого искусства, которое сроду чхать хотело на все места в системе. из рук

любых рассадиных.

(Кто же не помнит славный эпизод 91 "Тень, знай свое место!" как совкритик Станислав Рассадин печатно цыкнул на всё другое, подпольное неподконтрольное альтернативное неофициальное неконформистское и тп искусство. (А как же Обязательно. Буду знать и попрошу, чтоб знали. В.Н).

И тоже ведь не сказать крупный эпизод, но яркости непревзойденной. В своем роде. Разом говорящий обо всём и обо всех в с ё.

Искусство, литературу делает автор. Советские литературу-искусство делала система, аппарат редакторов, критики и вообще надзирающие инстанции Как и везде, аппарат осуществлял придушивание. Обеспечивая минимум чисто технический квалификации, по идее, главной своей задаче система была тотально антипрофессиональной. Искусствовед Рапопорт точно определил ненавистный режиму "формализм" в искусстве как поэтику профессионализма. А какая может быть профессия, когда есть Партия? Не как дело требует, а как начальство велит. И избежать порчи деградации можно было только в порядке исключения вымученно счастливой случайности. Либо уже если без дураков, вообще стать вне систем контроля И оплаты. Систем, особо лживых либерально-служивых. От Рассадина подальше. Советское значит липовое. Система, либо профессия. $2 \times 2 = 4$. Правило ясное.

И мелкий вроде бы этот случай с прилюдным вывихиванием правила наизнанку - убийственный диагноз режимчику, всей псевдопрофессиональной среде, где совноменлатурная фигура, числившаяся по искусству с позволения сказать, торжественно ляпнув такое про искусство без разрешения, может тут же усесться на раздачу каких-то букеров. Этому же искусству. Чтоб знали: место неофициального, неподконтрольного-неправильного искусства на веки веков позади системы искусства-искусства Системы, правильно руководимого Партией и лично товарищем Стали. Станиславом Рассадиным. Вопросов нет. Кроме риторических. Что же это за писатели-критики-профессионалы, что за пресса и что за среда? И что за средой? Никто же рта не раскрыл. Что за такая литература-искусство, что за деятели её, в 91 весь опыт эпохи возражения искусства режиму предать готовые ради шкурно-конкурентных и блатных своих видов, по сути изгоняя тени хоть и вроде Инфантэ

тени солнцем Партии?

После одного этого с искусством другим и его историей, значением, судьбами и приключениями уже всё ясно. С его местом и с воровством этого м е с т а.

"Картина умерла, да здоровствует картина!" (Эрик Булатов Лучше не скажешь).

И замечание Булатова о тысячелетнем опыте, который заставляет таки признать, что картина – просто-напросто самая удобная инсталляция, по-моему, мало сказать, неопровержимо – просто убийственно. Если относить его к нашим поветриям непрременной инсталляционности-акционности и еще проектерства. Еще одно волшебное словечко: понятно, что где проект – там и финансирование. Беда в том, что в искусстве решает не проект, намерение а реализация проекта, результат, который получился. Или не получился. Как чаще и выходит с нашими акциями-инсталляциями. Что тут говорить, если ветры пригоняют кораблик к какашкам Бренера, к пипочкам Кулика, к самому настоящему хамству – и не в оценочном смысле, а в точном, иначе не скажешь. Х а м-то ведь не просто так слово, но имя персонажа одной большой старой книги, прославившегося тем, что потешался над наготой родителя. *«А что ж – народ пужать, как наши бабушки? – И, милая! Кабы наши бабушки народ пужали, нынешнего народу бы и на свете не было.»* Не сказать хамство как искусство, но хамство как жанр, род деятельности, торжественно внедряемое, инсталлируемое на полсезона в сарай на Крымской – конечно, кое-что и кой о чем говорит. Такая копоть тут вроде бы еще не чадила.

После этого – что же, как не ретруха! Что остается как не переретрухать, куда бежать, как не в то самое ретро, которое полностью читается как р е т р о г р а д с т в о. Об ручку с ренегатством.

Подлянка эта уже ползет и из телевизора – отовсюду. Отовсюду слышно: полный назад! Соцреализм – вот оно что, вот, вот, **оказыва**ется что было мило, славно, человечно и симпатично. «Кубанские казаки» – прелесть же, что такое! Какой там Данелия, Панфилов, **Гайдай** – нет, вот оно, когда было наше кино, золотой век – таки Кавалер **Золотой Звезды**.

Кабаковина-куликовина таки, считайте, сработала, провокашка свое дело сделала. Фазу стихийно планового ажиотажного аппетита на говно сменяет фаза планово стихийной, неминуемой рвоты. **Базар**, хай, воровство и безобразия, Асса, КлАва, Арбат и **оглушиловка**

учинены уже десять, больше лет назад комсомольским руководством того самого дженерейшн нпеккстси – и по боку эти все прерхтсу – хватит и своей нечисти. Прежней, заслуженной. «Тень, знай свое место» изрек в адрес нашего брата Ст.Рассадин еще в перестройку – и не только не слетел на помойку: вон, букеры дает. Чтоб знали таки. Красовавшийся в «Библиоглобусе» портрет писателя Виктора Ерофеева в виде упырька уже убрали. На очереди, думаю, Пригов, Сорокин. Легион. Парад уродов можно свертывать. Не знаю, дадут втихаря Героя Труда Новой России Сорокину, Бренеру и т.п. виднейшим фекалистам – а я бы дал. Без них ведь вряд ли получились бы такие рейтинги, такие гимны. Труды всех, кто воровал и своровал чужое место в искусстве – место Булатова, Васильева, Оскара Рабина рано-поздно должны быть, наконец, оценены по заслугам. Будем надеяться.

Искусство отнюдь не обречено по природе на шизоидные качели, метания от репрессий до блуда и от блуда до репрессий. И депрессий. И обратно. Качели – занятие для присосавшихся, для переразвитой паразитур «науки» постмодернизма, питающейся смертью автора, смертью искусства и для массы наглой, бешеной бездари эту науку обслуживающей и заодно с ней таракаными яичками обсевшей плотно кормовые площадки.

В этой нашей дрянной, просто криминальной обстановке Франциско Инфантэ еще, можно считать, повезло. Все-таки была выставка в той же Третьяковке. Какая-никакая. Все-таки попадаются упоминания. Но, конечно, это не разговор. Это крохи. Инфантэ никак, ни под каким видом не должен задвигаться нашими охотникам и мастерами задвигать, кого надо: Инфантэ всю жизнь решает вопрос вопросов, Инфантэ из ключевых фигур сюжета сюжетов нашего – да и не только нашего искусства. Уж больно что-то спешат признать во всякой кабаковине-куликовине специфику именно русского искусства – не с того ли, что хотят это искусство сдвинуть на рынок поспецифичнее?

И плевать бы на рынок, да еще и поспецифичнее, но рынок – это ведь отнюдь, далеко не только рынок, а хоть бы и то, что зовут рейтинг. Рынкинг. Можно, нужно знать цену и всем рынкингам и махинациям с ними, но совсем не нужно, вредно давать безропотно отпихивать себя любой мрази, имя ей легион.

Очевидная же всякому специфика русского искусства XX века – борьба искусства за свою природу, за свободу быть искусством. За профессию. Дело куда какое серьезное. Без лишнего баловства. Хо-

тя если совсем без баловства – какое же тогда это искусство? Но в этой-то борьбе и выясняло и добывало создавало наше искусство без разрешения – другое искусство – свою природу и свою свободу. И независимость. И достоинство. Т.е. и создавало себя.

В этой сложной, сложной обстановке окружающий мир вполне мог представлять черт те чем вроде соврежима. Не отгрызаться от него, не входить в конфликт, не теряя себя было невозможно. Но выигрывают те, кто, оставаясь верными этой борьбе, не польстятся, не своротив ни на какое более или менее благонамеренное эпигонство, сумели, однако, остаться верными и этому миру в другой его ипостаси – живого образа, без которого толком жизни человеку нет. Жизнь выйдет заведомо дефектная, сразу опять бедственная. Чреватая.

И вот, оказывается, инсталляция не как спекуляция, еще одно имечко неведомой новиночки, а на деле еще одной площадочки все того же базарно-криминально-регулируемого воровства и безобразия, а инсталляция как реальное, нормальное художественное явление тоже бывает. Есть в природе. Картина картиной, инсталляция инсталляцией. Ничто ничему не мешает.

И весь путь, опыт практики, работа Инфантэ в галерее – верней, в этом случае работа с Крокин галереей показывают это воочию. Опыт артефакта на ландшафте между небом и землей обобщился – уплотнился – ограничился в кристалл, не просто экспонированный – естественно инсталлированный в помещение. И Крокин галерея теперь, собственно, не экспозиция, а артефакт Инфантэ.. Артефакт Инфантэ-Крокина. Целостный – до 09 XII Привет из кристалла. Действительно, выходит что-то вроде ледяной скульптуры в марте. Грустно. С одной стороны, эфемерность вроде бы в природе красоты, с другой – если к этой нашей истории да добавить еще и эфемерность – именно что с другой стороны, к концу ближе – в какую тогда сторону податься, будет непонятно окончательно.

Всеволод Некрасов

23 ноября 2001 г.

Москва

