

ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ

Понимание телесности, как культурной универсалии, восходит к античности, когда человеческое тело, по словам А. Лосева «взятое как в совершенной форме выраженная жизнь, было моделью всякой красоты». Одухотворенность тела и телесное воплощение духа, составляя единое целое, не предполагали конфликта своих сущностей. «Человек есть тело ровно в том же смысле, в котором он есть дух, целиком «тело» и целиком «дух», мыслили во времена Платона. Переход от космологизма античности к теоцентризму европейского средневековья привел к двойственному рассмотрению человека, к конфликту его сущностей, выдвигению в XX в. на первый план жизни тела, желаний плоти. Уже в период чувственного модерна этот процесс проходил на фоне растущего интереса к «проблемам пола», а эротическая тема стала близка всякому, кто не хотел отставать от «новых веяний». Эстетическое воздвигание жизни, как идеологема модерна, прихотливым образом совместились с «открытием» телесности, поднявшей на поверхность зримо-го запретные желания и разрушительные инстинкты. В Украине эта тенденция затронула, в основном, литературу. В изобразительном искусстве, в ускоренном темпе осваивавшем одновременно стилистику модерна и авангардные тенденции, феномен телесности оказался на периферии художественных интересов. Немного позднее, в эпоху сюрреализма, заявившего о намерении изучить желание, как базовую ценность человеческой жизни, и потому снявшего все запреты на его воплощение, искусство Украины выражало только однотипные желания, прошедшие цензуру. Не так было на Западе. В 1960-е там появился гиперреализм, которому удалось, как кажется, совсем убрать границу между реальностью и искусством Умелая подача искусственного человека, сталкивала зрителя с нищими на мусоре, прохожим, скорчившимся от приступа боли или младенцем, мирно спящим в уголке выставочного зала. Искусственная ре-

альность провоцировала реального человека на действие, и в этом состоял ее смысл и социальное предназначение. Неодолимую силу страсти, человеческую жестокость, нетрадиционные поведенческие практики, вытесненные за пределы публичной жизни, телоцентризм западноевропейского толка выявил полно и во всех видах искусства. Телесно — визуалистская ориентация культуры изменила способ мышления европейца, его менталитет, психику. Рубежное время (конец XX — начало XXI вв.) внесло свои представления о возможном в искусстве. Путешествия по телу и с телом, чувственное удовольствие от обладания им, но также и от его расчленения или потрошения животного — характерная черта постмодернизма, имеющего склонность к садомазохизму. Все представляется сексуальным, выражается в терминах сексуального желания (искусство, политика, экономика) и одновременно воспринимается эсхатологически. Эрос и Танатос — крайние точки дискурса, меняющиеся местами, что побудило Бодрийера прийти к неутешительному для человеческой культуры выводу: «Прежде тело было метафорой души, потом — метафорой пола», — писал философ. — Сегодня оно не сопоставляется ни с чем; оно — лишь вместилище метастазов и механического развития всех присущих им процессов, место, где реализуется программирование в бесконечность без какой-либо организации или возвышенной цели». Так ли это?

В Украине тенденции телоцентризма стали доступны зрителю в «лихие» 1990-е годы. Они пришли в страну вместе с новыми ценностями: евроремонт, еврозаборами, а также стриптиз-барами, сексшопами и порносайтами. Фотографы были первыми, кто использовал открывшуюся свободу, выразив ее в снимках обнаженной человеческой плоти. Формы и способы художественного изучения телесности свидетельствовали о снятии всех границ в ее восприятии, об обретении художником долгожданной «внутренней свободы». Человеческое тело, его части, особенно репродуктивные органы, стали главным представителем человека, в чем нельзя не увидеть своеобразной мести диктату разума. Можно сказать, что эротизация искусства, как дискурс авангардного творчества и генеральное направление постмодернизма, явилась первым проявлением тотальной свободы отечественного художника. Предписания социума и его культуры больше не действовали. Тело с гениталиями заполнило рекламу, газетную полосу, обложки книг, театральную афишу. Обостренный интерес к обнаженной натуре, как женской, так и мужской, превращение тела в форму и в способ воплощения

идей, далеких от эстетических, вызывал у зрителя постсоветского пространства шок. Откровенности тела оказались главным оружием разрушения старых, в том числе, «вечных ценностей» и способом «продвижения» в Европу, где такое разрушение давно произошло. Традиционные смыслы обнаженности, использовавшиеся в классическом искусстве, резко изменились. Обнажение, как форма выведения за границы обыденного, возведение к сакральному, к вечности, оборачиваются сатирой на властные структуры («Республика», «Депутат» В. Куликова), девальвацией привычных понятий о дозволенном (работы «бывшего нашего» О. Кулика), выражением тотальной свободы личности, стирающей всякое понятие о непристойном (фото и перформансы группы «Соска»), уничтожением границ между истинным и должным. Главный символ освобождения — фаллос. В начале 1990-х Борис Михайлов выставил в Харьковском художественном музее серию большеформатных работ, снятых с обнаженной мужской натуры. Ее природное, родовое предназначение символизировали искусственные фаллосы, украшающие части тела натурщика. Это было выразительное и наглядное воплощение фаллоцентризма цивилизации, а в другом плане — телоцентризма нашего времени. Как писал Бодрийяр, исследуя этот феномен, потребность «не хлеба и вина», а потребность тела, претворяемого в фаллос, движет современную культуру. Вот почему серийное и стерильное тело советского человека, выразителя энергии духа и воли социума уходит в прошлое. Его замещают телесные вожделения и выделения, ставшие едва ли не главной темой постмодернистского искусства. Среди причин эксплуатации тела в искусстве называют феминистское движение, маркирующее женское отличное от мужского через фактор телесности, активность новых социальных групп: гомосексуалистов, нудистов, стремящихся к утверждению своего статуса. Для этих групп, как и для многих других образований, прежде всего, молодежных, тело — основной носитель и выразитель символической ценности. Но главной причиной развития телоцентризма считают феномен массовой культуры, программирующий желания человека, как условие развития экономики. Следовательно, если желания тела есть базовый закон современной экономики, то главное назначение искусства — быть выразителем его сокровенных тайн. Рассматривая процесс проникновения телесности в мыслительные практики, философы наделили феномен телесности статусом творческого принципа пост — культуры. В искусствоведении серьезно изменились критерии оценок произведений искусства. Вместо по-

зитивных понятий художественный, эстетически привлекательный, мы чаще всего говорим: жесткий, острый, эпатажный, используем критерий, приемлющий все — *это может быть*. Последняя оценка напрямую связана с невозможностью применить к современному искусству эстетический критерий.

Воля в пространство отечественной культуры, телодвижения ведет себя агрессивно. Искусство наполнилось описаниями и откровениями жизни плоти, персонажами с психическими отклонениями, сценами крови, трактованными как эстетический акт. Наиболее ходовой товар современного искусства — тайна рождения и смерти. Женщины-художницы бесстрашно торгуют эротическими снами, мужчины сценами насилия. Сочинения маркиза де Сада, переизданные массовыми тиражами, будоражат воображение. Сценография фильмов, театральных спектаклей, произведений актуального искусства напоминают сексуальную оргию, кровавую разборку, а часто и то и другое вместе. Различия между героями и злодеями в таком арт-акте относительно, поскольку главная задача автора — сделать шоу максимально зрелищным. Отсюда, пиар — распространенный способ привлечения зрителей, прессы, средство конструирования имиджа художника. Сутки простоял на табурете в Муниципальной галерее Харькова Гамлет Зеньковский (стипендиат Фонда Виктора Пинчука). Я пришла поздравить его «мужественную» руку, так как импульс стоянию был задан эпизодом армейской жизни его друга, которого заставили в числе других юношей простоять двое суток на табурете. Бессмысленность наказания поражала. В голову пришла мысль: а не присоединиться ли к этой протестной акции. Но Гамлет (псевдоним превратился в официальное имя в паспорте по той же пиаристой причине), как оказалось, встал на табурет не с целью протеста, поддержки товарища, а с целью привлечь внимание к текущему времени, то есть к себе. Традиционные представления о сущности и возможном назначении публичной акции развеялись в миг. Новое поколение выбирает зрелище как форму контакта со зрителем, способ личной идентификации и средство привлечения денег. Художник, затворник мастерской, раздумывающий о смысле творчества, уходит с актуальной арены искусства. Любые идеи и позиции, претендующие на неизменность, абсолютность, цивилизация «открытого общества» отрицает. Все, что может сдерживать и перенаправить устремления личности осмеивается. Один из способов осмеяния — игра. «То, что я делаю — игра, но игра всерьез», заявил киевлянин Василий Цаголов, изобразивший

в картине «Служебный роман» голые бедра на письменном столе кабинета, балерин с поясами смерти шахидок в работе «Лебединое озеро». Художник лукавит, считая, что выбранный им ход «резонирует боль времени», на самом деле он ее уничтожает, превращая в фарс. Смерть, рождение, любовь, все карнавализуется, становится фарсом, способом «приколиться». Прикол, вошедший в исследовательское поле науки, и трактуемый ею (наукой) как «проявление архетипического игрового начала в культуре постмодернизма», претендует на роль универсального мерил оригинальности во всех сферах жизни. Понять, в чем состоит прикол, бывает все равно, что пройти тест на интеллектуальную полноценность. Быть приколистом, значит быть современным. Прикол — способ по-новому увидеть прошлое («Чегеvara. Через тридцать лет. Фото группы «Синие носы», Киев), настоящее (перформанс В. Мизина и А. Шабурова «Nato, welcome», Киев, где встречу с хлебом — солью сопровождают взмахами топоров), будущее (синенький зайчик — гуманоид на коленях бабушки в картине В. Цаголова «Зайчик»). Прикол — культурный код наших дней. Но вот, что заметно в произведениях «приколистов»: индивидуальность человека стирается. Зрелище тел блондинок, брюнеток не дает представления о неповторимости человеческого «я», телесность — понятие коллективное, архаическое. Проблемы личной идентичности укладываются в рамки соответствия модельным размерам бедер, талии, груди. Толпы обнаженных, или полуодето-раздетых персонажей, занятых любовью, выпивкой делают это в едином порыве, ритме, эмоциональном состоянии, демонстрируя зрителям коллективную идентичность социального тела (В. Цаголов «Оргия»). А такое тело уже доминировало в советском искусстве, но только в виде коллектива доярок, строителей и др. Бездушная обнаженность, тело-машина в искусстве — обманчивый способ выражения свободы личности, напротив, неповторимость личности нейтрализуется.

Лицо больше не обозначает индивидуальность, человека маркирует тело. Публично обнажив плоть человека «открытое общество» закрыло ему лицо. Лицо лишнее, его прячут под маску (перформанс В. Радлинского «Закрытый клуб или все то, о чем мечтали» фестиваль Non Stop media (Харьков), выставка М. Жука «Грабители», Киев). Персонаж превращается в аноним, действуя в заданном сюжетом поле и одновременно в нем отсутствуя. Получить целостное представление о человеке на основе чувственного восприятия становится делом сложным.

Открытость тела и сокрытие лица — знак того же архаического коллективистского сознания. Можно, конечно, поговорить о преодолении, таким образом, останков стыдливости, опасности быть узанным, обретении отстраненного взгляда на свое тело и т. д. Но все же, главное — не эти сентиментальные помыслы, щадящие человеческое, а жесткое ощущение телесных инстинктов, предстающих в современном искусстве как единственно возможное программное жизнеобеспечение человека. В результате он перестает быть хозяином самого себя, своих стремлений. «Уделом тела-машины становится своего рода «судьба влечений». Исключается всякая возможность существования воли, готовой взять на себя ответственность; остается лишь данность слепого материального порядка, называемого «природой», которому благоразумно подчиниться...». Эта фраза из книги Марселя Энаффа «Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена», анализирующего характер телесной жизни в романах де Сада. Анализ Энаффа вполне приложим и к телоцентризму современного искусства.

Обращение с частями тела в искусстве напоминает конструирование механизма. Машинная конструкция свободна от души, а значит от совести, жалости, стыда, ей все дозволено. Такое тело безболезненно становится полем пластических экспериментов. Его главная деталь, — сочленение тазобедренных костей, — преподносится как подарочный букет. Угол зрения на женское тело и на остатки человеческого в нем идет не от лица, а поднимается снизу, от бедер, унифицируя образ человека, превращая его в кибера, уничтожая социальное, уникальное и прочее, включая гендерное начало (недаром трансвеститы и транссексуалы, женщины, превращающиеся в мужчин и мужчины становящиеся женщинами — распространённый мотив искусства наших дней). Машинный человек легко расстается с частями своего тела. Сюрреализм, отпустивший воображение на волю, и реклама по продаже предметов женского туалета, совершили массовое художественное «расчленение» тела. Изображение его частей, внутренних органов — богатый образными модуляциями язык визуального искусства. Гротесковое, ироничное, социально заостренное содержание постмодернистских работ и акций с органами тела («Жареные мозги» — перформанс группы «Соска», скульптурный проект «Реальность кусается» Н. Ридного и многое другое.) — одна из примет искусства наших дней. Глаза, рука, нога, грудь персонажа могут жить в визуальном искусстве самостоятельно, презентуя личный смысловой код, действуя не всегда

по желанию целого тела. Отсюда, как заметили философы, за глаз соблазняющий или соблазненный, за действие руки, хватающей орудие убийства, человек перестает нести моральную ответственность (не я, а рука виновата...). Трансформер — метафора человека-машины, меняющей свою конфигурацию, а вместе с ней и сущность. «Человек без позвоночника» (несколько скульптурных образов А. Шалого, Харьков) меткий образ посмодерного тела и личности, чьи ценностные ориентации — относительны.

Проявления телоцентризма естественно вызывают вопросы: а каковы художественные итоги эротизации украинского искусства? Выяснен ли ход диалога, если такой происходил или происходит между традициями национального искусства и культурой телесности? А каковы могут быть перспективы этого диалога? И не придем ли мы к ситуации, когда зов культуры трансформируется, как пишет киевский философ А. Босенко, в позыв сходить по нужде? На одной из картин киевлянки эта трансформация наглядно выразилась в замене губ человека на орган им противоположный, испускающей воздушные формы сердец. Генитально-анальное сознание (выражение В. Бычкова) торжествует, благодаря чему в искусстве активно утверждается мысль о том, что порнография — авангардистская форма искусства, а его адепты ссылаются на интеллектуалов постмодернистов, для которых сексуальность — главный двигатель интеллектуально-чувственной деятельности и эквивалент духовности. В полном соответствии с такой позицией на одной из прошлогодних киевских тусовок известный художник с готовностью расстегнул перед телекамерой ширинку, демонстрируя зрителям, какую именно часть тела он украсил пирсингом. По сути, он поступил так же, как поступают звезды шоу бизнеса, снимаясь в откровенных сценах, чем повышают рейтинг своей популярности. Давно очевиден факт того, что частная, интимная жизнь тела перестала быть делом личным, став двигателем не только коммерции, но и многих других сфер жизни социума. Но замечу, что само искусство отреагировало на эту тенденцию саркастически. Вспоминается лубочная серия работ харьковского скульптора А. Ридного, в которой солдат Кривосуев вступает в бой с танком, используя могущественное и непобедимое оружие — собственный фаллос и, конечно, побеждает.

Один из результатов очерченного процесса 90-х — начала 2000-х — уход в пространство андеграунда искусства, придерживавшегося традиционных понятий и ценностей. На авансцену художественной жизни вышли маргиналы и маргинальное искусство, не имевшее

в эпоху тоталитарных политических и эстетических систем широкой поддержки. Официальная культура, хотя и не одобряет радикальные идеи телосентризма, но склоняется к его легальным проявлениям. Таким является гламур. Обильные проявления гламура во всех видах искусства, включая оформление интерьера, — принятая официальной культурой форма искусства, имеющая явный оттенок эротизма, обряжающая тело в легкий карнавальный костюм, в котором легко казаться и невозможно быть, как в рекламном ролике. Очищенная от сложностей реальной жизни выстроенная виртуально, желаемая и желанная модель тела отстраняет и удаляет нас от собственной телесности. Гламур, гламурность и огламуривание, — средство увидеть рекламу себя в глазах Другого и потому, конечно, гламур имеет больше отношения к рекламе по продаже товара, нежели к искусству. Любопытно, что в виртуальном мире искусства гламур получил статус файн-арта и оттеснил целомудренную академическую обнаженку в область эротического искусства, имитируя непорочность и высоту своих помыслов. В какой-то степени гламур вернул в употребление понятие эстетического, хотя движет им отнюдь не прекрасное или безобразное, а законы рынка, равнодушные к эстетическим категориям. Распространение гламура, как ветви массовой культуры не миновало сакрализованную ранее область фольклорного искусства, сказалось на интерпретации традиционных народных мотивов «свидание парубка и дивчины».

Но можно ли говорить о всеобщем воздействии телосентризма сегодня? Очевиден факт превращения художественной культуры, структурированной рынком спроса, в иерархизированное тело, части которого функционируют самостоятельно, придерживаясь собственных им позиций. Претензии актуального искусства на роль лучшего, что есть в современной украинской культуре — химерны. Чем больше некрофильных и транссексуальных тем появляется в нашем искусстве, тем ближе и милее становится живопись Н. Пимоненко. Хотелось бы напомнить, что ментальное тело украинской культуры всегда противилось визуальному изображению страшного, безобразного, жестокого. Научить украинского зрителя получать интеллектуальное удовольствие от зрелища разложившихся животных — все равно, что сделать операцию лоботомии, хирургическим путем изменить мышление. Ведь хочется не только «войти» в Европу, но и остаться самим собой... Правда, осуществить последнее становится крайне трудно, мешает «диффузия ценностей, при которой ценностей, уже не существует». Именно поэтому, фольклорно-поэ-

тические штампы, исполнявшие в годы социальных и национальных катаклизмов функцию «аварийной группы поддержки», теряют ведущую роль в современном художественном процессе. Неумолимый прогнозист Ж. Бодрийяр характеризовал состояние современной культуры, как путь бесконечного самопроизводства, «освобожденного от своих идей и концепций, от сущности и ценности, от происхождения и предназначения»... Баланс между дискурсами «хочу быть украинцем» и «хочу быть европейцем» решается якобы в пользу «хочу быть человеком», но каким именно человеком, искусство внятно пока не говорит. Определенное решение требует определенных позиций, восстановления границ между добром и злом, прекрасным и безобразным, что в час тотальной изменчивости и относительности ценностей представляется невозможным. Но с другой стороны, культура в нашей стране, ее высшие духовные ценности всегда создавались в ситуации сопротивления обстоятельством своего существования. Поэтому, уверена, что при всем настойчивом стирании границ между массовой культурой, породившей телосцентризм и произведениями искусства, эта граница остается все же видимой. Более того, ее устанавливает само искусство, что свидетельствует о существовании внутренней власти человека над собой. Укрепление власти над собой, над генитально-анальным сознанием и есть главное условие восстановления в искусстве образа личности с душой, разумом и, конечно, с телом.