

# Параллакс античности. «Оргии» Дмитрия Гугова



Сцена любви на килике. Художник Триптолема. V в. до н.э.

Серия «Оргии», в которой любовные сцены, созданные античными художниками, чередуются с эротическими зарисовками Пикассо, явилась продолжением экспериментов Дмитрия Гугова по созданию металлических объектов-картин, воссоздающих узнаваемые сюжеты античного и европейского искусства, а также образцы каллиграфии и черновики рукописей философов и композиторов. Наиболее известной серией Гугова в России<sup>1</sup>, выполненной в данной технике, являются «Образы»<sup>2</sup>, в которых художник поработал с образностью византийской и русской иконописи. Появившиеся в момент оживления в стране общественной дискуссии о выборе культурной парадигмы, «Образы» были ожидаемо восприняты в контексте этой полемики. Казалось, что Гугову было важно заявить посредством своих «икон» о праве современного художника свободно обращаться к любым слоям культурной традиции (включая религиозную), творить новые образы и смыслы на ее территории. Для общества, впрочем, дискуссия оказалась непродолжительной, и в этом смысле «оргии», показанные всего лишь год спустя на выставке с экзотическим названием «Гений нуждается в оргии»<sup>3</sup>, смотрелись как симметричный ответ художника на ее завершение, как демонстративный жест эскапизма в адрес социокультурной повестки дня.

Если мы обратимся к генеалогии металлических работ Дмитрия Гугова, то увидим, что тема обладания территорией, ее захвата или, напротив, обороны, имеет к ним непосредственное отношение. По свидетельству самого художника, идею этих серий ему подсказали самодельные, собранные из мусора металлические заборы, которыми жители Подмосквы обносили самовольно захваченные ими участки земли. «Для защиты скудного урожая они строили заборы совершенно невероятной прочности из старых металлических кроватей, балок, проволоки, сеток и труб. Все это ныне обветшало, но только приобрело в своей выразительности... Меня в этих кривых железках привлекало... их сходство с черновиками, каллиграфией, первыми рисунками», пишет Гугов<sup>4</sup>.

Брутальная наивность этих защитных сооружений живет во всех металлических работах Гугова. В качестве материала для них художник использует незащищенное от коррозии железо. Ржавчина, следы сварки, угрожающие ракурсы оцетинившихся железных полос – все это составляет неотъемлемую часть их эстетики. И в то же время, говоря словами Платона, «если раскрыть такого силена, внутри у него оказываются изваяния богов»<sup>5</sup>. При нахождении зрителем правильной физической точки зрения на эти объекты, из металлического хаоса рождаются образы античного или классического европейского искусства.

Таким образом, похоже, что идея захвата художником территории для своего творчества, с самого начала была заложена Гуговым в эти работы. Отметим, что данной территорией оказываются не те области, которые сегодня считаются определенными искусству (политика, science, новые технологии, т.д.) и на которые обычно распространяется экспансия современных художников. Гугов совершает захват самой художественной традиции, наследование которой современным искусством сегодня стоит под вопросом. Для Гугова важны и правовой, и сентиментальный аспекты в этих отношениях наследования. В одном из интервью, данных по случаю открытия выставки с «оргиями», он называет себя «варваром на развалинах Рима, полюбившим то, что было разгромлено»<sup>6</sup> и проводит границу между собой и «настоящим художником». Однако тем самым он лишь подчеркивает особенность пост-марксовского понимания искусства по отношению

к предшествующей Марксу интеллектуальной традиции. По мысли Маркса, капиталистическому обществу соответствует искусство, чья современная суть состоит в сопротивлении навязываемой капитализмом логике культурного производства и потребления. В этом сопротивлении, собственно, заключается суть всего европейского авангарда конца XIX – первой половины XX веков. Однако сегодня мы видим, что именно сопротивление культурному производству и экспансия в сопредельные области во второй половине XX века стало основным продуктом, производимым авангардными художниками и потребляемым современным капиталистическим обществом. Соответственно, попытка реализации творческой мысли современного художника на территории классического искусства является возможной стратегией ускользания от подавляющей силы сегодняшнего мейнстрима.

Итак, в «оргиях» Гугова происходит сначала любовное (по признанию самого художника) воспроизведение в современной технике работ античных художников, а затем – извлечение из них новых смыслов, можно даже сказать – нравственных уроков. Первое достигается посредством монументализации античного первоисточника («в этом и чудо древнего искусства, что оно выдерживает любые увеличения», замечает Гугов<sup>7</sup>), а также придания изначально плоскому изображению реального объема (например, диаметр его металлических тондо по мотивам античной вазописи составляет 120 см, глубина – 40 см). Монументализация, однако, заключается не только в наращивании размера. Металлические работы Гугова рассчитаны на экспонирование в пространстве определенного типа. Это пространство современной галереи, так называемый white cube<sup>8</sup>, позволяющий абстрагировать произведение искусства от любого бытового или интерьерного контекста. Более того, зритель должен иметь возможность обойти работу вокруг, увидеть ее буквально во всех ракурсах и всегда – на стерильно белом фоне. При исполнении этих условий, «оргии» Гугова создают эффект параллакса – зритель наблюдает их постоянную трансформацию по мере собственного движения. Если абрис античного сюжета мы видим из одной определенной точки (на расстоянии приблизительно 10 метров от объекта, под прямым углом по отношению к плоскости его обрамления), то, перемещаясь относительно него – приближаясь и заостряя угол зрения, – мы видим как металлическая графика «раскрывается» в пространстве, превращаясь сначала в экспрессионистический рисунок, а затем и вовсе в абстракцию. Подойдя к работе совсем близко, мы ощущаем ту самую подмосковную ограду, когда-то вдохновившую Гугова. Не соблюдая дистанции, не имея широты взгляда на произведение искусства, мы встречаем только глухое, бесформенное сопротивление металлической основы.

Очевидно, что запрограммированный здесь эффект параллакса, имеет не только формальное, но и концептуальное значение. Как справедливо заметил Анатолий Осмоловский, перед зрителем этих работ развертывается вся история искусства, и он оказывается «способен сам выбрать какой своей «стороной» ему больше всего подходит «искусство»<sup>9</sup>. Античные «оргии» с их вполне конкретными сюжетами превращаются во внутреннюю мистерию, интенсивное переживание зрителем искусства разных эпох перед одним и тем же объектом. Таким образом, Гугов доказывает родство античности и современности, возможность их имплицитного совмещения в одном материальном носителе, и, следовательно, право художника сегодня работать на территории классического наследия.

Михаил Владимирович  
Овчинников

Mikhail Vladimirovich  
Ovchinnikov

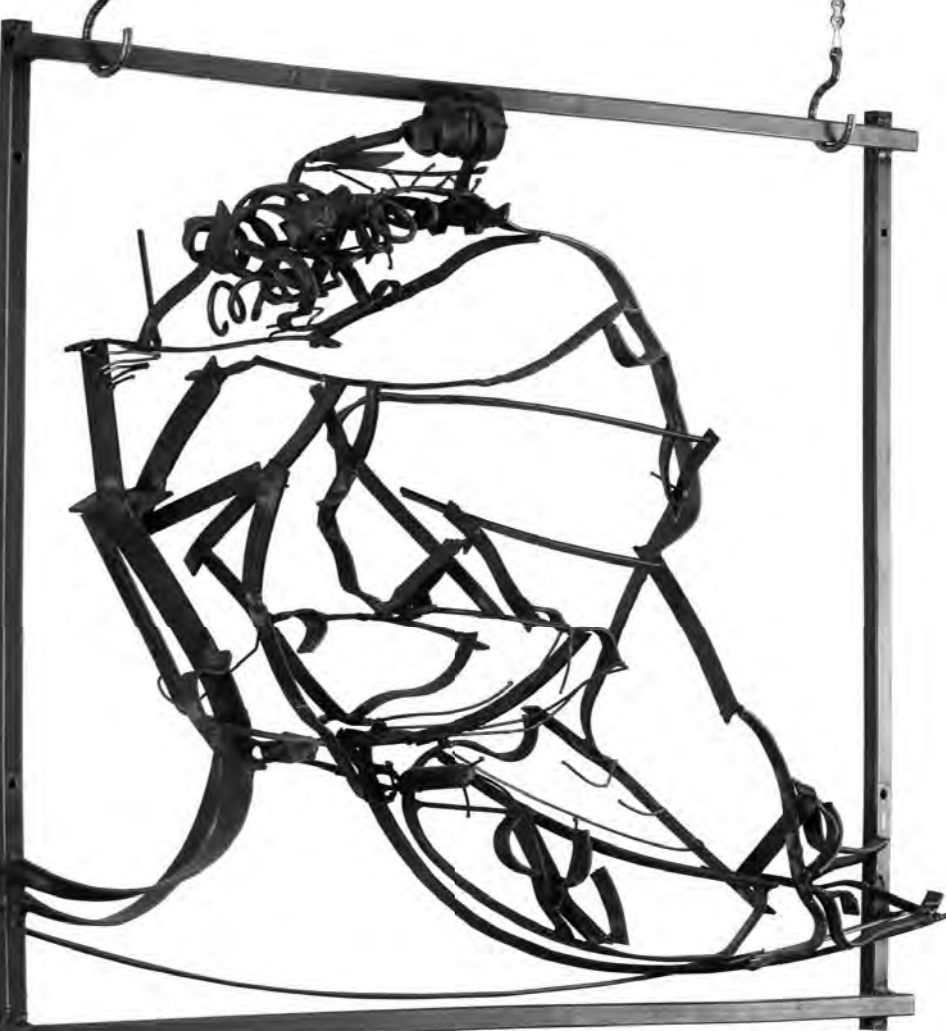
директор филиала в Санкт-Петербурге  
Культурно-исторический фонд  
«Связь времен»



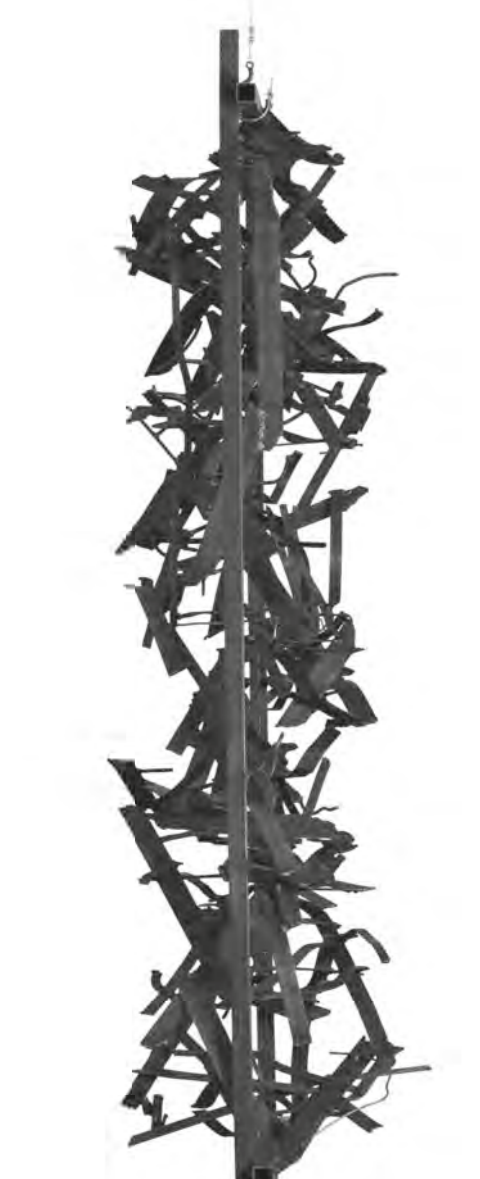
Сцена любви на килике. Художник Триптолема. V в. до н.э.  
Металл, сварка. 2012-2013  
Ø 120 см. Глубина 40 см.



Влюбленные на ойнохое. Влюбленные с древнегреческого кувшина. По мотивам вазописи V века до н.э.  
Металл, сварка. 2012-2013  
90 × 110 × 40 см.



Пикассо. Из иллюстраций к «Лисистрате» Аристофана. 1934  
Металл, сварка. 2012-2013  
178 × 123 × 40 см.



1 Наиболее известной в мире, наверное, следует считать первую серию металлических объектов Fence, экспонировавшуюся на Documenta 12 в Касселе в 2007 году.  
2 Гугов использовал в качестве названия серии и одноименной выставке в галерее М&Ю Гельман (2012) греческое слово «иконо».  
3 Выставка в галерее «Триумф», Москва, 2013.



4 Гугов Д., «Рисунки Рембрандта и другие работы из металла». Изд-во «Прондриссе», 2010.  
5 Платон, «Пир».  
6 <http://gorod.afisha.ru/archive/interview-gougov/>

7 Гугов Д., «Рисунки Рембрандта и другие работы из металла». Изд-во «Прондриссе», 2010.  
8 См. O'Doherty B. "Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space", The Lapis Press, 1986.  
9 Осмоловский А. Журнал «База», 2010, № 1.