

XXIX ММКФ

Лидия КАНАШОВА

АВТОР МЕЖДУ ИГРОЙ И ДОКУМЕНТОМ

Программа «Восемь с половиной фильмов»
29-ого ММКФ и ее «соседи» в культурном пространстве:
Театральный фестиваль «Золотая маска»,
II Международный Открытый Книжный фестиваль
и Седьмой Международный театральный фестиваль
им.А.П.Чехова.

Изобилие культурных событий, щедро поставляемых в последние полгода биеннале, литературными и театральными фестивалями, невольно формирует в сознании активного зрителя образ интеграционного сосуществования различных видов искусства, который подтверждается при внимательном изучении программ фестивалей и просмотре представленных в их рамках работ. Отражая тенденцию нарушения территориальной самостоятельности, Международный Открытый Книжный фестиваль органично пересекает литературу с кинематографом, современным искусством и музыкой. От традиционного представления слова, совмещенного с изображением, и слова как изображения (иероглифические тексты) зритель переходит к отсылающим к книге и тексту—художественным объектам («книги художника»), видеоарту (проект «Читаем вместе с “Синими носами”») и современная поэзия, использующая инструментарий новых медиа) и перформативному действию, пусть даже таковым является приготовление еды.

Театр, как свидетельствуют программы «Золотой маски» и Чеховского фестиваля, тоже вполне открыт для интервенции со стороны, стимулирующей возникновение синтетических образований, которые не так-то легко идентифицировать. Найденные для них критиками и авторами определения, несмотря на вместительность и звучность, чаще всего не передают многослойной структуры постановок. Названия типа «саундрама», придуманное Владимиром Панковым для своих динамичных шоу, соединяющих элементы мюзикла, «новой драмы», документального театра и КВН, или «медиаопера» Ираиды Юсуповой и Дмитрия Пригова, характеризующее оперу с параллельно идущим видеорядом, скорее действуют, как приманки для зрителя. Жанровое понятие «театр художника», верно фиксирующее объединение художественного и театрального подходов, кажется слишком размытым, если применять его одновременно к отечественным и к европейским спектаклям такого рода. В питерском театре АХЕ и московской театра-лаборатории Дмитрия Крымова основным событием становится акт творения реальности из игры теней, рисования, из предметного хаоса, из обыденности, из всяческого бытового сора: прыскают освежителем на луч проектора—получают снег, прикрепляют ароматическую палочку к вращающемуся шару—спутник и землю, рисуют глаза и нос на животе актера, складывают руки—угадывается лицо кукольного карлика с толстыми подвижными губами. Режиссеры эстетизируют сам механизм своего фокуснического ремесла, заворачивая видимым взаимодействием вещей и рождением из них образов. Театр француза Филиппа Жанти, как пример европейского «театра художника», наоборот, отличается пугающей идеальностью исполнения, скрытой рукотворностью, которая делает его постановки похожими на сновидение с особой непредсказуемой и странной логикой развития. В спектакле «Край земли» он вписывает танец в живопись сюрреалистического характера, взаимообращает живых актеров и марионеток, играет с цветом, объемом, плоскостью и пространством. Условность выносится за скобки его фантазийного действия, в котором картонный силуэт в одно мгновение превращается в живого человека, большой кулак вдруг разжимается и хватает танцовщицу, пупсы в руках двух персонажей вырастают до огромных кукол, сцена заполняется дымным полиэтиленом, поглощающим все движущееся. Произведения канадского режиссера Робера Лепажэ трудно закрепить за каким-то конкретным направлением, они не поддаются описанию, требуя многочисленных иллюстраций, оговорок и уточнений. Поэтому мы ограничимся несколькими эскизными фразами. Лепажэ демонстрирует обновленную версию театральности, в которой посредством технологий происходит смещение языков театра, кино и литературы. Колебания между визуальным, сложно-трюковым, всегда неожиданным, и вербальным, то есть речью, которой до краев наполнены его постановки, не нарушают общего гармоничного состояния и сближают восприятие спектакля с процессом чтения.

Будучи тоже восприимчивым и открытым для влияния современный кинематограф, судя по ориентированной на «самые перспективные» направления фестивальной программе «Восемь с половиной фильмов», больше всего тяготеет к актуальному искусству. По крайней мере, к его проблематике: с пристрастием исследует механизмы глобализации, устанавливает

местоположение автора, обращается к протекающему, текущему времени и пытается быть аутентичным реальности.

Одним из знаков освоения новых пространств, в частности практик *contemporary art*, является презентация—в рамках программы «Восемь с половиной фильмов»—специально подобранной программы видеоарта «Destricted». Заданная тема хронически болезненных взаимоотношений порнографии и искусства повлияла на выбор авторов. Почти все из приглашенных к участию художников и режиссеров в прежних работах репрезентировали телесность и сексуальность. Мэттью Барни в жутковатых, сказочно-ритуальных действиях «Кремастеров» являл неуправляемую телесность, склонную к превращениям. Лари Кларк, фотохудожник, ставший позже режиссером, прославился шокирующими «гиперреальными» фотографиями и фильмами, документирующими и изображающими мир подростков, в котором удовлетворение от жизни и сама жизнь заменяют соответственно сексуальное удовлетворение и наркотические фантазии. Художница Мариана Абрамович, одна и в паре с немецко-голландским художником Улаем, проводила перформансы, подвергая тело жесткой проверке на прочность, на укорененность в этой жизни. В серии акций под общим именем «Ритмы» (70-е годы) она раскладывала в галерее инструменты и предметы, предлагая зрителям воспользоваться ими по своему усмотрению. В результате тело, подобно бездушному и бесчувственному предмету, становилось объектом вдохновенных насильственных действий зрителей, спящих в толпу жаждой зрелища и властью художницы, предвидевшей желания толпы. В совместных с Улаем перформансах Абрамович исследует взаимодействие женского и мужского тела. Их различие противопоставляется заложенному стремлению к единству, андрогинности, осуществляемому через отказ от индивидуальности. Английская художница, представительница движения YBA (Young British Artists) Сэм Тэйлор-Вуд работала и продолжает работать с темами смерти и бессмертия. Тела на ее фотографиях («Подвешенные автопортреты», 2003) и видео («Струны», «Вознесение», 2003) парят в пространстве, однако чудо часто оборачивается хорошо спланированным трюком: левитации помогают не скрываемые нити-струны. Плоть, механически освобожденная от законов земного притяжения, зависает в переходном состоянии от жизни к смерти или от смерти к жизни. У Тэйлор-Вуд оба понятия крайне неоднозначны: жизнь постоянством и монотонностью может быть неотличима от смерти, а привлекательная смерть не исключает возможности воскрешения. В трехминутном видео «Still Life» (2001) в кадре рядом с постепенно гниющими фруктами лежит пищащая ручка. Время, значительно изменяющее растительную ткань, совсем не затрагивает искусственных материалов, как не затрагивает их и финальное воскрешение, возвращение плодов к изначальной упругости и аппетитности.

В сборнике «Destricted» эти и другие художники—такие, как Ричард Принц, Марко Брамбилла и Гаспар Ноэ,—подходят к проблеме взгляда на основы человеческой жизни, открывающего еще один способ понимания человека. Абрамович создает живописные иллюстрации к балканской мифологии, рассматривающей тело как сакральное, связующее звено с миром и внеположенным. Композиции из обнаженных и полуобнаженных тел:

женщины задирают юбки, чтобы боги прекратили дождь, мужчины мастурбируют в землю, чтобы она дала богатый урожай, и так далее,—подчеркивает брутальную красоту обрядовой культуры, исключая понятие порнографии. Позитивность фольклорной телесности и сексуальности, поддерживаемые пестрым, напоминающим орнаментальные узоры изображением, контрастирует с предыдущим творчеством Абрамович, в котором тело было объектом негативного воздействия, радикальных экспериментов с наглядно разрушительными последствиями. Мэттью Барни в знакомой по «Кремас-терам» стилистике разыгрывает свидание машины и монструподобного существа человеческой природы. Механические движения станка фаллической формы повторяют столь же механические и запрограммированные движения мужского органа, телесный контакт раскрывает превосходящую витальную силу техники. В отличие от художника Томаса Руффа, который выделяет в своих фотографиях внешний антропоморфный облик машин, делая страх по отношению к ним более понятным, Барни забирается во внутренности техники, помещая туда своего мутировавшего персонажа и подчиняя его невидимому неосознаваемому целому. Модель близких отношений машины и тела строится на «не сопротивлении» естественного и искусственного. На любовь между человеком и машиной обрекает тотальность и необратимость развития высоких технологий (робототехники, геной инженерии, нанотехнологии), отсутствие свободы выбора компенсируется гарантией получения удовольствия. «Визит на дом» Ричарда Принса, знаменитого фотографиями и коллажами с использованием популярных масс-медийных образов американской жизни, выполнен согласно стратегии апроприаторского искусства. Художник присваивает фрагмент старого порнографического фильма, переснимая его с экрана телевизора. Стекланный экран, безусловно прозрачный, отсылающий через себя к предмету, вдруг обнаруживает свое присутствие. Бликаящая поверхность теряет качество прозрачности и переходит в ряд защитной, не пропуская исходящие от порнографического изображения импульсы. Принс не довольствуется эффектом остранения, он направляет апроприацию на самого зрителя, сталкивая его с отражением перекошенного желанием собственного лица. Лари Кларк продолжает антропологическое исследование нового поколения, «материала выживания всего социума»¹ (Екатерина Андреева), концентрируя внимание на деградированных культурных зонах, от которых общество сознательно дистанцировалось. На этот раз он отмечает изменения сознания молодых людей, выросших при свободном доступе к порнофильмам. Имитируя кастинг на новую картину для взрослых, Кларк провоцирует двадцатилетних молодых людей на откровенные рассказы о просмотрах порно, об отношении к сексу, о фантазиях. Кто-то заимствует кассеты у родителей, кто-то смотрит с друзьями, у всех уже имеется сексуальный опыт и каждый мечтает о его расширении, все немного недовольны своей внешностью и искренне восхищаются формами актеров на экране. Истории, различие которых—это различие обстоятельство, показывают, что воздействие порнографии стереотипное: хорошо изученному телу остается довольствоваться собственной функциональностью. Интервью с профессиональными актрисами—вопросы им задает один из молодых людей—позволяет увидеть индустрию изнутри (ответы деву-

шек предсказуемы и звучат нарочито неискренне: либо хотелось заработать, либо добровольное желание привело на площадку, втянулись, понравилось) и знакомит зрителя с особенностями данной гендерной роли. Партнершей юноша выбирает ту, которая не «выходит из образа», полностью соответствует ожидаемому от актрисы порнофильмов поведению: беспрестанно хочется, бросает на мальчика томные взгляды, кокетничает с камерой, с восторгом говорит о сексе и страстно постанывает при виде фаллоса. В финале Кларк снимает половой акт с типичной для порнопродукции небрежностью и простотой, с отталкивающей документальностью. Добровольно принимая роль порнографа, становясь частью «заповедника дна», по меткому выражению искусствоведа Павла Пепперштейна, он отказывается от уютной позиции пассивного наблюдателя, лелеющего свою непричастность.

Следующим знаком, точнее—признаком, близости современного кино и актуального искусства стало, как мы уже писали, совпадение области интересов. Общность художников и режиссеров, исследующих механизмы и процессы глобализации, наблюдается в антиглобалистской направленности произведений и поиске способов выживания в условиях «изменения всех сторон жизни общества под влиянием общемировой тенденции к взаимозависимости и открытости» (Энциклопедия социологии). В «Наследстве» Гелы и Теймураза Бабуани указанные «изменения всех сторон» и «тенденция к взаимозависимости и открытости» выглядят иллюзорными, воздействие глобализации оказываются исключительно поверхностным, не касающимся традиционных оппозиций внешнего и внутреннего, «своего» и «чужого», и никак не влияющим на межкультурную коммуникацию. Предлагаемая сюжетная ситуация, в которой молодые французы в сопровождении переводчика путешествуют по Грузии в поисках наследного замка, увязываются за привлечением их внимание случайными попутчиками и становятся свидетелями вражды двух семейств, обнажает во взаимном пересечении две культуры—европейскую и восточную. Первая оказывается инфантильной и ориентированной на восприятие окружающей реальности как зрелища, а вторая—кажется консервативной, остается таинственной и чуждой. Перевод с языка одной культуры на язык другой осуществляется с неизменной потерей смысла, в действительности являясь формальным «перевозом» единиц информации. Трудностями перевода авторы акцентируют трудности передачи-приятия опыта и сохранения памяти, противостоящей дискретности истории. Иначе говоря, трудности наследования—ведь именно это значение кроется за материальным смыслом названия картины. Избегая прямоты и публицистичности, Бабуани облегчают тяжесть социальной проблематики с помощью цветной ветоши из неожиданных образов и словесного юмора, чехарды комического и трагического, в которую вплетается даже институт кровной мести, а также парадоксальных заключений. Тезис «существование без языка намного проще и безопаснее, чем с языком» проверяется двумя персонажами: торговцем и переводчиком. Высокий художник грузин, который едет в ту же деревню, что и французы, успешно ведет свои нехитрые торговые дела—продает консервы и меняет у встречных пастухов дешевые электрические фонарики на овец,—благодаря тому, что притворяется немым, скрывая свое происхождение. Переводчик или «перевозчик»

владеет несколькими языками, но неизменно попадает в «неприятные истории». Он вписывается в отечественную традицию толмачей, созданную романами Михаила Гоголашвили и Михаила Шишкина. Герой Баблуани очень похож на отстраненно-спокойных, ироничных из соображений самозащиты, осознающих бессилие собственной деятельности, героев «Толмача» и «Венерина волоса», отличаясь только способом самозащиты. Литературные толмачи спасаются тем, что пишут письма, выговариваясь в интерпретациях и комментариях, толмач в кино использует иное средство психологической реабилитации—включает магнитофон и самозабвенно танцует.

Ульрих Зайдл в фильме «Импорт-экспорт» подвергает критике проект глобализации. Он замечает неровность его реализации в современном мире, отдельные зоны которого находятся, как и прежде, на разных уровнях культурного и социально-экономического развития. Два главных героя его фильма из «разнополюсных» государств. Пол—австриец, живет вместе с матерью и отчимом, никак не может устроиться на постоянную работу и страдает от «никomu ненужности», болтаясь по городским улицам. Ольга живет и работает медсестрой на Украине, вынуждена существовать на треть заработной платы, потому как остальные две трети задерживают, и ютится в маленькой квартире с грудным ребенком и матерью. Оба вполне обычные молодые люди без чудаковатостей маргиналов и асоциальных проявлений, пытающиеся «встроиться» в социальную систему и обрести самостоятельность. Параллельное разветвление их историй выявляет внутреннее единство состояний, одинаковое ощущение тупика, из которого герои пытаются выйти, сменив место пребывания. Он уезжает с отчимом на Украину сбывать игровые автоматы, она—в Австрию к подруге, где работает сначала домохозяйкой, а потом уборщицей в клинике для престарелых. Отчетливо дискорфорный образ реальности усиливается от осознаваемой документальности повествования, сравнимой с документальностью спектаклей в технике «вербатим», когда пьеса пишется на основе интервью и бесед с реальными людьми. Режиссерский метод Зайдля напоминает эту театральную технологию, с той принципиальной разницей, что для кино равно важны и факт, и слово, а для театра единицей документальности является только последнее. Сценарий «Импорта-экспорта» писался после поездок по Восточной Европе, Молдавии, Сербии, Украине, долгого наблюдения повседневности, быта, знакомства и общения с семьями переселенцев и не только, впитывания особенностей речи и поведения. В результате картина получилась удивительно достоверная, проявляющая структурную западную и руинированную восточную действительность не в сюжете, а в привлекающих смесью абсурда и точности деталях. В том, например, как тренируют юношей для работы охранниками в торговом центре: на заброшенном пустыре они усердно размахивают руками, с ненавистью ударяя воображаемого врага, громко кричат что-то по-немецки, держат пресс, повторяют движения за тренером,—будто это какая-нибудь серьезная военная подготовка. Как в полуподвальном помещении, в узких кабинках, украшенных коврами и эротическими плакатами, украинские девушки, предварительно изучившие немецкий язык на уровне фраз «привет, милый, где ты хочешь, чтобы я себя потрогала?», крутясь перед объективом видеокамеры и экраном компьютера, исполняют же-

лания похотливых немецкоязычных иностранцев. Зайдл иронизирует здесь по поводу банального клише дискурса глобализации—«расцвета информационных технологий». Западная обывательская реальность чувствуется в нудных инструкциях хозяйки дома только что поступившей Ольге, как нужно чистить от пыли любимое чучело лисицы (нежно проводить щеткой по шерсти, осторожно протирать два ряда зубов), и в том, с каким подавленным недоумением слушает это девушка. И, конечно, в документальных сценах в больнице для престарелых, где старики умирают в удобно оборудованных палатах при полном, педантичном и подчеркнуто холодном уходе. Бредащие прошлым высохшие старухи, не встающие с постели, полубезумные старики, не способные позаботиться о себе, намеренно вытеснены из коллективного сознания из-за неприглядности старости и страха смерти. Режиссер борется с охраняемой обществом амнезией, подробно показывая беспомощное существование, состоящее из элементарного набора ритуалов: кормления, приема лекарств, смены подгузников. Сочувственное отношение Ольги к старикам вызывающе нетипично, оно говорит о принадлежности к культуре с иными ценностными ориентирами. К культуре той старой Европы, о которой ностальгирует Зайдл и которую он ассоциирует с Украиной. Стандартизирующийся согласно англо-американским образцам мир видится ему бесконечным до отчаяния однообразным спальным районом, скованным холодом серого зимнего дня, любое перемещение внутри него не изменяет ни пространства, ни существования. На другой территории герои продолжают искать пути «встраивания» в систему: Ольга не может получить прописки, но остается работать в клинике, Пол перебивается случайными заработками на Украине. В новом, «сверхсовременном» мире, освободившем человека от местного контекста, от привязанностей к привычкам и традициям и значительно изменившим его восприятие места и дома, перемещения людей отождествляются с банальной циркуляцией товаров.

Румынский режиссер Кристиан Мунджу снял картину, близкую фильму Зайдля протяжностью и балансированием на грани документального и художественного, без ярко выраженного социально-критического заряда и предельно простую. Речь в ней идет о совершении нелегального аборта двумя румынскими студентками где-то в конце коммунистических восьмидесятых, еще до свержения Николае Чаушеску. Детализацией, которая не выглядит избыточной, Мунджу делает происходящее на экране событие частью персонального опыта зрителя, опыта его частной жизни. Поэтому локальная история «4 месяцев, 3 недели и 2 дней» приобретает универсальное и понятное звучание, несмотря на то, что ничего, кроме этой истории, в фильме нет. Нет навязчивых режиссерских акцентов, диктуемой камерой «точек зрения», головоломного монтажа или надрывной актерской игры. Действие сосредоточено на том, как хрупкие девушки,—та, что беременна, выглядит совсем еще девочкой, худая, молчаливая, с наивными глазами, другая, та, что помогает ей, держится смелее и увереннее, но не намного,—пытаются справиться с ситуацией, постоянно угрожающей обрушиться на них. Сначала приходится искать гостиницу, врать регистратору про важный экзамен и шумное общежитие. Затем упрашивать подпольного специалиста по абортам, когда он по-хозяйски начнет выговаривать из-за большого срока беременности,

недостаточной оплаты, много раз будет повторять, что риск велик, что он не согласен на доплату после и лучше расплатиться прямо сейчас. Так и не уговорив, обе по очереди останутся с ним в комнате, а, когда он уйдет, влив через резиновую трубку внутрь девушки какую-то жидкость и скороговоркой предупредив о возможных последствиях, они хмуро и неловко поговорят. Потом подруга отправится на семейный праздник своего парня. Там будет напряженно сидеть за столом, сиюсь улыбнуться шуткам взрослой компании, и ждать удобного случая, чтобы позвонить в гостиницу. Вернувшись в номер, она найдет на полу в ванной—красный комок с очертаниями человеческого тела, который завернет в полотенце, быстро сунет в сумку и побежит по тревожным ночным улицам выбрасывать, как и советовал специалист,—в мусоропровод многоэтажного дома. А потом, сидя в дешевом гостиничном ресторане, обе девушки решат никогда больше не говорить обо всем случившемся. Мунджу намеренно избегает указаний на политическую ситуацию, о ней, растворенной в атмосфере фильма до состояния едва уловимой дымки, можно догадаться по уверенному осмотру надзирателем душевых в общежитии, по неустроенности быта, бесцветности прохожих, их виноватой зажатости, по страху и волнению, не отпускающих героинь. Личное, глубоко интимное в фильме постепенно начинает реанимировать историческое время, возмещая утраченную память его каждодневного проживания. Такой подход связывает нескольких молодых румынских режиссеров (помимо Мунджу—Кристи Пуи, Корнелия Порумбойу), которые относят себя к поколению, выросшему в обстановке повышенной политической активности, идеологии и пронизывающего общество вранья. В кино они увидели средство «честного» и объективного восстановления реальности, наблюдения за временем и человеком, возможность ухода от одномерных высказываний.

Направление «новой румынской волны» перекликается с видеартом 90-х, ищущим экологические методы работы с визуальной средой, и отдельными спектаклями современного невербального театра. Стремление к экологическим методам у художников и режиссеров вызвано примерно одним и тем же: у художников, как объясняет Екатерина Андреева, усталостью «от мира, наводненного экранами и камерами, сформированного телевидением»², а у режиссеров усталостью от идеологии. Они рассматривают человека «уже не звеном биополитики, представителем того или иного класса, членом той или иной партии, а конкретной поверхностью, которую надо прочесть»³ (Кети Чухров). Связь между театром и кино носит скорее ассоциативный характер, она возникает на почве общей склонности к воспроизведению реальности и созданию эффекта непосредственного наблюдения. Для примера можно привести работы двух «новодрамных» звезд европейского театра, открытых для отечественного зрителя фестивалем NET—немца Томаса Остермайера и латыша Алвиса Херманиса. Игровое и неигровое, сохраняя различимую границу, складываются в их спектаклях в причудливые комбинации с парой неизменных составляющих: сценическое пространство копирует реальное, а актеры играют низовую повседневность, обычно кажущуюся бессобытийной, неинтересной, недостойной публичного показа. Они показывают человека в бытовом, родном ему пространстве, там, где он скрыт от социальных проекций и ролевых игр, где он

спокойно вычерчивает безопасные маршруты, любовно перебирает, как бусины, привычки и отдается маленьким слабостям. Херманис с трепетом коллекционера собирает «декорации» из настоящих вещей и вещей с душным запахом и трещинами-морщинами. Громоздкие шкафы, проваливающиеся раскладушки, коренастые настольные лампы, самосвязанные коврики, изрядно потрепанные детские игрушки, невозможные сувениры, испорченные телевизоры, кокетливые кружевные скатерти, патефоны, чемоданы, кастрюли и сковородки—становятся зеркалом для жизни персонажей его постановок, проявляют время и подлинную историю. Нагромождение лишних и ненужных вещей в спектакле «Долгая жизнь» обуславливается в некоторой степени ненужностью их хозяев, пятерых ветхих стариков. Их играют без всякого грима молодые актеры, очень точно передавая хрипловатые голоса, старческое кряхтение, восковые лица с отсутствующими, а иногда—повышено озабоченными выражениями, борьбу с мышцами и не разгибающимися суставами, преодоление боли и слабости. Актеры Херманиса также, как, кстати, и актеры Зайдля, находились в подготовительный период в доме для престарелых. Но спектакль объединяет с фильмом не столько это, сколько тема старения и сопутствующей ей смерти. Херманис, раскрывая ее, допускает легкий гротеск, поэтому старость у него, столь же неприкрытая и достоверная, как в «Импорте-экспорте», выглядит не столь пугающе.

«Концерт по заявкам» поставлен Томасом Остермайером по пьесе современного немецкого драматурга Франца Ксавера Креца, в которой описывается наполнение вечера одинокой женщины, последнего, похожего на множество предшествующих ему вечеров. Возвращение с работы, переодевание, просмотр без всякого интереса телевизионного шоу, тоскливый ужин на одну персону, незатейливое развлечение компьютерной игрой «косяк» под звуки радио, гигиенические процедуры, приготовление ко сну, прием смертельной дозы снотворного. Все это происходит в реальном времени, примерно так, как написано—через запятую. Остермайер старается следовать естественному, «живому» жесту и движению, психологической конкретности, добираясь до самого будничного, ничтожно мелкого, скрытого от всех и от себя—в том числе.

Таким образом, в сфере искусства—не только в кино, но и в изобразительном искусстве, театре—происходит заметное движение от общего, глобального к конкретному и индивидуальному, к человеку и опыту его повседневной жизни, к образу отношений частной истории и времени. Обращение художников и режиссеров к конкретному, желание «проиграть» реальность, воспроизвести ощущения от нее, разархивировать прошлое—с фатальной неизбежностью возвращает их произведения в поле широкой социальной проблематики и ответственности, что также неизбежно поднимает вопрос о местоположении самого искусства и позиции творца.

1. А н д р е в а Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX–XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007, с. 332.

2. Там же, с. 334.

3. Ч у х р о в К. Искусство и его пороги.—«Художественный журнал», № 53.