

# Canicula вакантных скульпторов

МАРИНА ПРОТАС

*Более жестокой жизни, чем у так называемых людей искусства, трудно представить, в отличие от других они вынуждены всю несвободу чувствовать во всей полноте. [...] Не эстетика хранит ключ от ларца, где таится смерть искусства. Предел искусства, расширяемый до бесконечности, [...] захватывает новые просторы тем, что превращает в себя, изменяя природу своей смертью, осмертвая и омертвляясь в массовом сознании бессмертной вещью, подражая ей твердыми формами, сбивая с мысли, как с ног, избитыми штампами общепринятого.*

Алексей БОСЕНКО.

«Случайная свобода искусства».

*Если только мы всерьез не займемся нашим духовным здоровьем, несомненно, Леность будет и дальше развиваться и изменяться, удаляясь от своих истоков. Она зародилась в стародавнюю эпоху чудес и веры, когда будничной жизнью взаправду зримо руководил Дух Святой, а время было рассказом с началом, серединой и концом. Вера была горяча, отношения между человеком и Богом серьезными, фатальными. Христианский Бог был близок. Хоть рукой щупай. Леность — наглое уныние перед лицом Господних благих намерений — была смертным грехом.*

Томас ПИНЧОН.

«К Тебе тянусь, о Диван мой, к Тебе...»

Скажем прямо: это были не Римские каникулы. Более того, они ничем не напоминали со-терические таинства великого храма Дендеры. И все же лето 2011 года выдалось в равной мере экстремально событийным и эмоционально насыщенным. Появление Сириуса — главной звезды в системе Большого Пса, — сопро-

вождалось в Украине не только июньской жарой, скоропостижно сменившейся июльскими дождями, но и прочими климатическими, социальными и экономическими сюрпризами, не всегда объяснимыми глобальным потеплением и кризисом. Canicula 2011 года запомнилась особыми культурными истечениями, ко-

торые оставили акварельно-размытый след, чем-то напоминающий кофейную гущу миссис Дженни Холмс на фарфоровых сводах анналов отечественной истории, где наслоились как талантливые открытия, так и откровенное одурачивание публики. В данном случае не имелись ввиду «Французская Весна», известное наследие школы Марка Блока, шарлатанство «проприцателей» или расширение торговых отношений Украины с Поднебесной, — пусть и об этих событиях, произошедших в указанный период, можно было бы достаточно продуктивно поразмыслить за пределами настоящего эссе.

Главной же причиной «собачьих» феноменов послужили эманации творчески насыщенного, а чаще до тошноты пресыщенного вакантного времени, отпущенного прежде всего скульпторам. Так, на протяжении лета состоялись: пятая Всеукраинская Триеннале скульптуры; ряд выставок в честь 20-летней годовщины независимости государства, проведенные в ведущих столичных залах, деятельность которых обусловлена индустрией культуры (Украинский Дом, Пинчук-Арт-Центр, Мыстецкий Арсенал); потом, некоторые скульптурные симпозиумы в регионах страны и за ее пределами; затем некоторые другие, менее значительные акции, профессионально неоднозначные, а иногда и вовсе убогие как формально, так и идейно, зато с помпой преподносимые их организаторами и приглашенными ими СМИ. Среди последних следует указать, к примеру, открытие «белого» (в пику Р. Грейвсу?) памятника Т. Г. Шевченко в г. Остёр Черниговской области, где гламурно-золоченное перо резонно побелевшего, «как тать» (согласно В. Далю, синоним старорусского «крадуна»: того, «кто крадет заобычай, склонный къ сему») кобзаря, похоже, контрабандно, без ведома Н. Знобы и спонсоров, сигналил о начисто «истекшей вечности», вынуждая зрителя усомниться в историко-художественной адекватности очередного «атакующего кобзаря», вакантного по отношению ко времени и истории, которых «боле не осталось».

Либо открытый в Вышгороде памятник ликвидаторам Чернобыльской катастрофы, формы которого ностальгируют по стилистике соцреализма 1970–1980-х. И ведь давно же уже доказано, что софистика в скульптуре болезненней и чудовищней надуманной лжи в прочих видах искусства, поскольку мгновенно поражает коростой профанации, становясь тем гаже, чем бездарнее ее пластическое выражение, доказательства чему в современном искусстве встречаются сплошь и рядом. Но, не смотря на многочисленные свидетельства истории, согласно которым коростой случалось болеть королям и Римским Папам, никакие оправдания и отговорки сегодня не освобождают деятелей культуры от ответственности за собственную творческую нечистоплотность, которая во время каникул, как известно, только возрастает.

Изначально, в былые времена, отдых (все равно, каникулярный или перманентный), не предполагала тотальной свободы от мышления; принципов; от искусства; от чувств, «которые не то что не физиологичны, а сверхидеальны, то есть преодолевают метафизический разрыв между духом и материей» (А. Босенко). Другое дело, если их вовсе нет либо они ущербны: тут общество, к счастью, сочувственно проявляет заботу об обделенных, юродивых или оступившихся, устраивая художественные выставки заключенных, умалишенных и бесприютных. В таких случаях не имеет значения тот факт, что доминирующим мотивом благотворительности галеристов в таких случаях является ориентация на эпатажность удачного пиар-хода. Зритель идёт на такие выставки, и общество таким образом самовакцинируется против тупой ожесточенности и разноликой ксенофобии. Но инфантильная облегченность внутренней культуры в любом случае должна преодолевать: она не поощрялась ни древними цивилизациями, ни звездами, — в частности, в виду темы нашего эссе, уточним: в том числе греческим Сириусом, он же римский *Canicula* или

египетский Сотис. Напротив. Сотис, в честь которого древние возводили пирамиды, в качестве символа трансцендентного огня цивилизации активизировал метафизические интенции, сакральные практики и процессы самосовершенствования всех культур традиционных обществ. Каждый школьник знает, что с появлением «собачьей» звезды Нил дарил благодатное наводнение, а боги мудрости, особенно Анубис, Хатор, Гор, Осирис и богиня Изиды-Сотис, особенно почитались народом, поскольку те именно в этот период заряжали сакральной энергией не столько собственные скульптурные символы, сколько жизнь, дух и сознание почитателей.

Согласно книге авторства Р. Грейвс, европейские народы в не меньшей мере воздавали почести постепенно вырождавшемуся сонму богов Белой Богини: так, псы-жрецы «посещали Великую Богиню Восточного Средиземноморья, участвовали в содомитском безумии в дни Пса, то есть в дни восхождения Пса, или Сириуса. Однако поэтическое значение Пса [...] — «стереги тайну», ту главную тайну, от которой зависит жизнь божественного короля» [1, с. 64]. В нашем семо-контексте «тайна» интерполируется на свободное творчество или вакантное время культуры, требующих определенных жертв, к примеру, аскезы. Правда, в исторической турбулентности, констатирует Т. Пинчон, вакантное время страдающих Ленью «Королей Батата» приторговывает «мировой скорбью по сходной цене», пользуясь исключительным спросом «Диванных Корнеплодов»; а иначе и быть не могло, ведь «духовные проблемы никак не могли тягаться в актуальности с материальными, — например, с вопросом производительности труда. Ленья стала грехом и преступлением не столько против Бога или духовного понятия о добре, сколько против конкретной разновидности времени — однородного, одностороннего, по сути своей необратимого потока — то есть против «времени часов», которое обязывало всех жить по принципу «кто рано встает, тому Бог подает».

Поэтому нет ничего удивительного в том, что спустя эоны исторического времени каникулы стали ассоциироваться с периодом абсолютного безделья и умственно-психической разнузданности, подобно Сет-Тифону опустошающей и иссушающей внутренний мир человека, а в масштабах страны — национальную культуру. Но виноват в этом не только многострадальный народ: известно ведь, что рыба гниет с головы. Справедливости ради следует добавить, что, с какой стороны ни глянь, все равно видишь тонко подмеченное древними: «если человек начнет тупеть, то это, конечно, не отразится еще на дыхании, пищеварении, воображении, стремлении и тому подобных отправлениях, но [...] всё, что необходимо предполагает изощренность разума, будет потеряно безвозвратно» [2, с. 281–282]. Истинность этой сентенции испытываешь на себе с ежегодно повторяющимся ужасом, всякий раз после отпуска «со скрипом» возвращая себя в рабочее состояние и долго мучаясь в ожидании былой, до-каникулярной, легкости слога и верткости мысли, изжитых тривиальным недугом — «страхом белого листа». Последний, соответствуя сарказму Пинчона, «порой разрешается драматично и без предупреждения (совсем как запор) и (может быть, поэтому?) находит сочувственный отклик в сердцах широких читательских масс». Ирония, однако, состоит в том, что, как правило, именно в такие неудобные кульминационные моменты, и это в самом лучшем случае, как бы спохватившись, засовестьшееся сознание вспоминает тезис коллеги-философа, современного оракула, прорицания которого всегда мгновенно отрезвляют заблудившее мышление: «Самое смешное — это разрывы между бытийностью, сущностью свободного времени и его понятием, когда свобода времени воспринимают как каникулы, праздность, а не производительной силой, а его временность как произвол или игру случая. Тогда как именно свободное время не случайно по сути, и необходимо бытию, чтобы

быть вполне, зато случайно то, что его производит — случайно и недействительно — способ производства и существующие формы собственности. [...] Именно от свободного времени, как и от его протагониста — истории, исходит адресная угроза исчерпавшим себя формам развития. Поэтому сейчас, грубо говоря, идет война против свободного времени, которое цивилизация пытается оккупировать всеми доступными способами: его уничтожают как сорняк, как незаконный наркотик. Однако оно в своем антогонизме нынешнему действительно является силой тотального разрушения. Абсолютная несовместимость с миром потребления, по сути. Уничтожение свободного времени — уничтожение собственно человеческого» [3, с. 369–370]. Сплюнем через левое плечо... и постараемся приглядеться к хитрым маневрам Автолика, иначе — свободного творчества, то исчезающего, то профанирующего, то инсайтно-жертвенного, противостоящего «дефициту духовной решимости».

С литаниями-рогациями вновь прокурчиваешь все случившееся за лето, и, вглядываясь в прошлое, изучаешь нынешнее, следуя справедливому утверждению римлян: «Время человеческой жизни — миг; ее сущность — вечное течение; ощущение — смутно; строение всего тела — бренно; душа — неустойчива; судьба — загадочна; слава — недоверна... Ты взшел на корабль, совершил плавание, достиг гавани — пора слезать. [...] Каждый живет лишь настоящим, ничтожно малым моментом; все же остальное или уже прожито, или покрыто неизвестностью» [2, с. 281–283]. И пока нам, как внуку Автолика, не пришла «пора слезать» с корабля в гавани родной Итаки, припомним по порядку творческий маршрут вакантных украинских скульпторов, которые начали воздавать должное Сотису не с июля, согласно римскому календарю, а, как полагалось у славян, — с июня, и, продлевая *Sanicula* не только до сентября, но и прихватывая часть следующего месяца, истово трудились на нивах

Пензенского международного симпозиума, — впрочем, тем самым не слишком нарушая законодательную Статью московского Сената, датированную 1886 годом и повествующую о ваканциях сенаторов и прочих должностных лиц.

Традиционно призывая себе в помощь муз (от корня *mont* — гора; муз изначально было три: Размышление, Память, Песнь) для облегчения ритуального восхождения на Геликон, начнем с поэтического стаккато, отсылающего в прошлое:

Уходит память,  
Тонкими ступенями  
Волнуя на ходу сухие листья.  
[...]  
и сотни глаз выплакивает ливень, —  
как будто сплнет замершее время;

И я уйду. А птица будет петь как пела,  
и будет сад, и дерево в саду.  
И мой колодец белый.

Х. Р. Хименес. Пер. А. Гелескула

По воле случая дождливым июньским вечером на даче скульптора В. Протаса, расположенной в живописном селе Выползов, где хтонической братвы в виде змей, ужей, ящериц, кротов и ежей и вправду не счесть, — собрались его собратья по цеху. Среди них — обладатель Гран-При Триеннале 2011 года, днепродзержинский скульптор Гарник Хачатрян. И закипели страсти за столом, накрытым согласно требованиям утонченной кулинарии армянской кухни, ибо там, где встречаются как минимум два армянина, — а в нашем случае именно так и произошло, поскольку плотную эмоциональную атмосферу компании буквально вспарывал южной огненностью херсонский скульптор Юрий Степанян, — борщи с варениками мгновенно потеряли вкусовые преимущества, и на трапезном плацдарме мощным полиголосьем выступили: лаваш (непрерменно армянский); обилие овощей; зелень под мясо-гриль, раз уж дождь не позволил приготовить традиционные шашлыки; и, как водится — напиток

ки, где реванш за отечество взяла, отчасти благодаря отсутствию конкуренции, «Козацька Рада». Совет действительно имел место быть, и казаки за столом не молчали. Среди обилия всевозможных тем в особенности горячо обсуждались из них две, а именно вероятность проведения Быковнянского международного симпозиума под патронатом экс-президента В. А. Ющенко, а также информационные новинки только что отшумевшей Триеннале. Триеннале, которая грозила стать последней, ибо НСХУ, что не на шутку волновало художников, будто бы больше не в силах содержать на балансе выставочные залы, почему планирует сдавать их в аренду, тем самым подготавливая капитуляцию последнего бастиона пока еще некоммерциализированного сектора изобразительного искусства.

Под перекрестным огнем обсуждаемых событий и очередных не слишком радужных перспектив для нашей, и так едва сводящей концы с концами, творческой интеллигенции вдруг пришло понимание того, насколько символичным оказалось вручение Гран-При Триеннале '2011 именно Гарнику Хачатряню за его монументального Дворника, «Человека с метлой»! Именно тогда адски раскаленными буквами впечатался в сознание автора статьи тихий вопль непубличного талантливого скульптора: «Если заберут у меня мастерскую, я умру». Ведь многие его предшественники и правда умирали, измученные объективной невозможностью творческой реализации, впадая в тяжелейшую депрессию с фатальным исходом, каковой, к примеру, настиг в начале прошлого декабря другого верного друга, скульптора и неисправимого романтика Александра Мажугу: земля ему пухом...

Этих потерь не замечает тешащееся «вереницами ложно индивидуализированных моментов жизни» общество потребления, удовлетворенное рекламной зрелищностью товаров сверхсовременного овеществленного искусства, встроенного в «унифицированное

необратимое время [...] мирового рынка и, соответственно, мирового спектакля», что грустно констатировал еще Ги Дебор в своей непопулярной, но пророческой книге «Общество спектакля» [5]. Его выводы совпадали с выводами Ю.М. Лотмана, разъяснявшего отличия обществ до-письменной, ориентированной в будущее, культуры и нашей письменной культуры, постоянно застревающей в прошлом. Дебор утверждал, что традиционное «циклическое время было временем неподвижной иллюзии, переживаемой реально», в противовес чему «время зрелищное является временем трансформирующейся реальности, проживаемым иллюзорно», ведь «действительность времени оказалась замещенной рекламой времени»; и, значит, «То, что всегда является новым в процессе производства вещей, не обнаруживается в потреблении, остающимся расширенным возвращением того же самого. Именно потому, что мертвый труд продолжает господствовать над трудом живым, в зрелищном времени прошлое господствует над настоящим». Соответственно, мертвая культура, мертвое искусство театрално, с пафосом изгоняют своих предшественниц, укорененных в старом циклическом времени традиционных обществ [5, Гл. 6, тезис № 154–156]. Интегрированная театрализация «культурной» жизни социума не излечивает, а усугубляет паралич истории и памяти, подменяя ложным сознанием живые искренние чувства. Последние еще способны на протест против ущербной реальности, удущающей свободу творчества, к примеру, выражаясь в форме «отсутствия интересов к мнимым почестям» — т.е. весьма симптоматичного отказа от звания «заслуженного» со стороны двух призеров скульптурных Триеннале: Г. Хачатряна и В. Протаса.

Казалось бы, оскопленное время исто-во жаждет глобального очищения, генеральной уборки настоящего, тотально ссыпавшегося в мусорный коллектор истории — но отнюдь не Клио: она давно подала в отставку,

в паническом ужасе отрекшись от всех нас. Теперь ее место занял вездесущий мистер Proper. Это он организывает нынешние уборки, усердно кружась в рабочем ритме, предполагаемом трансформацией всей истории культуры в мертвый объект зрелищного созерцания, благодаря чему музеефицированные плоды творческих вивисекторов вошли в привычку и стали совсем банальными. Будто обезумевший Кронос, Пропер, этот антипод «Человека с метлой», маниакально выискивает минимальные угрозы творческого беспорядка, словно в пике теории Стивена Хокинга и его парадоксально-несовершенной Вселенной, вновь и вновь выбивая и перетряхивая космическую и земную пыль; он протирает до безжизненной стерильности поверхности зеркал прошлого и настоящего, а в случаях особо подозрительных — глотает свои ли, чужие ли плоды становления истинно свободного бытия. Да, ничего в подлунном мире нет, что было бы совершенно новым, — разве универсальный, неизвестно кем и когда введенный инстинкт выживания богов ли или людей, «плохих» ли или «хороших» виртуальных героев, да и не все ли равно, в сущности, кого еще. Но вот парадокс, как справедливо заметил бы здесь восточный мудрец: в кристально-чистой воде рыба не водится. Поэтому вполне естественно, что инстинкт выживания современного мистера Пропера в неестественно чистых пространствах приукрашенной силиконом и косметическими подтяжками псевдокультуры разрушителен для всех остальных, еще помнящих настоящий лик истории, отмеченной шрамами и морщинами, но сохраняющей внутреннюю молодость и задор. Последние «отверженные» интеллигенты, благодаря которым еще могут говорить мифы и собственно сама Клио, знают, чем завершались все подобные радикально-генеральные уборки культуры, смысл которой «слишком далек от осмысленности мира»: неизбежно рождается очередной Зевс, который вновь, с новыми пчелами и козой Амалфеей, снова отвоевы-

вает творческий беспорядок, структурируемый в Олимпийский космос и в новый Млечный Путь, благодаря чему культурное бытие цивилизации восходит на очередной виток эволюционного развития.

Вот почему у Борхеса были достаточно веские основания для того, чтобы постулировать неугасимую привлекательность идей цикличности времени, истории культур и цивилизаций, используя амбивалентность семиоконструкции: «В эпоху расцвета гипотеза постоянства, неизменности человеческого существования огорчает либо злит; в эпоху упадка (такую, как наша) она — залог того, что никакой позор, никакое бедствие, никакой диктатор умалить нас не смогут» [4, с. 351]. Та же идея находила «ветвящиеся тропинки» в садах его поэзии («... и вопреки тому, что — мы лишь капли / неверной Гераклитовой реки, / в нас остается нечто / незыблемое»). Правда, пока что в нестерпимо томительном ожидании обновлений, дарующих истинную свободу «свитому в себе времени», наш современник созерцает преимущественно чудовищные видения гипнотического транса, диффузирующие с навязчиво царапающим шумом постмодернистской метлы Дворника за окном, усыпляющего душевную строптивость, убаюкивающего «революционных обывателей» блестящей мишурой раскачивающегося маятника «великого и ужасного» Гудвина Миллениума. На каждого революционера от искусства и на каждого приверженца «золотой середины» находятся свои Messers Propers, и имя им — легион, и их угрожающе сплоченной организованности может лишь позавидовать, к примеру, «ситуационистская» сентябрьская забастовка греческих дворников, — тоже, как известно, «людей с метлами». Досталось не только ЕС, но и Украине, где художники изгоняются метлой Пропера из мастерских...

Р-рраз — и коммунальные оплаты мастерских художников взлетели до небес предпринимательского мира: искусство в Украине те-

перь приравнивается к бизнесу. Затем те, кто финансово посильнее, выгоняют слабых с насиженных мест на обочину жизни, отбирая что подвальчики, что целые улицы, вроде Андреевского спуска. Под эгидой лоснящейся от довольства хозяйки современности — пани Культурной Индустрии — стройные ряды вчерашних художников, а ныне разношерстных мелких предпринимателей, угоджают вкусам толпы, заискивая перед некультурным нуворишем, выпрашивая жалкие чаевые, будто юродивый из «Бориса Годунова», хотя его творец в свое время также был убежден в том, что искусство способствует диалогу между людьми, не являясь при этом ни самоцелью, ни, тем более, финансовой структурой... Не получив копеечки-милостыни на хлеб, особенно натасканный на наживку проворный художник сплевывает, двусмысленно передразнивая давнюю сентенцию Марка Аврелия: «черствы душой люди, слывущие у нас аристократами».

И ведь правда, за примерами скаредности и плутовства заказчиков ходить далеко не нужно: любой — иногда даже публичный, но, как правило, отнюдь не публичный, в силу природы вида искусства, скульптор расскажет, как бизнесмен забирает заказанное произведение, и, в связи с занятостью делами, лихо забывает об оплате, оставляя легковверного художника нищим. И хорошо, если гордость скульптора позволяет, выпрямив спину, перешагнуть конфликт и идти дальше, не оглядываясь на охамевших мздоимцев, — поскольку, проигрывая такую частную битву, культурную войну в исторической перспективе выигрывают именно художники-идеалисты (они, но не адепты спонтанного субъективизма «жаргона аутентичности»). Немногие берегут честь и профессиональное достоинство, не выменивая душу на звон монет и шуршание купюр. Художники чуть развязнее этих, люди публичные, т.е. устроенные попроще, вульгарис-площадные, свободные от этических комплексов и догм, без докучливого достоинства, словно кучера или

путаны, сбиваясь в толпы, зрелищно рекламируют свои услуги: «Плати! Делаю твою жизнь ярче, насыщаю тело гормонами, щекочу фантазию, ублажаю взор! Никаких старомодных рассуждений о высоком! Искусство доступное всем!» Своим «старорежимным» коллегам, стыдливо старающимся как можно незаметнее проскочить мимо мест бойкой торговли искусством, но при этом не теряющим веру в трансцендентный идеал, иронично замечают: «Нечего мечтать, оберегая истинное вдохновение... Хочешь жить по-человечески — пора пришла, заколачивай у.е., будет и шикарная мастерская, и джип, и что пожелаешь! Все на жниву-косовицу! Ах, предпочитаешь хранить чистоту внутренних принципов? — тебе же хуже, сдохнешь в безвестности с голоду!»

За внешней активностью индустрии культуры проглядывает всё та же лень — праматерь извечных наших грехов и нашего уныния, которое «загоняет нас в тупик, где мы уже на всё готовы (то есть на все мелкие грешки и заблуждения), лишь бы увильнуть от неприятных ощущений». Иногда просыпающаяся совесть напоминает простую истину: «Праздные мечтания часто составляют самую суть нашей профессиональной деятельности. Мы торгуем нашими грезами. Таким образом, Леньность приносит вполне реальные денежные доходы — хотя, если верить слухам, в других отраслях индустрии развлечений эта трансформация еще сногшибательнее: праздные упражнения в пляжном пустословии запросто превращаются в десятки миллионов долларов», — никак не успокоится Т. Пинчон, размышляя над интересным вопросом: «кто тут обуян грехом Лениности — тот, кто служит корню всех зол, принимая жизнь такой-как-она-есть в обмен на жалованье и спокойное существование, или тот, кто в принципе ничего не делает, упорствуя в своем унынии», как все те, кто всегда проходит мимо, проявляя апатию смертельной тоски, которая «никогда не поднимется до уровня открытого отчаяния — ни до его боли, ни до

его подлинности. Апатия — отчаяние, купленное по дешевке, сознательное сопротивление какой бы то ни было вере, ибо в нашей будничной гонке за бытовыми прелюбодеяниями, гневом и т.п. вера только помеха».

О такого рода сомнительных результатах истории в рыночном спектакле предупреждал и Дебор, выдающий во вторгающихся в искусство переменах пассивно перелицованную жизнь, — вместо вечности, которую уничтожает «любое достижение культуры»: «От романтизма к кубизму все более, в конечном счете, индивидуализирующееся искусство отрицания, постоянно возобновляющееся вплоть до окончательного раздробления и отрицания художественной сферы, следовало общему барочному движению. Исчезновение исторического искусства, связанного с внутренней коммуникацией элиты, которая имела свою полунезависимую социальную базу в тех частично игровых условиях, которые еще застали последние дни аристократии, выдает также то обстоятельство, что капитализм представляет собой первую классовую власть, которая признает себя лишеной всякого онтологического качества, а укоренение его власти в простом распоряжении экономикой равным образом влечет за собой утрату всякого человеческого достоинства»; таким образом, «собираение воспоминаний» истории искусства, становясь возможным, также является концом мира искусства», причем «чем грандиознее его требование, тем более его истинная реализация далека от него. Это искусство — авангард поневоле, и оно-то как раз не является авангардом. Его авангардизм — в его исчезновении» [5, глава 8]. Sic!

Шуршащее движение контемпорной метлы... и очередной идеалист переваривается крепким желудком Кроноса-Пропера. Духовный труд теперь зависим от закона промышленного производства, совсем в духе эпохи депрессии: «предприниматель» повышает скорость производства зрелищного товара, понижая качество продукции и, освобождаясь от «забот

о вкусе публики», спекулирует на падении всякой культуры у массового потребителя, обманутого арт-рынком.

Д-два — очередной взмах метлы — и Быковнянский пленэр в 2011 году отменен! «Профессионалы власти спектакля», — утверждает все тот же Дебор, — «абсолютно развращены своим опытом презрения и успехом этого презрения — ведь они находят подтверждение своему презрению в познании презренного человека, каковым в действительности зритель и является», [5, Глава 8, тезис 195] — зритель, покинутый, за редким исключением, презренным же художником, изображающим товарную культуру общества зрелищ.

Тр-ри — и в сознании всплывает давняя апория, известная еще Платону: кто же лучше и кто больше пользы приносит обществу: дворник, тщательно метущий пол, или политик, недобросовестно выполняющий взятые на себя обязательства, обманывающий своих избирателей и делающий их жизнь невыносимой? Но если сей дворник не так-то прост, — если это уже всеразрушающий Пропер, крушащий всех без разбору? Как совладать, как обезвредить его энтузиазм?

Помнится, убеленные сединами именитые академики НАНУ испытывали чувство невероятного стыда и неловкости за то, что им приходилось уныло выслушивать, будучи немymi свидетелями не изжитого комплекса нацидании, формы учительской мегаломании, расцветшей в масштабах целой страны, — спич страдающего этим недугом главного гаранта Конституции: В. Ющенко наставлял ученых, словно пастырь свою паству, на путь истинного патриотизма, любви к нации и родине. Дежавю не заставило долго ждать. На пятую Всеукраинскую Триеннале скульптуры он пришел в качестве патрона, утвердившего в культурной практике страны «президентские скульптурные симпозиумы», где при всем честном народе гарантировал проведение Быковнянского международного пленэра летом 2011 года, призывая

художников начинать работать с камнем уже сейчас, — камнем, действительно вскорости завезенным для этой цели в Быковню. Любопытно другое. Битых два часа невыносимой жары в душном помещении НСХУ, где, как назло, сломался кондиционер, а водой на всех заседающих не запаслись, двадцать скульпторов выслушивали спич об украинском патриотизме. «Хорошо было бы поработать на славу родине без гонорара... Вас много, я один», аргументировал В. А. Ющенко. «Позвольте, — возражали ему скульпторы, — на пленэрах мы работаем не за гонорар, а за символическую стипендию, которая покрывает только тяготы физического напряжения сил в процессе технического труда, то есть обязательные затраты в процессе создания произведения искусства, — гонорар за который должен существенно превышать стипендию. Лишить скульптора даже этого скромного вознаграждения было бы несправедливо: это было бы неуважительно по отношению к художникам». Казалось, в итоге жаркой во всех отношениях встречи был достигнут консенсус, благодаря чему определилась дата открытия будущего симпозиума. Расходились уже в сумерках, убежденные в том, что пленэр состоится «при любой погоде», — ведь так сказал Президент. Эскизы были практически готовы, куратор составила списки запланированных композиций, обсуждались только мелкие организационные вопросы. И вот, за день до торжественного открытия, Президент запланированный симпозиум отменяет. Дурные предчувствия вакантных художников оправдались. А вместе с тем было окончательно подорвано их доверие к политике, и горечь разочарования ржавчиной залегла в душе: ведь многие из них не поехали на другие интересные симпозиумы в Украине и за рубежом. Кроме того, наказанными оказались грузинские скульпторы, которые отдали предпочтение более комфортной для них Украине, отказавшись в ее пользу от куда лучше оплачиваемого скульптурно-симпозиума в Турции. И вдруг такой совсем

не президентский поступок. А как же спич о патриотизме? Кто же боится продешевить?

Быковня тяжело изживает проклятия своих репрессированных мучеников, погружаясь в дополнительные причинно-следственные отработки. Именно здесь «на голом энтузиазме» давно падают наши археологи и историки, в процессе работы диву даваясь способностям некоторых зарубежных коллег, позволяющим им без всякой брезгливости наводнять польский рынок найденными здесь артефактами. Это ли не современная форма мародерства? И потом, работать в этом месте очень сложно даже опытному скульптору-пленэристу, так как нужно найти оптимальный образ, нужный концептуально-исторический аспект, точную пластическую форму, позволяющие не впасть в откровенную эксгумацию, чтобы не скатиться в накатанную колею банального памятника. Нужно понимать, что «апология спектакля конституируется в мышление не-мысли, в патентованное забвение исторической практики», и различать «ложный оптимизм откровенной рекламы системы» [5]. Бессмысленно расставлять в одном и том же месте серии памятников: ситуация требует нестандартного решения вопроса увековечивания памяти. По этому поводу стоит припомнить позицию некоторых малопопулярных в про-государственных сферах философов, которые утверждают, что ни скульптуры, ни мемуарная беллетристика не могут отразить прошлое как оно есть, поскольку оно доступно только чувствам, покидающим формально-эмоциональные основания вещного мира. Это условие тем сложнее, чем глубже его понимание: здесь мало ограничиться незамысловатым символом-знаком абстрактной пластики; сложнее, но желательнее суметь насытить любую спроектированную воображением художника форму таким сверхплотным смыслом и чувствами, чтобы произведение взрывалось изнутри сверхновой, термоядерная реакция которой мгновенно уничтожает гравитационную силу овеществленной идеи, свободно

вырываясь в бескрайние просторы искусства.

Все прочие попытки отразить трагедию Быковни обратятся в формальную коллекцию стел-памятников, когда «прошлое начинают любить и добиваться от него взаимности, — как объективную и единственную причину, чтобы быть; его усиленно пытаются обосновать, как опосредствующую апологию настоящего», между тем как: «История как абсолютное произведение таит в себе все возможные чувства, даже те, которых еще нет. Она архитектурна, поскольку мы входим под своды ее, пластична, развертываясь скульптурой в танце времен, обращаясь вокруг нашего движения медленной паванной, храня все бывшие и будущие ритмы; рифмы истории создают шаг поэзии, ее мгновенные озарения высвечиваются фресками и живописью, а игра света — графикой; она философична, но главное — история — протомызыка, она прототип (в старогреческом значении этого слова), первообраз, не имеющий границ и пределов, кроме настоящего, но светит отраженным светом, изменяясь в лице во всей полноте как [...] то, больше чего ничто не может свершиться» [3, с. 375–376].

Если продолжить непростую историю с Быковнянским симпозиумом, — а она еще не закончилась, ожидая своего продолжения в 2012 году, — то следует заметить, что путь ее весьма неровен, и акция то и дело оказывается под угрозой обращения пленэра в профессионально некачественное, но зато пышно театрализованное зрелище. Слишком назойливы факты, свидетельствующие о том, что заказчик не слишком интересуется тем, какие именно скульптуры будут воплощать проект его мечты, как и вопросом художественного уровня этих скульптур, — так как число участников пленэра до разговоров о стипендии определялось могучим числом в полсотни; затем сузилось до двадцатки лучших (именно с ними проводилась беседа в НСХУ в вечер торжественного открытия Триенналле), — до тех пор, пока в скульптурных кругах не расплозились слухи

об осеннем пленэре уже только для пятерых, бог весть каким конкурсом отобранных художников. Впрочем, слухи, как выяснилось в конце года, оказались неправдоподобными, что оставляет надежду на лучшее будущее. «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной», как когда-то совершенно справедливо советовал работник Балда. Хотя вовсе не числовая эквилибристика стала причиной беспросветного сплина наших художников, не понаслышке знакомых с формулировкой Гегеля о приоритетности принципа денег в культуре, как равной «в себе движущейся жизни мертвого». Добило скульпторов то, что в погоне за дешевизной и массовостью, пребывая с официальным визитом во Львове, В. А. Ющенко принялся агитировать студентов, используя те же аргументы в пользу патриотической любви к родине, видимо, полагая, что чувство и сознание возложенной чести (родина поручила — гордись и делай) — подвигнет юных художников на благотворительность.

По большому счету, Огюст Роден был прав: настоящий художник для того, чтобы создавать шедевры, должен быть всегда голодным либо очень несчастным; а это обычное состояние украинского нонконформиста. Правда, если продолжать в то же время верить Ф. Энгельсу, то в стабильно-истощенном состоянии, каковое свойственно нашей интеллигенции, творчество тихо иссякает, обнажая brutальные инстинкты выживания; учитывая инфляцию коммунистической идеологии и ее глубокий кризис, можно сделать вывод о том, что в ближайшее время выброс вдохновенного адреналина вообще не предвидится ни у опытных скульпторов-пленэристов, ни у студентов, тем более — отягощенных семьей и детьми.

Не напоминает ли эта история знакомых с детства героев басни Сергея Михалкова, — скаредного заказчика и проучившего его мудрого закройщика тубетеек: да, из одной шкурки можно сделать двадцать тубетеек, но только миниатюрных, таких, носить которые невозможно, то есть совершенно бесполезных.

Мы не знаем, чем закончится эпопея хождения в народ главного коллекционера народного творчества, который, к несчастью, не очень разбирается в высоком искусстве, не ведая разницы между студенческой штудией и производением зрелого мастера. Похоже, Набережная Оболони в Киеве так и не научила уму-разуму желающих сэкономить на искусстве политиков-инвесторов, из-за оплошности которых история, как писал философ, «ходит под себя», а диалог с изувеченным прошлым не в состоянии скрыть набор маниакальных симптомов. Вот именно здесь профессиональный фанатизм королевы большой стирки — тети Аси и мистера Пропера, — пригодился бы как нигде. К тому же, как утверждал тот же Дебор, «Спектакль, т.е. стирание границ между «я» и миром (читай: искусством и жизнью — *М. П.*), посредством деформации «я», одолеваемого присутствием-отсутствием мира, равным образом есть стирание границ между истинным и ложным, в виду вытеснения всякой переживаемой истинности под реальным присутствием ложности, которую обеспечивает организация мнимости»; и самое печальное: «Зрительское сознание — узник уплощенной вселенной, ограниченной экраном спектакля, за который была вынесена его собственная жизнь, теперь знает только фиктивных собеседников, которые рассказывают ему исключительно о своем товаре и о политике их товара. На всем своем протяжении спектакль является его «зеркальным знаком». В нем инсценируется ложный выход из возведенного в принцип аутизма» [5, Гл. 9, тезис 218–219].

Кстати, переиначив «Сказку о рыбаке и рыбке», добавим: украинской культуре с первых минут ее независимости не привыкать к винтажному дизайну ее, простите, корыта, испещренному, вполне даже художественно, кракле увечий; но она, не прекращая тяжело трудиться, всегда умудряется отмыться и сохранить свою внутреннюю чистоту. Вуди Аллен тысячу раз прав: истинная культура, как

приличная женщина, с клиента денег не берет; вот и наша довольствуется малым, настраивая свою адаптивную оптику духа, устраняя помехи коллективных иллюзий, искажающих в пространстве-времени свет далеких звезд, и вдохновляясь, создает вопреки всем истинные шедевры.

Но почему? Почему в нашем обществе так заведено, что, когда необходима серьезная хирургическая операция, мы ищем квалифицированных специалистов, отбрасывая ложные увещевания патриотизма, и уезжаем за рубеж лечиться в лучших клиниках мира, где находим специалистов с опытом, которым и платим по счетам столько, сколько нужно. Однако, когда речь заходит об искусстве, да еще украинском национальном, то в нем, как в футболе или в политике, разбираются все: цитируя Романа Карцева, можно дешево и быстро приобрести «по три», пусть даже «маленьких», сэкономив против вчерашних «по пять, но больших». Высокое искусство (возможно, из-за контемпорной растворенности творчества в уличном трэше) обесценилось, его перестали замечать, узнавать, уважать, чувствовать, сопереживать, вдохновляться и заряжаться, подпитываться от него. Да, его коллекционируют, но только в качестве объекта удачного капиталовложения. Художники-профессионалы более не востребованы: китайский рабочий может задешево (и уже давно трудится вовсю!) по эскизу смастерить и традиционную украинскую скульптуру, и вышиванку, мотанку, пысанку и бог весть что еще, завалив внутренний рынок Украины своими поделками. Как же надо не уважать страну и не понимать ее культуру, чтобы молча мириться с таким положением дел!

Судите сами: вот еще более занимательный пример. Молодые кураторы, выпускники НАОМА, звонят мэтрам скульптуры и просят предоставить в их распоряжение эскиз, любой, можно даже почеркушку на бумаге, — чтобы некие ремесленники отлили по ним таких себе сирот-уродцев, которых надобно, как

в обговорюваній авторами «Диалектики Просвещения» сказці, ради перетворення посадити на плиту, вскипятити в яєчних скорлупках воду. І кип'ятят! Наші галеристи не отстають в цьому заході від, скажемо, китайської або індійської культури індустриї, де автор скульптури може навіть не приїждати на симпозіум, передавши по електронній пошті подробиці креслення і розміри, а група місцевих майстрів-умельців створює його композицію згідно з намальованими проектами. Тоді що означає в сучасному розумінні термін «копія»? «Підделка»? Дивовижно те, що оправданню цьому бригадному методу виробництва халтури знаходять багато українських скульпторів, зокрема люди публічні, які за допомогою звільняють вільний час для світських тусовок і інших буржуазних розважок, при цьому не втрачаючи стабільно рухомого конвеєра скульптурного бізнесу під їх гучним іменним брендом. Упрощення такого роду, зводять творчість до технологічного процесу, чи не втрачає в процесі щось цінне?

Вважаючи себе і країну скульптори відмовляються таким горе-менеджерам від мистецтва, але хто-то погодиться, погодившись настільки диким пропозиціям. Це жахливо. Дипломовані спеціалісти не розуміють значення злочинної, повністю суїцидальної за своєю суттю діяльності: ми вбиваємо своє національне мистецтво самі, всередині, позверски стерилізуючи культуру, ніби прикладного пса, отруєного поруч Олімпійського об'єкта «Євро-2012», на халаву, без наркозу, тільки обезрухомлюючи його/її, щоб не виліз, привертаючи увагу широкого суспільства, і виробляємо вивисекцію. *Sanicula* почала на погості часів.

Так чому ж з таким фанатизмом руйнувати мех патриотизму, якщо вогонь в цій кузні давно погас? Да і сам кузнець був задолго до того витиснений масовим споживанням одноразових речей і фантазій, загромождаючих світ вічними мусорними кучами, воспе-

тими Кракауэром і Бенямином. Так що Дворник, — да, саме він, — можливо, і почистить світ, але чи врятує? Тим більше в іпостасі услужливого містера Пропера (він же мусорщик, він же кровожадний Кронос), «смертьотравлюючого суспільства споживання, суспільства балаганного спектакля?»

Залишається сподіватися на краще. В кінці кінців мистецтво і краса, які в світовій літературі врятує світ, не є осетриною, якою б свіжості вона ні була; мистецтво взагалі, як справедливо констатує спостережливий філософ, «лібо є, або його немає», і не важливо: відірвав його Кронос, чи мистецтву вдалося пережити темну псевдокультуру в печері: не по цьому приводу варто проявляти байдужість. А якщо мистецтво дійсно існує, то і вимоги до нього повинні пред'являти по вищому розряду, без снисхождення, без урахування індульгенцій і ділень на сучасне, музейне, застаріле, президентське або яке там ще. Зрячність очевидна там, де присутня найвища небезпека, — навіть якщо вже зафіксована «смерть мистецтва». І зрячність це відбувається в тому числі завдяки сміху, навіть і дуже різноякісного сміху сьогодні більше ніж ніколи.

Тепер і містер Пропер, замість почитаних міфологічних богів і героїв, висміюється на кожному кутку, так само, як в своє часи Ася з усіма надтою рекламою могутніх засобів. І цей нюанс дуже важливий. На перетворюючу силу сміху звертали увагу ще в глибокій давнині, про нього, наприклад, писав Ямвлік Халкідський; нарешті, вислідивши шляхи подолання незручностей культури індустриї, Хоркхаймер і Адорно утверждали: «І, якщо сміх і по сей день вважається ознакою сили, блискучою сліпою жорстокою природою, то все ж він несе в собі і протилежний елемент, а саме те, що як раз в сміху сліпа природа знає найкраще себе як таку, і тим самим відмовляється від руйнівного насильства. Ця двозначність сміху близь-

ка двусмысленности имени, и, быть может, имена являются не чем иным, как окаменевшим хохотом (а чего только стоят украинские фамилии! — М. П.), точно так же, как сегодня им все еще являются клички, — единственное, в чем еще продолжает жить нечто от изначального акта именованья. Смех — это заклятье вины субъективности, но той временной приостановкой прав, о которой он заявляет; указывает он и на нечто, лежащее за пределами коллизии. Он предвещает путь к родине» [6, с. 100–101].

Путь домой, как «уставшему — путь под уклон», выложенный брусчаткой окаменевшего смеха имен людей, к городам, опоэтизированным вечностью («Твои камни пушатся нежностью, как травой». Х. Л. Борхес). Добавлю, что франкфурты имели в виду именно «разумный» смех, именно такой, каким его понимали мифы и классическая философия, — а не опускающий человека, как в телевизионных проектах «Кривое зеркало», «Камеди клуб» и т.д., до животного тупоумия, да простят нас братья наши меньшие.

Скорее всего, нам сегодня не хватает здравого смеха, чтобы воспринять самих себя и нашу Украину как Родину, т. е. как «в-выскользнутости-бытие». Не изнуряющие украинское коллективное сознание и культуру искусственные реформы позволят субъективности ощутить себя украинско-идентичной, но, каким бы это ни показалось парадоксальным, добрый самокритичный смех, благодаря которому и мыльная пена Пропера незаметно теряет свою разрушительную силу, и чудовищный великан обращается в банальную мышь. Трансформация смеха Посейдона, развеселившегося когда-то при виде ионийца с лопатой вместо весла, вполне ожидаема в случае с современной фигурой Дворника-Пропера, хохочущего над нынешним культурным персонажем, перепутавшим метлу-швабру с вилами-граблями. Так что такие скульпторы с тонким чувством юмора, как Гарник Хачатрян, способны прорацивать окаменевший смех в произведени-

ях садом ветвящихся и молодо зеленеющих смыслов. Даже уравновешенно-веселое ерничанье Гарника за дачным дастарханом по поводу «плохого сна» друга Юрик-джана и прочих херсонцев относится к категории традиционно-интеллектуального смеха, изучаемого Хилари Патмэном, — например, в ипостаси расхожего утверждения, будто «все критяне — лгуны»...

До глубокой ночи горел на даче свет, пробиваясь сквозь хименесовские слезы непрекращающегося дождя. Скульпторы, будто команда Одиссея, выжившая после очередной катастрофы, искали «путей домой» как оптимальных перспектив возвращения к истине, к истинному искусству (Истина, говаривал Леонардо из Винчи, единственная дочь времени). Понятно, что глупо просить бога «Остановите Землю, дайти сойти»: нужно изменять неприемлемую реальность, изменять себя, поднимая творчество художника на утраченные высоты, и делать это качественно, открывая «абсолютную красоту, до сих пор лишь бесконечно затемняющуюся именами, идеями, подобиями, против которой восставало, шло войной прекрасное, находя в этом предел, и смысл, и предназначение»; да ведь именно «безысходность изгоняет в бездну прошлого, которое одно обладает постоянно прибывающей реальностью, в то самое время, как будущее постоянно убывает. Утрата — в будущем. Утрата прошлого. Настоящее навсегда. [...] Свобода не знает иных оснований, кроме одного — себя самой, и в этом она исчезает, порождая себя. Но раз нет оснований, то в искусственном распаде времен, в нарушении порядка наступает разрыв, где в одновременности без-временности сходится все в коллапсе прошлого, настоящего и будущего. Сразу-вдруг-сейчас» [3, с. 360].

Путешествие в то самое однажды случившееся прошлое, как говорят физики, — невозможно, это парадокс Вселенной, хотя не исключена доступность параллельных прошлых. Для культуры индустрии сей постулат не существует: ее удовлетворяет пастиш былого, да и бу-

дущее она давно отвергла вместе с традиционным циклическим временем до-письменных культур. Искусство Millennium весьма предприимчиво и «на выдумку хитро» в делах производства, тем паче продажи, так что довольно многие артцентры могут сказать о себе то, что так поразило журналиста на летней ярмарке ArtBasel: «В Базель приезжают не за идеями, не за поиском новых концепций и мыслей. В Базель едут за покупками» [www.kommersant.ua; 22.06.2011]. Помнится, о подобных ситуациях резко инвективно сокрушался Ги Дебор, обличая наемный интеллектуальный, псевдо-духовный труд, в частности, реплицирующий упрощенные версии «старых революционных теорий, изношенность которых не заметна» лишь потому, что апологеты сверхсовременной культуриндустрии «не пытаются применить их в сколько-нибудь эффективной борьбе за изменение условий, в которых они находятся в данный момент; в результате им не удастся лучше понять, как эти теории, с разным успехом, могли использоваться в конфликтах прежних времен», тем более, что сами «специалисты по иллюзорным дискуссиям, которые мы все еще ошибочно называем культурологическими и политическими, выстроили свою логику и культуру на логике той системы, которая может их ангажировать; не только оттого, что они были ею избраны, но в основном потому, что они от начала и до конца сформированы этой системой. Именно с этой стороны своей специфической гармонии система спектакля безупречна, в остальном она терпит крах» [5, Предисловие к 4-му итальянскому изданию]. Иллюстрацией к сказанному вполне могут служить околорыбачные, шокирующие уже самым грубо-нецензурным стилем изложения, разговоры по поводу 4-й Московской биеннале современного искусства (<http://www.lookatme.ru/mag/art-design/fine-art/138757-lichnyy-opyt-kak-ya-uchastvoval-v-4-oy-moskovskoy-biennale>), превзойти которую, следуя накотившей моде, решил еще более амбициозный с коммерческой

точки зрения киевский проект «Мыстецкого Арсенала» 2012 года. Аутизм ложного сознания культуриндустрии с ее «аномальной потребностью выставления себя на показ» успешно экспроприировал у зрителя последнюю мечту о возрождении былого величия трансцендентного искусства, что без малейшего сожаления констатировал искусствовед Борис Гройс в интервью, датированном 26 сентября 2008 г. (см. [www.openspace.ru/mediathek/details/3326/](http://www.openspace.ru/mediathek/details/3326/)), демонстрирующим тотальную встроенность искусства в масскультуру, валютой которой является критика, — мол, объединяющая всех ее потребителей и даже противников, ибо, как только ты становишься критичен, вдруг выясняешь, что стал думать и говорить «как все», т. е. присоединился к массовому сознанию. Поскольку бог умер, а душа для современного искусства ничто, то единственный интерес представляет для «искусства» акт саморепрезентации, равный акту его производства «здесь-сейчас», вне чего оно не существует. Поэтому вполне естественно то, что излюбленной темой современных художников оказывается смерть в качестве единого горизонта существования, направляющего первостепенное внимание художника к консервации трупов и выявлению прочих следов метаболизма органической жизни Универсума и символов «глубокой витальности сверхсовременности»...

Гегель остался бы доволен столь безусловной персонификацией его сентенции о триумфе принципа денег — упомянутой выше в-себе-движущейся жизни мертвого; но ведь он-то как раз и просил «уловить тот дух времени, который пребывает в нас природно, сознательно извлечь его [...] из его безжизненной замкнутости, и вывести его на свет дня», ибо «лишь дух есть движение вперед» (где глубину его погружения самого в себя должно измерять «степенью потребности, жажды, с которой дух направляет свои поиски вовне, чтобы найти себя» — хотя сегодня жажда духа преобразилась в жажду умножения вещественных благ, а прислушивать-

ся к советам мудрых нет нужды); и наконец, Гегель призывал людей «подняться выше мелочного стремления видеть только отдельные мнения [...], мысли, возражения, трудности, а затем стать выше своего собственного тщеславия, внушающего нам представление, будто мы мыслили нечто особенное», — а вот с этим у культуры и искусства Миллениума наблюдаются заметные трудности.

Тем не менее, в раскрытом ящике Пандоры осталась Надежда; пусть в истории и создается достаточно часто иллюзия того, что дух «забыл и потерял себя, но внутренне противоположный самому себе, он есть внутренняя непрерывная работа. [...] Эта работа духа, направленного к самопознанию, эта деятельность, направленная к самообретению, и есть жизнь духа и сам же дух» [7, с. 513–519].

Впрочем, какие бы критические модели истолкования современности мы не применяли, факты остаются фактами: сегодняшняя генерация художников Украины с детства многое высматривает и добывает в Интернете, заглатывая все, что предлагает виртуальный компост. Разумеется, в данной ситуации, напоминающей труд усердного калифорнийского червя, не подозревающего о существовании неба и звезд, количественный показатель не всегда влияет на качество выдаваемой продукции. Все дело в том, что монотонный поиск многотонной информации, которую невозможно мгновенно усвоить, оценить критически или хотя бы приблизительно попытаться переосмыслить, не мотивируется изначальной установкой на поиски истины, прослеживание в пространстве культуры специфики работы универсальных законов эволюции, словом — не координируется масштабно раскрытым мышлением, поэтому, сколько бы художники ни лопатили конюшню мировой культуры, все равно «привычное объявляется единственно возможным», ведь искать там среди пахучей кладези затерявшуюся жемчужину — не всякой элите с руки.

Желание же войти в поток финансовой

успешности и славы подталкивает к изяществу легкой игры с общепринятыми понятиями и образами, поверхностными знаками и символами, где-то почерпнутыми их интерпретациями; в результате элементы выдуманной семиосферы формально внедряются в изображения неких бытовых, незначительных повседневных мелочей, скажем, легко угадываемых знаков: складок, сегментов, перфорированных фрагментов знакомых вещей, или воссозданных в мраморе пивных чуть смявшихся баночек, капелек воды, а в дереве — снятых антропоморфных пиджаков на вешалке, или бронзовых/деревянных/каменных бесхребетных эпидерм, возбужденно вздрагивающих под воспаленным либидо художника, зрителя и т. д., и всего этого в интернете — пруд пруди. Все это, согласно закону сообщающихся сосудов, перелилось и выплеснулось в украинскую скульптуру, и чем социально активнее скульптор в развитии международных контактов, тем большим количеством ментальных нематод, микрофилярий и отодектозных паразитов он обрастает. Зрителю достаточно, отстранившись, соотнести раскрученные фамилии с творческими работами этих скульпторов, чтобы «по плодам их узнать их».

Опускаться в дотошный параллелизм калькированных идей и форм мы не станем: не только потому, что это дело неблагородное, но и постольку, поскольку мы не собираемся уличать публичных персон компроматами, так как каждый скульптор сам знает, откуда и что он черпает; а еще потому, что очевидные результаты такого поиска с первой же попытки любознательного юнната от искусства легко увенчаются успехом с первого же запроса в любом Интернет-поисковике. Целесообразнее переадресовать возможных «искателей правды» к востребованному временем труду Марии Алексеевны Шкепу «Эстетика безобразного Карла Розенкранца», где автор исследует причины и симптомы «феноменологической болезни», приводящей к культурному распа-

ду, фрагментации, отрицанию категориального мышления его деологизированной формой. В частности, в книге справедливо утверждается следующее: «Эта ситуация феноменологического разлома субъективности, которая не находит себя положительно в постмодернизмом «хаосмосе», разрываясь в симуляционных временах. Человек живет во всех измерениях и в то же время не живет ни в одном из них. Это одновременно гипертрофированная и мозаичная субъективация разорванного основания и объективация разорванной субъективности делают невозможной подлинную свободу чувств, прикрывая такую невозможность псевдосвободой псевдохудожественных «импровизаций». Вся агрессивность современного искусства рождается как раз из несвободы чувств, а несвободными чувства не бывают. Поэтому не стоит отождествлять «онтологическую» актуализацию экзистенциализма с его современными эстетическими транскрипциями. Последние представляют собой эманацию «постмодернистских» состояний сознания в его чувственных регрессиях. [...] Парадокс заключается в том, что эта регрессия сопровождается иллюзией самосознания, мнящего себя расцветом субъективности. Это тот единственный и угрожающий миру случай, когда становится понятным, почему во французском языке слово «личность», «персона» (personne) пишется также как местоимение «никто» [8, с. 291].

Вот почему в гламурно-облегченном ключе привычно переосмысливается эхо древних тотемов, идолов, орнаментальная мантика заговоренных форм, мифы, перелицованные на современный лад, в особенности египетские, греческие или славянские, которые чаще всего обращаются всего лишь пастишем массового потребления, превращаются в чистые иллюзии, не имеющие, по большому счету, никакого отношения к прошлому, но вполне точно отображающие мировоззрение современников. Так, к примеру, «Историческая качель» К. Синицкого, украсившая экспозицию по-

следнего Триеннале, иллюстрирует пастишное восприятие культурных кодов Египта, где мудрые представители звездного неба — ибисоголовый Тот и Анубис — истлели, пораженные коррозией нашего невежества и воинствующего зла; в час Суда они более не направляют души, как психопомпические энергии духа, в обитель божественной реальности. Они сменили прописку, перейдя в другой лагерь, где живет херстовская эстетизация смерти, издевка над священным таинством перехода, безразличие к неупокоенным черепам... Письменная культура мстит летописцу Осириса в Аменти, Тоту-Гермесу, даровавшему некогда людям навыки в искусствах геометрии, астрономии и собственно буквенного письма. Воистину «благими намерениями вымощен путь в ад», а с ними и модными декоративными аллюзиями на природные темы, формы и общие понятия дизайнерской «мелкотравчатой» пластики, — тогда как «модное ныне якобы переосмысливание прошлого на самом деле есть увечная попытка самоутверждения и сиюминутности», «поэмы экстаза не получают у современного искусства, оно никак не может выйти за пределы самого себя, экстатировать в иное...»; а ведь «Сущность чувств сама по себе удивительна, но постигаема, однако в образах бесконечности и вечности, а не в понятиях» [3, с. 357–359]. Вместо почтения к беотийским пиеридам — в первую очередь музам Размышления и Памяти, — находим «Гла-Мурр» А. Забой, такой же мурр-«Ночной полет» И. Гречника; гормонами жесточе сбивает с ног торс Л. Астрона (кстати, тут он не одинок: подобный торс не раз и не два высекался из мрамора, гранита или лился в металле зарубежными пленэристами); и вызывает жалость альтернативный ему «Созерцающий колосс» Е. Зигура, не сумевшего вдохнуть силу монументального духа вызванному из прошлого фантому... (Но за попытку уже хочется аплодировать скульптору, у которого потом, — если верить; и если он не забросит поиск, — все получится).

Всеукраинская Триеннале скульптуры предоставила подобным неутешительным размышлениям столь много пищи, что в некий момент редкие удачные пластические откровения ее экспозиции (почти исчезнувший исторический портрет, качественная анималистика, в т. ч. «Мамонты» В. Матлаева, немногочисленная композиционная скульптура авторства, к примеру, Г. Хачатряна и В. Гутири) не смогли удержать в глубинах подсознания вырвавшийся на свободу архетипический ужас при виде расплазавшегося нефтяным пятном творчества, эпилепсирующего в пространстве отечественной культуры, поглощавшим живое и юное, обрекая на гибель еще возможных Джонатанов Ливингстонов. И не приходится ждать помощи экологических групп по защите природы, отмывающих химсредствами насмерть перепачканных чаек и камни, — а значит, пройдет немало времени, прежде чем самоочищение искусства произойдет естественным путем, и на вулканическом пепле выжженной земли взойдет, зашумит новый лес и жизнь; наше поколение этого уже не увидит.

Вот почему так важно, чтобы истинное искусство не принимало за нежные ласки невидимого Эрота (древнейшего Фанета — бога духовного творчества, света-воли) грубую похоть культуриндустрии. Ведь иначе блик масляной лампы Психеи, и взмах все той же царапающей метлы Дворника, и благой образ абсолютной красоты исчезнут навсегда... А без света, без мечты, без чистой искренней любви получаем экспозицию Триеннале, где мысль покончила с собой, поиск идей даже не предпринимался, форма впала в старческо-младенческий маразм; так ведь на всех творцов памперсов не напасешься. Страда и правда массовая, а в центре нашего тряпичного-блошиного рынка — мистер Пропер с неизменной палкой-насадкой или метлой, кому как нравится, с единственным итогом: «Живое прошлое завершилось. Осталось то, что по ту сторону бытия, по ту сторону добра и зла, которое и есть тот самый

гнилой и легендарный «мертвый, который хватает живого». С той только разницей, что этот мертвый — настоящее, покушающееся даже на свою юность, на факт своего рождения и на жизнь как таковую. [...] Прошлое и его окружение (оно уже наступило, настало, уже не грядет) в своей невыразимости оставляет в тупом недоумении, усталости увязнувших, бредущих без цели и путей людей, увлеченных только навязчивой любовью к своей мифологической любви, в которую уже не верят. Беженцы от самих себя, бредущие на Всякий Случай» [3, с. 354].

С одной стороны, современное искусство использует известную психическую модель, где коллективное сознание запоминает преимущественно исключительные события, но продуцировать постоянно эти события в виде качественно новых шедевров оно не в состоянии. На какое-то время спасает репликаторная подновленная обертка пастиша, представленная частным случаем индивидуальных «новаций». (Скажем, поощряемые Роденом штудии рук и прочих частей тела в работах его учеников лишь изредка превращали этюд в самостоятельный шедевр; постмодернистская фрагментарность исказила этот метод и массово клишировала его. Тем более странным было появление такого экзерсиса в произведении лауреата позапрошлой Триеннале В. Корчевого — всплеск бесконтрольного самолюбования или пастишная цитата пастиша? Мы уже умолчим о массе вторичных перелицованных «новинок» модернистского и даже реалистического толка, которые нетрудно найти, листая самые заурядные каталоги мирового искусства XX века. Копии-реплики вовсе не затрагивают душу, чаще просто раздражая своей банальностью, и заставляют откровенно удивляться некоторым скоростным решениям конкурсной комиссии Триеннале, смиренно раздававшей, будто милостыню, дипломы лауреатов). С начала эпохи модернизма накопилось невероятное множество закамуфлированных, а то и неприкрыто циничных реплик скульптурного «про-

зрения» такого рода; они спалили до остатка все топливо звездности мировой культуры, благодаря чему сегодня уже нет смысла озвучивать тривиальные сентенции о конце искусства, или истории, или говорить о всеобщем коллапсе цивилизации. Да, массивно разросшийся красный гигант западно-европейского модернизма XX ст. уже готов взорваться, оставив, в лучшем случае, кристалл сверхплотного ядра белого карлика, а в худшем — облако пыли, из пепла которого жизнь сама сформирует новые миры, или просто черную дыру, начинающую историю с самого начала, от сотворения мира... Чего уж тут мелочно всхлипывать о каких-то выставках, в пору издавать «безбожное крещендо», перед которым меркнет легендарный крик беотийцев.

Проблема в том, что для современного, чрезмерно амбициозного культурного сознания эпохи письменной цивилизации «характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а то, каким был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание ко времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история — один из побочных результатов возникновения письменности» [9, с. 346]. Однако еще Платон предупреждал о том, что творческое неистовство позволяет человеку создавать истинное искусство только благодаря божественным энергиям (к примеру, устной культуре), а не рассудительности — свойству приземленного разума человека, пленяющегося «смешным и неискусным» лабиринтом мнений; без познания истины подлинное искусство невозможно. Тем не менее, современность амбивалентно изменила приоритеты, и утверждение Сократа о том, что «когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется...», ныне можно считать наивным архаизмом. Вместо абсолютной красоты современник довольствуется зримой

привлекательностью красоты, как она есть: «при взгляде на это он не испытывает благоговения, но, преданный наслаждению, пытается, как четвероногое животное, покрыть и оплодотворить; он не боится наглого обращения и не стыдится гнаться за противоестественными наслаждениями» [10, с. 160]. Удивительно, до чего легко узнать современность в описаниях Сократа: детали совпадают с нашими, вследствие чего ловишь себя на бессознательном повторении очередного риторического вопроса, задаваемого немногими понимающими суть происходящего: «Спасет ли красота современную историю, если последняя достигла апогея в устремлении к безобразному, превратив ложность связей, чувств и отношений в абсолютную самостоятельную ценность? И кто спасет саму красоту? [...] безобразное как следствие извращенных отношений превращается в объективное основание агонии отчуждения. Отсюда следует, что содержание современной истории, закрепляющее отчуждение за способом бытия цивилизации, приравнивает бытие анархическим «потребам» потребительского эгоизма. Эстетике последнего не угрожает и не суждено стать классикой. Тем более, что классика брошена на свалку истории вместе с ее вечными истинами» [8, с. 433–434].

Соответственно, с другой стороны, современность, целеустремленно проявляя интерес к традиционному и классическому, не настроена на внутреннее переосмысление его культурных кодов, предпочитая умножать впечатления своих поверхностных интерпретаций как ей заблагорассудится. Потому, что обращение к образцам и идеалам требует «иного устройства коллективной памяти», равнодушной к наличию бесконтрольно умножающегося количества памятников письменной культуры (а также визуальных практик и скульптурных композиций, как новаторских, так и апологетических), вследствие восприятия существенно более важной и емкой семиосферы сакрально-мнемонической системы символов. Последняя, тем

не менее, не воспринимается таковой и тяжело адаптируется в просвещенном сознании западной цивилизации. Правда, еще Платон, вспоминая ритуалы Зевса Додонского, устами Сократа подшучивал над современниками: «Людам тех времен,— ведь они не были так умны, как вы, нынешние,— было довольно, по их простоте, слушать дуб или скалу, лишь бы только те говорили правду. А для тебя, наверное, важно, кто это говорит и откуда он...» [10, с. 186]. Сегодня подобную нелюбимую, но существенную критику мы можем встретить лишь у немногих авторов, которые, как Ю. Лотман, убеждены в том, что «появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры», и, «если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура — на будущее», со всем ее сонмом прорицателей и ритуалами гаданий, где выбор, однако, совершается не отдельной личностью, но внеличностными принципами.

Апория знака и символа неисчерпаема. Зрелищный товар культуриндустрии использует ложные аргументы, возводя в статус исключительных самые банальные вещи; так получилось, что, согласно Ги Дебору, «очень немногие знают, как найти истину там, где она еще существует, и что ложное может законно называть себя истинным, при исчезновении последнего». Так что общество спектакля и его культура больше не говорят: «Всё, что явлено — хорошо, всё, что хорошо — явлено»; они просто констатируют: «Вот так-то», тем выдавая страшную тайну потери способности радикальных изменений, вопреки изначальным принципам его природы, «дурной трансмутации каждой отдельной вещи» [5].

Да, как ни парадоксально, но истинно футурологическим было именно древнее общество, культура которого базировалась на коллективном опыте, позволявшем вести диалоги с природой, наблюдать ее, подробно переосмысливая ее знаки и символы. Современник же, будто новоявленный skinhead Персей, не вникает

в суть ритуалов прорицаний, а просто, глядя в зеркала прошлого, крадет из будущего, тем самым в каком-то смысле обезглавливая его. Затасканное «здесь-сейчас» каменеет; время истории больше не ожидает в жертву царственной эфиопки Андромеды, ускользающей созвездием на небо, и культура традиционного бесписьменного общества отныне «омертвляется», обретая фантомную оболочку культуры письменного знания. Поэтому современностью профанируется и орнамент, и ритуальные символы, как бы опустевшие изнутри; псевдо-сакральные кенотафы механически встраиваются в цепи систем «языковых символов», концептов... Такова природа самоутверждающих надписей на визитках, в уличных граффити, в сакральных (часто низведенных до отхожих) местах присутствия некогда великого прошлого (неистребимое «здесь был Вася» и надписи похуже этой часто обнаруживаются в самых труднодоступных частях ландшафтов и архитектурных сооружений всего мира): и «в этом, Федр, дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их — они величаво и гордо молчат» [10, с. 187]. Вот так же спрашивай у киевских скульптур Швейка, Брони Прокоповны, Жиглова, Паниковского, да мало ли кого еще из обильного списка кино-литературных героев прошлого или поп-звезд современности, хоть у бронзовой Кайли Миноуг в Мельбурне, или у излюбленных украинских народных героев,— сантехников, водопроводчиков, трубочистов — они все равно не в силах выдать из себя более того, что они есть визуально, оттого они «всегда молчат», не в состоянии «ни защититься, ни помочь себе», когда обезумевшие толпы суеверного народа усердно натирают скульптурам носы, каблуки и прочие части тела.

Но почему-то никто не задумывался над тем, что произведение, «которое по мере приобретения знаний [его скромным создателем — М. П.] пишется в душе обучающего-

ся», — то к такому высокопрофесіональному произведенію столь фамілярного отношенія люди не проявляють, ібо «оно способно себя защитити и при этом умеет говорить с кем следует, умеет и промолчать» [10, с. 187]. Легко в связи с этим допустить, что «развитие орнаментов и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере являются характерными признаками устной культуры» (Лотман), — не потому, что она не могла написать банальщину, но потому, что ей не было в том нужды, ібо «мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала»; «в рамках такой культуры возможно бурное развитие магических знаков, используемых в ритуалах и использующих простейшие геометрические фигуры: круг, крест, параллельные линии, треугольник и др. — и основные цвета. Знаки эти не следует смешивать с иероглифами и буквами: последние тяготеют к определенной семантике и обретают смысл лишь в синтагматическом ряду, образуя цепочки знаков... Антитетичность письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируется библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона, скрижалей первого, призванных дать народу новый механизм культурной памяти («завет»), и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации...» [9, с. 351–352]. Очевидно, что одряхлевший за истекшее время письменный тип культурной памяти сегодня требует реанимации/перезапуска за счет вливания крови из хорошо забытого старого — мнемонического символизма. Ю. М. Лотман справедливо уточнял, что типологические изменения культурной памяти не стоит видеть упрощенно, где «бесписьменная и письменная культуры предстают как две сменяющие друг друга стадии — высшая и низшая» [9, с. 355, 384–385]. Он же добавлял: «Историю часто называют памятью человечества, но редко задумываются над этой формулировкой. Если функция

истории, — все в той же попытке «представить прошлое, как оно было на самом деле» (формула старая, но по сути выражающая стремление каждого историка), то память — инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое. [...] Взаимоотношение памяти культуры и ее саморефлексии строится как постоянный диалог. [...] Являясь одновременно и «матрешкой», и участником бесконечного числа диалогов, и подобием всего и «другим» для других и для самого себя, мы — и планета в интеллектуальной галактике, и образ ее универсума» [9, с. 384–386]. Приблизительно так же представлял себе временные зеркала истории, к примеру, Хименес (Вспомни мои зеркала, / Где отражалось тогда / Всё, что река унесла... / Не постарела вода. — Пер. А. Гелескула).

Можем ли мы надеяться на то, что некогда, — или совсем скоро, — небо Украины увидит немало одержимых высоким искусством художников, которые амбициозно или мужественно, или, как некогда Х. А. Борхес, тихо всматриваясь в звезды, поведают миру сокровенную мечту, в которой эхом древней *Canicula* отзовется застывшая вечность: «В гордыне человека, который перед внешней щедростью ночных небес требует еще одну звезду и, теряясь тенью среди ясной ночи, хочет, чтобы созвездия сошли с неуклонных орбит и преобразили свои огни в вещице знаки, не виданные древними мореходами и пастухами, я поднял однажды голос под неколебимыми небесами искусства, домогаясь счастливой возможности прибавить к прежним новые, неведомые светочи и свить вечные звезды чудесным венцом?» [4, с. 47]. Вопрос, конечно же, риторический.

К сожалению, сегодня многие наши художники формально, или преимущественно по привычке влекомые стадным инстинктом «эстетики тела», клишируют едва различимое эхо истертых глифов спонтанной культуры Запада. При этом они не утруждают себя переосмыслением, занимавшим, к примеру, еще нака-

нуне Першої світової війни Езру Паунда, котрий углублявся в китайську ідеограму, щоб знайти переваги образу над символом. Вже символ, експлуатований авангардистами тієї епохи, не вміючими погрузатися в поліфонію архаїчних прихованих до-письмених значень, також сприймався особливі чутливими інтелектуалами занадто вже спрощено. Поетому Езра Паунд порівнював символ з фіксованим значенням арифметичного числа (в порів'язанні з трактуванням К. Юнга, М. Еліаде, а пізніше, — Ю. М. Лотмана, но в дусі герменевтики авангарда авторства Гі Дебора). Мова образів, недоступна натуралістическим тенденціям і соціальним спекуляціям реалістів, Е. Паунд оголосив як оптимістичну мову, вийшовши за власні межі нарративної сформульованості в сферу неартикульованих істин, повертаючись в вихриву воронку асоціативного гліфа, яким представлявся китайський ієрогліф. Нині ж торжествує спрощений символ, точніше, а-символізм культури, а образне бачення сдано в архів, що було б вповне апокаліптичеським зрелищем, не будь і тут надії на «вечне повернення» трансцендентних глибин, символу в частності.

А вже починалось все так оптимістично. В 1915 г. Е. Паунд ознайомився з цінною рукописью Ернста Феллоузі, розділяючи його точку зору, згідно котрої в майбутньому образна система мистецтва західної культури трансформуватиметься універсалізмом гліфів, зокладаючи багато невербальні значення і образи, де безпосередньо річ (мистецтво) зможе еманувати множинність дійсних (ритуалів), розриваючи західну окаменелість мовної системи. Но виявилось, що прив'язаність до предмету (тілесності) якорем тянула спонтанну культуру другої половини ХХ ст. в ретрадіційний колектор, продовжуючи колись задане скорбне рухання і тепер, в початку ХХІ століття. Отже нам нічого додати до банальної констатації овещення

творчеств: «Ідеограма зберігала матеріальний референт піктограми, але трансформувала її значення за допомогою метафоричних або метонімічних умовностей. Будучи незалежною від конкретного референту, який виходив на перший план в піктограмі, ідеограма могла брати на себе цілий комплекс пов'язаних між собою значень. Однак завдяки тому, що ідеографічний знак не досягав повної абстракції фонетичних абеток (у яких знаки відсилали лише до звуків), він ніколи повністю не відокремлювався від матеріального референту, який був первинною основою цього комплексу значень. [...] Мистецький проект зі створення художньої «мови» та поетичний проект з відродження «просторовості» писемства зійшлися в одній точці — використанні ідеограм» [11, с. 125]. І все виявилось значно прозаїчніше, ніж малювалось пилькому уявленню Паунда.

Ідеограмність творчеств висловлювання західних спонтанців середини ХХ століття передбачала сміливий виклик голої абстрактності, котра вимагала інтелектуальних роз'яснень, фактичеськи звільнених від «істини пространства», провокація котрої успішно свершилась, отже мистецтво, згідно пророцтву М. Хайдеггера, утвердилось «в своєму сучасному і часовому характері». Но досягнемо ми «прозріння в власне істоту пространства?» Вже «пока ми не бачимо власне істоту пространства, річ про якийсь художественний пространство теж залишається туманною. Спосіб, яким художественне мистецтво пронизано пространством, втрачається при першому наближенні в неопределенності» [12]. Можливо, поетому доволі швидко сміливий посыл спонтанців розтанув, — тим більше, що мотивація експлуатації концептуального гліфа залишалась домінуючою і у них, і у абстракціоністів, знімаючи відмінності між обоими: метафізическа глибина гліфа рівно замінювалась конкретикою висловлюваних або позначених цим натяком.

Поэтому, как некогда в Америке, в далеком 1946 году, когда переосмысление юнгианского понятия архетипа не совсем адекватно совместились с тотемической знаковой спонтанностью, наспех одолженной из традиционной культуры индейцев хайда, во время нью-йоркской выставки «Восемь и тотемный столб», — в 2011 г. Всеукраинское Триеннале скульптуры также располагала своими тотемными столбами «обозначенных небом символов», авторы которых вполне рационально работали с архетипическими смыслами, смело, будто закройщицы новых фасонов, обрезаая в экспериментальном угаре не укладывающиеся под современные лекала древние метафизические семы и чувства.

Собственно тема «пространства» является самой популярной на скульптурных пленэрах; ее беззастенчиво клишируют представители разных стран, даже в пределах одного международного проекта, к примеру, во время «International Sculpture Symposium AUTUMN. INSPIRATION. PENZA 2010», где безсобытийное «Пространство» из нержавеющей стали Хосе Карлоса Миллана Кабелло (Испания) соперничало с мраморным «Пространством» Михаэля Рофки (Германия) [13]. Оба арт-объекта равноценно доказывают свою «пространственную» ограниченность оскопленной свободы, поскольку «профанные пространства — это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся уже в далеком прошлом. Простор есть высвобождение мест. В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие. Эту черту пространства слишком часто просматривают. И когда ее удастся разглядеть, она все равно остается еще трудноопределимой, особенно пока физически-техническое пространство считается тем единственным, к которому заранее должна ожидать привязки всякая пространственная характеристика». И далее: «Искусство как скульптура: вовсе не овладение пространством. Скульптура тогда не противоборство с пространством». И еще: «А что

станет с пустотой пространства? [...] Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-выбрасывающее допускание, создание мест. [...] Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее созидающем места произведении. Уже один внимательный взгляд на собственное существо этого искусства заставляет догадываться, что истина как непотаенность бытия не обязательно привязана к телесному воплощению. Гёте говорит: «Не всегда обязательно, чтобы истинное телесно воплотилось; достаточно уже, если его дух веет окрест и производит согласие, если оно, как колокольный звон, с важной дружественностью колышется в воздухе» [12].

Поэтому, если истина пластических пространств неизбежно ускользает от концептуальных деклараций «ложного сознания», то она безоговорочно остается в трансгрессивных образах. Здесь же, в Парке «Чистые пруды» города Пензы, скульптурную экспозицию которого уже четвертый год формируют Международные группы пленэристов, возможность «телесного воплощения истины бытия» успешно доказывали осенью 2011 года два украинских скульптора — харьковчанин В. Кочмар, воплотивший идею творческого усмотрения абсолютной красоты бронзовой фигуративной композицией «Вдохновение», и киевлянин В. Протас. Мраморная композиция последнего «Нереида. Волны времени» визуализирует традиционное представление о пространстве-времени как о развертывающейся спирали раковины цикличной истории. Ведь известно, что универсальные законы становления бытия являются основанием для жизни человека и феноменов природы в целом, поэтому мифологическая фигура Нереиды, выходящей и проявляющейся из космического хаоса постоянно накатывающих волн Времени, олицетворяет и собирательный образ древнегреческих богинь (от музы истории Клио, традиционно изображавшейся со свитками летописей, — до боги-

ни всего сущего Эвриномы, либо одной из дочерей старца Нереея, ведающего тайну потоков волн Мирового Времени). В то же время женская фигура символизирует сложность духовного восхождения к Абсолютной Красоте, как трансцендентной точке Начала-Конца, свершения всех времён, где нет деления на «было-есть-будет», где нет имен и конкретных лиц, но есть капля, в которую вливается Океан. Сакральность идеи рефреном усиливает спирально-диагональная архитектура: вихревая ритмика масс скульптуры хранит аллюзии на бесконечное вращение и возвращение к истокам, приливы и отливы земных вод жизни, утверждающих, а затем смыывающих следы цивилизаций и культур. Но сам образ Нереиды не эсхатологичен: он хрупок и озарен надеждой, явно нуждаясь в бережном отношении, столь необходимом в современную эпоху глобальных экологических и техногенных катастроф, эпоху кризиса духовной культуры, эпоху падения высоких эстетических ценностей и этических императивов. И подобный ракурс творческих интенций В. Протаса не нов; он напоминает бессмертные поэтические образы уже упоминавшегося выше Х.Р. Хименеса, сумевшего преодолеть безудержный бег заволаживающего поэта времени. Одна из стихотворных аллюзий этого поэта стала девизом композиции:

Безудержной волной  
 была ты и ушла из-под ладоней!  
 На чьей груди замедлится твой бег  
 И где замрет он заводью зеркальной —  
 и ты уйдешь, затихшая, в себя,  
 в глубь жаркого и сказочного моря?  
 О свежий ключ, который вечно бьет  
 в тебе и без конца в тебя уходит,  
 затягивая все, чем истомился,  
 в оцепенелый свой водоворот.

Пер. А. Гелескула

И все же выражать в вербальной форме глубины образной сути воплощенного художником, по мнению Алексея Босенко, излишне: чувствующий на тонком уровне зритель все

поймет, а главное, прочувствует. Философ добавляет в электронном письме, датированном первым октября 2011 года, адресованном автору этой статьи: «Смотрел [...] снимки Нереиды в полном объеме, заморожено. Впечатляет. Такая грандиозная тектоника нежности, как будто двигаются материи. Наверно так торжественно Земля летит в космосе. Извини за банальные слова, но холодок по спине бежал. [...] Поражает и даже пугает одно — безошибочность и безупречность его работ...».

Вероятно, погрешности модернистов и их апологетов, не утруждающих себя размышлениями над подобными проблемами, в историческом ресайклинге увеличивали ошибочность истолкования глифического творчества, все больше и больше обедняя его. Посему образ отдается на откуп «староверам» от искусства, а символ, точнее — знак, изъеденный асимболией контемпорной спонтанности, остается «в фаворе», впрочем, исчисляемый-таки арифметически четкими значениями, не отягощенными случавшейся ранее образностью глифических вихрей. Вот почему нельзя не согласиться с Д. Белградом, пишущим со ссылкой на сентенцию Э. Паунда: «Паунд вважав слабку здатність європейських мов до пробудження уяви водночас причиною і симптомом культурного занепаду Європи. Ця слабкість зумовлювалась тим, що комерційний обмін став важливішим за інші суспільні цінності. «Мови сьогодні — тонкі і холодні, тому що все менше вдумується у них. Ми змушені, задля швидкості і гостроти, заточувати один, найвужчий край значення кожного слова. Природа стала менше схожа на рай і більше схожа на фабрику... Пізній ступінь занепаду застигає і муміфікується у словникові» [11, с. 128].

Любая, сколь угодно широко рекламируемая, современная выставка культуриндустрии напоминает такой словарь, составленный с холодным сердцем. Выходит, не зря Э. Паунд сетовал на то, что мы забыли, что понятие «личность» означало когда-то душу, а ныне — маску,

примяремую овеществленной душой. Формально художники вроде бы вспомнили этот каламбур, но не рискнули понять его сути, щедро и без меры тиражируя маски-образы, играя с ними, наслаждаясь их ритмикой, волнующей пространство, глухое к зову трансцендентного. В пике определению души, сформулированном Тертуллианом, мы вынуждены в который раз согласиться с дефиницией Белграда: «Виточки «особистости» (personality) були історично пов'язані з розвитком споживацького капіталізму й реклами»; или в другом фрагменте: «авторитетність й автентичність «ідеографічної» картини полягала саме у тому, що її неможливо звести до відомої й усвідомленої величини, яку можна описати існуючими термінами. Будь-які такі терміни обов'язково апелювали б до структур культурної думки та процесів послідовного мислення, за межі яких картина мала вийти» [11, с. 140–141].

С середины XX века спонтанцы освобождали идеографическое творчество из общего ряда понятийно-визуальных культурных кодов, в особенности представленных реалистическими и классицистическими традициями, а также абстракциями, опосредованными тем же, вполне предметным миром действительности. Их абстрагированный опыт личности лишь формально напоминал абстрактный стиль авангардистов: абстрактный экспрессионизм отталкивался от идеографического творчества индейцев и китайцев; он намекает на «идею объекта», а не называет его. Также абстрактная пластика формы апеллирует к «метафизике», как к «психологической энергии» культуры, лишь формально соответствующей ее дописываемой фазе, ибо образы «телесной эстетики» истолковывались вне трансцендентного, пусть при этом они и амбициозно декларировали «мистическое соучастие» жестового искусства, выпадающего в знакомую изначально благодаря спиритуалистам еще на рубеже XIX–XX вв. технику автоматического письма. На протяжении 1940–50-х гг. теория архетипов Г. Юнга была

вытеснена интересом к семиотике, и вместо мистического соучастия приоритет был отдан структуре накопления знаний именно письменной культуры, которая по-своему интерпретирует дописываемую фазу развития, эксплуатируя «идеографические» знаки, часто в версии «идеографического палимпсеста»: «Идеограмма proponувала переорієнтацію культури, що базувалась на реінтеграції фізичного, емоційного та інтелектуального досвіду» [11, с. 147]. С точки зрения дизайнера, это было безусловно интересным опытом, обогатившим текстиль, оборудование интерьеров и прочие сферы деятельности, занятые обустройством среды обитания человека. Однако «эзотерическое» творчество дизайнеров или дизайнерских направлений в скульптуре, живописи и т.д. не может вытеснить, упразднить и, тем более, заметить «эзотерическое» творчество, стремящееся к абсолютной красоте как единственно-возможному прообразу проявленного бытия, где без инсайтного вдохновения, преисполненного духовными истинами, дарующими катарсис и внутреннее если не прозрение, то очищение и радость, культуре не бывать.

Фокус в том, что спонтанная культура выводилась из субъективного опыта, экзистенция которого противостояла универсуму и традиционным способам познания. И художник считал реальным исключительно свое субъективное восприятие мира, не взирая на степень иллюзорности придуманной картинки, какой бы пастишной или брутально-извращенной она ни была. В середине XX ст. фарисействующий абстрактный экспрессионизм отбросил трудновоспринимаемый пафос авангардной метафизики начала века и вместо субъективного познания тайн мироздания перенес акценты на процесс восприятия «истинной реальности», сформированной телесной иллюзией, в которой инородными вкраплениями присутствовали элементы дзен-буддизма и некоторые фрагменты западных философских доктрин. В суть этих доктрин вдавался не всякий, что

спровоцировало разночтения сонма творческих установок, каковое и заставило Д. Белграда с заметной натяжкой оговаривать большую социальную ангажированность абстрактного экспрессионизма, нежели то представлялось критикам и зрителям: «Сучасники абстрактного експресіонізму, занурені в інтелектуальний дискурс, мали тенденцію неправильно прочитувати це мистецтво через призму своїх власних екзистенціалістських переконань. Ці хибні прочитання усе ще впливають на наше розуміння цього мистецтва» [11, с. 151].

Стремление к психической открытости, к переосмыслению «проблемы субъективности» при помощи эксплуатации палимпсестной методики основывалось на «персоне», маске, неотделимой от инстинктивных желаний, социальных и всех прочих рефлексий, — в обход трансцензуса, абсолютного, так что «проблема духа» спонтанным искусством не решалась, воспринятая в качестве атрибута устаревшего императива классики, с ее якобы увядшими идеалами и канонами. А процесс непосредственного созидания произведения (действие, жест) считался реальным откровением персонифицированной таким образом природы. Поэтому «персона», личность художника была легко заменима, причем с равным успехом как «рисующим» животным, так и машиной: в любом случае природа современной цивилизации говорила о себе сама. Вот уж действительно, история есть отрицание природы, ибо то, что является только природным, как свидетельствовал Г. Маркузе, преодолевается и восстанавливается силой Разума. Френсис Бэкон возликовал бы, радуясь успешности просветительского проекта в деле «расколдованной» природы. Оправдаются ли мрачные предупреждения Т. Адорно о новом варварстве цивилизации, «ударяющей себя кулаком в грудь» в знак господства над природой — ждать уже не приходится: похоже, его прогноз сбылся. На наш взгляд, физиологическая рефлексия, производимая под шумную концептуальную

болтовню, неизбежную при ротации современных арт-объектов, вполне соответствует осуждаемому абстрактными экспрессионистами и спонтанцами «научному» методу познания мира — ведь они одинаково материалистичны. Даже игра воображения, к которой апеллируют контемпорные спонтанные художники, лукаво мечтая о «мистическом соучастии», не покидает твердыни рациональности: субъективность художника в придуманном им энергетическом поле оборачивается откровенной фикцией, капризом избалованного ребенка, анималистическая природа которого привыкла быстро получать желаемое в обход дисциплины, социальных императивов и прочих систем культурного опыта.

Вместо поиска истины, обогащения культурным опытом поколений — субъективные капрично, «борьба с системой», средствами и структурами художественного высказывания, битва с привычными принципами восприятия, поиск новой музеефикации, где важен уже не духовный посыл, а, к примеру, технический кульбит по извлечению ДНК с последующим клонированием физического фантома художника, о чем мечтательно сообщал Б. Гройс... Словом, путаница ускоряется и нарастает. А ведь Дебор предупреждал: «Добившись своей независимости, культура начинает империалистическое движение к обогащению, которое в то же время оказывается закатом ее независимости»; став товарной, она превращается в «ведущий товар зрелищного общества», причем, «в своей всеобщности — коммуникацией, не поддающегося сообщению»; ведь «именно то, что утрачен язык коммуникации, позитивно выражает современное движение разложения всякого искусства, его формальное уничтожение. Негативно это движение выражает то обстоятельство, что вновь должен быть найден некий общий язык [...], чтобы действительно обладать общностью диалога и игрой со временем, представленными в поэтическо-художественном произведении» [5].

Ну что ж, станем вновь надеяться на лучшее. А пока разбитые зеркала постмодернистского лабиринта продолжают дробиться, осколки рванят, коридоры переплетаются, выбивая последнюю надежду на избавление от «материальных оснований обращенной истины» культуриндустрии. В начале третьего тысячелетия ужасает колоссальная разрушительность энергии массовой адаптации украинской и, как наглядно доказывает Интернет, мировой культуры к «универсально-донорской» американской модели мышления, исторически порожденной совершенно другими причинами и мотивациями.

Известно, что в 1940–60-х гг. американцы возрождали европейский авангард, сознательно сделав ставку на непривычную, с точки зрения их культуры, систему художественного выражения: «У створенні такої альтернативної «реальності» за межами ментальної дисципліни корпоративного лібералізму та масової культури вони вбачали єдине можливе пудгрунтя конструктивних і радикальних соціальних перемін» [11, с. 17]. С начала 1920-х гг. в США доминировал корпоративный либерализм, система ценностей которого основывалась на идеях американского благополучия и прогрессивно-продуктивного массового производства, позволяющих признать США обществом с передовым образом жизни, высокой культурой организации труда и высокими зарплатами, значительной степенью социальной защищенности граждан, позволяющей избежать угрозы экономических кризисов, в духе случившегося в результате Первой мировой войны. Последовавшая затем экономическая депрессия 1930-х гг. повергла корпоративный либерализм в тяжелейший коллапс, в процессе которого одна треть трудоспособного населения лишилась работы, в результате чего идеализация американского образа жизни дала трещину, иллюзии рассыпались, открыв ложь пропаганды сверхсовершенного общества, в котором замалчивались проявления ксенофобии, расовая дискриминация и прочие внутренние конфликты.

Спонтанцы противостояли доминантным основам манипулирующей массовым сознанием идеологии страны, а язык бунтарского авангарда европейской культуры начала XX века наилучшим образом подходил для этих целей. Эти художники противопоставляли себя также и масс-культуре, хотя и не брезговали опираться на ее же принципы художественного бытия, попеременно то используя площадно-уличную эстетику, то ударяясь в гипертрофированную элитарность, отчего «спонтанные» границы их «социальной роли» были весьма неопределенными.

Американское общество находилось под «бюрократическим контролем» верхушки пирамиды иерархической системы, усиливающей рационализацию мышления и межличностных отношений. Корпоративный либерализм гомогенизировал общество, внушая последнему бизнес-императивы в качестве превалирующих достоинств личности, способной сделать успешную карьеру благодаря благополучному американскому образу жизни. Реклама и СМИ внедряли подобные корпоративные методы и идеалы во все сферы культуры, включая киноиндустрию и изобразительное искусство, призванные формировать «наиболее жизнеспособную нацию мира», воздействуя американской культурой на весь мир, что довольно убедительно раскритиковал С. Хантингтон. Однако и теперь Америке удастся щедро делиться с миром своей идеологией, экспортируя практики contemporary art, якобы восстающие против бюрократической дисциплины. Автоматически сохраняются и условия актуальности некоторых критических публикаций, посвященных этому вопросу, таких, как, к примеру, статьи Мак-Люена в журнале «Neurotica», в которых осуждалась идеология навязывания массовому читателю/зрителю инфантильного мировосприятия, способствующего редукции интеллектуальной жизни, превращающейся в корпоративный муравейник, где вместо индивидуального выбора и свободы мышления

процветает овеществленность индустрии знаний, информации, искусства и культуры.

Чрезмерность выбора общества потребления ликвидирует само желание иметь свободный выбор, тем более — выбор, отличный от выбора соседей, а также всех прочих членов общества, плывущих лесосплавом омасовленных бревен по течению жизни, — вместо того, чтобы, согласно восточной мудрости, способствовать превращению бездумного бревна в лодку, управляемую веслами разума и возвышенных чувств, способную плыть против течения по воле ее хозяина к точно осознаваемой цели. Поразительно, до чего похожа картинка Маршала Мак-Люена на то, что наблюдаем мы сегодня в Украине, — будто написана статья не в США и не в 1949 г., а в нашей современной ситуации после празднования миллениума! Но у нас культура спонтанности, масс-культура и индустрия культуры слишком крепко переплелись и зацементировались. Как и их американский первоисточник, они не апеллируют к заинтересовано-критическому поиску истины, основательно увязая в «жаргоне подлинности» (Т. Адорно). Самое печальное, что отсутствие действительно критического мышления привело к качественно финансируемому копированию массового художественного мышления, называемого творчеством contemporary art, но, в сущности, представляющим собой пастиш, реплицируемый под соусом всевозможных рационально-меркантильных спекуляций. Даже украинские художественные пленэры, еще недавно хранящие связь с национальным профессиональным опытом, ныне становятся мертвой калькой разложившегося трупа западной модели сознания, вонь от которого тщательно перебивается химией пустой болтовни, оправдывающей знаковую бессмыслицу. Мы последовательно приглашаем иностранных специалистов и кураторов, а с ними всех тех, кто способен быстро и эффективно довершить уродство метаморфоз, прогибая еще живое искусство под западные лекала вопреки утончен-

ным особенностям национальной самоидентификации. Стоит вспомнить, что «Мак-Люен дійшов до висновку, що перед лицем цього культурного штурму соціальне відродження «може відбутись лише у вигляді пробудження здатності до критичного судження. Виведення з трансу мільйонів окремих людей внаслідок мільйонів окремих вольових актів» [1, с. 20], — вопреки ложной критичности в понимании Б. Гройса, которая в действительности не спасает, а экспроприирует внутреннюю свободу выбора, превращая индивидуальность в безликую массу.

Массовость современных проектов уже, к сожалению, доминирует, и наш культурный корабль терпит бедствие, а большая часть его команды не подозревает или не хочет ничего об этом знать, доверчиво окунаясь в международные конкурсы культуриндустрии. Вот и Д. Белград оправдывает культуру спонтанности, сформировавшую *modus vivendi* художественной элиты США, не уточняя, что как раз ее-то Адорно охарактеризовал довольно-таки ядовито, и по заслугам.

Бедой является тот факт, что в постсоветском пространстве в целом и в Украине в частности долгожданная свобода, и, в частности, внезапная независимость культуры так и не были нами своевременно осмыслены, а социально-экономические перипетии не позволили даже приблизительно ощутить спонтанность в качестве «стиля жизни», как предлагал некогда в США Пол Гудман. Внесем некоторые уточнения по поводу так и не случившейся трезвости переоценки творческих мотиваций. За два года до смерти «стратегического мыслителя и авантюриста», как определял себя Ги Дебор, летом 1992 года в очередном предисловии, на сей раз к третьему французскому изданию «Общества спектакля», впервые опубликованному в 1967 г. в Париже, автор, предугадывая судьбу постсоветских культур, заметил касательно тщательно скрываемых за ярмарочной яркостью иллюзий «объединенного мира

рыночных союзов бюрократической мистификации»: «Тоталитарная бюрократия, «господствующий класс в период перехода к рыночной экономике» не очень-то верила в свою судьбу. Она знала, что является «недостаточно развитой формой господствующего класса» и хотела для себя лучшей доли. [...] Именно эта воля к модернизации и унификации спектакля, связанная со всеми остальными аспектами упрощения общества, привела русскую (читай — и украинскую. — *М. П.*) бюрократию в 1989 году к тому, чтобы вдруг все, как один человек, обратились к современной идеологии демократии — то есть к диктаторской свободе Рынка, смягченной признанием Прав человека-зрителя (подчеркнуто мной. — *М. П.*). Никто на Западе и дня не посвятил обсуждению значения и последствий столь экстраординарного информационного события. И этим только подтверждается прогресс зрелищной технологии. [...] В 1991 году первые следствия модернизации проявились в полном распаде России. Там еще более откровенно, чем на Западе, выражается катастрофический результат общего развития экономики. Хаос — лишь последствие такого. Повсюду ставится все тот же угрожающий вопрос — вопрос, который довлеет над миром вот уже два столетия: как заставить работать бедных там, где рассеялись иллюзии и рухнуло насилие?» [5].

Для искусства, в культурном хаосе постсоветского общества особенно сильно зависящего от политико-экономических стратегий, ситуация обернулась злостно-запущенной формой деградации индустрии культуры, грозящей всеобщим коллапсом. Ведь и теперь сохраняется главное условие сведения трудящихся, включая художника и его зрителя, к статусу «свободных» производителей и потребителей «товарного времени». Индивидуальное время экспроприровано обществом потребления, и «свободный»-вакантный художник отныне заботится о более зрелищном и наиболее «современном» возврате насильно умерщвлен-

ного экспроприаторами краденного времени. Не ощущает умелого подвоха и зритель, покорно выстраивающийся в очереди на эпатажные, широко разрекламированные выставки, легко приученный к тому, что «обездвиженное в фальсифицированном центре движения своего мира, зрительское сознание уже не знает в своей жизни перехода ни к самореализации, ни к собственной смерти. Отказавшийся растрачивать свою жизнь, больше не в праве признавать свою смерть». Более того: реклама и СМИ категорически запрещают современникам стареть, тем более что выход из игры (театра жизни) экономически не выгоден системе культуриндустрии, сколачивающий солидный капитал на технологиях всеобщего омоложения (от банальных тел и лиц — фактически безликих силиконовых масок, — до стилистики модных брендов, культурно-художественных мейнстримов, и наконец, постоянно увеличивающегося пенсионного возраста, видимо, в напоминание о Мафусаиле). Необратимая истощенность времени жизни утратила былой трагизм и стала «второстепенным вопросом» по отношению к новейшим технологиям производства и секретам омоложения сомнительными и откровенно опасными средствами. Поэтому настоящую роскошь естественного старения и наконец эсхатологического финала сегодня могут себе позволить немногие; как правило, это оппозиционно настроенные к «обществу спектакля» люди, настоящие профессионалы и мастера, растрачивающие себя в поисках себя истинных, стачиваясь, «как грифель», проходя глубинные внутренние метаморфозы самоощущения.

Но общество потребления не печалится по утраченной горстке диссидентов: ведь оно в избытке крадет у доверчивых и алчных до славы «пространственное отчуждение субъекта от его деятельности», которое затем превращает в гомогенное, безлико-мертвенное «чужое настоящее», лишенное субъективно-индивидуализированного времени, но зато

постоянно модернизирующееся в «свободное пространство товара». Арт-рынок, способствуя зрелищной фальсификации «интегрированной театрализации» культуриндустрии, включенной в мировой рынок, унифицирует пространство искусства, делая занудно однообразным свободное время художника. Национальное искусство фактически приравнено к нерадивому туристу, который едет удостовериться в банальном и давно известном, передвигаясь согласно прейскуранту модных развлечений давно проторенными маршрутами и не ведая того, что его личное время вместе с реальностью переживаний украдено, и его туризм — вовсе не его путешествие: им путешествуют турфирмы, свято хранящие принцип «всё включено», обдумывающие рекламную зрелищность декораций и моделирующие свой спектакль так, чтобы «естественное невежество уступало место организованному спектаклю намеренного заблуждения». Есть отчего приуныть, оправдывая опрометчивый, но осознанный уход Дебора.

В правдивости предсказаний его книги ее читатели не сомневались, но удивляла и удивляет уже теперь, в XXI веке, неувядающая актуальность и дееспособность его критической теории: ведь, как предупреждал автор, теория останется неизменной до той поры, пока не изменятся общие социально-исторические и политико-экономические условия рассматриваемого периода, неизменно подтверждающего теорию спектакля. Однако, если как постсоветское, так и западноевропейское общество откровенно избегает анализа герменевтических аспектов проблем превращения национальной культуры и искусства в тотальный рынок, то последующая апелляция Дебора к будущим аналитикам вполне естественно зависит в воздухе, не находя опоры ни в 1960-х, ни в 1990-х, ни в 2000-х годах: «Даже последние простофили того времени, благодаря неотступно следовавшим за ними разочарованиями, теперь смогли, наконец, понять, что же означало «от-

рицание жизни, ставшее видимым», «утрата качества», связанная с формой-товаром, или же «пролетаризация мира».

Современная украинская культурология (искусствоведение тут вспоминать бесполезно), погруженная в глубокий транс игровой зрелищностью «мнимостей жизни», вовсе не торопится дать вразумительные ответы на вопросы, срок давности которых не позволяет назвать их злободневно-актуальными, поскольку они извечны. И тому имеется серьезное социальное оправдание, ранее упоминаемое нами: «Спектакль как современная социальная организация парализа истории и памяти, отказа от истории, утверждающегося на основании исторического времени, есть ложное сознание времени» [5, тезис 158]. Вот поэтому в современной культуре глобального потепления беспрепятственно властвуют муссоны «исторического отсутствия», и из руин былого их шквальные ветры наметают уродливый сценический задник нашего бытия. Только случайно-свободный художник — случайный путешественник, бредущий по ненаписанному маршруту, — может прорвать порочный круг, вернув нам веру в будущее, дав ему силу.

А пока мы привычно читаем о вандализме спонтанной панк-культуры: к примеру, о том, как летом 2011 года неизвестные надругались над вариантом «Мыслителя» О. Родена, стоящим в Буэнос-Айресе, причинив властям немало хлопот с пескоструйной очисткой поверхности хрестоматийного произведения искусства. Самое смешное, что в то же время скульпторы в Facebook, совершенно не задумываясь о сути происходящего, ставили одобрительные «пальчики» под новоявленным «розовым фламинго» от contemporary art.

Спонтанность трактуют как свободу, но истинно свободное творчество, которое тщательно исследовал А. В. Босенко, предполагает трезвое переосмысление затертых понятий свободы в пользу абсолютной красоты, а также того искусства, которое не сводимо более к понятий-

ному раціоналізму логических измышлений эпохи contemporary art, включая заблудившуюся в трех соснах саму культуру спонтанности, которая, согласно Белграду, «розробила опозиційний варіант гуманізму, що спирався на альтернативну модель метафізики, втілену у художніх формах», признаками которой были: «інтерсуб'єктивність та філософія нерозривної єдності тіла й духу. Корпоративний лібералізм спирався на онтологію й епістемологію об'єктивності, що пропагувала підкорення природи за допомогою передових технологій. На противагу цьому, спонтанність висунула ідею інтерсуб'єктивності, згідно з якою «реальність» виникає у процесі спілкування. Об'єктивність постулювала «раціональність» як відмітну рису виключно розуму, який відділяв об'єктивні істини від суб'єктивних відчуттів; таким чином утверджувалась дихотомія духу й тіла. Авангард, навпаки, визначив «раціональне» як точку зору, що встановлюється внаслідок взаємодії тіла, емоцій та розуму» [11, с. 21–22].

Некоторые дефиниции явно понимаются автором несколько иначе, чем то было принято в трактовке франкфуртской философской традиции, и почему-то вовсе не упоминается соотечественник Джеймисон. В какой-то точке исторического процесса понятия утратили часть своей семантики, став убого-скудными юридическими от культуры. Чувства, эмоции спонтанцев не покидают материальности грубо-земного восприятия трехмерного мира: они лишены трансцендентных измерений, не представленных ни одним из трех описанных направлений американского искусства, сколь бы не говорилось о дзен-буддизме и пр. И в этом заключается проблема, мешающая современным художникам, запутывающая их, принимающих за чистую монету такие, к примеру, увещания критиков: «авангард 40-х років з новими силами та новою риторикою продовжив романтичну критику західної цивілізації. Панівна «західна традиція», паростком якої була американська корпоративно-ліберальна

культура, історично була євроцентристською. Вона стверджувала вищість об'єктивної, інтелектуальної західної цивілізації над так званими примітивними способами життя. На противагу цій ідеології, антимодерний «примітивізм» або постмодерний мультикультуралізм часто були складовою частиною романтизму у мистецтві. Спонтанність як культурний рух стала спадкоємицею величезної інтелектуальної традиції, до якої належать праці Джона Дьюї, Альфреда Вайтхеда та Карла Юнга, а також екзистенціалізм, сюрреалізм, гештальтпсихологія-психологія та дзен-буддизм. Якщо розглядати художні практики культури спонтанності на фоні маргіналізованих інтелектуальних дискурсів, що сформували основу їхньої естетики, очевидно, що ці художні практики були важливим розділом американської інтелектуальної історії. Логіка філософських течій, які живили цю естетику, передбачала, що корисні для суспільства ідеї більше не будуть втілюватись у звичних інтелектуальних формах, оскільки з'являться нові виражальні засоби, що відкидають виключну роль абстрактного інтелекту. Культура спонтанності втілювала ідеї у художніх формах, розширюючи інтелектуальну діяльність за межі традиційної інтелектуальної історії» [11, с. 22–23]. Убаюкуюча монотонність аналізу скриває подмену понятій і фактів, искривляя картинку реальності так, чтобы можно было незаметно поверить в то, что будто бы именно войска союзников во главе с армией США выиграли Вторую мировую войну, а советская армия тут была как бы и ни при чем. Не имеющая прямых корней в античной средиземноморской культуре заокеанская соседка перекроила «западную традицию» на свой лад, обходя с тыла даже общеизвестный факт, свидетельствующий о том, что европейские модернисты первыми восприняли примитивные культуры не как первобытно-инфантильное творчество, но как самобытность культуры традиционных обществ. Но, быть может, это мы не поняли автора рекон-

струкции интеллектуального дискурса современной американской культуры, не разделяя прогрессивных взглядов на социальную трансформацию возникновения нового типа публичного интеллектуала? А ведь Г. Маркузе в «Критической теории общества» предостерегал против трансформаций культуры в «оруэлловское лицемерие», выступая против «социализации тела» в первую очередь как сексуального объекта, словом, от тех последних шагов, которые являются «началом конца».

Не хочется соглашаться и с сомнительным «антиромантическим» отношением к художнику самого Д. Белграда, базирующимся «на припущенні, що митців можна розглядати як мислячих суб'єктів. Хоча їхні висловлювання можуть бути невиразним чи непрямим вираженням цілей їхнього мистецтва, сумлінний історик культури докладе усіх зусиль, щоб зрозуміти їх». Ссылка автора на монографию Сюзан Зонтаг «Против интерпретации» в качестве главного аргумента в переосмыслении культуры спонтанности не освобождает его от обвинений в банальности заскорузлого духовного материализма [11, с. 27].

Накануне Второй мировой войны американские художники практиковали спонтанную импровизацию, «психический автоматизм», который в Европе уже давно использовали представители информеля. Разочарование в сталинских программах коммунистического строительства оживило авангардные направления в США, опирающиеся на идеи сюрреализма и юнгианства в процессе формирования «другого», заново переоцененного гуманизма, с совершенно иными отношениями между сознательным и бессознательным, с новым восприятием символов, традиционных образов, мифов: «эстетика спонтанности практично отождновалась з боротьбою етнічних американців за культурну владу» [11, с. 28]. Под воздействием переведенного Дуайтом Макдональдом (1938) манифестов Льва Троцкого и Андре Бретона искусство пыталось научить людей мыс-

лить вне границ привычных представлений, — и эта задача, сегодня часто повторяемая художниками и инвесторами контемпорарной Украины, успешно решена, но изменения в сознании осуществились не благодаря экспериментальному искусству, как предполагалось вначале, а скорее вопреки ему: коллективное сознание адаптировало расширенное мышление *synergos*. И когда в Украине актуализируют идеи семидесятилетней давности, причем возвращенные на американском культурном бульоне времен Великой Депрессии, становится просто страшно за здоровье нации, вновь впавшей в амнезию: ведь метафизический опыт украинского авангарда также успешно изжит современной культурой спонтанного жеста, как и классицистические традиции, затейливо облегченные обилием постмодернистских цитат-фрагментаций, украшающих пространство оригинальным дизайнерским решением окружающей среды, абсолютно не восприимчивой к возвышенным стремлениям.

Никого не волнуют различия генезиса в исполнении отечественной, западноевропейской или американской истории, благодаря которым в разных странах явственно различается степень образной глубины художественного высказывания. Достаточно сравнить наши памятники: скажем, памятник Т.Г. Шевченко с памятниками Роберту Брюсу в Шотландии и Американской Пиетой в Нью-Йорке. К тому же в пресловутых 1990-х, когда все творческие двери были совершенно открытыми, у нас не было принципиальной необходимости отречься от традиций, чтобы противостоять давно изжитому официозному натурализму, поскольку украинские таланты умели обходить соцреалистические штампы даже в самые застойные времена. Мы не испытывали уныния и от абстрактных проектов, с уважением и трепетом открывая забытые страницы отечественного авангарда, стремящегося к запредельной реальности вечного; наше искусство хранило контакт с душевным устройством челове-

ка, с истинной спонтанностью высоких чувств, не испытывая необходимости выделять спонтанность в искусственно созданную субкультуру. Но рыночный хаос не дал правильно воспользоваться ситуацией, и художник не успел познать вкуса божественной сомы действительно свободного творчества. С поднятием информационных шлюзов мировой арт-рынок помутил рассудок и заставил нас адаптировать западные модели сознания,— на протяжении длительного времени действительно запретного плода,— и мы легко попали в ловушку, ни на йоту не продвинувшись в собственном развитии, пусть и с упорством домашних бурбундучков по-прежнему крутим «колесо фортуны». В действительности поколение contemporary art обострило до предела конфликт между до-письменной и письменной культурами, где последняя посягала на опыт первой, не имея в виду достижения сакральных и духовных целей, развенчивая объективность спонтанными глифами атрофированно-амнезийных форм восприятия. Мы не желаем спорить с Белградом, который увлекся анализом тела как «фокусной точки художественного вмешательства в социальную систему», где движения тела скрывают бессознательные знания, визуализируемые уже не через символ, а через телесный жест: поклонение «молоху абстракции» телесного движения — это его право. Однако хочется быть максимально критичными в тех случаях, когда подобные концепции не столько оправдывают послевоенную арт-продукцию американской культуры, сколько стимулируют сегодняшних украинских апологетов contemporary art, еще сильнее запутывающихся в сетях «поля субъективности» благодаря таким вот увещаниям: «Мейнстрим повоенной спонтанности — уникальная экзистенциальная философия, отбрасывая ее дихотомию тела и духа на пользу радикальнейшей теории «поля» субъективности. За принципами интерсубъективности, спонтанность была стратегией для початку импровизованного «диалогу» с материалом» [11,

с. 28–29]. Белград искренне переживает по поводу возрастающего бюрократического контроля американского общества в качестве главного виновника корпоративно-либерального строя, ведущего к забвению многих видов «полезных знаний» и сводящего отношения к «киберсексу» и т.д. Но этот автор видит панацею в обновлении культуры спонтанности, борющейся с корпоративным либерализмом, и при этом вовсе не касается вопросов негативной диалектики, абсолютной красоты, внетелесного, не опредмеченного чувства, что, разумеется, достойно сожалений.

Попытка мыслить независимо, опираясь на бессознательное, обоснованная, к примеру, Чарльзом Олсоном в статье «Проективный стих» (1950 г.), которую принято считать основанием культуры спонтанности, сегодня небезопасна в виду возможности восприятия этого текста в качестве руководства к действию, так как пришло время не обходить порог сознания, тем более — пребывая в псевдо-наркотическом тумане, но осознавать импульсы архетипических образов подсознания, освобождаясь от всего темного и животного, всего, стремящегося в нас к разрушению, а также освобождаясь от кустарных философских теорий, против которых выступал еще Т.С. Элиот, несправедливо заклеенный спонтанцами в качестве «утонченного конформиста». Словом, не лучше ли вновь начать стремиться к трансцендентному, отбросив запутанные вопросы веры, слепо превозносящей спонтанность, которая «также протистояла высокой культуре, чи то у вигляді «тихого» модернізму «нових критиків» і спілки Американських художників-абстракціоністів, чи то у вигляді залишків «вишуканої традиції»...» [11, с. 68]. Тем более, что современные спонтанцы не отстаивают языковых прав, а по лености своей кормятся остатками предыдущих пиров модернизма.

Холодный расчет, приправленный банальным юмором, прямо указывает на лежащий на поверхности смысл овеществленной идеи.

Например, таков хит Интернета из разряда «урбанистического искусства»: действительно театрально-зрелищный «монументальный» скелет на людной площади города, с приросшей к черепу чумной маской-клювом; многие другие гигантские артефакты и всевозможные антропоморфные объекты, плывущие, вылезавшие из земли, вылезавшие из стен и малых архитектурных форм, обнажая фрагменты анатомических частей; наконец, опредмеченная в раскрашенный колосс М. Монро, под задравшейся юбкой которой толпа прохожих и завсегдаев бутиков прячется от ливня; или вульгарная прямота «станкового» скульптурного зада с вставленным в него американским нецензурным жестом...— все это зрелищный, но плохой вкус, а чаще откровенное бескультурье, даже не «палампсест» спонтанности, упрямо не предлагающий возрождения переосмысленных культурных ценностей прошлого на обновленных условиях бытия искусства. Подобного рода арт-объекты являются прямыми наследниками пластического диалога тела/разума в «энергетическом поле», презиравшем «ничемный лиризм» традиции, который синтезировал новый гуманизм на основе жеста бессознательного порыва, что с 1960-х гг. утвердило искусство перформанса и направление, создающее кинетические объекты, а после Миллениума привело к ландшафтному дизайну и тотально знаковой, безнравственной органистической скульптуре. (Заметим в скобках, что развращенный западный зритель не поймет проблем организаторов Пензенского симпозиума, за счет которого формируется не только экспозиция парка «Чистые пруды», но осуществляется социокультурная программа Союза благотворителей «Ковчег», работающего с домами-интернатами, а также поддерживающего Программу социальной адаптации и художественного образования детей с ограниченными возможностями. Там долго ломали голову над вопросом о том, что делать со скульптурой

западного автора, не сумевшего сказать миру больше ничего, кроме натуралистической визуализации полового акта).

Кинэстетика художника, ставшего объектом жестового события, разворачивалась согласно драматургии его противостояния естественной природе: материалом и техникой была «воля художника», его бессознательное. Пластический диалог-противостояние продолжает подталкивать к поиску новых материалов: от синтетических до урбанистических отходов, пищевых продуктов, фрагментов природных материалов и пр. Еще в 1950–60-х гг. из всех традиционных скульптурных материалов именно глина получила новые возможности спонтанного творчества, соприкасающегося с эстетикой дзэн-буддизма, чему способствовали японские художники, проводящие мастер-классы во всей Америке и в Европе. Японская традиция работы с глиной в сочетании с эстетикой спонтанности действительно дает интересные результаты в виде уникальных объектов дизайна. С середины XX ст. изделия гончарного промысла принято считать изюминкой любой культуры: керамические формы, кувшины, пласти и тарелки украшали интерьеры; так как им нередко придавали монументальные размеры, живописное окрашивание этих предметов превращалось в жестовое событие. Это направление в искусстве имело место и в СССР, где тогда также вспыхнул интерес к керамике, поднятой на уровень высокопрофессионального творчества, что неоднократно анализировалось в монографиях и в периодике. Однако за формальной модернизацией искусства XX в. потерялись те высокие надежды, которые возлагал на образно-глифическое творчество, к примеру, Э. Паунд: по иронии судьбы, Запад не смог обогатить смысловую вселенную глифа, поскольку увяз в зазеркалье зрелищного рекламного знака, а контемпорарный Восток утратил былую глубину невербальных истин иероглифа, подражая облегченным американским версиям.

Противостояние между западной контемпорарной субкультурой и ее официальным мейнстримом, где сложным образом уживались агенты высокого искусства и китчевой индустрии, может напомнить современную украинскую ситуацию только поверхностному наблюдателю, так как украинский социо-культурный генезис принципиально отличается от донорской модели. Украинские представители «высокой культуры» вообще не сопоставимы с американскими «высоколобыми» апологетами корпоративного либерализма, ведущими размеренно-благополучный образ жизни. В нашей стране идеалистически настроенные «классицисты» находятся отнюдь не в корпоративных элитных рядах: они живут в забвении, и, если не заняты конформным творчеством, то всегда прозябают в «злыднях», решая бесконечно древнюю дилемму: отдать свой скудный заработок дантисту, либо зарезервировать его на пропитание семьи, или все же отложить на бронзовый отлив новой работы. Против кого тогда в «мультикультурном сегодня» борется украинская спонтанность, имеющая своих лоббистов и влиятельных инвесторов, о которых первые могли бы только мечтать? Но, если они и мечтают, то исключительно о стабильной творческой реализации, поскольку «классикам» не пристало думать о нетрадиционном способе жизни, наркотическом дурмане, адреналине фиктивного протеста «против системы», беспорядочном сексе и прочих «ягодках», будоражащих нудное бытие «революционных обывателей». Контемпорный «корпоративный либерализм» украинской культуры и спонтанцы заодно борются с придуманными ими самими ветряными мельницами, согласно проверенной сталинской стратегии: борьба с невидимым врагом укрепляет ряды апологетов, не задающих лишних вопросов, — что не мешает их социоэкономическим маневрам.

Поэтому его не пугает возможность повторного возвращения устаревшего еще в середине XX века американского дискурса, пускающего

корни в украинскую культурную почву нового столетия, и не страшит то что, что новые Гринберги, Розенберги и Ричарды Чейзы снова будут отчаянно пытаться вести аргументированные споры без всякой возможности быть услышанными и понятыми. Не даром же «все включено». Но у всей ли интеллигенции хватит духу соглашаться с прежним постулатом: «успіхи корпоративного лібералізму пом'якшили класові відмінності за рахунок загального достатку»? Где же и когда затерялось это благополучие, если так давит рецессия, а масс-культура, вросшая в «корпоративный либерализм», реструктурирует в свою пользу социальное напряжение культурного фронта, публикуя зрелищный глянец журналов, тиражируя ТВ-проекты, сериалы и прочую публичную мишуру? Если столетие назад социоэкономическая успешность диктовала культурный статус творческой элиты, то теперь события развиваются в перевернутом зеркальном отражении, корректируя тезис Рассела Лайнза: «стара структура — вищий, середній і нижчий клас — наближається до свого кінця... Ми йдемо у напрямку соціальної структури такого типу, у якій інтелектуали є елітою, обивателі — буржуазією, а малоосвічені люди — масами» [11, с. 332]. У нас как раз все наоборот: сегодня рыночный капитал и резвость шарлатанов от культуры позволяют малообразованным людям приобрести статус интеллектуальной элиты, а истинно творческие неконформные люди оседают на дно, по соседству с «хипстерами» и бомжами, отчаянно пытаясь хватить кислорода в выгребной яме культуриндустрии.

Западный фронт дошел до нас в очередной раз «без перемен», и в глобализованном мире украинцы, чтобы выжить, сохранив национальную аутентичность, вынуждены исправлять своими жизнями ошибки прежних времен, других поколений и наций. И вроде бы можно было подписаться под словами старой американской критики, но смысловое наполнение современной ситуации более драматично, — что, впро-

чем, заметно не всякому гурману от искусства. Теперь не нищий художник из разряда униженных, но раскрученный малообразованный интеллеktуал низшего или среднего класса, весьма падкий на деньги и славу, беспринципно вопит о том, будто осуждает «творців масової культури як найманців», главное желание которых — слава, богатство и успех: «Обивательські розваги і реклама [...] узурпували владу образотворчого мистецтва і затьмарили позитивний моральний вплив високої культури» [11, с. 332], и речи такого рода звучат чуть ли не на каждой выставке культуриндустрии. Это ее «розваги потурали найпростішим людським інстинктам, заколисуючи їх аж до почуття безсилості і самовдоволення». А в безнадежной пучине отверженных дискурс иного порядка: там едва различим диалог приверженцев высокого искусства, солидарных с Мак-Люеном в том, что «технології культурного виробництва перейшли до рук корпоративних чиновників, і внаслідок їхньої «безвідповідальної маніпуляції цим мистецтвом і технологіями як розвагами [...] народжувалась бездумна, безпорадна, введена у транс публіка. [...] Марнославство демократії досягло таких масштабів, що воно не вважає людським усе, вище за рівень розумового безладу ідіота». Впрочем, «обивателі були відчужені — не від комерційної цивілізації, яку допомогла створити їхня масова культура, — а від кращої частини себе і від найцінніших аспектів людської спільноти» [11, с. 333–334].

Понимание сути личности всего лишь как «диалога с телом» (Альфред Дюрссен) с началом 50-х годов XX ст. опустошает юнгианскую и экзистенциальную философии, концентрируя творческое внимание американцев на трансформациях физики «энергетического поля», хитроумно сплетенной с достижениями квантовой физики, постулатами дзэн и т. д., и всё истолковывалось с позиций «гештальт психологии» Пола Гудмана, который начал преподавать ее еще в 1950-м году в колледже Блэк-Маунтин. Гудман категорически разделял убеждение

в необходимости автоматизма письма абстрактного экспрессионизма и спонтанности. Но со временем различия стерлись. Игра с предметом стала тотальной, и тезис Гудмана теперь в куда большей степени применим к мировоззрению современников: «Важлива частина психології мистецтва полягає не у мрії або критичній свідомості, а у [...] концентрованому відчутті і грайливій маніпуляції матеріальним матеріалом. Гостре відчуття і гра у середовищі є його центральними діями: потім митець приймає свою мрію і використовує свою критичну довірливість. [...] Митець цілком сприймає те, що робить. [...] Він не те щоб не усвідомлює свою роботу, однак водночас він, переважно, і не вдається до умисних розрахунків» [11, с. 225].

Достаточно показателен тот факт, что известный японский скульптор Такада Сатору, уже не первый год работающий на симпозиумах в Пензе, конструирует пространственно активные, полихромные, технически замысловатые объекты: «Летающий человек», «Монумент Владимиру Татлину», «Ковчег». Играя с темой, объектом, материалом, пространством, аллюзией, не сводя разрозненные элементы игры к некоей обладающей философской глубиной «глифической» концепции творческих интенций, он вполне адекватен с точки зрения требованний мейнстрима, предлагая потребителю облегченное искусство, которое является востребованным и оплачиваемым. И если необходимы цитаты телесной эстетики — не важно, соответствующей психологической модели Гудмана, утверждающего, что «тело дает физическую форму неосознанному», или некоего последователя психоанализа З. Фрейда, — Такада с легкостью предложит оригинальный толерантно-экспрессивный проект, в котором, впрочем, как, к примеру, в его «Посвящении В. Татлину», не стоит искать интуитивных прозрений истины творчества, так как они нивелированы овещественным рационализмом идеи.

Иллюзия глобального универсализма западной культуры, как образцовой модели для

всего мира, позволила некоторым аналитикам ошибочно декларировать тот факт, что устаревшей системе национальной идеологии именно американское общество смогло противопоставить разумный консенсус демократических сил. Американская культура ставила себя в центр общечеловеческих ценностей, отнюдь не беспочвенно полагая себя образцом для подражания всем полинациональным сообществам. Критику столь искаженных представлений осуществил С. Хантингтон, и поэтому нам уже нет нужды задерживаться на этом дискурсе. Но внутри искусства трезвость мышления оказалось сохранить гораздо сложнее, и поэтому модель американской спонтанной культуры беспрепятственно проникла и трансформировала практически все очаги национальных культур мира, включая Украину. Творческая свобода теперь не определяется трансцендентом, дисциплиной самоосознания, способностью подняться над материальным и теневым бессознательным; любой волевой акт со стороны разума или психики подпадал под подозрение в попытке оправдания бюрократической системы. Больше путаницы и представить себе нельзя. Но именно таким образом мощная вера в свободу телесной природы, способной влиять на политику, трансформировать общество и социальные отношения воцарилась на всех континентах. Причем даже в таких странах, в которых, как в Украине, слыхом не слыхивали о гештальт-психологии Пола Гудмана и его дебатах с соотечественниками, его критике общечеловеческих ценностей, скомпрометированных корпоративным либерализмом и сведенных до статуса патологии культурного невроза.

Обманутые современники, у которых якобы атрофирована «здоровая агрессия», вынуждены были принимать навязанные им ценности без критического осмысления опасной симптоматики, заглатывая внушаемые идеи, но не усваивая их. Против пассивной интроекции такого рода выступали сторонники телесной спонтан-

ности, не оставляющие никаких шансов на право «манипуляции» человеком, доводящей его до невротичной потери самоидентификации, ни социально-политическим властям, ни контролирующему себя сознательному «Я». Справедливости ради отметим, что сам П. Гудман был против идеи панамериканского универсализма, уважая культуру традиционных «примитивных» обществ и призывая к возвращению утраченной природы человека. «Теорія інтроекції навела Гудмана на думку, що відродження стану, коли людина усвідомлювала «інстинктивні потяги» свого організму, є основою значущої політичної опозиції. Він вважав людське тіло місцем невисловленої боротьби між хибним соціальним порядком і людськими можливостями. Це твердження було уточненням теорії Вільгельма Райха. [...] Зосереджуючись не на тілесній сексуальності, а на її агресивному контакті з полем гештальту, Гудман прийняв твердження Райха про те, що тілесна сприйнятливність може стати механізмом соціальної революції. Як він написав у журналі «Politics» у 1945 р., « [Райх] показує на історіях хвороби, що люди, у яких відбулось відновлення сексуального здоров'я і тваринного духу, просто не будуть миритися з механічною і рутинною працею, яку вони виконують, і звернуться (якої б незручності це не становило для загалу) до праці спонтанної і безпосередньо значущої». У книзі «Гештальт-терапія» Гудман розширив поняття «спонтанного», використовуючи його на позначення пластичного залучення уваги до поля гештальту, через посередництво якого свідомість відновлювала свою належну функцію — служити організмові» [11, с. 216–217]. Идеи анархиста и гомосексуалиста Пола Гудмана, который довольно быстро обрел многочисленных единомышленников, воплотились в авангардном театре и в изобразительном искусстве, а в конце 1960-х даже вдохновили на «политическую акцию» нудистов, возобновивших западный опыт столетней давности, эпатажно пройдясь в обнаженном виде по городским улицам.

Очень скоро явления такого рода перестали ассоциироваться с идеями Гудмана. Поэтому, когда подобные акции производятся в Украине, скажем, львовскими студентами, или повторяются в рамках международных флэшмоб-акций, несложно усомниться в том, что их организаторами и действующими лицами руководят те же мотивы, которые вдохновляли сторонников Гудмана, отделявших свою философию агрессивно-эмоционального жеста от автоматически-осознанных действий. Сознание не отождествлялось с личностью, но ее гештальт должен был быть нацелен на спонтанность движений в потоке непрекращающихся процессов, чтобы постоянно противостоять невротизму интроекций.

С этой точки зрения и почиталась эстетика модернизма, хотя ее аполитизм нередко подвергался резкой критике, а визуальный фигуративизм, не говоря уже о натурализме, осуждался в качестве свойств, ангажированных системой. Сегодня благодаря исторической дистанции можно констатировать тот факт, что спонтанности не удалось превозмочь натурализм, который, напротив, приобрел в западной культуре необыкновенную значимость и популярность. Спонтанное искусство утратит в бесконечных вербальных аргументациях, хотя именно вербальность П. Гудман считал позором гештальт-психологии и нового творчества, которое именно таким образом, с его точки зрения, предавало «музыкальность невербализуемой просодии», ее чистый «реальный опыт», просматривающийся в ритме, тембре, высоте и прочие нетипичных элементах высказывания. Однако именно повышенное внимание к глифам, детским или наивным знаковым системам высказывания, «молчаливо удерживающим образ, чувство, памятное событие», привело, к примеру, в пленэрной скульптуре к засилью ничего не раскрывающих знаков, сводящих семо-вселенные культуры и богатства национальных традиций к рекламно упрощенной «логике биг-бордов».

А какова логика восстановления телесного статуса в скульптуре, если редукционистски не муссировать тему в банальном русле противостояния «линейной пространственности» модернистов? Ведь скульптура изначально «природна»; зависима от сопротивления, фактуры и формы материала; а главное, от уровня культуры, мировосприятия и профессионального таланта скульптора. Его пренебрежение по отношению к трансцендентным и пластическим законам оборачивается разрушительной пустотой, благодаря которой стертость фонового пространства и фиктивность объема, гипертрофия ограниченных чувств вне образа и опыта памяти усугубляются анимальностью спонтанного формообразования, что заканчивается пандемией множющихся идентичных знаков скульптур-близнецов, созданных в контексте разных культур и установленных на разных континентах, но однообразных в сексуальных притязаниях и убийственно-скупных в тавтологических повторах примитивного словаря, отчего лишены счастья приносить радость катарсиса, быть отдушиной, выходом в истинно свободное пространство. Дизайнерские уловки с тактильными эффектами и визуальными решениями рациональных структур, вся эта валовая «облегченная» художественная продукция, сбивается в нежизнеспособную трансформацию «линейной энергии в жестовую массу» (Джек Творков), — по сути, в рвотную массу скоростно отошедшей в прошлое скульптуры. Фантом ее неуспокоенной души мстительно превращает экзистенцию современного искусства в кромешный ад бесконечно повторяющихся мучительных попыток.

Знаковая скульптура мирового арт-рынка, подобно плодовитым женам пастырей из «Кольца Сатурна» Г. Майринка, даже после своей смерти превращается в хлюпающую машину глобального производства бессмысленного рукоделия. Прежняя дихотомия «душа-тело» преобразилась в упрощенную «спонтанность-инсайтность», где спонтанная

суб'єктивність анимальної интенції не способна ні совладати з телесним, ні подняти взор к горньому миру. Конечно же, тавтология скульптуре не к лицу, а любая концептуальная спонтанность безобразит ее, как силиконовые имплантаты, лишая пресловутой «природности»; естественности. Поэтому, как ни спорь, но пластический — физиологический — автоматизм оставляет чудовищные рубцы, свидетельствующие об инфантильной бездумности, духовной опустошенности, приводящей к безудержной диарее полилога, мгновенно сливающегося в воронку контемпорной культуры, в-никуда.

Тому есть еще один пример. Летом 2011 г. в Черкасской области состоялся скульптурный пленэр, посвященный «Евро-2012». Особенностью его стала овеществленная конкретность темы, буквально перенесенной в материал, настоящий спорт в камне: мячи, борьба, гимнастика, etc. Но видовое разнообразие тщательно проиллюстрированного спорта не способствовало ни возвышенным трактовкам, ни историко-философскому переосмыслению темы. Тем временем именно это условие определяло концепцию, а также завершенные и утвержденные на полгода ранее эскизы Донецкого международного проекта, — к сожалению, так и не получившего путевки в жизнь по банальной причине прекращения финансирования. Именно созданные на Донецком пленэре скульптуры десяти художников-идеалистов не акцентировали внимание на телесности; даже в случаях вынужденного повторения природных форм скульптура смело разворачиваясь в трансцендентном, где сняты все ограничения, нет выдуманных конфликтов с духовным творчеством и субъективно-объективным видением. Выразим свои глубокие соболезнования обоим, Донецкому и Быковнянскому пленэрам. Хотя есть все основания утверждать: Донецкий проект состоялся в статусе актуального субъективно-жестового искусства спонтанного «присутствия-отсутствия», где «наибольшу

суспільну актуальність має саме скороминуще міжособистісне мистецтво, яке найпереконливіше промовляє у ту мить і в межах тієї ситуації, коли воно створюється — коротше кажучи, мистецтво, яке не має завтрашнього дня, мистецтво з даної нагоди, мистецтво «присутності» [11, с. 173–174], тем более, что массивный формат каталога был подготовлен и презентован бизнесменам со всей искусствоведческой тщательностью, где каждый эскиз имел подробную историко-художественную аннотацию, объясняющую особенность идейно-образной структуры.

Похоже, мы можем поздравить страну с уникальным осуществлением первого в отечественной и мировой практике виртуального международного скульптурного пленэра, строго отвечающего трансцендентным условиям высокого искусства! Возможно, и правда нет разницы: мгновенно искусство или создано из «вечных» материалов, спонтанно произведение или опирается в формальном выражении на традиции? При всех при этом для мудрой Клио в произведении искусства всегда было главным нечто эфемерное — то, что оно несет, свойственна ли ему глубина идеи, способно ли оно продвинуть человечество вперед на пути духовного развития, осмысления мира, самопознания, способно ли даровать катарсис, пробуждая души к философскому поиску, делаая человека более совершенным, справедливым, внутренне прекрасным...

Странным образом квантовая физика, которая вдохновляла в медитациях о духовном В. Кандинского и А. Архипенко, в западной культуре привела к позитивистским выводам и последствиям. Если Восточная Европа воспринимала открытия А. Эйнштейна в качестве подтверждения идей И. Канта о возможности художника постичь и отразить трансцендентный мир (об этом написано достаточно), то американские художники, отмежевываясь от европейского модернизма, а в то же время закладывая фундамент постмодернистской эстетики,

напротив, восприняли квантовую теорию в качестве главного аргумента в пользу отстранения своего абстрактного экспрессионизма от европейского опыта, и демонстративным переосмыслением культуры авангарда допустили аберрации с непониманием сути «символов», «эйнштейновского видения космоса» и даже самого понятия «метафизика», обуженного социально-психической рефлексией, даже не предполагавшей идею трансцензуса.

В подобном духе размышляет и Д. Белград, ссылаясь на трюизм Барнетта Ньюмена, зафиксированный в 1947 г.: « [...] najważliwішим джерелом моделі «поля» соціальних відносин була фізика двадцятого сторіччя. Вона визначала об'єкти як події, утворені з енергетичного поля у часі і просторі. [...] За цією моделлю енергетичне поле є первинним, а «об'єкти» у ньому є складними збуреннями цього поля. Авангардисти черпали свої ідеї про смислову фізику для людини і суспільства з робіт Альфреда Норта Вайтхеда, який у 1930-х роках викладав філософію у Гарварді. [...] Ньюмен наполягав на тому, що не фантазія, а метафізика штовхала американських авангардистів на експерименти з новими формами: «Американці витворюють свій емоційний світ [...], не опираючись на будь-яку відому форму, — писав він. — Це метафізичний акт» [11, с. 176–177]. Даже поверхностный взгляд на сказанное обнаруживает подмену, грубо приравняющую светлый мир персоны с ее субъективными эмоциями к непостижимо трансцендентному, в котором не то что эмоции, но все глубинные чувства самости утрачивают основания, растворяясь в абсолютном. И наконец, совсем не обязательно прибегать к абстрагированному мышлению, упаковывая его в изобретенные наново формы абстракции: ведь энергетическое поле мощнейшей силы могут иметь даже фигуративные изображения, требующие при перцепции непременно абстрагирования от визуальной картинки в невербальные семио-вселенные, что нас так привлекает в тибетских тангках, ска-

жем Белой Тары, храмовой скульптуре Индии, Японии и Китая, христианских иконах и прочих примерах сакрального искусства. На наш взгляд, благодаря этой путанице и состоялось впоследствии фиаско эстетики постмодернизма, паразитирующей на достижениях модернизма, но не желающей ставить перед собой цели более сложные, нежели словесные упражнения, манипулирующие общественным мнением, уверовавшем в то, что «Модель «энергетичного поля» людського досвіду спонукала художників і поетів виробляти мистецькі форми, які відповідають «композиції у полі», такі, як живопис «жестового поля», проективний вірш і колаж» [11, с. 177]. Бесконечные упования на энергию экспериментирующего пластического автоматизма, выносящего из подсознания некие теневые отложения личности, принимаемые за архетипы символики коллективного бессознательного, создали альтернативную метафизику, лишенную главного — способности трансцендировать, благодаря которой духовный порыв чувств заземлен якорем «взаимодействия между телом-сознанием и внешним миром» (Р. Мазервелл), якорем, осуществляющим прессинг творческих интенций «весомостью социального и физического окружения» (В. К. Вильямс).

Таким образом, индивидуальная субъективность теперь рефлексировала по поводу социо-экономических ситуаций, позволяя «временнi накатиться на себя» (Ч. Олсон), «пропуская поток энергии через свое подсознание» во имя спонтанного восприятия времени как «реального психологического времени» (Д. Белград). Социальная рефлексия, культивируемая в качестве противовеса идеям адептов модернизма, предполагала языковую свободу, презиращую прежние идеологические константы, гуманистические идеалы и нормы, и создавала новый гуманизм, питающий эстетику глифов, знакового коллажа, палимпсестов, а главной целью творчества полагая интерсубъективную трансляцию неподдающихся вербализации «эмо-

ций пережитого момента тотальної реальності» (Б. Ньюмен). Соответственно, произведение, утверждал Барнет Ньюмен, отныне могло выражать то, «для чего слів недостатньо: «американські художники [...] витворюють абсолютно іншу реальність, щоб виявити нові образи, про які раніше вони й не підозрювали. Вони починають з хаосу чистої фантазії і почуття [...] і з цього хаосу емоцій вони вихоплюють образи, які роблять незбагненне реальним» [11, с. 182].

Ревізія ізобразительного інструментарія постмодерністів відображала ревізію постмодерністського художественного мислення, промодельованого малопонятними, но багатообіцяючими формулами теорії поля і змінами в мировосприятті сучасників під впливом новітніх відкриттів квантової і астрофізики. Бурний протест проти евклідової геометрії простору, на якому зникла вся класическа культура, тем не менше, супроводжувався прив'язаністю до телесного, речового світу, до психічного, а не трансцендентного інтенцій. Отсюдова виникла раніше неможлива концепція палімпсеста наслаиваючихся об'єктів в одній і тій же точці простору, котра стирає опозиції між речами і діями, між суб'єктом і суспільством, об'єднаними однією природою потоку енергії в просторі-часі. Поетові нам нечогось додати до справедливої констатації Д. Белграда: «У визначенні людської ідентичності філософія Вайтхеда відводила центральну роль тілу. Вайтхед вважав, що первинний акт визначення ідентичності полягав не у картезіанській самосвідомості (*cogito ergo sum*), а у «більш неясному відчутті того, як оточуючі реалії тиснуть на нас»; це відчуття передавалось кінестетично, через посередництво тіла, включаючи нервову систему і органи чуття. Тільки у рідкісних випадках цей процес досягав свідомості. [...] Вайтхедова модель людського досвіду бездоганно вкладалась у його модель фізичного всесвіту. Це дозволяло йому постулювати основоположну єдність усіх

форм енергії. Як він заявив, «активність енергії, яку вивчає фізика, — це емоційна сила, що існує у житті». Філософія Вайтхеда імпонувала повійному авангарду, оскільки цей мислитель стверджував, що емоційна «матерія», яку залучав художник чи поет, була у всіх смислах так само реальною, як і матерія, котру вивчав фізик. Митці-авангардисти виражали ті закономірності у природі, які не змогли помітити існуючі науки» [11, с. 183–184; 185].

Тем не менше, в даній цитаті викликають удивлення два моменти. Во-перших, чому урівнюються різні рівні свідомості, в тому числі творчого, і різні рівні енергії? Кстаті, фізическі витрати енергії, витрачені на створення порнографіческої продукції і, к примеру, розпис Сикстинської капелли, можуть бути однаковими, но якість і вплив результату на культурний досвід цивілізації тут, несомненно, несравнимі, — так же, як, згідно зауваженню одного філософа, абсолютно різні по своїй суті енергії, витрачені на написання доноса на сусіда, или на банальну канцелярську роботу, или на художественну творческу діяльність. Во-вторых, тяга до науки при очевидній ворожобі до науковому пізнанню світу передувалою мировоззренню, яким створювався приземлені образи свідомості, лишеного гри уявлення і пр., не потребує в критиці в зв'язі з непослідовністю і оппортунізмом, зато легко пояснює широко розповсюджену поезію нескореного «об'єктивізму» постмодерністських і сучасних інтелектуалів від мистецтва, успішно звернувшись до соціальної ангажованості себе на користь.

Поетові ревізію «устаревшого» гуманізму методами фізіологіческого акцентування «тіла як локуса ідентичності» і сленгізації творчества, на наш погляд, слід сприймати вельми критически, якими б авторитетними і солодкоголосими аргументами, в тому числі позаймованими від юнганської фі-

лософии с ее «мистическим соучастием», или экзистенциализма, дзен-буддизма, символизма глифов и т.д. ее не приправляли, выкидывая на свалку истории всё, что касается феноменологии духа, абсолютной красоты трансцендентного, лирически-чувственной субъективности и «либерального гуманизма». Ведь, если художник или поэт станет отождествляться с собирателем «найденных» энергий и событий пространства-времени, случайно узнанных им в калейдоскопе коллективной истории и «обработанных» серийно в качестве «акта фізичності тіло-розуму», то мы никогда не выберемся из того самого тряпичника, главными персонажами которого являются Дворник-Мусорщик с его печальной «памятью тела», да в семени усопший Гомункулус, энергия разложения которого вполне адекватна энергии тления данного топоса, где и «справжню демократію можна визначити як синергію, у якій енергія кожної окремої людини виникає і реалізується у стосунку до цілого. Спонтанний колаж протидієв патологічному «центру тяжіння уваги» панівної культури, розвиваючи чутливість до енергетичного поля» [11, с. 205]. Не страшно ли от таких позитивистских перспектив? Нам снова, в который раз,— страшно. Спонтанный некролог Вайтхеда как анамнез смерти Гомункулуса — т.е. почивших новых поколений культур и искусства, питающихся опытом классики и традиций, звучит удручающе: «Недоліком грецького аналізу покоління було те, що його розуміли у термінах голого надходження нової абстрактної форми. Цей античний аналіз був нездатний ухопити справжню роботу апіорних деталей, які нав'язували себе новому саме у процесі творення... Окрім понять плутанини подій і форм, які вони ілюструють, нам потрібен третій термін — особиста єдність» [11, с. 191]. Читая его, нельзя удержаться от гримасы отвращения, поскольку сказанное издает устойчивый душок сплоченной крысиной стаи из недр городских свалок, символизируя собой реальную угрозу человеческой цивилизации.

Быть может, для того, чтобы поднять себе настроение и оживить надежду, стоит вспомнить сентенцию, скажем, того же Жака Деррида, терпеливо оценивающего необходимость периодического совершения культурной деконструкции, благодаря которой, собственно, и происходит трансформация культур на эволюционном пути, где нельзя забывать: «Каждой культуре необходим элемент самоанализа, дистанцирования, только тогда возможна трансформация культуры. Ни одна культура не может замкнуться только на своих ценностях. Это особенно актуально в наше время, когда европейская цивилизация приобрела всепроникающий характер. Собственно, то, что мы называем деконструкцией нашей западной культуры, ускоряется и подталкивается влиянием гетерогенных неевропейских культур» [14, с. 181].

Кроме того, также не стоит забывать, что самокритичность непременно требует открытости к трансцендентному. Тут лучшим аргументом, на наш взгляд, могут послужить рассуждения Поля Рикёра, занимавшегося исследованием проблем субъективизма и существования, феноменологии и герменевтики. Он анализирует и критикует идею Декарта об автономной субъективности, считая ее неосуществимой в полной мере вследствие неподчиняемости ей «предельности», в результате чего художник может самовыражаться сколько угодно, учитывая тот факт, что он всегда будет разбиваться о пределы *cogito*, не в силах постичь запредельный относительно него мир. Спасением в данном случае можно считать телеологию/эсхатологию субъекта как трансцензус от «феноменологии рефлексивного сознания» к герменевтической феноменологии, позволяющей субъекту приблизиться к идеалу «абсолютного знания», отстраниться от самого себя и своего тела, своей ошибочной/зацикленной рефлексии, чтобы очиститься в тигле накопленных культурой знаний и сакральных традиций, постигая их косвенные значения, обращенные к будущему, и восстанавливать утра-

ченные ценности и идеалы, создавая новые, не менее достойные.

Тотально бунтовать против культурных традиций опасно: у любого народа «наднациональный» характер мифов и символов укоренен в доисторических эпохах, откуда происходят все «мифологические ядра». И нужно грамотно распознавать тот факт, что «в мифах заложены образы иных возможных миров. Именно этот горизонт «возможности» определяет универсальность символического и поэтического языка»; с этой точки зрения следует познавать и «обычный» язык текста культуры, противостоящий научному: «Мне представляется очень важным сохранить правомерность функционирования обычного языка там, где главное значение придается передаче опыта. Мои критические замечания в адрес философии обычного языка сводятся к тому, что она не берет в расчет факт его неоднозначности. Поэтому необ-

ходимо ввести третье измерение языка — критическое и творческое, не направленное ни на научную оценку, ни на обычное человеческое общение. Его цель — открытие возможных миров. Я назвал бы это третье измерение поэтическим. Именно от него, состоящего в раскрытии возможностей, зависит адекватная самооценка человека. [...] Я глубоко убежден, что главной особенностью герменевтики является способность к разгадке мировых тайн с помощью текстов. Герменевтика не ограничивается ни проведением объективного структурного анализа текстов, ни субъективной экзистенциальной характеристикой авторов этих текстов; основным предметом ее исследования остаются миры, открываемые этими авторами и текстами. Лишь поняв миры, реальный и возможные, открытые с помощью языка, можно понять самих себя» [15, с. 253–255]. И нам больше нечего добавить к сказанному.

1. *Грейвс Р.* Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Пер. с англ. — Екатеринбург, 2007.
2. Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий / Вступ. ст., сост., подгот. текста В. В. Сапова. — М., 1995.
3. *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства. — К., 2009.
4. *Борхес Х. А.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., предисл. и примеч. В. Дубина. — СПб., 2011. — 2-е изд. — Т. 1.
5. *Дебор, Ги-Эрнест.* Общество спектакля / Пер. с фр. — М., 2000.
6. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика просвещения: философские фрагменты / Пер. с нем. — М.; СПб., 1997.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по истории философии: Книга третья: Собрание сочинений / Пер. с нем. — М.; Л., 1935. — Т. XI.
8. *Шкелю М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. — К., 2010.
9. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996.
10. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с др.-греч. — М., 1993. — Т. 2.
11. *Белград Д.* Культура спонтанності: імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / Пер. з англ. — К., 2008.
12. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Бытие и время. — М., 1993. / [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://zmiarsk.ru>; <http://www.philosophy.ru/library/heideg/artspace.html?mid=57>.
13. International Sculpture Symposium AUTUMN. INSPIRATION. PENZA 2010 /

International ART OBJECTS SYMPOSIUM PENZA 2010: Каталог. — Penza, 2010.

14. Деррида Ж. Деконструкція и «Другое» // Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002. — С. 172–190.

15. Рикер П. Творческие возможности языка // Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002. — С. 228–255.

16. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Пер. с нем. Е. Л. Петренко. — М., 2003.

17. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М., 2008.

**Анотація.** Стаття М. Протас «Canicula вакантних скульпторів» досліджує культурологічні проблеми сучасності, акцентуючи стан української скульптури в умовах жорсткого протистояння культуріндустрії та істинно вільної творчості. Аргументи з посиланням на провідних мислителів європейської культури доводять неправдивість «театралізованої» свідомості суспільства споживання, котре підкорює мистецтво України тотальним законам світового ринку.

*Ключеві слова:* українська скульптура, сучасне мистецтво, культуріндустрія, суспільство споживання, вільна творчість.

**Аннотация.** Статья М. Протас «Canicula вакантних скульпторів» исследует культурологические проблемы современности, акцентируя состояние украинской скульптуры в условиях жесткого противостояния культуриндустрии истинно свободному творчеству. Аргументы автора апеллируют к трудам ведущих мыслителей европейской культуры и призваны продемонстрировать ложность «театрализованного» сознания общества потребления, подчинившего искусство Украины тотальным законам мирового рынка.

*Ключевые слова:* украинская скульптура, современное искусство, культуриндустрия, общество потребления, свободное творчество.

**Summary.** The article «Canicula of vacant sculptors» by M. Protas explores culturological issues of the day, emphasizing the state of the Ukrainian sculpture in a tough confrontation between the culture industry and truly free creative work. Arguments, based on the ideas of leading thinkers of the European culture, are used to show the fallacy of the «theatricalized» consciousness of the consumer society, which have forced the Ukrainian art to obey the total laws of the world market.

*Keywords:* Ukrainian sculpture, contemporary art, culture industry, consumer society, free creative work.

