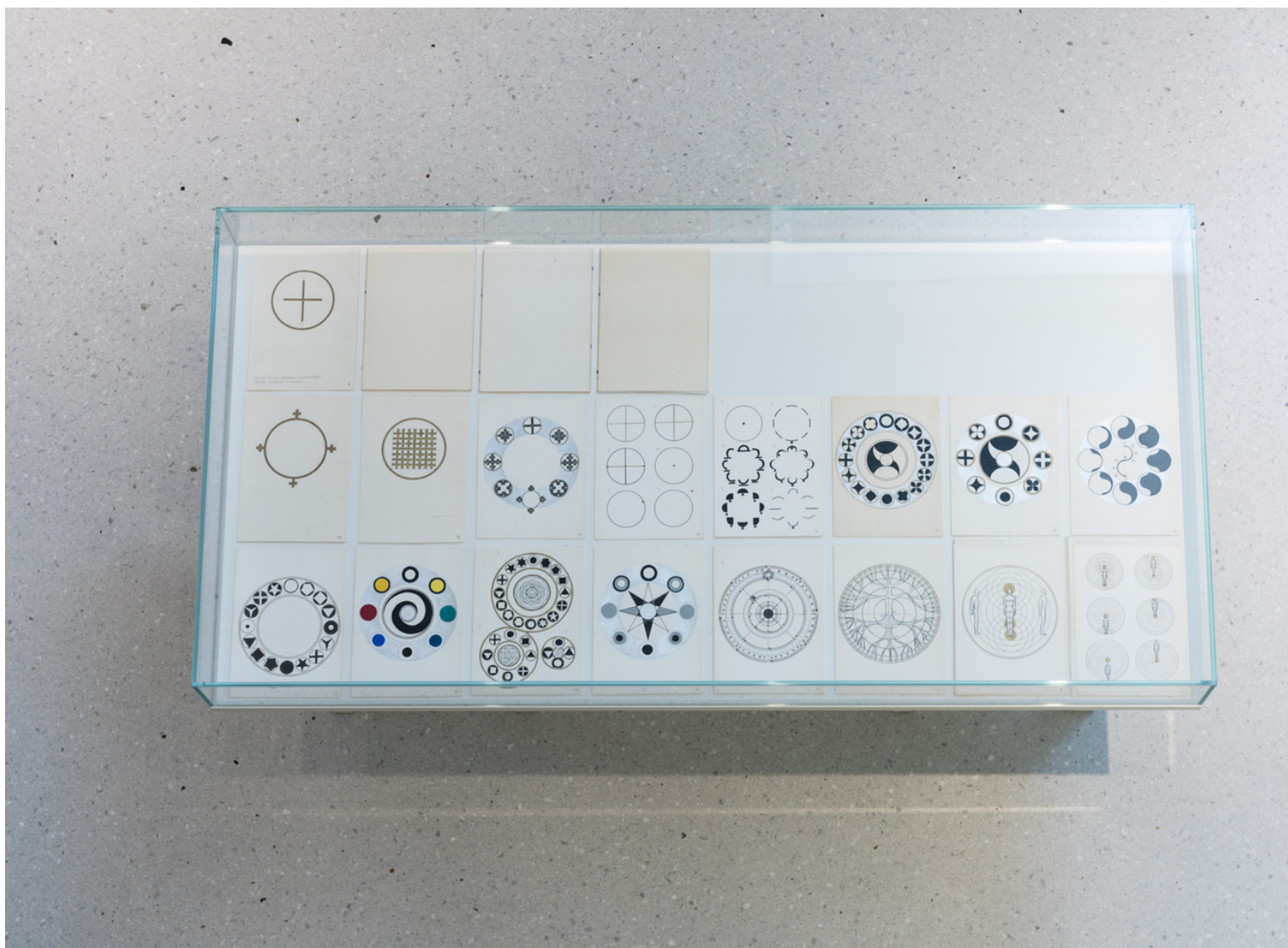


# Созерцание как форма мышления: Валерий Ламах на Documenta 14

Беседа с участницей кураторской команды Documenta 14 Еленой Сорокиной посвящена выставленным на этой крупнейшей периодической выставке «Книгам схем» украинского художника Валерия Ламаха (1925-1978), контексту их показа, а также роли «исключений и сингулярностей» в истории искусства.

«Слова должны множиться, как кубики смальты в мозаике, и создавать четкую, жесткую плоскость» (В. Ламах).



**Ю.Л.** Елена, как бы вы могли описать тот срез контекста Документы, в котором показана работа Ламаха?

**Е.С.** Здесь надо говорить о контексте Новой Галереи – одной из основных площадок documenta 14 в Касселе, но если не возражаете, давайте начнем с самого Валерия Павловича Ламаха. Я не уверена, что его работы, вернее основной труд его жизни, всем хорошо известен. Нас интересовали прежде всего его «Книги схем», которые состоят из текстов, в

том числе поэтических, и рисунков/диаграмм. Эти Книги можно описать как индивидуальную космологию, его собственную систему мироздания, над которой он работал более 30 лет. «Книги схем» – это монументальный труд в стиле «ведического структурализма». Если угодно, визуальность их выстроена сугубо математически – Ламах начинает с простейших элементов, например круга – с базовой формы или формулы, поэтапно усложняя ее.

**Ю.Л.** Ламах экспонировался в одной комнате с ранней работой Мачюнаса (кальки с картами и заметками по истории Евразии). Был ли какой-то специальный умысел в совмещении именно этих работ, или оно было продиктовано чисто экспозиционными условиями помещения?



**Е.С.** Этот срез включает [«Атлас Российской Истории» Юргиса Мачюнаса \(1931-1978\)](#). Атлас – одна из самых ранних его работ, сделанных в 1953 году, когда Мачюнас был еще студентом в Питтсбурге. Рисованные от руки карты являются в определенной степени «системой наблюдения» за текущими и пульсирующими российскими границами на протяжении около 1000 лет, на которую надо смотреть с конца (по этому поводу есть четкая и однозначная инструкция Мачюнаса). Движение «линий экспансии» сопровождается подробно приведенными историческими фактами.

Здесь есть еще одна работа – [«Путешествие в Россию» \(1989-2017\) Ерванта Гианикьяна и Анжелы Риччи Льюччи](#)

(оба р. 1942) – которую они снимали в 80-е годы и закончили специально для documenta 14. Работа состоит из 6 проекций и серии рисунков, она включает документальный материал 80-х, который можно условно описать как портреты «переживших авангард» – в основном авангард литературный. Многих из этих людей больше нет в живых. Мы видим и слышим, например, Нину Берберову или Иду Аппельбаум. Если вы знакомы с методом «аналитической камеры» этих легендарных кинохудожников, то между съемкой материала и законченным произведением у них проходит иногда много лет, и тогда оригинальные кадры уже превращаются в «архив». Их система часто включает «археологию пленки», взгляд на ее материальность, ее пыль и царапины. Камера художников функционирует как микроскоп и телескоп одновременно – она показывает то, чего обычным взглядом не заметишь.

**Ю.Л.** Если можно, немного о «кухне» этой ситуации: как пришла идея показать Ламаха, как это обсуждалось, через кого удалось получить работу?

**Е.С.** Идея показать Ламаха – результат исследований кураторов и художников documenta 14, их интереса к миграциям идей и различным «картографиям знания». Круг Ламаха хорошо знала [Анна Даучикова](#), которая жила в Советском Союзе в 80-е, – она тоже участвует в Documenta 14. Мозаикам Ламаха посвящен один из ее фильмов *Along the Axis of Affinity* (2015). Оригиналы «Книг Схем» были предоставлены Алиной Николаевной Ламах, вдовой Валерия Павловича Ламаха, глубокого знатока его творчества, которая написала множество аннотаций к «Книгам». Алина Николаевна – художник по образованию, она всю жизнь работала в области декоративно-прикладного искусства, и беседы с ней были для нас очень важны для понимания «Книг Схем» и процесса их создания.

**Н.К.** В наших с Юрой беседах уже несколько лет время от времени возникает термин «македонский кубизм». Мы его раньше определяли так: «Различные практики переноса универсальных модернистских языков на почву провинций и окраин. Такой перенос порою создает не только местные диалекты этих языков, но может привести к полному их пересмотру и обновлению». Исследовать локальные версии модерности и усложнять или оспаривать с их помощью некую «генеральную линию» западной и западоцентричной истории искусства – это сегодня вполне признанный и в каких-то сферах уже доминирующий подход. Уместно ли в рамках этого подхода рассматривать и вашу экспозицию Ламаха? И какие экспозиционные соседства (говорю не только об упомянутых Юрой соседствах в одном зале) создают для Ламаха контекст, в котором он может быть лучше увиден и понят?

**Е.С.** documenta 14 не мыслит категориями западных правил и локальных исключений, мы расшатываем эти категории, пересматриваем правила, изучаем их историю и идеологию, «девуалируем» их. У Documenta не может быть евроцентричного взгляда на мир в сегодняшней ситуации. Здесь можно вернуться к [Новой Галерее](#) – именно она анализирует политичность и идеологичность историзации, процессы манипуляции историческим сознанием, процессы вписывания в историю и исключения из нее.

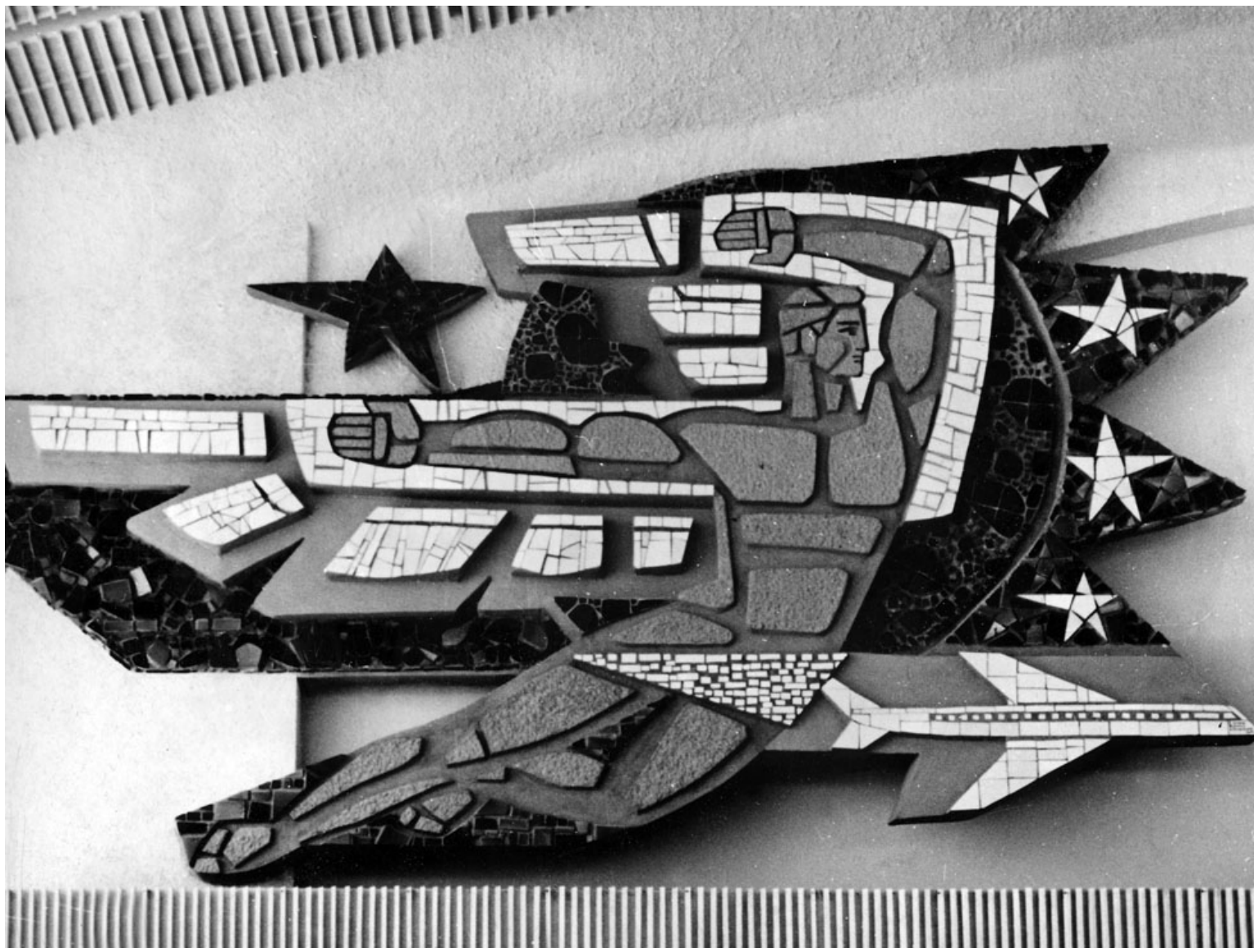
Например, историю идеализации и «арианизации» Греции немецким Романтизмом, проблемы реституции или исчезновения произведений в результате колониальных завоеваний и войн, а

также канона «послевоенной истории» – то, что сейчас обсуждают как Postwar. Частью этой истории является и сама Documenta, основанная Арнольдом Бодом в 1955 году. В то время город Кассель, который после войны превратился в глубокую пограничную провинцию в нескольких километрах от Восточной Германии, все еще лежал в руинах. Центр и окраины – очень часто переменные величины. Поэтому мы не оперируем «-измами», нас интересуют исключения, сингулярности и нестандартные, неформальные, неординарные практики.

Приведу один пример – [работы Нилимы Шейх](#) (р. 1945) – опять же, в Новой Галерее. Ее модернизм использует язык индийской и персидской миниатюры, выполненной в технике темперы, с явным присутствием нарратива о конфликтах, кастовых проблемах и традиционном общепринятом насилии над женщинами в кругу семьи. Он включает в себя поэтические тексты, которые являются частью пространства картины. Ее работа в Новой Галерее содержит стихи Анны Ахматовой. То, что Нилима Шейх – одна из важнейших фигур индийского искусства – до сих пор не известна нам, – не ее проблема, а наша. Почему мы до сих пор смотрели на ее работы сквозь решетку канонического модернизма?

Не уверена, что Ламах думал о себе как о локальном модернисте или вымученном соцреалисте. Он выстраивал собственную систему, свой «метод познания через созерцание, воплощенное в схему», изучал «созерцание как форму мышления». И в documenta 14 Ламах не призван иллюстрировать ни советскую историю, ни местные эксперименты с модернизмом, ни национальную идентичность.

**Н.К.** Валерий Ламах долгое время был широко известен как [автор монументальных работ](#) в характерном для своего времени неомодернистском ключе, и лишь узкий круг знал про его «Книги схем» и абстрактные работы. Произведения советского шестидесятнического-семидесятнического монументализма сейчас находятся в зоне риска – с одной стороны из-за процессов «декоммунизационного» разрушения, направленного против работ, включавших идеологическую пропаганду. А с другой – в результате коммерциализации общественных пространств и их реорганизации в соответствующем духе, из-за чего гибнут любые монументальные произведения, «ставшие на пути». Известная монументальная композиция «Икар» в аэропорту «Борисполь» (в ныне закрытом терминале В) в 2000-х фактически лишилась мест, с которых ее можно было рассматривать. Это произошло, когда интерьер обновили и построили павильон для Duty Free. А [композиции в здании киевского Речного вокзала](#) (авторы Эрнест Котков, Валерий Ламах, Иван Литовченко) просто годами ветшали вместе со стенами частично закрытого здания, ожидавшего продажи. Причем в результате приватизации частей зданий и, соответственно, нарушения целостности архитектурных ансамблей такие произведения гибнут уже давно, фактически весь постсоветский период.







Ламах не был похож, например, на московских концептуалистов, которые могли быть монументалистами, как Игорь Макаревич, или книжными иллюстраторами, но для которых действовал принцип «работа - отдельно, искусство - отдельно». Между «официальной» и «неофициальной» ипостасями Валерия Ламаха или, например, [Федора Тетянича](#), происходило постоянное перетекание. Скорее деятельность Ламаха можно определить не как «параллельные занятия», а как сложную форму с различными гранями. Это все длинная подводка к простому вопросу: видишь ли ты показ «неофициального» Ламаха некой формой легитимации всего комплекса его наследия, включая и монументальную составляющую? Или ты видишь «Ламаха Схем» и «Ламаха-монументалиста» разделенными фигурами?

**Е.С.** Мнение о том, что мозаики – это одна сплошная идеология, очень примитивно, что тут еще можно сказать. Знакомясь с «Книгой схем» и с образом мыслей Ламаха, понимаешь, что он был незаурядным художником, и, конечно же, его сознание и его «формы мышления» создавали как «схемы», так и мозаики. Что именно Ламах закодировал в мозаиках – это искусствоведческий вопрос, и изучать мозаики в свете его «схем» совершенно необходимо (не говоря о том, что это безумно интересно). Здесь нужны серьезные исследования, но то, что видно невооруженным глазом – мозаика есть «схема» тоже, она позволяет определенный уровень абстрагирования. Кроме того, мозаика – это еще и сетевая структура, математическая система, протокибернетика, если угодно. А может быть, его мозаики – это партитуры к музыке сфер? Тут я немного утрирую, конечно же, но ведь в круг Ламаха входил Сильвестров, незаурядный музыкант и композитор. Если серьезно, Ламах вел диалог с западными философами, с тем, что ему было известно о буддизме и других течениях древнеиндийской философии, а также с реализмом. Не следует забывать, что его заключительная «Книга» – о Репине.

Это еще один важный вопрос documenta 14 – наше понимание реализма канонично, нам нужен более открытый и менее нормативный взгляд. [Анджей Вроблевский](#) (1927-1957), например – знаковый художник Postwar-эпохи.

Его «двусмысленный реализм» абсолютно симптоматичен. Вроблевского интересовали темы насилия, катастрофы – кого они могли не интересовать в послевоенной Польше – но одновременно это были политические сюжеты, близкие новому режиму. И Вроблевский некоторое время честно пытался следовать соцреализму, в какой-то момент отказался от него, но не отказался от фигуративности, а придумал невероятный метод философского и эстетического совмещения, казалось бы, несовместимого. Он стал писать абстракцию на одной стороне холста и фигуру на другой. Это странное и гениальное сосуществование разнородного – во времена, когда надо было делать выбор со всеми вытекающими из него последствиями. Кстати, некоторые из его абстракций напоминают мозаики.

Возвращаясь к Ламаху, еще раз хочу подчеркнуть, что нас не интересовало буквальное прочтение его эзотерики, нас интересовала нелинейность истории. То, как выживали идеи авангарда и какие именно. Что вошло в канон Камиллы Грей и превратилось в часть западного канона в его американской трактовке и что осталось за бортом, то есть за железным занавесом. А там, помимо всего прочего, осталась органическая школа Матюшина, там остался Филонов. Совершенно потрясает уровень неизвестности Филонова в современном искусстве. Потрясает и приводит к логичному вопросу: почему? Это нельзя объяснить исключительно его обсессивным непродаванием картин и их хранением для пролетариата будущего (и в результате его полнейшим отсутствием в западных музеях). Филонов на перепутье между абстракцией и фигурой, им сложно иллюстрировать канон, создавать образ нового мира. Но сегодня Филонов с его клеточной структурой мироздания (тоже мозаичной в какой-то степени), с его очеловеченными животными, с его дистанцией по отношению к технократическому модернизму той жесткой эпохи – нам гораздо интереснее,

ЧЕМ КАНОН.

