

зав себе правду о себе, он жестоким образом, подобно четырехдневному Лазарю, воскреснет, — возникнет намек и — растает без признаков осадка. И закончить роман можно, лишь похоронив героя или воскресив, но уже во всем другого: смелого, талантливого, победившего в себе самое сильное — инстинкт сохранения плоти... Но такой герой отравит жизнь автору, пораскидает его домочадцев, пожалуй, и его самого, подобно непостижимому Льву Великому, выманит из уютного особняка на неуютные ветряки и российское бездорожье.

Одной жалости для себя и для героя не хватит. Кем-то придется пожертвовать.

Клим мертвый. Жестокая несправедливость всей ситуации в том, что он *непременно* утонул бы, если бы взялся по-настоящему спасти Бориса Варавку, с ним за компанию, как утонула забытая навсегда «тучная, бесцветная» Варя Сомова.

Вопрос о совести, о вере вынесен за границы судьбы героя с самого начала романа благодаря установленной аналогии с библейскими персонажами. «Все мы — Исааки», — произносит отец, комментируя Климу жертвоприношение Авраама. И в этом комментарии горькая ирония утраченной веры вырастает из двусмысленности признания. «Исааки» — это помилованный Богом Исаак? Или «бараны» — принятые Богом в качестве жертвы взамен Исаака? Грамматическая форма множественного числа и историческая судьба, уготовленная в XX веке русской интеллигенции вождями победившей революции, склоняют читателя ко второй, уничижительной, аналогии.

Но при любом варианте для Исаака, сына, вопрос веры не стоял, ибо герой ничего не решает сам. И это обстоятельство снимает с его участи и судьбы знак ответственности, греха, веры...

Вопрос о границах веры, о природе чуда возможен лишь в связи с Авраамом, отцом. Иван Самгин, распределяя роли в современном историческом спектакле, народу отдаст роль Бога, а Авраама — вождям. Русский интеллигент, таким образом, оказывается, словно старый Дулитл, слишком прост, чтобы руководствоваться моралью, и слишком беден, чтобы рассчитывать на признание вождями одушевленности «Исааков».

И все-таки так ли все *известно* в нашем мире? А что как бросился бы Клим спасать да и — *спасся* бы!

Горький оставил для нас вечное зияние богооставленности в душе главного героя да его безнадежное, тоскливое ожидание чуда, как напоминание об утраченной вере.

**МАРИНА ГЕОРГИЕВНА ЧИСТЯКОВА**

## CONTEMPORARY-ART КАК УЛОВКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Contemporary-art рассматривается в статье как новация только лишь терминологического свойства. Она не влечет за собой принципиально нового художественного содержания и является выражением ситуации постмодернизма в культуре.*

**С**итуация постмодернизма в культуре предполагает отказ от метаповествований, отход от абсолютных принципов, политкорректность, плюрализм и полную релятивность всевозможных «проявлений самобытности». Но при всей своей легковесности эта ситуация может, тем не менее, претендовать на некую фундаментальность, ибо у человека имеются только две онтологические возможности: быть с Абсолютом (а это бытие предполагает наличие иерархии, системы приоритетов, нормативно-ценностный подход к действительности) и быть вне Абсолюта, что мы и имеем в случае с постмодернизмом. Бытие без Абсолюта продуцирует несчастное сознание, так как условность,

неабсолютность и относительность не дают человеку точки опоры. Как правило, следствием подобного бытия становится экзистенциальный кризис, а ключевым переживанием общественного сознания можно назвать отчаяние. Культурная реальность становится качественно-однообразной, монотонной, серой, несмотря на нарочитую яркость отдельных феноменов. Когда уходит сущность, остается только существование, которое пытается внутри себя обнаружить подобие сущности, а в своем безопорном существовании — хоть какое-нибудь подобие опоры. Примером тому может служить так называемый «contemporary-art».

Ставший уже трюизмом термин «contemporary» используется сегодня более чем активно, хотя и не всегда внятно: на страницах средств массовой информации, на различных сайтах в Интернете теснят друг друга «контемпорари-данс», «контемпорари-дизайн», «контемпорари-арт» и прочие номинации с определением «контемпорари». Быть «не-контемпорари» в мире современного искусства вроде даже и неприлично: в Лос-Анжелесе Музей современного (modern) искусства был переименован в Музей новейшего (contemporary) искусства, а Ассоциация австрийских критиков выдвигает обвинения в адрес Музея современного искусства в Вене, ставя ему в вину «неактуальность», то есть недостаточную степень современности.

В буквальном переводе с английского термин «contemporary» означает «современный», «одновременный», иначе говоря, в случае с интересующим нас феноменом, мы имеем дело с современным искусством. Следует отметить определенную двусмысленность этого термина: далеко не все артефакты, создаваемые сегодня, в наши дни, есть «контемпорари». Многие художники, полагающие себя «современными», остаются за границами этого искусства. Так, Глазунов и Шилов, к примеру, не есть «contemporary». (К слову сказать, в свое время аналогичная ситуация наблюдалась в искусстве модернизма. Этимологически этот термин тоже восходил к современности (от франц. «modern» — что опять-таки означает «современный»), и в то же время, многие произведения искусства, созданные в первой половине XX в., к модернизму, а стало быть, и к «современности» — в модернистском понимании этого слова — никакого отношения не имели).

Главную особенность «контемпорари-арт» (в настоящее время, судя по частоте употребления русскоязычного написания, термин этот можно считать узаконенным именно в таком виде) составляет его актуальность. Иначе говоря, современно только то, что актуально: «... происходящее здесь-и-теперь, в смысле, самое наиновейшее, в смысле, изобретаемое сейчас и здесь, представляющее собой что-то прежде небывалое, а не воспроизводящее готовые стандарты, пускай даже и хорошо» [Немиров 1999: 5]. Но в общественном сознании отношение к актуальному в искусстве сложилось, скорее, негативное: по правилам хорошего тона искусству полагалось размышлять о Вечном, выискивать отблески Вечного в реальности и скрупулезно их запечатлевать. В «контемпорари» же хорошего тона практически не встретишь, скорее, наоборот. Казахский «контемпорари-artist» Т. Ибрагимов, например, то прибьет гвоздем к стене живого петуха, то прилюдно, на выставке в Японии, загрызет живую рыбу и т. д. И это еще не самые радикальные акции, о некоторых из них в приличном обществе неловко и упоминать.

Наиболее ярким примером проявления актуального искусства является «акционизм» — искусство радикальных художественных акций в публичной среде. Акция в данном случае — это действие, направленное на достижение какой-либо цели, чаще всего, провокационной. Самые яркие имена московского акционизма, благодаря средствам массовой информации, привычно ужасающимся деятельностью этих художников, известны достаточно широко — А. Осмоловский, А. Бренер, О. Кулик, А. Тер-Оганян. За спиной каждого из них — десятки ярких и запоминающихся художественных акций, каждая из которых в лучших традициях искусства авангарда базируется на двух составляющих — на скандале (А. Тер-

Оганян в своей «Школе авангардистов» даже обучал учеников устраивать скандалы) и жесте, то есть поступке, рассчитанном на внешний эффект, но не спонтанном, а всесторонне и глубоко осмысленном.

Группа «Э. Т. И.» под руководством А. Осмоловского выкладывает на Красной площади собственными телами известную русскую инвективу из трех букв. Скандал? Несомненно! Что и требовалось. В одном из многочисленных интервью Осмоловский сказал: «Для меня, Пименова и Бренера... интерес представляли не описания и репродукции классических работ авангардистов, а, скорее, редкие упоминания об их поведении, скандалах, политической ангажированности, экзистенциальной бескомпромиссности (если не сказать — оголтелости)» [Осмоловский: 23]. Использование скандала в данном случае вполне правомерно: иначе, чем агрессивностью, современного зрителя, с его традиционно рационалистической установкой сознания, не пронять. Да и со времен авангарда известно, что лучшего способа привлечь внимание к собственным нетрадиционным находкам в области искусства, пока не существует.

Еще одна видная фигура русского «контемпорари-арт» — О. Кулик («киник—Диоген—толстовец—природник—инвайроменталист» [Сальников: 21]) — прославился следующими акциями: в московской галерее «Риджина» прилюдно зарезал поросенка («Пятачок делает подарки»); в роли посаженного на цепь «человека-собаки», ставшей его визитной карточкой, во время международной выставки «Interpol», проходившей в Стокгольме, покусал неосторожно приблизившегося к нему арт-критика; разместил видеопроекторы внутри огромных муляжей коров таким образом, что зрители,

А. П. ЕРЯКОВ. ПЕТРУШКА



желающие посмотреть фильмы зоофилистского содержания, должны были просовывать головы внутрь коров через отверстие под хвостом (дело происходило в Париже) и т. д.

Столь же демонстративно антикультурны и акции А. Бренера, простые по замыслу и исполнению и, в то же самое время, вызывающие у публики настоящий накал страстей. Известный арт-критик Е. Деготь сравнивала Бренера со стихийным бедствием: «... по интенсивности его деятельность напоминала какое-нибудь наводнение или землетрясение» [Базилева: 29]. Одна из самых известных акций художника стоила ему года свободы: в амстердамском музее Стеделик он нарисовал краской из баллончика огромный знак доллара на картине К. Малевича.

Подобные акции притягательны, как только может быть притягателен запретный плод, ибо они практически всегда связаны с нарушением каких-либо табу. Они исполнены куража и нонконформизма. Практически все видные акционисты на каком-то этапе своего творчества оказывались не в ладах с законом. Причем инкриминировалось им не только хулиганство, но и «осквернение святынь»: самая известная акция А. Тер-Оганяна — «Юный безбожник», ставшая причиной его вынужденной эмиграции, заключалась в порубании топором православных икон. Бренера друзьям приходилось вызволять из тюрьмы почти что после каждой его громкой акции. Все эти факты наводят на размышления о том, что контемпорари-

арт — это искусство, провоцирующее и автора, и зрителя на совершение некоего экзистенциального выбора. Это нечто большее, чем только искусство, — это образ жизни, смысл которой состоит в стремлении быть актуальным.

Но актуальность может быть различной: решая насущные проблемы сегодняшнего дня, она может выходить к истокам человеческого бытия, а может ограничиваться внешним, сиюминутным, поверхностным его планом. В случае с «контемпорари» мы, скорее всего, имеем дело с актуальностью второго рода. Это искусство не продуцирует никаких принципиально новых идей, все его новации ограничиваются областью формы. А интерес к нему сродни интересу такого рода: «А ну-ка, посмотрим, что он там сейчас отчебучит!». Никакое качественно новое явление за «контемпорари» не стоит: те же плюрализм, отход от Абсолюта, релятивность, чуточку приправленные и приперченные атмосферой программного нигилизма и заимствованного у искусства авангарда скандала. (О. Кулик скажет в одном из своих интервью: «Для меня конфликт высокого и низкого просто не существует» [Монастырский: 33]). За новым словом скрывается столь хорошо нам известный и уже изрядно поднадоевший постмодернизм, давно утративший свою былую популярность и мимикрирующий теперь с целью оживления ее в какие-то новые формы, не меняющий, по существу, своего содержания. Больной, похоже, скорее жив, чем мертв, и жизнь без Абсолюта продолжается.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Немиров М. А. С. Тер-Оганян: Жизнь, Судьба и контемпорари арт. М., 1999.
2. Осмоловский А. Как было и как будет? // Художественный журнал. № 25.
3. Сальников В. Производство искусства и автор в 90-е годы // Художественный журнал. № 25.
4. Базилева И. Как нам обустроить российское искусство // Художественный журнал. № 25.
5. Монастырский Андрей. О взаимоотношениях между культурой и цивилизацией // Художественный журнал. № 39.

Наталья Петровна Дворцова

#### «МЕЖЛОКАЛЬНАЯ КОНТРАБАНДА»: «СИБИРСКАЯ» ВЕРСИЯ CONTEMPORARY ART

*В статье предпринята попытка интерпретации «Межлокальной контрабанды» как произведения гипертекстовой словесности и феномена «искусства настоящего времени».*

**В** «Большой Тюменской энциклопедии» М. Немирова, уникальной книге о тюменском андеграунде и судьбах «тюменских богемцев», А. Михайлов назван «деятелем чрезвычайной выдающести»<sup>1</sup>. Он предстает здесь одной из главных фигур альтернативной культуры Тюмени и личностью поистине легендарной.

Подобно мифологическому герою-первопредку, он — один из духовных отцов андеграундно-богемного племени тюменцев и, по словам М. Немирова, «самый главный формироваватель тюменской духовной атмосферы» на рубеже 1980–1990-х гг. Как и полагается культурному герою-демиургу, на трудном пути человека нонконформистской культуры он совершает множество «чудесных подвигов».

Так, уже в 1970-е гг., когда слово «авангардизм» проскальзывало порой и влекло, но куда — неизвестно», юный поэт-инореалист<sup>2</sup> А. Михайлов создает уникаль-