

ны привлечь взгляд друг друга в силовом поле имен, ярлыков, марок, звезд, икон, идолов, медийных отражений.

Именно потому правильное говорить об *эстетике* взгляда. А в более широком смысле — об эстетизации этического.

Что это означает? и о какой эстетике идет речь? В нашем случае, прежде всего, конечно, об эстетике новой тотальности, заданной политикой слияния власти и капитала: то есть, с одной стороны, об отказе воспринимать искусство как отдельную сферу жизни, а с другой — в теоретической рефлексии — о полагании эстетики потребления в центр диагностических и прогностических анализов. Понятно, что современное искусство здесь также встраивается в эстетику воздействий: неважно, аморальной, циничной “эстетики шока” или этически стилизованной “эстетики самоограничения”. Во всех случаях оно встраивается в перспективу, уже предвосхищенную заказами на обновление ассортимента желаний, прихотей, воздействий.

Способно ли этическое помещать поглощению искусства тотальностью эстетики потребительского общества? В рамках постиндустриального, постмодернистского нигилизма — безусловно нет. Однако если помнить о том, что Ницше рассматривал нигилизм не только как утрату прежних ценностей, но как требование переоценки прежних ценностей, как полагание иного порядка, тогда взгляд, обусловленный позицией философа “по ту сторону добра и зла”, подводит к другим образам этического. Ведь для Ницше, настаивает Хайдеггер, «“переоценка” означает, что исчезает именно “место” для прежних ценностей, а не так, что просто расшатываются они сами». Тем самым предпринимаемые сегодняшними художниками попытки установить границы скепсиса, иронии, трансгрессии посредством актуализации ресурса этического могут быть рассмотрены не только в качестве смены стратегий эстетизации, предзаданных производством рыночных про-

дуктов и институциональных проектов. Этическое здесь может быть приравнено к *утопическому* и именно в этом качестве (*ou topos* = место, которого нет) противопоставлено “стертому горизонту” нигилизма. Противопоставлено в качестве этики сопротивления — личностной позиции, дистанцированной от маркетинговой эстетики “позиционирования” и нередуцируемой к какой-либо “общезначимой” идеологии или теории.

Здесь уместно вспомнить Теодора Адорно, который настаивал на несостоятельности философии морали как чистой теории, но относил к сфере морального действия то, что хотя и не оформлено в виде теоретических притязаний, однако находится в некоей связи с теорией и скрывает в себе большой теоретический потенциал. Речь идет о ключевом понятии *сопротивления*: не-со-действию чему-то более сильному и оттого — в попытке изменить невыносимое, невзирая на последствия своих действий, — окрашенного в оттенки безнадежности.

Несомненно, понятие *сопротивления* у Адорно несет в своей критической негативности все признаки утопического и, конечно же, не лишено эстетической окраски. Однако это не эстетизация; это совсем иная эстетика: она не парализует критических возможностей искусства и не навязывает себя самому искусству. И, что важно, не укрывается от теоретической рефлексии.

Направления такой рефлексии могут быть представлены по крайней мере двумя линиями: одна отсылает к дискурсу критической утопии, другая — к дискурсу преодоления господства западной онтологии.

Критическая утопия, так же как нигилизм, использует нега-





цию, скепсис, иронию, волю к переоценке всех ценностей. Однако опирается она при этом на аффирмацию, утверждение ценностей воображения как иного, альтернативного существующему порядку вещей мира. Мира, критических противобразов, подвергающих сомнению установленный порядок вещей и провоцирующих поиск новых решений. Утопия означает право всякого человека, сопротивляющегося господству тотальности, выходить за пределы настоящего, ломать его рамки и утверждать разнообразие иных возможностей здесь и сейчас: “за собой, под собой, вне себя”. В художественной практике — это отказ от “языка обмана, неведения и подчинения”, отказ от “поглощения другого измерения господствующим состоянием вещей” (Герберт Маркузе).

Разумеется, подобное обращение к “иному”, “несовместимому”, наделенному подрывным, разрушительным содержанием и освободительной силой крайне далеко от идеологических форм мышления, прокладывающих “единственно верный” путь к земному раю. Критическая утопия живет “неуспокоенным отрицанием” (Эрнст Блох), активно-побудительным “еще-не”: несогласием, недовольством, готовностью к риску, эксперименту, неизвестному. И это “не” — совсем не Ничто нигилизма. Ничто как отрицание и уничтожение предполагает эрозию принципа реальности, замену реального игрой знаков, кодов, образов, симуляций, приведенных потребительской системой к “эффекту реальности”. Именно такова нигилистическая искусственность гиперреальности с ее стертым противоречием реального и воображаемого. Утопический же дискурс, напротив, отстаивает образы реальности в отграниченных утверждениях возможной действительности. И эта

перформативная репрезентация каждого акта множественных “еще-не” и наделяет утопическую субъективность силой сопротивления как действенным эффектом власти. Прежде всего — власти воображения.

Естественно, радикализму такого сопротивления сопутствуют усилия последовательного отторжения утопического измерения со стороны господствующего порядка. Главным образом, средствами эстетизации, и не в последнюю очередь — с помощью редукции к массовой эстетике стиля, моды, жанра (“фэнтези”, “фантастика”, “антиутопия”).

Другой дискурс сопротивления — дискурс преодоления господства западной онтологии — весьма наглядно и артикулированно представлен самой западной мыслью. Речь идет о все еще влиятельной “этике этики” Эммануэля Левинаса, противостоящей *тотальности* и ее философским оправданиям от Платона до Хайдеггера. Сопротивление порядку тотальности — это прежде всего радикальная критика понятия “тотальность”, господствующего в западной философии. Тотальность для Левинаса неприемлема, поскольку — не оставляя места своеобразному — поглощает ту множественность, которая есть в мире. Тотальность превращает индивидов в простых носителей сил, смысл действия которых непостижим вне целого; единичность каждого постоянно приносится в жертву будущему, призванному определить “объективный смысл” этих жертв. Однако тотальность — не только общий план, который упорно пытаются найти, чтобы подвести под него множество, не только гегелевский идеализм, в котором разум поглотил субъекта, но также стремление поставить нейтральное бытие над сущим так, чтобы это бытие определяло сущее и вершило судьбоносные события без ведома су-



щих. Такое “нейтральное бытие” для Левинаса — есть не что иное, как материализм, разновидностью которого является и “стыдливый материализм” позднего Хайдеггера.

Традиции поглощения индивида моральным и разумным всеобщим Левинас противопоставляет этику, предшествующую онтологии: “мораль — не одна из ветвей философии, но сама первая философия”. Таким образом, договаривает Деррида, для Левинаса этика и есть метафизика. Правда, метафизика особого рода — освобожденная от доминирования онтологии, где свобода предшествует справедливости. Действительно, у Левинаса справедливость требует отдать предпочтение обязательствам перед Другим, а не перед собой. Не автономия, а гетерономия являет Лик Другого. Сознание моей неправоты возникает, когда я склоняюсь не перед фактом, а перед Другим. Но, чтобы почувствовать себя не правым, нужно соотносить себя с бесконечным. Опыт же бесконечного и есть опыт связи с Другим, ибо Другой стоит у истока опыта. Вот почему этическое сопротивление — это присутствие бесконечного, вынесение моей свободы на суд Другого.

Отстаиванием гетерономии Левинас порывает не только с Кантом (этика Канта отвергает любые попытки выводить нравственность из чего-либо, не зависящего от воли субъекта), он порывает со всей европейской традицией приспособленчества к господствующему порядку тотальности. И хотя такой разрыв и не развязывает всех узлов — во всяком случае, не отменяет продолжающихся попыток эстетического укрощения этического, — он, вопреки всему, оставляет открытым утопический гори-

зонт: возможность соотносить наше настоящее и будущее с иными масштабами и перспективами.

Историк искусства непременно отметит, что обозначенные типы дискурса — правда, в свернутых, порой упрощенных и не додуманных до конца формах — уже стимулировали альтернативные художественные практики. И нередко — в условиях агрессивного господства тотальности. В нашей культуре это практики авангарда и неконформистского искусства. Их связи с современностью прояснены еще крайне слабо, недостаточно. И хотя их наследие от нас отчуждено и продолжает отчуждаться новыми конфигурациями тотальности, оно еще способно быть арсеналом этической интерсубъективности.

Речь не о ностальгии. Не о постмодернистской стилизации поведения, не о “стратегиях” и “техниках жизни”. Речь — о наличии воли к рефлексии над опытом сопротивления, о способности извлекать из него актуальные смыслы. В XVIII веке этика понималась как рефлексия над моралью (“нравами”); XX век завещал рефлексии этики над этикой, понимая этику либо как “совесть совести” (Адорно), либо как “этику этики” (Левинас). Сегодняшний день подводит к пересмотру прежних границ рефлексии и ее предмета — границ того, что мы могли бы видеть и познавать, не предавая этического.

Евгений Барабанов
Родился в Ленинграде в 1943 году.
Учился в Ленинградской и Московской художественных школах при Академии художеств. Искусствовед, философ, теолог. Руководитель Школы современного искусства при московском ГЦСИ. Живет в Москве.



КАНОН ПОНИМАНИЯ ВСЕГО ФОТОГРАФ, ЗАКРЫВАЮЩИЙ КАМЕРУ

ВАДИМ ЗАХАРОВ



Позиция “автор и камера” остается абсолютно непоколебимой, что бы ни предпринимали современные художники. Эта пара бескомпромиссно стабильна, ее невозможно разделить, даже если автор предоставляет камере снимать все, что “взбредет” в ее крошечную голову – например, подбрасывая камеру вверх (см. мою работу “Апокрифы”). При этом создается иллюзия отсутствия автора, ведь результат (фото или видео) не несет ничего авторского. Более того, подбрасывая и ловя камеру, автор выполняет лишь механическую функцию, под стать самой камере. Здесь эстетическая сторона стремится к нулю. Зато обостряется до предела этический аспект – один обрекает другого на риск уничтожения. Но в этом и проявляется ясность отношений – нет фотографа без камеры, нет камеры без фотографа.

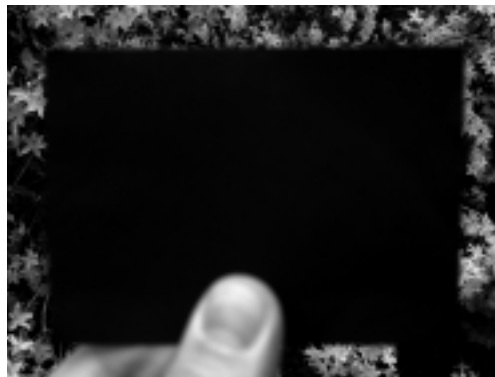
Но что происходит, если в следующей позиции – “камера

и объект” – установить черную, глухую плашку, закрывающую объект на две трети. Традиционные взаимоотношения кардинально меняются. Автор собственноручно блокирует свое зрение. Камера снимает 80 процентов черноты. Объект съемки оказывается на пленке в урезанном (откорректированном) виде. Здесь корректура обретает идеальное состояние: выброшены и автор и объект, при этом почти автоматически.

Черная плашка не связана с личностью фотографа, который выступает лишь в роли штатива (на всех кадрах видны только его пальцы). Но действие плашки абсолютно агрессивно по отношению к объекту съемки, пространству за ней – она механически вычищает и собирает это пространство вокруг себя, превращая его в рамку (в памятник) самой себе. Это – монумент всей присутствующей информации на время

съемки, через который, как через черную дыру, она устремляется к нам на пленку в своем избытке, перекрывая себя. Отсюда акционизм происходящего. Важен лишь момент “наводки пятна” на реальность, момент, когда дрожащие пальцы производят корректуру реальности. Здесь “эффект солнечного затмения” сакрализуется во времени. Сам последующий фотоснимок вторичен, он является лишь фотодокументом. Если бы это было не так – черную плашку можно было бы без проблем нарисовать поверх изображения или ввести с помощью компьютера позже.

Метафора затмения здесь наиболее очевидна, потому что в обоих процессах прикрытия света задействована механика, не связанная с человеческими эмоциями. Человек как автор – лишь наблюдатель, прикрывающий свои глаза от слишком яркого света информации. Но закрытие экрана, объектива не означает изоляцию от внешнего, отказ от мира, уход в затворничество. Речь идет скорее о смещении в сторону маргиналий от территорий и пространств (в культуре), представленных как “центральные”. В этом смысле этика взгляда складывается в зависимости от того, насколько “прищурены” глаза автора по отношению к центру. Также можно сказать: черная плашка устанавливает единственно возможный сегодня баланс между авторским, всегда иллюзорным, взглядом и иллюзорностью формулы: “Все является произведением искусства”. Искусство сегодня требует за-



темнения этого Всего. Процесс пошел обратно. Формула “мир как произведение искусства” уже не критерий новаторства и широты культурно-философского дискурса. Наоборот, это тупик свободы творчества, колоссальный балласт, якорь, который уже очень сложно сбросить, даже на время. И в этом пункте вступает в свои права автор. Именно он должен навести пятно (затмение) на социо-

культурный центр, а не на маргиналии – клумбы с цветами, пейзажи, натюрморты, даже если эстетическая сторона их бесспорна. Здесь цензура затмения реализуется в полной мере лишь по отношению к центру, а не к обыденному. Съемка Красной площади – хороший пример этому. Но! Важным здесь является и то, что Автор-фотограф, прикрывающий глаза и объектив черной плаш-

кой, лишь акцентирует то, что мы уже давно автоматически (бессознательно) производим, – блокировку Всего, преподносящего себя как тотальное произведение искусства. У нас уже образовалось на глазах “бельмо неразличения”, мы уже давно не видим сердцевины (Красной площади).

Мы подошли к парадоксу: чтобы увидеть центр сегодня, его надо прикрыть.

А чтобы убежать от центра, в него надо войти.

Пожалуй, этот трюк не так сложен в исполнении, как кажется. Необходимо лишь понимать, что Автор, как центр самого себя, сам требует своего затмения.

И в этом смысле Автор, навещающий на себя “пятно непонимания”, может увидеть себя в пространстве Всего.

Заслуга Малевича, в частности, в том, что он указал на необходимость баланса между избыточной чернотой центра (и Автор, и Культура) и невербального пространства (Неизвестное) на периферии. Здесь амбиция Малевича достигла своего апогея. Если нет равновесия, исчезает сам квадрат и спасающая его рама.

И в этом смысле Автор, держащий сам себя, как черную плашку перед объективом, – это канон “понимания Всего”, даже если на самой фотографии почти ничего не различить из того, о чем думал художник.

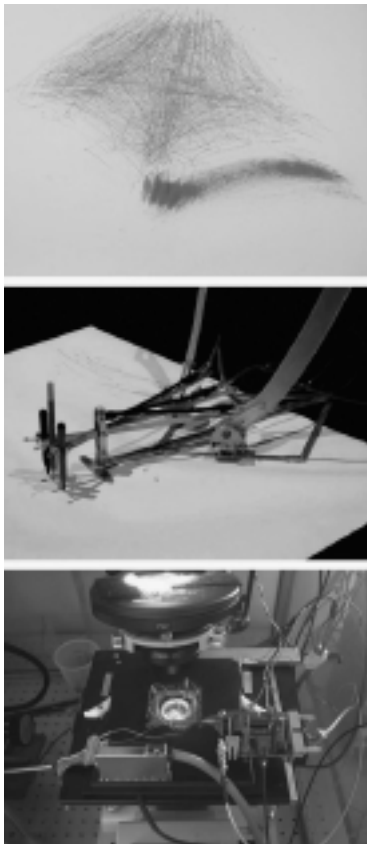


Вадим Захаров
Родился в 1959 году в Душанбе.
Художник, один из лидеров московского концептуализма, участник художественной группы “СЗ” (Скерсис/Захаров) совместно с Виктором Скерсисом.
Живет и работает в Кельне и Москве.

БОДРИЙАР ТОБОЙ НЕДОВОЛЕН

ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

Группа «SimbioticA»
совместно
с лабораторией
Стива Поттера,
«Самоискусство –
полуживой художник»,
2001,
инсталляция



*Если хочешь перейти реку –
не ходи по течению,
не ходи и против, –
иди поперек,
и тогда ты достигнешь берега.*
Пословица династии Лян

1. Марсель Дюшан становится в позу

В лекции, прочитанной в 1957 году в Техасском университете, Дюшан описал художника как посредника и доказал, что зритель не просто смотрит на произведение искусства, а вступает с ним во взаимодействие, в результате которого и

выявляется смысл представляемого произведения. Любой внешний сигнал, в частности представляемый зрительный образ, запускает в нашем мозге цепь ассоциаций, обусловленных индивидуальным жизненным опытом, и мы видим то, что *можем* и *хотим* увидеть. Возникает двунаправленный поток информации между наблюдателем и объектом наблюдения. Основываясь на такой модели взаимодействия, вполне можно полагать, что многие черты окружающего мира мы сами и конструируем, считая, что познаем его. Эта мысль явно выражается в различных теориях нового времени – от биологической теории автопоэзиса (Матурана, Варела) до кибернетики второго порядка (Х. фон Ферстер, Паск) и работ по искусственному интеллекту (Тьюринг, Питтс). Э. фон Глазерфельд формулирует основные черты этой ветви эпистемологии (радикальный конструктивизм) следующим образом: “Знание не пассивно приобретается, а активно конструируется познающим субъектом. Функция познания имеет адаптивный характер и служит для построения мира по результатам опыта, а не для открытия онтологической реальности”.

Как же получилось, что сегодня мы вынуждены задаваться вопросами этики *взгляда*, по сути подразумевая ряд интеллектуальных ограничений в нашей теоретикопознавательной ситуации? Что должно было произойти и, по всей видимости, произошло, в том числе и на тер-

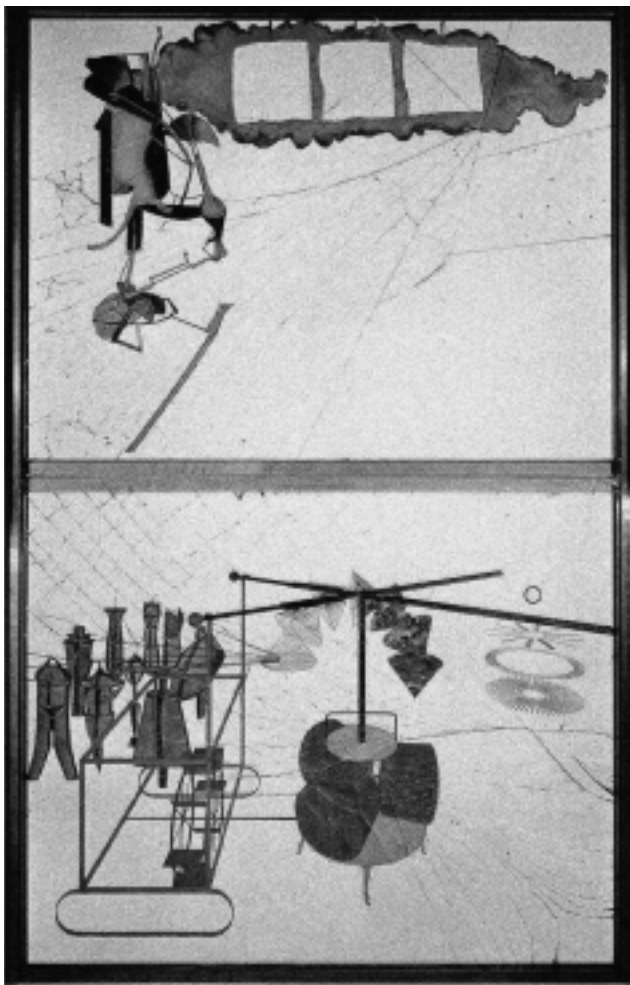
ритории современного искусства, что заставило бы озаботиться определением легитимности границ художественного действия?

Используя дюшановскую формулировку, мне кажется, легче будет сказать, чего нынче точно не происходит. В первую очередь не происходит того самого необходимого взаимодействия между наблюдателем и объектом наблюдения, в результате которого должен выявляться смысл произведения. Другими словами, оказалась нарушена сама система культурных соглашений, обеспечивающих нашей деятельности возможность обозначать этот смысл. Двунаправленный поток информации превратился в одностороннюю передачу содержания с потерей возможности стать знаком. Мы оказались в реальности, где образы беспорядочно плодятся, кровосмешительно скрещиваясь друг с другом без всякой связи с окружающим миром или со смыслом. Повсюду торжествует китч, смешение “всего и вся”, а также ставший классическим со времен Фейерабенда принцип “все сойдет” (*anything goes*). Существование в искусстве творческого союза художника и зрителя свелось к чистому воспроизводству образов без создания реальности (со стороны художника), ради одного лишь каннибальского пожирания этих образов (со стороны зрителя). Продукт эстетической деятельности уступил место художественному сервису.

2. На что похоже быть Меладзе?

Релятивизм и смешение несмешиваемого: с одной стороны, неприятие каких бы то ни было “сущностей” и эстетический гедонизм – с другой стороны, сегодня служат отличительными чертами воцарившейся в искусстве MTV-эстетики. За несколько десятилетий вся логика образности оказалась целиком сведенной к системе координат современной массовой культуры. Все вкусы, равно как и потребности в смене впечатлений взяты в коммерческий оборот, обслуживаясь сугубо рыночными спосо-

Марсель Дюшан
«Большое стекло»
(или «Невеста,
раздетая своими
собственными
холостяками»),
ассамбляж,
1915–1923.



бами. Единственным мерилom ценности, в отсутствие каких-либо критериев, являются деньги. В этих условиях “баракхольного постмодернизма” (Лиотар) во главу угла поставлен и успешно функционирует специфический режим, когда предметно-изобразительный знак не имеет никакого отношения к какой бы то ни было реальности. Поэтому понятно желание художника, решившего противостоять угрозе погружения в симулированную, поддельную реальность, трансформировать свои методы работы и добиться восстановления образа в миметических правах. Внимательно анализируя весь диапазон художественных стратегий и практик, существующих на сегодняшний день, мы придем только к одному возможному решению этой задачи. Оно же, по сути дела, и определяет последующий выбор вариантов существования художника на территории современного искусства. Это решение заключается в неперменном стремлении *изменить социальный и технический механизм функционирования изображения*. В зависимости от того, какой путь изменения этого механизма выбирает художник (социальный или технический), такие художественные практики и будут призваны им к жизни. Остановимся подробнее на первом варианте – социальном – хотя бы потому, что сегодня подавляющее количество художников, причисляющих себя к “современным”, играют на этом поле.

3. Левый Диснейленд

Не уверен в необходимости дополнительного проговаривания классической Марксовой формулы понимания магистральных путей измене-

ний в терминах 1859 года, но все же сделаю это в представлении дихотомии “социального / технического”. Понятно, что, когда речь идет о смене материальной основы визуальной репрезентации, это может иметь определенный социальный эффект. Но никогда социальная деконструкция механизма работы изображения не приводила к изменению материальной основы этого изображения. Ну, это так, ремарка...

Художников, кто в своем творчестве ориентируется на изменение социального механизма функционирования изображения, типологически можно отнести к представителям левых взглядов. Специально я бы не хотел детализировать те или иные тенденции левого движения, ибо диапазон современных левых практик чрезвычайно широк. То небольшое, что качественно объединяет их между собой при целой массе различий, пожалуй, можно выразить в одном положении: “любое обобщение, любая нейтральность и безличность есть насилие”. Конечно же, одним из первых в этом ряду стоит насилие политической власти. Но оно далеко не единственное. Подобных “безличных обобщений” в современном обществе – с избытком... Поэтому нет необходимости сводить деятельность левых или левоориентированных художников исключительно к противостоянию их политической власти. Тем, которые бы занимали внимание этих авторов, более чем достаточно: тут и онтология власти, положение равенства и помощь бедным, свобода выражения и отказ от насилия вообще, мир вместо войны и т.д. и т.п. Однако в контексте данной статьи

нас интересуют не темы. Нас интересует, каким образом в творчестве этого круга художников происходит смена механизма функционирования изображения. А происходит она за счет простого и отработанного тактического хода – переноса акцента с репрезентаций как таковых на “творческое” (а в предельных случаях и “революционное”) использование эффектов этих репрезентаций в обозначенных этими авторами целях. Произведение как таковое исчезает; в качестве его субститутов отныне выступают коммуникативные акты, руководства и побуждения к действию. В этом смысле активно-левых свойствен ряд характерных черт, которые лишь добавляют накал социальности их практикам:

- глубокая эмоциональность (в радикальных вариантах – яростность);
- убежденность в единственно-возможной и правильной позиции;
- подчиненное положение (от осознания дефицита власти);
- утверждение, что их активность вызвана состраданием или моральными принципами и т.д.

Перечислять эти черты можно довольно долго. Важно другое – в большинстве работ левых художников (пожалуй, за исключением крайних политрадикалов и представителей тактических медиа) социальный эффект их репрезентаций достигается за счет декларированной ими “документальности”, предъявления ими “свидетельств” и фиксированных “фактов”. При этом особо акцентируется недопустимость манипуляции образом и его разрушения (дематериализации). Таким образом, с точки

зрения этих авторов происходит его восстановление в миметических правах. Ну что ж, будем разбираться.

4. О, Господи, если ты есть, спаси мою душу, если она есть!

Тут даже не знаешь, кому доверять меньше. Радикальные политактивисты и художники тактических медиа хотя бы открыто говорят о своей небеспристрастности (Ловинк). И их можно понять – они на войне. В ответ на один ход неких PR-стратегов государства и корпораций они делают свой. На подлость и симуляцию со стороны власти они отвечают еще более утонченной подлостью и симуляцией. Это всегда политтехнологии следующего поколения, эдакие хакеры на поле власти, услугами которых впоследствии пользуется та же самая политическая власть или те же корпорации, против которых сегодня ведется война. А на войне все средства хороши. Образ и вообще медиа являются здесь откровенной разменной монетой, лишь способом нанесения очередного удара. В этих условиях апеллировать к документальности означало бы примерно то же, что в разгар драки ссылаться на положения административного кодекса...

С гораздо более изысканной стратегией мы сталкиваемся, когда нам говорят о возникшей тенденции к документальному, лишенному любой идеологической априорности взгляду на реальность. Мы настолько привыкли ждать от настоящего и будущего только дурных новостей, что нам, кажется с трудом, но удается распознать весть добрую. Сдается, именно ее мы так долго и ждали. В этой новой реалистичности (даже если нас с самого начала не смутит “ли-

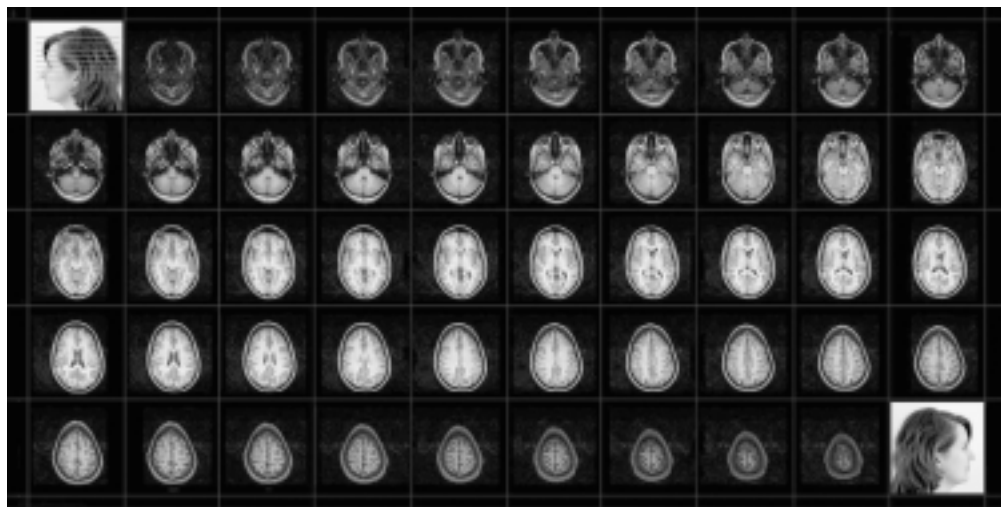
шенный идеологичности” взгляд) вполне можно усмотреть качественно новую форму гуманизма. Через призму этой благой вести мы смогли бы говорить об альтернативном ходе мышления, который ищет ценность и направление в самом действии – я не зря начал эту статью с модели конструктивного – и не трактует действия лишь как средства достижения цели. Нам как бы советуют ориентироваться на ценности, которые лишь обрисовывают направления, искать скорее направления, вытекающие из средств и действий, нежели думать, оправдывает или нет некий проект применение манипулятивных средств. Эта позиция достойна уважения, ибо, следуя ей, мы отвергаем цель ради *достижения* цели. Действие должно обрести ценность при соотнесении с будущей целью. Подобные размышления, воплощенные сфокусированной этикой взгляда, бесспорно, вырвали бы социум из эгоизма биологического автопоэзиса. Мы пришли бы к сомнениям и выводу о том, что автопоэзийность все же не является определяющим признаком социальной среды. Наше внимание далее, безусловно, привлекли бы идеи “реализации людей как языковых существ”. Ведь действительно, человеческая жизнь целиком проходит в переговорах, и именно в этой сфере формулируется социальная реальность. Если мы хотим жить иначе, то должны говорить об этой новой жизни и получим новый мир. Это не имеет ничего общего с намерениями, это, по сути, дело. Не благие намерения, но действия изменяют мир. И это оставляет нам надежду... Могло бы оставить нам надежду. К сожалению, у меня только плохие новости.



5. Посвистим, чтобы не терять присутствия духа

Повторюсь вновь – подход с позиций “документальности” как человеческая интенция, как искреннее стремление к “вочеловечиванию” взгляда вызывает во мне только уважение. И все же должен заметить, что слишком часто у нас под вывеской искренности обнаруживалось не неведение, но обман, подделка. У меня есть серьезные подозрения, что так обстоит дело и на этот раз.

Восстановление образа в миметических правах, как бы нам того ни хотелось, *невозможно* в условиях того самого классического “мимесиса”, которым оперируют сторонники “документальности”, в рамках той технологической базы, которая уже по своей природе ориентирована на “мимесис” (т.е. на различные формы отображения реальности). На протяжении двадцатого столетия многие направления модерна и Второго модерна (постмодерна) ставили под вопрос принципы подражания натуре (от реди-мэйда и абстракционизма до Alife¹ и VR²). Но никогда в своих притязаниях они не доходили до фактического отрицания самой *идеи условности* отображения некими средствами прототипа, как на уровне концепта, так и на уровне материальной формы. Для любителей абстракционизма, равно как и компьютерных технологий, дополнительно поясню, что ни тот, ни другой тренд не только не отрицает саму идею условности отображения, но даже декларирует ее самым фактом своего существования. Я специально хочу указать, где кроется методологическая ошибка. Делая ставку на технологии отображения, отвергнуть идею условности



Марта ди Минизиш
*«Автопортрет
 в процессе рисования»,
 2002*
 Перформанс.
 Магнитно-
 резонансное
 сканирование мозга.

отображения невозможно. Другими словами, сделать это, основываясь на тех же самых технологических средствах (живопись, фото, кино, видео, компьютеринг), а также на уровне подобного медийного концепта, нельзя, ибо эти средства *варьируемы* (варьируемость заложена в самой природе этих технологий), а значит – *иллюзорны*. Таким образом, сторонники “документальности” и “непреложного” социального факта загоняют себя в тупик противоречия и нерешаемой проблемы (если, конечно, речь не идет о намеренном введении окружающих в заблуждение). Того самого восстановления в миметических правах, скажем, на основе “документального” фото или видео (или даже самого абстрактного живописного или компьютерного изображения) не произойдет. И не может произойти. Под соблазнительной вывеской “документальности” (“автомности”) мы снова получаем подделку, манипулированный образ, который только назван автором “документальным”. Другими словами – очередной пустой знак, обман,

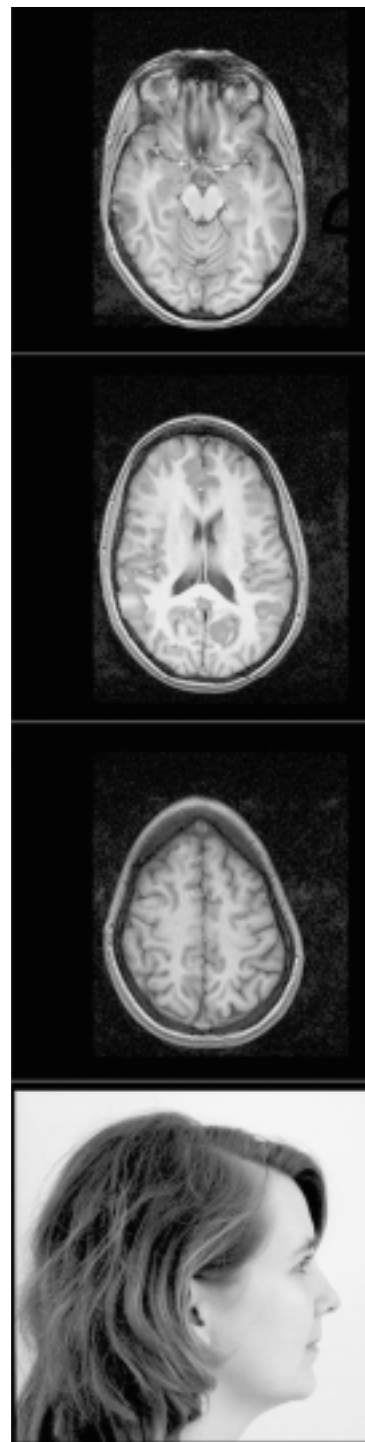
*«Культ новой Евы»,
 2000*
 Музей современного
 искусства Тулузы

симулякр, от которого мы так пытались избавиться.

Подведем небольшой итог сказанному. Посредством переноса акцента с репрезентаций как таковых на использование эффектов этих репрезентаций можно добиться неких социальных результатов. В случае левых или левоориентированных художников, в зависимости от их целей, это будут те или иные формы доступа к власти (совсем необязательно политической – см. перечень тем выше). Единственное, к чему не сможет привести социальная деконструкция механизма работы изображения – это к восстановлению этого изображения в его миметических правах. А это, в свою очередь, означает, что *любая попытка социального упорядочения или воздействия на этот механизм будет приводить к еще более симулированной и поддельной реальности*. Разумеется, с некоторыми выгодами для самих участников процесса.

6. Папа Карло и рематерализация искусства

Каждый раз в переломные моменты истории искусства



художники начинают уделять особое внимание материальной основе визуальной репрезентации. Их интерес привлекают не только и не столько конструкция и композиция (формальная сторона) предметно-изобразительного знака, сколько собственно технический механизм функционирования изображения (его физическая технология). Именно изменение его (механизма) работы всегда делало возможным появление новой физики изображения. Все более или менее значимые этапы в истории искусства XX века, включая пресловутые “авангардные рывки”, напрямую зависели от технических изменений в работе механизма изображения.

Последние достижения в области био- и генно-инженерных технологий позволяют сделать вывод, что мы стоим не только на пороге новой физики образа, но и на пороге революции в области материалов, обеспечивающих саму техническую основу изображения. *Вопрос восстановления образа в миметических правах, которое можно определить через наличие материальной (физической) связи между знаком и образом, принадлежит уже постцифровой эпохе.* Искусство, основанное на молекулярных технологиях, которое находится сейчас в процессе становления, постепенно вытеснит искусственный ландшафт виртуальной реальности и компьютерных симуляций, основанных на силиконе. По мнению ряда искусствоведов, базирующаяся на силиконе интерактивность “уже достигла пика своего развития, а возможно, и почтенной зрелости” (Новак, Нехватал). В настоящее время все большее

внимание уделяется объединению цифровых средств с влажной биологией живых систем, образующих особую медийную среду, которую английский теоретик и исследователь Рой Эскотт назвал “влажными технологиями” (совмещение “сухих” пикселей с “влажными” молекулами). В рамках этой среды стало возможным получение произведений, которые совмещают в себе свойства живого организма, подчиняясь биологическим законам существования, а с другой стороны, корреспондируют с глубочайшей внутренней технологичностью (по сути – сделанностью) его генетической структуры. Примеры подобных художественных работ я неоднократно приводил в российской и зарубежной прессе, журналах и каталогах (подробное описание и представление корпуса произведений можно найти в международной антологии “*Bio-Mediale. Современное общество и геномная культура*”). Сейчас напому лишь два наиболее показательных проекта – флуоресцирующая генноизмененная крольчиха Альба бразильского художника Эдуардо Каца и выращенные на основе стволовых клеток живые крылья свиньи австралийской группы “*Sim-biotica*”.

По мере появления влажно-технологических работ впервые на наших глазах происходит кардинальное изменение в репрезентативных положениях искусства последних ста лет: реальность представления (мир произведения) замещается представлением реальности (произведение мира), “схлопывая” тем самым различие между изначально виртуально-искусст-

венной моделью и реальным миром. Через деятельность художника, который получил возможность манипулировать генной структурой биологического произведения, придавая этому произведению различные эстетические свойства, на передний план выводится идея *тотальной аутентичности* художественного объекта его прообразу. На основе подобного смещения акцента в искусстве (будь оно аналоговое или цифровое) – от отображения или выражения реальности к конструированию нового типа материальности – можно сделать вывод о неминуемом наступлении периода *рематериализации* искусства. Господство нематериального в искусстве последней четверти двадцатого столетия, теоретиками которого являются Жан-Франсуа Лиотар и Жан Бодрийар, похоже, подходит к концу, и я надеюсь, что вслед за первыми художниками и теоретиками Третьего модерна мы скоро сможем сказать: “Прощай, Бодрийар!”

7. Де-монстрация монстров

Как показывает история XX века, каждая модернизация (в том числе и в технологии изображения как неотъемлемой части общего прогресса современных технологий) неизменно сопровождается усилением этического комментария. Иначе, в принципе, и быть не может, ибо в постоянно меняющихся условиях для человека, который осознает самого себя и способен быть наблюдателем своих собственных когнитивных процессов, всегда оказывается актуальной задача выбора системы отсчета для конструирования своей системы ценно-

стей. Особую значимость этический комментарий приобретает в процессе развертывания Третьей модернизации, когда технологии, до сих пор механически изменявшие главным образом окружающий мир, оказываются нацелены на конструирование нового типа материальности, которую можно определить через понятие “материальной жизнеспособности”. Эта “материальная жизнеспособность”, в частности в искусстве, превращает изображение из просто подвижного (кино-, видео- и т.д.), из просто жизнеспособного (AI³, AL, VR и т.д.) – в живой, одушевленный, материально зафиксированный артефакт. Таким образом, конструируя материальность на уровне влажно-биологического строения и научаясь его изменять, мы тем самым получаем доступ и к своей собственной эволюции, с необходимостью задаваясь вопросом, *что вообще значит быть человеком*.

С этой точки зрения определение “этики” как некоего свода правил человеческого поведения или науки о том, как мы должны вести себя, представляется по меньшей мере устаревшим. Разрывая с аристотелевской традицией (напомню, что Аристотель, создавший само понятие этики, произвел его от слова “этос”, означавшего “устойчивое”, “привычное”), мы вынуждены вновь связывать этику с познанием, но не подчиняя этическое познанию, свободе, власти и т.д., а заменяя эти спекулятивные построения дескрипцией этического отношения к Другому (Бенвенист, Матурана, Левинас). Именно через этическое отношение человека к Другому мы можем попытаться опре-

делить самое себя, ибо только этика, полагая Другое как нечто целостное, включает в себя то, что Другое исключает (то есть человека). Только *демонстрируя Другое* в опыте живого общения с ним, можно обнаружить в стремлении к пониманию изначально заложенное стремление к господству, своего рода “волю к власти”. В противном случае Другое, будучи совершенно Другим, так и останется неприступным во всех смыслах этого слова; оно останется *недоступным не только умозрению, но даже взгляду*. Иными словами, в условиях Третьей модернизации мы выходим на понятие этики как некоторого рода “внутренней оптики” (ср. с “мозговой железой” Декарта), осуществляющей критический аспект знания и восприятия, то есть, по сути дела, этика предстает перед нами как *аскетика*, как постоянное скрупулезное испытывание себя и своего “места обитания” этой невозможной возможностью присутствия Другого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *ALife (или AL)* – “искусственная жизнь” (англ.) – одно из направлений современных кибер-исследований, которое изучает способы генерирования и имитации живых систем на уровне нелинейных самоорганизующихся взаимодействий.

² *Virtual Reality (VR)* – виртуальная реальность (англ.) – трехмерная аудиовизуальная объектная среда, полученная с помощью интерактивных цифровых технологий, которая использует и обладает телематическими и иммерсивными свойствами.

³ *Artificial Intellect (AI)* – искусственный интеллект (англ.) – способность прикладного процесса обнаруживать свойства, ассоциируемые с разумным поведением человека.

Дмитрий Булатов
Художник, куратор ГЦСИ (Калининград). Организатор серии издательских и выставочных проектов. Читал курсы лекций по вопросам современного искусства в университетах России, Канады, Нидерландов, Мексики и Гонконга. Работы были представлены в более ста международных выставочных и фестивальных программах.
Живет в Калининграде.



НЕ ЗАБЫТЬ ОТВЕТЫ



Андрей Молодкин
«Kirkook 36° API
в форме руки»,
2004

Ольга Тобрелутс
«Арест», 2005,
смешанная техника

– Стоя на краю монетарно-идеологического порядка, художник может стремиться к внедрению в командные пункты этого порядка или скрываться, чтобы в него не внедрялись?

– Таков долг перед этическим бессознательным?

– Или долг перед индустрией развлечений?

– Или перед одной из критических идеологий?

– Разве можно развести в стороны критическую идеологию и индустрию развлечений, если между ними циркулирует капитал?

– А если не циркулирует?

– Это возможно? Если капитал не циркулирует, не возникает ли онемение?

– Разве не возникает оцепенение как раз там, куда предполагаемый поток капитала не поступил, иначе говоря, именно там, где он предполагается, где его уже ждут?

– Невозможно не ждать? Этика подвешенных решений?

– Невозможно ждать? Этика принятия решений?

– Если Кифер считает, что танки бесповоротно меняют ландшафт, прежде всего культурный, то не следует ли полагать, что жирные гусеницы нефтяных труб также разьедают этот самый ландшафт?

Между тем... черная кровь нефтяных гусениц заполняет прозрачную невинность культурной формы. Налитая нефтью рука сжата, опущена вниз, оторвана от тела. Неантичные обломки. Обмолвки этики черного золота. Солдат вернулся в музей. Частично. Между тем... нефтяные вышки приходят на смену ренессансным ландшафтам и служат фоном антикизированному солдату сил коалиции. Еще целому. Флаг ему полотенцем. На берегу нефтяного бассейна. Внедрение империи в тело земли. Между тем... мускулистые тела гусениц соблазняют плавными движениями... Между тем...

– О чем говорят слова топ-менеджера культуры: вопрос о том, с кем мы имеем дело в искусстве – не эстетический и не политический, а экономический, это вопрос – кому давать деньги?

– А что такое, дорогой друг, деньги?

– Скажите, вопрос денег – не этический?

– Не в первую ли очередь, когда речь идет о топ-менед-

жерах современного искусства?

– Не в первую ли очередь, когда речь идет о любом элементе системы товарно-денежных отношений, регулирующих сферу этики?

– Не в первую ли очередь, когда речь идет о скорости обращения символического капитала в монетарный?

– Капитал – его тело?

– Не в первую ли очередь, когда речь идет об инвестициях либидо в капитал?

– Раскрывается ли щель между символическими знаками и дензнаками?

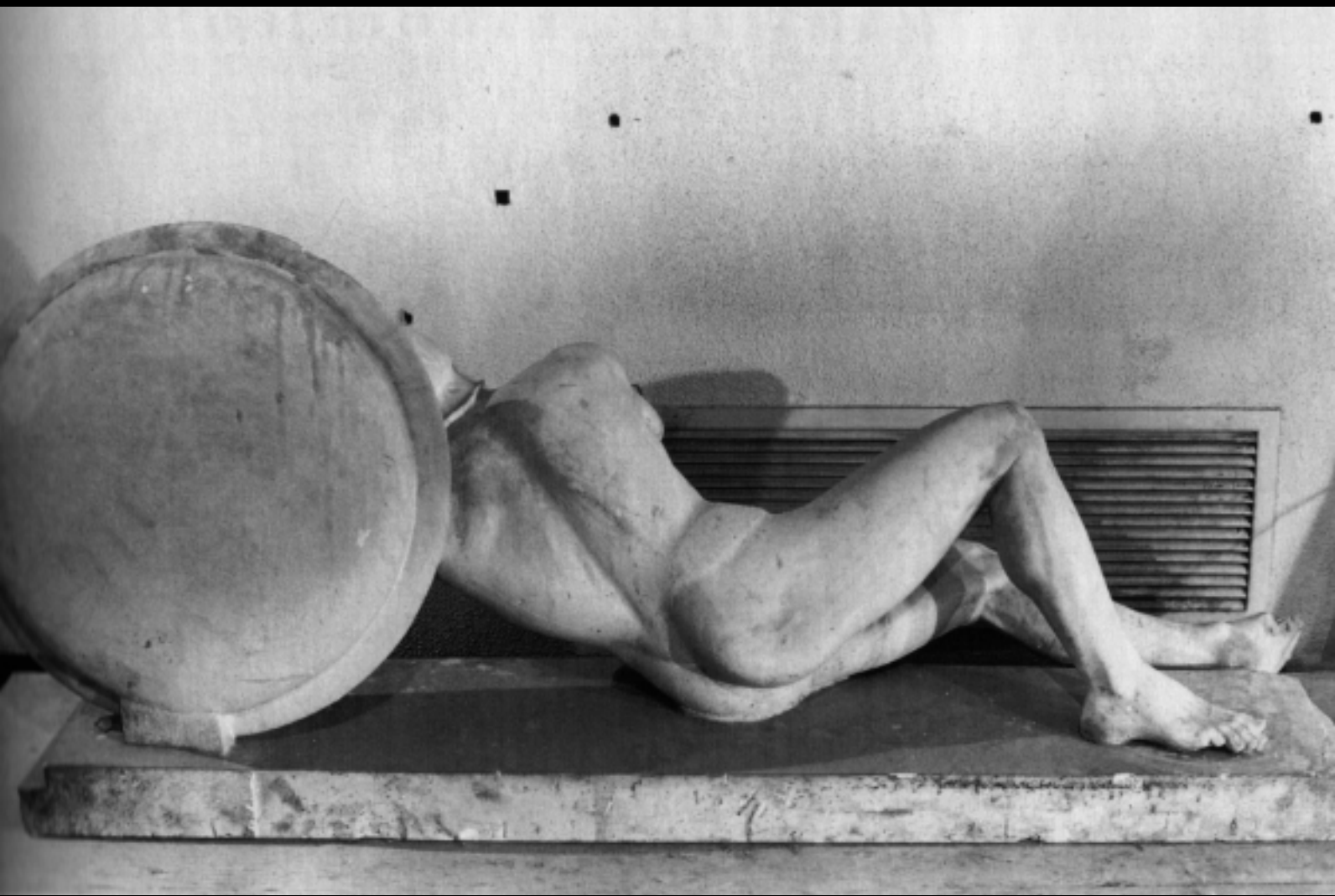
– Сколько стоит имя?

– Как растет индекс художника в окружении имен?

– Этика?

Между тем Christie's, Sotheby's, Art Basel, Saatchi, Frieze, Armory Show, Venice Biennale, Bank of America, American Express, Visa Card, Master Card, Real Madrid, Chelsea, Сибнефть, Лукойл, Сургутнефтегаз, Газпром, Urals, Brent, Kirkook, Basra, LSweet, Транснефть...

- Забить на ответы?



ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И АКТУАЛЬНОСТИ БОЛЕВЫХ ОЩУЩЕНИЙ

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ



Постаревшая молодежь века как будто натешилась номадизмом и постгуманизмом. Два десятка лет только и было забот, что подрывать основы и нарушать нормы. Океанические экстазы от выставления наружу непоказуемого и покусывания самых чувствительных мест общественного монстра сменились на более солидный жест. На того же Канта пытаются поглядеть не с опасной стороны, а со стороны Большой этики. Как опытный педагог и преподаватель со стажем, я не верю ни секунды, что школа московских вольноотпущенников взялась за ум и стала заниматься делом. Настораживает уже то, что уж очень лукаво здесь сомотрится само совпадение по общественной фазе: политическая власть призывает к стабильно-

сти и порядку, то есть чтобы совсем уж беспардонных выходов было поменьше. И тут официальный андеграунд откликается: мы тоже за порядок и стабильность. Мы тоже хотим образумиться и делать дело, а не дурака валять с Бахусом в кармане и Гипносом в шприце. В таких случаях верить нельзя. Тут дело нечисто.

Океанические эйфории прошлых десятилетий были соблазнительны, но тоже сомнительны. Мне всегда казалось вполне очевидным, что и Брюс Науман, и Пипилотти Рист, и Маурицио Каттелан, и Олег Кулик, и классические “ассы” конца двадцатого века были художники классические и музейные, а бирку “актуальных” к ним привешивали по соображениям коммерческим и

пиаровским. Колебания же “от того Канта к этому Канту” суть не более чем встряхивания лабораторного сосуда для того, чтобы кристаллы осадка иначе уложиться, а укладывать их положено по законам товарообмена. Продавать надо товар, а оттого упаковка и консистенция должны меняться. Продукт же в своей основе тот же самый. Что Леонардо да Винчи, что Караваджо, что Энди Уорхол или Йозеф Бойс – это все подрывные художники и нарушители задаваемых обществом норм. Иначе говоря, классические музейные художники нового времени, когда главной сверхнормой и центральным императивом искусства становится недоверчивое расковыривание незатянувшихся ран на груди почитаемого Учителя.

Именно почитаемого. Но потянуть за больное почему-то очень нужно, а без этого никак нельзя. Такое стало искусство от Брейгеля и Шекспира до Джойса и Пелевина. От Орсона Уэллса до Тарантино. От титанов Возрождения до титанов авангарда и далее, до наших незадачливых современников, которым пришлось участвовать в битвах за рынки и секторы сбыта, за финансовые потоки и информационные каналы, а оттого понадобились разные странные фарсы, ужимки и прыжки.

Вчера безобразничали, а тут, видите ли, захотели порядка. Конечно, приличному художнику и здравомыслящему критику просто неразумно тратить силы и время на наведение порядка или учинение беспорядка. Художнику надо в ране Учителя ковыряться, а это дело ответственное,

*Материал
проиллюстрирован
фотографиями
Луиз Лоулер для книги
Дугласа Кримпа
«На руинах музея»,
1993*



этически беспощадное и весьма рискованное. Оно не оставляет времени и сил на разные мелкие глупости.

Искусство нового времени выработало такой тип или типы художественного высказывания, в которых осуществляется нейтрализация либо устранение нормативов общества/культуры. Притом, заметим, нейтрализация либо устранение сочетаются неким странным образом с подтверждением нормативов, и еще заметим, что механизм произведения умудряется нейтрализовать или отменять даже “нормы антинормативности”. Авангардные и постмодерные теории искусства нередко предлагают именно такие “нормы антинормативности”, а произведения искусства умудряются снимать их тоже.

Работа этих механизмов отмены норм начинается не в актуальном искусстве и даже не в радикальном авангарде начала XX века. Перед нами макроистори-

ческий процесс нескольких столетий. Его начало мне видится в Возрождении. Мне нередко приходится говорить в разных аудиториях о том, как действует эта машина в произведениях Леонардо и Микеланджело, Брейгеля и Веласкеса, Шекспира и Гоголя, Толстого и Ван Гога. Оттуда и следовало бы вести генеалогию. Не от Малевича, не от поп-арта, а от настоящих больших мастеров. Но не приходится удивляться тому, что такие речи за десять шагов не слышны. Постмодернистская тусовка, как и другие элитарные культурные ниши, превращаются в закрытые группы по образцу масонских лож, а их идеология направлена на успех.

Жиль Делез задает в книге “Логика смысла” вопрос о том, как быть думающему человеку сегодня: “...быть немножко алкоголиком, немножко сумасшедшим, немножко самоубийцей, немножко террористом, так, чтобы продолжить трещину, хо-

тя и не настлько, чтобы непоправимо углубить ее”. Вопрос Делеза есть симптом своего рода аутизма. Он не любит историю или боится ее. Не желает этот блестящий ум жить в истории, воспринимать сигналы истории, читать книги ради самих книг или смотреть картины ради самих картин. Отсюда его размышления и предложения.

У меня другие предложения. Не надо быть сумасшедшим, самоубийцей и алкоголиком. Надо уметь окунаться в исторические субстраты. Надо научиться читать послания. Надо научиться видеть реальность демиургических субверсий у Микеланджело или Тициана, у Моцарта и Гоголя и у других мастеров этого дела. Тот факт, что иные из этого контингента сами сходили с ума, становились самоубийцами и так далее, это уже другой вопрос. Произведение искусства позволяет зрителю, слушателю или читателю *погрузиться в воды предельно мыслимой свободы и не стать при этом ни идиотом, ни скотиной*. Хотите – считайте это определение искусства субверсивным, хотите – зачислите его по разряду этического императива. Можете считать меня замшелым академиком. Дело вообще не в этом.

В постмодерне, при всех его соблазнах и перспективах, был комплекс неполноценности или неуверенность подростка. Попросту говоря, эти замечательные умы не верили в то, что дедушки тоже решали (и довольно успешно) ключевые вопросы о стратегиях сопротивления в искусстве. Подростки и люди инфантильные склонны думать, будто патриархи искусств старательно соблюдали правила и проповедовали конформность, были агентами власти. И потому надо бунтовать против патриархов. То есть подросток, с одной стороны, верит в прописи обще-

принятых идей, а с другой стороны, восстает против этих прописей, спроецированных на шедевры искусства.

Виктор Мизиано и Екатерина Деготь немало написали о “тусовке” как механизме освобождения от авторитетов, ценностей и абсолютов. В общем, справедливо написали. Только одно осталось за скобками. Можно подумать, будто за сто или за двести лет до того не существовало подобных механизмов. На самом деле они существовали. Историки искусства и литературы, культурологи уже неоднократно описывали эти механизмы с разных точек зрения и под разными обозначениями.

Среди прочего в моих работах описаны так называемые “очаги сопротивления”. Речь идет о таких социокультурных “карманах”, где осуществляется освобождение от абсолютов. Например, тайное общество, литературный кружок, оккультная группа, редакция журнала, вольный театр, мастерская художника, артистическое кафе. Исследователи указывали на функционирование таких узлов примерно с XVI века. Кстати, первые академии изящных искусств возникли именно в таком маргиналь-

ном качестве, но затем довольно быстро развились в другом русле и по иным алгоритмам.

Но признавать такие вещи означало бы считаться с историческим знанием и мышлением исторического типа. Вот этого у нас бояться пуще огня. История, историки, историческое мышление? Что угодно, только не это. Люди, однажды напуганные, вечно пытаются видеть в истории ужас несвободы, террор власти и истины, синклиты патриархов, диктующих абсолюты. Как и когда мне удастся убедить моих коллег в том, что история – это совершенно другое, а именно – область законосообразной свободы?

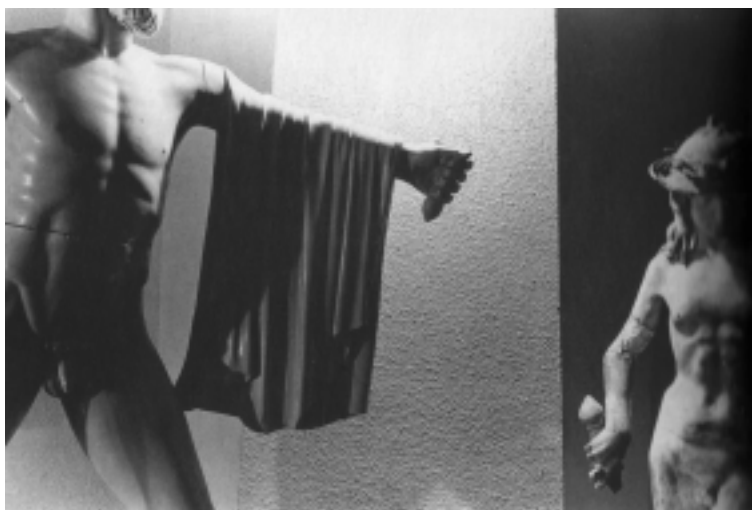
Признаки постмодернистского сознания описаны в литературе и оказались примерно такими: 1) отказ от терминов и предпочтение “концептов”, то есть менее строгих смысловых ступеней; 2) элитарность при явной склонности паразитировать на массовой культуре; 3) бегство от репрессивных идентификаций и самоидентификаций; 4) отказ от жестких биполярных структур; 5) создание собственных языков, декодируемых только изнутри.

Олег Аронсон в своих рабо-

тах прилагал эти или подобные характеристики к миру современной моды, а Михаил Рыклин – к языку московских концептуалистов. И все отлично получилось. Можно поздравить. Забылось только одно: то самое, что особенно важно для историка искусства вроде меня. Это хорошо, что радикальный fashion design конца XX века или тексты Павла Пепперштейна изучаются или описываются вышеуказанным способом. Но ведь и эти сдвиги в моде, и эти концептуалистские тексты суть небольшие поздние фрагменты очень большой, макроисторической панорамы явлений.

Разве Шекспир не описывался уже с помощью сходных понятий в шекспироведении и общем литературоведении? Описывался. Историки искусства говорили уже о живописи и графике Эдгара Дега как о явлении размывания границ и смысловой релятивизации. Вообще в истории разных искусств можно набрать немало замечательных попыток уклониться от репрессивных идентификаций и “удержать согласованную реальность на почтительном расстоянии”, как замечательно выразился М.Рыклин. Этим занимались не только Оскар Уайльд или Марсель Пруст. Возьмите пассаж из “Анны Карениной” Льва Толстого, где описывается ход работы выдуманного художника Михайлова. Там именно и говорится о том, каким странным и парадоксальным образом художнику удастся увернуться от власти конвенций, норм, стереотипов.

Радикальное *антиискусство* и *иноискусство* двадцатого века (воспользуюсь здесь своей собственной классификацией, не вдаваясь в пояснения) продолжают макроисторический ряд той самой перманентной революции в искусстве, который продолжается с эпохи Ренессан-





са. А противостоит искусство экстремалов и актуалов не Ренессансу, не барокко, не романтизму или авангарду, а согласованным институционализированным версиям и интерпретациям музейных шедевров. Кажется бы, из самой теории постмодернизма надо было бы делать шаг в сторону исторического сознания. Но ничего подобного. Читая постмодернистов, можно подумать, что возможна только одна версия – официальная, “профессорская” версия истории искусства. И эту версию надо изгонять, ломать, деконструировать и так далее. Ее в самом деле надо убирать. Но в том-то и дело, что она не одна.

Полагаю, что возможны нерепрессивные и неофициальные версии истории искусства. Можно было бы с успехом показать, какими могут быть такие версии, как можно интерпретировать ключевые, центральные произведения новой истории искусства с точки зрения их независимости от прошлых и нынешних постулатов власти, истины, добра и красоты.

И не я один вижу историю искусства в таком ключе. Таков вообще вывод из большого искусствоведения двадцатого века, от Дворжака до Гомбриха. Ве-

роятно, вчерашние актуалы и номадисты, как и сегодняшние искатели порядка и стабильности, то ли не подозревают о существовании такого искусствоведения, то ли намеренно не хотели бы признавать его существование. Они как будто верят в то, что все написанное в книгах и журналах за пределами их массового сообщества выражает репрессивную власть абсолютов. Что с ними сделали, как до такого довели?

Возможно, тут своего рода посттравматический синдром. Бедняги словно везде пытаются увидеть страшного Отца, которого надо опасаться и от которого надо избавляться. История для них репрессивна по определению. Не случайно Борис Гройс доказывал, будто Малевич – это одна из ипостасей вечного российского Сталина. Тут очевидный пример “страха кастрации”.

Внутренний российский и экспортный постмодерн как будто со страху рассержен на историю и с перепуту хочет ее отменить. Гройсианцы, рыклианцы и аронсонианцы, а также мизианствующие и детеанствующие меньшинства согласны видеть свои идеи в связи с близлежащими явлениями масс-культуры и актуальной арт-активности.

И не более того. Огромная история искусства, имеющая к современному человеку прямое отношение, как будто не существует для них или вообще не имеет права на существование.

Вывод у меня будет однозначным и ясным. Перетряхивания пробирки и перевод стрелок с “субверсии” на “категорический императив” есть дело неизбежное, подобно тому, как неизбежно потение или пищеварение. Так устроен организм. Но мы же не станем думать, будто задача жизнедеятельности организма заключается в выделении пота или в результатах пищеварения.

Что тот Кант, что этот – разницы по большому счету нету. Разница возникает тогда, когда начинают соображать, что жить вне истории невозможно, а вечно обманываться насчет истории неумно и обидно. Живая история не сможет существовать в тесных и причудливых измерениях тайных сообществ, тусовок и ном. Ей не место в официальных номенклатурных построениях идеологов какого бы то ни было рода. Она готова показать свои богатства, но кому? Одни спины да затылки.

Сняли бы шоры, повернулись бы лицом к истории – увидели бы много поразительных и великолепных вещей. Увидели бы, как работали настоящие актуальные художники: Брейгель, Микеланджело, Веласкес и другие.

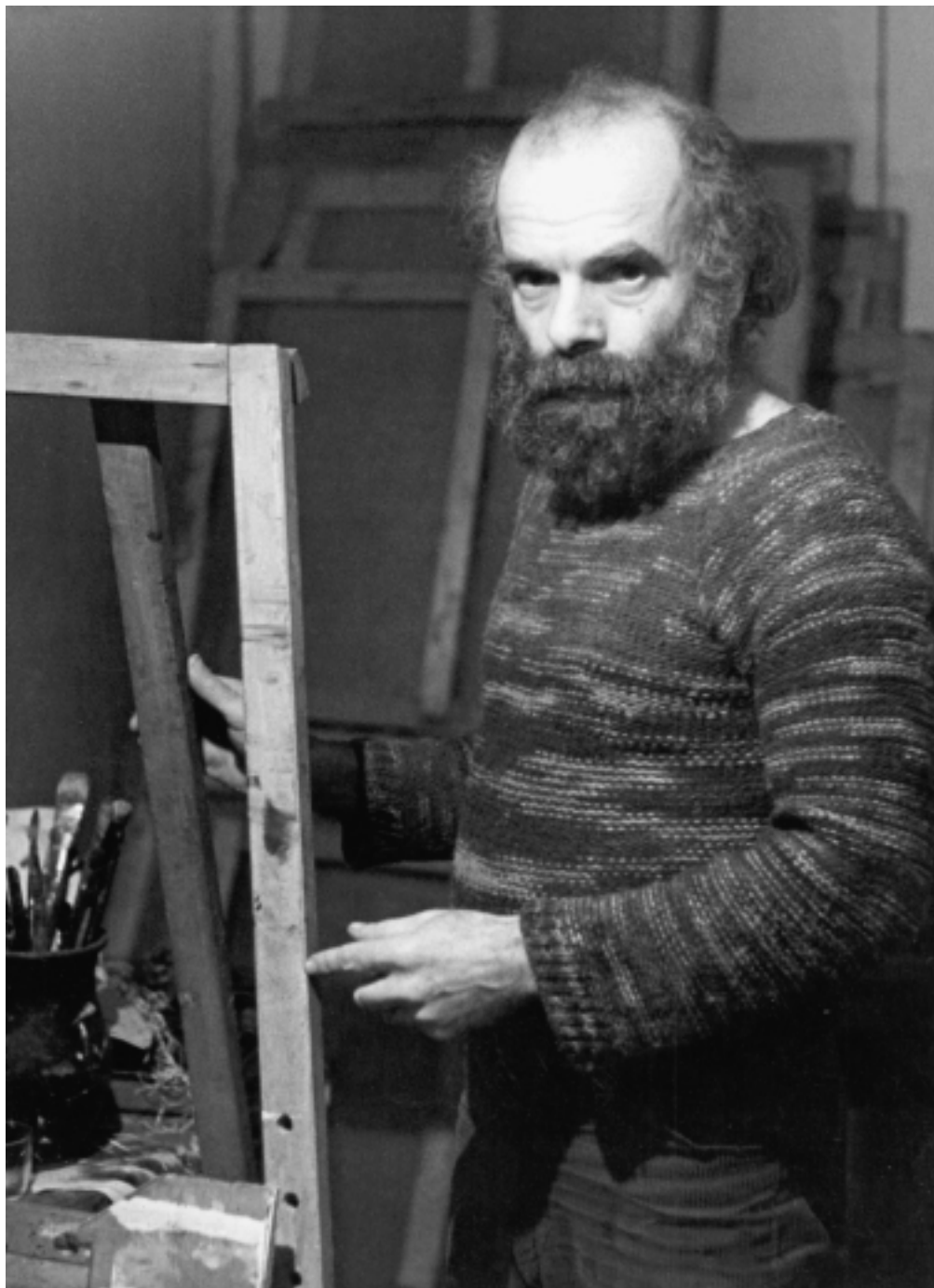
ПРИМЕЧАНИЕ

* Ж. Делез. *Логика смысла*. М., 1995, с. 191.

Александр Якимович
Историк искусства, теоретик и критик современной культуры и искусства. Вице-президент национальной секции АИСА (Международной ассоциации критиков). Неоднократно публиковался в “ХЖ”. Живет в Москве.

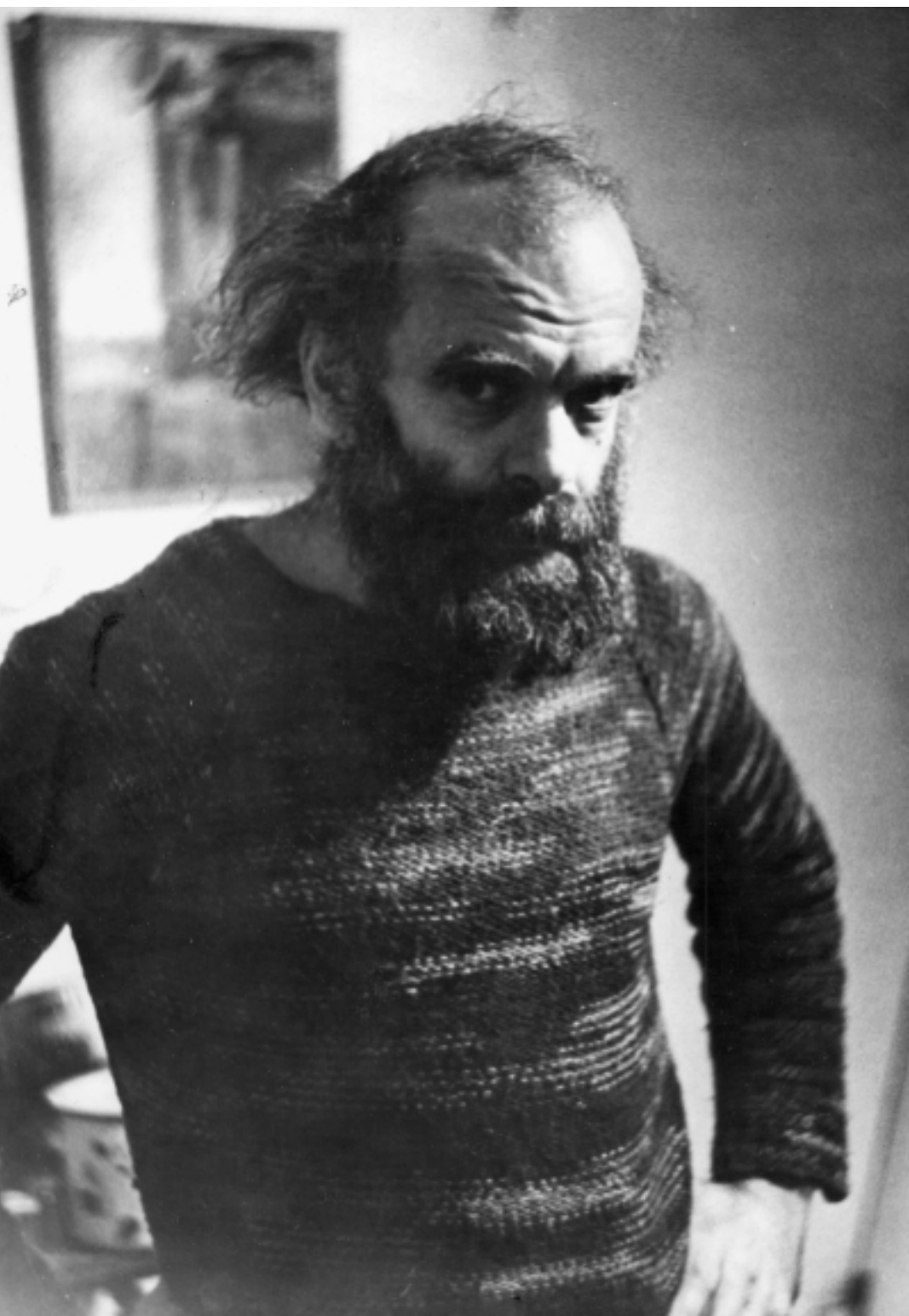
РУССКИЙ СОВЕТСКИЙ РОГИНСКИЙ

СЕРГЕЙ ПОПОВ



В день, когда Михаила Рогинского не стало, я узнал о том, что он всегда был агностиком. Мне как человеку православному это было очень грустно. Наверное, можно было бы просто сказать, что это не имеет значения. Достаточно того, что по его движениям, словам, по непримиримости к любой фальши можно было отмерять планку нравственной безупречности художника и человека: главное ведь не слова и намерения, а дела. Но я убежден, что в самом факте его безверия нам – оставшимся – открылась какая-то неведомая правда, провиденциальность, даже миссия. Рогинский оказался предельно близок, неотделим от миллионов своих соотечественников, воспитанных вне религиозных обычаев и понятий. Несших и несущих при этом, в условиях поистине экстремальных, “бремя человека”. Миссия: максимально слиться с советским миром для того, чтобы создать свидетельство исключительной достоверности о его обитателях, людях и предметах. Словом, чтобы создать живопись о жизни.

В отечественных энциклопедиях еще недавно употреблялось замечательное в своей абсурдности словосочетание “русский советский”. Этим оксюмороном украшались биографии, скажем, писателей или художников, “начавших” еще до революции, но с ее приходом ставших апологетами “нового” мира. Станным образом сегодня эти слова опрокидываются в историю отечественной культуры второй половины века – только в обратной



перспективе, с противоположным смыслом. С чуть измененными акцентами – согласно поэтическому определению Александра Глезера, как “советский русский”. Эта неизбежная и – как видится сегодня – благодатная двойственность обусловила творчество целого ряда авторов, а отнюдь не по собственному почину оказавшихся в андеграунде. Помимо Roginskogo я бы назвал Бориса Турецкого, Юрия Злотникова, Николая Грицюка, Эдуарда Гроховского, с уходом которого практически совпал по времени уход Roginskogo. Илью Кабакова, в конце концов. Творчество этих художников – “из-советское”, оно напитывалось окружающей реальностью как данностью и в той или иной степени трансформировало ее. Всегда оставаясь предельно честным в смысле причастности к этой реальности.

Жизнь Roginskogo здесь, в советской России, сравнима с пребыванием в материнском лоне – там, где другой реальности априори не дано. Конечно, тогда, в 60-е, он прекрасно понимал и анализировал ситуацию, в то же время будучи искренне восхищен миром вещей советской эпохи – несообразными барочными примусами и уютными, скудной плиткой кафеля. Однако в следующем десятилетии это лоно стало сдавливать все больше и больше – так, что в итоге оказалось буквально нечем дышать, а глотнуть свежего воздуха было необходимо просто физически. Последняя метафора от частого употребления уже практически стерлась, так что представим, что эмиграция становится для Roginskogo единственно возможным выходом наружу из этого лона матери-Родины. Но взгляд его по-прежнему остается направ-

лен все туда же, в сторону советской реальности – к истокам, в матричное пространство, в страну, подарившую все изначальные ощущения жизни, в страну небывалого экзистенциального эксперимента, частью которого был и сам художник.

С годами, приближаясь к нашему времени, происходит нечто подобное эффекту смены планов в кино: взгляд постепенно становится иным – пристальным, эмоционально напитанным, но и остранным в то же время. Именно такой взгляд, заставляющий нас *поверить в происходящее*, определяет и документальный кинематограф, и прямое, неманипулированное видеоискусство. Только в данном случае он воссоздается древнейшими, испытанными средствами – красками – так, как если бы кино вдруг перестало существовать. Смотреть – видеть – фиксировать – убеждать: чтобы увидели другие. Словно все эти звенья – между собой крепко спаянные, не развязать – ведут от каждой картины Рогинского в окружающий мир. Действует не только действительность. Редкий случай, когда действует искусство.

Иногда “камера” как бы поднимается над миром, и нам открываются панорамы – грустные, не самые величественные, фрагментированные и какие-то зажатые, но до боли знакомые... Надпись, словно голос закадрового актера, этого незримого посредника между изображением и смотрящим, неторопливо повествует: “Москва – это прежде всего дворы, улицы, переулки. Что характерно для московских дворов – это их интимность, их поэзия. И все это происходит само по себе...” Понимаешь – эти слова говорят о гораздо боль-

шем, чем только о советской реальности. Они сообщают о городе и людях этого города, которые такими были и останутся, видимо, навсегда – несмотря на рекордной быстроты смену декораций. О странном мегаполисе – таком, который мы все заслужили. О городе-народе. Все это, собственно, о русском, скрытом за фасадом советского. И факт сокрытия, умолчания здесь не менее важен, чем факт содержания, послания, – не оттого ль так часто на картинах главенствуют фасады домов, загораживая собой остальное? Рогинский, всегда столь преданный пространству художник, и здесь остался верен местной *правде пространства*, сокрыв его за глухими фасадами. (Фасады... В их зеркалах столица опознается генетически не просто как “большая деревня”, но – “потемкинская”.)

По сути, Михаил Рогинский нашел визуальный эквивалент здешней правде пространства – звонкий, экспрессивный мазок приглушенного тона. Серебристый в сером. Потаенной, пепельной красоты тональность, в которую словно отжата вечная – другой не дано – тоска. Состояние этой и никакой другой земли.

Эмигрируя, Рогинский увез с собой из Москвы в Париж физическую, материальную частицу советского мира, особые, символической и образной насыщенности предметы – консервные банки. Первым делом в Париже он стал неистово писать их – и именно здесь корни его радикального расхождения с другим великим изобразителем советской действительности – Кабаковым, который как раз в эти годы создает свой герметичный, индивидуальный универсум маленького советского челове-

ка. Кабаков, можно сказать, предъявляет сами банки, инвентаризирует их, будучи плотью от плоти советского принципа мышления. Рогинский же банки станет писать краской. Изображать. По старинке. По-французски – по принципам той страны, в которой оказался, но через это – и в традиции всей классической, многовековой пластики. Напитываясь воздухом оставленной на время родной страны, он материализует его на холсте. И всегда теперь эти – избранные – предметы будут кочевать из картины в картину в его образном мире. Непонятные, заброшенные иронией истории в советское бытие банки и иные емкости. Достоверные вехи коллективной памяти целого народа – от первых примусов до последнего ковшика.

“Фактически ничего не меняется”. Слова эти выведены Михаилом Рогинским на картине, которая висит в постоянной экспозиции Третьяковской галереи. Все тот же голос – грубоватым, но таким доверительным, теплым тембром – произносит их без издевки, без иронии, без горечи. Должно быть, он просто констатирует. Но не утверждает ли он в нас тем самым нечто незыблемое, неизменное?

Сергей Попов
Родился в Москве в 1976 г. Искусствовед, арт-критик.
Живет в Москве.