

РЕАЛИЗАЦИЯ ЧЕТЫРЕХ ОСНОВНЫХ ЕВРОПЕЙСКИХ СОЦИО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ

ДМИТРИЙ ПРИГОВ

1. ЧТО ДЕЛАЕТСЯ

Во все времена любили описывать себя и свое время в апокалиптических терминах и как последние. И за нами водится подобное же. Особенно в преддверие конца второго тысячелетия. Как не возбудиться этим? Как не перевозбудиться?! Так позволим себе эту слабость. Не будем изображать преизбыток оптимизма и силы. Не будем ажиотированы радужными перспективами. Но и не будем, в то же время, перевозбуждаться и восторгом мрачных демонических картин. Будем смиренны. Будем как всегда.

Говорят, что если бы человечество предпочло двенадцатиричную систему десятичной, то и не стоял бы вопрос ни о каком конце тысячелетия. Возможно, с космогонической или теогонической точки зрения ничего и не происходит, но человеческая история именно надыхнена этими конвенциональностями. Она сознательно или бессознательно укладывается в большие социо-культурные зоны, несовпадающие со временем, задачами и конкретным наполнением отдельной человеческой жизни.

Как же тогда можно описать нынешнее время в терминах и горизонте интересующей нас проблемы? Пожалуй, в виде завершения четырех больших общеевропейских социокультурных проектов. Сразу оговоримся, что мы описываем и имеем дело только с европейским секулярным искусством. Все вторжения неевропейского, ориентального и несекулярного будем считать маргинальным и декоративным элементом, не включающимся в основную структуру проектов и не имеющим серьезного влияния на него.

Если ход изменений (я все-таки постесняюсь употребить здесь слово «развитие») искусства рассматривать не на примере смены стилей, школ, жанров, а на примере неких больших драматургий взаимоотношения культуры и творческой личности, которые здесь поименованы проектами, то нынешнее время предстанет как финальная стадия, изношенность этих драматургий. Причем внутри этих больших временных проектов можно следить и более мелкие членения – смену неких творческо-поведенческих поз. Имеются в виду, конечно, культурно-эстетические позы и поведение в их достаточно тонком отличии от поз и поведения культурно-социального. Элементы осознанного и манифестируемого поведения всегда наличествовали в творчестве и культурном функционировании художников. Просто наше время обнажило и особенно акцентировало эту сторону бытования художественной личности. И, как всякий новый взгляд на современную ему ситуацию, он пытается просмотреть сходные черты во всем предшествующем ему развитию. И, естественно, обнаруживает, так как они естественным образом там наличествуют,

просто по-другому акцентируемы, в другом пропорциональном и статусном положении относительно прочих составляющих факта и процесса обнаружения творца в культуре и обществе.

Теперь вернемся к нашим четырем проектам.

По мере их возникновения они, отнюдь, не отменяли друг друга, но переплетались, включаясь друг в друга, на разных стадиях и в разных регионах создавая весьма причудливые сочетания при разной степени изношенности каждого. Но завершение их, т.е. исчерпание их драматургий как живых и актуальных, являющих уже и бесповоротно вариант тавтологических конструкций, совершается или совершилось именно в наше время.

Поименуем их.

Возрожденческий проект. Проект авторского, персонального, подписанного искусства. Со времен Ренессанса во всех перебираемых вариантах авторство идентифицировалось то со школой, то со стилем, то с жанром, то со специфическим авторским стилем, то с неким конструктивным приемом, то с жестом и поведением, пока окончательно в современном радикальном искусстве не остановилось в своем определении на тавтологической формуле: автор – это автор! Это – имя, подпись. Именно сложность легитимации имени и вписывание его в большую культуру породило огромное количество институций, назначающих, легитимирующих и валоризирующих художников. Функционирование современной культуры отражает всеобщий процесс нарастания посреднических и сервисных служб и институций, оттесняющих реальное производство и перенимающих многие властные функции. Т.е., как мы видим, развитие драматургии «автор-не автор» прижалось уже к самой границе неискусства (в привычном традиционном его понимании). Т.е. явление социуму некоего нового типа креативной личности со все расширяющимся полем деятельности и активности, реализующегося, в результате, в одном финальном выкрике: Я – художник! – Да, ты художник!

И говорить больше, собственно не о чем.

Проект Просвещенческий. Он связан с универсальной идеей всеобщего, высокого и воспитательного искусства. В сочетании с Возрожденческим проектом наряду с образом художника-Титана, это породило, прибавило составляющую в виде художника-Учителя, Мудреца, Судьи. Сложившись в определенной исторической ситуации и ассоциировав себя с определенным властвующим классом, этот проект выдвинул, наряду с понятиями высокого вкуса и правильности, также доминирующие и престижные роды художественно-творческих и просветительных занятий и жанры: поэзию, философию, музицирование и др. Со сменой же властвующих элит и перемещением зоны власти от аристократии к буржуазии и рынку, поменявшей иерархию престижности занятий и увлечений, этот проект перестал быть эффективным в своей пропагандистской и воспитательной функции. Окончательно он был дискредитирован итогами Второй мировой войны. Однако же, в Советской России эти итоги, наоборот, были восприняты как торжество Просвещенческого проекта. Оставшаяся у власти вплоть до 60-х годов олигархичес-

кая элита, ориентированная на аристократический и пропагандистско-воспитательный тип искусства, сознательно архаизировала культуру, ориентируясь на образцы, идеалы и способы его бытования в 19 веке. И все это общезначительное и дидактическое только в наше время окончательно коллапсировало во все ту же точку, что и искусство возрожденческого проекта. Единственное оставшееся всеобщее, поучительное и назидательное – это тот же художник и способ его явления. И единственно оставшаяся неопороченной среди других культурных и социальных утопий – утопия всеобщности антропологических оснований. Вера, что все сказанное одним человеком может быть воспринято и понято другим. Однако и она своим пафосным напряжением подтверждает подступающие сомнения и предощущения новоантропологического, трансгрессивного выхода за ее пределы. Но это уже проблемы будущего, для нас вполне непроглядные.

Проект Романтический. Возникший в Германии и быстро распространившийся по всей Европе, утвердивший образ художника-Гения, посредника, медиатора между высоким и низким. На протяжении 19 века менялось конкретное наполнение этих полюсов медиации: небесное-земное, прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное, потустороннее-здешнее. Или, скажем, уже в 20 веке Хлебников представлял себя посредником между древними глубинными тайнами языка и повседневностью речи. Маяковский – между высшей энергией социального бунта и банальностью обыденной жизни. Однако же в наше время в итоге накопившегося перебора различных медиаций обнаружилось, что художник есть медиатор пар эсселанс. То есть, оказались неважными конкретные полюса этой медиации. Опять остался один обнаженный художник, незащищенный никакими утвержденными и общезначимыми культурными практиками.

И последний, четвертый проект. **Проектавангардный**, самый поздний из всех. В пределах обще-модернистической культуры искусство этого проекта предъявило художникам основное требование непрерывных новаций. Естественно, оставляем в стороне массу всего другого, связанного с этим типом творчества, справедливо отмечаемое другими и поставляемое зачастую во главу угла. Как и в случае с предыдущими проектами, выделяется и акцентируется одна из составляющих сложного комплекса функциональных взаимозависимостей художника и культуры.

Однако непреложным стало представление, что каждое новое культурное поколение является и являет миру некую новую радикальную идею, отрицающую все предыдущее, объявляющую его недостоверным или делающую его просто частным случаем более мощного феномена. Естественно, что мы рассматриваем движение и доминации наиболее радикальных практик, не принимая во внимание огромного количества всех других разнообразных, воспроизводящих предыдущие, современные и наисовременнейшие в самых различных видах и сочетаниях. Это просто не предмет наших рассуждений, в своей несколько упрощающей тотальности, конечно же, упускающих все тонкости, изощренности и удивительные духовные глубины негенерализируемых единичных персональных практик и откровений.

Так вот.

Драматургия взаимоотношения авангардного художника с культурой определялась инстинктивной реакцией последней на необычный жест и поведение художника: Нет, это не искусство! Затем следует медленное, утомительное для обеих сторон, но и неизбежное привыкание. И так же в следующий раз. И опять в следующий раз. И опять. Эта ситуация и породила до сих пор не теряющий обаяния образ проклятого художника, не могущего быть принятым и понятым при жизни, но после смерти становящегося кумиром и даже святым нового искусства. Так эта драматургия «приятия-неприятия», вернее, «неприятия-приятия» длилась на протяжении нескольких культурных поколений, пока окончательно не исчерпалась к нашему времени. И сейчас уже, как только художник с подозрительно-восторженным блеском в глазах лезет в карман, дабы достать нечто необыкновенное, невозможное, должное бы шокировать, культура заранее делает останавливающий жест: согласна, согласна – искусство! Раз ты художник – значит, искусство! И опять все уперлось в предельную единицу культуры и искусства – художника. Другое дело, как он квалифицируется и легитимируется в этом качестве и статусе. Это уже помянутый вопрос институций и институтов.

Именно исчерпанность всех четырех драматургий, открытость, явность, заранее предугадываемость способов бытия в них художников, способов порождения текстов (визуальных, вербальных и всех прочих) и способов их считывания, понимания публикой, превратила работу во всех стилистиках, от матрешки до Малевича, в подобие художественного промысла. Конечно, не отрицаются возможные при сем (и зачастую реально и интенсивно переживаемые) высокие чувства и экстра-культурные духовные, даже иногда запредельно-экстатические, переживания, как творцов, так и потребителей. Здесь речь совсем не о персональных наполнениях как художественного процесса, так и отдельных произведений, но лишь о некоей социо-культурной функции в ее изменчивости и, соответственно, о стратегии как всего художественного сообщества, так и отдельных художников, связавших свою деятельность и судьбу с современным искусством. Причем заметим, что под современным искусством можно понимать всю сумму художественных проявлений в данное время (независимо от форм, жанров, манер и стилистик). Можно понимать под этим более узкий спектр жанров и стилистик, еще не вошедших в общепринятый компендиум цитирования и ссылок. И последнее, что мы и имеем специфически здесь в виду под современным искусством – это то понятие, которое совпадает с понятием радикального искусства, работающего скорее с новыми художественно-эстетическими стратегиями (что в такой откровенности, может, и не артикулировалось в предыдущие времена, но результативно проявлялось всегда именно в этом). Что же касается самих произведений искусства высокого прошлого, то они не отменяются и не превосходятся, поскольку они просто не имеют практического применения. Они не заменяются более удобными, или более рациональными. Не включаются в более общие или корректирующие построения, как случается с

теориями. И в этом смысле и отношении они – вечные. Но в их модусе коррелятов некой социо-культурной практики, они со временем могут быть и не прочитаны или прочитаны достаточно неадекватно в случае исчезновения этой социокультурной или художественной практики. (Как случилось с иконами, перенесенными в музейные залы, или с аксессуарами шамана в этнографическом музее). Также значительно меняется их интерпретация при изменении статуса этой практики от высокой и властной, к примеру, до альтернативно-оппозиционной, маргинальной, поп-кичевой или художественно-прикладной.

Конечно же, следом встает вопрос: что это за такие новые, креативно-продуктивные художественные стратегии в превосхождение самых радикальных нынешних? Существуют ли они вообще в пределах нашей, дошедшей до поры теперешнего ее состояния и развития, антропологической культуры?

Как всякий поставленный вопрос, этот уже сам в себе имплицитно несет некоторые черты и следы возможного ответа. Т.е. он задается уже в некоем предполагаемом горизонте его неясно-артикулированного, но предполагаемого разрешения. Другое дело, правильного или неправильного. И тут проступают явственные позвонки идеи новой антропологии и тотальной виртуализации жизни как некие экстраполяционные эвристические экстремы в преодолении полагаемого предела современной человеческой культуры. Мне не хотелось бы, чтобы эти слова дышали пафосом гигантизма и модернизма. А вот так просто: у нас определенные трудности, нам бы хотелось подумать, как бы их преодолеть. А тот, кто не хочет преодолевать – пусть себе на счастье и не преодолевает. И, может быть, он в итоге окажется прав. Т.е. он сам в итоге преодолеет, но неизвестным никому способом. Сейчас неизвестным. Когда же обнаружится, все заплодируют. И мы вместе со всеми.

Но пока неясен разрешающий результат, пусть наши предположения на данном отрезке окажутся предположительно верными и в данном узком аспекте – приемлемо истинными.

Так вот, в этом контексте кольцо четырех завершающихся проектов представляет собой некий сжимающийся, самозамкнутый эон, выйти за пределы которого практически невозможно. Эдакая черная дыра для внешнего наблюдателя, оказавшись таковой. Или для некоторого из нас, трансгрессивным способом преодолевшего границу и выскочившего наружу. Мы не будем рассматривать чисто энергетически-необходимые для этого основания – предельная ли энергетичность или же, наоборот, наинижайший, почти нулевой, уровень энергетичности и незадействованность в происходящих процессах. Единственно, заметим, что если в предыдущих культурах мы находим аналогии виртуальным стратегиям в виде различных практик измененного сознания – от галлюциногенных до медитативных и ритуальных, – то на пути неопределенных антропологических опытов лежит (во всяком случае, в пределах иудео-христианской культуры) запрет, отсылающий к постулату: человек – образ и подобие Божие. Отсюда вытекают основные негации бого-уподобления и бого-борчества. Наиболее основательно разработанным и часто употребляе-

мым вариантом этого являются сюжеты Голема и существа, порожденного доктором Франкенштейном. В этом же русле лежат и государственные запреты на подобного рода эксперименты.

Однако же, если осуществляются некие ново-антропологические утопии, трудно сказать, какое место в них займет искусство, каким способом будет перекроено распределение ролей системы художник-культура-потребитель. Да и вообще, как будет прочитана вся предыдущая культура? Насколько она будет конгруэнтна новому времени и какая страта, институция и профессиональная группа будут осуществлять и реализовывать эстетико-поведенческие функции, если таковые будут в виде более-менее напоминающем наш. Конечно, подобные радикальные сюжеты вполне могут не реализоваться. Так и остаться кошмарными воображениями культурных маньяков. А, собственно, кто мы такие и есть-то? Мы и есть вышеупомянутые маньяки. Ну, не все. Некоторые.

Однако, это потом. А что же сейчас и здесь? То есть, у нас? На русской почве.

2. ЧТО У НАС ДЕЛАЕТСЯ

Сразу же заявляем: культура России есть прямое порождение общеевропейской, в особенности во всей полноте – ее нынешняя урбанистическая культура. Какие-то, полагаемые для приятства, большей полноты и сладости противопоставления Западу черты восточности, так называемого пресловутого «русского буддизма», или некой декоративной скифскости, суть не более чем тоска любого европейца по ориентализму, правда, вот в такой вот форме некой самовнедренной и сладостно провоцируемой пизоидности. Но на деле мы буддисты не более чем те же хищники. Другое дело, что русский вариант общеевропейской культуры, да и вообще истории, весьма специфичен. Т.е. специфичен способ ее подключения к европейской культуре. За всю историю Россия сама не породила ни одного культурно-эстетического направления, начиная от заимствования иконы из греческой Византии, через барокко, классицизм, романтизм, сентиментализм, реализм, модернизм, вплоть до последних измов нашего времени. Это не к умалению ее заслуг и не самоуничтожению. Именно сама специфика циклического включения России в общеевропейский проект и есть ее специфика пар экселланс. То есть, по известной исторической схеме-теории она подвержена периодическим исчезновениям (периодам изоляции) и появлениям на европейской арене. В моменты вышеупомянутых выныриваний и подключений Россия обнаруживала некоторое количество новых, неведомых ей, объявившихся в культуре течений и направлений, выросших за время ее отсутствия и интенсивного мучительно долгого пережевывания последнего, достигнутого ею в предыдущее появление, культурного стиля (за долготой и интенсивностью пользования становящимся почти фетишем). Но если в своей органичной среде возникновения эти стили и направления возникали как реакция друг на друга, в борьбе с

доминирующими признаками дифференциации, в противоречиях и сложных взаимонаследованиях, то для вынырнувшей России они являлись как целое с доминирующим признаком интеграции. У нас пытались отыскать и с торжеством отыскивали преимущественные, если не явные, то хотя бы лежащие в их основе, черты и идею единства. Кстати, если это не породило, то явно способствовало укоренению знаменитого российского синкретического сознания. Возникла иллюзия понимания Европы гораздо лучше, чем она понимает сама себя и глубинный смысл своих собственных порождений. Подобные синкретические сгустки, отделенные друг от друга периодами пропадания, наделенные невиданной силой их переживания и заселения собственными утопиями и комплексами, рассыпаны по российской культуре и длятся в своей неизживаемой жизнеподобной актуальности. Т.е., когда одинаковой слезой плачут о вчерашних жертвах режима и убиенном Пушкине, и готовы отдать им свою кровь и сердца, т.е., как всем известно, напрочь возродить всех и сразу разнообразных отцов.

К слову заметим, что подобным же образом Россия заимствовала в разной степени приближения и формы государственно-общественного устройства. Но все-таки в начале этого столетия она сподобилась явить миру и собственное ноу-хау. Правда, историософема социализма опять-таки объявилась на Западе, но ее конкретное воплощение в форме Советской власти реализовалось именно у нас. Мы не оговариваем здесь ни нравственно-этических итогов этого, ни человеческих и экономических издержек, ни степени приближения к самой идее. (Да ведь и нынешние формы либеральной демократии в разной степени соответствуют модельному образцу). Это российское – единственное, что экспортировали на Западе и Востоке последователи от фашистских режимов до африканских социалистических фантомов. Причем, заметим, с гораздо большей степенью архаизации, с апелляцией ко всяким там земле, крови, общинным традициям. Ни один из них не достиг в этом чистоты России 20-30-х годов. Ну да ладно об этом.

В прежние времена, когда культурные поколения покрывали иногда до двух-трех поколений биологических, когда стилевые черты и эстетические принципы являлись поколению третьему и второму в виде неких незыблемых, укрепленных чуть ли не в небесах истин, эти российские пропадания не были столь катастрофичны. Но по мере нарастания скорости процессов смены и нарастания нового, культурные поколения стремительно сначала совпали с биологическими, а затем стали укорачиваться, пока в наше время не достигли 5-7 лет. То есть, ныне человек подрастает в пределах доминирования одного стиля, взрослеет в пределах другого, учится в пределах третьего, выходит на культурную арену в сроки доминирования четвертого, становится художником в пределах пятого, а сам порождает уже, скажем шестое. Естественно, этот подсчет и нумерация весьма условны. Важна динамика. Если раньше сквозь неподвижную точку истины проносились поколения, то теперь мимо ошарашенного человека свищут стили и направления, не успевающие изжить себя до конца и даже иногда доказать свою самоотдель-

ность и правоту. Это жужжание и смешение требуют от деятеля культуры ныне совсем другого профессионализма, доминирующей чертой которого является умение ориентироваться, т.е. культурная вменяемость, проявляющаяся отнюдь не в законах и способах порождения текста, но в особой воспитанности психосоматического организма, обладающего этой самой культурной вменяемостью.

Во время последнего ухода России в изоляционизм в период с 1945 по 1958 годы (поскольку до войны своими конструктивизмом, постконструктивизмом, а также неоклассицистскими реалистическими опытами она была вполне синхронна европейским веяниям в культуре того же времени) провал был особенно глубок, и, по мнению многих, уже окончательно непреодолим. Но мы все-таки не будем столь пессимистичны. Именно за это время на Западеросло огромное количество стилей и направлений, немислимых за подобный период, скажем, того же девятнадцатого века. По мере быстрого перебирания их вынырнувшим российским художественным сообществом, начиная с конца 50-х, лет через десять мы опять совпали с мировым процессом в своей соц-артистской и концептуальной практиках. Естественно, при этом сохранились все вышеупомянутые черты (уж не знаю, сила это, или слабость?) русского способа включения в исторический процесс – смешение стилей, взглядов и сугубая идеологизация выбранной позиции. Надо заметить, что эти особенности по случаю исторического везения совпали с основной современной постмодернистской стратегией художественной манифестации с доминацией жеста и поведенческой модели, в ущерб традиционному текстоцентризму. С мобильностью передвижения между всеми наличествующими художественными практиками, жанрами, стилями и даже видами искусств (например, явная и акцентированная вербализация визуального пространства).

Тут к месту было бы помянуть о вообще преобладающей принципиальной постмодернисткости русского культурного менталитета, правда, никогда до концептуализма не бывшего отрефлексируемым, артикулированным и тематизированным. Как уже упоминалось выше, при наличии одновременного актуального существования разновременных культурных пластов, с их порой абсолютно несводимыми языками, идеалами и установками, русское культурное сознание постоянно мерцало между ними, вырабатывая мобильность и всеприемлемость как несомненные достоинства культурного существования. К тому же общеизвестна доминация вербальности в российской культуре, когда визуально-пластический акт всегда был зажат между предположенной ему как бы вербальной оговоренностью этого акта в виде некоей начальной идеи и последующим его вербальным объяснением. Между этими двумя словесными актами сама визуальность как бы и вовсе сгорала.

Это и приуготовило нас к самой радикальной постмодернистической практике.

Так что вроде бы все и ясно.

3. ЧТО ЖЕ БУДЕМ ДЕЛАТЬ?

И что же теперь – веником убиться, что ли? При явном и всеобщем ощущении кризисности ситуации и ее завершенности, при исчерпанности вышперечисленных проектов, возможно ли проглядеть некий выход? Т.е. возможно ли проглядеть хотя бы некоторые черты возможных новых проектов? Вполне вероятно, мы и предскажем, явим в нашем описании некие, скомбинированные из элементов наших нынешних слабых представлений, монстров, которым не суждено будет никогда осуществиться. Однако же, и в случае подобных казусов, энергия данных эвристических экстрем, если и неспособна породить будущее, то хотя бы способствует конструированию некой вынесенной вонне точки ретроспективного взгляда, дабы по некоторым чертам, точнее, направлениям силовых линий попытаться усмотреть аксиологию, продолжая ее за пределы уже реализованного исторического настоящего. Работа достаточно умозрительная, но и захватывающая.

Для этой цели, думается, наиболее удобной представляется сфера изобразительного искусства, с 50-х годов ставшая основной областью порождения новейших эстетических идей и стратегий. Последней новацией в области литературы, имевшей серьезное значение за ее пределами, был новый французский роман. Следом за этим пальма первенства окончательно, вплоть до наших дней, перешла к изобразительному искусству. Именно к нему, а не к театру или даже к кино, так и не артикулировавшим до конца проблему чистого беспримесного авторского поведения и текста как частного случая его проявления.

Именно вычленение, осмысление, артикуляция и тематизация этой проблемы характеризуют современное изобразительное искусство. Это объявилось в искусстве 20 века вначале как постепенное разрушение привычных жанров. Картины, скульптуры, картины, графика стали вытесняться непривычными объектами, затем инсталляциями, энвайронментами, ландартом, и т.п. Пока в пределах того же изобразительного искусства, его площадей, институций и рынка не возникли такие рода деятельности, которые по своим внешним признакам должны были бы по старым привычным разнарядкам относиться к другим видам искусства: тексты, хэппенинги, перформансы, видео, компьютерные программы.

Подобная сумятица могла бы показаться казусом, результатом простого ослабления власти высокого и диктующего вкуса, отражением общей эгалитаризации вкусов и перемещения зоны власти от аристократии к буржуазии и далее – к безличному рынку. Хотя именно вписанность изобразительного искусства в рынок посредством возможности реализовать-продать единственный уникальный объект-произведение и позволила ему вписаться в современный рынок. Все прочие же искусства смогли вписаться в рынок только тиражами, попадая в прямую зависимость от массового вкуса, либо, в случае уникальных произведений уникальных творцов, рассчитывая на фонды, гранты и стипендии. И если, скажем, литературный истеблишмент, взятый по иерар-

хии Нобелевских лауреатов, спроецировать на истеблишмент современного изобразительного искусства, то по своей проблематике он совпадает с художественной проблематикой 50 годов. А наиболее радикальные литераторы, по уровню эстетических идей синхронные современным радикальным, но уже этаблированным художникам, ведут весьма маргинальный образ жизни, скитаясь по стипендиям и разного рода слабым академическим вспомоществованиям. То же самое и с альтернативными кино и театром. Мы не рассматриваем в данном случае вполне отдельное и правомерное существование традиционных искусств, таких как классическая музыка, балет, опера, а также различных народных и традиционных видов творчества, вписывающихся в огромный рынок зрелища. Но они и не претендуют на радикальные новации. Посему и не являются предметом нашего повествования.

Теперь возвратимся к казусу в изобразительном искусстве, связанному с объявлением в нем «неизобразительных» жанров. Именно их появление впервые и достаточно резко обозначило относительную ценность текста в современном изобразительном искусстве, отгеснив его с его красотой в сферу художественного промысла. Соответственно, всякое прямое героическое говорение и утопические мышление, всегда являющиеся презентацией зоны власти (а нынче она, вспомним, положена в рынке и размазана по всему покупательно-способному населению) моментально отбрасывает пафосного художника в сферу поп или промысла. Нынешняя перекомпоновка зон власти перекомпоновала и привычные границы, деления внутри искусства, оставив высокое, естественно, с властью и отделив от него серьезное. Раньше они были связаны, повенчаны. Нынче же серьезность вынесена за пределы высокого и только в специфических случаях, имитируя, порождая симулякры, как бы неразличимая входит в зону поп. По выражению Беме: ангел среди ада летит в своем облачке рая. Зачастую подобные образцы-симулякры не познаваемы никаким иным способом, кроме как по факту и способу своего порождения. То есть, опять-таки вернувшись к пределу, к художнику, только из его имиджа и поведения, в пределах его большого проекта можно точно квалифицировать субстанциональную сущность данного произведения. Да и сама суть этих симулякров, пускаемых в большую культуру, напоминает суть и способ функционирования в ней парижского эталонного метра, который есть простой кусок железа, могущий быть использован весьма различным способом. И только при возникновении процедуры измерения он обретает свое конституирующее и референтное значение. Этой своей операциональной и манипулятивной, виртуальной явленностью, столь далеко отстоящей от его реальной грубо-материальной наличности, он весьма напоминает произведения концептуального искусства, мизерабельные и почти ничего незначащие объектно, но претендующие на величие в зоне идей, конструктов и повелевающих жестов.

Способность одного и того же художника оперировать различными языками, не отдавая пальмы первенства ни одному из них, не влихая окончательно, не идентифицируясь ни с одним из них, не полагая ни один из них уров-

нем разрешения своих творческих амбиций, актуализировала поведение и назначающий жест. Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии. Этот способ объявления в зоне искусства имеет нематериальный характер: в некоей, скажем так, виртуальной зоне возникает образ-имидж художника. По причине неподготовленности оптики современной культуры в схватывании подобного феномена он зачастую определяется как фантом и вообще подвергается сомнению в попытках простого схватывания его, в попытках уловить и расшифровать его традиционным способом в качестве простого производителя различных текстов. Поскольку наличествующая шкала не имеет пространства разрешения, то вся эта новая художественная деятельность проявляется в поле восприятия потребителей традиционного искусства просто как информационный шум. Однако же он раздражает. В результате, единственным способом и местом его разрешения является шкала социально-нравственная. То есть, это определяется как нечто недостойное, безнравственное, как стремление привлечь внимание всяческим отвратительным способом. Определяется как крах всего святого. Ну, подобный механизм восприятия (вернее, невосприятия) известен в культуре с древнейших времен. Ничего. Попривыкнется, слобится. Все будет нормально. Папаша, все будет в порядке.

Доминировавшая в прошлом эстетическая максима: «художник умирает в тексте!» ныне сменилась другой: «текст умирает в авторе!». К примеру, если вы приходите на современную выставку, заранее не зная художника, или направления, к которому он принадлежит, то, войдя в зал, вы высматриваете его, дабы понять смысл происходящего. Картины, развешанные по стенам, могут быть только частью некоего действия – могут быть впоследствии уничтожены, опоганены, сожжены, переписаны, могут принадлежать кому-то другому, да и вообще, как впоследствии окажется, основное действие произошло в каком-то маленьком незаметном уголке, или вовсе в другом месте. Для сравнения, скажем, если какой-нибудь наирадикальнейший современный кинорежиссер выскочит перед экраном, то публика вежливо выслушает его, а потом попросит все-таки освободить место и показать фильм-текст. Наличие режиссера в зале будет актом социокультурным, но не культурно-эстетическим, как в случае с нашим художником, поведенчески вживленным в самую суть своего художественного квази-текста.

Именно актуализация жестовой, проектной и поведенческой модели явления и обнаружения художника в культуре сразу обнажило способы существования иных творческих типов как принадлежащих к художественному промыслу, в расширительном значении этого термина. Подобное определение не есть ни уничижительное, ни пренебрежительное, но квалифицирующее. В данном случае важна художественная вменяемость самих творцов, дабы не питать ненужных иллюзий и ожиданий на недолжных путях. Да и разный риск участников различных проектов. Если риск традиционного художника – это риск оказаться не очень талантливым и удачливым производителем определенных конвенциональных вербальных или визуальных тек-

стов, то риск радикального художника – риск вообще быть, в результате, нераспознанным культурой в качестве художника.

Помянутое выше несовпадение биологического и культурного возрастов, обнаружившее и акцентировавшее мобильность автора относительно всех окружающих его художественных практик, стилей и направлений способствовало актуализации поведенческой модели бытования художника в социуме и культуре. И наиболее явными и даже прокламативными объявления этого стали такие жанры как хэппенинг, перформанс, акция и проект. Они здесь перечислены как в исторической последовательности их возникновения, так и в логической последовательности относительно основной интенции проявления поведения в наибольшей и откровенной чистоте. Если в хэппенинге художник еще отыскивал некие объекты, положения тел и их экспрессию в качестве неких визуальных квази-текстов, то в перформансе уже поведение самого художника, не апеллировавшее ни к какой подпирющей визуальности (кроме, конечно, по необходимости или по случайности включенных визуальных объектов, играющих дополнительную аксессуарную роль) было основным содержанием. Многие перформансы требовали и совсем другой профессиональной подготовленности и телесного тренинга, не имеющего совсем никакого отношения к профессиональному тренингу производителей визуальных текстов (примером могут служить перформансы Марины Абрамович). Опять-таки напомним, что все эти перформансные действия были и есть обозначены в сфере так называемого изобразительного искусства и были назначены таковыми, поскольку назначающий жест приобрел доминацию над обычным жанровым определением. Т.е. один и тот же вербальный текст, вывешенный на стене, назначался быть произведением изобразительного искусства и был им. Но тот же текст, напечатанный в книге, мог быть уже назначен литературным произведением. Тот же самый перформанс в исполнении актеров становился бы произведением театрального искусства, но произведенный художником в маркированном месте объявления изобразительного искусства и назначенный быть им, им и становится.

Акция была следующим шагом в этом направлении, особенно в ее концептуальном варианте, когда основной акцент был сделан не на самом действе, а на последующей (или же, наоборот, предположенной действию) документации. Самой же акции и участию в ней отводилась роль необязательности частного случая (как тексту вообще в акционном действии). На передний план выходит в качестве содержания время, разделяющее саму акцию и обнаружение или предшествование документации, и художник, существующий в этом промежутке в качестве развеществителя значения обоих актов в их субстанциональном значении.

И последним в этом ряду является проект, представляющий собой некую временную протяженность, заполненную разнообразными актами и жестами, имеющими значение отметок на траектории проявления художника в культуре во временных пределах, иногда равных жизни. Т.е. проект длиной в жизнь. В этом отношении проект вообще снимает различие между такими

радикальными действиями как перформанс, акция и всяческие компьютерные опыты, с одной стороны, и простым традиционным рисованием или живописанием. Тем более что с ростом набора визуальных программ в компьютерах и манипулятивных возможностей, включая и интерактивные, проблема традиционного умения визуального воспроизведения отойдет в зону манипулятивности, т.е., практически, в творчески-нулевую рядом с решающим и онтологическим понятием операции.

Конечно, проблема считывания проекта, оставив в стороне упомянутые проблемы культурной оптики, ставит его в прямую зависимость от времени его реализации. Но, естественно, какая-то критически достаточная длина траектории позволяет уже судить о направлении и возможном его наполнении. Можно в какой-то мере уже судить о состоятельности художника.

Освободив художника от плоти текста, переведя его (то есть способ его проявления в культуре) на манипулятивно-операциональный уровень и, объявив этот уровень основной зоной проявления амбиций самого художника, проект опять-таки прижал художника к границе предельного в современной антропологической культуре. А, как известно, граница принадлежит обеим территориям. Соответственно, через нее художник интуитивно уже черпает содержание как бы из запредельного, а во временном модусе – из будущего. Правда, трудно пока не только нам, но и ему самому вычленив эти элементы будущего и точно их идентифицировать.

Естественно, подобные рассуждения сугубо метафоричны, так как нет никаких возможностей иным способом ухватить черты будущего. К тому же это снимает большую долю ответственности. Насыщение же текста огромным количеством как бы научной терминологии есть проявление желания придать всему хоть какой-то вид достоверности, точности и верифицируемости. Но все это, конечно, игра, притворство, жалкие попытки слабыми нынешними силами прорваться в мощное будущее.

На сем и поставим точку.