

МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ, 1979

БОРИС ГРОЙС

Сочетание слов «романтический концептуализм» звучит, разумеется, чудовищно. И все же не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово «концептуализм» можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании «концептуализм» будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т. д.

Возникновение «модернизма», или искусства «авангарда», разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлексивной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано – общность распалась. И художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как «представляющим» и объектом как «представленным», а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как «условность», и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Негодование публики стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное приятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т. е. условность сходства произведения изобразительного искусства (а изобразительны – все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на «природном» тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различия между художником и нехудожником, т. е. условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось – все остальное в порядке: художник все, т. е. в точности все, объекты способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность – и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличие от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т. е. становится «концептуальным». Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т. е. сферы понятия (или «концепта»), искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть непосредственным, то только естественно, что оно стало «концептом». Правда, вновь возникает вопрос: а куда же делось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, что едва ли это так, но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т. е. оно должно содержать в себе новые критерии своего существования как искусства. Оно не должно подразумевать никакой непосредственности. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это возможно всегда. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается произведению искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики. Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства «непонятны» без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть мета-языком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако прозрачность прозрачности разнь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность – это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некоторый специфический «лиризм» и «человечность» искусства, на которые претендуют даже те, кто на деле давно и счастливо от всего этого отделался.

Вот это единство общемосковской «лирической» и «романтической» эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом, скажем, называли Ива Клейна? – французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляющемуся земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания. Западные художники 1970-х годов противопоставляют «концептуализм» и «аналитический подход» бунтарским направлениям 1960-х годов. В те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый «отдельным человеком» в его борьбе против обезличивающего существования в социуме.

Крах иллюзий относительно «избранности» и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 1970-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями определенными приемами, целями и границами. Искусство стало определяться операционально: что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подразумевает новую форму академизма, т. е. устанавливает для творчества художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или, как сейчас говорят, «медиа», внутри которой художник работает. Романтическое метафизическое и пр. направления в искусстве также обладают своей практикой, и кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т. д. То есть «романтическое» понимание искусства обладает своей фактичностью и сводить его к иллюзии означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачивает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т. е. свою соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповав как прежде на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве самого за себя говорящего откровения.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство – лишь совокупность приемов, «цель» которых утрачена. «Романтический концептуализм» в Москве – это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства «русской души», но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т. е. Попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственной историей незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется, довольно искусственно, можно отнести к романтическим концептуалистам.

1. ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

При первом же знакомстве с текстами Л. Рубинштейна бросается в глаза их сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перфомативны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Есть, впрочем, и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты членятся на описания и приказы. Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получения информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их структуру. Таковы же на первый взгляд тексты-алгоритмы Л. Рубинштейна. Единство текста констатируется не единством дескрипции или единством описываемого предмета, а единством действия – невербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит – что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того как чтение продолжается, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного, и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. То есть не то, что точны, а субтильны, рафинированны и попросту романтичны. Да, романтичны. Например, в Каталоге комедийных новшеств (сентябрь 1976 г.) мы читаем: «Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность».

«Можно приглядываться друг к другу с такой настороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры».

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это «можно». От него веет ужасом невозможного. Расчленение этого романтического «можно быть невозможным» на изолированные указания лишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания, перформативное «можно», приходящее на смену описанию «героя, который может» и с которым бессознательно и иллюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней механичности романтического дискурса, и вызов, обращенный к читателю: осознать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между «можно делать» и «можно прочесть».

В тексте «это всё» констатирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Этот текст – своего рода «Анти-Гуссерль2». Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его (языка) собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

«Это всё – лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с сего... – голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами», и т. д. Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то настолько же легко понимаем «то, что в них говорится», насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный «внелитературный» опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература, как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром?. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л. Рубинштейн оставляет вопрос открытым: можно ли в нем жить или только читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в «этом всё»,

что строится объясняется
связано порождено
анализирует относится
значит усугубляется и т. д.

Налицо бесконечность конституирования, вопиюще противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания и чтения. Сама бесконечность конституирования романтична. Романтична и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых с одного взгляда читателем, но неразложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературного языка не дало им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного:

чтения. Все приказы свелись к одному приказу: читать. Так, мы находим следующий текст (“Новый антракт”, 1975): «Читайте, начиная со слов: «К молчанию в известные минуты прибегают многие» и т. д. до слов: «Автор преуспевает в молчании».

Итак, читатель читает и автор молчит. И далее мы видим в том же тексте: «Переверните страницу» или «см. дальше», написанное в конце страницы, или «читайте следующее: «Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда».

Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам дается это все и в котором оно делается «можно» – это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора переписываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте... «и вещи станут знаками поэтического ряда».

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая явным отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непроницаем и прозрачен: он не требует интерпретаций. Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание – усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Остальное ясно само собой. Процесс чтения обнаруживает у Л. Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст – это то, что делают, когда его читают: перелистывают, водят глазами и «воображают». Романтическое воображение хотя и ставится здесь на место (в позу читающего), но зато оно снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо, в “Программе работ” (1975) не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. “Программа” очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т. е. романтическая субъективность как таковая. И в “Программе” мы читаем: «В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов “Программы” считать словесное их выражение частным случаем реализации или фактом литературного творчества».

Собственно здесь отождествляются два императива: читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и «реализацией» тогда, когда иная реализация «фактически невозможна» – иными словами, всегда.

Текст Л. Рубинштейна – это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность. Как осознание практики романтического эти тексты выводят вместе с тем за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть, и в то же время они со всей трезвостью расставляют для него вехи тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и не достижимы никаким иным путем.

2. ИВАН ЧУЙКОВ

Иван Чуйков – художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле есть нечто не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, чем она есть сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них

тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видимым обликом вещей наука обнаружила нечто иное – атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тожественное и нетождественное утратили былую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманчивым покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии, т. е. внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Эта задача породила то, что мы называем авангардным искусством.

Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некоей другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски, либо уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет вглубь представления, разрушая иллюзию – он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией, за которую не может переступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтягивает пленкой пейзажа параллелепипеда и непроницаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одинокого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж – это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания – это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж – это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т. е. иллюзия искусства.

Непреодолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выделяет материальный субстрат романтической субъективности – тонкий слой краски, нанесенной на поверхность анонимного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим и безвиден по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер, – «имеющееся под рукой». Пустота за пленкой «настоящего» пейзажа, окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако в качестве материального носителя

пленки «искусства» этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной, и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

Итак, выявлена роль иллюзии, институированной в искусстве как охраны и защиты. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному развертыванию самой романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно: сам по себе параллелепипед (как и вполне анонимное окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, следовательно, взят здесь скорее в качестве наглядного примера. И мог бы быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником, может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т. е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметам, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому развертыванию заново самой романтической картины.

Предлагаемое И. Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути дела же искусство есть всегда выход к вещам самим по себе. Не в том смысле, разумеется, что оно само становится вещью, но в том смысле, что оно свидетельствует нам о вещах, как они есть поистине. Так, если И. Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит нам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусство обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства – истинное. И здесь возникает вопрос: принадлежит ли оно еще искусству или выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу. Возможно, что именно этот парадокс и остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся ему истины искусства до конца. Создается впечатление, что сам И. Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То,

что, однако, непреодолимо в искусстве – это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание есть всегда иллюзия, т. е., что истинное созерцание невозможно и всякое созерцание должно обосновываться невидимым (иначе говоря, рассуждением) и значит оставаться в рамках романтического, лишая самого себя права на истину. На деле же осознание наличного искусства, т. е. искусства как иллюзии, было всегда для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самим вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустранима как и сама история.

Иван Чуйков и совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах “Углы” и “Зоны” И. Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексию. Он возвращает в этих работах замкнутому помещению – комнате – его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним: красный угол, счастливые и несчастливые стены, место для домашних богов и т. д.). Углы и Зоны так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что и означает полный выход за пределы рефлексии.

Комната, в отличие от ящика, вызывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т. д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, отказав искусству в праве на истинное созерцание, Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклинающего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время – искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.

3. ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от «жизни», т. е. от изображения жизни, преисполнилось вместе с тем и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, и если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь – это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т. е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз – эти примеры художественного прожектерства общеизвестны. В 1950-х–1960-х годах желание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Агрессивность искусства, однако, с самого начала встретила противодействие. И, действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором он живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотношения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством, практику, что делает его вновь зависимым от «жизни», как она осуществляет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда диахронична, т. к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме.

В наше время искусство более чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращается за помощью к сфере профанического. Поза превосходства над «серостью жизни» утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому – творчество Франциско Инфантэ. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфантэ – это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действий. Но акции, организуемые Инфантэ, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем – не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фотографирования.

Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотографии представляла вещи «как они есть». Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своезаконным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не «означающее», а «означаемое», т. е. не план выражения, а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Уже не агрессия здесь господствует, а мечта и ностальгия.

Перформанс у Инфантэ весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом определениях человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т. д., то Инфантэ представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от приевшейся стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфантэ – это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир – это мир подозрений, потому что технология – это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфантэ, привлекательной, – это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано – просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфантэ модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это делает наконец приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфантэ возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

4. ГРУППА КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

(Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др.)

Искусство перформанса представлено также в Москве группой Коллективные действия. Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны. Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаются разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звучание, число фигур и т. д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый «лиризм». Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так, художники оставляют под снегом звучащий звонок,

оставляют в лесу разрисованную палатку и т. д. Эффект, который производят подобного рода случайные встречи, отсылает к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чьего-то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выходящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы Коллективные действия стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече (или находке), которая вынудила бы его к истолкованию.

* * *

После предпринятого выше анализа творчества нескольких современных московских художников естественно возникает вопрос: что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли говорить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, к сожалению, полусознанно, так что необходима интерпретация для того, чтобы правильно видеть.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово «культура» происходит от слова «культ». Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранилище изначального откровения, и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о «внутреннем мире художника» и т. д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России – это магия.

Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряжены. Во всяком случае, мир иной – это не прошлое и не будущее. Это, скорее, то присутствующее в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того, чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для разных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насквозь проникнуты пониманием искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая представленность (откровение, нескрывтость) или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования, – в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее

осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может нам сказать сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.