

## ИСКУССТВО КАК ПРЕСТУПЛЕНИЕ VS. ПРЕСТУПЛЕНИЕ КАК ИСКУССТВО. К ПОНИМАНИЮ МОСКОВСКОГО АКЦИОНИЗМА 1990-х гг.

**Аннотация.** Статья посвящена актуальной проблеме различения статуса правового преступления и нарушений традиционных способов восприятия представителями современного актуального искусства. Для обоснования различия трансгрессии и преступления нами привлечены теория театрализации жизни Николая Евреинова, методологические подходы Мишеля Фуко и понимание соотношения желания и закона у Жюль Делёза и Феликса Гваттари. Основной тезис статьи состоит в том, что искусство не должно имитировать преступление, переступая лишь некие иллюзорные границы, устанавливаемые законом. Потому что закон запрещает нечто большее, чем можно нарушить в таком «преступлении» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари). Он навязывает понимание желания как чего-то запретного, которое якобы можно удовлетворить только в режиме преступления — нарушения закона. Одновременно власть закона запрещает нам действовать иначе, чем постоянно действует сама — то есть противозаконно. Статья посвящена соответствующему анализу акций современных российских художников 90-х гг.

**Ключевые слова:** философия, трансгрессия, преступление, желание, закон, театрализация жизни, актуальное искусство, перформанс, акционизм, иллюзия.

I.  
**П**ровести различие между искусством как преступлением (трансгрессией), т.е. преодолением устоявшихся границ восприятия, традиционных способов взаимоотношений вещей и людей, с одной стороны, и преступлением как уголовно наказуемым деянием, которому художник способен придать форму художественного произведения на правах развиваемого им социального проекта или перформанса (т.е. преступлением как искусством), с другой, является на первый взгляд чисто теоретической задачей.

Но в процессе размышления над этой темой становится понятным, что здесь невозможно удержаться на объективной точке зрения, нейтральной и безразличной по отношению к изучаемому предмету. Ибо проведение этого различия может быть осуществлено только при предварительном определении понятий искусства и преступления. А здесь мы, с первых же подступов, вступаем в спор с идеологическими аппаратами государства,

дискурсами власти, ибо предметом обсуждения оказываются отнюдь не отвлеченные эстетические вопросы, а, с одной стороны, реальные художественные практики, с другой, — практики преступлений и наказаний, сложные взаимные отношения художников и представителей власти, принципиально различно понимающих место и задачи искусства в социальной жизни.

Если мы не хотим выступать в роли судей и полицейских, то просто обречены на позицию преступников. Объективность, нейтральность — следовательно, законопослушность в этом вопросе, сразу ставит нас на сторону власти, т.е. по ту сторону не только преступления, но и искусства. Одновременно мы оказываемся по эту сторону закона, предопределяя возможное решение этой по преимуществу практической проблемы.

Но при таких условиях мы обречены на одно-стороннее понимание искусства или как развлечения-украшения, утилитарно-декоративного его понимания, или как образного выражения некоей истины-знания, т.е. понимания интеллектуали-

стического. И в первом, и во втором случае мы имеем дело с сверхдетерминированным выбором, обусловленным социальным, политическим и в конечном счете экономическим статусами озвучивающих его субъектов. И если первая точка зрения характерна для заинтересованных лиц диалектической пары раб-господин, то вторая часто оказывается близка интеллектуалам, не склонным ни к физическому труду, ни к капиталистическому управлению. Но и в первом, и во втором случае налицо стратегия на сохранение существующего порядка вещей в обществе, либо в форме экономической и политической власти, либо в форме власти-знания, подчиняющего мир неким предвечным «естественным» законам.

Разумеется, такие подходы могут претендовать на объективность только в весьма специфическом смысле — смысле насильственного установления манифестируемой ими стратегии. Это мы и имели в виду, когда говорили о практическом характере нашего вопроса.

Поэтому мы просто вынуждены исходить из субъективного, претендующего на осознанность интереса — интереса человека, который не хочет ни эксплуатировать, ни быть эксплуатируемым, причем ни прямо, ни косвенно, т.е. через опосредующую прямое насилие идеологическую систему государства (семью, школу, массмедиа). То, что такая позиция ставит нас в положение преступников, изгоев, не является ни парадоксом, ни просто эффектной фразой.

Ибо задача интеллектуала, как ее формулировал М. Фуко, состоит не в том, чтобы «высказывать за всех безмолвную истину, а в том, чтобы бороться против всех видов власти там, где он сам представляет собой сразу и объект, и орудие: в самом строе «знания», «истины», «сознания», «дискурса»». Следуя этой методологической установке, мы можем нарушить некоторые по умолчанию принимаемые научным сообществом конвенции, которые делают ученых частью системы помимо их воли, и дать говорить преступникам, в том числе и через себя самих, т.е. самим стать преступниками, насколько это возможно<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Тот же Фуко говорил: «Когда начинают говорить сами заключенные, оказывается, что у них есть и своя теория тюрьмы, и теория уголовного наказания, и теория правосудия. Именно этот вид речи против власти, этот контрдискурс, поддерживаемый заключенными или теми, кого мы называем правонарушителями, имеет значение, а не теория насчет преступности» (Из беседы с Ж. Делёзом 1972 г. // Фуко Мишель. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интер-

Парадоксальным образом, но именно такого рода субъективизм может позволить теоретику объективно точно поставить вопрос о соотношении закона, власти и желания в искусстве с одной стороны, и о месте политического в искусстве и творчестве, с другой. Положение преступника здесь оказывается сродни статусу пролетариата в понимании истории Марксом, когда его субъективное и объективное историческое положение совпадают в индивидуальном самосознании. Но также как самосознание это во времена Маркса и Ленина не было пролетарским, а вполне буржуазным, так не является оно в нашем случае сознанием криминального преступника. Речь у нас идет, разумеется, о преступлениях в искусстве и преступлениях искусства.

Этому не противоречит то обстоятельство, что мы изначально отказываемся как от правового пути решения поставленной проблемы, свойственного англо-саксонской традиции, так и от симулятивной трансгрессивности в искусстве, характерной для континентальной буржуазной идеологии, которая только подражает «реальной» преступности, а не пытается действительно преодолеть устанавливаемые властью для искусства границы дозволенного, эстетических стандартов, этических норм и т.д.

В понимании трансгрессии как проявления интенсивного желания мы будем далее опираться на ряд идей Ж. Батая, М. Фуко, Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Также хотелось бы привлечь к рассматриваемой теме проблематику русского теоретика и режиссера Н.Н. Евреинова. Ниже мы собираемся сопоставить его концепцию «театрализации жизни», и устраиваемые им в 1920-х гг. массовые театрализованные постановки с некоторыми известными перформансами московских художников 90-х гг. прошлого уже века, с точки зрения понимания места и роли трансгрессии в искусстве, и ее отличия от юридического понимания преступления.

## II.

Николай Евреинов, — русский режиссер и теоретик театра ставил под сомнение различные фигуры искренности, пафос подлинности, откровенности в искусстве, прежде всего театральном. Как следствие, он отвергал стратегию «жизненности» искусства, театра как «части жизни», понимание искусства как отражения-соответствия некоей действительности, к которой стремился русский театр и до и после октябрьской революции 1917 г.

вью / Пер. с франц. С. Офертаса; под общ. ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова. М.: Практикс, 2002. С. 71).

Здесь его позицию можно сопоставить с критикой Фуко тезиса об открытии и раскрепощении сексуальности в современной эпохе, по сравнению с эпохой Средневековья. Подобно тому, как Фуко видел в христианском мире падших тел и греховности наиболее натуральное выражение сексуальности, Евреинов усматривал адекватное выражение природного смысла такого существа как человек в его театральности, как способности и желании человека тотально инсценировать как свою жизнь, так и смерть.

Но сразу же встает вопрос об отношении театра и жизни. Ведь указание на природную театральность человека, пресловутое шекспировское понимание жизни как театра размывает границы жизни и искусства, смешивает театр в таком широком смысле и театр как искусство в смысле узком, с его автономными все-таки художественными задачами, имманентной художественной формой, собственной историей и т.д. Ответ на эти сомнения следует искать в понимании Евреиновым театра (и вообще искусства) как «альтернативной жизни», жизни только возможной, а не нашей бытовой, подчиняющимся как экономическим, политическим, социальным, так и театральным законам. Театр не уже жизни в таком понимании и не шире ее, он не является ни ее частью, ни отражением. Он альтернатива, но не жизни, в пользу какой-то грезы, вымышленной какой-то утопии, а альтернативная модель жизни, вполне возможной жизни, которую, к сожалению или к счастью, художнику никогда не удастся сделать достоянием всего общества.

Евреинов отвергал театр как культурный институт, понимался ли он как кафедра морализаторства или как средство развлечения. В статье «Театрокрация» он видит задачей театра не отражение «правды жизни», и не исправление нравов, а удовлетворение желания к преобразению «я», к театральному инсценированию неосуществимых в социальной жизни индивидуальных фантазмов.

Он писал: «Мое личное благо есть решающий критерий всех ценностей мира. Когда я умираю на поле сражения, не отечество мне дорого и не за него я жертвую собой, а за себя самого, как гордого своим отечеством сына его». То же самое он мог сказать и о театре. Многие ожидают от театра какого-то улучшения жизни, каких-то простых ответов на жизненные вопросы, но художник смотрит на дело иначе, — его интересует только альтернативный проект жизни, и он разворачивает в своем произведении тот мир, в котором мог бы

сам жить, и сам умереть. В этом главный message еврейновского понятия «театра для себя».

А ответит ли он ожиданиям большинства — другой вопрос. Здесь надо учитывать, что Евреинов рассматривает прежде всего трагический театр, во время постановок которого мы снова и снова сталкиваемся не просто с грустными историями, завершающимися смертью героев, а с принципиально неразрешимыми ситуациями и принципиально неочищаемыми страстями, как можно было бы сказать. Истинный реализм и достоверность (трагического, и любого истинного) театра в этом смысле заключается не в верном отражении жизненных характеров и не в захвате физического тела зрителя, а в переживании «малой смерти» прямо на сцене, за кулисами или в зрительном зале.

Поэтому Евреинов, иронически обращаясь к аристотелевскому понятию катарсиса, пишет о том, что зрители в театре идеально переживают свои преступные импульсы, дают волю своим запретным желаниям хотя бы в воображении, потому что они не могут этого делать в жизни, не рискуя оказаться в тюрьме или на плахе.

Но это конечно тонкая ирония. Идея сопереживания зрителя игре актеров Евреинову была не близка. Речь идет у него совсем не об этом. Театр не отгораживается от жизни, это жизнь, управляемая властями через армию, полицию, идеологию, массмедиа — стремится уничтожить театр, прозаизировать его. И поэтому опора на Аристотеля здесь двусмысленна. Автор и актер работают не на зрителя, они сами изживают на сцене некие страсти — зрители же могут реально участвовать и понимать смысл постановки только в качестве древнегреческого хора, пусть и молчаливого ныне. Ибо как остроумно заметил Жижек, роль хора в современном медиапространстве выполняет смех за телевизионным кадром, как тот абстрактный Другой, которому мы рекомендуем все наши реакции, отношения и оценки происходящего<sup>2</sup>.

И здесь тема преступления встает с совершенно неожиданной стороны — не как простое нарушение некоторых устоявшихся норм и правил, законов и обычаев, а скорее как их замена или даже полная отмена. Пафос Евреинова здесь революционен — следует изменить жизнь, если она не отвечает принципам театральности, а не наоборот — стараться свести искусство к клише повседневного, обыденного существования.

<sup>2</sup> Ср.: Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999. С. 42.

Размышляя о преступлении как атрибуте театра в своей книге «Театр для себя» Евреинов указывал на обман, симуляцию, и само инсценирование как преступления даже с узко юридической точки зрения. Однако театр немислим без этих атрибутов. Все они остаются в пределах некоей сценической художественной формы. Художественный образ ничему в реальности не подражает, а вполне самостоятелен и независим. Более того, он альтернативен профанным жизненным представлениям, сформированным в рамках традиционной морали и эстетики. При этом это не какой-то идеальный образ, не имеющей отношения к реальности. Речь идет скорее о несколько другой реальности.

Такое понимание преступления в искусстве предопределило и отношение Евреинова к преступлению в реальной жизни. «Почему, спрашивается, — замечал Евреинов, — преступление — вина перед законом, а не закон — вина перед преступлением? т.е. оскорбительное запрещение, обидная квалификация поступка и намерения, вторжение в интимную жизнь, угроза насилием?» Кстати, так ставит вопрос отнюдь не безответственный либеральный мыслитель, а дипломированный правовед (по образованию Евреинов был юристом).

До Ж. Делёза и Ф. Гваттари Евреинов считал сопротивление собственной «желающей машине» не меньшим преступлением, чем нарушение общественных и государственных законов, потому что и первая и вторые были сформированы в определенных причинно-следственных связях и природно-социальных условиях, и только власть различает одно в качестве разрешенного, другое — в качестве запрещенного.

Воля субъекта по Евреинову несвободна, она носит скорее машинный характер, и поэтому предъявлять человеку чисто утилитарные цели желания, логичные и обоснованные просто бессмысленно. В течение своей жизни он следует бессознательным деструктивным желаниям не в меньшей, а может быть и в большей степени, чем логике естественных потребностей и инстинкту самосохранения.

Позднее этот подход, берущий свое начало в философии Шопенгауэра и Ницше, немало критиковали, в частности за капитализацию желания, за ее производительный характер и неотличимость в этом смысле от природы капитала (Ж. Бодрийяр). Но здесь важно напомнить, что желание, о котором идет речь, не преследует каких-то иных целей, кроме следования логике смерти. Смерти субъекта, прежде всего. Ибо герой трагедии неизбежно умирает. Но необходимо

заметить, субъект умирает только для того, чтобы поколебать в своих основаниях государство и само общество. Герой умирает для того, чтобы оставшихся в живых могли найти себя вне экстенсивных экономических моделей трансформации и утилизации желания. Трагедия действительно не имеет других целей, кроме осознания или переживания смерти как желанного берега на пути человеческой жизни. Осознания, которое освобождает желание для цельной жизни в согласии с собой и другими.

А для такого заряженного смертью желания нет темы преступления как нарушения закона. Справедливо писали Делёз и Гваттари: «...закон ничего не доказывает в том, что касается изначальной реальности желания... и трансгрессия ничего не доказывает относительно функциональной реальности закона, потому что она сама смехотворно мала по сравнению с тем, что закон действительно запрещает (поэтому революции ничего общего не имеют с трансгрессией)»<sup>3</sup>.

Таким образом, то, что запрещено законом, и то, что нарушается в его преступлении, — вещи разные. Закон препятствует прежде всего революции, как радикальному пересмотру всех правил социальной жизни, а не трансгрессии как их разовому, не проблематизирующему нарушению. Закон сам порождает противозаконности путем трансформации и извращения путей желания.

Пример запрета на инцест, вернее, образования самого понятия инцеста на ранних стадиях развития человечества, ярче всего представляет эту ситуацию. Как описывает ее Ж. Делёз и Ф. Гваттари, деспот первым прибегает к королевскому инцесту, совокупляясь с матерью и сестрой вне социального поля, а затем приходит покарать своих жалких подражателей «из народа», чтобы обосновать тем самым собственную полезность в перспективе развития общества. Подобная репрессия загоняет желание в хитрую ловушку, навязывая ему запрещенное в качестве преимущественного объекта желания: «видишь, вот чего ты хотел».

Однако, как считали те же Делёз и Гваттари, невозможность инцеста еще не решает, например, проблем сексуального насилия родителей над детьми. Мы подходим, следовательно, к вопросу о критериях интенсивного и экстенсивного желания. Мы не можем не принимать в расчет тотальную оборачиваемость любых мыслительных конструк-

<sup>3</sup> См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 1. Анти-Эдип (электронный ресурс — [http://www.k2x2.info/filosofija/kapitalizm\\_i\\_shizofrenija\\_anti\\_yedip\\_sokrashennyi\\_perevod\\_referat/p4.php](http://www.k2x2.info/filosofija/kapitalizm_i_shizofrenija_anti_yedip_sokrashennyi_perevod_referat/p4.php))

ций, сексуальных и политических ориентаций в современном медиа-дискурсе. Симулякр — это первое с чем мы сталкиваемся и с чем мы работаем, когда говорим о современном искусстве. Поэтому задача состоит не в том, что бы добраться здесь до реальности и истины, а в том, что бы оценить политический смысл симулякров и различить их между собой.

Н. Евреинов одним из первых в прошлом веке предложил практическое разрешение этой проблемы, в режиссированной им в октябре 1920 г. массовой постановке «Взятия Зимнего дворца» на Дворцовой площади в Петрограде. Эта постановка может быть рассмотрена как одновременно прообраз современных политических PR-технологий и художественных перформансов. Евреинову удалось максимально приблизить «театр для себя» к реальной социальной жизни, сохранив художественную форму перформанса. Можно сказать, что постановка эта была не менее реальна, чем сама Октябрьская революция в плане реперезивания вытесненного в виду своей травматичности события. Она восстанавливала в уже отрешенной форме разрушенный символический порядок, превращая утрату в нечто возможное.

Кроме того, Евреинов доказал этим перформансом бесперспективность “жизненного” натуралистического театра, стремящегося изобразить, эстетизировать действительность. Напротив, сама действительность представляла здесь его театральные принципы.

Но в этой постановке можно выделить и другой провокативный момент — идея тотального театра, спроецированная на символический локус революционного Петрограда при огромном скоплении народа, могла подменить собой событие реальной революции, встать на ее место, сохраняя однако художественный характер. В этой постановке Евреинов предложил способ перетекания искусства в «политику» — без многолетней подпольной партийной работы, без ссылок и каторги, без массовых убийств и грабежей. Власть просто переходит в руки народа, который лишь «играет» в революцию, разрешенную властями в качестве театральной постановки.

Ибо эффект от инсценирования и повтора события непредсказуем, особенно если в нем оказывается затронутой реальность группового желания. Такая составляющая театральной машины, как массовка, становится массой и осознав свою силу может повторить революцию уже в отношении новой власти — ибо повтор различает.

Неслучайно, что после 1920 года подобные постановки перешли в ведение гражданских культурных учреждений, сократились в масштабе, снизились до уровня народных гуляний, демонстраций и военных парадов. Именно возможность не просто реперезивания, но и «повтора» революции как открытой возможности, связанной с неустрашимым ни в одном обществе противоречием между сформированным социальным укладом и неудержимым техническим и культурным прогрессом, была почувствована советскими властями, и прежде всего поэтому подобные мероприятия в дальнейшем уже не повторялись.

Именно через еврейновскую постановку вспоминали и воспринимали революцию ближайшие поколения. Тот же С.М. Эйзенштейн наверняка опирался в своем «Октябре» на документированную в хрониках постановку Евреинова, хотя позднее и оспаривал это. Кстати, в этом моменте обнаруживается принципиальное различие их режиссерских стратегий.

В статье 40-х гг. о Евреинове («Кино и театр. Николай Евреинов») Эйзенштейн в частности писал: «Однако интересно, что этот проповедник (Евреинов — И.М.) эгоцентрического театра — “театра для себя” — театра без зрителей, остроумный и блестящий, в самой идее прочертивший предельный регресс театральной деятельности на самую ее низшую, до-коллективную и до-социальную стадию “театрального инстинкта” — одновременно оказался и тем, кто первый осуществил идею “коллективного соборного театра” тоже в первичных регрессивных его формах после Революции. [...] Здесь был образец чистого обращения вспять, без пресловутого “как бы”, которое характеризует новую прогрессивную стадию, неизбежно имеющую “нечто” общее с прошлым по облику, но совершенную качественную несоизмеримость с этим прошлым. Революционные действия, которыми управлял Н.Н. Евреинов с режиссерского пульта... были подкрашенной мумией прошлого, даже не возрождением, а неорганичной пересадкой на нашу почву типа первичных зрелищ средневекового Запада или празднеств Великой Французской Революции. Они остались бездетными. [...] Интересно — мой фильм закреплял на пленке воссоздание тех же событий штурма Зимнего, что и пресловутое массовое действие Евреинова. На той же Дворцовой площади... Разница была в том, что здесь рождалась новая поступательная фаза театра на площади — массовый... фильм. А лет за семь до этого на этой площади умирал наэлектризованный труп типа театра, уходившего в вечность, неотрывно

от отошедших стадий социального развития, его породивших»<sup>4</sup>.

В.А. Подорога<sup>5</sup> указывает на принципиальную несовместимость позиций режиссеров, связанную с преодолением Эйзенштейном, через возможности используемых им новых медиа-массового кино, ограничений модернистской картины мира, в рамки которой якобы целиком вписывался еврейновский проект.

С этой точки зрения, постановка Евреинова, размещающаяся на уровне принципов своей формальной организации в контекстах русского символизма и отчасти авангарда, оперирует оппозицией героя и толпы, повинуется общим законам театрального зрелища. Опыт массы для него в принципе недоступен. Ибо масса организована совершенно иначе, нежели толпа зевак, собравшихся вокруг публичного зрелища.

Точнее было бы сказать, что только масса и организована. Именно для массы не существует разделения на зрителей и актеров. Так, если у еврейновской постановки было 10.000 «актеров» и 150.000 зрителей, то Эйзенштейн задействовал в «Октябре» 150.000 массовки, и никаких зрителей. Вернее зрители, конечно, были, но они составляли уже всю страну и «весь мир».

Далее, масса по своей природе бессмертна и неязвима. Вооруженная орудиями войны или труда, она стройными рядами, неостановимо движется к известной только ей самой цели, т.е. неизвестной никому в частности. Толпа же беспорядочна, хаотична и способна только затопать самоё себя.

Принципиально различен и генезис толпы и массы, и соответственно еврейновского и эйзенштейновского подхода к нашей проблеме. Первая происходит из древних аграрных праздников, дионисовых шествий и ритуалов, являясь по меткому замечанию того же Эйзенштейна, «чем-то средним между первичным козлодранием и средневековым площадным действием»<sup>6</sup>. Масса же, и массовое искусство — это, преимущественно, явление современной городской культуры, прошедшей через горнило социальных революций.

Но рассудить Эйзенштейна и Евреинова в вопросе о «революционности», «коллективности»

и «индивидуальности» манифестированных ими проектов можно не только с привлечением исторического или психобиографического анализа, но и на актуальном современном политическом и художественном материале.

Вопрос ставится следующим образом: какую общественно-политическую модель предполагает художественный и теоретический проект Н. Евреинова, какую этику и логику отношений к Другому, взаимоотношений индивидуальности и общества он способен имплицировать? Критика Эйзенштейна-Подороги по сути ставит под сомнение коллективистские, социалистические потенции еврейновского театра, намекая на его индивидуалистическую, буржуазную ограниченность.

Но и «массовый фильм» как альтернатива «театрализованной жизни» представляется сомнительной с позиций современных возможностей медиа-власти. Ибо она оказалась способна перекодировать и заявленный Эйзенштейном проект «массового кино» в совершенно антиреволюционных целях, заставив каждого человека вернуться в «бочки селенитов» (Шкловский), т.е. к телевизору, еще в условиях социализма. Но это же отчасти удалось сделать современным политехнологам и с проектом Евреинова, в формах организуемых в последнее время властью псевдооппозиционных митингов и забастовок, шествий протеста, демонстраций и «цветных революций».

Сегодня дистанция между художественным произведением и технологиями медиа-власти вообще сократилась до микрона. Любые открытия в искусстве моментально перехватываются и используются в политическом PR, с потерей или переориентацией изначально заложенных в них интенций и мотиваций.

Все это ставит перед современным художником трудно (если не сказать не-) решаемые задачи.

### III.

В виду нашей темы «трангрессия vs. революция» и обозначенных выше вызовов хотелось бы проинтерпретировать наиболее известные акции и перформансы московских художников 90-х гг. и сопоставить их с последними тенденциями в актуальном российском искусстве.

Надо сказать сразу, что художественный акционизм 90-х годов явился следствием окончательного краха Советского проекта и реакцией на попытки новой власти подменить его возвращением к традиционным национальным ценностям — сильной централизованной власти и православия, с сохра-

<sup>4</sup> Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино, 2002. С. 125-126.

<sup>5</sup> Ср.: Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии № 1 / Под ред. В.А. Подорога. М.: Логос, 2001. С. 11-140.

<sup>6</sup> Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино, 2002. С. 125.

нением ряда собственно советских добродетелей — силы коллективной взаимопомощи, социального прогресса и т.д., одобренных либеральными капиталистическими ценностями — культом успеха, свободного рынка и т.д. Акции и перформансы были направлены прежде всего на разрыв этих непримиримых прежде ценностных порядков. Художники стремились показать искусственную идеологичность их абсурдных констелляций.

Универсальной сценой осуществления этих акций явилась сексуальность. Ибо как писал Фуко: «в мире, где не осталось ничего святого, сексуальность оказывается единственно возможной сферой разделения чувств» («О трансгрессии»). Но если Фуко имел в виду смерть Бога в европейской культуре, то в нашем случае речь шла о смерти Советского общества и Советской идеологии. Требовалось ответить на вопрос: в каком отношении к этой ситуации находится сексуальность. Есть ли у нее перспектива освобождения, или речь идет о наступлении нового, более жесткого дисциплинарного порядка.

Власть в этих условиях поняла свою задачу как необходимость открыть дорогу порнографии и проституции. Россию захлестнули потоки порнопродукции и секс-рабынь. То, что сексуальность под этой атакой только загонялась в более глубокое подполье, на сегодня можно уже говорить с полной определенностью.

Но если в перестройку ни о каком освобождении сексуальности не могло быть и речи, то напротив, сексуальность в СССР, разумеется, не на официальном уровне, а в гущу народной культуры и быта пришла к впечатляющему разнообразию и усложненности. Перефразируя Фуко, можно даже сказать, что она достигла непосредственного природного смысла, подобно сексуальности в средневековом мире падших тел и греховности. Эту мысль наглядно демонстрируют, например, фотоработы Бориса Михайлова конца 60-х — 70 гг. В этом же смысле Павел Пеперштейн остроумно противопоставляет западное понимание сексуальности как «sex'a», профанному советскому понятию «е\*ля»<sup>7</sup>.

На протяжении 90-х соответствующий способ выражения сексуальности в нашей стране постепенно уступал место западной модели. Сексуальность преимущественно приобрела форму рыночного товара, поддерживаемого в своем распространении и обращении различными механиз-

мами идеологического (porno) и репрессивного (проституция) контроля.

В этих условиях российским художникам ничего не оставалось, как более радикально профанировать уже и так обесцененные в официальной культуре символы и ценности, нарушая границы морали, которые новая власть тем не менее продолжала лицемерно охранять.

Но профанация сакрального предполагала его ресакрализацию в форме отсутствия. И это был практически единственный в то время способ его символического восстановления.

Матерное слово «х\*й», выложенное телами на «Красной площади» в Москве в 1991 году, явилось такой профанацией-трансгрессией советского семиотического пространства, с одновременной манифестацией репрессированной народной сексуальности. Площадь была захвачена новым профанным символом — наложением фаллоса, вернее его русского имени одновременно и на российскую и на советскую святыню, и на неизбежно надвигающийся капитализм. Смысл акции состоял в одновременной демонстрации предела советской сексуальности, пределов советского сознания, и возможного прочтения диаграмм советского коллективного бессознательного. Привлекая Фуко можно сказать, что эта акция приводила к пределу закона, поскольку именно сексуальность «оказывается единственной абсолютно универсальной сферой запрета». Ответ Осмоловского на этот запрет образца 1991 г. подводит нас и к пределу русского языка: выраженная в послании всех «на хуй» советская сексуальность «очерчивает ту смутную линию на прибрежном песке безмолвия, за которой покоится невыразимая тишина». В прямом смысле слова, граница так заявленной сексуальности проходила не вокруг акционистов, отделяя их и обозначая, а прямо по ним — вычерчивая предел и их самих вырисовывая как предел (Фуко).

Близкий смысл имела и акция «Осмоловский-Маяковский». Уже после победы Ельцина Осмоловский организовал свой подъем на известный памятник Маяковского на одноименной площади в Москве. Речь шла об уравнивании тела и имени, одновременно профанирующее святыню и восстанавливающее его для будущих поколений в форме символической телесной близости.

Перформанс проводился в контексте уничтожения или снятия памятников партийным деятелям по Москве. Художники предлагали не сносить их, а каким-то образом детерриториализировать, меняя их символический смысл, но оставляя на прежнем

<sup>7</sup> ХЖ. 2004. № 4.

месте. Предлагалось приспособить их как-то к новому времени — например, открыть стрип-бар «Под Дзержинским», или игровой клуб «У Воровского» и т.п. Но в системе российской власти, которая существует как бы субстанциально еще с царских времен, возможны только акцидентальные изменения. Поэтому памятник Дзержинскому вначале с гневом убрали с площади, сослав в парк МДХ, а сегодня на высшем уровне ведут разговоры о его возвращении на Лубянку.

Можно сказать, что смысл акции Осмоловского был в переоткрытии советских символов, их реактуализации в самом неподходящем для этого времени. Но ни до, ни после этого времени, эта акция была бы или невозможна, или имела бы совершенно другой смысл. Это обстоятельство говорит о том, что в искусстве важно не само преступление, ибо и сегодня тоже можно залезть на памятник Маяковскому, а его политический смысл в конкретный исторический момент.

В этом плане манипуляции Африки и Ануфриева с памятником рабочего и колхозницы на ВДНХ, например, имели уже совершенно другой смысл. Художники слишком буквально отнеслись здесь к метафоре советской сексуальности. Залезая в дверцу внизу памятника, они как бы лишали этого советского монстра девственности. Но в этой акции не была соблюдена должная дистанция между профанным телом и священным именем. Как и в известных работах Комара-Меламида, художники совокуплялись с большим Другим во время его летаргического сна. В результате он этого даже не почувствовал.

Не случайно, на последней выставке «Москва-Берлин» работы соц-арта активно сопоставляются кураторами с соцреалистическими полотнами. И там и здесь хорошо прописаны вожжи, а маленькими чертиками внизу полотна можно и пренебречь. Страх перед «Большим Братом» был так велик у наших внутренних эмигрантов, что он сохранился у них даже после его символической смерти.

Профанация сакрального была также центральной темой известных акций Авдея Тер-Оганяна и Александра Бренера. Надо сказать, что соответствующие работы мне очень нравятся. Разве не смешно видеть на православных иконах надпись «Бог-дурак», «Бога нет» и т.д.? И разве не заслужил «квадрат» Малевича нарисованного на нем доллара? В конце концов, если Малевич не учел такой возможности и сам его не подрисовал, то почему нельзя его за это так своеобразно деконструировать?

Но политический смысл обеих работ амбивалентен. Объявлять о «смерти Бога» в месте, где он и так давно разложился просто не достаточно радикально. С философской точки зрения «бог» здесь даже негативно восстанавливается, хотя и в поругаемом образе. С политической точки зрения, эта работа также недостаточно продумана. Авдей ошибся здесь адресом, обратив политическое высказывание не в отношении самих верующих, только и способных осмысленно отреагировать на радикальность подобного жеста. Ибо для последних эта работа действительно является серьезной проблемой («искушением»). Но в связи замыслом самой работы — разоблачением новых лицемерных христиан и властей постсоветской России, которые и являются точным адресом скандальных работ Авдея, сделать практически ничего не удалось. Реакцию этих людей и структур можно было предположить заранее — созерцания изрубления икон и «кощунственных надписей» не способно ни на миллиметр изменить их дезориентированное за годы перестройки и капитализации сознание. Неверующему человеку, по разным причинам социально-психологического свойства склонному к симуляции церковного культа, объявлять о симулятивности самого этого культа просто опасно. Не удивительно, что по факту перформансов Авдея было возбуждено уголовное дело, ему неоднократно угрожали физической расправой, и вскоре он вынужден был эмигрировать. Другое дело — глухота и слепота художественного сообщества, не оказавшего Авдею, за редким исключением, никакой экспертной или дружеской поддержки, за что оно заслуживает еще более принципиальной и развернутой критики.

Преступный импульс большинства акций Александра Бренера понятен — в условиях поражения советского социального проекта художнику ничего не оставалось, как демонстрировать свой личный героизм на фоне нарастающей пассивности российского общества. Но следствием такой позиции явился индивидуализм, отсутствие какого-либо политического смысла в большинстве его проектов. Они ничего, кроме этого героизма не заявляют, ничего не отрицают и ни с чем не борются, по крайней мере, эффективно. Бренера заботят здесь только чисто субъективные оправдания своего искусства — каким он хочет себя видеть в новых социальных условиях, которые якобы уже никто не в силах изменить. Не имея в виду никакой социальной революционной программы, эти проекты так и остались личным делом художника, что, безусловно, устраивает власть на

нынешнем этапе. Правые и левые художники в этой ситуации абсолютно уравниваются перед лицом власти, способной включить в себя собственное отрицание. Более того, она их активно использует в PR-технологиях. Поэтому не случайно Бренер сразу по приезде в Россию появился на страницах глянцевого журнала. В одном из них, с характерным названием «Хулиган», им по дешевке были распроданы все радикальные перформансы 90-х, именно в качестве «хулиганских».

В ситуации рыночной экономики преступление становится таким же товаром, как и результат любой коммерческой деятельности. И если художник прибегает к фигуре преступления, то он обменивает его на этом рынке только на уголовное преследование и соответствующее наказание. И именно само это преследование властью является целью большинства художественных акций такого рода. Именно они придают им законченную форму рыночного товара. Т.е. они не децентрируют и не подвешивают заданные в капиталистической системе правила игры. Это скорее похоже на садомазохистский альянс с властью. Все, чего может добиться в этой стратегии художник — это статуса субординированного во властных отношениях субъекта, политическая ориентация которого имеет не большее значение, чем стиль его одежды, а степень его свободы оказывается прямо пропорциональна уровню порабощения.

Как смысловую альтернативу перечисленным перформансам стоит вспомнить несколько акций группы «Радек» под руководством А. Осмоловского того же времени. Так перед выборами 1996 г. они проникли на мавзолей Ленина и вывесили плакат «Против всех». На первый взгляд речь шла о чисто политической акции, но художники не представляли никакой партийной силы или политической группировки. Ибо существует большая разница между пропагандой голосования «против всех» и организацией партии «Против всех партий». Акция открывала творческой интеллигенции и интеллектуалам реальную возможность активно участвовать в выборах, не вовлекаясь в институты персонифицированной политики и не впадая в пустой иллюзионизм. Ибо в исторической перспективе, в случае определенного процента проголосовавших «против всех» можно было надеяться на вполне легальную процедуру отвода всех претендующих на власть кандидатов.

Но в дальнейшем политтехнологам удалось коррумпировать и эту идею. Уже перед самыми выборами М. Гельманом были наняты актеры, ко-

торые не только извратили в медиа смысл лозунга «против всех», но и превратили ее в политический товар. Авторские права, кстати, никто не запрашивал и не оплачивал.

Интересны акции «Баррикада» и «Переход через улицу», тем более что они очень близки по смыслу вышеупомянутой массовой постановке Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца».

Перекрытие, баррикадирование улицы, прямо выходящей к Кремлю, с нереальными лозунгами, вроде требования легализации наркотиков, плакатами с изображением членов Р.А.Ф. и французскими транспарантами 68 года, было, разумеется, чисто художественной символической акцией. Но милиция ничего подобного давно не видела и не могла просто подавить эту манифестацию. Художники уже сами использовали политтехнологические приемы, когда защитили себя иностранными журналистами, документировали происходящее на видео и т.д. Милиция не могла атаковать, потому что в медиа это можно было представить именно как подавление студенческого бунта. Но при ближайшем рассмотрении было видно, что это только декорации, такой уличный массовый перформанс, а не политическое выступление, хотя и не разрешенное московскими властями.

Вторая акция была не столь впечатляющей, но не менее изощренной по замыслу и политическому потенциалу. В Москве есть несколько пешеходных переходов, на которых зеленый свет для пешеходов загорается с большими интервалами и поэтому набирается очень много ожидающих его людей. Художники слились с толпой и на разрешающий сигнал светофора развернули транспаранты с радикальными, хотя и трудночитаемыми лозунгами. С другой стороны дороги велась видеосъемка, и в кадре создавалось ощущение реальной демонстрации, на которую никакого разрешения от мэрии так же не потребовалось.

К концу 90-х — началу 2000-х тактика бывших московских акционистов существенно изменилась. Художники пытались, с одной стороны, все еще сопротивляться тотальной политтехнологической эксплуатации художественных открытий, а с другой, обратились к поиску зон автономии искусства при сохранении его критической составляющей. Ибо занимать двойственную позицию между политическим действием и художественным жестом как в 90-х по целому ряду причин было уже невозможно. Любое такое усилие либо немедленно подавлялось спецслужбами, либо представляло собой простую симуляцию политической актив-

ности в духе западного левачества, которое в лучшем случае сводится к отстаиванию прав соц. меньшинств и какому-то невнятному общественному мониторингу.

С этими обстоятельствами, кстати, связаны позднейшие разработки А. Осмоловским современных версий нон-спектаклярного и неоабстрактного искусства, проблематизация понятий художественной формы и автономии искусства редакцией журнала "N" и т.д.

#### IV. Заключение

Необходимость обращения к разработке художественной формы возникает как раз из-за неразличимости в современном мире криминального преступления и проявлений интенсивного, революционного по своей природе, желания. К сожалению или счастью, мы живем не в первобытном обществе, и похвастаться таким, неотягощенным законом желанием не можем. Мы знаем Закон, и заражены удовольствием от его нарушения.

Единственно, что в таких условиях остается художнику, не переходя к активной политической борьбе (легальной или нелегальной), т.е. не отказываясь от искусства — влиять на ситуацию через изменение способов отношения современного человека к реальности, его положения в мире и социуме. Поэтому акцент в современном актуальном искусстве должен быть сделан на выработку таких инструментов, которые позволяли бы индивиду контролировать сформированную идеологическими аппаратами государства субъективную, обеспечивая возможность несовпадения с навязываемыми человеку против его воли социальными ролями.

Надо понимать в этой связи, что состояние отчуждения, о котором писали классики марксизма, не является для рядового члена более менее развитого капиталистического общества чем-то неприятным, невыносимым и поддерживаемым лишь внешними государственными репрессиями. Скорее это условие его выживания в нем. Поэтому задача ломки соответствующего мировоззрения и идеологии, сознательно или невольно оправдывающих эксплуатацию человека, присвоение капиталистической системой продукта его труда и т.д., не является чисто технической — простым разъяснением обществу закономерно и объективно происходящих революционных процессов, а по преимуществу творческая задача, как предложение принципиально иного способа существования, мышления, чувственности и т.д.

Роль художника в ее решении ключевая. Ибо он способен не только теоретически очертить контуры иного мира, но и запустить машину повтора подавляемого в буржуазном обществе интенсивного желания и способов его удовлетворения, вовлекая человека в опыт возможной свободной жизни, альтернативной тому суррогату, который ему подсовывает буржуазная культура, превратившая искусство в индустрию развлечений.

Художественная сцена в этой связи является на сегодня почти единственным пространством, в котором можно встретиться с капиталистической властью и ее аппаратами не ее поле и играть не по их правилам. Но это игра именно с самой властью, а не с её персонификациями в лице военных, полиции и т.д., которую ведут художники-хулиганы.

В глазах полиции большинство из упомянутых нами акций и перформансов московских художников 90-х гг. выглядят как преступления. Но из этого не следует, что все они оправданы с политической точки зрения, что все они направлены против идеологических аппаратов государства, что все они способны эффективно анализировать и критиковать современную капиталистическую систему.

Так, например, профанация сакрального в форме позитивного утверждения у В. Сорокина, В. Пелевина, А. Бренера и групп художников-соцартистов, медгерменевтов, неоакадемиков и др., зачастую оборачивается в свою противоположность, производя только симулякры «независимого» и «критического» искусства, являясь по сути развлекательными. Поэтому В. Сорокин, в частности, уравнивается сегодня с «Идущими вместе» — на PR путинского режима они работают в тандеме, а Бренер и Тер-Оганян по иронии судьбы оказываются прародителями «православных» погромщиков выставки «Осторожно — религия» (2003 г.) в Сахаровском центре.

\* \* \*

Известно, что почти единственным оправданием существования полиции является существование хулиганов на улицах. Это даже банально. Но для нашей темы это означает, что художник должен по возможности избегать хулиганского прочтения своих работ, подрывая логику двойного зажима, пресловутый властный аргумент в оправдание репрессивных аппаратов государства. Искусство не должно имитировать преступление, переступая лишь некие иллюзорные границы, устанавливаемые законом. Потому что закон, как мы повторяем за Делёзом и Гваттари, запрещает

нечто большее, чем можно нарушить в таком преступлении. Он навязывает понимание желания как чего-то запретного, которое якобы можно удовлетворить только в режиме преступления — нарушения закона. Одновременно власть закона запрещает нам действовать иначе, чем постоянно действует сама — т.е. противозаконно.

Преступник и художник изначально находятся в равных условиях перед инстанцией власти и закона. Оба они стремятся к удовлетворению сформированных в травматических социальных условиях желаний, и сталкиваются с властью закона, всегда спекулирующей на разнонаправленности субъективных желаний в обществе. Власть лицемерно берет на себя ответственность и заботу об их коммуникации, кооперации и позитивном балансе.

Поэтому художник в этой ситуации соревнуется именно с властью, предлагая обществу альтернативные модели удовлетворения желания.

Преступник же удовлетворяет свои желания без учета свободы другого человека, действуя аналогично репрессивным механизмам власти (поэтому, например, феномен бандитов в России — это вторая полулегальная власть со своими «понятиями»-законами, экономикой, этикой и т.д.). То, что нарушается в преступлении — сво-

бода другого человека — является вечным алиби существования власти. Но власть в этой ситуации преследует удовлетворение желаний своих агентов. Для этого она всегда подменяет проблему — обеспечение свободы возможной жертвы преступления, на нарушение некоего абстрактного закона, и преследует именно за его нарушение, а не за посягательство на упомянутую свободу. В результате закон в таком срабатывании — через преступление — распространяется на его жертву не в меньшей степени, чем на преступника.

Именно в этом смысле закон запрещает гораздо больше того, что можно нарушить в преступлении. — Он запрещает человеку обнаружить истинные причины двойного зажима, в котором он пребывает перед лицом закона, и самостоятельно бороться за свое социальное освобождение.

Художники в этой ситуации должны проблематизировать сам закон, нарушая «нечто большее», чем он запрещает. Только таким образом можно не попасть в ловушку понимания желания как определенного только негативно — законом. Искусство должно своими средствами бороться за общество, в котором вообще не должно быть границ, которые запрещено было бы переступать, или хотя бы за достойную жизнь в тех обществах, на которые мы исторически обречены.

### Список литературы:

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 1. Анти-Эдип. Екатеринбург, 2007.
2. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999.
3. Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии № 1 / Под ред. В.А. Подорога. М.: Логос, 2001.
4. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. С. Офертаса; под общ. ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2002.
5. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино, 2002.

### References (transliteration):

1. Delez Zh., Gvattari F. Kapitalizm i shizofreniya. T. 1. Anti-Edip. Ekaterinburg, 2007.
2. Zhizhek S. Vozvyshennyy ob'ekt ideologii. M.: HZh, 1999.
3. Podoroga V.A. Materialy k psihobiografii S.M. Eyzenshteyna // Avto-bio-grafiya. Tetradi po analiticheskoy antropologii № 1 / Pod red. V.A. Podoroga. M.: Logos, 2001.
4. Fuko M. Intellektualy i vlast': Izbrannyye politicheskiye stat'i, vystupleniya i interv'y'u / Per. s franc. S. Ofertasa; pod obsch. red. V.P. Vizgina i B.M. Skuratova. M.: Praksis, 2002.
5. Eyzenshteyn S.M. Metod. T. 1. Grundproblem. M.: Muzey kino, 2002.