

Валерий Подорога

**ВЗРЫВ И ОСТРИЕ  
НЕОБХОДИМОСТЬ КАЙРОСА**

МОДЕРН / АВАНГАРД / ПОСТМОДЕРН.  
ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОБЛЕМЕ

1. В начале 1990-х Дмитрий Владимирович поставил ряд важных вопросов по временному ограничению понятия авангард. Им было выявлено принципиальное различие между авангардом как чем-то новаторским и обновляющим искусство начала XX века и авангардом-направлением, ограниченным своей «историей» и временными рамками. Но есть еще и третье: сама способность открытия нового. Вероятно, нужно отделить сам момент новизны и расположить его в текущем времени на переднем плане. Художник-авангардист обретает свою силу на острие самого времени, он впереди его, его опережающий жест... Конечно, так долго продолжаться не может: собирающе-сберегающая функция памяти создаст опорные точки для формирования новой и новейшей традиции. Вот что писал Дмитрий Владимирович: «Мастера середины и второй половины столетия опирались на прямые традиции своих предшественников – авангардистов 1910–1920-х годов. Именно поэтому их искусство и перестало быть авангардным. Искание “других” традиций, которым озабочены современные мастера, тоже стало уже повторением пройденного. Это не значит, что искусству уже нечего делать, что приостановлено его движение, что оно не способно что-либо открывать. Оно открывает и будет открывать новое, как открывали его художники XIX или XVII века. Но авангардный характер творчества уже утрачен. Хотя это творчество, казалось бы, соответствует многим из условий, обозначенным выше, некоторые важные критерии отсутствуют. Сам боевой дух многих новых направлений заимствован, превращен в традицию. Ее механизм хорошо отлажен.

Она оборачивается нормой, извне данным каноном, что само по себе противоречит авангардным принципам»<sup>1</sup>.

Конечно, можно все, что так или иначе противостоит традиции (эстетической привычке или прошлому канону) считать авангардом. Тогда все главные герои искусства XX века оказываются авангардными, то есть передовыми, «выходящими на грань времен», не боящимися рискнуть, экспериментаторами, анархистами-провокаторами, отрицателями-ниспровергателями и т.п. Подобное определение крайне узко, ибо затрагивает лишь один аспект – ценностной, да и то произвольно выбранный. Если же мы авангардное искусство начнем дробить на отдельные направления (здесь различие фокусируется на различии приемов, не идеологии или политической позиции), то тогда мы вообще потеряем интуицию целостности художественных эпох.

2. Различия становятся явственными, как только мы в качестве критерия избираем волю к тотальному Произведению. Модерн (модернизм) целиком захвачен ею и не видит ничего в искусстве, что не стремилось бы к одному – созданию совершенного произведения искусства. Нет ли преемственности между двумя типами эстетического воздействия: одним, которого добивался **модерн** конца XIX – начала XX века, когда пытался, начиная с Ницше/Вагнера и Бодлера/Малларме, выстроить такое произведение (искусства), которое бы смогло обрушить в себя мир, «поглотить» реальность. Тогда идея абсолютного или тотального Произведения была нормой конечного творческого результата. Все строилось на сближении с Природой и новом понимании возможностей человеческого восприятия. Конечно, достигнуть такой полноты переживания, которую обещал модерн, было бы невозможно без измененных состояний сознания. Экспериментация шла по всему фронту эстетического (приведем набросочно только имена, без направлений и стилей: живопись – П. Сезанн, В. Ван Гог, Ж.-П. Сёра, П. Клее, В. Кандинский, П. Мондриан, П. Пикассо; литература – Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Андрей Белый, В. Вульф; кинематограф – Дз. Вертов, С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин; фотография – А. Родченко; театр – М. Чехов, А. Арто, Вс. Мейерхольд; музыка – А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн; философия – А. Бергсон, М. Хайдеггер, У. Джемс, Т. Адорно, и многие другие). Практика созерцания отступала под натиском новых перцептивных форм.

В глубине классического произведения – идеальный образ тотального произведения, которое по мере развертывания втягивает в себя весь мир, природу, историю – и все это исчезает в нем (книга Природы,

<sup>1</sup> *Сарабьянов Д.В.* К ограничению понятия авангард // *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись.

Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 274–275.

К сожалению здесь нет места для более широкого обсуждения настоящей проблематики и привлечения других материалов.

Мира, Познания и т.п.). Все собрано только в этой, величайшей из величайших книг мира, которую некогда представил Г.В. Лейбниц в «Теодиции» как Книгу Бога. Ф. Ницше пишет «Так говорил Заратустра», Дж. Джойс в «Улиссе» пытался воплотить эту полную завершенность и законченность мира в себе, но без Книги, так и не открытой. Книга завершает мир, мир завершается в Книге. Можно приводить еще примеры. А разве развитие модернистской теории живописного произведения не преследует цели достичь идеальной произведенческой формы – **тотальной**.

Как ни странно, классическое произведение всегда страдало от объективной незавершенности. Нет такой работы, которая была бы «дописана», художник все время томится идеей, что он что-то не довел до конца, не закончил, не поставил «последнюю точку». Эта идея совершенного идеального произведения, произведения всех произведений – образ, который тяготеет над творчеством многих эпох. «Неведомый шедевр» О. де Бальзака – только один из примеров.

3. Напротив, русский революционный **авангард** 1910–1920 годов не видит в идее тотального Произведения пути к усилению возможностей эстетического воздействия и обращается к поискам идеальных моделей-машин, техно-конструкций и концептов, на которые можно опереться в перестройке, радикальной «переделке» человека и окружающего его мира. Антипроизведенческая стратегия или отказ от Природы в пользу Машины, «обесчеловечивание» чувственного опыта, освобождения его от характерных для эпохи модерна органическо-природных моделей. Возможно, что наиболее заметная и радикальная деантропологизация эстетического опыта состоялась в русском революционном авангарде (К. Малевич, А. Платонов, С. Эйзенштейн, Эль Лисицкий, В. Татлин, Дз. Вертов, П. Филонов, В. Маяковский).

Возможно признание за авангардом какой-то особенной событийности, которая была соответствующей модерну (модернистской). Авангардное сознание или левое искусство есть сознание революционное, то есть там, где оно осуществляется, оно открывает такую сторону мира, которая определяется не постепенным характером изменений, а только взрывным. Авангардное сознание балансирует между разрушением и возобновлением, «новым началом и концом». Но это начало есть некая цель самого разрушения. Разрушение определяет возможность начала, и чем оно радикальнее, тем более сокрушительна сама новизна. «Покажи мне, как ты способен разрушать, и я скажу тебе, какой ты авангардист!» Итак, мы приходим к выводу, что авангардистский жест в целом – это есть жест полного и завершенного в себе отрицания (то есть лишено всяких черт утверждения). И это отрицание становится возможным только благодаря машине как единственному средству, которое в силах преобразовать мир, более не опираясь на человека и природу. Нужна начальная пустота, его бесконечная освобожденная поверхность, на которой можно чертить планы, строить

новые машины, снова и снова кроить весь мир и космос (абсолюты нового письма искусства – «модуль» Корбюзье, архитекторы К. Малевича, «эфирная машина» А. Платонова, машина монтажа (декупажа) С. Эйзенштейна и др.)<sup>1</sup>.

4. Третья форма – **актуальное искусство** (или постмодерн, или *modern art*) – воздействие равно мгновенности удара острия, мгновенной вспышки, и это то, что я называю кайросом. То, что может состояться при взгляде на современный объект искусства, но может и не состояться. Правда, всегда найдется объект, и тогда кому-то из пришедших на выставку повезет, и его «тронет», «уколет», даже «пронзит» кайрос («счастливый случай»). Объекты *modern art* представлены сегодня локально направленными точечными воздействиями разной степени интенсивности, не имеющими тотализующего (каскадного) действия. На мгновение вспыхивают, озаляют, но тут же гаснут, чтобы вспыхнуть снова, в другом месте, в другом окружении и с другим эффектом. Это не синтез предыдущих форм искусства и их практик, а скорее опыт осмысления искусства как особого явления современности. Концептуальное искусство – и тут надо соглашаться с Дж. Кошутом, Б. Гройсом и И. Кабаковым – ищет границы ответа на вопрос, что такое искусство сегодня? Разве не эти вопросы ставили перед собой М. Дюшан, Ф. Пикабия, Ман Рей, когда провозгласили отказ от любой формы миметизма и начали реализацию идеального образа Анти-Произведения.

5. Произведение искусства мигрирует во времени; с ним все время что-то происходит: подобно кораблю-призраку оно проходит зоны бурь, попадая в тихие гавани или вовсе исчезая в художественной среде. Модерн или эпоха модернити, или модернизм может быть представлен не только через прием и технику репрезентации образа, но также как единая мировоззренческая установка.

Модерн-сознание целиком опущено в прошлое, оно мифогенно и занято лишь тем, что глубоко и скрыто; осознав свой разрыв с прежней классической (образцовой) культурой, пытается его преодолеть простым, как ему кажется, действием: критически осмыслить статус Произведения в новую эпоху. Ценность прошлого – а сюда отнесем: воспоминания, реконструкции, воссоздание предшествующего опыта в новых терминологических уставах, переписывание (если можно так сказать). Все крупные представители модерна копируют и переписывают классические образцы, правда, на языке, которого никто не знает и который переписать уже будет невозможно. Это своеобразная порча классического образца в решительных попытках его использовать.

<sup>1</sup> Более подробно о моей позиции см.: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2/1. М.: Культурная революция; Logosaltera, 2011. С. 240–265.

## ФЕЙЕРВЕРК. ИДЕЯ ВЗРЫВА

6. В произведениях модерна мы имеем дело со взрывом, но как имплозией, то есть с медленным накоплением авторской энергии, разрушающей начальную форму, и другими «взрывчатыми» элементами, ведущими к трансгрессии опыта. Для Эйзенштейна нет экстаза без пафоса.

Чтобы представить более полно предмет наших размышлений, – нужно отступить к Бергсону, к проблематике жизненного порыва, *élan vitale*. Сегодня его философия – одна из самых широко развернутых и признанных теорий модерна. Вот как строится основное направление его мыслей: чтобы существовала жизнь, она должна быть избыточна по отношению к необходимым тратам энергии, жизнь – всегда слишком, она действительно фейерверк, блистание, биение струй из того центра... Бергсон назвал это жизненным порывом, *élan vital*: «Если повсюду совершается один и тот же вид действия – будет ли это действие иссякать или стремиться к воссозданию, – то я вправе, вероятно, сравнить это с центром, из которого, как из огромного фейерверка, подобно ракетам, выбрасываются миры, но центр этот нужно толковать не как вещь, но как непрерывное выбрасывание струй. Бог, таким образом определяемый, не имеет ничего законченного; он есть непрекращающаяся жизнь, действие, свобода»<sup>1</sup>. Бергсон постоянно использует взрывную терминологию в представлении творческой эволюции живого<sup>2</sup>. Каждое живое существо – это своего рода боевой заряд, готовый взорваться; эволюция живого движется скачками, «случайной игрой сил», от взрыва к взрыву. Два вида взрывной волны: взрыв быстрый или мгновенный – эксплозия и взрыв медленный, «отложенный»

<sup>1</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон-Пресс, 1998. С. 138.

<sup>2</sup> И в другом месте: «Действительно, жизненная эволюция продолжает, как мы показали, начальный импульс; этот импульс, определивший развитие функции хлорофилла в растении и чувственно-двигательной системы у животного, приводит жизнь к все более эффективным актам путем производства и применения все более мощных взрывчатых веществ. Но, что же представляют собой эти взрывчатые вещества, как не скопление солнечной энергии? Ее рассеяние оказывается, таким образом, временно приостановленным в некоторых из тех пунктов, где она изливалась. Пригодная для утилизации энергия, которую содержит взрывчатое вещество, конечно, истратится в момент взрыва, но она была бы истрачена раньше, если бы тут не оказалось организма, чтобы остановить ее рассеяние, сохранить эту энергию и приложить ее к ней самой» (Там же. С. 243–244). Если признано, что природная энергия носит избыточный характер, если каждый организм обладает подобным избытком энергии, то что же ее ограничивает? А ограничивает ее именно то, что делает ее избыточной, ведь «невозможность продолжать рост открывает путь к расточению энергии». Однако все дело в том, что это расточение энергии не может быть мгновенным и взрывным, хотя это самое верное освобождение от избытка. Оно может быть крайне экономным и растянутым во времени. Здесь же неявно, но выходит на свет, а точнее сказать – показывается тема *памяти*. Высшие формы жизни – наиболее развитые – определяются уже памятью, которая позволяет контролировать им свое собственное состояние.

или «задержанный» – имплозия. Первое, как и всякий взрыв, себя-само-уничтожает, и все то, что находится в границах его разрушительного действия, также подвергается разрушению; второе легко спутать с любым становлением (или «развитием»), постепенным развертыванием и борьбой сил. В одном случае наиболее примитивные и простые организмы готовы тут же тратить поступающую энергию, переводя ее в активность жизни, но в другом – мгновенная взрывная трата уже невозможна, появляются все более сложные организмы, которые используют энергию первоначального Взрыва, иначе говоря – Первотолчка: часть энергии они задерживают для нужд собственного развития. Это уже «отведенная» энергия, организм создает собственную экономию, используя энергию в режиме «замедленного взрыва» – имплозии. Однако организм не может бесконечно накапливать излишки энергии. Если он их и накапливает, то для того чтобы тратить, ибо сама жизнь представляет собой равновесие трат и накоплений, собственно, жизненный цикл потребления (роста) в этом и заключается. Отсюда неизбежность траты, и всякая попытка ее избежать, отложить или задержать – есть нарушение закона Природы, противоположное, антижизнь. Так, тема необходимой траты энергии, тема организмов-произведений – «взрывчатых веществ», «рассеивания» и «перераспределения» – переводятся в общую экономию на правах опорных антропологических фактов.

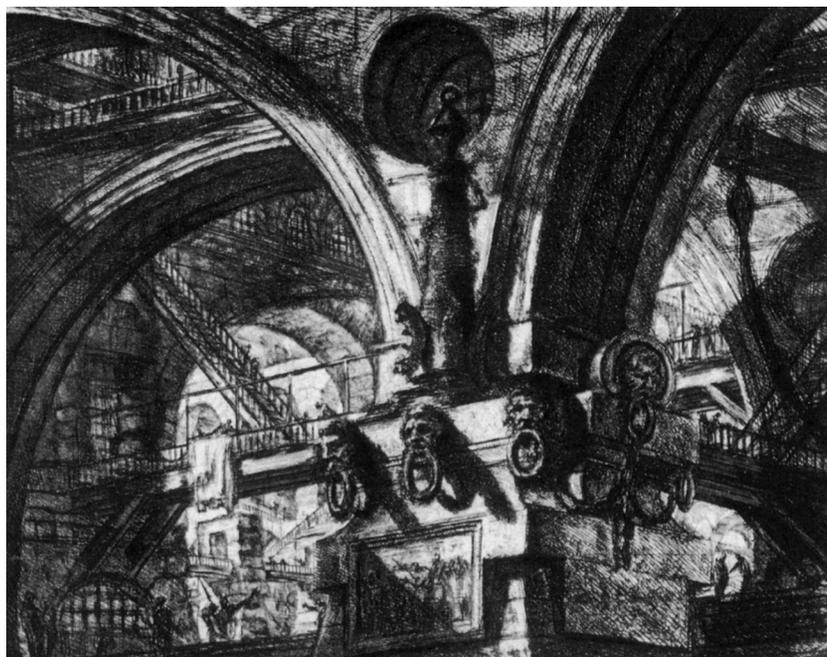
7. А так размышлял Эйзенштейн, когда анализировал серию офортов «Тюрьмы» Пиранези: «Центр тяжести их эффекта не столько во взрывах, сколько в процессах нагнетания взрывов.

Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда нет, иногда почти отсутствует.

Основной отток энергии уходит в процесс преодоления, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодоления уже есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания – наиболее запминающиеся в моих фильмах»<sup>1</sup>.

Как можно заметить, он установил правила взрывных переходов от одной архитектурной композиции «тюрьмы» (графического образа) к другой. Эти «переходы» и действуют как самоописание системы, которая, преодолевая финальное состояние (катастрофическое), переходит в другое (преображенное). Произведение искусства обладает большими возможностями косвенного воздействия – драматически напряженного, более глубокого и длительного, – если оно способно создать такую форму, которая смогла бы внутри себя перераспределить потоки избыточной энергии. Истинное произведение – это и есть сдерживаемый, замедляемый взрыв. С точки зрения внутренней динамики образной композиции «Тюрьмы» Пиранези представляют собой импловивную структуру, скрытый взрыв – все разлетается, расщепляется и распыляется. Кажется бы, перед нами невообразимо громадные и мрачные тюремные

<sup>1</sup> *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М., Искусство, 1964. С. 156–192.



стены с решетками и бойницами, но почему-то нет ощущения тяжести, одна легкость... Взрывающееся облако лестничных маршей, уходящих вдаль, – наш взгляд словно в центре взрыва. Так динамика конфликтующих между собой пространственных объемов, «блоков» и кирпичной кладки стены прокладывает себе путь за видимую композицию произведения, настолько мощно, что предположить иное трудно – конечно, это вырвавшаяся на волю импозивная волна, сметающая все на своем пути... След от перцептивного воздействия станет линией нашего изумления перед мощью ее взрывной силы.

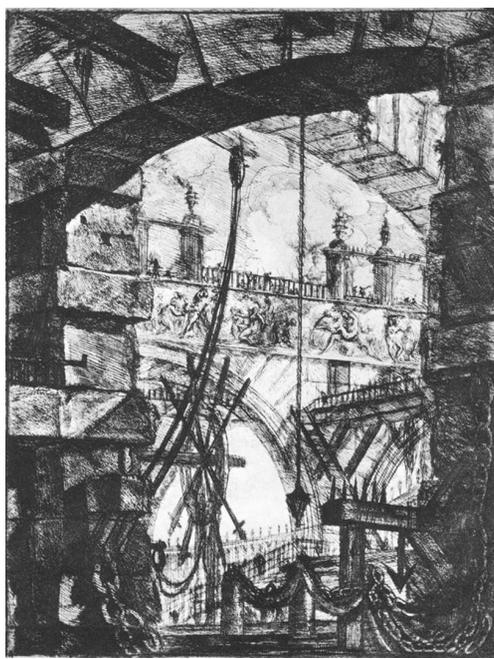
Эйзенштейна привлекает путь, который нашему глазу указывает произведение искусства, в частности, эта серия «Тюрем». Рассматривая ее, мы все больше погружаемся в нескончаемую игру арок, мостов, перекрестий и переходов, ниш и объемов, световых волн и сияний – все начинает «виснуть», отрывается от несущей основы – тяжелых оков и запоров – теряет всякую тяжесть и медленно подымается над собой. Мысль Эйзенштейна движется именно в этом направлении: цель – проследить в анализе за скачком зрителя от патетического созерцания к погружению в видимое движение «переходов-обрывов» и в конечном счете – к обретению экзатического чувства этой невесомости и смутности образа.

«Словно растягивающиеся в длину, уменьшающиеся в диаметре колена единого телескопа вонзаются вглубь эти арки, порожденные арками более приближенного плана, эти взлеты ступеней, извергающие вверх прогрессивно уменьшающиеся новые марши. Мосты порождают новые

Джованни Баттиста  
Пиранези  
Офорт из сюиты  
«Тюрьмы». Лист XV.  
Около 1760



Джованни Баттиста  
Пиранези  
Офорт из сюиты  
«Тюрьмы». Лист VII.  
1761



Джованни Баттиста  
Пиранези  
Офорт из сюиты  
«Тюрьмы». Лист IV.  
Около 1760

мосты. Столбы – новые столбы. Своды – своды. И так – *ad infinitum*. Настолько, насколько позволяет проследить глаз.

Повышая интенсивность листов от варианта к варианту, приставляя новые передние планы, Пиранези как бы проталкивает еще раз вглубь, еще на одно звено глубже всю созданную им фугу последовательно углубляющихся объемов и пространств, скрепляемых и рассекаемых лестницами<sup>1</sup>.

Все стадии импловзивной (взрывной) поэтики запечатлены на двух-трех гравюрах Пиранези, выполненных, кстати, в разное время; и только сравнивая их, можно заметить, насколько они пытаются подражать другу другу, но искажая и деформируя, что пытаются выразить. Игра взрывных элементов.

8. Еще более стремителен, я бы сказал, акробатичен Андрей Белый, который настойчиво призывает нас слышать в образах «Петербурга» монотонное тиканье бомбы-сардинцы, услышать в нем угрозу мировой катастрофы; тот непрерывающийся, сначала ненавязчивый, как приглушенное бормотание, невероятный звук, переходящий в глухой, ужасающий вой, как будто всем движением звуков в романе управляет единственный сонорный код: произносимое «ы». Все движения и ритмы романа постепенно втягиваются в этот всеразрушающий ритм; во всяком случае, Белый попытался показать действие (*явление*) взрыва,

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 3. С. 156–192.

не представляя и не описывая его, а *имманентно* – как некую постоянно действующую в романе силу, то есть наделил композиционную структуру романа взрывной, импульсивной энергией. Все вздрагивает, хлещет, скользит, взрывается в «Петербурге», все оказывается не на месте. Главные персонажи перемещаются с необычной скоростью, которую представляет им их жестикуляция и гримасы. Там, где они видимы и кажутся обладающими телом, мыслями, индивидуальным обликом, они – только мертвые маски, пустые футляры. Лишь неуловимо быстрое движение приводит их в чувство, и только те движения, о которых объявляет язык; в нем находим их следы (авторское косноязычие, бормотание, крики и вой), сами же они практически невидимы, сверхбыстрые существа этого странного мира<sup>1</sup>.

9. Всякое произведение – это схватка сил, внешних и внутренних, центробежных и центростремительных; схватка одних сил, связывающих себя с тем, что они пытаются преодолеть и тем самым выразить, с силами, столкновение с которыми не может породить ничего иного, кроме взрыва. Прежде всего авангардные произведения искусства исполнены этой финальной шокирующей силы, они и в самом деле взрываются в нас, не оставляя о самих себе никакой памяти. Т.В. Адорно, еще один влиятельный бергсонист, давая определение произведению искусства, пытается сформулировать его эстетические качества, где базисным качеством будет его являемость, то, что он называет аппарацией (*apparition*): «Фейерверк – это аппарация *κατ' ἐξοχήν*: эмпирически являющееся, свободное от груза эмпирии, груза длительности, одновременно и небесное знамение, и рукотворное изделие, “менетекель”, таинственный предвестник грозящего несчастья, огненная надпись, вспыхивающая и тут же исчезающая, значение которой остается, однако, неразгаданным»<sup>2</sup>. Однако одно дело – восприятие, а другое – ответ на вопрос: существуют ли объективные предпосылки к тому, чтобы произведение искусства могло бы себя объективировать, то есть представить в качестве автономной реальности опыта, быть более, чем сама реальность. Аппарация – явление (или еще более точно – являемость), о нем можно и нужно говорить на феноменологическом языке.

Правда, для Адорно объективность явления произведения искусства достигается наличием в нем неустранимых внутренних противоречий, сил, которые борются друг с другом, они его и «возжигают», заставляют само «взорваться», разорвать видимость мира «сплохами», «блистаниями». Произведение искусства объективно, когда его направляющая сила, сила выражения вырывается из положенной формы, разрушая ее, сила, которая всегда «более» (*mehr*) себя. И, конечно, речь идет о новейшем анестетическом опыте (уже ничем не обязанным идеологии прекрасного). Вот из чего исходит Адорно в своих определениях являемости: «Мгновение,

<sup>1</sup> Андрей Белый. Петербург. М.: Наука, 1981; См.: Подорога В. Мимесис. С. 30–76.

<sup>2</sup> Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2004. С. 120.

когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов становится внешностью, взрывает оболочку внешности ради внутреннего содержания; аппарация, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно разрушает их образную сущность»<sup>1</sup>. И в другом месте еще более определено: «Приостановившееся движение увековечивается в мгновении, а увековеченное уничтожается в своем сведении до масштабов мгновения»<sup>2</sup>. Последнее замечание особенно важно. Ведь сила воздействия должна быть такова, чтобы само произведение было устройством по производству актов «прямого действия». Адорно был хорошо осведомлен о том, насколько сознание модерна является напряженно аллегоричным, неуравновешенным, находящимся всегда на грани преждевременной гибели, ведь существует риск того, что он исчезнет раньше, чем успеет предъявить себя.

10. Много ранее М. Пруст строит свое великое произведение «В поисках утраченного времени», делая акцент на свойствах его явления, то есть на все той же аппарации. На первых шестидесяти страницах первого тома романа «По направлению к Свану» он тщательно описывает, как именно проявляет себя изначальный произведенческий образ. А он случаен, произволен, он «вспыхивает»: «...передо мной на фоне полной темноты возникло нечто вроде освещенного вертикального разреза – так вспышка бенгальского огня или электрический фонарь озаряют и выхватывают из мрака отдельные части здания, между тем как все остальное окутано тьмой»<sup>3</sup>. Такие описание некой относительной задержки внимания, а потом почти мгновенного вспыхивания, экстаза произвольной памяти мы встречаем у Пруста повсюду, где он пытается преобразовать фрагмент реального в произведение искусства («цветение боярышника», «три церкви» и т.п.). Его гениальные воображаемые художники и артисты, чье творчество находится в центре внимания рассказываемой истории «Поисков...» даются нам через тот же прием явления, явленности: это особое гармоническое трезвучие из сонаты Вентейля, это несколько прекрасных фраз из сочинений Бергота, это пятно света на полотне художника Эльстира, которое Марсель-рассказчик находит в его слабо освещенной мастерской. Все это мгновения взрыва, ауратической остановки хода повествования, буквально – рождения эстетического опыта.

11. С. Беккет, внимательный читатель Пруста, находит в «Поисках...» свыше десятка таких вспышек-эпифаний (можно и так сказать), указывающих на работу механизма произвольной памяти: «Непроизвольная память подобна взрыву, <...> внезапному, полному и восхитительному

<sup>1</sup> Адорно Т.В. Эстетическая теория. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 127.

<sup>3</sup> Пруст М. По направлению к Свану / Пер. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1973. С. 71.



## АКТУАЛЬНОЕ ИЛИ ВРЕМЯ БЕСПАМЯТСТВА

12. Сознание современного художника пронизано новейшим чувством временности или временения, это мы называем *актуальным*. Такое сознание существует только в момент актуализации – здесь оно вспыхивает, но здесь же через мгновение и прекращается. Актуальное следует понимать как действие, *акт* актуализации, активизим или даже акционизм. Актуальное искусство – на острие времени, тут современность не удерживается. Для современности (музейная классика) характерны приемы, стили, жанры; воспроизводящая многократно технологию изготовления «известных» образов. Стандартные образы современности потребляются в определенных достаточно протяженных промежутках времени; могут соответствовать волнам моды, циркуляциям товарной массы, следовать рыночным стратегиям. У современного есть темпоральное острие, его-то и можно назвать актуальным, но актуальное не определяется никаким календарным временем или циклами. Актуальное прорывается, взрывается, обновляет новизной современное с той быстротой, которая доступна современному миру.

13. Актуальный художник «все знает», он размышляет, читает умные книги по искусству, умеет себя подать, он разносторонен, он профессионал-дилетант (сочетает различные уровни знания и умения: от перформансов и проектов по дизайну до бизнес-инициатив) – одним словом, он движется в проработанном социокультурном и политическом пространстве и хорошо в нем разбирается. Это не тот художник, который был раньше, в начале 1990-х, у него совсем иные цели и идеалы. Новый актуальный художник – больше не мономан, у него нет стойкой приверженности к «любимой» теме или определенной технике выражения идей, он лабилен, подвижен, берется за любую работу, даже «грязную». Он родился при формирующемся арттринке и поэтому, как мне кажется, уже не способен более взорвать ситуацию, он покорно следует за ней. По сути дела, его профессионализм сосредоточен только на «правильном» понимании ОБРАЗА (циркулирующего в массмедийном пространстве). Можно представить себе и идеальный тип актуального художника. Сегодня найдется не такое уж большое число художников, способных ощущать себя как *multicultural personality*, то есть личностью с тысячей лицами, и почти каждая грань такой личности может отражаться в отдельной художественной практике, не стирая другую. Субъект актуального искусства – обладатель подвижного *Dasein*, ему присущи полиморфность, плазмоподобность, виртуозная миметичность, как если бы из него был вынут костяк и теперь вся его телесная плазма вибрирует в такт замыслу, готовая к актуализации... Возможно, что такой тип актуального художника вызван к жизни потребностями рыночной ситуации, которая сложилась именно сейчас (не с развитием искусства).

14. Тогда, что значит быть современным? Это значит принадлежать своему времени, которое определяет нашу способность воспринимать/

быть воспринятыми. Современной может быть эпоха, век, последние десять–двадцать, тридцать лет, но никак уже не то, что происходит сейчас и здесь. Актуальное – не модное ли это? Вообще-то то, что мы называем современным, лежит за пределами нашего разумения, хотя большая часть событий и происходит на наших глазах, мы так и не знаем причин, их вызвавших. Возможно, это станет ясно в другом времени или никогда.

15. Больше нет будущего, оно уже наступило; нет прошлого, поскольку оно вытеснено из индивидуальной памяти и «осело» в коллективной, там оно «заморожено» навсегда. Остается только *настоящее*, то есть длящееся время восприятия, в котором воспринимающий не отличает себя от воспринимаемого. Но как мы понимаем настоящее? На мой взгляд, оно двуслойно: в нем сочетаются современное и актуальное, а это некие способы действия времени, требующие оценки (когда мы говорим, например, что это современно, но не обязательно актуально, или что это актуально, но не обязательно современно). Тогда что значит быть современным? Это значит принадлежать своему времени, которое определяет нашу способность воспринимать и быть воспринятыми. Современной может быть эпоха, век, последние десять лет, но никак уже не то, что происходит сейчас и здесь. Естественно, актуальное не определяется ни календарным временем, ни тем более физическим, измеряемым, ни психологическим: актуальное – это исполняющееся время, его не отложить, ни задержать. Современность имеет свое темпоральное острие, его-то и можно назвать актуальным.

16. Движение времени наталкивается на препятствие, и таким препятствием оказывается направление двух времен – прошлое против будущего и будущее против прошлого, – указывающих на способ перехода от одного времени к другому. Диалектика *разрыва* при переходе от прошлого к будущему через настоящее. Будущее нельзя вообразить, а прошлое забыть, минуя настоящее, – и это понятно. Время в настоящем скручивается, дробится на все более мельчайшие порции, стремится актуализовать себя в каждой точке-мгновении с завершающей полнотой. Отсюда – интенсивность, импульсивность и взрывчатость временного потока. Событие, что происходит в массмедийном пространстве, не может быть событием вне повторения – чем больше образов повторения, тем более оно значительно. Миллионы копий крушения башен Международного торгового центра в Нью-Йорке – один из примеров.

Актуальное искусство – беспамятливое. Это не искусство забвения, это искусство не нуждается в мнемотехнических средствах, поскольку длится в определенном промежутке времени, не подчиняющемся длительности хранимой и оберегаемой институциональной памяти. Актуальный художник действует так, чтобы каждый новый его жест стирал предыдущий. Вот почему он все время повторяется, хотя и каждый раз по-разному. Механика стирания – есть искусство художника повторяться – то есть казаться новым и новейшим.

## МГНОВЕНИЕ-ОСТРИЕ. СКУКА И РАСПАД АУРЫ

17. К завершенности актуального относится **мгновенность** воздействия. Если вы хотите что-то завершить, вы должны предельно сузить ударную точку. Зритель не должен успеть оценить, возобновить речевое действие (защиты), он должен стать потребителем сообщения, если оно **точно** направлено, ему не потребуется интерпретация. Удачно созданное произведение точно направлено, вызывает шокирующее действие. Трогает, цепляет, отталкивает – нет! Разрушает перцептивную защиту, а это определяется завершенностью (или «документом»). Мгновенность восприятия: это не значит, что ты должен быть шокирован, важно то, что ты, как только увидел, уже понял. Р. Барт в стиле поздней эпохи модернизма развивает идею пунктума – *punctum*'а, – этого внезапно укола, острия невидимой атаки со стороны образа: он как бы достаёт в конце концов. Однако здесь упускается из виду, что пунктум случаен и что его производство – это не авторский замысел, а слепой выбор времени. Наконец, что пунктумы в каждую эпоху свои, поэтому они так подвижны и легко, словно по эстафете, сменяют друг друга. Иногда их не узнают, не «схватывают», хотя они налицо (раз мы «не можем оторвать глаз»... Целое образа расчленяется и начинается поиск этих «скрытых» пунктумов<sup>1</sup>.

18. В незаконченном раннем исследовании, посвященном исследованию экзистенциала скуки, Хайдеггер затрагивает важнейшие для нас аспекты существования актуального произведения искусства<sup>2</sup>.

Вот как развивается его ход мысли.

Сначала следует серия вопросов о том, что понимать под скукой или что переживают в качестве скучания, «глубокой» или одуряющей скуки, – разве это не отсутствие привычных реакций на происходящее (на «сущее»). Временный паралич, что охватывает нас при скучании и «глубинной скуке», как раз свидетельствует о том, что что-то произошло со временем. Раз сама скука являет собой некий феномен временности, даже некую патологию индивидуального времени или нарушение ритмов самой экзистенции. Скука есть продукт бесконечного расширения временного горизонта, причем настолько, что время в таком расширенном виде оказывается чем-то вроде чар, колдовства, или ауры, и еще: пленения (таков предложенный нам **перевод**). Время, опустошаясь, становится пространством (с отрицательным знаком). Хайдеггер многократно обговаривает условия этого предельного замедления времени, то есть самого феномена скуки как многосоставного и сложного феномена временности. Настроенность, настроенность к скуке являет себя через пустоту и опустошенность, причем эта настроенность понимается топологически. Перед нами скука, само

<sup>1</sup> См.: *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем, 2011.

<sup>2</sup> *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 241.

скучение как расширяющееся, уходящее в бесконечность пространство, исполненное пустоты. Такое пространство мы встречаем в повестях Андрея Платонова, где скука – лишь символ трагически переживаемого бытия, – а имя ему *тоска* (меланхолия): это чувство, охватывая, грозит опустошением всего человеческого, и оно также «просто скучно», погружено в застывшую пустоту далеких балок и степей. Но это не та скука, которую всеми силами защищает герой романа Гончарова «Обломов» под видом доктрины «ничего не делания» или баснословной русской лени.

Как выйти из состояния полной плененности (зачарованности) скукой к обретению себя во времени экзистенции? Могу только предположить, отсылая к Киркегору, что скука может быть проинтерпретирована как отказ от экзистенциальной временности. А это значит – от времени выбора, а это время принадлежит самому выбору, это время *мгновения*, в котором действует кайрос, будучи тем *острием*, которое вырывает экзистенциальное время из скуки, готовой остановить жизнь. Одна цель – прервать скуку повторений в пользу риска выбора – всегда быть на стороне решимости выбора.

Буква и дух.

К ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТА

19. Концептуальное движение мне видится достаточно закрытым, отчасти диссидентским и приватным. Это был заговор художественно продвинутой элиты против существующего тогда политического режима. Объектом концептуальной рефлексии стал мир советских идеологов (во всем их разнообразии: привычки, навыки, мечты, шаблоны тогдашней жизни). Концептуализм весь сосредоточен на БУКВЕ (как наименьшей части политического письма, его грамматической единицы). Постараюсь пояснить, что я вкладываю в этот тезис. Откуда эта столь тщательная разработка лингвистики буквы в практике концептуализма, и почему именно она завершает все его пластические образы? Ответ очевиден. Поскольку при советском режиме произошел захват (узурпация, присвоение насильственное) естественного словесного потока, вытеснение его на периферию общественной жизни (в полулегальные тусовки, кружки, на московские и питерские кухни). Слово и каждая буква, каждая стилистическая, грамматическая и даже лексическая возможность языка были под контролем. Это великий политический режим, который испытывал страх перед отдельно отстоящей Буквой, не включенной в управляемый идеологический контекст. Тогдашняя власть, настаивая на марксистско-ленинском дискурсе и навязывая его в качестве единственно допустимой языковой нормы, прекрасно чувствовала, откуда может идти угроза для режима. В сущности, каждая неправильно произнесенная буква,

а особенно буква, «неправильно написанная» и не там, где нужно, поставленная, могла разрушить дискурс власти. Полагаю, что все наиболее заметные герои концептуализма – это люди БУКВЫ (И. Кабаков, Б. Гройс, Дм.А. Пригов, В. Сорокин, Г. Брускин, А. Монастырский, Л. Рубинштейн и многие другие). Концептуальная Буква существовала тогда в самом широком диапазоне применимости. Помню, сколько было политических «ошибок» из-за нарушения автоматизма речевых калек и идеологем (например множество тогдашних публикаций в журнале «Вопросы философии» страдали от одного нарушения: часто авторы автоматически писали в своих статьях не переход «от капитализма к социализму», а «от социализма к капитализму»). И только многоопытные редакторы с их «натренированным глазом» отслеживали это, другие же просто не замечали. Даже читатель никогда не обращал внимания на такие «ошибки». Автоматизация отношения между дискурсом власти и ее языком постепенно разрушалась. Концептуализм, можно сказать, атаковал Букву власти, которая запрещала всякое обращение к обществу вне буквального значения передающегося сообщения. Мне кажется, именно президент Горбачев убил концептуализм как идеологию, убил в партийном человеке верность БУКВЕ РЕЖИМА и стал говорить, не боясь совершить ошибку, не боясь нарушить еще сталинскую сакральность БУКВЫ, ее изначальность и могущество.

Концептуализм – одна из наиболее разработанных техник десакрализации дискурса власти. Смена или анаморфоз Буквы в искусстве. Другими словами, автоматическое письмо власти + дискурс идеологем были атакованы письмом без дискурса, новым артистическим жестом, весьма точно направленным на адресата, письмом-вирусом, заражением дискурса власти проникновением в ее автоматическое письмо: замедлить, остановить, прервать, разрушить.

20. Зато концептуальные художники принесли с собой тщательно разработанные технологии для актуальной артпрактики (хэппенинги, перформансы, инсталляции и т.п.). В таком идеологическом режиме БУКВА не существует отдельно от ДУХА, как и ДУХ – от БУКВЫ. От буквы к письму, которое начинает разрабатывать концептуализм в пику автоматизму идеологем-иероглифов советского режима. Концептуализм начинает развивать технику автоматического письма, невольно пародируя автоматизм письма власти, весь ее «дискурс», который в последние годы СССР явно не справлялся с задачей контроля за повседневным использованием языка. Сразу же вспоминаются медгерменевты, стиховые экстазы Дм.А. Пригова, эссеистический кружок М. Эпштейна. Надо заметить, что как раз в 1970-х годах автоматическое письмо власти начинает восприниматься как что-то абсолютно чуждое и даже абсурдное переживание, не соответствующее повседневной норме реального общения людей. Везде и всюду было это письмо власти, лишенное поддержки со стороны ее собственного идеологического дискурса. Двойного сознания не было, но было очевидное осознание пропасти, которая образовалась

между Реальным и способами его Репрезентации в автоматическом письме власти. Второе опережающим темпом уходило от первого, разрушая «марксистско-ленинскую» идеологию. Наивность Горбачева была в его вере (пускай, показной) в какой-то подлинный ленинский социализм. Он не совсем понимал, что всякая дискуссия, всякое мнение, всякий конкурс идей убьет любой идеологический ресурс (если о нем вообще можно говорить). Появился достаточно странный «автоматизм письма» – люди уже ничему не верили, но везде было письмо, везде все *правильно* писалось, произносились речи и так далее...

21. К концу 1970-х годов стало ясно, что режим перешел новую фазу: резко увеличился разрыв между тем, что относится к БУКВЕ, ЗАКОНУ, КОНТРОЛЮ и тем, что говорится и что можно говорить. Ранее партийный дискурс отвечал за контроль над тем, что народ думает вслух, и что надо представлять в качестве «правильного» сакрального образа власти, который ограничивает народную волю к слову. Политическое письмо режима автоматизировалось и ушло из-под контроля идеологически-партийного дискурса. В концептуализме играла громадную роль Буква, манипуляция чужим словом, его переименованием, снижением, переводом в пластический жест, картину, скульптурный образ. Первые наиболее значительные акции испытывались в основном на членах художественного и близкого к нему сообщества, были шокирующими, но не политическими. Акционизм приобретает силу и влияние только тогда, когда становится участником политического события или его сопровождает, или его обнаруживает в предельно обостренной экспозиции жеста.

22. Нельзя назвать новым этап развития современного отечественного акционизма, но он явно приходит на место, освобождаемое концептуальной идеологией искусства. Что главное в этих изменениях? Фактор прямого воздействия, который стал возможен только потому, что общество получило иной уровень свободы<sup>1</sup>. На мой взгляд, акционизм и появляется как следствие осознания нового чувства свободы и, конечно, готовности это чувство продемонстрировать. Область прямого действия художественного жеста необычайно расширилась появился новый ПОТРЕБИТЕЛЬ, – все массмедийное сообщество, а не только отдельные группы знатоков и любителей актуального искусства. Интеракция лежит

<sup>1</sup> Контроль за пространством сакрально-официозным был достаточно велик. Все места-сцены, на которых может быть экспонирован акционистский художественный жест, находились под жестким контролем. В период брежневско-андроповского правления особенно тщательно контролировалась Красная площадь. По регламенту охранных мероприятий, на устранения демонстраций и отдельных случайных акций на площади дежуривший милицейский наряд должен затратить минимальное время (что-то вроде 15 секунд). Другими словами, любая акционистская выходка тут же пресекалась. Во всяком случае, тот, кто их задумал и исполнил, сразу же получил бы сроки по разным диссидентским и уголовным статьям.

в основе взаимодействия со своим потребителем, здесь именно острие актуализации художественного жеста. Для акционистского художника актуальное – это прямое действие на Другого. Причем, другой не может уклониться от него, избежать, предотвратить.

23. В 1990-х годах – времени хаоса и первичного грабительского накопления отечественного олигархического капитала – акционизм не может найти своего места внутри актуального искусства и остается некой буржуазной акцией внутри только что народившейся постсоветской буржуазности. Действительно, актуальное искусство складывается в постоянную практику на тяжелом депрессивном фоне: разруха, катастрофическое обнищание населения, невероятные объемы преступлений и преступной активности, рождение олигархов, гламура, «общественного мнения», обновление карательных институтов, нарастающее влияние ТВ+Интернета – но все это «мимо», трудно найти во всем позитив будущих изменений. Оказаться в фокусе этой свободы... Акционизм начинает атаку именно тогда, когда оказывается способным захватить (хотя бы на время) сакральные места постсоветского городского пространства и переименовать их. Инструментами подобных действий акционистских групп являются: скандал, партизанская война, провокация, немая речь (запрет на язык, нельзя говорить). Все эти инструменты используются с одной целью: освободить старые вещи от постсоветского ореола и места. Концептуализация события недостаточна, необходимо прямое воздействие на окружающую среду с целью ее радикальной трансформации (хотя бы на то мгновение, когда осуществляется акция). Надо покончить с пониманием (созерцанием) идеи всемогущества разума и рефлексии. Нужно атаковать сознание не призывом к «свободе мысли», не через речь или ум, а через *тело*, то есть атаковать все то, что вовлекает соучастника акции, нового Потребителя в «жесткую» практику перделки его собственного тела и тел других, их новых образов. Акционизм пытается создать новую антропологию – антропологию актуальной телесности. Молчание акционистского художника – не что-то субъективное и произвольное, в нем суть самого существования акционизма: используется исключительно телесный язык. Действие связывает желаемый объект с тем, кто его наблюдает и пытается захватить, присвоить, разрушить. После победы перестройки и наступления эры Большого криминала (все 1990-е) образовалось новое пространство социума, свободное и открытое для преступлений и бегства, анонимности и кражи, но не для бунта. Основная масса населения, как могла, закрылась от невыносимого реального всяческими защитами и тем более от искусства, взывающего напрямую к этой отвратительной, смертельно опасной Реальности. Акционизм был особенно успешен там, где использовал человеческое тело и все другие тела (музейные, тела массы и т.п.)

24. Важно отметить, что в центре акционистской идеологии остается принесение жертвы. Причем если одна жертвенная акция делает самого художника целью и центром представления идеи, то в другом случае

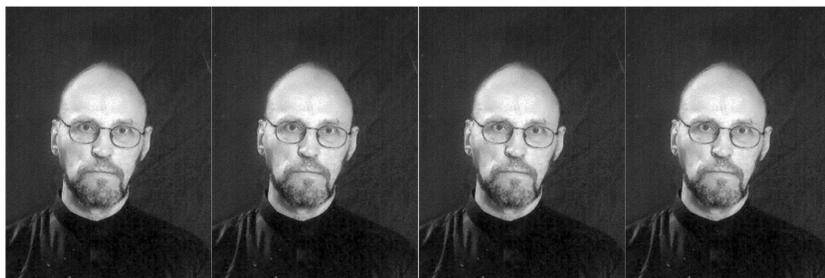
атака направлена на конкретные идеологемы, нормы и институты – дискурс власти – и на тех людей, которые представляют их в сознании общества. Художник такого направления намного чаще подвергается преследованию со стороны властей, чем художник, который производит себя в качестве объекта опыта и произведения искусства. Надо признать, что акционистское искусство необходимо связано с такого рода самопожертвованием. То, что Ан. Осмоловский называет искренностью актуального художника, я называю готовностью к самопожертвованию, жертвенности, в конечном итоге к *риску* потерять все что имел и даже больше этого – просто попасть в тюрьму. Ставки растут: недостаточно быть просто художником, недостаточно быть успешным художником, но как стать тем, кого услышат многие, не имеющие к искусству никакого отношения?<sup>1</sup>

#### НЕВОЗВРАЩЕННЫЙ ВЗГЛЯД. О МАСКЕ ДМ.А. ПРИГОВА

Анемичное лицо, Ваш трюк, поэт...  
*Николай Заболоцкий*

25. Что навсегда запомнилось, оказалось чисто физиогномическим впечатлением: меня поражало лицо Дм.А. – его отстраненность от того, в чем он сам участвует и что, собственно, создает как актуальный художник; и это – не чувство, близкое определению: «быть не в себе», и не искусственно поддерживаемое психологическое состояние, может быть, что-то похожее на известную маску Бастера Китона. Непроницаемое, ни на что не реагирующее выражение: может – мрачное, но не настолько, может быть – отчужденное и застывшее в себе, но не настолько; со взглядом, смотрящим и не смотрящим на тебя; и, находясь в одном месте, он ведет себя так, как будто находится в другом. Не знаю, может быть, мое наблюдение ошибочно и мало кто разделит его, но я вижу облик Дм.А. через эту его маску. Фотографии Дм.А. прекрасны именно этой полной отстраненностью. Когда сталкиваешься с редкими фотографиями В. Хлебникова, то, как бы его ни снимали, взгляд его никогда не приходит к нам – он так и теряется где-то на подступах к нашему миру, не переходя границ времени. Найти фотографию Хлебникова, где он смотрел бы в глазок фотокамеры, невозможно. Взгляд в сторону – был

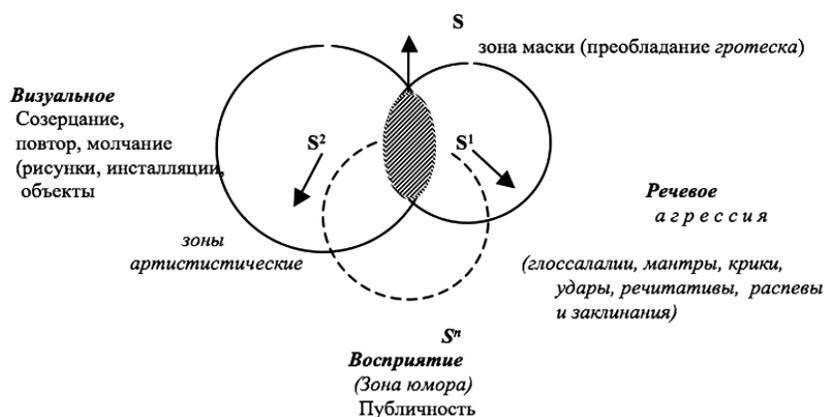
<sup>1</sup> Помню, в моем секторе Олег Кулик с успехом демонстрировал некоторые видеоэпизоды из своей «собачьей жизни». Особенно, меня заинтересовало видео, где он в качестве собаки, причем крайне агрессивной, бросается на немецких овчарок, которых удерживают от «ответа» полицейские; они располагаются по кругу на некотором расстоянии – на расстоянии цепи, к которой привязан Кулик-собака. Высоко над этим местом реет белый флаг с голубыми звездочками. И что мы видим? Мы видим уязвимое оголенное человеческое тело, которое мечется между собачьими мордами, которые в любой момент, как только поступит команда, могут его разорвать.



Дмитрий  
Александрович  
Пригов

самым открытым взглядом великого поэта. Для Дм.А. его собственная маска имела большое значение, ибо она делала его экстерриториальным лицом в артэксперименте: он и автор, и участник, но и не автор, и не участник, даже не публика. Мы только что обсуждали своего рода артистическую ценность невозвращенного взгляда – она как раз была в том, что разрушала артистическую ауру традиционного образа художника, ищущего поддержки, славы и оправдания. Это взгляд невозвращенный, взгляд, отстраняющий нас от образа, который создается на наших глазах. Нельзя сказать, что художник здесь, как зомби, как сомнамбула или психоавтомат, и вместе с тем здесь именно такая поведенческая маска, которая устраняет всякое событие обмена взглядами и, следовательно, понимания того, что происходит прямо перед нами. Другими словами, маска Дм.А. не ограничивает его возможности как актуального художника. Маски – фикция идентичности, на самом деле она скрывает невероятные возможности перевоплощения, которыми пользовался Дм.А. – как поэт, художник, мастер перформанса и инсталляций, виртуоз глоссололий и пр. – переходящая, скользкая идентичность.

26. Основной пластически выразительной формой актуального искусства начала 1990-х годов была агрессия. Причем агрессия, часто имевшая весьма точного адресата. Впоследствии ее энергия ослабла, поскольку убийственная жестокость того времени не позволила принять как общественное явление эстетику агрессивного жеста. Средовая агрессия подавила эстетический опыт. Правда, он не исчез и был развернут в иную сторону – обращен своей провокационной, «стёбной» стороной к ближайшему кругу тогдашней артистической тусовки. Жертвами и участниками различных артэкспериментов стали сами художники. Помню, на одном из поэтических вечеров в конце 1980-х годов, если не ошибаюсь, в клубе им. Зуева на Лесной улице выступал Д.А. Пригов и читал своего «Милиционерэ». Прекрасная агрессия свободного артиста – все вокруг разрушалось и казалось, что из ближайшего прошлого уже ничего «ментовского» не осталось – только один пригововский «милиционерэ». Тогда комическое начало пригововского стиля в меньшей степени, нежели агрессивное, анархистское могло влиять на аудиторию.



**S** – это и есть зона маски, она неизменна и даже неподвижна<sup>1</sup>, никак не меняется ее выражение, она семантически опустошена, как улицы старого Парижа на фотографиях Атже (ими восхищался Беньямин), оно, это лицо в своем отстраненном облике, – это лицо без ауры. **S<sup>1</sup>** – здесь, собственно, начинается ближайшая среда, к которой относится агрессия (или ее видимость), понимаемая комика, жесты; **S<sup>2</sup>** – это уже другая среда, в которой артвоздействие не носит прямого характера, и это – среда видимого, здесь уже тело художника не «звучит», нет никакого эха, «чистое пространство», лишённое каких-либо звучаний. Тело репрезентирует себя в полном молчании и без какой-либо обратной связи. Затем и тут же переход в разные виды записи (от письма – вплоть до символических изображений). Наличие подобной маски позволяет Дм.А. осуществлять действия, чрезвычайно близкие шаману, а иначе говоря, не ограниченные ничем – ни жанром, ни профессиональными навыками, ни идеологией или общими целями искусства. Как и шаман, Дм.А. имеет неподвижную маску, что позволяет – именно в силу ее общей нейтральности к происходящим событиям, ее невовлеченности, отстраненности – создавать новые возможности игры. В каждой среде своя шоковая программа: если для **S<sup>1</sup>** это прямой вызов и прямое воздействие, сверхбыстрое, с доминантой речевого, то для **S<sup>2</sup>** – замедление, остановка, каталептическое затишье в инсталляции представляют собой нечто подобное шоку. Здесь все ускоряется, там все замедляется. Я веду к тому, что Дм.А. скорее был артистом актуальности, нежели актуальным художником. Если первый все делает на свой страх и риск, не обращая внимания на тех, к кому обращается, то второй всегда делает нечто для Другого (так он попадает в зависимость

<sup>1</sup> Вспоминается эпизодическая роль Дм.А. в фильме А. Германа «Хрусталева, машину». Вероятно, его «маска» понадобилась, чтобы придать наибольшую реальность больничному пространству. Мне показалась, что Дм.А. у-местен или, еще точнее, сов-местим не только с этим, но и с любым другим пространством, неважно будет ли оно игровым и высокохудожественным или только повседневным; со-вместим, поскольку оно так же ему чуждо, как и любое другое, в которое он попадает...

от требований последнего – то, что называют сегодня артрынком). Актуальность не технологична, для нее нет правил – так и действовал Дм.А., всякий раз оказываясь в том месте, где актуальность текущих событий обещает шок. Надо различать, как мне кажется, артиста актуальности и актуального художника более строго, чем это мы могли делать раньше. Последние выставки актуального искусства убедительно показали, насколько даже в своих лучших образцах оно подчинено уже логике артрынка – стратегии гламура – и не в силах больше создавать инновационную среду. Сплоченные коллективы ремесленников друг за другом вываливаются на сцену актуального искусства в поисках славы и денег. Те, кто еще в 1990-х годах пытался придать актуальному искусству новые измерения: «физическую агрессию» (Кулик, Бренер, Осмоловский, АЕС и другие) переводят воображаемое в план новых материалов и все более рафинированных арттехнологий. И только некоторые из актуальных художников, такие как Дм.А., выбирают артистизм против расчетливой рыночной стратегии. Универсальный художник или АРТИСТ в силу своего «генетически» наследуемого (не побоюсь этого слова!) шаманизма способен осуществлять индивидуальные проекты наперекор технологически перегруженному современному искусству. Актуальный художник – когда он перестает быть артистом, – становится дизайнером, декорирующим зону влечений «новой» буржуазности. Дм.А. интерпретировал собственное творчество как жертвоприношение, готовность принести себя в жертву – что есть основа профессионализма, даже его высшая степень.

27. К середине 1990-х годов Дм.А. меняет тактику – учитывая прошедшие годы, изменившееся время, он действует большей частью через задержку. Или остановку времени (видеоинсталляции, перформансы, портреты). Сегодня, когда все захвачено быстрым темпом, поглощающим нашу жизнь, не дающим ни на мгновение чувства покоя, шоком становится замедление – не самое быстрое, а самое медленное – вот что требуется. Ничего не происходит, никаких содержаний, вызывающих размышление, все монотонно себя повторяет. Искусство повторения – вот цель. Артистизм Дм.А. подчинен вполне прагматичной цели: не поддаваться внешне навязываемому ритму, скорее – противостоять ему. Тот же актуальный художник, который стремится поспеть за событиями, становится частью внешнего процесса, превращаясь в ремесленника, специалиста по вкусу, эстетического слуги или бизнес-художника. Технология полностью подчиняет себе инновационное воображение, да и оно «не срабатывает», ибо всякая новизна теперь – лишь момент в технологической цепочке. За что Дм.А. ни брался, везде риск был естественной рамкой его артистического действия. Насколько я слышал, перед самым уходом он дал согласие на участие в каком-то совершенно чудовищном перформансе: его должны были поднимать в шкафу чуть ли не на 12-этажную высоту одной из башен главного здания МГУ. Будучи «в возрасте» все-таки, Дм.А. тем не менее принимал риск, вступал в такие отношения со своей художественной практикой, где мог оказаться ее жертвой.

28. Если вы посмотрите внимательно, многие из его работ связаны с замедлением. И вообще фактор замедления разрабатывался начиная с Уорхола. Этот прием был использован в видеоинсталляции: на картинке с одной стороны сидит Дм.А., а с другой – его контрагент. Дм.А. управляет, делает пассы, дирижирует движениями второго, зеркально отражающего его собственные движения. Очень медленное, дзен-буддистское упражнение. Хотя движение медленное и возможен столь же медленный просмотр, но здесь нет подлинного «традиционного» созерцания. Напротив, оно разрушено медленным повтором одних и тех же жестов и маятникового движения. Мгновенность схватывания ситуации уже произошла, наступает очередь транса, то есть некоего состояния, когда мы вовлекаемся во внешний нам ритм и пытаемся им овладеть. Повторение – именно такое, очень медленное – как раз и указывает на возможность транса. Итак, сверхбыстрое чередуется со сверхмедленным, и то, и другое нарушают традиционные пути восприятия произведения искусства. Традиционное, ауратическое произведение искусства перестает существовать, ибо отмирают традиционные формы его восприятия. Но это не значит, что вне сферы актуального (современного) искусства прежние формы созерцания не могут быть по-прежнему активными. И тот художник, который старается поспеть всюду, становится дизайнером цивилизационного процесса. Он участвует в нем как технолог эстетического. Тот же художник, который не желает успевать, устанавливает правила задержки. Различные виды остановок, которыми он пользуется, существуют для того, чтобы обратить внимание на повтор, и для того, чтобы человек имел время не для созерцания, а для понимания природы повтора. Человек должен выжить среди этих разных ритмов, он должен получить время для того, чтобы что-то просто разглядеть, что-то мгновенно схватить, что-то не заметить, то есть как потребитель образов и «раздражений» обладать бесконечной скоростью восприятия. Насколько это возможно сегодня – уже не вопрос. Достаточно указать на виртуальные миры Сети.