

## За порогом видимого: фотографические объекты Александра Угая

А. Н. Фоменко

Российский государственный гуманитарный университет,  
Российская Федерация, 125993, Москва, Миусская пл., 6

**Для цитирования:** Фоменко, Андрей. «За порогом видимого: фотографические объекты Александра Угая». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 2 (2021): 263–287. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.206>

Одной из особенностей фотографического медиума служит то, что процесс формирования изображения в нем принципиально невидим — в отличие от живописи. Фотография, которая делает мир более «видимым», сама в некотором смысле ускользает от визуального контроля. Переход к цифровой технике отчасти редуцирует эту «темную сторону» фотографии, но вместе с тем позволяет более остро ощутить специфику аналоговой фотографии и располагает к рефлексии относительно ее двойственной природы. Примером служат работы современного казахстанского художника Александра Угая, который в своей практике смещается от фотографии как изображения к фотографии как объекту, веществу и процессу, объединяя тематизацию природы фотографического с темой памяти и забвения. В проекте «Объекты памяти» (2013) он переснял фотоснимки из архивов казахстанских концентрационных лагерей, но не с лицевой, а с оборотной стороны, акцентировав внимание на объектности и эфемерности фотоотпечатка. В других своих «метафотографических» работах Угай почти полностью исключает изобразительный компонент: так, «Капсула времени» (с 2011 г.) представляет собой долгосрочный проект, выявляющий «саморазрушительный» характер акта фотографирования. Итогом этой рефлексии относительно фотографической диалектики видимого и невидимого служит серия «обскуратонов» (2017–2018) — камер-обскур сложной конфигурации, снабженных множеством отверстий. Обскуратон попеременно выступает как инструмент для создания изображения (аналог визуального аппарата человека) и как видимый объект, интегрированный в среду наряду с другими вещами. Здесь прочитывается полемика с идеей тотального визуального контроля; машины зрения оказываются одновременно машинами слепоты. Складывается впечатление, что акцент на физических и химических процессах, использование конкретных иконографических источников и отсылки к историческим реалиям преследуют в проектах Угая единственную цель: растворение смыслов и распад форм. Эту позицию хорошо описывает фигура «ангела истории» (В. Беньямин), чей «лик обращен к прошлому» с растущей горой обломков.

*Ключевые слова:* Александр Угай, фотография, современное искусство, искусство Казахстана, камера-обскура, обскуратон, паноптизм, постфотография, неовангард, энтропия.

«Теперь ты по крайней мере знаешь, как выглядишь», — говорит девочка по имени Алиса, героиня фильма «Алиса в городах» (1974), сфотографировав на поляроид своего друга — молодого журналиста Фила, переживающего личностный и профес-

сиональный кризис. Учитывая тот факт, что режиссер фильма Вим Вендерс и сам увлеченный фотограф, эта реплика представляется далеко не случайной; в ней содер­жится определенная «теория фотографии», компактно уложенная в одну фразу.

Действительно, с появлением и распространением фотографии мы словно об­рели «новое зрение», начав смотреть на мир через призму медиума, который сделал вещи более видимыми, чем когда-либо ранее, и одолжил свою зоркость нам, своим пользователям. Это обстоятельство было отмечено еще на заре истории фотогра­фии: в одном из первых отзывов на изобретение Дагера содержится следующий рассказ. Репортер, которому изобретатель показывает свои — по его словам, не­рукотворные — изображения на посеребренных пластинках, поначалу принимает их за искусную мистификацию. «Что заставит нас поверить, что это не рисунки би­стром или сепией?» — спрашивает он. «В ответ месье Дагер дает нам в руки увели­чительное стекло, и мы с его помощью рассматриваем мельчайшие складки драпи­ровок и линии пейзажа, невидимые невооруженным глазом» [1, р. 4]. Рассматривая фотографию под сильным увеличением, дабы удостовериться ее «фотографичность», репортеры находили в ней больше визуальной информации, чем казалось пона­чалу, обнаруживали изображение, существующее за порогом нормального режима зрения. Но, переступая этот порог, они одновременно попадали на территорию, где изображение мало-помалу исчезало: сначала из виду терялись общие очертания предметов, уступавшие место деталям текстуры, а затем и они становились неот­личимы от текстуры самого фотоснимка. В какой-то момент наблюдатели, веро­ятно, забывали о таких категориях, как «сходство» или «реализм», отрешались от изображенной реальности, концентрируясь взамен на реальности самого медиума, его материальности, его «веществе». Вслед за ними так порой поступают многие любители фотографии: разглядывают снимки в упор, будто ощупывая взглядом их мерцающую поверхность. В этот момент они слепы к тому, что изображает фото­графия. Образ растворяется в крупницах материи, как это происходит в фильме «Блоу-ап» («Blowup», «Фотоувеличение»), где попытка рассмотреть что-то на фото­графии путем сильного увеличения приводит к полному развоплощению рассма­триваемого предмета (так позитивистский оптимизм XIX века сменяется гносеоло­гическим скепсисом XX века, реализм — модернизмом).

Это ослепление может проявиться и иначе, даже в рамках нормального режи­ма осмотра фотоснимка. Так, Томас Кроу в статье «Росс Блекнер, или Условия воз­вращения живописи» указывает на то, что, в отличие от большей части модернист­ской живописи, которая оперирует «матовыми, ткаными и пористыми» поверхно­стями, дабы акцентировать материальность носителя, поверхность фотоотпечатка обычно обладает гораздо более высокой светоотражающей способностью: «Любой искусственный потребитель фотографии привык смотреть сквозь блеск или отлив бумаги; наряду с герметично однородной текстурой изображения, индифферент­ной к любой иллюзии, какая может обнаружиться в тонком химическом слое, отра­жение является определяющей особенностью данного медиума» [2, р. 117]. Именно это происходит в упомянутой выше сцене из «Алисы в городах»: героиня смотрит на мерцающий в лучах света снимок, и отражение ее лица совмещается с изобра­жением ее друга.

Самая интригующая (и обычно ускользающая от внимания исследователей) особенность фотографии, к которой подводят нас эти наблюдения, заключается

в своеобразной диалектике видимого и невидимого, света и тьмы, образа и вещества. Ведь сущность фотографии состоит в «прямом» (точнее, опосредованном лучами света, пропущенными через объектив) преобразовании вещей в изображения. Но это преобразование осуществляется за пределами нашего восприятия. Если создание картины необходимым образом видимо на каждом своем этапе, то возникновение фотографии происходит в пространстве, недоступном для визуального контроля. В этом есть некий парадокс: фотографический процесс, который делает мир более видимым, который воплощает в себе торжество взгляда, берущего вещи под свой контроль, сам от этого взгляда ускользает. Будучи порождением света, фотография требует полной темноты. Продукт человеческой науки и техники, она в то же время причастна великим таинствам материи, протекающим в темных комнатах мироздания. Ее можно сравнить с образованием минералов в недрах земли, или с метаморфозом у насекомых, или с великим деланием алхимиков.

Одно из важнейших последствий распространения цифровой фотографии заключается в том, что она делает неощутимым этот «темный» интервал, разделяющий вещь и образ, эту отсрочку, на которой строилась психология аналоговой фотографии и которая в ужатом виде сохранялась даже при съемке поляроидом. Теперь мы можем увидеть изображение незамедлительно, практически сразу после момента фотосъемки. Конечно, «темная сторона» фотографии не исчезла бесследно, она лишь переместилась, как перемещается тень по мере движения солнца. Ведь цифровые фотографии в основном невидимы — если не по сути, то по факту: они хранятся в виде файлов на жестких дисках и других носителях и визуализируются лишь от случая к случаю<sup>1</sup>. В каком-то смысле фотографическая тень даже увеличилась вместе с увеличением объема фотопроизводства: подумаем о бесконечном множестве фотографий, которые, будучи снятыми, никогда никем не просматриваются. Но разница все же есть, и она заключается в том, что фотография-субстанция уступает место фотографии-информации, лишенной специфической материальности. Вещественное измерение фотографической техники редуцируется, чем и объясняется ностальгическая привязанность к аналоговой технике немногих ее упрямых адептов: последняя кажется более «реальной», несущей в себе частицу материальности самих вещей и их тайной жизни. Казалось бы, остается лишь согласиться с теми, кто именует нашу эпоху эпохой «постфотографии»<sup>2</sup>. Но, быть может, переход в постфотографическое состояние позволяет более остро ощутить специфику фотографии традиционной (и даже в какой-то степени ее меняет, переключая внимание на материальность этого медиума, которая раньше ускользала из виду, поскольку фотография казалась более «бесплотной» по сравнению, например, с живописью) и располагает к рефлексии относительно диалектики, лежащей

---

<sup>1</sup> О последствиях, которые это обстоятельство имеет для статуса изображения, рассуждает Борис Гройс в статьях «От картины к файлу и обратно: искусство в цифровую эпоху» и «Религия в эпоху дигитального репродуцирования» [3, с. 189–98, 216–28].

<sup>2</sup> Термин, введенный в начале 1990-х годов Уильямом Митчеллом в книге «Реконфигурированный глаз: визуальная истина в эпоху постфотографии» [4], с тех пор приобрел широкое хождение. Своего рода реакцией на эту концепцию стало пристальное внимание некоторых практиков (к числу которых принадлежит и Александр Угай) и теоретиков фотографии к ее материальным и объектным аспектам. См. в этой связи коллективную монографию «Фотографии — объекты — истории: о материальности изображений» [5].

в ее основе, — не только на уровне эстетической теории, но и на уровне художественной практики.

Казахстанского художника Александра Угая всегда интересовала двусмысленность фотографии как изображения и субстанции, видимого образа и невидимого процесса. Его работам присущи два, на первый взгляд трудно совместимых, качества: с одной стороны, подчеркнутое внимание к медиальной специфике и техническим процедурам, с другой — высокая степень концептуальности. Стоит напомнить, что критика специфического медиума и специфической материальности искусства стала некогда краеугольным камнем концептуализма. Можно было бы предположить, что Угай на уровне индивидуальной практики воспроизводит этот поворот от искусства как приема к искусству как идее или, наоборот, обращает его вспять. Но в действительности все обстоит иначе: хотя со временем второе из упомянутых качеств усиливается и Угай все более последовательно примыкает к традиции концептуального искусства, это не только не вытесняет первое качество — напротив, технический аспект в его последних работах играет еще более заметную роль. Порой возникает ощущение, что Угай возрождает фигуру художника-мастерового, квалифицированного специалиста, который владеет всеми секретами ремесла, связанного с оптическими медиа, прежде всего с фотографией и кино. Такое ощущение усиливается предпочтением «архаических», вышедших или выходящих из употребления процессов. Не удовлетворяясь простым использованием этих технологий, Угай делает их предметом практических экспериментов и одновременно критического исследования<sup>3</sup>.

Уже в его ранних «кинообъектах» — фильмах, снятых на просроченную восьми- и шестнадцатимиллиметровую киноплёнку, самым важным среди которых является мини-трилогия «Скорбящие» (2004), — существенную роль играл визуальный шум, первоначально незапланированный, но в итоге придавший «кинообъектам» особое неповторимое качество: эти помехи, напоминающие зрителю о реальности медиума, служат одновременно напоминанием о разрушительной работе времени, о власти забвения и жажде памяти. Тема фотографии и ее материальности напрямую поднимается в «кинообъекте» «Бастион» (2007) (рис. 1). Остановлюсь подробнее на этой работе. Ее начало напоминает любительскую кинохронику; действие (если это можно назвать действием, учитывая практически бессобытийный характер происходящего) разворачивается на берегу моря или большого озера, которое служит неизменным фоном для фигур на переднем плане, в основном обращенных спиной к зрителю и лицом к линии горизонта. Отсылка к эстетике приватного архива (и соответственно к приватному, биографическому времени) сочетается с другой, историко-художественной, аллюзией: положение фигур в кадре напоминает мотив созерцания величественной природной стихии в романтическом пейзаже, в частности у Каспара Давида Фридриха, где фигуры персонажей на первом плане картины дублируют позицию нас, зрителей картины.

Эта ассоциация подкрепляется в кульминационном эпизоде фильма, где нашему взгляду — и, очевидно, взгляду мирно сидящих на скамейке персонажей, наших кинодвойников, — является странное, одновременно пугающее и комическое

<sup>3</sup> Общий обзор работ Александра Угая дается мною в статье «Смерть героя и другие воспоминания о современности» [6]; см. также статью куратора Юлии Сорокиной в каталоге выставки «Фантомные были» [7]. О ранней фотографической серии Угая «Мы из Техаса» см. также [8].

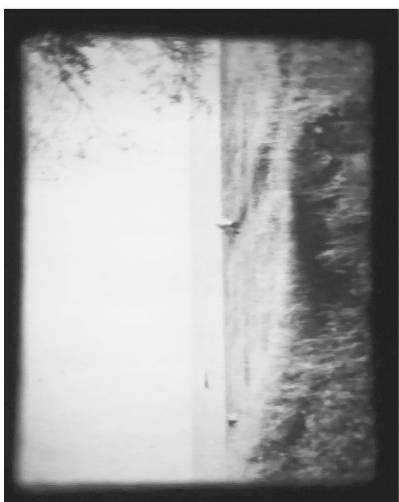
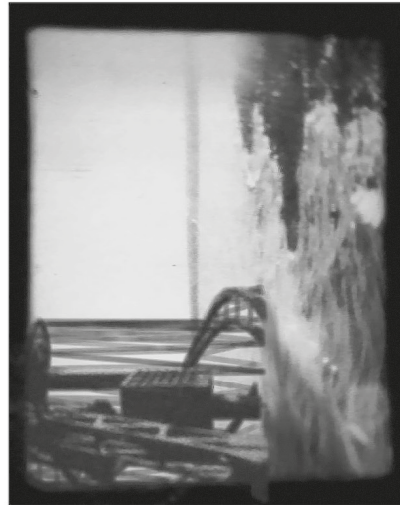


Рис. 1. Александр Угай и группа «Бронепоезд». Бастион. 2007. Кадры из фильма

зрелище: вдоль линии горизонта неспешно проплывает «Памятник III Интернационала» Владимира Татлина, своими очертаниями действительно очень похожий на те объекты — остроконечные горные пики, ели, мачты и шпили соборов, которые изображал Фридрих в глубине своих пейзажей<sup>4</sup>. Возвышенное в данном случае воплощено не образе природы, а в образе истории или, лучше сказать, исторического обещания, которое, как и татлинский проект, осталось неисполненным. Пафос этой возвышенной встречи двух времен — «малого» биографического и «большого» исторического — снимается иронической деталью: движение монументального фантома сопровождается до боли знакомым звуком скрипящих уключин, превращающим героическую икону революционного авангарда в архаичный реликт, готовый рассыпаться в прах от собственных усилий, но в то же время намекающим на материализацию этого воспоминания. Интегрируя произведение советского авангарда в пространство любительской хроники и приравнивая ее к бытовой вещи, Угай словно находит возможность вывести ее из исторического архива и поставить под сомнение границу, разделяющую большую историю и частную биографию; в следующем эпизоде башня пристает к берегу, т. е. пересекает черту, отделяющую прошлое от настоящего, а историческое время от личного. Затем картина меняется: на экране появляются архивные снимки, прибитые к берегу морским прибором или течением реки — прозрачной метафорой времени. Пребывание фотографий в жидкой среде очень напоминает ситуацию проявки фотоотпечатков в кювете. И действительно, изображения на них, поначалу смутные, практически невидимые, постепенно будто проявляются, и перед нами возникают приметы минувшей эпохи: аэроплан, сцена пахоты запряженным плугом, идиллический пикник в духе «Завтрака на траве» — образы, иконографию которых можно определить как смешанную, объединяющую черты старого и нового, архаического и современного, и которые указывают на переходный, а лучше сказать, вводный, предварительный характер породившего их времени (незадолго до Первой мировой войны и русской революции) или времени вообще. Можно предположить, что дальнейшее нахождение этих снимков в текучей субстанции воды-времени чревато их размыванием и исчезновением, что эта субстанция обладает амбивалентными свойствами, способностью как проявлять, так и навсегда скрывать.

Несколько иначе эта двойная способность тематизируется в более поздней фотографической серии «Анонимный архив» (2013–2014), где Угай проделывает примерно то же самое, что герой «Блоу-ап»: «приближает» второстепенные, фоновые детали, чаще всего фигуры случайных прохожих с неразличимыми чертами лица, на найденных любительских фотопортретах. Однако если в этих работах диалектика видимого и невидимого присутствует скорее на периферии основной темы, то в других случаях она выходит на первый план, а фотография как объект частично или полностью вытесняет фотографию как образ. Впрочем, внимание художника

<sup>4</sup> Этот эпизод еще более явно цитирует известную картину Александра Дейнеки «Будущие летчики» (1938) — одно из самых популярных и самых «романтических» произведений советской живописи. Значение этого цитирования заключается, помимо прочего, в указании на авангардное прошлое Дейнеки (и в известном смысле советской культуры в целом), все еще осязаемое в его соцреалистических картинах. Гидроплан, за полетом которого следят «будущие летчики», является своего рода реалистическим «двойником» утопического «Летатлина» (1929–1932) — сконструированного Татлиным летательного аппарата, который должен был управляться мускульной силой пилота, — что в некотором смысле мотивирует появление в фильме Угая другого татлинского проекта.

к специфическим особенностям медиума неизменно сочетается с «внемедиальными» референциям, с мотивами истории и памяти, которые красной нитью проходят через все его проекты. Эти два измерения не просто сосуществуют в работах Угая — они словно взаимно проявляют друг друга: сосредоточенность на медиуме открывает доступ к реальности за его пределами, которая, в свою очередь, обнаруживает особые и не всегда очевидные качества этого медиума.

Ключевое место в этом ряду занимает серия фотографий «Объекты памяти» (2013) (рис. 2). Выполненная в нейтральной и объективной эстетике концептуальной, «постбехеровской» фотографии, она — в традициях этой эстетики — представляет собой гибрид фотографической техники и метода апроприации, предметом которой в данном случае стали фотоснимки из архивов казахстанских лагерей для ссыльных<sup>5</sup>. Специфическая особенность проекта заключается в том, что художник показывает эти снимки не с лицевой, а с оборотной стороны — той стороны, которая если не полностью исчезла с появлением цифровой техники, то во всяком случае стала совсем необязательной и статистически редкой, поскольку фотографии, «выводимые» или проецируемые на экран (а именно такой способ визуализации преобладает в наши дни), обратной стороны не имеют, если, конечно, не считать таковой тот прибор, на котором визуализируются файлы изображений. Таким образом, Угай в буквальном смысле отрешается от фотографии как изображения в пользу фотографии как объекта, причем объекта уникального и хрупкого, что идет вразрез с репродукционными качествами этой техники. Все переснятые фотодокументы демонстрируют ту или иную степень износа, фрагментации и распада. Некоторые держатся за счет полос бумаги, склеивающих рассыпающиеся фрагменты и напоминающих бинты на искаленном теле. От других остались лишь кусочки, осколки вроде черепков в археологических раскопах. Большинство несет разного рода надписи и пометки — полустертые эпитафии, напоминания о событиях, которых никто не помнит. Распечатанные в увеличенном формате «Объекты памяти» больше похожи на надгробные плиты, чем на фотоснимки. В одном случае можно различить проступившее на изнанке неясное изображение какого-то здания, словно в тщетной попытке удержать или воскресить нечто в памяти. Фотография предстает здесь в своей традиционной роли свидетеля — однако свидетеля, чьи показания неразборчивы, едва читаемы и в конечном счете обречены на забвение. Подчеркивая индексальную природу фотографии, художник одновременно напоминает о ее эфемерности: фотография — это след, наподобие отпечатка ноги на песке, и, как и всякий след, она неизбежно стирается. «Объекты памяти» служат и объектами забвения: это означающие, которые если еще не лишились своих означаемых окончательно, то стоят на пути к этому. Но странным образом акцент на энтропии обнаруживает и стойкое сопротивление ей: возникает ощущение, что время не только разрушило «объекты памяти», но и придало их осколкам особую прочность, что взамен своих забытых «частных» значений они приобрели некий более общий смысл.

Если в «Объектах памяти» содержание и форма совпадают в том отношении, что исследование фотографии осуществляется посредством фотографической техники,

<sup>5</sup> В проекте использованы материалы из архивов Музея памяти жертв политических репрессий поселка Долинка, Мемориально-музейного комплекса АЛЖИР (Акмолинский лагерь жен узниц родины) поселка Акмол, а также из Центрального архива Караганды.



Рис. 2. Александр Утай. Из серии «Объекты памяти». 2013. Фото, цифровая печать. Предоставлено автором



то в некоторых последних проектах Угая они разведены. Другими словами, они уже не являются фотографиями в собственном смысле слова, это объекты или акции, содержанием которых остается, однако, природа фотографического. Такие работы (можно назвать их «метафотографиями») демонстрируют следующие шаги на пути постепенного устранения изобразительного компонента фотографии в пользу фотографии как вещества и фотографии как процесса.

К их числу относится проект *in progress* под названием «Капсула времени». В 2011 г. Угай предложил нескольким казахстанским художникам отснять по одной пленке и затем в непроявленном виде заложить их как капсулу времени, извлечь которую предполагается в 2030 г. Выбор последней даты неслучаен: он отсылает к стратегической программе «Казахстан-2030» (1997), выдвинутой по инициативе президента Нурсултана Назарбаева. В ней сформулированы долгосрочные цели развития страны вроде «национальной безопасности» и «экономического роста на основе рыночной экономики». Как и все подобные документы, программа эта (независимо от степени конкретизации поставленных задач) носит в значительной степени «автореферентный» характер: ключевую роль здесь играет не предполагаемое воздействие на экономическую, политическую и общественную жизнь, т. е. реализация программы, а сам факт ее формулировки. Слабо скрытая идеологическая функция такого документа, преобладающая над его явным содержанием, — создание ощущения стабильности, постоянства и контроля, т. е. победа над временем и энтропией — предельная задача любой власти, как политической, так и эстетической: в понятии «долгосрочная цель» ключевым является именно определяющее, а не определяемое слово. И действительно, вслед за программой «Казахстан-2030», еще до ее завершения, последовала программа «Казахстан-2050» (2012).

На первый взгляд, ироническая отсылка к политическому контексту в акции Угая служит подтверждением его общности с художественным мейнстримом наших дней, с новым социально-критическим реализмом, который сводит искусство к «презентации» той или иной темы одним из возможных способов — и непременно с обличительным пафосом. Но, как представляется, «общественно-политическая» референция в данном случае вовсе не исчерпывает смысл проекта и притом играет структурную, а не просто тематическую роль. Чтобы понять это, нужно вникнуть в то, как именно «работает» «Капсула времени». Дело в том, что воздействие света на эмульсию во время фотографирования запускает химический процесс, который продолжается и в темноте, но развивается не в сторону формирования изображения, а в сторону его разрушения, и чем больше времени пройдет до момента проявки, тем большими будут потери. Результаты, которые обнаружатся на выходе, после вскрытия капсулы и проявки пленки в 2030 г., непредсказуемы; так или иначе, снимки будут сильно повреждены. Угай словно буквальизирует смысл понятия «капсула времени»: в отличие от «классических» ее версий, сопротивляющихся движению времени, в данном случае время продолжает свою разрушительную работу внутри самой капсулы. Вслед за классиками неоавангарда 1970-х годов художник солидаризуется с энтропией, принимает ее последствия и делает ее частью художественной практики<sup>6</sup>. Однако в проекте Угая разрушение не является привнесенным элементом, который вступает в силу после завершения

<sup>6</sup> Принцип энтропии приобрел ключевое значение в работах и текстах Роберта Смитсона (на пример, в его программном эссе «Энтропия и новые памятники» [9]).

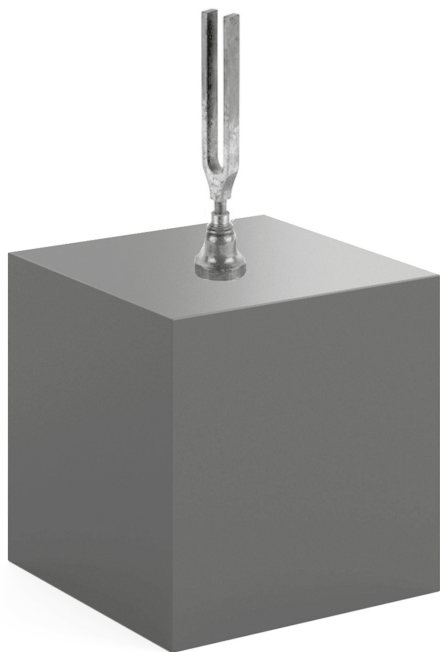


Рис. 3. Александр Угай. Образ в себе. Эскиз. 2015. Цифровая печать. Предоставлено автором

работы; оно инициируется самим актом создания этой работы, фотосъемкой. Неявным образом «критическое высказывание» в адрес «конструктивных» амбиций власти оборачивается «аффирмативным» выявлением деструктивных материальных сил. Но что значит «деструктивных»? То, что на одном уровне прочитывается как распад структурных связей, на другом может быть понято как образование структуры иного порядка.

Обращение к (нео)авангардным моделям обнаруживают и другие работы Угая, в частности «Образ в себе» (2015) (рис. 3), который служит одновременно самым показательным примером тематизации двойственной природы фотографии. Работа представляет собой черный куб, внутри которого в отдельной емкости находится неэкспонированная фотоэмульсия, а снаружи закреплен камертон. Светочувствительное вещество, спрятанное от света, означает, разумеется, чистую потенциальность: возможность перевода вещи в образ. При

этом со временем «изобразительные» свойства эмульсии (ее светочувствительность и размер зерна) меняются, а вещество высыхает. «Медленно высыхающая фотоэмульсия будет трансформироваться из поверхности “образа-в-себе” в некую “вещь-в-себе”, то есть в объект с наивысшей (бесконечной) разрешающей способностью», — комментирует художник. Процесс этот протекает в полной тьме и не поддается непосредственному наблюдению, но своего рода посредником между ним и внешним миром служит камертон, осуществляющий, по словам Угая, «чистую вибрацию в пространстве».

Помимо философских референций, на которые указывает название этой работы и которые подчеркивает художник в своих комментариях, она отсылает и к целому ряду художественных прототипов, связанных с историей модернистской эстетической саморефлексии. Прежде всего «Образ в себе» цитирует типичную идиому модернизма — одинокую монохромную геометрическую фигуру, плоскую или объемную, в первом случае обозначающую «картину», во втором — «скульптуру» в их предельном, очищенном от всех внешних атрибутов и спецификаций выражении. В конечном счете такая фигура указывает на автономию медиума живописи / скульптуры — чисто пространственного и чисто оптического. Одним из самых ранних примеров подобной идиомы служит, конечно же, «Черный квадрат» Малевича, в основу которого тоже положена фундаментальная оппозиция света и тьмы, черного и белого, видимого и невидимого и который тоже может быть истолкован как некий «черный ящик», удерживающий в себе потенциально бесконечное множество картин — всех, какие когда-либо были

и будут созданы<sup>7</sup>. При этом Малевич по-модернистски утверждает самодовлеющую реальность живописного медиума, балансирующего на грани видимого и невидимого, сопрягающего материю и дух, феноменальный и умопостигаемый мир в одной элементарной форме. Вслед за ним это делают и другие художники-модернисты, например Эд Рейнхардт с его монохромами, последние из которых, что характерно, тоже были черными.

Проект Угая указывает не только на эти классические примеры геометрической и монохромной абстракции, колеблющейся между утверждением физической, феноменальной данности картины или скульптуры как пространственного объекта и ее способностью намекать на сферу ноуменального и трансцендентного. Он также напоминает о критике этих претензий в концептуальном искусстве, прибегающем к тому, что Бенджамин Бухло называет стратегией «восполнения» (*supplement*), особенно в работах Роберта Морриса<sup>8</sup>. Самым подходящим примером здесь служит его «Ящик со звуками его изготовления» (1961). Эта работа, с виду типичный минималистский объект, исключаящий любые внешние референции, отличается от других подобных скульптур, которые в то же самое время делали Моррис и другие минималисты, тем, что воспроизводит фонограмму процесса собственного изготовления. Тем самым Моррис доводит до предела автореферентность модернизма и в то же время выворачивает ее наизнанку: его скульптура включает в себя «постороннее» измерение, а именно время, причем не абстрактное, а вполне буквальное время изготовления работы и проигрывания / прослушивания фонограммы. Эта буквализация времени подчеркивает его принципиальную роль в минималистской скульптуре вообще, порывающей с идеей самодостаточно и «оптикалистского» произведения модернизма.

Однако выводы от сопоставления «Образа в себе» с этими двумя источниками — «модернистским» и «постмодернистским» — могут быть неоднозначными. Складывается впечатление, что Угай принадлежит к числу тех современных художников, кто сопротивляется «постмедиальному состоянию», воцарившемуся после минимализма, и обращается к идее специфического медиума, казалось бы, давно себя исчерпавшей. На первый взгляд, включенный в конструкцию «Образа-в-себе» камертон играет роль «восполнения»: иномедиального элемента, с помощью которого тем не менее осуществляется «самоописание» произведения, чего-то одновременно присущего и не присущего этому объекту, своего и чужого. И, как и в случае с классической работой Морриса, этот элемент связан с медиумом звука, т. е. в конечном счете со временем. Но если у Морриса мы имеем дело с реальным звучанием, раздающимся из его куба, то процесс трансформации эмульсии в работе Угая протекает в полной тишине, и установленный на ящике камертон лишь подчеркивает это обстоятельство, выступая как молчаливое указание на то, что остается за пределами поля восприятия и не поддается «проявлению». Другими словами,

<sup>7</sup> В этом отношении красноречивым комментарием служит более поздний текст самого Малевича, «О музее» (1919), в котором он предлагает сжечь все когда-либо написанные картины, а затем экспонировать их пепел в виде «аптеки», судя по всему, представляющей собой некое подобие контейнера: «Цель будет одна, даже если рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение» [10, с. 133–4].

<sup>8</sup> Об «эстетике восполнения» в связи с работами Морриса см. статью Бенджамина Бухло в книге «Искусство с 1900 года» [11, с. 572–3].

синтез времени и пространства, выход в интермедиальное пространство оказываются невозможными. Вместо того чтобы вынести время за рамки своей работы или, напротив, сделать ее частью, Угай прячет его внутри, делает недоступным для восприятия, но доступным для воображения, словно напоминая о ключевой идее Лессинга: пусть живопись сосредоточена на изображении тел в пространстве, а не событий во времени, последние могут и должны быть переданы опосредованно (и только опосредованно), посредством конфигурации этих тел [12, с. 111]. Например, с помощью камертона, установленного на поверхности ящика, внутри которого происходит темный процесс преобразования вещества.

Предварительным итогом рефлексии Угая относительно природы фотографического медиума, определяемой описанной выше диалектикой видимого и невидимого, зрения и слепоты, является серия из восьми «обскуратонов», точнее две серии, каждая из которых связана с определенным географическим контекстом. Первая (№ 1–4) была создана в 2017 г. в Люблине (Польша) и показана на персональной выставке Угая «Больше чем образ, меньше чем объект» в люблинской галерее «Лабиринт»; вторая (№ 5–8), созданная зимой 2017–2018 гг. в Алматы, образовала косяк выставки «Топология образа» в галерее «Аспан» (Алматы, 2018)<sup>9</sup>. Поскольку первая из них известна мне исключительно по фото- и видеодокументации, мое внимание в дальнейшем будет сосредоточено главным образом на второй, которую я имел возможность осмотреть дважды. «Обскуратоны» совмещают в себе мотивы, приемы и интуиции некоторых предыдущих работ Угая, которые, хотя и выполнены в разных техниках, разделяют ряд общих принципов, на что указывает их объединение под одним названием — «Больше чем мечты, меньше чем вещи». Несмотря на то что ни одна из работ данного цикла не является фотографической (единственной отсылкой к теме фотографии служит в них использование индексальных элементов), стоит тем не менее коротко остановиться на них, прежде чем переходить к обсуждению главного интересующего нас проекта.

Первая (2013) представляет собой серию коллажей, материалом для которых послужили картинки из советского журнала «Моделист-конструктор», выполненные в конвенциональной манере советской детской иллюстрации (рис. 4). Но сюжеты этих иллюстраций довольно необычны: они изображают проекты механизмов, которые предлагалось создавать в домашних условиях и которые напоминают одновременно образы научной фантастики и произведения конструктивизма. Складывается ощущение, что эти инфантильные самоделки, изображенные на фоне идиллически безмятежных пейзажей, — прямые потомки «Летатлина», «жилых ячеек» Моисея Гинзбурга, «горизонтального небоскреба» Эль Лисицкого, трансформируемой мебели Александра Родченко и прочих футурологических проектов двадцатых годов XX в. Угай усиливает это ощущение, вырезая из иллюстраций геометрические фигуры (при этом обнажается супрематический белый фон), чтобы составить из них собственную конструкцию, где произвольно изъятый из контекста кусок пейзажа оказывается приделан к столь же произвольно фрагментированной человеческой фигуре. Результаты наводят на мысль об экспериментах по симбиозу человека и машины в духе художественного авангарда, но экспериментах, скорее всего, неудачных, приведших к появлению каких-то нежизнеспособных мутантов.

<sup>9</sup> См. каталог выставки: [13].

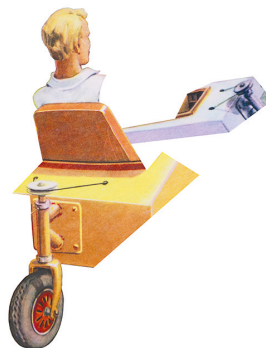


Рис. 4. Александр Угаев. Из серии «Больше чем мечты, меньше чем вещи». 2013. Коллаж. Предоставлено автором

Существенно, что рядом с этими новыми квазиутопическими формами представлено и то, что в них не вошло, — «обрезки», которые, по идее, должны быть списаны в утиль, выброшены и забыты, отходы большой истории. С точки зрения дальнейшего развития идеи принципиальную роль здесь играют два момента: во-первых, уже отмеченный принцип безотходного производства, а во-вторых — внешне произвольное выделение из контекста некоего индексального «среза», который начинает выступать как самостоятельный пластический модуль.

Следующим шагом на этом пути стал объект 2014 г. с тем же названием, что и серия коллажей. Материалом для него послужил «препарированный» каталожный ящик из Национальной академической библиотеки Северной Осетии, из стенок которого с помощью портновских лекал — их криволинейная, «телесная» форма резко отличается от формы ящика — вырезаны детали осетинского народного костюма, мужского и женского. Подобно коллажам, работа включает в себя два компонента. С одной стороны, мы видим детали, сложенные штабелем и аккуратно распиленные пополам сверху донизу (этот распил, выкрашенный в красный цвет, в свою очередь, никак не согласуется с конфигурацией элементов), с другой — «искалеченный» каталожный ящик, в теле которого зияют отверстия, обнажающие его внутреннее строение. Комментируя эту работу, Анна Толстова пишет: «В инсталляции сталкиваются и буквально проникают друг в друга два способа организации информации: универсальная структурированность библиотечного каталога и народный костюм как хранитель национальной памяти и идентичности. Аскетичная модернистская решетка каталожного шкафа изнутри перекомпонована причудливыми криволинейными формами лекал костюма, демонстрирующими иной тип рациональности. Инсталляция кажется метафорой взаимопроникновения традиции и современности, которое невозможно заметить глазом, скользящим по поверхности» [14, с. 12]. При всей своей точности этот комментарий описывает лишь исход-

ный пункт работы — оппозицию, положенную в ее основу (где каталожный ящик выступает как воплощение универсального, или модернистского, а костюм — локального, или традиционного). Суть же работы Угая — в дестабилизации этой оппозиции, термины которой мутируют, переходят в свою противоположность в процессе препарирования. Элементы-трофеи, добытые в результате «локальной» и «телесной» атаки на «универсальную» и «рациональную» конфигурацию ящика и выступающие, казалось бы, на стороне «традиционной идентичности», превращаются в футуристическую скульптуру наподобие архитектора, манифестирующую радикальный разрыв с прошлым и обнуление традиции. И наоборот, ящик оказывается свидетелем локальной истории и хранилищем воспоминаний, прежде всего памяти о разрушениях и опустошениях; «память тела», воплощенная в формах костюма, вписана в его структуру негативно, в виде пустот. Комплекс идей и приемов, задействованных в этой работе (индексальный прототип, его внешне произвольные, «гадательные» преобразования, двусмысленный, деконструктивный симбиоз форм и контекстов и даже полый объект типа ящика), получает продолжение в серии обскуратонов.

Если коротко, то обскуратоны — это камеры-обскуры различной, часто довольно сложной конфигурации, снабженные большим количеством отверстий,

с помощью которых производится экспонирование внутренних, покрытых фотобумагой граней этой «скульптуры-машины». В основу положена знакомая многим технология пинхола, или стенопа, — фотографии без объектива. Обскуратон устанавливается в определенном, как правило идеологически и / или исторически значимом месте, с которым тематически и структурно перекликается его форма, восходящая к конкретному источнику — фотографии, скульптурному или архитектурному объекту, пейзажному мотиву<sup>10</sup>. Так, «Обскуратон № 6 (Желтоксан 1986)» (2017) (рис. 5) своей конфигурацией обязан архивному фотоснимку демонстрантов, собравшихся в декабре 1986 г. на площади им. Л. И. Брежнева в Алма-Ате (ныне площадь Республики) и протестовавших против назначения на должность первого секретаря ЦК КП Казахстана русского кандидата Геннадия Колбина, т. е. представляет собой индекс очертаний толпы. Затем обскуратон был установлен для съемки

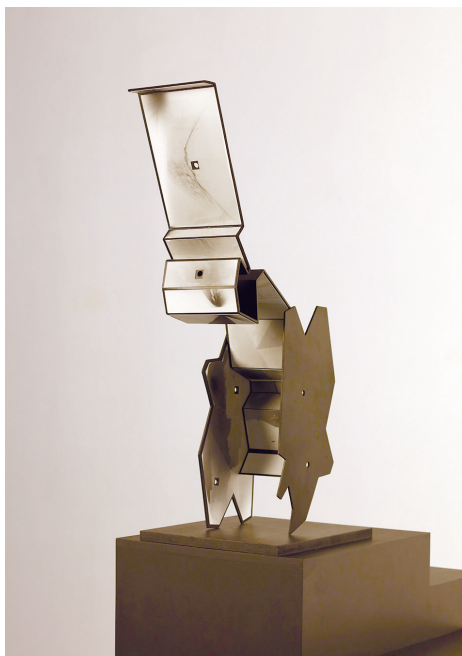


Рис. 5. Александр Угаев. Обскуратон № 6 (Желтоксан 1986). 2017. Деталь инсталляции. Фото Александра Угая. Предоставлено автором

<sup>10</sup> Один из первых сконструированных Угаев аппаратов подобного рода («Обскуратон № 2», 2017) был установлен в центре действующего стадиона в Люблине, построенного нацистами на месте синагоги и еврейского кладбища, и имел форму трибуны.

на месте проведения демонстрации, с тех пор претерпевшем ряд изменений, в годовщину этого события.

Но хотя обскуратор привязан к конкретному месту, его нельзя назвать сайт-специфичным объектом в строгом смысле: после экспонирования внутренних светочувствительных поверхностей (для описания этой процедуры уместно старинное выражение «снятие перспективы», а лучше сказать — «перспектив», поскольку отверстия разнонаправлены и в сумме дают полный охват местности) обскуратор из этого места изымается и подвергается дальнейшим преобразованиям, включая проявку и сканирование негативов, их повторное закрепление на стенках обскуратора и распечатку позитивных изображений. Конечный результат всех этих кропотливых операций, как правило, объединяет три компонента: (1) частично раскрепленный, «развернутый» обскуратор, демонстрирующий свои внутренние грани с проявленными негативными снимками (скажем, описанный выше «Обскуратор № 6» превратился в итоге в футуристическую скульптуру, отдаленно напоминающую биоморфное тело и в то же время образы классического авангарда вроде «Ленинской трибуны» Лисицкого — последнюю ассоциацию, при всей ее произвольности, подкрепляет то обстоятельство, что обскуратор был установлен на месте, напротив которого в 1986 г., во время вышеупомянутых событий, стояла не утопическая, а вполне реальная трибуна политбюро, впоследствии снесенная); (2) фотодокументацию ландшафта с установленным обскуратором и (3) распечатанные позитивные фотографии — суммарный образ той местности, где осуществлялась съемка. Последние включают в себя ряд черных, чаще всего квадратных, «точек», соответствующих отверстиям-объективам, слепым пятнам посреди поля зрения / репрезентации.

Таким образом, в процессе функционирования обскуратора отчасти сменяются во времени, отчасти совмещаются два разных формата: он выступает то как инструмент для создания изображения — искусственное продолжение визуального аппарата человека, то как объект, интегрированный в реальное трехмерное пространство (сначала ландшафт, затем экспозицию) наряду с другими заполняющими его вещами и порой им подражающий. Некоторые обскураторы, как мы увидим далее, имеют архитектурную конструкцию или даже встраиваются в городскую среду «на правах» архитектурного элемента<sup>11</sup>.

Каков общий смысл этой практики? С одной стороны, зрение здесь приобретает вездесущность: все пространство «простреливается» взглядами, которые проходят по разным траекториям и держат мир под своим контролем. Они исходят уже не только от живых существ, но и от машин. Образ обезличенного взгляда власти, который может быть локализован где угодно и когда угодно, хорошо известен: он предсказан еще авангардом 1920-х годов с его идеями «нового зрения» и «киноглаза», периодически возникает в работах современных художников на тему систем слежения<sup>12</sup>, а его образцовое теоретическое описание мы находим у Мишеля Фуко.

---

<sup>11</sup> «Обскуратор № 3» (2017) из «польского» цикла имитировал контрфорс — характерную деталь многих архитектурных сооружений Люблина — и на время съемки был приставлен к одному из торговых киосков в этом городе.

<sup>12</sup> Тревор Паглен, вероятно, самый известный художник, работающий с темой слежки и надзора, в своих публикациях прямо ссылается на Фуко. См., например, его комментарий к проекту «Запись тюремных ландшафтов» (2005), посвященному тюремной архитектуре Калифорнии: [15].

В эволюции этого образа оптимистические ноты сменились угрожающими и даже зловещими, утопия — антиутопией. И, разумеется, он неразрывно связан с темой фотографии — одной из главных машин зрения, сделавших мир более достигаемым для наших взглядов и, следовательно, для наших рук. Название придуманного Угаем оптического механизма, «обскуратон», прямо отсылает к идеальной тюрьме Иеремии Бентама, «паноптикону», заодно со знаменитой фукольдьянской концепцией диверсифицированной власти, воплощением которой служит этот проект [16, с. 292–306].

С другой стороны, зрение и визуальная репрезентация в версии Угая инфицированы объектностью, исключающей возможность целостной, внутренне гомогенной и непротиворечивой картины мира, которую предлагает система перспективы. Эта картина испещрена дырами и расколота на части, фрагментарна и почти не поддается прочтению. Она представляет собой альтернативу той возвышенной, бестелесной и безличной оптике «всевидящего глаза», с какой мы сталкиваемся, например, в работах Андреаса Гурски. Инсталлированный в пространстве города или выставки обскуратон служит напоминанием о месте взгляда, его феноменологической привязке к конкретным телам или их заместителям — машинам зрения, которые одновременно оказываются машинами слепоты, обнаруживающейся в конечных снимках в виде «черных квадратов» — точек взгляда, неуловимого для самого себя.

Здесь вновь, как и в рассмотренных ранее работах, репрезентативные аспекты фотографической техники вступают во взаимодействие с ее материальностью и отчасти ею подрываются. В обскуратонах эта материальность выявляется на разных уровнях: и за счет акцентирования архитектоники оптической машины, и благодаря документации пребывания этой машины в реальном пространстве, и через демонстрацию «объектных» характеристик готовых изображений, образующих сложные конфигурации, порывающие с идеей перспективного «окна». Еще одним таким уровнем является сам цвет обскуратона — черный, символически обозначающий темное внутреннее пространство камеры, которое словно выворачивается наизнанку: темнота становится видимой как таковая.



Рис. 6. Александр Угай. Обскуратон № 9 (Вертикальный горизонт). 2018. Общий вид инсталляции в галерее «Аспан» (Алматы). Фото Александра Угая. Предоставлено автором

Особенно заметен этот эффект в «Обскуратоне № 9 (Вертикальный горизонт)» (2018) (рис. 6), который включает в себя крупноформатную фотопанораму заснеженного поля с установленным на переднем плане горизонтальным черным ящиком. Размер фотографии в точности соответствует фактическому размеру обскуратона, поскольку рамой для нее послужили четыре





Рис. 7. Александр Угай. Обскуратон № 9 (Вертикальный горизонт). 2018. Деталь (фотодокументация обскуратона, установленного для съемки). Фото Александра Угая. Предоставлено автором

из шести его стенок (после съемки ящик был демонтирован). Другие две установлены вертикально напротив снимка, строго по центру, примерно на расстоянии полутора метров от стены. Зритель, который рассматривает фотографию с достаточно близкого расстояния, так что вертикальные элементы оказываются у него за спиной, испытывает секундное замешательство: из-за сильного контраста предмет в пейзаже кажется провалом, зияющим на месте горизонта (рис. 7). Но стоит отойти на пару метров, чтобы вертикальная часть инсталляции попала в поле зрения, происходит обратный эффект: черный прямоугольник на фотографии вместе с такой же черной рамой отделяются от светлого фона, почти неотличимого от стены, визуальнo уплотняются и преобразуются в единую крестообразную конструкцию с пересекающей их двойной стелой. На этом визуальные трансформации не заканчиваются: вертикальные элементы, если смотреть на них фронтально, с некой идеальной точки зрения, расположенной на оси объектива, превращаются в два тонких профиля, между которыми взгляд проходит беспрепятственно, как через видоискатель. Однако при этом остаются не видны снимки на внутренних стенках стелы. Чтобы их разглядеть, нужно приблизиться и зайти сбоку: в этот момент целостность и симметрия всей конструкции распадаются, а, главное, на пути взгляда встают непроницаемые внешние поверхности обскуратона, мешающие обзору; «видоискатель» превращается в физическую помеху.

Подобная оптическая игра, один из полюсов которой образует идентичность воспринимаемого объекта, а другой — сам процесс его восприятия, меняющегося в зависимости от положения и перемещения зрителя в пространстве, конечно же, напоминает о минимализме, где в качестве произведения искусства выступал не столько отдельный объект, сколько сама ситуация смотрения, включающая в себя пространственно-временной, телесный, кинестетический опыт. Своей формой «Вертикальный горизонт» переключается с некоторыми образцами скульптуры 1950–1960-х годов, прежде всего с протоминималистскими скульптурными работами Барнетта Ньюмана, например «Здесь I» (1950), которые, что немаловажно, при экспонировании тоже взаимодействовали с его же картинами<sup>13</sup>. А ситуация, которую создает Угай, словно иллюстрирует известную ироническую фразу, приписываемую то Ньюману, то Эду Рейнхардту: «Скульптура — это то, на что наталкиваешься, когда, осматривая картину, делаешь шаг назад». В более широком смысле крестообразная конфигурация, образующаяся в результате визуального пересечения вертикального элемента с линией горизонта, описывает базовый феноменологический опыт — опыт «самопроекции» человеческого тела («вертикального горизонта») в пространство мира. Эта ситуация, в той или иной степени ощутимая во всех работах цикла, инсценируется в «Обскуратоне № 9» в предельно очищенном, «формульном» виде — отсюда и «нетипичное» использование в качестве

<sup>13</sup> Это обстоятельство отмечает Ив-Ален Бюа [11, с. 401–2].

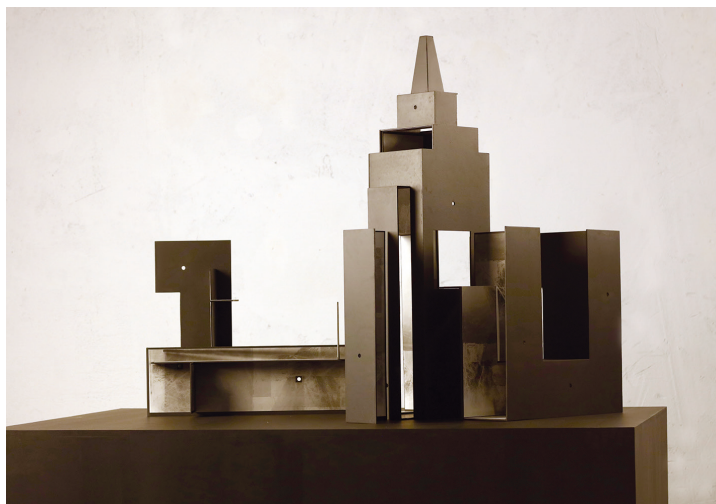


Рис. 8. Александр Угай. Обскуратон № 8 (Тревожное сооружение). 2017. Деталь (вид инсталляции в галерее «Аспан» (Алматы). Фото Александра Угая. Предоставлено автором

места действия максимально нейтрального с идеологической точки зрения ландшафта, также напоминающего минималистскую эстетику 1960–1970-х годов. Похоже, искусство неоавангарда, в первую очередь минимализм, составляет основное референциальное поле в последних проектах Угая, оттеснив на второй план искусство «утопического» авангарда 1920-х годов и советской культуры, отсылки к которым периодически возникали в более ранних его работах. Тем более интересно сочетание этих контекстов в «Обскуратоне № 8 (Тревожное сооружение)» (2017) (рис. 8).

Его конструкция объединяет в себе формы двух совершенно разных объектов — скульптуры Тони Смита «We Lost» (1962) и жилого комплекса «Триумф Астаны» (2006) в столице Казахстана. Первый из них представляет собой типичный образец автореферентной модернистской скульптуры, второй, хотя и появился значительно позднее, воспроизводит формы позднесталинской архитектуры, прежде всего здания МГУ. «Тавтологи́ческая» форма скульптуры Смита указывает на возможность ее переворачивания — эффект, усиливаемый отсутствием постамента. Лишенная верха и низа как пластически маркированных полюсов, она одновременно утверждает их как базовые координаты перцептивного поля, предшествующие всякому предметному наполнению и не зависящие от конструкции самого объекта: верх и низ *появляются* в скульптуре, словно привносятся в нее извне, самой ситуацией размещения и восприятия. Напротив, в «Триумфе Астаны» и его прототипах верх исходно отличается от низа: они вписаны в конструкцию сооружения с его риторикой толчка (широкое основание) и взлета (остроконечные вершины), преодоления силы тяжести и триумфа (название комплекса служит еще одной, финальной риторической фигурой). Гринбергианская дихотомия авангарда и кича хорошо описывает разницу между этими двумя произведениями: одно обнаруживает пространственные ориентиры, существенные для всякого скульптурного и архитектурного объекта, как некую проблему, привлекая внимание к самим условиям



Рис. 9. Александр Угай. Обскуратон № 8 (Тревожное сооружение). 2017. Деталь (фотография обскуратона, установленного для съемки). Фото Александра Угая. Предоставлено автором

визуального восприятия; другое переводит их на уровень эффекта [17, р. 3–21]. Но можно описать это расхождение и по-другому, скорее в терминах даосизма, чем модернизма: скульптура Смита *покоряется* пространству, тогда как астанинская башня сама *покоряет* его — вернее, делает вид, что покоряет. Кроме того, у Смита смещение внимания на внешний контекст, предопределяющий «внутреннюю» конструкцию работы, дополняется подрывом оппозиции внутреннего и внешнего в самой этой конструкции. В отличие от другой известной работы художника, датированной тем же годом скульптуры «Die» — куба, поверхности которого четко разделяют внутреннее и внешнее пространства объекта, в «We Lost» форма куба только подразумевается, его грани размыкаются, внутреннее пространство объекта становится проницаемым для внешней среды. И опять же в противоположность этому «Триумф Астаны» представляет собой типичное воплощение идеи формы как реализации внутренней энергетической сущности<sup>14</sup>.

В «Тревожном сооружении» Угай создает гибридную конструкцию: сращивает обе концепции, сильную и слабую, будто намекая на устранение оппозиции, ее схлопывание, итогом которого оказывается своего рода черная дыра. В каком-то смысле эта работа развивает идеи самого минимализма, в том числе автора «We Lost», заметившего: «Если мыслить пространство как твердое тело, то мои скульптуры — это своего рода пустоты, проделанные в этом пространстве»<sup>15</sup>. Установленный в предельно будничной среде, посреди усаженного деревьями алма-атинского двора, «Обскуратон № 8» — воплощенная негативность, — должно быть, и впрямь вселял тревогу в жителей «хрущевок», неожиданно превращенных в некое подобие бентамовского паноптикона (рис. 9). Мотив тревожного чужеродного «антитела»,

<sup>14</sup> Мой анализ скульптуры Тони Смита в значительной степени опирается на описание проблематики минимализма и постминимализма, которое было предложено Розалинд Краусс в статье «“Двойной негатив”: новый синтаксис скульптуры» [18].

<sup>15</sup> Цит. по: [19, с. 88]. Следует отметить, что обращение Угая к Тони Смигу инспирировано не только работами этого далеко не самого известного скульптора 1960-х годов, но и их интерпретацией как образов утраты у Жоржа Диди-Юбермана. Последний в своих рассуждениях привлекает комментарии скульптора, описывающего опыт, приведший к созданию его первых минималистских работ, как настоящее открытие. Этим опытом, как известно, стала ночная поездка по недостроенной автотрассе [19, с. 69–98].

вторгающегося в повседневность как напоминание о прошлых и грядущих потрясениях, уже не раз возникал в работах Угая: то в форме «Памятника III Интернационала» (в «Бастиионе»), то в образе атлетов из «Олимпии» Лени Рифеншталь — титанов, несомасштабных своему будничному окружению (в видеофильме «Земля и форма», 2013–2015), то в виде пустот в иллюстрациях из журнала «Моделист-конструктор» — невинных картинках, демонстрирующих скромные достижения советских умельцев в освоении стихий земли, воды и воздуха (в серии коллажей «Больше чем мечты, меньше чем вещи», 2014). В обскуратонах эта тема находит свое завершение.



Рис. 10. Александр Угай. Обскуратон № 5 (Пулота). 2017. Деталь инсталляции. Фото Александра Угая. Предоставлено автором

Другим примером переработки модернистской традиции, опять же в ее локальном варианте, служит «Обскуратон № 5 (Пулота)» (2017) (рис. 10), который одновременно содержит предельно ясное выражение идеи оформленной пустоты. В основу этой работы положена концепция алма-атинского художника Рустама Хальфина (1943–2008) — ученика Владимира Стерлигова, который познакомил его с теориями собственного учителя Казимира Малевича, в частности с его понятием «прибавочного элемента в искусстве» — зародыша новых эстетических систем. Для Хальфина таким элементом стала «пулота» — пространство внутри неплотно сжатой ладони, элемент-индекс, название которого недвусмысленно указывает на снятие противоположностей, перекликающееся с идеей инверсии пустого и наполненного у Тони Смита. Пулота функционирует в двойном режиме: с одной стороны, она может наполниться веществом и стать пластическим модулем, с другой — выступать как видоискатель,

ограничивающий поле зрения и формирующий фрагментарную, телесно обусловленную картину мира [20, с. 59]. В своей работе Угай сращивает контур пулоты из проекта Хальфина с фасадом одного из высотных домов на площади Республики, построенных в 1980 г. по проекту, в число авторов которого входил Хальфин. В 1982 г. этот проект — образец столь модного ныне «советского модернизма» — был удостоен Государственной премии. Через несколько лет, как мы помним, это место оказалось эпицентром националистического «Декабрьского восстания» — одного из первых симптомов системного кризиса, вскоре приведшего к распаду СССР. Еще позднее, в начале 1990-х годов, на площади стали праздновать Наурыз, а в конце 2000-х ансамбль был основательно перестроен. На фотодокументации обскуратона хорошо видны возвышающийся в центре монумент Независимости — стела, увенчанная фигурой Золотого человека (сакского воина, который стал одним

из символов независимого Казахстана), — и скульптурная группа у ее подножия. Менее заметна другая часть комплекса — подземный торгово-развлекательный центр, расположенный прямо под фундаментом памятника (и в настоящее время закрытый на реконструкцию).

Установленная в этом средоточии разноречивых «форм» — идеологических символов, разнородных эстетик и воспоминаний о событиях недавней истории — «Пулота» Хальфина / Угай сохраняет непроницаемость свидетеля. Она — как точка молчания посреди всеобщего шума. Трудно отделаться от впечатления, что акцент на физических и химических процессах, использование в качестве иконографической основы конкретных и даже произвольных источников вроде фотоснимка, запечатлевшего случайную конфигурацию толпы, или столь же случайных контуров хальфинской пулоты, а также отсылки к определенным историческим, политическим и биографическим реалиям преследуют единственную цель: затихание гула бытия, растворение смыслов и распад форм. Обскуратоны суть машины метафизики, вызывающие ассоциации с духовными практиками самозаточения, изоляции от света, слепоты как условия обретения более совершенного зрения. Именно таким, согласно теории Бориса Поршнева, был контекст появления первых изображений: они создавались в условиях депривации, которая «имела тенденцию к полноте, как бы погружая индивида в пещеру». «Ориньякские поразительно реалистические изображения животных», настаивает Поршнев, являлись «двойниками» неких конкретных особей», т. е. не столько картинами, предполагающими обобщение и языковую опосредованность, сколько квазифотографическими галлюцинациями, порожденными запретом «брать, трогать или видеть» и в возмещение этого запрета [21, с.462–7]. Обскуратоны, созданные в эпоху перепроизводства образов, двигателем которого стали фотография и производные от нее технологии, в некотором смысле движутся против течения: переносят нас обратно в пещеру депривации.

В наши дни искусству часто приписывают познавательную, исследовательскую и критическую функции: предполагается, что искусство информирует нас о важных проблемах, ставит вопросы, требующие разрешения в «самой жизни», или извлекает на свет исторические факты, которые должны служить предостережением настоящему. И Угай явно не остается в стороне от этого поворота: снова и снова в его работах появляются социально-политические и исторические референции — от коллективной истории советских корейцев и казахстанских исправительно-трудовых лагерей 1930-х годов до экологической катастрофы Приаралья и пропагандистских кампаний современного Казахстана, — помноженные на упомянутое выше внимание к технологиям визуальной репрезентации, машинам зрения. Но, возможно, все эти размечающие пространство опыта вехи и ориентиры служат лишь средством для выявления черного, невидимого места «без ориентиров и границ» — пустоты, проделанной в этом пространстве.

В заключение вернемся ненадолго к одной из рассмотренных выше работ, а именно к «Обскуратону № 6 (Желтоксан 1986)». Распечатка снимков с его внутренних поверхностей имеет очертания антропоморфной фигуры, а если быть точным — ангела с распростертыми крыльями, соответствующими двум «фасадам» обскуратона (рис. 11). Не будет ли большой натяжкой с моей стороны сравнить ее с самым знаменитым из ангелов эпохи модернизма — тем, которого мы видим на рисунке Пауля Клее «Angelus novus» (1920)? Своей известностью эта работа

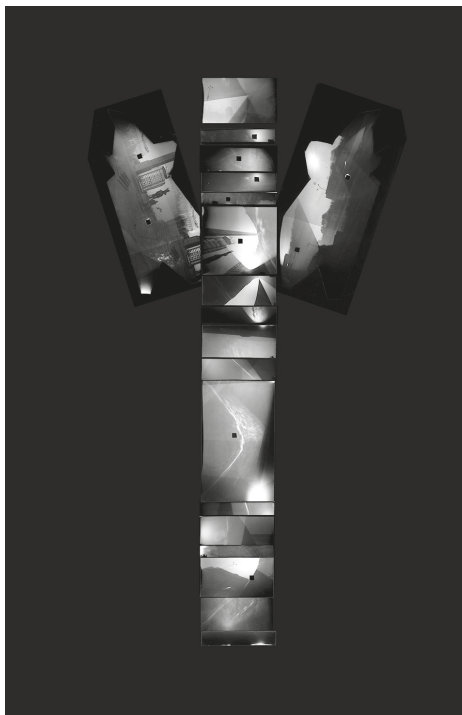


Рис. 11. Александр Угай. Обскуратон № 6 (Желтоксан 1986). 2017. Деталь (распечатка фотоснимков с внутренних поверхностей обскуратона). Фото Александра Угая. Предоставлено автором

обязана не столько замечательному графическому мастерству художника (возможно, лучшего рисовальщика XX в.), сколько интерпретации, предложенной ее владельцем Вальтером Беньямином в эссе «О понятии истории». Впрочем, учитывая исключительную произвольность этой аллегии, ее скорее следует назвать не интерпретацией, а лирическим комментарием, который, однако, настолько крепко прирос к работе Клее, что они стали восприниматься как одно. В свете этого комментария ассоциация между составленной из обрывочных и неудобочитаемых фотографических отпечатков «фигурой» Угая и «Новым ангелом» Клее перестает казаться такой уж случайной и необязательной. Текст Беньямина точнее всего описывает позицию, которую занимают работы казахстанского художника по отношению к истории фотографического медиума, равно как и истории вообще. Приведу его целиком: «У Клее есть картина под названием “Angelus Novus”. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» [22, с. 242].

округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» [22, с. 242].

## Литература

1. Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang, 1989.
2. Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1996.
3. Гройс, Борис. *Политика поэтики*. Пер. А. Осиповой и др. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
4. Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge MA; London: MIT Press, 1992.
5. Edwards, Elizabeth, and Janice Hart, eds. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London; New York: Routledge, 2004.
6. Фоменко, Андрей. “Смерть героя и другие воспоминания о современности”. *Art 1*. Дата обращения ноябрь 17, 2020. <https://art1.ru/2013/10/29/smert-geroya-i-drugie-vospominaniya-o-sovremennosti-25721>.

7. Sorokina, Yuliya. "Alexander Ugay". In *Phantom Stories. Leitmotifs From Post-Soviet Asia*. 8 September — 4 November 2018, curators Anders Kreuger and Yuliya Sorokina, 121–30. Lund: Lundskonsthall, 2018.
8. Фоменко, Андрей. "Wild East — Wild Medium. О фотосерии Александра Угая 'Мы из Техаса'". *Искусство кино*, no. 5 (2014): 105–9.
9. Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments (1966)". In *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. by Jack Flam, 10–23. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.
10. Малевич, Казимир. *Собрание сочинений*. Ред., сост. и коммент. Александра Шатских. 5 томов. М.: Гилея, 1995, т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929.
11. Фостер, Х., Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, и Д. Джослит. *Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм*. Пер. Георгий Абдушлишвили и др., ред. Андрей Фоменко и Алексей Шестаков. М.: Ad Marginem, 2015.
12. Лессинг, Готгольд Эфраим. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. Пер. Евгений Эдельсон. М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1933.
13. Aspan Gallery. *Alexander Ugay: Topology of Image: Catalogue*. Curators Mi You and Yulia Sorokina. Almaty: Aspan Gallery, 2018.
14. Толстова, Анна. "Александр Угай". В изд. Некоммерческий фонд поддержки культуры "Арт-Кавказ"; Северо-Кавказский филиал Государственного центра современного искусства при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. *Тепло лоскутного одеяла. 8-й Международный симпозиум "Аланика", Владикавказ, Республика Северная Осетия-Алания*, руководитель проекта Галина Тебиева, 12–5. Б. м.: тип. г. Ростов-на-Дону, 2014.
15. Paglen, Trevor. "Recording Carceral Landscapes". *Leonardo Music Journal* 16 (2006): 56–7.
16. Фуко, Мишель. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Пер. Владимир Наумов, ред. Ирина Борисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 1999. (Университетская библиотека).
17. Greenberg, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
18. Krauss, Rosalind E. "The Double Negative: a New Syntax for Sculpture". In Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*, 243–88. New York: The Viking Press, 1977.
19. Диди-Юберман, Жорж. *То, что мы видим, то, что смотрит на нас*. Пер. Алексей Шестаков. СПб.: Наука, 2001. (Французская библиотека).
20. Блинова, Лидия. "Рука и глаз". В изд. *Между прошлым и будущим. Археология актуальности. Каталог выставки в рамках проекта Гёте-Института "Минус Двадцать"*, ред. Юлия Сорокина и Елена Воробьева, 58–9. Алматы: Гёте-институт, 2012.
21. Поршнева, Борис. *О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии*. Науч. ред. Олег Вите. СПб.: Алетейя, 2007. (Мир культуры).
22. Беньямин, Вальтер. "О понятии истории". Пер. Сергей Ромашко. В изд. Беньямин, Вальтер. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*, пер. И. Болдырев и др., 237–53. М.: РГГУ, 2012. (Современные гуманитарные исследования, кн. 1).

Статья поступила в редакцию 29 ноября 2019 г.;  
рекомендована в печать 25 февраля 2021 г.

Контактная информация:

Фоменко Андрей Николаевич — д-р искусствоведения, гл. науч. сотр.; [rasoonrasoon@mail.ru](mailto:rasoonrasoon@mail.ru)

## Beyond the Threshold of the Visible: The Photographic Objects of Alexander Ugay

A. N. Fomenko

Russian State University for the Humanities,  
6, Miusskaya pl., Moscow, 125993, Russian Federation

**For citation:** Fomenko, Andrey. "Beyond the Threshold of the Visible: The Photographic Objects of Alexander Ugay". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 2 (2021): 263–287.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.206> (In Russian)

One of the features of photography is the fact that the process of formation of the image is invisible — in contrast to painting. It is as if photography, which makes the world more

visible, evades visual control. The transition to digital techniques partly reduces this “dark side” of photography, but it also allows us to make better sense of analogous photography and reflect on its dual nature. Alexander Ugay, a contemporary artist from Kazakhstan, who in his practice shifts from photography as an image to photography as an object, substance and process, is an example of such a reflection; the thematization of the nature of the medium is combined in his practice with the theme of memory and oblivion. In his *Objects of Memory* (2013), he photographed the back of pictures from several archives of the Stalinist camps — the procedure that emphasizes the material and ephemeral character of the prints. The iconic aspect is almost entirely excluded from *Time Capsule* (2011 — present time) that reveals the self-destructive nature of the act of taking picture. The series of “obscurators” (2017–2018) — complex pinhole cameras with a lot of holes — is a preliminary result of this reflection of photographic dialectics of the visible and the invisible. Every obscurator functions alternately as a device for creating an image (equivalent to human vision) and as an object integrated in some environment side by side with the other things. The polemics with an idea of total visual control can be read here; the machines of vision prove to be machines of blindness. The general impression is that the sole purpose of the emphasis on physical and chemical processes, the use of the particular iconographic resources and references to historical realities have a single goal in Ugay’s projects: the dissolution of meanings and disintegration of forms.

*Keywords:* Alexander Ugay, photography, contemporary art, art of Kazakhstan, camera obscura, obscurator, panopticism, post-photography, neo-avant-garde, entropy.

## References

1. Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang, 1989.
2. Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1996.
3. Groys, Boris. *Politics of Poetics*. Rus. ed. Transl. by A. Osipova et al. Moscow: Ad Marginem Press, 2012. (In Russian)
4. Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge MA; London: MIT Press, 1992.
5. Edwards, Elizabeth, and Janice Hart, eds. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London; New York: Routledge, 2004.
6. Fomenko, Andrey. “The Death of the Hero and other Memoirs of Modernity”. *Art 1*. Accessed November 17, 2020. <http://art1.ru/art/smert-geroya-i-drugie-vospominaniya-o-sovremennosti>. (In Russian)
7. Sorokina, Yuliya. “Alexander Ugay”. In *Phantom Stories. Leitmotifs From Post-Soviet Asia*. 8 September — 4 November 2018, curators Anders Kreuger and Yuliya Sorokina, 121–30. Lund: Lunds konsthall, 2018.
8. Fomenko, Andrey. “Wild East — Wild Medium. About Alexander Ugay’s photo series ‘We are from Texas’”. *Iskusstvo kino*, no. 5 (2014): 105–9. (In Russian)
9. Smithson, Robert. “Entropy and the New Monuments (1966)”. In *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. by Jack Flam, 10–23. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.
10. Malevich, Kazimir. *The Collected Writings*. Ed., comp. and comment. by Aleksandra Shatskikh. 5 vols. Moscow: Gileia Publ., 1995, vol. 1: Stat’i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty, 1913–1929. (In Russian)
11. Foster, H., R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, and D. Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Rus. ed. Transl. by Georgii Abdushelishvili et al., ed. by Andrey Fomenko and Aleksey Shestakov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2015. (In Russian)
12. Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon, or The Limits of Poetry and Painting*. Rus. ed. Transl. by Yevgeniy Edelson. Moscow: OGIZ; IZOGIZ Publ., 1933. (In Russian)
13. Aspan Gallery. *Alexander Ugay: Topology of Image: Catalogue*. Curators Mi You and Yulia Sorokina. Almaty: Aspan Gallery, 2018.
14. Tolstova, Anna. “Alexander Ugay”. In *Nekommercheskii fond podderzhki kul’tury “Art-Kavkaz”; Severo-Kavkazskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva pri podderzhke Ministerstva kul’tury Rossiiskoi Federatsii. Teplo loskutnogo odeiala. 8-i Mezhdunarodnyi simpozium “Alanika”*,



- Vladikavkaz, *Respublika Severnaia Osetiia-Alaniia*, project manager Galina Tebieva, 12–5. S.l.: Tip. g. Rostov-na-Donu Publ., 2014. (In Russian)
15. Paglen, Trevor. “Recording Carceral Landscapes”. *Leonardo Music Journal* 16 (2006): 56–7.
  16. Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Rus. ed. Transl. by Vladimir Naumov, ed. by Irina Borisova. Moscow: Ad Marginem Press, 1999. (Universitetskaia biblioteka). (In Russian)
  17. Greenberg, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
  18. Krauss, Rosalind E. “The *Double Negative*: a New Syntax for Sculpture”. In Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*, 243–88. New York: The Viking Press, 1977.
  19. Didi-Huberman, Georges. *What We See Looks at Us*. Rus. ed. Transl. by Aleksey Shestakov. St. Petersburg: Nauka Publ., 2001. (Frantsuzskaia biblioteka). (In Russian)
  20. Blinova, Lidia. “Hand and Eye”. In *Mezhdru proshlym i budushchim. Arkheologiya aktual'nosti. Katalog vystavki v ramkakh proekta Gete-Instituta “Minus Dvadsat”*, ed. by Iuliia Sorokina and Elena Vorob'eva, 58–9. Almaty: Gete-institut Publ., 2012. (In Russian)
  21. Porshnev, Boris. *On the Beginnings of Human History. Paleopsychology Problems*. Science ed. by Oleg Vite. St. Petersburg: Aleteiia Publ., 2007. (Mir kul'tury). (In Russian)
  22. Benjamin, Walter. “On the Concept of History”. Transl. by Sergey Romashko. In Ben'iamin, Val'ter. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia*. Rus. ed., transl. by I. Boldyrev et al., 237–53. Moscow: RGGU Publ., 2012. (Sovremennyye gumanitarnyye issledovaniia, bk. 1). (In Russian)

Received: November 29, 2019

Accepted: February 25, 2021

#### Author's information:

Andrey N. Fomenko — Dr. Habil. in Arts, Senior Researcher; racoonracoon@mail.ru