

МОСКОВСКИЙ АКЦИОНИЗМ: Самоосознание без сознания

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ

Московскую сцену определяют сегодня художники, чьи имена еще несколько лет назад были мало кому знакомы – Александр Бренер, Олег Кулик, Вадим Фишкин, Дмитрий Гутов, Гия Ригвава, Анатолий Осмоловский и другие; из числа авторов, уже известных на Западе, с этой группой связан только Юрий Лейдерман. Начало активной деятельности этого поколения совпало с распадом советской империи и утратой права на определение «советский», слова, которое означало не идентичность, но скорее возможность ее избежать; СССР обладал, как известно, уникальным названием государства, не указывавшим ни на национальные, ни на географические координаты. Слово «нома», московского концептуализма, было построено по той же модели – не давая никаких опор для соотнесения этого явления с чем-либо иным (кроме фиктивной отсылки к древнеегипетским административным единицам), оно обеспечивало собственный контекст и защиту от сравнения, как система заказов Союза художников обеспечивала советским авторам защиту от художественного рынка. Именно это, кстати, позволило концептуализму стать явлением настолько оригинальным, что оно с легкостью вошло в западный контекст.

Ныне российский художник стоит перед необходимостью признать какую-либо идентичность. У него есть две возможности – называть себя «русским» художником или «московским» (соответственно – «петербургским»). Группа авторов, о которых идет речь, делает выбор в пользу «московского». Это определение акцентирует региональные моменты, но воспринимается художниками как более универсальное, нежели слово «русское» – последнее делает их искусство относительной ценностью в ряду других. «Московская» идентичность есть для художников новая возможность абсолютности, возможность избежать сравнения по национальному или иному признаку. Передовица, открывшая «Художественный журнал», рупор нового московского искусства, содержала в себе призыв – «Пусть Москва думает только о себе, пусть она забудет о том, что ей приписывались качества Третьего Рима, столицы Олимпийских игр. Москва сама по себе больше, чем все это. Она – целая вселенная, центр и источник бытия универсума»¹. Отсюда позитивная программа – стремление создать свои критерии и собственный рынок, заниматься не экспортом искусства, а обустройством места жизни, то есть Москвы.

Существенно, что искусство, о котором идет речь, в массе своей опоздало к «русскому рыночному буму» периода перестройки 80-х годов и начало работать уже в ситуации падения интереса Запада к русскому искусству.

При этом художники концептуалистской ориентации (*Медгерменстика*, Константин Звездочетов, Андрей Филиппов и другие), бывшие в свое время «советскими», сдвинулись сегодня в ощущении своей идентичности скорее в сторону «русского» и порой в своем творчестве эту «русскость» анализируют. Но для неомосковского художника быть «русским» – значит ответить на ожидание Запада; а именно этого он хочет избежать. В частности, распространенное сегодня недоверие к художникам московского концептуализма связано с тем, что они были избраны Западом исходя из западных критериев (стали «экспортным», то есть неаутентичным искусством).

Новых московских художников сближает в конечном счете не эйфорический оптимизм, а опыт разочарования, *который они и делают предметом своего творчества*. Причины его лишь отчасти в том, что надежды на формирование отечественного рынка искусства так и не исполнились, как и надежды на общественное признание внутри собственной страны. Разочарование связано прежде всего с поражением, которое Россия (как она склонна считать) испытала со стороны Запада. Как известно, вопреки тому, чего можно было бы ожидать, крах коммунизма был в конечном итоге воспринят в России не как освобождение, но как поражение в войне с Западом; тяжело оказалось то, что в результате распада советской империи была утрачена легитимация универсализма и исключительности. А поскольку само представление о «русском» базируется на идее абсолютного, нынешнее положение России русского искусства в мировом контексте расценивается художниками как крах надежды на вхождение в мировую культуру. *Именно с этой ситуацией и работают художники*.

Современная ситуация породила новую волну постоянно репродуцирующегося в русской культуре дискурса об «отсутствии России» и одновременно фатальной невозможности совпадения с Западом. Юрий Лейдерман (автор с глубоко пессимистической концепцией исторического места русского искусства) утверждает, что у России нет идентичности, она состоит просто в фигуре «взгляда туда» (имеется в виду Запад), которая не обладает национальным костюмом; Запад же склонен приписывать России «позицию некоей идентичности, укорененности в своей особой земле, о которой мы им должны постоянно говорить»².

В сегодняшней Москве среди художников, критиков и философов преобладает точка зрения, что Запад «нас не понял», но то время как «мы понимаем в нем всё». При этом попытки «понимания» со

стороны Запада, то есть попытки словесно описать программу московского искусства воспринимаются обычно как поверхностные – логичные, но ограниченные, поскольку они продиктованы точкой зрения извне. Москва же обладает неким нередуцируемым остатком аутентичности по сравнению со слишком плоским и предсказуемым Западом (еще русские футуристы отвергали Запад как «нивелирующий всё»). Так возрождается традиционно русское представление, что Россия как феномен не поддается анализу, а может быть только прожита как жизнь.

Современное московское художественное сознание привилегировало все непроявленное, бессистемное, хаотичное. Анатолий Осмоловский полемизирует с опубликованной в России книгой Бориса Гройса «О новом», считая, что отрефлексированный механизм функционирования современного искусства становится бессмысленным, в то время как «искусство – это сама непредсказуемость. Это тотальная неопределенность всего»³; а Александр Бренер прокламирует «право на хаос»⁴.

После тотальной рефлексивности отношения к социальному и художественному контексту, которое составляло стратегию московского концептуализма, особенно заметно, что новые художники и теоретики (в частности, Виктор Мизиано)⁵ интерпретируют окружающую их реальность – политическую и художественную – как принципиально неосознаваемую: невозможно определить политический режим страны; нарушена система координат, описываемая словами «правый» и «левый»; нет четких принципов легитимности; прежние противоположности воспринимаются в непроявленной слитности. *Художники видят свою задачу в том, чтобы определить границы языка*. Буквально иллюстрируют эту идею перформансы Олега Кулика, в которых тот объявляет себя животным и издает вместо речи мычание, при этом называя себя кандидатом в президенты страны.

Тотальной рефлексии новое искусство пытается противопоставить нечто, с его точки зрения, более сильное, – тотальность бытия. В разной степени: Фишкин разыгрывает космические демиургические претензии в рамках инсталляций; Бренер в своих перформансах выходит за границы не только искусства, но и закона; Гутов почти прекращает художественную деятельность, и таким образом место искусства занимают широко прокламируемые им коммунистические политические убеждения; когда же он создает инсталляцию в галерее, то делает натуралистическую реконструкцию русского пейзажа в духе передвижников 19 века, которые тоже говорили о примате жизни над искусством. Действительность современной России – война в Чечне, мафия, убийства, беззаконие – воспринимаются художниками как тотальный художественный проект, который заведомо сильнее, чем все, что могут сделать они сами.

В среде концептуалистов художник совмещал в себе роли художника, теоретика, критика и куратора; однако стратегия его деятельности определялась в первую очередь одной из этих ролей, а именно ролью критика, что и придавало структурированность. Сегодня в качестве такой архетипической роли художника выступает скорее роль акциониста. Перформанс лежит в основе многих произведений, имеют ли они форму инсталляции, видеозаписи или фотографии: сейчас уже можно говорить о явлении «московского акционизма».

Перформансы уже существовали в истории московского искусства – это были акции группы «Коллективные действия» 80-х годов, которые представляли род медитативной практики, работы с категориями пустоты, скуки, длительности и пространства. Эти работы по эстетике напоминали скорее Fluxus, тогда как нынешние по степени агрессивности и непосредственного действия больше связаны с венским акционизмом. Кроме того, перформансы сегодняшнего дня совершаются в другом контексте, нежели акции КД, а именно в контексте пострыночном, когда после всплеска коммерческого интереса к русскому искусству рынка в России так и не возникло, зато возник рынок медиальный. Именно попадание в media становится критерием успеха: несколько крупных московских газет и по крайней мере одна из программ телевидения внимательно следят за искусством художников нового поколения, и чем скандальнее перформанс, тем больше у него шансов стать известным. Более того, часть перформансов принимает осознанно медиальные формы, то есть существует только в фотографии или видеозаписи или даже представляет собой симуляцию телепередачи (таковы работы Гии Ригвава).

Современный московский акционизм, как и акционизм венский, носит посттравматический характер – он определяется осознанием исторического поражения и глубокой провинциальности своей ситуации. В ситуации субъективной утраты идеологических координат начинают доминировать психологические мотивации – обида, отчаяние, зависимость, желание, и предмет их – чаще всего мифический Запад. Именно с этой ситуацией и работает современный московский художник. Иногда конфликт с Западом прямо артикулирован, как в работе Юрия Лейдермана, исполненной им в рамках российско-голландского проекта Exchange в декабре 1994 года в Амстердаме: на городской площади Лейдерман униженно опускался на колени перед жителями западного мира и развязывал им шнурки на ботинках. Следует заметить, что, поскольку художник делал это отнюдь не по просьбе прохожих, тем самым он вынуждал их затем нагнуться и завязать шнурки, что было маленькой мстостью за унижение. В других случаях предмет агрессии не ясен, и художник скорее реагирует на общее напряжение агрессивности в российском обществе: этим опре-

деляется стиль псевдополитических высказываний Гии Ригвава – «не верьте им, они все врут», выносимое им с экрана телевизора (1993).

Наиболее характерны для московского акционизма эксгибиционистские жесты, которые впервые были проделаны группой «ЭГИ» (она сформировалась в 1991 году, и лидером ее был Анатолий Осмоловский; ныне группа периодически возникает под другими названиями и в другом составе). Они, в частности, фотографировались с обнаженными гениталиями на фоне обгоревшей в результате путча резиденции российского правительства. За этой демонстрацией последовали эксгибиционистские жесты Александра Бренера (1994), преследовавшие скорее цели самоунижения – его попытки публично совокупиться с женой на улице в мороз или самому себе исполнить blow job, демонстрируя при этом геморроидальные узлы, окончились крахом, но это было предусмотрено художником. Еще раньше, в 1992 году, под видом кураторской практики в галерее «Риджина» Олег Кулик совершал жесты насилия над зрителем, тогда мало кем осознанные как перформанс. В частности, Кулик резал в галерее поросенка, в другом случае заставил публику на банкете есть мясо руками, кроме того, нанял солдат для держания картин на вытянутых руках в течение нескольких часов, чем вызвал у зрителей чувство вины. В 1994–95 годах Кулик в нескольких акциях представил себя в виде собаки: голый Кулик на привязи лаял, испражнялся, а также бросался на прохожих, пытаясь (не без успеха) повалить и искушать их.

Подобные акции у просвещенной арт-публики вызывают прежде всего упреки в неоригинальности, причем они тем громче, чем более радикальным представляется художнику его саморазрушительный или агрессивный жест. По крайней мере для Бренера осознание фатальной вторичности своего искусства, как и осознание ограниченности тела в его возможностях, входит в правила игры – отчасти это является рефлексией на неизменное восприятие при взгляде извне большинства явлений русского искусства как банальных. Его акции являются своего рода отчаянным протестом против этого положения вещей, и моделируют ситуацию человека, совершающего самоубийство только потому, что его обещаниям сделать это никто не верит.

Русские перформансы действительно порой близки акциям Нича и Шварцкоглера, однако есть и отличия, связанные прежде всего с различием исторического контекста. Московский акционизм почти бескровен, особенно в сравнении с венским, поскольку война и травма, вызвавшая его, была войной бескровной. Зато мотив морального унижения и применения власти – один из центральных в московских перформансах. Художественной системой, на которую авторы реагируют, является не пацифистская эстетика (кожа, шнур, моча – материалы, которые использовали венские акционисты), а эстетика лагерей и тюрем, – в частности, с мотивом гомосексуального насилия.

Советская действительность создала две основных традиции, к каждой из которых апеллируют художники в перформансах 1990-х годов: диссидентски-индивидуалистическую и тоталитарную. Первую разрабатывает Бренер в своей новой серии акций, почти пародирующих деятельность правозащитников и демонстрантов 70-х годов. Героика и обреченность жеста (Бренер пытался вбежать в Министерство обороны, чтобы надеть на министра домашние тапочки, а также прыгая в боксерских перчатках на Красной площади, вызывая на поединок Бориса Ельцина), ориентация на внимание со стороны media, полное отсутствие коммуникации со зрителем (в котором предполагается враждебность) – все отсылает к диссидентской практике, которая превращена в эстетику. Что же касается второй, то ей всецело посвятил себя Кулик в своем новом проекте «В глубь России», который состоит в фотодокументации имитированных художником актов скотоложества и вообще близких телесных контактов с животными (в частности, Кулик пытался залезть головой в вагину коровы). Если Бренер реабилитирует поправанное в тоталитаризме право личности на тело, то Кулик, напротив, реконструирует масштабные проявления коллективной телесности и пытается наследовать традицию тоталитарного искусства, стремясь к слиянию единицы с большинством. В качестве такого большинства выступает у него Россия, традиционно для русской культуры в образе женщины, в образе вагины. Садо-мазохистский комплекс, конструируемый Куликом в его художественной и кураторской практике, также непосредственно связан с тоталитаризмом. Бренер и Кулик представляют, таким образом, эстетические модели двух современных русских проектов: «западнического», ориентированного на права личности и постоянно терпящего поражение, и «славянофильского», проекта народного ликования. Однако поскольку почти все художники сегодня прокламируют искусство неререфлексивное или, во всяком случае, неаналитическое, в искусстве оказывается довольно трудно провести границу между критическим намерением и апологетикой. Сейчас, в постчеченскую эпоху российского государства, мы наблюдаем становление новой официальной эстетики, которая, очевидно, унаследует нечто от тоталитарной традиции, но нечто и от риторики западного типа. В этой ситуации не только социальная роль, но и собственно артистическая стратегия московского акционизма остается неопределенной; она запуганна и невнятна. Впрочем, косноязычие и невнятность традиционно в России являются языком самой власти.

1. «Художественный журнал» (далее – ХЖ) N1, 1993, стр. 5.

2. ХЖ N5, 1994, стр. 54.

3. ХЖ N3, 1994, стр. 3.

4. ХЖ N6, 1995, стр. 21.

5. See Victor Mistano, *Fatal Strategies & In: No Man's Land. Art from the Near Abroad*, Volume I, Nicolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 1995, pp. 69–85.