



VICTORY PARADE 2937
ALEXEY BELIAYEV-GUINTOVT



Над проектом работали:

Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Ханкин, Рут Эддисон, Вера Крючкова, Наталья Нусинова, Ольга Холопова, Вахтанг Мурадян, Алиса Доник, Алексей Падернев, Гоша Матвеев, Яна Ландэ

Project team:

Emeliyan Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin, Ruth Addison, Vera Kruchkova, Natalya Nusinova, Olga Kholopova, Vakhtang Mouradian, Alice Donik, Alexey Padernev, Gosha Matveev, Yana Lande

ISBN 978-5-904-334-11-6

© Галерея «Триумф», 2010

© Triumph Gallery, 2010

БУРЯ НАД ГИНТОВТОМ

В парадах есть что-то неосуществимое. Напоминание о невозможности сохранения в условиях реального боя, по-пушкински говоря, «воинственной живости» и «однообразной красоты». Л. Н. Толстой: « — Ведь мы не на Царицыном лугу, Михаил Ларионович, где не начинают парада, пока не придут все полки, — сказал государь <..>. — Потому и не начинаю, государь, — сказал звучным голосом Кутузов <..>. — Потому и не начинаю, государь, что мы не на параде и не на Царицыном лугу, — выговорил он ясно и отчетливо». Кроме неосуществимого, в парадах, безусловно, есть что-то жертвенное. Когда мы смотрим кинохронику с парадами 1930-х гг., то понимаем, скольких командиров и маршалов скоро не досчитаемся — тридцать седьмой на носу! Смотрим кинохронику ноябрьского парада 1941-го — задумываемся: сколько этих фигурок в маскахалатах не переживут следующего дня.

Зимой 1919—1920 гг. в нетопленной мастерской Академии художеств В. Татлин создавал модель «Памятника III Интернационалу». Всё, чего достиг авангард, было отмобилизовано в этом проекте. В том числе и его социальные амбиции и прогнозы. Ведь памятник призван был не только символизировать победу революции и победу искусства революции, то есть синтезировать эти два понятия, легимитизировав таким образом жизнестроительные претензии авангарда. Он должен был быть и строго функциональным — в нем планировалось разместить «мозг революции» — администрацию Коминтерна. Думается, есть в проекте и еще один нюанс, на который предпочитали не обращать внимание исследователи. Конструируя кустарным способом свою шестиметровую деревянную модель гигантского здания, Татлин не питал иллюзий относительно того, что реализация проекта в материале, пространстве и технологии была по силам тогдашней цивилизации. Рискнем предположить: Татлин вполне осознанно заложил в проект категорию неосуществимости. Парадоксальным образом с этим авангардным проектом связывается и Дворец Советов Б. Иофана, В. Щуко, В. Гельфрейха. Здание должна была завершать монументальная фигура Ленина, теряющаяся

в облаках. Персонификатор государства, аккумулятор веры, новое воплощение древней российской мечты о Третьем — на этот раз пролетарском — Риме, этот многотонный идол, несомненно, выполнял сакральные функции. Ритуальным была и сама экспансия так и не реализованного проекта вовне, в реальную среду: символически замещающие его агенты — в виде макетов, моделей и живописных изображений как бы уже существующего вживе здания — внедряются повсюду, вплоть до столиц западного мира (в павильонах СССР на международных выставках). В реальности существовал только фундамент, строить мешала то международная обстановка, то, наконец, война. Говорят, металл для фундамента пошел на надолбы. Но это — позже. А хотели ли строить? Или нужнее был Дворец как символическая форма, и неосуществимость была заложена в проект изначально?

К чему такая большая преамбула к разговору о новой серии А. Беяева-Гинтовта «Парады 2937 года»?

Да потому, что сквозным мотивом его творчества является выражение идей государственности и надгосударственности (военная империя, всемирное государство рабочих и крестьян, советская многонациональная империя, геополитические союзы будущего). А символическая форма выражения этих идей связана с понятиями парад, а так же проектность (с социально-политическими, архитектурными и военно-техническими коннотациями). И еще, ключевым — ко всей поэтике Б.-Г. — служит слово *неосуществимость*.

Б.-Г. сегодня, наверное, наиболее непонятый и неудобный художник.

Более того, дискуссия о Б.-Г., концентрированная и настолько накаленная, что буквально искрит разрядами, каким-то образом отделилась от своего предмета. Об этом — чуть подробнее.

Алексей Беяев-Гинтовт в течение почти двадцати лет работающий в *contemporary art*, был известен как вполне успешный, востребованный музеями и продвинутыми

галереями художник. В 2008 году его арт-карьеру переломилась. Он стал номинантом, а затем и лауреатом престижной премии Кандинского. Причем — вопреки мнению достаточно влиятельных кругов, выступавших от лица профессиональной художественной общественности. Разразилась буря. Не знаю, хотел ли художник подобной известности, но, подобно одному поэту романтического склада, «поутру он проснулся знаменитым».

Точнее, он «проснулся» фигурой полемической. А вскоре — стал фигурой политически полемической. Сегодня существует целый беляев-гинтовтский дискурс. Случилось так, что и мне пришлось участвовать в его создании. Не хотелось бы снова обострять его, подбрасывая дровишек в полемику. Вместе с тем и отстраниться от него, делать вид, что его не существует, — было бы неверно: с ним, хочешь — не хочешь, а связано, пусть не в прямой зависимости, понимание или непонимание интенций художника.

Попробую — по возможности без конфронтационного задора, — обрисовать тогдашнюю ситуацию. В «буре над Гинтовтом» многое было намешано. Конечно, в ее эпицентре не обошлось без обострения властных отношений: выбор жюри нарушил существующую иерархию предпочтений, затронул амбиции. Соответственно, «крайним» оказался художник. Но было и то, за что он должен был отвечать непосредственно: наличие идей, которые один западный критик назвал экзотичными. А именно, комплекс представлений, оформленных (на мой взгляд, недооформленных) в концепцию неоевразийства. Я не политолог, у меня нет никакого желания входить в тонкости идеологии неоевразийства. Приведу только то, что представляется мне очевидным. Прагматико-политическая составляющая неоевразийства минимальна. Да она, похоже, ему, движению, и малоинтересна в силу его идеократичности. Точнее, мультиидеократичности: наличия нескольких, достаточно противоречивых, базисных концепций, постоянно стимулирующего внутреннюю дискуссию.

Зато историко-культурологическая составляющая неоевразийства — солидна, хоть и эклектична: здесь не только отцы-основатели евразийского движения 1920-х гг., но и более ранние или параллельные линии — русский космизм, федоровское «Общее дело»,

некоторые идеи Э. Циолковского, провокативные исторические реконструкции Л. Гумилёва. И, конечно, — многие это забывают, — историософия русского символизма, А. Блок.

Единственное, что более или менее скрепляет идеоконструкцию неоевразийства на историко-культурном и на политическом полях, — последовательная оппозиция либерализму. В отношении многих других политических установлений и течений проявляется некая двойственность, иногда прошлых врагов записывают в союзники. Но либерализм — супостат *for ever*. Естественно, приличная публика, в большинстве своем придерживающаяся либеральных (в самом обобщенном смысле) взглядов, неоевразийство не приветствовала. Хотя и серьезным врагом «прав и свобод» не считала, вполне понимая, что в длинной очереди недругов гражданского общества неоевразийство занимает (если занимает) какое-то уж совсем отдаленное место. Более того, мне представляется, что существовало понимание того, что современный извод традиционного евразийства носит откровенно постмодернистски-игровой, проектный характер. Прежде всего, это понимание было свойственно продвинутой художественной общественности. Она вполне способна была отрефлексировать установки, скажем, Т. Новикова и С. Курёхина, известные с 1990-х гг., не как упёрто-мировоззренческие, а как постмодернистски-проектные, как, пользуясь выражением Б. Брехта, «показ показа».

Так и неоевразийство Б.-Г.: в течение нескольких лет оно никакой реакции не вызывало. Б.-Г. никогда не слыл провокатором идеологического плана, он был простым художником, своим парнем, разве что обладавшим чуть более, чем это было принято, аффектированным поведенческим рисунком. Ну был, по-пылаевски говоря, «замечательным (в смысле — заметным, — А. Б.) чудаком и оригиналом». В неоевразийстве его явно привлекал как раз культурологический план с его экзотичностью и идейной расхристанностью. В «политику», то есть в «уличную» практику, он встречал крайне редко. Его пресловутые (выложенные в Интернет для сведения жюри как вещественные доказательства его преступлений) постеры невозбужденному сознанию крайне трудно воспринимать как орудие реальной политической борьбы: слишком очевидна в них игровая

чрезмерность, пародийная буквализация партийной риторики. Тем не менее Б.-Г. стал для художественной общественности знаком реальной и тотальной опасности, средоточием едва ли не всех возможных угроз: от государственных репрессий до погромов. (Соответственно, неоевразийство, пребывавшее в довольно маргинальном состоянии, стало в сознании оппонентов Б.-Г. пугающим фактором политической жизни, чуть ли не рукой Кремля, а эстетика Б.-Г. — условно, господствующей — и чуть ли не домашней, вхожей в правительственные резиденции, — эстетикой режима). Коммуникация была прервана: никто и не пытался считать мессаджи художника (конкретные произведения, получившие премию) в их художественном качестве. Профессиональные критики не брезговали оскорбительными и совершенно не адекватными ярлыками типа крипто-фашизм и пр.

(Особенно показателен остракизм, которому подвергся Б.-Г. — именно как представитель неоевразийства — со стороны «левого дискурса». Ведь в евразийстве уживаются как радикально-патриархальное, по С. Булгакову, так и радикально левое, социально-уравнительное, и Б.-Г. с его знаками пролетарски-интернационального и советско-имперского, очевидно ближе второе. Левый дискурс вроде бы должен приветствовать любое «раскачивание лодки» существующего квазикапиталистического режима. Тем более — раскачивание «с левого борта». Однако атаки слева на Б.-Г. были особо ожесточенными. Тем очевиднее прагматичность нашего левого дискурса, болезненно переживающего радикальную левизну как вызов «красивым уютам» грантового существования).

Я бы не стал возвращаться к этим эксцессам истерического плана, если бы не задавался вопросом: в чем причина этой явно неадекватной реакции? Да, нарушение иерархии ожиданий узкого круга людей, персонифицирующих, как им представлялось, властные отношения внутри совриска (наш извод *contemporary*). Да, традиционная интеллигентская возбудимость... Да, уязвимость и провокативность многих положений неоевразийства, как с точки зрения либерализма, так и по существу. Да, понятное, а часто и заслуженное раздражение, которое вызывали некоторые шаги Б.-Г., как до, так и, особенно, после

«премии Кандинского». Всё так, «только этого мало», пользуясь словами поэта. Мало для столь неслыханного ожесточения. «Буря над Гинтовтом» была не равна конкретному премиальному случаю, она поневоле стала индикатором некоторых общих кризисных явлений в нашем современном искусстве. Этим, собственно, и интересна. Прежде всего, думаю, она стала показателем резкого сужения его культуральной базы (под культуральным здесь я подразумеваю не только современное наполнение термина — то есть междисциплинарные исследования социальных наук, но и традиционную область историософии, политической истории, этнокультурных и этномифологических интересов и пр.). Постмодернистская боязнь меганарративов не только редуцировала литературно-историческую ассоциативную основу совриска, она наложила своего рода запрет на историософские обобщения (пусть даже в форме, как пишет Шломо Занд, «изобретения истории»). Понятие «поиск идентичности» сохранилось, но репертуар этих самых идентичностей резко сократился. Понятия государство, власть, эпика, большая форма были или заведомо отданы официозу, или бытовали только в пародийных и анекдотических коннотациях. Уверен, именно так воспринимался бы сегодня хотя бы этот пассаж А. Эфроса: «Чехонин гудел в свои амфирные формы как в боевые трубы... Он славил великую силу власти... Это поднимался пафос государственности...» Трансформировалось понимание социального: социальная критика или измельчилась до анекдота, или представляла в архивных фиксациях несовершенств мира сего, социальный активизм выродился в эстрадность или стал просто синонимом любых публичных поведенческих стратегий художника. В свою очередь, социальное проектирование (пусть даже прожектёрство), любого рода прогностика, эти традиционные виды российского художественного поиска, отторгались. Думаю, совриск инстинктивно ощущает резкое сужение своей, по-старинному говоря, содержательной базы. В этой ситуации роль Б.-Г. в эпопее «Премия Кандинского» воспринималась провокационно: принадлежа *contemporary* «по происхождению», он в то же время манифестировал табуированную совриском проблематику. Произведения Б.-Г. стали восприниматься полемично. И, что еще важнее, политически полемично. Уверен, подобных задач Б.-Г. перед собой не ставил. Он как художник был абсолютно равен себе. Но в ситуации

стресса (соблазн и обманутые ожидания, ощущения того, что какие-то отработанные механизмы репрезентации перестали действовать, что масштаб высказывания явно недостаточен, что система связей с, условно говоря, общественным сознанием, нарушена) фигура Б.-Г. открылась совриску — в лице его конвенционально признанных репрезентаторов — по-новому. Не то, чтобы его ранее не воспринимали всерьез: он, несмотря на все завихрения, был своим. Зато теперь он стал чужим среди своих. Фигурой полемической. Затем политически полемической. А на деле — воплощением внутренних кризисных ожиданий определенного художественного сообщества.

Вот, как мне представляется, те содержательные моменты, которые стоят за «бурей над Гинтовтом». Она, несомненно, задела самого художника, вынудила его на некие, может быть, излишне демонстративные жесты. Однако, думаю, она поможет неангажированному зрителю отчетливее прояснить для себя направленность арт-практики художника. Оппонентам же Б.-Г. эта «буря», когда спала волна личных раздражений, дала возможность более взвешенно оценить именно тестирующие, определяющие слабые места коллективных стратегий совриска, последствия всей этой истории.

...Базисные моменты своей эстетики Б.-Г. сформулировал, как мне представляется, в проекте 2001 года «Новосибирск» (А. Беяев-Гинтовт и А. Молодкин — разработчики идеологии и визуализации проекта, Г. Косоруков — фотография и Д. Шостакович — музыка, гимн «Наша Победа»). Еще в начале 1990-х он привлек внимание выставленным в галерее «Реджина» омажем Й. Бойсу: огромный самолет был сконструирован из валенок (соавтор — К. Преображенский). Это было своего рода водительская лицензия на навигацию в *contemporary*: молодой художник демонстрировал навыки современного понимания материала, умение переключать смысловые регистры от пародийного до серьезного (валенок — и как знак «нашенски-наивного», и одновременно — спасительного в тех коннотациях, которые использовал Бойс по отношению к войлоку: эманация тепла, жизни и пр.; ну, а самолет из валенок — это уже отсылка к отечественной мифологии смекалки и «умельства», к лесковской «Блохе»).

Когда, применительно к «Новоновоосибирску», я употребил выражение «идеология проекта», то сделал это не случайно. Это был один из самых основательно отрефлексированных проектов начала нулевых, он, несомненно, обладал развёрнутой «программой». Авторы не могли отказаться от молодежного постмодернистского стёба, они, конечно, «держали в уме» иницилируемую тогда «сверху» активность по конструированию «национальной идеи».

Однако пародийный план не является главным, более того, он постепенно истончается. (Любопытно, что в критической литературе, насколько мне известно, не проводилось параллелей между «Новоновоосибирском» и «Городом Россия» П. Пеперштейна. «Программы» обоих проектов во многом совпадают: и пародированием риторики государственных нацпроектов, и обращением к архиву русского прогностического проектирования — от хлебниковских рисунков до проектов Дворца Советов. Прямо скажем, «Новоновоосибирск» опубликован намного раньше. И только узнаваемый типично пеперштейновский рисовальный драйв — смесь галлюциногенного автоматизма и дальневосточного каллиграфического неотрывного письма — снимает вопрос о чрезмерной сближенности проектов).

Авторы быстро оценили возможности самого футурологически-прогностического фактора. Исключительно важный для советского авангарда, переживший реактуализацию в 1960-е, он давно уже не был задействован в нашей культуре. Оказалось, моделировать ожидания, опережать политическую волю (или соперничать с ней) — само по себе дело увлекательное. (Свою остроту привносило и понимание драматичности этого занятия в историческом плане. Ведь футуризм и советский авангард споткнулись на социальном прожектерстве: мечталось о «планидах для землянитов», а обернулось Беломорканалом. О пародийно-надрывной геополитической конспирологии прохановского типа и вспоминать не хочется). Второй фактор, обеспечивший успех проекту, лежал уже не в сфере прогнозирования. Речь шла о самой что ни на есть повседневности, о тех настроениях, что витают в воздухе. Правда, в воздухе, которым дышит определенная часть элиты, авторы действительно нащупали кое-что

существенное для психологии современного истэблишмента. А именно — эклектику, которая лежит даже не в идеологии этого истэблишмента (она еще, похоже, не эксплицирована), а в самой потребности в этой идеологии. Каковы слагаемые этой эклектики? Прежде всего — мегаломания, тяга к нечеловеческим масштабам. Затем — воспоминания о золотых днях советской империи: причем о внешнем, победительном, ввысьустремленном, духоподъемном образе этих дней, с неизбежной амнезией, забвением всего кровавого и грязного. Здесь же — воспоминания о советской научной фантастике технически и моралистски прогрессистского толка. И — о советских фильмах про больших прогрессивных и гуманных начальников, противостоящих рутинерам, и обустроивающих свои сибиряды голубыми городами. Наконец, я бы добавил причудливую мешанину популярных по сей день маргинальных исторических псевдореконструкций (иго не в иго, Рим не в Рим) и псевдоориенталистскую специфику — от восточных единоборств до самодеятельного проникновения в восточную же эзотерику. Такая вот смесь подогревается в этом котле, объясняя соседство Чингизхана и Ивана Грозного, Мономаха и Шамбалы, «Авроры» и «Аполлона», Бердяева и ЦУПа (Центра управления полетами).

Что ж, авторы вышли на интереснейшую, атавистически укорененную в психологии российских элит субстанцию — магнетизм исторического скачка, безоглядного прорыва, прямо-таки бергсоновского элан витала, в котором энтузиазм и воля искупают роковую недостаточность знаний и расчетов. Вышли-то вышли. Но каково их собственное отношение к этой проблематике? Думаю, это отношение амбивалентное. Они не энтузиасты и не критики (тем более, не хулители). Они и заморожены, и напуганы, они подхвачены волной социальной фантазии, и одновременно ощущают ее эфемерность.

Думаю, технология визуализации этой внутренне конфликтной материи являет главной удачей проекта. Прежде всего — это выбор языка архитектурной графики 1930–40-х гг. с ее классицистическими аллюзиями и воронкообразно засасывающим пространственным беспределом (излюбленный мотив ведущих в никуда монументальных аркоподобных проёмов). При этом — в ее ученической, студенческой версии (без особой маэстрии,

с оглядкой на гипсы и компендиумы — это даже тематически выражено). Так задаются две сквозных, взаимокоррелирующих темы — имперский размах, классицистический холод, энергетика мегапроектов. И одновременно — ученичество, некоторая неумелость (потёки, шероховатости), имперсональность: намек на академические подачи — листы с номерами вместо подписей...

Но главным в выборе языка мне представляется ставка на проектность. А именно — понимание идеальности в смысле невыполнимости, нереализуемости вымечтанных образов Новоново-сибирска. Это укоренено в большой национальной традиции — от баженовского Большого Кремлевского дворца до Дворца Советов всегда что-то мешало (Завистники? Враги? Войны?) возвести, реализовать главный, идеальный, эталонный образ Будущего. Так и живем без эталона. (Не мы одни — как мне кажется, есть только один современный пример реализации идеи большого неоимперского стиля. Это — Рональд Рейган Билдинг в Вашингтоне — гигантское, в два Империял Стэйт Билдинг размером, квазисерьезное, без тени иронии творение Джеймса Инго Фрида, симбиоз всего, что было наворочено в планах итало-германо-советских придворных архитекторов. Там даже скульптурные металлические цветы у входа — размером со средние танки — выглядят угрожающе. Слава Богу, что такие проекты нам просто не потянуть!)

После «Новоново-сибирска» пути авторов проекта разошлись. Б.-Г. существенно скорректировал свои творческие позиции. То есть он оставался вполне на территории *contemporary*: демонстрировал современное понимание медийности (претворение классической фотографии), способность артикуляции материала в образных целях. Он всегда умел заставить материал и саму технику работать *pro* и *contra* темы: в том же «Новоново-сибирске», он свои мегапостроения выполнял шариковой ручкой. То есть казнь египетскую, лагерный труд артикулировал в своей мегаломании! Такова была изнанка социального прожектерства! Точно так же, на новом этапе, он иной материал и иные техники заставляет работать *pro* и *contra*! Вот только тема изменилась! Теперь художник выстраивает целую серию образов государственности, даже имперскости, причем разного

рода и племени: Колизей, Римская волчица, Кремль, палатца дождей, Мавзолей, мухинская статуя «Рабочий и колхозница», «Портрет Ю. Мисимы», современный боевой самолет, что-то еще... Всё это вещи вполне серьезной, торжественной установки. Через всё проходит единый принцип формообразования: проектность, эмблематичность, академическая эталонность построения, идеографическая условность. Эстетическая интонация — холодновато-закрытая, несколько ориентированная на позднее, классицизирующее *Art Deco*. Да, теперь Б.-Г. в своей версии неоклассицизма стремится к снятию многомерности. Эти вещи не располагают ни к вариативности интерпретаций, ни к чисто человеческому «утеплению» за счет снижения заявленной эстетической нормы (что виртуозно проделывал Т. Новиков). Никаких снижений, деконструкций, пародирования — неоимперский стиль предполагает холодноватую отстраненность! Содержательный вектор направлен не вовне, на внешнее текстопорождение, а вовнутрь, на приращение эстетической содержательности. Хотя бы декларативное: недаром даже разряд молний над ленинским Мавзолеем Б.-Г. трактует не как природное явление или метафору идеологических ударов. Нет, это нечто аполлоническое!

В свое время я назвал эти вещи проявлением этатического эстетизма.

Был ли я прав? Думаю, лишь отчасти. Мне хотелось как-то объяснить себе некое снижение критической рефлексии, наступившее после «Новоновоосибирска». На самом деле художник во многих «исторических» вещах («Грозный в Грозном», «Красная площадь», «Чёрная площадь», «Пашня», «22 июня») демонстрирует вполне определенную аналитическую дистанцию. Только оперирует он не нарративными, а сугубо выразительными средствами, главным образом материалом и техникой. Он использует сусальное золото (материал сам по себе амбивалентный, готовый предстать и в контексте величия, и в плане пустой амбиции), ручную печать — здесь наличие печатной формы ассоциируется с некой матрицей сознания (тоже амбивалентной, чреватой и массовым героизмом, и массовым психозом). Наконец, он вручную месит офсетную краску — и материал, и сам процесс обретают то, что Г. Башляр называл «материальной сокровенностью». В нашем контексте это имеет прямое отношение к базисным понятиям типа почвы, крови, грязи, исторической

судьбы и т.д. (Кстати, именно базисность, «непотопляемость» этих категорий и раздражала оппонентов Б.-Г. в ходе премиальной кампании, и в этом, повторюсь, выражалось крайнее сужение культуральной базы совриска).

Но не это было главным. Эстетико-государственнические интенции Б.-Г., которые он столь откровенно демонстрировал, имели очень авторское, личное, не укладывающееся в оппозицию, державное-частное, содержание.

Своей эмблематичностью и «закрытостью» многие вещи серии «Patria — Filia» напоминали щиты. Но защищали (в том числе эстетически) они не государство, не пафос империи, не идею величия (в их, так сказать, материально-символическом выражении — памятники, мавзолеи, оружие, портреты «героев»). Они защищали что-то гораздо более живое и уязвимое. А именно: отроческие представления «о доблестях, о подвигах, о славе». То состояние сознания, которое, в общем-то, традиционно культивировалось в российском юношестве. Сегодня само существование юношески-военной составляющей культурного сознания совриском (как, впрочем, и продвинутой литературой) не учитывается, если не отрицается. Во всяком случае, вся эта сфера отдана официозу, условно говоря, военно-патриотической игре «Зарница». Это не справедливо: со времен У. Крейна и А. Блока эти юношеские представления, грезы, мечты «о подвиге» являлись предметом высокого искусства (я имею в виду именно отражение этого комплекса представлений в сознании, опыт скорее литературный, семейно-нарративный и пр., реальный же детский военный опыт — другая тема). «Я бредил конногвардейскими латами и римскими шлемами кавалергардов», — вспоминал О. Мандельштам, наращивать архив соответствующих свидетельств можно вплоть до лимоновской книги «У нас была великая эпоха».

Соответствующий настрой сознания выливается в разные формы. Часто он утилизируется официозом. Часто предстает в виде рудимента подросткового сознания и эксплуатируется военно-игровой индустрией. В искусстве и киноискусстве сегодня чаще всего пробивает себе дорогу в формах фэнтези. Случай Б.-Г. чрезвычайно редок: этот в общем-то

традиционный для русской культуры комплекс представлений дал неожиданный выброс в сферу *contemporary*. Неожиданный — потому, что нарушает рутину конвенциональных требований о внеположенных для *contemporary* вещах: меганарративах, внеироничности, риторичности, возвышенной интонации, отсутствии критической рефлексии и пр. Оказывается, всё это может пригодиться. Во всяком случае, Б.-Г.

Решусь суммировать: в последних своих проектах, начиная с «Patria — Filia», и в особенности — в «Парадах 2937 года», Б.-Г. вышел на новую проблематику. В ее основе — сохраненный в художническом сознании импульс юношеских представлений о героическом, жертвенном, возвышенном, и прежде всего — о правильном, справедливом мироустройстве. Устройстве глобального, космического мира — здесь вспоминаются русские мальчики Достоевского, готовые утром предъявить полученную вечером карту звездного неба — с исправлениями. Это импульс сложного происхождения — с одной стороны, восходящий к классической духоподъемной литературе, с другой — к традиции советской научной фантастики эпохи «до Стругацких» (то есть архаически-позитивистской, благородно убежденной в возможности тотального улучшения природы, в том числе человеческой, не знающей разьедающих душу сомнений по поводу социальной и биологической селекции). Импульс, вызвавший к жизни идеографическую «надстройку»: очень авторские фантазмы историософского плана, обросшие соответствующей иконографией и знаковостью. Думаю, этот поворот касается и взаимоотношений художника с неоевразийством. Это как раз то явление, в котором метафорически-историософская составляющая находится в состоянии брожения; самые провокативные и завиральные идеи не требуют научной верификации. Это, похоже, и привлекает Б.-Г. Не движение мобилизует художника, как это может показаться. Хочется верить — художник мобилизует те парадоксальные, эзотерические, протологические и пр. ресурсы, которые может или хочет найти в движении.

Пора попытаться хотя бы приблизительно определить тот тип художественного сознания, к которому принадлежит Б.-Г.

Думаю, это тип символиста (тоже крайне редкий в наше время, ибо предполагает идеократичность, а значит, «приглушение» деконструктивных и игровых интерпретационных практик). А. Жолковский в статье, посвященной «популярной версии неосимволизма», пишет о «аллегорическом просвечивании идей сквозь земные оболочки и предпочтении всего прошлого, будущего и надмирного настоящему». Речь идет о литературе, но сентенции исследователя вполне применимы к Б.-Г.

Действительно, Б.-Г. — художник символистского типа мышления, неудовлетворенный «наличной реальностью» (выражение Э. Булатова). Он работает с реальностями собственного сознания, в котором живут фантазмы (описанный выше комплекс юношеских мечтаний), обычно вытесняемые с возрастом или сглаженные нормами господствующей культуры, где осуществим традиционный бунтарский лозунг — «Требуйте невозможного!».

Парады Б.-Г. стоит рассматривать как идеальную репрезентацию символического типа сознания. Здесь нет запретов функционального или хронологического плана. Нет и запретов, как говорил Малевич, «логизма»: архаика и фантастика, мифо-историческое и реальное смешаны воедино: солдаты, воины света, зооморфы маршируют в своей «однообразной красивости». Нет необходимости искать иконологические источники: откуда взялись боевые слоны? Из тайландского фильма «Воины джунглей»? Откуда — из какого фильма фэнтези — чешуйчатый прикид зооморфов? Источники не важны — важна подвижность и реактивность символического сознания. Единственная топологическая привязка — Красная площадь, но и она является топосом символического типа: меняет форму, архитектурный антураж, являет себя в разных ситуациях смотрения: «из истории», из космоса, глазами марширующего участника парада и пр. Соответственно, меняет и содержание: плацдарм, арена исторической драмы, полигон свержения, поле манифестации цивилизационных сдвигов...

Парад идеально задает тему проектности, в творчестве Б.-Г. несущую мировоззренческие черты. Он проектен как матрица некоего мироустройства (космического или социального).

(Кстати, здесь, как и в прежних проектах, материал и сама техника обретают образный смысл: геометризм построения требует применения разнообразных лекал, в свою очередь лекало — символ правильности, непререкаемости формообразования). Проектен и сам по себе, как продукт профессиональной созидательной деятельности: в предметно-пространственном построении, в хронометраже, в ритмике, в автоматизме. Проектность навязчиво и неуклонно пронизывает весь образ. Проектна архитектура, — реальная, исторически реконструированная или прогнозируемая: никаких импрессий, чертеж и глазомер. Проектна униформа, от византийских головных уборов вплоть до дизайна чешуи зооморфов. Проектно вооружение — вообще говоря, конёк художника. Боюсь, проектна (запрограммированно полемична) зрительская реакция. Но вот что, пожалуй, главное: проектна и аннигиляция фантазмов Б.-Г. Он закладывает в свои произведения момент неосуществимости. Она тем неотвратимее, чем оптически агрессивнее и визуально реализованнее, «осуществленнее», сама репрезентация. Не важно, как произойдет аннигиляция. Как результат социальных и военных катаклизмов, или космической вспышки. Как перегрев экрана компьютерной игры, или сбой прибора наведения. Или просто сознание вытеснит «сон разума» и включит режим адекватного, «взрослого» восприятия реальности. Наверное, неосуществимость, необратимость уничтожения или самоуничтожения, заложенные в «проектность» (социально-историческое прогнозирование, моделирование, «человечества сон золотой» и пр.), — этим поворотом темы Б.-Г. — редкий для него прием — как-то «подставляется» под интерпретации. Он сам, закладывая в название серии «Парады 2937 года», вызывающие вполне конкретные исторические ассоциации, цифры 37, запускает механизм смыслопорождений. Жертвенность? И как один умрём в борьбе за это? Конфликт между реальностью сознания и окружающей реальностью? Ощущение неизбежности катаклизмов, космических или социальных? Нет ответа. Странный он всё-таки герой, художник, Беяев-Гинтовт (или — герой художника Беяева-Гинтовта). Ищет бури. Неудобный.

Александр Боровский

A STORM OVER BELIAYEV-GUINTOVT

There is something impractical about parades. It has to do with the impossibility of maintaining in battle what Pushkin has called ‘the warlike animation’ and ‘superb monotony’ of parading ranks. Think back to Leo Tolstoy (“You know, Mikhail Larionovich, we are not on the Empress’ Field, where a parade does not begin till all the troops are assembled,’ said the Tsar. ‘That is just why I do not begin, sire,’ said Kutuzov in a resounding voice. ‘That is just why I do not begin, sire, because we are not on parade and not on the Empress’ Field,’ he said clearly and distinctly’). And aside from the impracticality, there is also something sacrificial in parades. As we watch archive footage from parades of the 1930s, we wonder how many commanders and marshals will soon vanish — 1938 is, after all, just around the corner. And when viewing the parade of November 1941, we begin to think: How many of these figures wearing camouflage will still be alive tomorrow?

It is the winter of 1919–20. In an unheated workshop, Vladimir Tatlin creates his model for the *Monument to the Third International*. Everything achieved by the avant-garde is incorporated into this project, including its social aspirations and visions of the future. The monument was required not only to symbolize the victory of the revolution and the victory of revolutionary art, to synthesize these two elements, and in this way to legitimize the avant-garde’s pretensions to help shape the social order, it also had a very functional role. It was intended to house the “brain of the Revolution,” the administration of the Comintern. And perhaps the project had one further nuance, to which researchers have preferred not to devote much attention. With his primitive six-metre wooden model of the gigantic building, Tatlin did not try to sustain the illusion that the materials or technology of his time were up to the task of construction. We could even venture the following hypothesis: Tatlin intended for the project to be unrealizable. In a paradoxical way, this avant-garde project has links to the Palace of the Soviets by Boris Iofan, Vladimir Shchuko and Vladimir Gelfreich. The palace was to be topped by a monumental statue of Lenin, lost in the clouds. A personification of the government, a symbol of trust, a new embodiment of the ancient Russian dream about a Third — this time Proletarian — Rome, this multivalent idol

undoubtedly fulfilled a sacral function. Even the few parts of the project that did come into being played a ritualistic role — the mockups, models and pictures of this apparently already-constructed building were disseminated, even reaching Western capitals via the Soviet Union's pavilions at international exhibitions. In reality only the foundation existed; construction was hindered by the international situation and finally the war. They say that the metal in the foundations was used for anti-tank obstacles. But that was later. Did they even want to build it? Or was the palace more important as a symbol, and its impossibility recognized from the very beginning?

What does this lengthy preamble have to do with the new series by Alexei Beliaev-Guintovt, entitled *Victory Parade 2937*?

I have mentioned these things because his work, in a thoroughgoing way, is an expression of ideas of statehood and suprastatehood (in forms including a military empire, a world government of workers and peasants, a multinational Soviet empire, and geopolitical unions of the future). And in a symbolic way they are connected with the ideas of parades and the processes of creation and design, artistic or otherwise (in the socio-political, architectural and military/technical senses). And we should take note of one more key concept, which has implications for every aspect of Beliaev-Guintovt's approach — the concept of impracticality.

Today, Beliaev-Guintovt probably causes no end of misunderstanding and discomfort.

Moreover, any discussion of Beliaev-Guintovt is probably so fraught and so charged — literally almost incendiary — that it will no doubt become somewhat abstracted from the art itself. More on that later.

Beliaev-Guintovt has worked in the sphere of contemporary art for almost 20 years, and was known as a successful artist whose work was in demand by museums and forward-thinking galleries. But in 2008, his career took a nosedive. He was first nominated, and then awarded, the prestigious Kandinsky Prize. This was despite objections from influential circles in the art world, speaking

in the name of the wider artistic community. He was enveloped in a storm of controversy. I don't know if he sought this kind of renown, but, as in the words of a poet with a romantic bent, 'he awoke to fame.'

Or, more accurately, he 'awoke' as a polemical figure. Then he was seen as polemical in a political sense. Today an entire discourse is centered on him, and this is something I have played a role in creating. I don't want to throw wood onto the fire and stir all that up again, but it would be wrong, in the process of distancing oneself from it, to act as if it didn't exist. It is connected — even if not in a direct sense — with understandings and misunderstandings of the artist's intentions.

I will try — as coolly as possible — to describe the situation that arose then. So many issues were swept up into the 'storm over Beliayev-Guintovt.' In the storm's eye, of course, there is a political controversy: The jury ignored the preferences of the art establishment. The artist himself turned out to be a controversial figure. He should have immediately addressed certain ideas that one Western critic described as exotic. More precisely, I mean the assemblage of ideas arrayed (in my opinion they are actually in disarray) in the concept of neoeurasianism. I'm not a political scientist, and I have no desire to enter into a debate about the subtleties of neoeurasianism. I will mention only that which appears obvious to me. Neoeurasianism is only minimally pragmatic. It is more like a movement, and is of little interest owing to its ideocratic nature. Actually, it is multi-ideocratic. It is based on numerous, mutually conflicting concepts that constantly stimulate discussion.

Still, neoeurasianism has a solid, if eclectic, historical and cultural basis. There are not only progenitors from the 1920s, there are also earlier or parallel lines — Russian cosmism, Fyodorov's ideas about mankind's Common Cause, a few ideas from Konstantin Tsiolkovsky, and the provocative historical reconstructions of Lev Gumilyov. And of course, Alexander Blok's philosophy of history of Russian symbolism, which many forget about.

The only concept which has consistently been a feature of neoeurasianism, and which grounds it in history, politics and culture, is an opposition to liberalism. With everything else there is a certain

ambiguity, and sometimes past enemies become allies. But liberalism is forever an adversary. Of course, any respectable audience will not doubt hold certain liberal views, even if only in the most general sense, and neoeurasianism will probably not appeal to them. But they are unlikely to consider it a serious enemy of human rights and freedom, and fully understand that in the long list of threats to civil society, neoeurasianism falls somewhere near the bottom. I also think it is clear that the contemporary co-optation of neoeurasianism has the air of a postmodern game, and is an artistic project, not an expression of real belief. This should be especially apparent in progressive artistic circles, which had no trouble understanding the work of, say, Timur Novikov and Sergei Kuryokhin, both well-known since the 1990s, as postmodernist and reflexive rather than statements of their views.

So for a number of years, Beliayev-Guintovt's neoeurasianism didn't provoke any reaction at all. He did not have a reputation for being ideologically inclined, he was simply an artist, a guy, albeit with a more affected style of behaviour than most. He was, as Pylyaev might have said, 'remarkable (in the sense of being notable — A. B.), eccentric and original.' Neoeurasianism clearly attracted him for culturological reasons, with its exoticism and rejection of Christianity.

As for 'politics,' that is to say politics as it occurs on the streets, he was an infrequent participant. His much-talked-about posters (uploaded onto the Internet for the benefit of the jury as if they were material evidence of a crime) appear, to a calm mind, not as weapons in a real political struggle. Their excesses are playful, they are parodic and an overly literal take on party rhetoric. Nevertheless, for the artistic community Beliayev-Guintovt became a symbol of clear and present danger, a cipher for every possible threat, from government repressions to pogroms (in the minds of Beliayev-Guintovt's opponents, neoeurasianism, which in actual fact was a rather marginal phenomenon, became a frightening part of political life, perhaps even controlled by the Kremlin; Beliayev-Guintovt's aesthetic was perceived to be becoming predominant, even the aesthetic of the regime, and it seemed to some that bureaucrats would shortly start to display his pieces in government residences). There was no attempt at communication: No one tried to understand the artist's actual intentions — those concrete artworks that won the prize — in an artistic sense. Professional critics did not shrink from hurling insults or facile labels such as 'crypto-fascism.'

(Especially telling was the ostracism of Beliyev-Guintovt, as a representative of neoeurasianism, from leftist discourses. After all, in neoeurasianism there is room for both radical-patriarchal concepts, along the lines of Sergei Bulgakov, as well as egalitarian, radical-leftist ones, and with all his references to the proletariat, Soviets and empires, Beliyev-Guintovt was clearly closer to the latter. Leftist discourses should have welcomed any attempt to problematize the current quasi-capitalist regime, especially an attempt coming from the left. But as it happens, attacks on Beliyev-Guintovt from the left were particularly vociferous. So much for the pragmatism of our left, which perceives any statement of radical leftist politics as a challenge to their dependence on the Western grant money that enables them to survive.)

I would not respond to these hysterical excesses if not for one question that insists on being answered: Where did these unreasonable responses come from? Yes, some people were upset that their preferences had been ignored. Yes, there was the traditional excitability of the intelligentsia. Yes, many elements of neoeurasianism are provocative and vulnerable to criticism, from the point of view of liberalism and indeed from any stance. And yes, certain things that Beliyev-Guintovt did before and especially after winning the prize proved irritating. But to use the words of the poet Arseny Tarkovsky, 'it isn't enough.' All of this isn't enough for such an unprecedented reaction. The "Storm over Beliyev-Guintovt" wasn't only about the artist and his prize, it was also an indicator of a broader crisis in Russian contemporary art.

And this, of course, is fascinating. First and foremost, I think it shows just how much the cultural base of contemporary art has narrowed (by culture here I mean not only the modern understanding of the term — that is to say the multidisciplinary study of the social sciences — but also the traditional fields of philosophy of history, political history, ethnocultural and ethnomythological studies, and so on). The postmodern affliction of metanarratives has not only curtailed the way in which contemporary art works with literary and historical ideas, it has also put a stop to broad historical treatments and generalizations (even in the form of 'the invention of history,' as described by Shlomo Sand). We retain an understanding of what it means to search for identity, but the number of possible facets of identity has been sharply curtailed. And the authority to define the state,

power, the epic, the monumental, has either been surrendered to the establishment, or finds expression only in parodic or anecdotal treatments. I am confident that this is how the following passage from Anatoly Efros would be perceived today: 'Chekhonin inhaled life into his imperial forms as if he were blowing into a military trumpet... He celebrated the power of the state... He surrounded the state with an aura of excitement.' Our understanding of the social has been transformed. Social criticism has either been watered down into anecdote, or features in projects that make use of archival materials to demonstrate the imperfection of contemporary society, while social activism has either turned into performance or become a synonym for any kind of public action by an artist. In turn, social projects (even of the visionary variety) and any form of futurism have been rejected. I think that Russian contemporary art is instinctively aware of this narrowing of its theoretical and philosophical bases. And in this context, the role of Beliayev-Guintovt in the whole Kandinsky Prize saga was perceived as provocative — he was a contemporary artist only 'by virtue of his birthdate,' and he was concerned with issues that contemporary art had declared to be taboo. His artworks began to be seen in a polemical light. Or, more accurately, politically polemical. I'm confident that Beliayev-Guintovt was not concerned with such issues. He knew who he was as an artist. But in this tense situation (the seductions and illusions of expectations, the feeling that certain forms of representation had ceased to function, that it was not possible to make oneself heard, that any connection with the collective consciousness had been broken), the figure of Beliayev-Guintovt began to be seen anew by the usual senior figures of Russian contemporary art. It is not that he wasn't taken seriously before; in spite of all his quirks, he had his own place. But now he became an Other amid those he had called his own. A polemical figure. Politically polemical. And in actual fact, all this was an expression of internal crises in certain segments of the artistic community.

And this, it seems to me, is what lay behind the 'storm over Beliayev-Guintovt.' The artist himself bears some responsibility for stirring it up, having felt compelled to make certain self-indulgent gestures. I do think, however, that the scandal will help less engaged members of the public better understand what it is that the artist does. And this 'storm' has given Beliayev-Guintovt's opponents a chance to come to terms with those collective strategies that have proven to be defective.

Beliayev-Guintovt's aesthetic came into existence, it seems to me, with the 2001 *Novonovosibirsk* project (Alexey Beliayev-Guintovt and Andrey Molodkin — development of the ideological and visual aspects of the project, G. Kosorukov — photography, Dmitry Shostakovich — music, the hymn *Our Victory*). He also attracted attention in the 1990s for an homage at Regina Gallery to Joseph Beuys: a giant airplane made of felt boots (coauthor — Kirill Preobrazhensky). This was his initiation, so to speak, into the world of contemporary art. The artist demonstrated a grasp of contemporary understandings of materials, and an ability to manipulate various cultural registers, from the parodic to the serious (a felt boot is both a naïve, folksy symbol of Russia and a potentially life-saving material in terms of Beuys' understanding of felt — a source of warmth, life and so on; and of course a plane made of felt boots refers to the boot's storied place in Russian history, and Leskov's *Flea*).

When, in reference to *Novonovosibirsk*, I used the phrase 'ideology of the project,' it was not by chance. This was one of the most reflexive, referential projects of the first years of the new millennium, and undoubtedly had the feel of a manifesto. The artists couldn't resist making a postmodernist joke at the expense of the search for a new 'national idea,' which had been initiated in the upper echelons of power.

That said, the parodic elements are not central, and they gradually wear thin (incidentally it is strange that in the critical literature, as far as I am aware, no one has drawn parallels between *Novonovosibirsk* and *City of Russia* by Pavel Pepperstein. The goals of the projects are similar: Both parody state rhetoric concerning national projects, and both look to the archives, and to the tradition of Russian futurism, from the drawings by Velimir Khlebnikov to the Palace of the Soviets. It almost goes without saying that *Novonovosibirsk* was made a lot earlier, and only some idiosyncratic touches from Pepperstein — his mix of hallucinatory automatism and flowing Eastern calligraphy — ensure that questions do not arise as to their similarities.)

The artists quickly realized the possibilities of futurism. Although it was singularly important for the Soviet avant-garde, and it managed to survive art's refocusing on the present in the 1960s,

futurism has long ceased to be important in our times. But as the artists discovered, shaping expectations, outpacing politicians, even competing with them, are all highly entertaining occupations. (The acuity of the project stems from an awareness of the dramatic historic context of futurism. Futurism and the Soviet avant-garde didn't quite achieve what they wanted: They dreamed of 'future dwellings for earthmen,' but ended up with the Belomor Canal. I don't even want to think about the angst-ridden geopolitical conspiracies of the type produced by Alexander Prokhanov.) The second factor guaranteeing the project's success has nothing to do with futurism. I'm referring to something that is relatively unremarkable, something that floats in the air we breathe. And in the air inhaled by a certain segment of the elite, the authors made a discovery that sheds light on the psychology of the contemporary art establishment. I mean eclecticism. It is not articulated in the ideology of this establishment - there is nothing so explicit - but is one of its fundamental principles. What are the requirements of this eclecticism?

Primarily it is megalomania, and a drive toward an inhuman scale. Subsequently we find remembrances of the golden days of the Soviet empire, primarily the victorious, upwardly striving, spiritually uplifting images of those days, accompanied by an unavoidable forgetting of everything that is bloody and dirty. Here also can be found remembrances of Soviet scientific Utopianism, naturally of a technically and moralistically progressionist bent. And of Soviet films about progressive, humane bosses who stand up to functionaries and flunkies, creating havens for their thankful employees. Finally I would add those strange and jumbled historical pseudo-reconstructions, as well as a fascination with the pseudo-Orient, from Eastern martial arts to explorations of Eastern esotericism. This is the curious bricolage we are dealing with, and explains the intermingling of Genghis Khan and Ivan the Terrible, Monomakh and Shambhala, the *Aurora* and *Apollo*, Berdyaev and TsUP (the Russian space agency).

So the artists have unearthed a fascinating, atavistic thing in the minds of the Russian elite — the magnetic pull of exhilarating moments in history, of reckless discovery, of something exactly like Bergson's *élan vital*, in which enthusiasm and desire atone for a fatal lack of knowledge and awareness. It is what it is. But what is their own take on this question? I think they are ambivalent.

They are neither proponents nor critics (nor do they express themselves in a denigratory way). They are spellbound and frightened, they are captivated by this outpouring of social fantasy, and at the same time they understand its transience.

I think that the visual language they use to represent these internally conflicting issues is the most successful aspect of the project. First and foremost there is the choice of architectural graphic art from the 1930s and 1940s, with its classical allusions. But strangely enough, the artists prefer sophomoric, juvenile versions of this work. And thus we have two interlinked, intercorrelated themes — first there is imperial scale, classical grandeur, the excitement of megaprojects, and simultaneously there is an emphasis on schooling and study, a certain lack of skill (the pieces are rough, stained), an impersonality (there are suggestions of an academic presentation, with pages that bear numbers instead of signatures).

The most important element in the choice of artistic language is the emphasis on design, on the artificiality of the project, the fact that is nothing more than a project. It is an ideal project in the sense that it is unrealizable, and that these images of *Novonovosibirsk* can never come into being. This is rooted in a Russian national tradition: Whether it was Bazhenov's Grand Kremlin Palace or the Palace of the Soviets, something — Rivals? Enemies? War? — has always prevented the realization of the defining and most important vision of the future. So we live in the absence of the definitive thing. (And we are not alone. In my view, there is only one contemporary example of the successful construction of a project in the grand neoimperial style — the Ronald Reagan Building in Washington, D.C. A gigantic structure (twice the size of the Empire State Building) that is not in the least ironic, it was designed by James Ingo Freed and incorporates every fantasy of the Italo-German-Russian court architects. Even the sculptural metal flowers by the entrance, which are the size of tanks, have a threatening appearance. Thank God that we don't bear the burden of such buildings.)

After *Novonovosibirsk*, the artists went their separate ways. There was a recalibration of Beliaev-Guintovt's thinking: He stayed firmly on the traditional territory of contemporary

art, and went on to demonstrate an understanding of media values, and an ability to make use of a variety of materials for figurative purposes. He has always been able to make his materials and tools work both for and against a project's theme. In *Novonovosibirsk*, for example, he drew his megastructures with a simple ball-point pen, and thus in this megalomaniac project there is an element of hard labour, just like in a gulag, or perhaps the mood of an Egyptian plague (they were of course the flip sides of futuristic projects). Similarly, in his new work, his materials and technical approach work both pro and contra — it is only the theme at the core of the project that is different. Now Beliayev-Guintovt is creating a range of images of statehood, even of empire: the Coliseum, the Capitoline Wolf, the Kremlin, the Doge's Palace, the Mausoleum, Vera Mukhina's statue *The Worker and the Collective Farm Woman*, *Portrait of Y. Mishima*, a modern fighter plane... They are serious, solemn things. And they are united by a formative principle — by the fact that they have been designed, engineered, by the fact that they are emblems, that a scholarly approach was taken toward their production. They possess a cold, closed-off aesthetic, somewhat oriented toward late, classical Art Deco. Beliayev-Guintovt does not want his works to be multidimensional. They do not open themselves up to alternative interpretations, and there is little that is human about them despite their lowered aesthetic standards (see Timur Novikov for a good example of this). No concessions, no deconstruction, no parody — the neoimperial style is characterized by cold remove. The images do not strive to create discourse, but rather to bolster themselves (For example, Beliayev-Guintovt does not interpret lightning striking Lenin's mausoleum as a sign of anything, or as a natural phenomenon; no, it has something to do with Apollo).

At one time I called these things a manifestation of state-centric aestheticism. Was I correct?

I think only in part. I wanted to somehow explain to myself a certain decrease in my critical reflection after viewing *Novonovosibirsk*. It is certainly the case that in a number of 'historical' works" (*Ivan the Terrible in Grozny*, *Red Square*, *Black Square*, *Ploughed Field*, *June 22*) Beliayev-Guintovt demonstrates an analytical distance. But this is not imparted through narrative means so much

as expressive ones, in particular in the choice of materials and his technical approach. He uses gold leaf, a substance that is in and of itself ambiguous (it can be used to represent both greatness and empty ambition), while making prints by hand is also ambiguous, suggesting both mass heroism and mass psychosis. Finally, he adds the paint himself during the printing process — the process acquires what Gaston Bachelard has called ‘material intimacy,’ and in our context has direct links to fundamental concepts such as soil, blood, dirt, historical fate, and so on (indeed, during the Kandinsky Prize scandal, it was precisely the “unsinkability,” the concreteness, of these categories that irritated Beliaev-Guintovt’s opponents; this, I repeat, emphasizes the contraction of contemporary art’s cultural base).

But this is not the most important point. Beliaev-Guintovt’s intentions with regard to the aesthetic of the state, which he so openly displays, possess a very distinctive, individual quality, and they have nothing to do with the opposition of the individual and the state.

With their iconic feel and their sense of being closed or at a remove, many of the elements of the *Patria-Filia* series evoke shields. But they do not defend — including in the aesthetic sense — the state, the empire, the idea of greatness (more specifically I mean material and symbolic expressions of greatness, such as monuments, mausoleums, weapons and portraits of ‘heroes’). They defend something much more vital and much more vulnerable; they defend adolescent fantasies about ‘valour, noble deeds, glory.’ These fantasies, this state of mind, have traditionally been inculcated in Russian youth, but today the existence of a teenage martial component in our culture is not acknowledged in contemporary art (nor, as it happens, in contemporary literature). In any case, everything in this sphere is left to officialdom — or more literally to the patriotic war game called *zarnitsa*.

Actually, that is not totally fair. Since the time of Walter Crane and Alexander Blok, these adolescent imaginings, fantasies and dreams have been the subject of fine art (to be precise I mean artistic reflections of this adolescent consciousness, and mostly as they appear in literature — actual childhood experiences of war are another topic). Osip Mandelstam has written of his fascination

with armor and helmets, and it is possible to find numerous other examples right up until Edward Limonov's *We Used to Have a Great Empire*.

This frame of mind finds expression in various ways. Often it is made use of by governmental structures. Often it is exploited by the military and gaming industries. And in fine art and cinema, more often than not, it carves out a space in the form of fantasy. The case of Beliayev-Guintovt is extremely rare, in that this traditionally Russian set of ideas has found an unexpected form of expression in his artworks. It is unexpected because it violates the conventional requirements of contemporary art for things like metanarratives, a post-ironic stance, rhetoric, an elevated speaking register, the absence of critical reflection, and so on. But these ideas have proved useful to Beliayev-Guintovt.

To summarize: In his latest projects, beginning with *Patria-Filia* and especially in *Victory Parade 2937*, Beliayev-Guintovt has grappled with a new problem. In its most basic form it is the preservation in the artistic consciousness of childhood perceptions of concepts like heroism, sacrifice, greatness, and most importantly of all, a just, fair world order. All this reminds us of Dostoevsky's boys, who are given maps of the stars and return them to the giver the next day — having corrected them. This is what Beliayev-Guintovt is up to. This new impulse has a complicated history, emerging partly in response to classical inspirational literature, and partly in response to the tradition of futuristic Soviet science from before the time of the Strugatsky brothers (that is to say, rooted in good old-fashioned positivism, with science confident in its ability to improve radically upon nature, including human beings, and oblivious to soul-destroying doubts about social and biological selection). It is an impulse that has resulted in the creation of a superstructure of idiosyncratic fantasies on history and philosophy, which in turn are elaborated upon with their own iconography and system of symbols. I think that the shift has also affected the artist's relationship with neourasianism, which is a phenomenon in which the metaphorical and philosophical content is still being formed; the most provocative and absurd ideas don't require scientific verification. And this likely attracts Beliayev-Guintovt. It is not the movement that mobilizes the artist, as might seem to be the case. I would like to believe it is the other way round: that the artist mobilizes those paradoxical, esoteric, protological things that he wants or finds in the movement.

Now I will try, very roughly, to define the type of artistic imagination that belongs to Beliyev-Guintovt.

I believe he is a kind of symbolist (which is also very rare in our time, inasmuch as there is a reliance on an overly ideational approach, and therefore less deconstruction and fewer interpretive games). In an article on the 'popular version of neosymbolism,' Zholkovsky writes about the 'allegorical illumination of ideas via earthly substances and the predilection of everything in the past, future and the heavens for the present'. He is speaking about literature, but the sentences are entirely applicable to Beliyev-Guintovt.

Beliyev-Guintovt does indeed possess the mind of a symbolist, of one who is dissatisfied with 'present realities' (an expression from Erik Bulatov). He works with the realities of his own consciousness, which is the home of fantasies (those youthful dreams described above) that are usually displaced with age or at the beck of the dominant culture, but where rebellion is always possible.

Beliyev-Guintovt's parades are an ideal symbol for a mind amenable to symbolism. There are no functional or chronological restrictions, no impediments from what Malevich called 'logisms'; the archaic and the fantastical, the mytho-historical and the real are all mixed up with each other. Soldiers and zoomorphs can march next to each other in their 'superb monotony.' There is no need to search for the source of these images: Where did the warrior elephants come from? From the Thai film *Jungle Wars*? Where — from which fantasy movie — was the scaly skin of the zoomorphs taken? The source is not important — what is important is the liveliness and responsiveness of the symbolic consciousness. Red Square is the only unchanged topographical feature, but as a symbol its meaning constantly shifts. Its form, its surroundings, change, and it takes on different meanings from different vantage points: 'from history,' from space, through the eyes of a participant in the parade, and so on. And thus its substance changes: It is a springboard for attack, an arena of historical drama, a firing range for powerful weapons, a place to proclaim the civilization's achievements.

The parade is an ideal way to convey the impression of design, of artifice, which is such a defining element in Beliayev-Guintovt's work. It is intended to be a matrix for a particular world view, in the cosmic and social senses (as it happens, here, as in the previous projects, the materials and technical approach are themselves draped in meaning — the geometric style of depiction requires the usage of various templates, which is telling as the template is a symbol of orderliness, of inviolability). And it is an object of design itself, as the literal product of a creative process; consider the formations, the timekeeping, the rhythm, the automatism. This feeling of having being designed is an obtrusive and insistent part of the image as a whole. The architecture was designed — whether real, historical reconstructions, or futuristic, the buildings do not have the air of sketches; they appear bold, seamless. The uniforms were designed, from the Byzantine hats to the zoomorphs' scales. The weapons were designed — truth be told, this is the artist's forte. And I am afraid that the audience's reaction is also designed, or rather deigned, in the sense that it will predictably be polemical. But here is the main thing: The annihilation of Beliayev-Guintovt's fantasies has also been planned and designed into the artwork. He incorporates into his pieces their very impracticality. The annihilation is more inevitable, possesses more substance, than the images themselves. It is not important how this annihilation actually takes place, whether the result of a social or military cataclysm or some natural disaster. Perhaps it will be resemble a computer game causing a screen to overheat, or a fault in a navigation unit. Or simply a mind that snaps out of a daydream and starts to think like a normal adult. The impossibility of the project, the irreversibility of the destruction or self-destruction, is probably an integral part of the design, and with this Beliayev-Guintovt — in a rare move — has opened himself up to questions of interpretation. By calling the series *Victory Parade 2937*, which suggests some very specific events to do with the number 37, he himself has started the interpretive process. Is the message here one of sacrifice? That we will die as one in the struggle? That there is a conflict between the realities of consciousness and the realities around us? Are we being reminded of the inevitability of cataclysms, cosmic or social? No answer is provided. Beliayev-Guintovt is a strange protagonist. He seeks out trouble. Storms. Doesn't let you rest easy.

Alexander Borovsky

ИМПЕРИЯ. ОКОЛО НУЛЯ

Со времен возвращения большевиками столицы государства Российского в Москву — низкорослый, купеческий, хаотичный город всё время пытался привести себя в соответствие с грандиозным вселенским масштабом задач, которые ставили перед собой новые хозяева. Изменения осуществлялись за счет встраивания архитектурной деятельности в систему государственного механизма — через наращивание зданий вверх, а улиц вширь, и бестрепетного избавления от памятников старины. Тогда же особое звучание приобрели городская площадь и проспекты — как некие подмости безграничной красной мистерии. «Всякому великому времени соответствует великая архитектура. Она служит выражением мирозерцания создавшей ее эпохи», — писал большевистский нарком и лидер официальной культурной политики Луначарский. Со времен революции 1917 года, мирозерцание кремлевских и московских властей всё время пытается догнать, схватить и выразить это самое Великое.

Москва сегодня, с одной стороны, прямая наследница сталинского генплана 1935 года, в основе которого — предложение члена немецкой секции Коминтерна Курта Майера о реконструкции столицы как символического города-звезды с расходящимися от центра лучами, отразившегося в гигантских проспектах, созданных не для машин, коих в 30-е было немного, а для торжественных шествий победивших народных масс; и в обрамляющих «лучи» огромных парадно декорированных высотках. С другой, «лужковский» город для инвестиций — наследие антиэстетического строительного бума 90-х, превратившего руками «туркостроя» центр города в зону офисов, торговли, бизнес-центров, мегасторов и псевдоэлитного жилья. В последние же пару лет, из-за накладывающихся друг на друга кризисов, безумные новые проекты последней «пяtilетки» превратились в «ценные бумаги», пустые попытки пустить пыль в глаза доверчивым инвесторам и собственному, еще более доверчивому, народу.

Точно уловив тягу к монументальному и многозначительному, художник Алексей Беляев-Гинтовт в своем новом проекте «Парад Победы» экспрессивно выводит новую

футурологическую Москву, являющуюся важным фоном для свойственной ему символической эстетики. И если идея самого «парада» по-гинтовски прямая, лобовая, то детальный и тщательно разработанный образ ретрофутуристической Москвы заслуживает особого внимания.

Идеи советской фантастики слились с реальными постановлениями сталинского прошлого и генпланами 1935 и 1959 годов, прошли художественную обработку, интеллектуальную досборку, соединились с мировым монументальным наследием, увеличились в сотню раз — и предстали зрителю таким имперским «блокбастером».

Новая Москва по Гинтовту — ансамбль Кремля, собор Василия Блаженного, комплекс Мавзолея (в котором уже неизвестно кто или что лежит) — единственные, полностью уцелевшие памятники архитектуры из «стареньких». Вокруг — в сотни раз расширенные проспекты, и особая микрорайонная застройка, где к каждому жилому блоку-пирамиде прицеплена административная башня. Здания-символы, архитектурные доминанты города, огромные и величественные, подобно так и не построенному Дворцу Советов, о котором грезил сталинская власть, встали на пересечении важнейших магистралей. У Гинтовта функции сооружений: «Министерство космоса», «Министерство ужаса», «Министерство правды», «Министерство борьбы с хаосом», совсем бы Оруэл («По слухам, министерство правды заключало в себе три тысячи кабинетов над поверхностью земли и соответствующую корневую систему в недрах. В разных концах города стояли лишь три еще здания подобного вида и размеров: министерство мира, ведавшее войной; министерство любви, ведавшее охраной порядка, и министерство изобилия, отвечавшее за экономику. На новоязе: миниправ, минимир, минилюб и минизо»), если бы не реальный характер построек, и совершенно из другой области заимствованные персонажи.

Люди в новой Москве — воплощенные герои фантастических романов Беяева или Ефремова... Не то ихтиандры, не то героини «звездных войн», одетые в сверкающую чешую — комбинезоны

звездного спецназа, выбравшие путь Силы и Славы, занятые в свободное от побед космоса над хаосом время бесконечным маршем победы по кругу.

Обрисовав Москву в общих чертах, Беляев-Гинтовт концентрирует внимание на практически обнулившемся ансамбле «Красной площади», точнее на том месте, где таковая должна была бы быть. Гуманоидная колонна с высоко поднятыми знаменами и живыми слонами проходит через гигантскую триумфальную арку, украшенную не менее внушительной по размерам крылатой статуей Несвободы, одетой в древние боевые доспехи монголов и гуннов. Кремлевская стена, по сравнению с открытым пространством для марша и трехчастной, выполненной в позднеримской традиции, аркой, кажется детской игрушкой, вызывающей невольное сопоставление масштабов побед «тогда» и «сейчас». Вдали, за аркой, виднеется город с четкой ритмичной застройкой, состоящей из блочных жилых пирамид и громадных башен, увенчанных статуями. В этих постройках отразился любимый советский стиль «историзм». Легко читаются «цитаты» из сталинских высоток, павильона Щусева, спланированного в 1939 году для выставки в Нью-Йорке (который в оригинале увенчивал советский человек со звездой в вытянутой руке), и классических чикагских небоскребов. Но, несмотря на проработанный и заполненный второй план, в первую очередь взгляд притягивает величественная и вместе с тем какая-то опасная градостроительная пустота самой важной, с точки зрения идеологии, части города — проспекта для марша. Идея серьезного расширения площади за счет сноса торговых кварталов, вплоть до Лубянки, обсуждалась со второй половины 30-х годов. Ее двигателем и идеологом был главный архитектор Москвы Чечулин. То ли к счастью, то ли к сожалению, не найдя понимания у советского руководства, эта идея ни во что практическое так и не вылилась. Планы Чечулина подхватил Гинтовт, освободив Красную площадь от всего, на его взгляд, лишнего, расширил до полутора километров и обрамил справа огромным зданием, отчасти напоминающим конкурсный вариант НКТП работы братьев Весных.

Беляеву-Гинтовту стало тесно в собственных картинах, ограниченных подрамником. Желание перекроить пространство, тяга к эпическому размаху и героическому топосу довели

Гинтовта до такой смелости, что он замахнулся на целый город, где архитектура — самое выразительное средство, для того чтобы развернуться, воплотить мечту о вселенской мощи. Дерзкая артистическая акция, наполненная символизмом и аллюзиями, перемежается с реальностью. О городах будущего мечтали и Черников и Леонидов; фантасты Брэдбери и Оруэлл подробно описывали, как обустроить утопический мир; а главный архитектор Гитлера Шпеер из-за собственных имперских градостроительных амбиций даже немного повредился рассудком на последнем этапе эпопеи. На их фоне, живущий в технически развитом XXI веке Гинтовт — человек из будущего, для которого архитектура — поле соединения сверхновых технологий, но не придуманных и любовно описанных при помощи букв и карандашных рисунков, а вполне осуществимых, по крайней мере на уровне гиперреалистичных рендеров и технических расчетов.

Придуманный художником мир будущего, равный вечности, населяют люди в перемешку с биороботами, боевыми зооморфами, как в рядовых фантастических фильмах; люди не переселились под землю, как у Войновича, но освоили всё пространство недр; город стал многоуровневым и сложноустроенным, как в «Метрополисе» Фрица Ланга, только это многоуровневость не выпячивается диковинным хаосом, а педантично прячется вглубь пространства, дабы не застилать великую архитектуру. Единственное, чего-таки и не произошло — столицу не наводнили пухлые обтекающие субстанции Захи Хадид или блестящие башни Нормана Фостера, как это совсем недавно предполагалось в нашей реальности. Москва стала сосредоточением политической воли и отвечающей ей архитектурной мощи — с соответствующей стилистикой, символикой и атрибутикой. Город отстроен практически с нуля на фоне завоеванного космоса. Большевик и патриота Беляева-Гинтовта, тоскующий по старым футуристическим градостроительным амбициям, по поиску «национальной формы» и одержимый идеей «справедливого» переустройства мира, — явил новый генплан. Переживать не о чем, срок реализации, по мысли художника, — 2937 год.

Александра Рудык

EMPIRE: TENDING TO ZERO

Ever since the Bolsheviks made Moscow the capital of Russia, returning the city to its former status, this stunted, chaotic, mercantile town has tried to transform itself in accordance with the titanic ambitions of its new masters. The transformation became possible when architecture became one of the responsibilities of the government: Buildings soared skyward, roads were widened, and the old Moscow was ruthlessly wiped off the map. The city's squares and boulevards began to be perceived in a different way — as the scaffolding around a continually unfolding Red mystery. 'Every great era has great architecture. It serves as an expression of the world view that ushered the epoch into existence,' wrote Lunacharsky, a people's commissar and an official responsible for cultural politics. And so, from 1917 onwards, the powers that be in the Kremlin and Moscow have been trying to catch up with, to embrace and express that self-same Greatness.

On one hand, a direct line of descent can be traced from present-day Moscow to Stalin's 1935 general plan, which was largely based on a suggestion from a member of the German section of the Comintern, Kurt Mayer, that the city should be reconstructed to resemble a star, with rays emanating from the center in the form of giant boulevards created not for cars, which were rare in the 1930s, but for celebratory parades of the victorious masses. Framing the rays would be giant, decorative skyscrapers. On the other hand, the city has also been reconstructed in the image of Mayor Yury Luzhkov, and its new role is as a focus of investment — an equally important aspect of its heritage is the anti-aesthetic building boom of the 1990s, when Turkish builders transformed the city centre into a zone of offices, shopping centres, business centres, megastores and pseudo-elite residential properties. Over the past two years, as a result of the various crises that have afflicted Moscow, new projects from the most recent 'five-year plan' have turned into 'capital assets,' otherwise known as empty attempts to blow smoke in the faces of investors and an even more trusting citizenry.

In his new project, *Victory Parade 2937*, the artist Aleksey Beliyev-Guintovt has captured precisely this drive toward the monumental, toward superlatives. He has created an expressive portrait of a Moscow

of the future, which serves as an important backdrop for his own, characteristically symbolic aesthetic. And if the idea of the “parade” is, for Beliyev-Guintovt, unambiguous and direct, then the detailed and carefully realized appearance of his retro-futuristic Moscow deserves special attention.

Beliyev-Guintovt utilized the most fantastical of Soviet ideas and combined them with genuine proposals from Stalinist times and the general plans of 1935 and 1959. He then brought his own artistic vision to bear, subjected it all to a rigorous intellectual appraisal, added monumental world architecture to the mix, and enlarged everything hundreds of times over; the result is an imperial city in the mold of a blockbuster.

This new Moscow includes the Kremlin ensemble, St. Basil’s Cathedral and the Mausoleum complex (it is unclear who or what now lies inside it), but they are the only monuments that have been saved from the old city. Surrounding them are boulevards that have been widened hundreds of times over, and a new kind of neighborhood, in which every pyramidal apartment block is attached to an administrative tower. Dominating the city and located at the intersections of major highways are magisterial landmark structures reminiscent of the unrealized projects, such as the Palace of the Soviets, which Stalin-era planners once dreamed about. Beliyev-Guintovt has also assigned functions to the buildings. There is the Ministry of Space, the Ministry of Horror, the Ministry of Truth, and the Ministry for the Struggle Against Chaos. These would seem a reference wholly to Orwell (“The Ministry of Truth contained, it was said, three thousand rooms above ground level, and corresponding ramifications below. Scattered about the city there were just three other buildings of similar appearance and size. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. Their names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv, and Miniplenty’), but the buildings are highly realistic on their own terms, and in any case Beliyev-Guintovt is working from a different page.

The inhabitants of the new Moscow are straight out of the fantasy novels of Beliyev or Efremov — if not quite human-amphibian hybrids, or characters from *Star Wars*, then dressed in the shimmering

jumpsuits of the Cosmic Special Forces (who have chosen the path of Strength and Glory). When not battling the forces of chaos in the name of the cosmos, they are engaged in a never-ending victory parade.

Although he has outlined the general features of the city, Beliayev-Guintovt focuses his attentions on the reimagined *Red Square*, or rather on the place where it once was. The parade, with its banners soaring into the sky and live elephants, passes through a gigantic triumphal arch, decorated with an equally imposing statue of Captivity attired in the ancient dress of the Mongols and Huns. By comparison with the open spaces of the parade and the three-part, late Roman-style arch, the Kremlin wall seems like a child's plaything, suggesting the relative meanings of victory 'then' and 'now'. In the distance, beyond the arch, the precise, rhythmic landscape of the city is visible, composed of blocks of residential pyramids and colossal towers decorated with statues. These buildings reflect the style of 'historicism,' beloved of the Soviets. In this conception of Moscow it is easy to see the signatures of Stalin's Seven Sisters, the Shchusev pavilion that was supposed to be exhibited in New York in 1939 (in its original form it featured a Soviet citizen holding a star in an outstretched hand), and the classic Chicago skyscrapers. But in spite of the city's complexity, what seizes one's attention is its majesty, and also a kind of dangerous, empty zone in the most important part of the city (at least ideologically speaking). That is to say, the boulevards for parades. The idea for creating a giant square stretching to Lubyanka — at the expense of the surrounding business districts — was discussed from the second half of the 1930s. The motor, the ideological driving force, behind this discussion was Dmitry Chechulin, Moscow's chief architect. Fortunately or not, he could not find any kindred spirits in the Soviet leadership, and little came of this idea. But Chechulin's plan has captured Beliayev-Guintovt's imagination, and he has unburdened Red Square with everything that, in his opinion, is unnecessary, enlarged it to a width of 1.5 km, and framed it with a giant building that is partly reminiscent of a competition entry for the People's Commissariat of the Tank Industry by the Vesnin brothers.

Beliayev-Guintovt had begun to feel claustrophobic in the space defined by his canvas stretchers. A desire to reshape the environment, a pull toward the epic scale and heroic topos, all inculcated

in Beliyev-Guintovt the audacity to imagine an entire city, where architecture is the most expressive means of realizing dreams of total power. It is a bold artistic endeavour, brimming with symbolism and allusions, which also has firm links to reality. Chernikhov and Leonidov both imagined cities of the future; the fantasy writers Bradbury and Orwell described the development of Utopian cities in detail; and Hitler's chief architect, Albert Speer, became so wrapped up in his own ambitions to build on an imperial scale that his mind began to crack in the last years of the Nazi empire. Against this background, and working in the technologically advanced 21st century, we find Beliyev-Guintovt, a person of the future who sees architecture as a space where advanced technologies and concepts can flower (still, the artist has firmly grounded himself in the realm of the possible, and has lovingly represented his vision with the help of pencil drawings; his vision can be realized, at least in the form of hyperrealistic renderings and lists of technical specifications).

This futuristic world imagined by the artist, an eternal city, envisions people living side by side with biorobots and military zoomorphs, just like in science fiction movies. Humans have not moved underground, as Voinovich posited, but they have extended their domain deep below the earth's surface; the city is an intricate phenomenon existing on numerous levels, as in Fritz Lang's *Metropolis*. This does not bring chaos. The city extends in an organized fashion into the depths, which lends greater perspective to the monumental architecture. The only thing that has not occurred in this Moscow is the construction of Zaha Hadid's squat, curvaceous structures and Norman Foster's shining towers, which recently seemed to be the city's destiny.

Moscow has been reshaped according to a singular political vision, and possesses a distinctive look and its own symbolic code. The city was rebuilt practically from scratch, against the backdrop of a cosmic war. A Bolshevik and a patriot, Beliyev-Guintovt is nostalgic for the old futuristic ambitions of urban planners. In search of a 'national style' and motivated by the idea of a 'just' reordering of the world, he has created a new General Plan. There isn't long to wait. According to the artist, the new Moscow should be ready by the year 2937.

Alexandra Rudyk