

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

*В.В.Бычков*

### **Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий**

Для второй половины XX в. характерна тенденция лавинообразного нарастания *пост*-культурных явлений в сфере художественно-эстетической культуры и эстетического сознания всего евро-американского (или западного) ареала<sup>1</sup>. Эта имеющая глобализаторский характер тенденция захватила и культуры многих развитых стран Востока, Латинской Америки и других регионов. Россия не стала исключением, хотя в силу национально-этнических и социально-политических особенностей ее развития в XX в. этот процесс имеет здесь много специфических черт и конкретных форм. Подспудно возникнув в период застоя, он наиболее активно начал развиваться в годы «перестройки» и постсоветского будтокапитализма.

В сфере художественно-эстетического опыта и эстетического сознания начались радикальные изменения, развивающиеся в нескольких, отчасти переплетающихся, отчасти резко противоборствующих направлениях. Прежде всего, произошел практически глобальный и всеохватывающий отказ от тоталитарно ориентированной, во многом нормативной, идеологически заостренной советской (так называемой марксистско-ленинской) эстетики и поддерживаемого ею искусства социалистического реализма (соцреализма). Между тем уже ряд поколений теоретиков искусства, художников и главное массовых потребителей искусства был приучен или воспринимать советско-социалистический эстетический опыт за единственно истинный, или маскировать под него некоторые не вписывающиеся в него парадигмы. При этом советская эстетика и метод соцреализма в любом случае были в подсознании эстетического субъекта тем каноном, которому положено следовать либо который необходимо преодолевать.

В постсоветский период этот канон как-то сразу исчез как внешне навязанный эстетической сфере, т.е. не имевший никаких внутренне обусловленных собственно эстетическим опытом России XX в. предпосылок. И основная часть эстетических субъектов (творцов, теоретиков, реципиентов) оказалась почти в полной растерянности. Необходимо было вырабатывать и нарабатывать новые принципы, парадигмы и способы навигации в эстетическом пространстве. За образцами обратились, прежде всего, к Западу с его активно развернувшейся *пост*-культурой и неклассической эстетикой, к отечественному авангарду начала XX столетия и к национальным, как правило, православно ориентированным дореволюционным и эмигрантским тенденциям в духовно-эстетической культуре. В меньшей мере, но все-таки, поглядывали и на восточные культуры, к которым активно тяготеет в современном мире и западная творческая интеллигенция. Обращение это, между тем, не было совсем уж новаторским и непредсказуемым для России. Заметную подготовку к нему вели уже внутри советской культуры и науки некоторые продвинутые гуманитарии и неконформистские андеграундные группы художников, писателей, кинематографистов.

Именно они, как известно, проложили первые и достаточно проторенные пути русской интеллигенции на Запад. В последний советский период и первые постсоветские годы наши неконформисты активно поддерживались западной арт-номенклатурой и арт-рынком. Во многих крупных музеях и галереях мира с успехом прошли выставки русских модернистов, которые чем-то отличались от западных и этим были интересны Западу. Однако этот интерес достаточно быстро угас, а сами неконформисты, перед которыми вроде бы открылись безграничные творческие возможности, утратили вдруг свой былой андеграундный энтузиазм, пафос и творческий потенциал. Прошедшие недавно годы в Москве и Петербурге выставки наших бывших крупнейших подпольщиков, живших и творивший последние десятилетия, как правило, на Западе, показали, что ничего принципиально нового и значимого в художественно-эстетическом плане создать на Западе им не удалось, несмотря на существенно улучшившиеся материальные и финансовые возможности многих из них и значительно возросшую себестоимость их современных проектов в противоположность абсолютной дешевизне московских «кухонных» андеграундных работ, имевших определенную новаторскую художественно ориентированную ауру.

Новое постсоветское поколение и творцов искусства, и теоретиков (искусствоведов, литературоведов, эстетиков) формирует современное эстетическое сознание и парадигмы эстетического опыта в

двух, как правило, конфронтирующих по основным установкам и принципам направлениях — глобализаторском, ориентированном на актуальное и продвинутое эстетическое сознание современного Запада, на *пост*-культуру и нонклассику, и неотрадиционалистском, нацеливающим эстетический опыт на патриотически-державные, православные, часто по-новому осмысленные, ценности.

В пространстве первого, наиболее активного и поддерживаемого западной арт-номенклатурой направления продвинутого эстетического опыта активно осваивается весь инструментарий, наработанный западным искусством на путях исторического развития авангарда, модернизма, постмодернизма. Классические художественно-эстетические принципы созидания и понимания (равно восприятия) произведения искусства заменяются здесь неклассическими; активно усваивается и новая неклассическая, но более аутентичная этому опыту терминология, выражающая суть происходящих перемен в культуре. Произведение искусства понимается теперь как артефакт, вещь или объект, художественный образ уступает место симулякру и лабиринту, а художественное пространство произведения растворяется в бескрайних полях интертекста и гипертекста. Среди творческих принципов, способов, приемов теперь господствуют автоматизм, эклектика, абсурдизм, заумь, фристайл, деконструкция и т.п. Повседневность, жестокость, сугубо плотский эротизм чаще всего стоят в центре внимания современных артистов и литераторов.

Последние выставки, бьеннале, театральные фестивали, включая I Московскую бьеннале современного искусства (2005 г.) и фестивали «Золотая маска» и VI Международный театральный фестиваль им. Чехова 2005 г., активно презентировавшие отечественное продвинутое и «актуальное» искусство, показали, что в освоении главного русла нонклассики мы еще далеко не «впереди планеты всей». «Спасает» наших художников, пожалуй, только ориентация на свой национальный авангард начала XX в. и некая ироническая игра с идеологическими символами, канонами, стереотипами советской обыденности. Это же касается и отечественной продвинутой литературы. При этом она уже, кажется, вообще не знает, куда ей дальше двигаться после поверхностного усвоения некоторых принципов отечественной зауми, абсурдизма, изображения вульгарного секса, показной жестокости и избыточного тиражирования русского мата и подзаборных жаргонов.

Другое, отнюдь немалочисленное направление неотрадиционалистов стремится противопоставить глобализаторской тенденции продвинутых нонклассиков новый опыт освоения русской религиоз-

ной культуры, религиозного искусства прошлого. Прежде всего он активно развивается в коммерческой сфере копирования или подражания образцам русской иконописи и монументального церковного искусства XVI—XVII вв. Однако отсутствие истинного религиозного духа, чувства и благочестия у большинства современных иконописцев и живописцев в лучшем случае позволяет создать им неплохие в ремесленном отношении вещи, лишенные художественно-эстетической ценности. Как это ни парадоксально, но у принципиальных противников всяческого модернизма и постмодернизма нередко получаются не собственно религиозные образы, но практически постмодернистские симулякры этих образов. Особенно ярко это проявляется у «мирских» художников, т.е. художников, работающих не по заказам церкви, а свободно на религиозные темы. Сегодня работать в этом русле предпринимают попытки многие известные в прошлом и неплохие советские художники, члены Союза художников еще советского периода. Однако попытки эти не только малопродуктивны, но, как правило, просто убоги. Искусство не терпит фальши, а ничего иного у бывших соцреалистов, как и у православных неофитов, пока не получается.

Между тем художественная критика более органично усваивает неклассические принципы подхода как к классическим, так и к продвинутым произведениям искусства всех видов и жанров, но особенно интересная картина вырисовывается в сфере эстетической теории. Отечественным эстетикам удается сегодня не только достаточно полно реконструировать имплицитную в своей основе неклассическую эстетику, но и выявить некоторые причины ее появления, а также наметить пути формирования постнеклассической теории, основывающейся на мировой классике, неонклассике и наработках отечественной религиозно ориентированной эстетики первой трети XX в. Разрабатываются принципы нового постнеклассического этапа в эстетике, проводится анализ и своего рода эстетическое прогнозирование в области эстетики дигитальных пространств, в сфере виртуальной реальности.

Остановимся на основных из намеченных проблем несколько подробнее. Советское искусство соцреализма и так называемая марксистско-ленинская эстетика сегодня могут быть поняты как некие уникальные отечественные продукты художественно-идеологического производства, активно противостоявшие западным глобализаторским тенденциям, но сами представлявшие собой образцы мощного глобализирующего характера иной социально-политической ориентации. Однако внутри этого мощного, хорошо управляемого потока

эстетического опыта и сознания уже в 60-е годы возникли нонконформистские движения и направления, тяготевшие к западному художественному опыту, западным направлениям в эстетике, и к творческому развитию художественно-эстетического опыта отечественных авангардистов начала XX в., сведения о которых чаще всего черпались из фрагментарно доходивших до нас западных источников. По ним же советские нонконформисты знакомились и с современным западным искусством, новейшими зарубежными теоретическими работами. Вся эта продукция, как известно, была запрещена в Советском Союзе как идеологически вредная для советских людей и самого государственного строя.

Понятно, что никакой достаточно целостной картины развития художественного опыта и эстетического сознания на Западе XX в. ни художники, ни теоретики искусства в Советском Союзе не имели. Пестрый калейдоскоп разрозненных визуальных образов и текстовых дискурсов у разных групп и персоналий наших нонконформистов зависел от той совокупности далеко не полных источников, с которыми им удавалось познакомиться. С классикой обстояло лучше. Она достаточно активно пропагандировалась отечественной наукой и СМИ. Главное же, что существенно влияло на формирование многих отечественных нонконформистов, — это русское средневековое искусство. Его активное изучение, публикация памятников, монографий о них, выставочная деятельность совпали по времени с зачатками отечественного модернизма и постмодернизма (1960–80-е гг.). Максимально затушевывая под воздействием официального идеологического прессинга духовно-религиозную значимость средневекового искусства, советские искусствоведы много внимания уделяли художественной значимости древнерусских икон и росписей, что не ускользнуло от внимания многих «продвинутых» художников, способствовало воспитанию их глаза и эстетического вкуса, а отчасти и духовной ориентации.

В результате в русском нонконформизме появилось достаточно большое количество интересных личностей и небольших групп, чье творчество при общей глобальной ориентации на современный западный модернизм и постмодернизм имело множество своеобразных черт, восходящих как к отечественному авангарду, так и к русской иконе, к отечественной духовной культуре досоветского периода. Понятно, что нонконформисты, мягко говоря, не пользовались никакой поддержкой официальных властей, многие из них считались внутренними диссидентами и соответственно были стеснены материально, не могли ездить за рубеж, имели очень ограниченные воз-

возможности экспонирования своего искусства для широкой публики, не получали никакого доступа к СМИ, находились под неусыпным надзором КГБ. Это тоже накладывало существенный отпечаток на их художественно-эстетическое сознание, которое позже было и ими самими, и критиками осмыслено как коммунально-кухонное (от пространства коммунальных квартир, в которых многим из них пришлось жить, творить и выставлять свои работы).

Тем не менее нонконформисты предприняли широкий поиск в сфере языков художественного выражения, существенно отличных от единственного официально признававшегося — реалистического. Все то, что в Западной Европе исторически формировалось на протяжении практически всего XX в., наши нонконформисты явили в своем коммунально-периферийном варианте в какие-то 10–15 лет. Особенно активно этот процесс наблюдался в визуально-пластических искусствах, хотя кое-что подобное происходило и в литературе (особенно в поэзии), и в музыке, позже стало проникать в театр и кино. У нас сразу появились свои *нео*- (кубисты, конструктивисты, абстракционисты, экспрессионисты, футуристы, кинетисты, примитивисты, сюрреалисты, дадаисты), абстрактные экспрессионисты, поп-артисты, фотореалисты, концептуалисты и представители всевозможных эклектически смешанных конфигураций этих направлений. Возникла художественная атмосфера многослойного «псевдопалимпсеста»<sup>2</sup>. Художники объединялись в различные малочисленные группы и группки, некоторые из них существовали достаточно долго (Лианозовская группа, «Движение», «Коллективные действия», «Медицинская герменевтика»), другие собирались для одной-двух полуподпольных выставок, затем распадались, чтобы образовать что-то иное. Появилось и много ярких, относительно самобытных в художественном отношении личностей, которых ни к каким направлениям и группам впрямую отнести нельзя, таких как Э.Неизвестный, В.Сидур, В.Янкилевский, О.Рабин, М.Шварцман, Д.Плавинский, О.Целков, Э.Штейнберг, М.Шемякин, В.Пивоваров, Н.Вечтомов, И.Березовский и некоторые другие; большинство из них завершили свой нонконформизм эмиграцией на Запад, ибо были, прежде всего, оценены там, а не в своем отечестве<sup>3</sup>.

При всей пестроте творческих методов, принципов понимания искусства, его задач и смысла, различия, наконец, художественных уровней (от доморощенной псевдохудожественности и декларативной антихудожественности до достаточно высокого профессионализма и добротного эстетического качества) было нечто, объединявшее их всех. Прежде всего, это именно аура нонконформизма, внутрен-

него протеста против официально насаждавшегося искусства соцреализма. Далее, стремление экспериментально на собственном опыте освоить художественные методы, которыми работали и авангардисты начала века, и современные им модернисты и постмодернисты. Понятно, что о шедеврах или просто о высоком художественном уровне здесь говорить почти не приходится за исключением отдельных добротных в художественном отношении работ перечисленных выше мастеров. Однако этот опыт важен был для российского художественно-эстетического сознания на путях его сближения с евро-американской художественной культурой, для вступления в какой-то перспективе в возможный диалог с ней.

Между тем диалог этот не очень получался. После первого увлечения русскими нонконформистами, которых Запад больше привлекал за их диссидентство и отличие от западного модернизма, чем за собственно художественные достоинства или конвенциональное родство, Запад утратил к ним интерес. Оказалось, что при внешне вроде бы близких к западным направлениям современного искусства формах выражения, русское искусство во многом оказалось закрытым для западного реципиента. Оно обладает практически непроницаемым для него контекстом особой социально-политической и экономически-бытовой ситуации его возникновения, иными глубинными традициями. Запад не знал и не чувствовал ни советской действительности, ни соцреализма и марксистско-ленинского эстетического дискурса, внутри которых и в оппозиции к которым возник советский нонконформизм, переросший затем в русское продвинутое и актуальное искусство постсоветского времени. Не чувствовал он и более глубокой и иной генетики русского искусства.

Только отдельные исследователи догадывались об этом, чем и пытались объяснить неприятие Западом новейшего русского искусства, вроде бы устремленного по путям прозападной глобализации. Бывший директор Музея современного искусства (ММК) во Франкфурте-на-Майне, известный представитель самой продвинутой арт-номенклатуры Ж.-К.Амман определил русское визуальное искусство вслед за некоторыми отечественными искусствоведами, жившими на Западе, как логоцентричное, имеющее принципиально иные истоки, чем западное. В одном из интервью он говорит: «Русские художники так и не смогли обрести на Западе того, что искали: возможности продавать здесь свои работы. У нас же всем стало очевидно, что у русского искусства совершенно иные традиции и что они нам сегодня совершенно не интересны. <...> Исходный импульс художественному развитию здесь был задан иконописью — традицией,

укорененной в богословской мысли, в умозрительном мышлении»<sup>4</sup>. Не соглашаясь с немецким искусствоведом в понимании иконы как исключительно логоцентрического феномена, можно отметить, что одну из характерных черт русского постсоветского продвинутого искусства он подметил точно.

Не метафизический логос, но речевой дискурс является преобладающим в этом искусстве. Об этом пишут многие современные русские искусствоведы. «Коммунально-речевая телесность», «речевое тело» – понятия, часто мелькающие, например, в исследованиях и интервью живущего в Америке искусствоведа В.Тупицына<sup>5</sup>. Специалист по русскому современному искусству убежден, что «в отличие от западного искусства, визуальный жест русского художника конвертируем не с другими визуальными уровнями, а с речевой экстазией»; «...традиция литературности в русском визуальном искусстве очень стара. То, что, например, делали передвижники, можно квалифицировать как эгалитарный текст»<sup>6</sup>. Н.Маньковская считает, что русский постмодернизм в целом «отмечен традиционным литературоцентризмом»<sup>7</sup>. Напрямую и в демонстративной форме речевой дискурс проявился у русских концептуалистов И.Кабакова, В.Пивоварова, Э.Булатова, где речь коммунальной кухни (у Кабакова) или тексты советских лозунгов и плакатов (у Булатова особенно) играли главную роль в их картинах и визуальных объектах. Вероятно именно эта внешняя близость подобных работ к иконам с надписями на их изобразительной поверхности и позволили немецкому исследователя усмотреть в них родство. Однако это родство чисто внешнее. Если в иконе написанный логос (сакральное имя) освящает изображение и легитимирует его сакральность, то в работах русских концептуалистов и других постмодернистов текст плаката (например, «Слава КПСС» у Булатова) или примитивно-глуповатый диалог соседей на кухне (в «Альбомах» и сериях Кабакова) имеет сугубо иронически-игровой характер<sup>8</sup>.

Здесь мы незаметно перешли к выявлению некоторых художественно-эстетических особенностей русского продвинутого, или актуального, искусства, имеющего своими истоками нонконформизм и андеграундное искусство позднего советского и перестроечного этапов, но наиболее активно проявившего себя в ранний постсоветский период – в 1990-е гг. и в первые годы нового тысячелетия. Фактически вошли в сферу неклассической эстетики, которая имплицитно сформировалась внутри западной *post*-культуры последних десятилетий, в трансформированном виде была усвоена русским продвинутым искусством и наиболее полно выведена на уровень теоретической рефлексии отечественной эстетикой<sup>9</sup>. Не останавливаясь здесь

на всех ее паракатегориях и новых принципах исследования современного художественного текста, уделяю внимание только тем из них, которые наиболее рельефно проявились в отечественном актуальном искусстве последних десятилетий и показали своеобразие русского эстетического сознания этого переходного периода.

К специфическим особенностям русского *пост*-культурного художественного пространства наряду с преобладанием речевого дискурса и кухонно-коммунальным характером исследователи относят и своеобразную «детскость» визуального мышления, «инфантилизацию репрезентативного (визуального) ряда» (Тупицын): «Другими словами, детскость не орнамент, не маскарадный костюм, а определяющий, узловый аспект (*point de capiton*) коммунальной субъективности»<sup>10</sup>. Отсюда и предельное усиление игрового начала в его инфантильной модальности в русском актуальном искусстве. Этот важнейший эстетический принцип приобретает в русском постмодернизме особое значение принципиально «другого» к предельной серьезности искусства соцреализма, да и модернизма в определенном смысле, который в России как таковой не состоялся, а на Западе активно функционировал в качестве существенной альтернативы классическому искусству. У нас после авангарда был внедрен соцреализм, внутри которого зародился авангардно-постмодернистский коктейль нонконформизма, перетекший в современную отечественную *пост*-культуру, которая нередко сознательно примеряла на себя маски скоморошеского дурачества или повышенно игрового инфантилизма. Их постоянно носит известный концептуалист Пригов (Дмитрий Александрович), да и многие другие литераторы-постмодернисты и создатели визуальной продукции постоянно держат их наготове.

Приведу лишь одно характерное для лауреата Пушкинской премии (1993) Дмитрия Александровича стихотворение, взятое наугад.

Вот Он едет на осляти  
Отчего же он убог? —  
А потому что это, дети  
Вочеловечившийся Бог  
Отчего ж он так страдает  
Волочит ужасный крест? —  
А потому то, дорогие  
Это дело Бога есть  
Отчего же это люди  
Чуть чего — за топоры? -  
А потому что они — бляди  
Но до времени-поры <sup>11</sup>

Многие современные продвинутые художники именно игру считают главным принципом своей деятельности и вообще искусства. Так, И.Чуйков: «...никаких иных задач, кроме чисто игровых, не предполагалось, нужно было поиграть этими вещами»; Р.Герловица: «Мы всегда играем. За исключением, быть может, отдельных случаев»; она же на вопрос: «Как вы представляете себе завтрашний день искусства?» — «Очень просто: игры!»<sup>12</sup>. Некоторые художники убеждены, что они начинают разрабатывать подходы к «игре в бисер» (по Г.Гёссе; например, Г.Кизевальтер<sup>13</sup>), другие просто играют и наслаждаются своей игрой. В предельной форме это являет своей персоной В.Мамышев-Монро, акции которого, запечатлеваемые на видео- и фотопленку, представляют собой полную (хотя и скоморошескую) имитацию своим обликом (грим, костюм, поведение, жестикуляция, высказывания и т.п.) известных деятелей культуры, истории, политики. На игровой поэтике, часто ориентированной на эпатаж читателя, строятся многие произведения Виктора Ерофеева, Владимира Сорокина и других продвинутых современных писателей постмодернистской ориентации.

Крайние формы игры в перевоплощение демонстрировал на ряде отечественных и международных выставок скандально известный *post*-артист О.Кулик. В обнаженном виде он изображал свирепого пса. Сидя на цепи у собачьей будки, он грыз кости и время от времени с лаем набрасывался на особо близко подошедших к нему зрителей, валил их на пол, кусал. На I Московской бьеннале современного искусства (2005 г.) Кулик выставил два проекта «Лев Толстой и куры» (2004) и «В глубь России» (1997–2004), в которых игровой аспект перерос уже в нечто иное. В пространстве коллективной выставки «StarZ» («ЗвездИС» — так можно было бы транскрибировать автоиронию четырех «звезд» российской визуалистики) Кулик довел эпатажный характер своих *post*-игр до крайнего предела. «ЗвездаС» первой величины на небосклоне отечественного актуального искусства (награжден за участие в этой Бьеннале Президентом Академии художеств З.Церетели медалью Академии с пафосным названием «Достоинному») в первом проекте разместил над иллюзорно выполненной восковой фигурой Толстого, пишущего за столом один из своих романов, клетку с живыми курами, которые на протяжении всего времени экспонирования проекта (ровно месяц) через сетчатый пол клетки испражнялись на образ крупнейшего классика мировой литературы. Обычно работы *post*-культурного пространства не предполагают никакого вербализуемого смысла и не требуют словесного толкования, однако этот куриный перформанс явно ориентирован на впол-

не конкретную вербализацию. Великий символ мировой Культуры, загаживаемый неразумной домашней птицей, просто ведущей свой обычный животный образ жизни и не ведающей, что заставил ее вытворять «достойный» российский маэстро, не означает ли общего глубинного отношения всей *пост*-культуры к уходящей классической Культуре? Подобный же символически эпатажный характер носит и другая инсталляция Кулика. В ней заглянуть в глубь России автор предлагает зрителю засунув голову в задний проход (или вагину) огромных муляжей коров, внутри которых размещены мониторы с демонстрирующимися *nonstop* видеофильмами.

У Кулика, Сорокина, кинорежиссера Киры Муратовой и многих других современных арт-деятели игровое пространство произведения организуется на предельно возможном использовании принципа абсурда, который стал в современной неклассической эстетике одной из главных категорий, описывающих современное арт-творчество. В *нонклассике абсурд* отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, на нем основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается большой круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса. Во многих направлениях авангарда и модернизма абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолоалия и т.п. понятия привлекались для обозначения таких арт-структур, которые выражали иррациональные основы бытия, жизни, творчества. Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимают центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско, Берроуза. Здесь русские писатели и художники первой трети XX в. двигались в одном русле с западными коллегами, усматривая в самом принципе абсурда возможность адекватного выражения социально-психологических состояний человека и современного общества. В это же, фактически глобализаторское русло *пост*-культуры устремлены сегодня и усилия многих отечественных деятелей искусства и культуры.

Напомню в качестве примера концентрированного абсурдизма одну из ранних повестей В.Сорокина «Сердца четырех». Это типичная *вещь пост*-литературы. Она от начала до конца *сделана* по некоторым сознательно избранным автором правилам, которым он не

укоснительно следует. Автор талантлив и начитан. Он, конечно, знает весь набор праотцев и отцов *пост*-культуры от Де Сада и Ницше до основных писателей и мыслителей XX в. и в концентрированном виде использует их наработки. Здесь и абсурд (он господствует), и секс во всех его видах, и жестокость, и садизм, и разговоры о политике, и русский мат, и детективные сцены с перестрелками и бесчисленными убийствами, и легкая отстраненность и ирония по поводу всего и вся, и бесчисленные неологизмы, и, конечно, какая-то странная таинственная и очень серьезная игра, управляющая абсурдным ходом событий, и в которой обязательно свои ходы должен сделать каждый из четырех персонажей, включая почти умерших. Весь джентльменский набор постмодернизма.

Действие происходит в каком-то российском постсоветском пространстве (в основном в Москве) времен начала перестройки. Герои — четыре типично советских персонажа. Некто Ребров — руководитель всей компании и *magister ludi*, человек вроде из бывшей советской номенклатуры, среднего возраста. Одноногий ленинградский блокадник Генрих Иванович Штаубе шестидесяти шести лет, двадцатишестилетняя дама Ольга Владимировна — рекордсменка мира по стрельбе, ведущая все бои и вершащая основные убийства своим персональным пистолем с глушителем, и тринадцатилетний мальчик Сережа. В общем некая символическая четверка, представляющая все возрасты и оба пола. Все сексуально озабоченные, по деловому и между делом. А «дело», какое-то великое, состоит из ряда пронумерованных абсурдных дел, завершающихся конечной целью — некой абсурдной же самоликвидацией всей четверки в каком-то бункере в Сибири путем специфического прессования: «Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатарей, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5».

Так кончается «повесть». Сугубо постмодернистским выбрасываем игральные кости. А на пути к этому было деловое ритуальное убийство родителей Сережи, в котором он принимал активное участие, с отрезанием губ у его матери и их спиртованием в пробирке, отсечением головки пениса у отца, которую кровоточащую сразу же дали сосать Сереже, а затем в течение суток ее по деловому и со вкусом сосали все по очереди.

На одной из номенклатурных дач в Подмоскowie, где в основном и обитала четверка, в подвале они держали некоего Андрея Борисовича Воронцова, которому когда-то отрубили обе ноги и правую руку. Он лежал в собственных испражнениях, заполнявшими весь пол бункера, и должен был постоянно крутить оставшейся рукой ручку динамо-машины, обогревавшей подвал. Идет какая-то словесная пытка этого обрубка всей четверкой, в результате которой он произносит текст-цитаты из каких-то справочных книг (в частности, и текстик о физиологии акта дефекации, столь любимого топоса Сорокина — дерьмо играет у него во всех произведениях почти такую же «сакральную» роль, как войлок у известного немецкого концептуалиста Й.Бойса).

Под Новый год совершается очередное нумерованное дело, как составная часть общего и главного «дела». На дачу приглашается откуда-то из провинции мать Реброва. Ее радостно встречают, роскошно угощают, расспрашивают о ее трудной жизни в советское время (она, естественно, прошла сталинские лагеря), пьют за ее здоровье, а перед самым Новым годом Ребров деловито накидывает на нее удавку, душит, обезглавливает, и вся четверка споро и без суеты по заранее разработанному плану превращает ее труп (все этапы операции подробно описаны) в некое жидкое состояние (28 литров получилось), которое сливают в специальный чемодан с винтовой пробкой и далее возят его везде с собой в качестве «жидкой матери», которая, как мы видели, играет определенную роль в заключительной сцене.

Идет целый ряд сцен, в которых четверка осуществляет подобные абсурдные с точки зрения логики, классической нравственности и эстетики акции в различных учреждениях Москвы с массой трупов и сексуальных сцен, в результате чего достигает своей конечной, описанной выше цели где-то в Сибири в каком-то бункере, попав туда также через горы трупов и калейдоскоп садистских сексуальных сцен. У четверки много помощников, которые, правда, знают персонажей под разными именами, вершат тоже какие-то абсурдные садистско-сексуальные действия и постоянно уничтожаются по ходу дела.

В общем, четкий, ясный, даже символический образец *пост*-культурной продукции, сознательно сделанный по ее основным, полунеписанным, но конвенциональным (Сорокин четко уловил конвенцию, витающую где-то в западной атмосфере 70–80-х годов и воплотил ее на русской почве) законам и канонам. Последующие крупные романы его, как и многих других менее *пост*-одаренных российских авторов, составлялись по подобной схеме с некоторыми вариациями; по уже отечественному *пост*-канону *пост*-культуры (или *пост*-литературы).

В современной России этот канон активно включил в себя типологические реалии конкретной абсурдной жизни как в советском обществе, так и в постсоветском пространстве. При этом основной смысл обращения современного арт-творчества к абсурду и на Западе, и у нас заключается, видимо, в одном и том же, именно в расшатывании, разрушении традиционных представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия и культуры; в попытке путем эпатажа или *шока* (значимое понятие в неонклассике) активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса. Или, если глубже вдуматься в проблему, то абсурдные артефакты *пост*-культуры можно осмыслить как ясные знаки и знамения грядущей (или уже вершащейся) апокалиптической катастрофы не только Культуры, но и всего человечества. Как все мы хорошо помним, «Апокалипсис» св. Иоанна тоже наполнен массой абсурдных, сюрреальных событий и феноменов.

Однако некоторые отечественные художники не столь пессимистичны; вслед за ранними христианами с их знаменитым и глубоким «*credo quia absurdum*», патристикой с ее антиномизмом, некоторыми авангардистами начала века и сюрреалистами (Дали, Миро, Танги) они видят в абсурде и абсурдизме некий трамплин к скачку на более высокие уровни духовности, возможность контакта с трансцендентной сферой. Один из родоначальников отечественного концептуализма, сюрреалист по духу и прекрасный иллюстратор детских книг В. Пивоваров прямо пишет: «Связь абсурдного и трансцендентного я ощущаю как некую внутреннюю данность, она мне представляется естественной и сама собой разумеющейся, как воздух для дыхания»<sup>14</sup>.

Непосредственно с абсурдизмом, что мы видели и на примере повести Сорокина, тесно связан другой феномен современного арт-пространства — *жестокость*, обозначение которого заняло в неонклассике место одной из значимых паракатегорий. Сегодня сцены жестокости занимают видное место и во всем продвинутом искусстве, как на Западе, так и в России, и в массовой культуре. Страницы многих книг и журналов, экраны кино и телевидения заполнены изображениями сцен насилия, жестокости, агрессии, убийств. Тот же Сорокин признается в одном из интервью: «В принципе, жестокость, как таковая, меня интересовала всегда, начиная с раннего детства. <...> Вообще, возможность насилия человека человеком это настолько впечатляющий феномен, что он меня не только постоянно возбуждает, но и стимулирует мое творчество»<sup>15</sup>.

Жестокость в искусстве, начиная с произведений маркиза Де Сада, но особенно в арт-практиках и словесности XX в. сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против потребительского общества, современной цивилизации, против самой жизни, наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других конфликтных ситуаций. В ряде современных арт-практик, фото-, видео-инсталляций акты жестокости демонстрируются вне традиционного нравственного и эстетического опыта («по ту сторону» добра и зла, прекрасного и безобразного) в качестве самодостаточного автономного *жеста* художника, который не претендует ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации жестокого акта в данном экспопространстве. В этом плане отечественные арт-деятели достаточно органично врастают в мировой художественный процесс.

Вообще современная *пост*-культура, сознательно отказавшись от ряда главных эстетических принципов (прекрасного, возвышенного, трагического, духовного), активно ориентирует свою художественную деятельность на явления, обычно принимавшиеся классическим эстетическим сознанием за неэстетические или антиэстетические. Маргинальная эстетическая категория *безобразного* возводится теперь нередко в статус одной из главных. Изображение безобразных и непристойных явлений в последнее десятилетие заполонило страницы книг, театральные подмостки, современные выставки. Так, по многим странам мира прошла выставка известного *пост*-артиста Б.Михайлова, на которой он демонстрировал серию огромных цветных фотографий грязных, предельно опустившихся российских бомжей обоего пола, демонстрировавших перед камерой свои гениталии. Современный театр, постоянно подчеркивая театральные критики, превращается в бордель (вспомним хотя бы спектакль «Сюда еще бы пару мужиков» в Театре Армена Джигарханяна). И наши театроведы, когда-то с презрением относившиеся к элементам «бульвара» на сцене, теперь уже ратуют хотя бы за бульварный театр, который все-таки лучше, полагают они, сценического борделя.

Вряд ли по категориям классической эстетики могут оцениваться и такие проекты, демонстрировавшиеся на выставке «Россия два» (Галерея М.Гельмана в ЦДХа, 2005), как «Блуждающая пуля» В.Цагалова или «Жевательная грязь» А.Чернышова. Первый представляет

собой скульптурную группу-фонтан, где трое мужчин (в натуральную величину) с дубинками писают на четвертого, коленапреклоненного и закрывшего лицо руками. Второй – медиаинсталляция, где в реальном времени на возникающий и исчезающий время от времени пузырь от жевательной резинки (рот во весь экран монитора) проецируется что-то вроде теленовостей. Например, искаженный портрет Путина, фрагменты заставки «Сегодня» и т.п. Помимо политической фронды, которая вообще характерна для русского современного продвинутого искусства, параэстетика этих и множества других произведений современного искусства развивается в русле того, что классическая эстетика дефинировала как безобразное и ироническое, т.е. в русле неклассического эстетического сознания.

Вообще для отечественного современного эстетического сознания, присущего большей части творческой интеллигенции, характерно, в отличие от западной, постоянное заигрывание с эстетикой, часто в одном контексте с политикой. Специфический постмодернистский жест, характерный для постсоветской культурной интеллигентской среды, хотя он известен и западному арт-пространству. Последняя в XX в. международная периодическая выставка самого современного искусства *documenta X* (Кассель, 1997) проходила под внутренним девизом «поэтика-политика». Однако у нас свои, иногда очень специфические и поэтика, и политика, часто мало понятные западному человеку.

Русские продвинутые художники, начиная с нонконформистов, частенько употребляют термины «эстетика», «эстетический», «художественный» применительно к своему творчеству, которое по меркам классической эстетики, как правило, далеко отстоит от этих критериев. Многие из них и сами хорошо понимают это и ведут своеобразную игру с эстетикой: то дистанцируются от нее полностью, то используют эстетическую терминологию как само собой разумеющееся приложение к *пост*-культуре, то относят к эстетике никогда не принадлежавшие ей пространства и феномены, т.е. как бы демонстрируют свою принадлежность к неклассической эстетике. Другой вопрос, что все разговоры об эстетике идут у художников, как правило, на интуитивно-дилетантском уровне, далеком от науки эстетики, которую они никогда, естественно, не изучали. Тем не менее эта игра крайне показательна.

Приведу несколько примеров из упоминавшейся книги интервью В. Тупицына с современными художниками. Э. Булатов: «Конечно же, перемещение целиком, без остатка в пространство эстетики, как это обычно происходит с искусством прошлого, – самоубийство для живущего художника. Это уже музейное дело, то есть как бы ис-

кусство на пенсии. Но, с другой стороны, наивно было бы отрицать эстетику. Нельзя отрицать то, что реально существует. И вместе с тем я опасаясь полного погружения в нее»<sup>16</sup>. И.Копыстьянский в своих сериях сознательно декларирует антиэстетический подход, хотя и знает, что существует «эстетический принцип» работы в искусстве: «Эстетика как бы уничтожается в результате чисто механических, физических воздействий. Происходит превращение искусства в нечто совершенно лишённое какой-либо духовной начинки...»<sup>17</sup>.

Генрих Худяков, относительно работ которого многие считают, что они расходятся с традиционными эстетическими эталонами: «Мой вкус — это мой индивидуальный эстетический диагноз происходящего. Что же касается отсутствия эстетической банальности, заштампованности, то это и есть та точка опоры, посредством которой я надеюсь “перевернуть мир”. Зачем? — В порядке эстетической выручки», т.е. помощи ближним в плане духовного обогащения на путях нового эстетического воспитания<sup>18</sup>. И повторяет тезис, хорошо известный в эстетике применительно к сфере искусства, но переносит его на всю сферу эстетического: «Эстетика — сфера активности сил, через нас самовыражающихся», — разъясняя его почти по Платону: речь идет об идеях, которым он как художник должен помочь «эстетически осуществиться»<sup>19</sup>.

Один из создателей кухонно-коммунального концептуализма Илья Кабаков, размышляя о живописи Сезанна, дает свое «кухонное» определение: «Эстетика — одна из дисциплин, самозавершенная, не имеющая окон ни в сторону этики, ни в сторону познания, ни в сторону эпистемологии. Это самопостроение, которое хотя и оперирует какими-то переживаниями, ассоциациями, эмоциями, является гигантской постройкой с многочисленными коридорами, входами, хорошо сбалансированной». А «в проекции на психологию — это состояние комфорта, которое обретает зритель, художник или кто угодно, помещенный в определенный контекст, именуемый — в кавычках — искусством»<sup>20</sup>. А.Меламид, один из создателей соцарта: «Эстетика — это всегда миф. Как только идея или конструкция приобретает эстетическую проекцию, сразу же возникают эстетические нормативы. А как только они возникают, то вырисовывается возможность их уничтожения»<sup>21</sup>. Сами создатели соцарта В.Комар и А.Меламид активно уничтожали с помощью иронического цитирования и «перемешивания стилей» нормативную эстетику соцреализма.

Подобное цитирование можно было бы еще продолжить, однако и из приведенного хорошо видно, что отечественные художники понимают, что любое искусство (даже их собственное, модернистски и

постмодернистски заостренное) так или иначе находится в поле эстетического (равно художественного), в котором они лично ведут борьбу с классическими эстетическими традициями за утверждение каких-то новых, но обязательно и все-таки эстетических или околоэстетических принципов. Более того, они склонны и пофилософствовать об эстетике, и почти у каждого есть свое личное определение эстетики, искусства, художественности. Это существенно отличает наших *пост*-артистов от их западных коллег, которые, как и современные теоретики искусства (точнее арт-практик), избегают употреблять сам термин «эстетика», как однозначно устаревший и архаичный. При этом, наиболее значительные из отечественных нонконформистов и современных продвинутых художников вольно или невольно создают произведения, хотя и существенно отличающиеся от искусства прошлого по форме выражения и художественным языкам, но обладающие хорошим, а иногда и высоким эстетическим качеством в самом традиционном понимании.

В этом плане можно назвать имена Э.Неизвестного, В.Сидура, Л.Нусберга, В.Колейчука, Ф.Инфантэ, тех же И.Кабакова (имея в виду его альбомы) и Э.Булатова, Н.Вечтомова, М.Шемякина, В.Янкилевского, Э.Штейнберга, О.Целкова, и ряд этот может быть продолжен. Эстетическая аура характерна для многих отечественных *пост*-артистов. И это не случайно. Они воспитывались как минимум на двух могучих эстетически наполненных источниках: русской иконе и отечественном авангарде. Да и Эрмитаж с Третьяковкой давали неплохие уроки эстетического воспитания, ибо как бы мы не порицали сегодня советскую систему эстетического воспитания за односторонность и тоталитарность, в художественных школах, которые в большинстве своем прошли почти все нонконформисты и будущие *пост*-артисты, изучению классического искусства прошлого уделялось немалое внимание. И хотя традиционное уже для *пост*-культуры конвенциональное определение искусства как адекватного неискусству («Произведение искусства — объект, о котором кто-нибудь сказал: “Я даю этому объекту имя произведения искусства”»<sup>22</sup>.) хорошо известно российским продвинутым художникам и теоретически они нередко стремятся ему следовать<sup>23</sup>, в целом они в значительно большей мере, чем многие из их западных коллег, остаются в ауре традиционного эстетического опыта.

Общая эстетическая ориентация большинства современных русских художников глобализаторской ориентации промодулирована, в чем мы уже не раз убеждались, особым игровым интересом к российской политике, с одной стороны, и к духовно-религиозным сферам, —

с другой. При этом игра, как правило, вершится в модусе постмодернистского иронизма, а иногда и символизма. Духом острой политической иронии пронизаны почти все работы соцартистов В. Комара, А. Меламида, Э. Булатова, художников, сгруппировавшихся в последнее время в пространстве «Россия два» (галерея М. Гельмана, выставка в ЦДХ, одноименный журнал-каталог). При этом иногда иронизм балансирует на грани политкорректности и социальной этики. Так, известные арт-провокаторы «Синие носы» (В. Мизин, А. Шабуров), демонстрировавшие на Московской бьеннале видеоинсталляцию «Ленин в гробу», выпускавшие фейерверк из штанов на Венецианской бьеннале (2005), на «России два» показали фотоинсталляцию «Гори, гори, моя свеча» (2004, ил. в журнале «россиядва» #01 (январь) 2005. С. 21). На ней три персонажа в масках пародируют сцену «Деисиса». В центре фигура с православным натальным крестиком, по пояс голая, в маске Христа (репродукция известного «Спаса нерукотворного» С. Ушакова) с горящей свечой в руке. Справа от нее фигура в бордовой футболке в маске Пушкина (репродукция с известного портрета работы О. Кипренского) держит наготове около свечи зажигалку. Слева фигура в красной футболке в маске В. Путина (фотопортрет) защищает ладонью пламя свечи от ветра. Обе предстоящие фигуры тесно прильнули к средней, почти обнимая ее. Голый символизм понятен. Ирония тоже. Non comment.

Тем не менее ирония и художнический произвол все-таки и в *post-*культуре должны иметь меру. Когда А. Тер-Оганьян в процессе акции «Юный безбожник» рубит топором иконы или А. Косолапов выставляет золотой оклад от иконы Богородицы, заполненный черной икрой в качестве объекта под названием «Давно ли вы ели икру?», это оскорбляет чувства православных верующих, и с этим человек, претендующий на звание художника (даже в пространствах *post-*), обязан считаться, а не устраивать себе таким образом дешевый и дурно пахнущий пиар.

Легковесно-эпатирующий иронизм «Синих носов» и их современных коллег восходит к более серьезному и фундированному иронизму их предтеч-нонконформистов О. Рабина, И. Кабакова, В. Сидура. Последний является единственным представителем созданного им направления «Гроб-арта», развивавшего на отечественной почве пластические поиски западных неодадаистов и представителей «Нового реализма» в апокалиптической парадигме. Усвоив у западных коллег технику работы с металлом, Сидур создавал из него скульптуры, которые вроде бы стремился наделить глубоким философским смыслом, но в реальных произведениях (собранных частень-

ко из бывших в употреблении канализационных труб) достигал не более чем легкого постмодернистского иронизма. Ни философствования, ни иронии мы не находим у его западных предтеч. Там решаются иные, чисто пластические, точнее *пост*-пластические задачи. Свой «Гроб-арт» (для русского уха в самом названии непередаваемая словами ирония) Сидур понимал как воплощение размышлений о значимых для человечества темах: «о жизни и смерти, ...о том, к чему ведет человечество наша железно-атомная цивилизация, разрушившая, кроме всего прочего, представления о мире, вещи и человеке как о чем-то целом, нерушимом и гармоничном. Макромир и микромир разбит, расщеплен на осколки, частицы, прах... “Гроб-арт” — это попытка передать средствами искусства вот эти мои размышления и чувства»<sup>24</sup>.

Здесь проявляется еще одна характерная черта русского продвинутого искусства, которую нередко сознают и сами художники, — *амбициозность*. Об этом ясно высказался как-то уже цитировавшийся А. Меламид: «Наверное, у нас есть пафос, ибо мы типично русские люди, а все русское искусство крайне амбициозно. Русский интеллеktуал не может не решать мировых проблем»<sup>25</sup>. Пытался решать их и В. Сидур, создавая из обрезков канализационных труб «Железных пророков», «Автопортрет в гробу в сандалях и с саксофоном», а из горы металлолома — «Современное распятие» (1975)<sup>26</sup>. Последнее произведение особенно знаменательно для советского андеграунда и постсоветской продвинутой «арт-деятельности». Собранное из бесчисленного количества предметов в основном металлического мусора и упорядоченное в форме креста, в перекрестье которого помещено гипсовое изображение бородатого лица, загороженного проволочной решеткой, — оно, конечно, напрямую ассоциируется с Распятием Христа, а не только с распятием человечества современной цивилизацией. И множество табличек, найденных на свалках Москвы, с надписями технического и утилитарного назначения, встроенных в древо металлоломного «Распятия», звучат и иронично, и угрожающе тревожно, а для православного верующего нередко кощунственно. У основания скульптуры: «Уборные»; под гипсовой маской: «Водитель Сидур», «Туалет», «Опасная зона»; по рукавам креста: «Выход», «Стоп!», «Не влезай! Убьет!», «Помни! Кожух рубильника должен быть заземлен!», «Проход запрещен!», «Опасная зона» и т.п. У левой перчатки распятого висит старинная, набитая опилками детская кукла без платья.

Понятно, что и канализационные «пророки» с торчащими вверх патрубками на местах фаллосов, и «Современное распятие» претендуют не только на интуитивное (а оно тоже достаточно конкретно в

своих явных ассоциациях) восприятие, но и на определенную интеллектуальную герменевтику, призванную выявить космоантропные, религиозные, социальные и какие угодно еще претензии автора, хотя его западные коллеги в этом плане значительно скромнее. Серьезные претензии. Кстати, на нечто подобное претендуют и почти все наиболее известные продвинутые русские художники (все «амбициозны»): и Кабаков со своим, хотя и кухонным, но все-таки концептуализмом, и Неизвестный со своим мёбиусопретенциозным «Древом жизни»<sup>27</sup>, и Шварцман с многочисленными «Иературами» – визуальными посланиями из иного мира, и Захаров-Росс с «Внутренней иконой» и «Антропиконом», и Шемякин со своими «метафизическими головами», огромной серией «Биосфер» – коконов жизни или карнавальной Гофманиадой, да и другие не отстают.

Похожую картину мы наблюдаем и в среде отечественных авангардно настроенных композиторов, у некоторых кино- и театральные режиссеров. Чего стоят хотя бы многоумные, ориентированные на восточную эстетику спектакли-мистагогии или спектакли-камлания театра «Школа драматического искусства» А.Васильева. Космогонические, религиозные, абстрактно духовные претензии. Претензии, претензии, претензии... Характернейшая черта отечественного продвинутого эстетического сознания, во многом чуждая западной *post*-культуре. Там на подобной позиции стоял, пожалуй, только один великий Сальвадор («Спаситель мира!» – в его автопереводе имени) Дали. Амбиции и ирония разных форм и типов перемежаются у отечественных художников с серьезнейшими попытками прорваться, вернуться в мир духовный, от которого современное искусство сознательно или внесознательно уходит все дальше и дальше. Поиски следов духовного и попытки выразить их в своем творчестве характерны для многих представителей русского нонконформизма и современного продвинутого искусства, в целом ориентированного на вхождение в актуальное евро-американское художественное пространство, однако непременно со своей амбициозно заостренной спецификой. Отсюда и частое взаимное недопонимание или непонимание, неприятие друг друга при общем стремлении к движению в одном направлении.

Последней (по времени) грандиозной и предельно амбициозной попыткой в этом направлении стал проект «ПРЕДСТОЯНИЕ/deisis» (автор идеи и продюсер В.Бондаренко, художник К.Худяков, автор текстов и консультант Р.Багдасаров), представленный в конце 2004 г. в Третьяковской галерее и частично продолженный на I Московской бьеннале современного искусства (2005). Центр и главная часть про-

екта представляет собой огромное (5х15,3 м), на всю стену большого зала подобие православного иконостаса, в пространстве зала размещены подготовительные фрагменты центральной части и варианты, а также сопровождающий текст. Сам «иконостас» (авторы подчеркивают, что «это светское произведение, ни в коей мере не посягающее на каноны церковного искусства. ...существует вне сферы богослужения и храма. Авторы – православные христиане, безусловно учитывают религиозные ценности. Однако “ПРЕДСТОЯНИЕ/deisis” отражает субъективное отношение к этим ценностям, являясь психологической дешифровкой “символического кода” христианства»<sup>28</sup>) являет собой черное пространство, из которого высвечиваются, выплывают 28 фотонатуралистически выполненных лица и две символические композиции.

Для наглядности приведем достаточно точное описание-пояснение проекта из буклета: «Инсталляция имеет три четко выраженные горизонтальные сечения. Они скреплены одним центральным изображением Христа, кратным 9-ти обычным секторам-подрамникам (лицам остальных персонажей. – В.Б.). Верхняя треть объединяет исторических предшественников Христианства (праотцев, пророков, философов), чье духовное влияние не ослабело и в наши дни: Енох, Ной и его сыновья, Моисей, Царица Савская, Заратуштра, Гиппократ, Александр Македонский. Среднюю треть занимают изображения увеличенных запястий Иисуса, пробитых гвоздями, что символически соответствует Распятию. Фрагменты (запястий. – В.Б.) по одну сторону от Христа несут символическую картографию Святой Земли, группируясь вокруг Вифлеема. По другую сторону расположены места жизни и смерти лиц сакральной истории христианства, сгруппированные вокруг Иерусалима. Справа и слева – портреты прародителей современного человечества в лице Адама и Евы. В центре нижнего регистра находится классическая двоица деисиса: Мария и Предтеча. Ближайшие позиции занимают апостолы Петр и Павел, равноапостольная Мария Магдалина. Далее располагаются представители христианских святых: Николай Чудотворец, Георгий Победоносец, Серафим Саровский. Замыкают границы самодержжы-христиане: равноапостольный Константин, инициатор созыва Вселенских соборов, и царь-мученик Николай, последний православный император».

Не вступая с авторами в полемику по поводу некоторых странностей в выборе предшественников христианства, да и его носителей (авторы сами отписались, что это «субъективное отношение»), предложу описание проекта. Все лица (а скорее – лица-маски, но не

лики!) созданы на компьютере путем синтезирования тех или иных черт из нескольких сотен фотографий конкретных людей. С помощью компьютерной обработки им были приданы страдальческие, мученические, экзотически-экзальтированные выражения; натуралистически изображены капли пота и крови, порезы, синяки под глазами и т.п. В целом получилась достаточно мрачная интерпретация христианства, как религии исключительно мучеников, страдальцев, иступленных фанатиков, изгоев общества, никогда не знавших ни радости жизни, ни веры ни во что позитивное – ни в воскресение во плоти, ни в грядущее блаженство, ни в Царство Божие. Жутковатое зрелище в полутемном зале. Таким христианство представлялось некоторым римлянам первых веков христианской эры, да наиболее оголтелым из советских так называемых «научных атеистов». Хотя в историческом христианстве всегда были представители и подобного его понимания, но они никогда не составляли в нем более или менее заметной силы или прослойки и, как правило, осуждались отцами Церкви за свой нехристианский ригоризм. Они всегда оставались крайними маргиналами внутри совсем иного соборно узаконенного христианства.

Однако художники имеют право на любую авторскую интерпретацию любого феномена действительности. Это эстетическая аксиома. Не нам их судить, да и вообще художников не судят. Их творчество неподсудно, во всяком случае для человеческого суда. Здесь для нас важно иное. Сделана серьезная заявка на вхождение в современное мировое художественное пространство (на уровне самых современных технологий) оригинальной в определенном смысле русской художественно выраженной ментальности. Или, по крайней мере, ментальности и эстетического сознания, ориентированных на национальные, по своему понятые духовные истоки. При этом авторы, декларируя себя в качестве ортодоксальных православных субъектов, вольно или невольно в своем понимании христианства выходят далеко за рамки традиционного православия, чем открывают возможность достаточно широкой коммуникации и художественного диалога с представителями иных духовно-культурных ареалов.

В этой связи нельзя не отметить еще один интересный и крайне показательный факт. Проект «Предстояние», возможно, по контрасту внутренних творческих установок, привлек внимание представителей студии «Déjà vu records» занимающейся созданием и популяризацией компьютерной трансмузыки, интернациональной (глобализаторской) по своему духу, среди девизов которой есть и ветхозаветное «Заменяю печаль на радость». Трансмузыка, или *транс*, как ее называ-

ют сами создатели, — одна из начальных форм создания виртуальной реальности, — увлекла тысячи компьютерщиков по всему миру, получив самый большой резонанс в Израиле, среди молодежи которого она стала почти религией. Уже проводятся фестивали транс по всему миру. Как заявляют сами отечественные трансмузыканты, для них «транс — удивление, ускоритель, влекущий к безграничному пространству, где никому не тесно, но все едины. Он помогает разрешить встающие в сознании вопросы на пути продвижения к свету, навсегда оставляя такие состояния, как уныние и скука, и открывая человеку более глубокое понимание радости. <...> Для них музыка — язык мировой воли, которая способна разбудить спящих, она объединяет и несет в души людей благовест: Бог есть любовь»<sup>29</sup>. Ничего подобного не несет в себе проект «Предстояние» и, тем не менее, представители транс'а усмотрели в нем и его автора нечто близкое своим исканиям, признали их за своих, о чем они и поведали миру на своих веб-страницах. Об этом стоит задуматься.

Коснувшись серьезных духовно-религиозных исканий современных русских артистов (а они, как известно, были присущи многим нашим художникам, писателям, музыкантам последних двух столетий вплоть до крупнейших авангардистов Кандинского, Малевича, Шагала), необходимо отметить, что движение в этом направлении, робко начавшееся в глубинах андеграунда, сегодня имеет достаточно широкое распространение. Помимо большого числа художников и ремесленников, которые работают на РПЦ, создавая бесчисленные иконы, расписывая храмы, изготавливая церковную утварь, — здесь обычно наблюдается чисто ремесленный подход к делу как к хорошему бизнесу, как правило, на добротном техническом уровне, — в отечественном искусстве появилось много художников, которые по собственной инициативе и исключительно из внутренних побуждений создают работы на религиозные темы, далеко не всегда ставя на первый план моду или коммерческую выгоду. Среди них есть много неплохих профессионалов, членов союзов художников, известных еще с советских времен мастеров. Однако их продукция, часто тоже достаточно амбициозная, пока не заслуживает особого внимания, как не имеющая какой-либо духовности, адекватно выраженной художественными средствами. Здесь тоже идет своего рода поиск национальной самоидентификации, но результаты пока оставляют желать лучшего.

В арт-пространстве появились и игроки, стремящиеся добиться скандального успеха, как на антирелигиозных провокациях вроде упоминавшегося Тер-Оганьяна, выставившего на «Россиядва» безобидную абстрактную картинку с провокационной надписью: «Эта

работа направлена на разжигание религиозной вражды», так и на акциях, ориентированных якобы в защиту религии (разгром выставки «Осторожно религия» в Центре имени Сахарова) или нравственности (публичное уничтожение книг В.Сорокина членами организации «Идущие вместе»). Как здесь не вспомнить цитировавшийся выше назидательный стишок великого Дмитрия Александровича («Отчего же это люди чуть чего – за топоры?»). Да, люди, особенно наши, в основной массе часто заблуждаются, блудят (иногда играя в блуд)<sup>30</sup>, но (Пригов здесь – оптимист) «до времени-поры». Кстати, погромщик, порезавший полотно А.Косолапова в Центре Сахарова с изображением Христа на фоне надписи «Макдональдс», следующим своим актом наметил уничтожение «Предстояния», о чем уже и известил общественность<sup>31</sup>. Все это – лишь пена вокруг крайне серьезных и тревожащих процессов, протекающих в отечественной художественной культуре и эстетическом сознании, которые пытаются обрести свой путь в быстро меняющемся и активно глобализирующемся мире.

На фоне и в пространстве этой достаточно активно бурлящей отечественной арт-жизни эстетика стремится теоретически осмыслить суть происходящего и определить его место в общем историческом художественно-эстетическом процессе, в структуре эстетического сознания современности. В результате серьезных исследований последних десятилетий выявлено главное поле принципов, на которых основывается новейшая художественная практика; оно было осмыслено как своеобразная имплицитная неклассическая эстетика – *нонклассика*<sup>32</sup>.

Нонклассика, именно как наука, хотя и имплицитная, в сущности своей универсальна для всего современного художественного пространства. Руководствуясь ее принципами, работают сегодня не только художники евро-американского ареала, но и многие мастера искусства Востока и Латинской Америки с определенными коррекциями этнонационального характера. Как мы убедились на анализе некоторых явлений российской современной арт-деятельности, она тоже развивается в основном русле неклассической эстетической парадигмы (постмодернистской, в частности) с некоторыми специфическими особенностями<sup>33</sup>. Наряду с рассмотренными выше особый смысл в отечественной художественной культуре современности приобрели явления, описываемые неклассической категорией *симулякра*. При этом если на Западе она была хорошо проработана теоретически, то у нас получила серьезное практическое подкрепление, усиленное психосоциальной спецификой советско-постсоветской исторической ситуации.

Всматриваясь в отечественное «актуальное» искусство, читая тексты многих продвинутых теоретиков-гуманитариев, мы обнаруживаем вдруг только симулякры и симуляции, за которыми ничего не стоит. Точнее, мы почти болезненно ощущаем присутствие за ними пугающей безмерности *пустоты, метафизической пустоты*. Особенно остро она дает себя знать в работах, так или иначе затрагивающих религиозную тематику. Большая часть создаваемых сегодня икон — это только симулякры икон, не ведущие ни к чему за ними стоящему. В них не чувствуется присутствия Духа и духовного, ни святости, ни благодатной ауры. Та же метафизическая пустота просто физически ощущается за «Современным распятием» Сидура и в еще большей мере за «Предстоянием» Худякова со товарищи. Космическим холодом и пустотой веет от этих натуралистических отрезанных компьютерных голов-симулякров, выступающих из мрака небытия. В совершенно одинаковых пустых глазах образов Христа и всех его предшественников и последователей мы видим только одно — страх перед космической Пустотой, предстояние перед ней. И это именно метафизическая пустота, т.е. полное отсутствие чего-либо метафизического, а не умонепостижимое трансцендентное Ничто, которое в свое время ощутил Малевич, написав свой «Черный квадрат», и, испугавшись увиденной реальной Беспредметности, отступил опять в предметный мир видимостей, открыл дорогу современным симулякрам. Лучше видимости, симулякры и симуляции, чем лицом к близости беспредельной Пустоты.

Если говорить по существу, а не прятать голову под страусиное крыло интеллигентского постмодернистского плетения словес à la Деррида, то современная *пост-культура* со всеми ее бесчисленными арт-практиками, полисемиями и беспредельным плюрализмом, непрерывными риторически изысканными говорениями мимо и невпопад как в России, так и на Западе, — это огромный, безмерный симулякр открывшейся сознанию человечества XX в. Пустоты вместо традиционно знакомого нам из классической Культуры Бытия. И «Предстояние» — один из сильных символов этой апокалиптической Пустоты — пустыни Небытия. Если на Западе после знаменательного прозрения Ницше о том, что Бог умер, Ему дали умирать спокойно, в своей кровати, при продолжающемся почитании и уважении, то иная картина была на нашей почве. В советской России Ему сразу срубили голову, а затем физически планомерно уничтожали на протяжении почти столетия всякие напоминания о Нем, о каком-либо духе, о духовности. Понятно, что чувство метафизической пустоты у нас было острее. Уже нонконформистский писатель и филолог А.Терц (Анд-

рей Синявский) находил эту пустоту у Пушкина, особенно в его «Евгении Онегине»<sup>34</sup>, а московский концептуалист Кабаков сознательно выпускает пустоту в свои произведения как характерную черту русского кухонно-коммунального менталитета. Одна из его картин, выставленная на ряде международных выставок, так и названа «Пустая картина» — пустой холст в раме. Это уже следующий и логичный шаг после Малевича.

«Каждый человек, — писал Кабаков, — живущий здесь (в России), живет осознанно или неосознанно в двух планах: в плоскости своих отношений с другим человеком, со своим делом, с природой, и — в другом плане — в своем отношении с пустотой. Причем эти два плана противоположны, как я уже сказал раньше, друг другу»<sup>35</sup>. И пустота — не просто художественный прием у Кабакова и других российских постмодернистов, как считают некоторые исследователи, но сама суть их искусства, нечто ощущаемое ими и, как правило, пугающее. Российские концептуалисты постоянно играли с пустотой, ощущая ее магическую притягательность. А. Монастырский, теоретик и лидер группы «Коллективные действия», сознательно стремится к «пустым действиям», к пустоте в искусстве<sup>36</sup>. М. Рыклин говорит о пустотном центре в концептуализме, об «активном утверждении наблюдения как пустого и пустотного акта, не относимого ни к какому возможному референту»<sup>37</sup>.

Отсюда понятно стремление *пост*-артистов всех калибров к бесконечному «плетению словес» разных форм и уровней, к бесконечному писанию арт-текста, призванному (внесознательно) завуалировать, скрыть (от себя самого прежде всего) апокалиптический ужас метафизической Пустоты, разверзающейся сегодня перед человечеством. В этом плане все едины — Запад, Восток, Россия. Поп-арт, Гроб-арт, Тот-арт, Нет-арт и иже с ними — все имеют одно основание. И этой глобализации никому избежать не удастся.

На эти мало оптимистические выводы наводит глубинное изучение процессов, происходящих сегодня в отечественной, да и в мировой *пост*-культуре. Однако все ли так глобально беспросветно? Думается, что нет, «но до времени-поры». Определенные позитивные перспективы видит в этом плане начинающая формироваться отечественная постнеклассическая эстетика, которая рассматривает *пост*-культуру со всеми ее феноменами, арт-практиками и теориями и *нон*-классику как переходные этапы к какому-то новому, принципиально *иному* уровню бытия и самого человека, и культуры, и эстетического опыта и сознания. Некоторые предпосылки к этому заметны уже во многих сферах культуры, однако они еще не столь рельефны, чтобы о

них можно было говорить более-менее членораздельно. Между тем отдельные исследователи русского *пост*-искусства уже в 1980–90-е гг. прошлого столетия усматривали среди его особенностей стремление «говорить о мире ином» в отличие от западного искусства, которое говорит только о нашем мире; некую специфическую «нео-сакральность», магизм и т.п.<sup>38</sup> Не разделяя этих суждения, можно тем не менее утверждать: если человечество не уничтожит само себя в ближайшие десятилетия, что пророчески предчувствует и о чем собственно и предупреждает мощно и почти истерично *пост*-культура, то ростки того позитива, который был подготовлен и засеян уходящей в историю Культурой дадут, о себе знать.

### Примечания

- <sup>1</sup> Подробнее об этих тенденциях см. в публикациях: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 297–515; *Он же.* Феномен неклассического эстетического сознания // *Вопр. философии.* 2003. № 10, 12. С. 61–71; 80–92.
- <sup>2</sup> Удачное понятие Н.Маньковской, введенное для русского постмодернизма, к которому по большому счету относится и весь наш неконформизм позднего советского периода (см.: *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 295).
- <sup>3</sup> В книге А.Глезара «Русские художники на Западе. Эссе и статьи» (Париж–Нью-Йорк, 1986) опубликованы материалы по более чем 40 русским художникам последней на тот момент волны эмиграции. А после опубликования его книги количество их еще возросло.
- <sup>4</sup> *Амман Ж.-К.* Логоцентризм и русское искусство // *Худож. журн.* 1996. № 9. С. 56–57.
- <sup>5</sup> См., в частности: *Тулицын В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995. М., 1997. С. 28, 99 и др.
- <sup>6</sup> Там же. С. 109; 167.
- <sup>7</sup> *Маньковская Н.Б.* Указ. соч. С. 295.
- <sup>8</sup> Образцы концептуалистских работ с ярко выраженным речевым дискурсом см. в книге: *Московский концептуализм /Сост. Е.Деготь, В.Захаров.* М.: WAM, 2005.
- <sup>9</sup> Отчасти современной «продвинутой» художественной критикой и в наиболее полном виде в трудах группы «Неклассическая эстетика» Института философии РАН. Подробнее см. работы: КорневиЩе-ОА: Книга неklas. эстетики. М., 1998; КорневиЩе-ОБ. 1999; КорневиЩе-2000; *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики // *Эстетика на переломе культурных традиций.* М., 2002; *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002 и др.
- <sup>10</sup> *Тулицын В.* Указ. соч. С. 24.
- <sup>11</sup> *Дмитрий Александрович Пригов.* Написанное с 1975 по 1989. М., 1997. С. 225.
- <sup>12</sup> Цит. по: *Тулицын В.* Указ. соч. С. 72, 87, 90.
- <sup>13</sup> См.: Там же. С. 146.
- <sup>14</sup> *Пивоваров В.* Влюбленный агент. М., 2001. С. 67.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Постмодернисты о посткультуре.* Интервью с совр. писателями и критиками. М., 1996. С. 124.

- <sup>16</sup> Цит. по: *Тупицын В.* Указ. соч. С. 66–67.
- <sup>17</sup> Там же. С. 181–182.
- <sup>18</sup> Там же. С. 94–95.
- <sup>19</sup> Там же. С. 95.
- <sup>20</sup> Там же. С. 137–138.
- <sup>21</sup> Там же. С. 151.
- <sup>22</sup> *Dickie G.* Art and Aesthetics. An Institutional Analysis. Ithaca, 1974. P. 49.
- <sup>23</sup> Справедливости ради надо отметить, что кое-кому это все-таки удается. Отнюдь не единичные примеры этого можно обнаружить и в роскошно изданной книге «Московский концептуализм» (см. выше), и в других работах, особенно по концептуализму, соцарту, апарту. См., в частности: *Тупицына М.* Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М., 1997; *Абалакова Н., Жигалов А.* Тот арт. Русская рулетка. М., 1998.
- <sup>24</sup> Цит. по: *Сидур М.В.* Вадим Сидур: Очерк творчества на фоне событий жизни. М., 2004. С. 144.
- <sup>25</sup> Цит. по: *Тупицын В.* Указ. соч. С. 161.
- <sup>26</sup> Цветную илл. см.: *Сидур М.В.* Указ. соч. С. 114–115.
- <sup>27</sup> О храмоподобном значении своего проекта с пафосом говорит сам художник. См., в частности: *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Frankfurt a/M., 1984. С. 139 и далее.
- <sup>28</sup> Цит. по красочному буклету, выпущенному к презентации проекта.
- <sup>29</sup> Текст из буклета «Déjà vu records», распространявшегося на презентации проекта «Предстояние». Подробнее см.: [www.dejavu.su](http://www.dejavu.su).
- <sup>30</sup> Напомню, что древнерусские корни «бляд», «блуд» имеют смысл современного заблуждения. Так что приговские «бляди» – это просто заблуждающиеся, а не сексуальные развратники. Для постмодернизма – это нормальная игра с первоначальными смыслами слов.
- <sup>31</sup> Для сравнения менталитетов напомню, что своего рода прообразом работы Косолапова послужила большая серия огромных полотен классика поп-арта Э.Уорхола «Тайная вечера», где на образ Христа (графическая прорись) из «Тайной вечера» Леонардо накладывался то мотоцикл «Харлей», то ценники товаров (6, 99 и др.), то иные поп-артовские клише обиходной продукции. Своего рода профанизирующая деконструкция великой фрески Леонардо. Однако никто из посетителей огромной экспозиции этого проекта в нью-йоркском Сохо не бросался с ножами и топорами на выставленные полотна. Иной менталитет и уровень отношения к тому, что выставлено под шильдиком «искусство».
- <sup>32</sup> Основные материалы по нонклассике систематизированы в моей «Эстетике» (М., 2002. С. 295–515 и последующие издания). См. также: *Бычков В.В.* Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005.
- <sup>33</sup> Более подробно некоторые из этих особенностей на примере отечественной литературы показаны в монографиях: *Этштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
- <sup>34</sup> См.: *Терц А.* (Андрей Синяевский). Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 382–385.
- <sup>35</sup> Цит. по: *Этштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. С. 94.
- <sup>36</sup> См. его высказывания в книге: *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М., 1994.
- <sup>37</sup> *Рыклин М.* Террорологии. Тарту, 1992. С. 97.
- <sup>38</sup> См., в частности: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 273f; 305ff.