

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

ИСКУССТВО

Игорь Сушцелов

ИЗДАНИЕ ПЕРВЫЕ

Пишущий о современном искусстве и вообще-то оказывался в двусмысленном положении. Положение пишущего о современном русском искусстве сомнительно вдвойне.

Было время, когда искусство создавалось по образцам. Искусство иконы основывалось на реальности видений, посещавших святых. Искусство классицизма ориентировалось на античность и стремилось сочетать античную пластику, традиционные христианские сюжеты и трехмерное математизированное пространство. Помимо образцов, пришедших из традиции, образцом стал также и непосредственно созерцаемый мир. Роль критика искусства в этих условиях была ясна. Некушанным взглядом он мог отметить достоинства и недостатки каждой работы, принимая во внимание известные ему образцы, а также другие работы других художников, пытавшихся решить сходную задачу.

При этом критик выступал как бы на равных с художником. Они в равной степени могли считать себя знатоками. Разница была лишь в том, что один из них владел резцом и кистью, а другой — словом. И хотя художник всегда мог упрекнуть критика в том, что он может лишь критиковать и ничего не умеет сделать сам, критик с тем же правом мог упрекнуть художника в самодовольстве и неумении взглянуть на свою работу объективно. Художник и критик мыслились тем самым как некоторая двуединая сущность, не могущая воплотиться в одном человеке лишь в силу несовершенства и ограниченности человеческой природы.

Для современного искусства нет образцов. Пути художника и критика поэтому разошлись. Художники стали создавать искусство, которое в глазах публики не являлось таковым. Для принятия этого искусства в качестве искусства критики стали создавать теории. Между критиком и художником возникла пропасть.

Саму идею сделать непримлемое приемлемым посредством объяснения критики самозатвора из современной науки. "Консервативный переворот", вызвавший современную науку и жизнь, состоял в том, что очевидное было признано вводящим в заблуждение, а заслуживающим доверия — то,

что от взгляда скрыто, но поддается объяснению. Теория сделалась необходимым посредником между моделью мира, открывающейся взгляду ученого, и обиденным взглядом на мир, но также и между творением художника и публикой. Ученый сам формулирует свое видение мира и сам дает этому видению объяснение — в сущности эти два акта в науке совпадают. Творение же художника предстает перед публикой как безмолвная вещь. Безмолвная даже тогда, когда это творение — литературное произведение, ибо литература состоит не из речей, а из вещей, изготовленных из языкового материала. Теоретическая критика рассматривает искусство не как изображение реальности, а как ее символ: как бессознательную манифестацию человеческой природы. Лишь в теоретической критике искусство становится в таком случае подлинным свершением искусства, подобно тому, как лишь взгляду ботаника открывается смысл и значение растительных форм или геолога — структура минералов. Искусствоведение, как наука об искусстве, утрачивает в этом смысле отличие от науки о природе.

Повторяю, что странность современного искусства для общественного взгляда породила такой теоретический взгляд на него — взгляд, невозможный в классическую эпоху. Тут следует учесть и еще один важный фактор. Импульсом для удаления современного искусства от общепризнанных образцов стало, в первую очередь, знакомство европейцев с культурами других стран и эпох. Это знакомство продемонстрировало для них относительность европейских традиций и вызвало у художников желание творить за границами той культуры, к которой они принадлежали. В то же время и гуманитарные науки стали искать определения для человеческой культуры за пределами одних лишь европейских моделей. Искусство иных стран и эпох пришло к зрителю также посредством объяснения, посредством теории.

Образовалась тем самым своеобразная ситуация. Художники в рамках их собственной культуры стали служить предметом объяснения, подобно дикарям, чьи обычаи без подоб-

ного объяснения зрявоиселящий человек счел бы просто неясность. Возникло множество теорий, каждая из которых стремилась определить искусство таким образом, чтобы под это определение попало как искусство европейской традиции, так и искусство других стран и народов, а также последние по времени течения европейского авангарда. Цель создания таких теорий всегда была одна: отделить искусство от неискусства таким образом, чтобы граница совпадала с реальными границами, наблюдающимися в различных культурах, а также в современной автору теории художественной жизни. Искусство противопоставлялось неискусству как спиритуальное — низменному, как сделанное человеком — природному, как сфера предметности — области чистых идей, как природно спонтанное — рассудочному и т.д. и т.п. Все эти объяснения имели в виду не только формальное отличие творений искусства от прочих вещей, но и определенную характеристику ментальности художников, противопоставленную ментальности обычных людей. Художники понимались как особое племя, которое чтит не те образцы, которые чтят обычные европейски-образованные люди, и видит не то, что видят остальные, а подобно жителям, скажем, острова Пасхи, чтит странных богов и служат им необычным образом. Это особое племя художников иногда порицалось, а иногда одобрялось. Поскольку художники, как и жители острова Пасхи, несомненно признавались принадлежащими человеческому роду, то их опыт, естественно, признавался в то же время значимым и для обычных людей. Иногда слышались призывы во всем им подражать, как постоянно слышались призывы подражать цыгарям и устройству их общества. Иногда, напротив, предлагали так устроить общество, чтобы все его граждане могли жить нормальной жизнью и смотреть на вещи нормально и племя художников потеряло бы reason существовать. Иногда же существование этого племени признавали необходимым, подобно существованию особого племени священнослужителей.

Но представление о современном художнике, как о

представители особого племени, несомненно ложно. Художник принадлежит к той же культуре, что и теоретик. Кого нельзя объяснить как иноплеменика или человека прошедших веков. Теоретик исходит из некоторого предположения об искренности художника: если художник изображает вещи не такими, как их видят другие, значит сам он их видит именно такими. Или: если художник делает вещи некрасивые по общим стандартам, значит они ему представляются красивыми. Отсюда следует, что надо предложить теорию, объясняющую, почему человек может видеть вещи именно так, а не иначе, и именно это, а не иное, находить красивым. И вот новая теория готова. Но художники, делая необычные и некрасивые по общим стандартам вещи, утверждают этим лишь одно: общепринятые стандарты условны, предпосланье унаследованного от традиции образца или образца, даваемого самой природой, безосновательно и иллюзорно. Естественно, что одна за другой теории терпели крах — художники учитывали их и сознательно нарушали.

Концепция авангарда подразумевает, что каждый следующий шаг делается в одном и том же определенном направлении. Авангард — дело теоретиков, а не художников. Для теоретиков каждый следующий шаг в искусстве был поводом сформулировать новую теорию, дающую более общую дефиницию искусства, т.е. теорию, охватывающую все до того известные его формы плюс еще одно новое художественное течение. Однако достигнутая глубина немедленно оказывалась мелью, ибо следующее направление делало дефиницию негодной. В этот момент теоретики обычно прозревали и понимали, что его просто надули и что следующее направление вовсе не углубляет представления человечества об искусстве, а просто дискредитирует его теорию и специально для этого возникло. Не тут же голос прозревшего критика сливался с голосами обскурантистски настроенной толпы, и новый теоретик восходил по костям старого.

Лишь в самое последнее время прозрение становится

всеобщим и ошибка явной. Художник — не особого рода человек, который искренне и "на самом деле" видит не так, как другие — он специально и нарочито нарушает установленные образцы. Зачем? Чтобы продемонстрировать, что все — буквально все — может стать искусством, если отнестись к нему соответствующим образом. Но в свете этой истины теоретизирование утрачивает смысл. Какова была бы цена сравнительной антропологии, если бы выяснилось, что все изучаемые ею туземцы — актеры из Голливуда и что все мифы и эпосы написаны в кафе за углом. Какова была бы тогда цена всем рассуждениям и обобщениям касательно человеческой природы? А ведь именно такой пассаж случился с теориями относительно современного искусства и, что более всего удивительно, случился, несмотря на то, что художники никогда не делали секрета из своей задачи. И, следовательно, весь нафос теоретизирования и объяснения был лишь самообманом, коренившимся в устойчивых предрассудках самих теоретиков.

Но если все может быть искусством, то авангард утрачивает направление, и попытки объяснения теряют смысл. Зачем объяснять, чем отличается искусство от неискусства и что нового внесли те-то и те-то в понимание этого отличия, если отличия-то и нет? В новой ситуации критик, как кажется, окончательно теряет почву под ногами. Теоретизировать не следует, но и критерий вкуса потерял смысл: ведь если искусство не ориентируется на образцы и ничем не отличается от неискусства, то с ним вообще нечего сказать. Акт искусства превращается в событие внутренней жизни человека.

II

Сделать "все" творением искусства означает ко всему отнестись созерцательно, незаинтересованно. При этом не обязательно умереть от голода, подобно царю Мидасу, все превращавшему в золото. Такая судьба может постигнуть, спо-

рее, традиционалиста, для которого золото — это драгоценно, а остальное — не драгоценно. Отнестись ко всему как к искусству означает отнестись и к еде и к пищеварению как к искусству. Целиком остаться в повседневности и все повседневное сделать искусством.. Такая дефиниция искусства вполне традиционна. Она встречается у греков. Она известна дзен-буддистам. Она была выявлена немецкими романтиками. Эта дефиниция окончательно определяет различие между художниками и прочими людьми. Все человечество живет в утилитарном мире и надеется на результат от своих усилий. Художник живет в том же мире, но он умеет созерцать его и наслаждаться им здесь и сейчас, не ожидая сомнительного результата. Отличие художника от профана оказывается радикальным, но чисто внутренним. И именно потому радикальным, что чисто внутренним. Нельзя преодолеть различия, которого нельзя зафиксировать.

Но один пункт в этом рассуждении остается, правда, неясным. Что означает это "все", которое может быть искусством? Художник не просто констатирует, что все может быть искусством. Он приводит пример. И этот пример всегда представляет собой нечто новое, т.е. нечто такое, что во "всем" до творческого акта художника — вообще не имелось. Предлагая нам свое творение, художник предлагает нам пример просто вещи, пример всего, чего угодно. Но в мире нет просто вещи. В мире есть только определенные вещи, которые выполняют определенную роль в мировом целом. Предлагая нам "просто вещь", художник создает нечто лишнее, дополнительное по отношению к миру и поэтому праздное и доступное только созерцанию. Такова, во всяком случае, его задача. Однако мощь мира такова, что он втягивает в себя все, что создается. Творение искусства начинает выполнять определенную роль — от орнаментальной до идеологической. Он включается в состав мира, т.е. во "все". И художник вновь создает или находит — вещь, которую нельзя использовать. Просто вещь. И вновь эта вещь представляет "все". А то искусство, которое уже создано,

конечно, всегда что-то представляет, изображает и выражает. Это неизбежно. Но не потому, что этого хотел художник или кто-либо еще. А потому, что будучи неподвижно и на виду, оно само представило возможность превратить себя в эмблему места и времени своего создания. Это не означает, разумеется, что искусство прошлого теряет свой статус искусства и превращается в культурный штамп. Само по себе искусство прошлого полно скрытых возможностей. Однако это так именно постольку, поскольку оно принадлежит прошлому и живет в единстве наших воспоминаний и нашей собственной зависимости от прошлого. Лишь будучи извлечено из прошлого и представлено в качестве образца искусство превращается в штамп. Для каждого времени и для каждого места нужен художник, творящий новое искусство.

Романтическая "перемена сознания", т.е. отказ от утилитарного отношения к миру в пользу созерцательного, предполагает мир как нечто завершенное, готовое, к чему можно какими-то образом отнестись извне. Но художественное творчество состоит в создании такого предмета, который был бы нов по отношению к миру и тем самым вынуждал бы зрителя к созерцанию, а не предполагая переворот в сознании зрителя уже свершившимся. Суть и действие искусства — в нем самом, а не в зрительной установке.

Но если дело обстоит именно так, то место для критика все же обнаруживается. Критик вновь становится партнером художника. Их принадлежность к одной и той же культуре и их, благодаря этому, совместный опыт дают им обоим знание того, что может быть понято утилитарно, а что оказывается поистине новым и неутилитарным. Это знание в высшей степени ситуационно и в высшей степени принадлежит своему времени. Так, если сегодня художественный профессионализм превращает художника в ремесленника и художник стремится к повседневности, то завтра он может вновь вернуться к чистым формам искусства в стремлении избежать навязываемой ему социальной роли. При всех переменных обстоятельствах критик способен, если он способный критик,

увидеть поистине новое и останавливающее внимание от переключенного старого, чье употребление уже известно. Лезуинг "все может стать искусством" удачно маскирует невероятную трудность для художника найти ту форму, в которой это "все" может быть представлено. Художник должен для этого идеально чувствовать иерархию вещей мира и их взаимодействие, чтобы избранная им вещь предстала вещью иного, а не того же рода, что, увы, так часто происходит. Но эта чувствительность к устройству мира — не исключительная привилегия художника. Он может обладать и профан-критик. В современной ситуации критик выступает именно не как знаток, ибо образцов нет — он выступает как профан. Не стремясь становиться навязчивым художником, критик не соревнуется с ним в тонкости вкуса, как это было у классиков, не сливается с ним в экстазе эзотерического понимания, как это было у романтиков. Критик остается самим собой и, именно оставаясь самим собой, оказывается в состоянии судить, встретил ли он в творении искусства, представшим перед ним, нечто такое, что противостоит ему в качестве поистине иного, или он еще раз обнаруживает в нем изображение самого себя.

II

Итак, в современном искусстве критик ждет создания того, что представляет мир, будучи как бы лишним дополнением по отношению к нему. Художники Запада ищут этого представления в некотором неутраченном измерении повседневного человеческого места. Духана — яркий тому пример. Но и мистическое эзотерическое искусство — какуцая им противоположность — также ищет в самой повседневности некоторого мистического знания. Отсюда искусство таких символистов, как Одиссон Редон, и далее вся история сюрреализма. Художники более "чистого", геометрического направления ищут чистую форму, присущую в равной мере и творениям искусства и вещам мира и т.д. "Все", ко-

торое может стать искусством, дается через единицы элементарного повседневного опыта, китивно связывающего человека с универсумом, повседневность здесь может означать и повседневность мистического опыта и повседневность мечты в их противопоставленности теоретизированию и догматизму.

В России эта элементарная повседневная связь с универсумом всегда была ослаблена. Сейчас она особенно ослаблена. Русская икона, в отличие от западной, имела целью представить идеальный мир абсолютных событий, запечатлеть Неправильный свет, а не представить земную жизнь Христа такой, как она протекала в повседневности земной жизни. Русский реализм XIX века отнюдь не означал любования повседневной жизнью в противопоставление условным образцам искусства. Русский реализм XIX века был насквозь идеологичен. Русский пейзаж был не изображением того пространства, внутри которого уставший от суеты и шума горожанин мог ощутить вновь связь с Природой, каким был западный пейзаж XIX века, а неким идеологическим знаком либо могучей русской природы /читай, русского характера/, либо фоном, на котором разворачивается тяжелая жизнь мужика, либо еще чем-нибудь в этом роде. Портреты, интерьеры, городские сцены — все было идеологично. Встреча двух людей на улице изображалась как встреча двух противостоящих друг другу классов и т.д. В результате картина становилась чем-то вроде идеологической , в которой каждый элемент был значим и имел свою идеологическую семантику. Эту традицию продолжил и социалистический реализм XX века. Русский авангард в свою очередь имел некую космическую утонченность. Его ментальность резко отличалась от ментальности западного авангарда тех лет. Если на Западе авангард стремился запечатлеть новое историческое сознание, то в России ведущие деятели авангарда — Хлебников, Малевич, Татлин — видели в обнаруживающейся исторической относительности всех ценностей доказательство их полной несостоятельности. Их целью была реализация внеисторической космической истины, увиденной за преде-

нами всякой исторической повседневности.

В наше время отношения советских людей ко всем аспектам их жизни предельно идеологично.. Любой контакт с действительностью опосредуется государством и получает идеологическое звучание. Повседневность съедена идеологией. Мельчайший повседневный жест имеет свое идеологический шифр, является жестом "за" или "против", и этот шифр всем известен и всеми учитывается. В этих условиях поиск элементарного носителя "всего" оказывается изначально иллюзорным. "Все" задаётся идеологией. Результат: сама идеология становится предметом искусства. Но идеология может стать предметом искусства только если она, так сказать, обезврежена, приведена к абсурду. Именно это и делается сейчас многими художниками в современной России.

Первое время после относительной либерализации общественной жизни в России в начале 60-х годов многие художники обратились либо к чистому искусству, независимому от социальных обязательств, либо к непосредственному изображению тех сторон жизни, которые ранее не были представлены в официальном искусстве. Этим художников часто называют экспрессионистами, сюрреалистами, абстракционистами и т.д. На самом деле, за исключением некоторых мастеров, сумевших создать свой замкнутый и изолированный мир форм, художники того времени лишь воспользовались свободой, предоставляемой современными западными течениями, чтобы вынести наружу все, что у них накопилось внутри за долгие годы, либо чтобы прижать к рукам все вновь открывшиеся им культурные приманки. Однако и то, и другое быстро идеологически ассимилировалось, ибо относилось к многообразию жизни, заведомо идеологизированной.

Но что означает "представить саму идеологию"? Идеология есть нечто эфемерное и всепроникающее. Однако идеология ограничивает конечность человеческой жизни и конечность человеческой возможности. Для того, чтобы идеология могла реализовать себя, она должна иметь адекватного ей носителя, деятеля. Если выясняется, что в реаль-

ности идеологическое уравнение не решается, что тот "х", который должен обладать теми-то и теми-то качествами, чтобы быть носителем идеологии, на деле равен нулю, то идеология приводится к абсурду.

Под идеологией здесь не следует понимать только одну господствующую идеологию, но идеологию как таковую, поскольку в идеологически насыщенной атмосфере любая, даже относительно честная и безобидная идея возрастает до уровня всеохватывающей идеологии. Господствующая идеология и формируемые ею отношения человека и мира представляют собой как бы породившую модель, матрицу, по которой идеологии могут порождаться и порождаются в бесчисленном количестве. Искусство поэтому и приводит к абсурду не какую-то конкретную идеологию, а идеологическое существование в мире как таковое. Приведу примеры.

Одна из работ художника И. Кабакова представляет собой холст, разделенный на прямоугольные участки-ячейки. В каждой ячейке имеется запись, которая представляет собой имя говорящего и некоторое его высказывание. Все высказывания характеризуют кого-то /или что-то/ таким образом, что зритель теряется: идет ли речь об одном персонаже или нескольких, или о неодушевленном предмете и т.д. Предмет определенных распадается и описание его оказывается недостаточным: он не собирается из многого в нечто единое. Использование текста сближает эту работу Кабакова с работами западных концептуалистов, но внутренне она радикально от них отличается. Нафое концептуализма состоит в уравнивании визуального образа предмета и его языкового описания. Концептуальная работа наглядно представляет "концепт". В работе Кабакова концепт ускользает от схватывания. Язык берется в его идеологической функции, в его способности убедительно говорить о том, чему в реальности ничто не соответствует или, точнее, соответствует ничто. Иллюзионистская природа речи и, в особенности, искусства, дает возможность доступа в мир воображаемого. Но она может быть использована и идеологи-

чески, как способ подмены реальности. Именно такое использование искусства и влиятельно выявляется Кабаковым. В другой его работе надпись на картине гласит "Я здесь" и приводится имя говорящего. Персонаж присутствует, но абсолютно ирреально: его в буквальном смысле нет, хотя дан повод мыслить его и даже локализовать его присутствие. Способность речи непосредственно являть, делать нечто непосредственно присутствующим, с которой говорил в своих работах о языке М.Хайдеггер, была использована концептуализмом для предметного использования концептов и слов. Эта же способность используется Кабаковым для обнаружения ничто — идеологической иллюзии.

Аналогично используются приемы, родственные западному поп-арту и гиперреализму художником Э.Булатовым. Упомянутые западные течения стремились уравнивать в правах картину и иные разновидности визуальных образов: фотографии, плакат, комикс и т.д. При этом и фотографии, и плакаты, и прочие продукты массовой культуры брались как непосредственное и спонтанное выражение психологии масс — их эмоциональности и их фетишизма. Непосредственная привлекательность картины уравнивалась тем самым с непосредственной привлекательностью массовой культуры.

Для Булатова оппозиция "картина-фотография" и "картина-плакат" сохраняет свой смысл. В фотографии и плакате художник видит прежде всего идеологизированный образ мира. Идеологический слой выявляется также и в картине. Однако картина предполагает соотношение с реальной действительностью, которое не предполагают другие визуальные образы и знаки. Представить плакат как картину и картину как плакат означает поставить вопрос о реальном существовании идеологических символов в реальном пространстве-времени и, с другой стороны, об идеологической символизации реальных пространственно-временных объектов и событий. Так, в картине "Улица Красикова" в центр композиции помещен плакат с изображением идущего Ленина. Этот плакат можно понять как элемент изображаемого на картине город-

ского вида. Но можно понять его и как фрагмент самого холста. В первом случае фигура Ленина предстает как закономерный идеологический штамп, помещенный в пространство реальной жизни и контрастирующий с ней своим неоправданным оптимизмом. Во втором случае само изображение улицы выявляется как чисто плоскостное, и фигура Ленина приобретает иллюзию объема и реального движения. Оба чтения равно возможны. Суть же работы состоит именно в их взаимной соотносительности, выявляющей идеологический слой любого изображения: картина как иллюзия противостоит здесь картине как реальности. Само же соотношение осуществляется в сознании зрителя, т.е. невизуально — в сфере отсутствия изображения, в ничто. Булатов также использует в своих работах надписи. Надписи служат ему для выявления плакатной, "ненастоящей" природы изображения, как элементы, дополнительно идеологизирующие его. При этом надписи в работах Булатова присутствуют в некоем идеальном пространстве мысли, как тексты в работах западных концептуалистов. Надпись — текст располагается на плоскости, которую он сам же конституирует, она подчинена обычным законам перспективы, принятым в традиционной картине, и на равных выступает с другими элементами визуального ряда. Это сближает использование текста Булатовым с использованием его Кабаковым в его описанной выше работе. Плоскость текста выступает в обоих случаях как изображение — она образует плоскость картины. Идеологическая иллюзия, создаваемая текстом, отождествляется с иллюзорным пространством картины.

Это сохранение картины в качестве места для иллюзии может показаться консервативным по отношению к логике западного авангарда, стремящегося выявить вечную, повседневную и несомненную основу искусства. Однако иллюзорность творения искусства будучи наглядно представлена художниками, перемещает событие искусство в субъективность зрителя, укореняет его в ничто, в чистом созерцании целого как идеологизированного целого. То дополнительное,

стоящее вне мира, к чему стремится искусство, обнаруживается не в некой элементарной связи человека и мира, а в их разорванности: в способности человека увидеть мир, оглянувшись с низины порога смерти.

Идеологическая и символическая роль картины используется В. Пивоваровым для создания поповедальных дневниковых работ. Не превращая повседневных переживаний в акт искусства, как это делается на Западе, Пивоваров, напротив, артикулирует свои переживания, используя для этого все мировые художественные стили от немецкого романтизма до концептуализма. Он не пытается поставить их под сомнение в качестве идеологических клише, а напротив, использует их с полным доверием в качестве таковых для крайне личного интимного рассказа.

Ленинградский художник В. Дышленко воспроизводит в своих работах некий омикетический образ "никого мира", живущего в сознании советского человека: мира идеализированного Запада и "красивой жизни". Дышленко, также как многие художники Запада, пользуется в своих работах надписями, фиктивными печатями, товарными знаками и т.д. Они играют у него роль своего рода ярлыков, утверждающих реальность того, что изображено представляет в виде несомненной грезы, чего-то совершенно ирреального и не имеющего никакого соответствия в действительности. Особенно четко соотношение иллюзорного и реального выявляется в работах Дышленко, отталкивающихся от стилистики поп-арта. Изображение представляет собой рекламу некоего предмета: указано, как им пользоваться и т.д. Сам же предмет представляет собой некое часто живописное пятно загадочной формы. Предметность растворяется в иллюзии, и все знание предмета, вся информация о нем остается иллюзией и не открывает к нему доступа. Знание присутствует, но вещь исчезает. Здесь вновь стилистика западных художественных течений дает возможность для их переосмысления в терминах иллюзии. Если для американца реклама — это реклама реального продукта, то для советского зрителя эта же реклама —

знак чего-то совершенно неуловимого и отрывающегося ему лишь чисто стилистически.

Соотношение иллюзии и реальности, возможностей языка и их, так сказать, "демотативной обеспеченности" выявляется также в работах А. Рубинштейна и Дм. Пригова, чье творчество лежит на грани поэзии и визуальных искусств. Проблема обеспеченности слова соответствующей ему реальностью может быть понята по аналогии с обеспеченностью денег наличием реальных товаров. Обеспечена ли идеологическая и вообще литературная валюта?

В тексте Рубинштейна, который так и называется "Это все", делается попытка перечислить эфемерные душевные состояния человека, свойства мира и модальности языка. Реальность оказывается за пределами каталогизации в языке, а языковые конструкции, обладающие, как кажется, ясным смыслом в контексте литературной речи, повисают без всякой реальной опоры. Феноменологическое описание не удается, мир и литература остаются в состоянии развода.

Несколько работ Пригова представляют собой как бы идеологическую модель космоса. Как на географической карте, на них можно найти области, заселенные идеологически близкими сердцу образцового советского человека понятиями, и области, заселенные понятиями, идеологически ему чуждыми. Возникает иллюзорный мир, подобный галактическому миру "Романа о Розе", с его лужайками наслаждений и рощами незнания. Понятия, призванные описывать реальный мир, сами образуют свои отдельные миры, в которых они обитают в качестве неких полуантропоморфных фантастических существ.

Проблема художественной иллюзии ставится русскими художниками и вне идеологической проблематики.

Так Ф. Мифанте сопоставляет в своих работах искусственные и природные формы. Он устанавливает в природном окружении зеркальные плоскости, имеющие форму квадрата, треугольника, круга — т.е. тех фигур, в которых художники традиционно сводили многообразие видимого мира. Далее ху-

художник фотографирует эти зеркальные объекты в их реальном окружении таким образом, что фиксируется мгновенная игра-отражений, часто делающая Природу и ее отражение в зеркале почти неразличимыми. Художник пребывает с фотокамерой как бы "над схваткой": он фиксирует и Природу и ее отражение в зеркале Искусства. Получающиеся в результате фотографии, однако, представляют не объективное положение вещей, а иллюзию в чистом виде: им не соответствует никакая предметная реальность — они являются остановленным мгновением, которое тем не менее остается не более, чем мгновением. Традиционный пейзаж фиксировался в качестве картины, обладавшей собственной предметностью. Художники современного лэнд-арта создают мокие объекты в реальном пространстве и фотографии с этих объектов служат лишь документальным удостоверением реального существования этих объектов. Либо берутся фотографии реальных объектов и деформируются таким образом, что эта деформация также предметно закрепляется. Особенность фотографий Ифанта состоит в том, что они непосредственно отсылают к событию, которое воспроизводят. Но это событие не есть событие реальной повседневной жизни, а событие, сфабрикованное художником, хотя и моментальное и не имеющее поэтому никакого устойчивого аналога в реальном мире. Вся эта игра реальности и иллюзии обнаруживает в конечном счете их несопоставимость, событие искусства опять-таки развешивается и помещается в ничто зрительного восприятия, отождествляемого с моментальностью фотографического снимка.

Е. Чуйков в своих работах выявляет иллюзию живописного изображения. Он как бы натягивает пейзаж на параллелепипеды, покрывает им формы, вызывающие представление об окнах, увиденных в перспективе. При этом демонстрируется предмет-носитель изображения и в то же время само изображение обнаруживает свою материальность, сделанность.

Стремление к воспроизведению иллюзии и к анализу внутренних состояний человека, встречающегося с иллюзией в контексте повседневности, обнаруживают перформанс,

осуществляемые группой коллективные действия /А.Монастырский, И.Алексеев и др./ . В отличие от большинства западных авторов перформансов, стремящихся выхватить фрагменты из повседневности и представить его как факт искусства, участники группы стремятся, скорее, внести в повседневную реальность событие заведомо искусственное, иллюзорное, и этим заставить зрителя пережить иллюзорность самой повседневности.

1У.

Художники, о творчестве которых говорилось выше, не образуют группы, связанной одной программой. Их творчество не было рассмотрено во всей его полноте и избрана была такая точка зрения, которая позволяла их сопоставление в рамках одной статьи. При выборе других точек рассмотрения их творения предстали бы радикально различными. Однако выбранная точка зрения не была избрана произвольно. Выбор диктовался вопросом: каким образом "все" может стать произведением искусства? Полученный ответ: путем сопоставления иллюзии и реальности, путем достижения такой точки созерцания, из которой весь мир предстает как целое. Т.е. той точки, в которой иллюзия и реальность как бы растворяют и уничтожают друг друга. Т.е. точки смерти, в которой аннигилируется различие между миром и отражающим его сознанием. Такая постановка вопроса предполагает господство идеологии, т.е. предполагает разрыв между миром и человеком. Предполагает, что соединением между миром и человеком может быть только ничто мыслительной деятельности — нечто чисто внутреннее и не фиксируемое в наглядных формах.

Следует сказать, что этот панидеологизм уже не составляет сейчас всецело стихии современного русского искусства. Так, новые работы Кабакова представляют собой панки, в которых собраны репродукции его ранних работ вместе с текстами, документами, газетными вырезками и вещами

обихода, неиспользованными для работы обрезками бумаги и т.д. Здесь очевидно стремление художника укоренить свои работы в реальности повседневного окружения, преодолеть их противопоставленность миру. Образ "всего" ищется в "сере памяти", в том неуловимом, что составляет подлинный фон жизни. В последних работах Булатова также происходит переинтерпретация отношений текста и изображения. Пластики, образуемые текстом, служат в новых работах Булатова как бы носителями пространства картины — они образуют основу ее геометрической конструкции. Содержание же надписей указывает на визуальный образ как на их денотат. Тем самым устанавливается гармония между изображением и текстом и на визуальном и на семантическом уровнях.

Вместе с тем, несмотря на это новое разделение, можно говорить о центральном месте, которое занимает в современном русском искусстве проблема идеологической иллюзии. Все художники, о которых говорилось выше, подвергли эту иллюзию критическому рассмотрению. Это противопоставляет их как единую группу тем современным русским художникам, которые такой критической работы не предпринимали. Для этих последних идеологическая иллюзия либо тождественна их собственной авторской индивидуальности, т.е. позволяет создать индивидуальный художественный мир, как бы соперничающий с миром реальным, либо открывает путь к некоей метафизической запредельной реальности, для раскрытия которой зрелище реального мира является только помехой. В обоих случаях идеологическая иллюзия не выявляется, а только используется и потому скрывается. В обоих случаях творение искусства выступает как "тунгусский метеорит" — как особая иномирная вещь среди обычных вещей мира. В обоих случаях эта иномирная вещь легко обнаруживает свое земное происхождение. В обоих случаях творение искусства не представляет "всего", а заведомо ограничивает себя определенным идеологическим, эмоциональным или предметным регионом мира или определенной интерпретацией мира.

В другом месте я назвал то художественное направление (если его можно назвать направлением), которое занято выявлением художественной иллюзии, — "романтическим концептуализмом". Противопоставление иллюзии и реальности было центральным для романтиков. Пальма первенства, однако, отдавалась ими иллюзии, а реальность третировалась как "пошлая". Дело не обходилось, разумеется, без романтической иронии, но все же превалировало упование своими творческими силами. Реальный мир, в конечном счете, воспринимался романтиками как еще одна иллюзия — не более. Но уже Киркегор заметил, что реальный мир — это иллюзия особого рода. Реальный мир предполагает единство человеческой личности, живущей в нем. Единство, противопоставленное множеству миров, создаваемых воображением. Идеология, претендующая на то, чтобы описать реальный мир — запечатлеть его в сознании, в концепте, — претендует вместе с тем на особое положение среди других идеологий и на особую роль в отношении искусства. Ее единственность и исключительность диктуется единством человеческого сознания, к которому она апеллирует. Такая идеология боится независимого искусства, потому что его существование обнаруживает, что она сама есть не более чем разновидность искусства, еще один плод воображения. И тут оказывается, что в перспективе художественной идеологии человеческое сознание как бы распадается, оказывается не в фокусе: человек способен вообразить себе много знаний, которые он не в состоянии прожить. Где же искомый Икс — жизнь в ее реальности и вещи, каковы они поистине есть?

Движение европейского искусства определяется поиском соединительной ткани, которой человеческое сознание прикреплено к жизни и в которой человек и мир неразличимы. Искусство ищет повседневный жест, в котором оно присутствует, но не противопоставлено неискусству. Является ли этот поиск напрасным? Безусловно да, если ожидать, что однажды он приведет к окончательному результату, который в дальнейшем окажется неизменным. Следует предположить, однако, иное: такой поиск всегда оказывается успеш-

ным для того времени и места, в котором он осуществляется. В каждый момент времени истина оказывается достижимой, но она никогда не дается готовой, изготовленной в другом месте и в другое время. Новая истина закрепляется в новом предмете. Такова логика оружейного, технического мира, в котором мы живем. Современное русское искусство часто упрекают в отсутствии предметной новизны. Глаз ищет внешних вещных признаков новизны и часто не находит их. Но внешнее сходство орудий не должно вводить в заблуждение: они совершенно иначе используются. То, что было создано для того, чтобы осуществлять живую связь, используется для того, чтобы ее разрушить. То, что должно было выявить предмет, открывается в пустоту.

Современное русское искусство все еще ищет не формы связи, а формы разрыва. И выявляет не предмет, а чистую субъективность художника. Субъективность же художника конкретизируется в той точке созерцания, из которой оказывается видно несоответствие никакой художественной идеологии и никакого художественного метода реальному миру, как сферы существования реального, а не фиктивного человека. Любая художественная система терпит крах там, где претендует на адекватность миру, она выстраивает уравнение с нулевым решением. И именно это нулевое решение, это невозможное существование открывается художнику как последняя реальность его творческой деятельности, как его способ существования в качестве художника: художественный акт как синоним смерти. Русское искусство обнаруживает понимание смерти там, где утвердился пафос клезимного успеха. В этом смысле любое оружие есть, впрочем, оружие смерти. Во всякой технической гарантии есть скрытая угроза ее нарушения и гибели того, кто уверился технике. Искусство исконно есть *techné* — техника. Техника же выявляется как техника именно там, где она не срабатывает: пока техника работает нормально, мы ее не замечаем. Так как решить уравнение, как поступить: указать ли на непродуктивность любой техники, сославшись на подвернувшийся пример и тем выявить изначально и непреходящую человеческую

ситуации, или создать новое, более надежное, техническое устройство? Легче всего сказать, что одно предполагает другое. И на самом деле так оно и есть. Только постоянный совершающийся крах идеологии открывает дорогу подлинной реальности повседневного опыта. Но сам по себе крах идеологии не совершается в абсолютном измерении в качестве реального жизненного события. Он становится составной частью вновь открывающейся реальности, приобретая в ней свой подлинный смысл. Крах идеологической способности искусства, т.е. его способности создавать видимость убедительности и правдоподобия, переживается зрителем в качестве некоторого реального события, элемента его реального жизненного опыта. Это событие, если оно достаточно точно смоделировано в соответствующем творении искусства, оказывается "особой точкой" в жизненном пути зрителя: в этой точке ему открывается возможность "мулевого решения", т.е. возможность смерти, закамуфлированной во внешне устойчивые и жизненно правдоподобные формы. В этой точке зритель тем самым обретает отношение к тотальности мира как таковой через возможность ее утраты, данной как реальное переживание. Можно сказать: каково бы ни было переживание смерти, оно само живо, пока оно продолжает быть переживанием и в качестве переживания не переживает смерти. Смерть есть отрицание всякого опыта, в том числе и опыта смерти, в какой бы убедительной форме он не представлялся. В этом смысле убедительность искусства, выявляющего опыт смерти, сама по себе идеологична и иллюзорна. Опыт смерти есть жизненный опыт по преимуществу. А это означает лишь одно: искусство, делая доступным для нас опыт смерти и границы земной иллюзии, выявляет ту интимную связь между нами и жизнью, в которой иллюзия не противостоит реальности в качестве ее отражения и ее закона, и тем самым дает нам ту опору для созерцания и мышления, которую мы от искусства ожидаем. Ожидаем не как знатоки и теоретики ожидают эстетического или идеологического материала для своих оценок и теорий, а как забывший в разговоре нужное слово человек ожидает, чтобы ему его напомнили.