

Человек в кальсонах: Искушение прошлым и очарование будущим

ЕЛЕНА АККАШ

Взаимоотношения искусства и реальности на протяжении столетий являлись полем боя различных точек зрения — как так называемых профессионалов, так и обывателей-зрителей. В современных условиях постиндустриального информационного общества на поверхности бурного моря многочисленных дискуссий проявляются особенные черты искусства, не новые, благо приобретенные, а до недавнего времени скрытые, но, тем не менее, оказывающиеся существенными в событийном атомарном ряде новейшей истории общества. Предыдущие модели отношений искусства и общества, отдельно взятого артефакта и зрителя, творчества художника (то есть многочисленные ипостаси многогранного взаимопереплетения мира искусства и реальности) оказываются упрощенными, тривиальными, что становится отчетливо ясным в начале второго десятилетия XXI века. При попытках наложения прошлых схем на результаты культуротворчества нового столетия обнажается несостоятельность прошлых моделей анализа, поскольку при этом всплывают пустоты непонимания и возникает диссонанс при восприятии арт-объектов, что напоминает «поиск утраченного времени» в прекрасном прошлом.

Как раз проектная идея Виктора Сидоренко человек-в-кальсонах представляет собой одно

из знаковых событий в современном искусстве, которое невозможно оценить, используя тривиальные аффирмативные классические подходы, утверждающие прямую корреляцию реальности и искусства, иными словами различные варианты теории искусства как зеркала.

Существует опасность соскользнуть на тропу поиска конечных и осязаемых результатов с аристотелевским принципом катарсиса в символических интерпретациях образа человека в кальсонах как знака освобождения от «ненавистного советского прошлого» — в радикальной терминологии 1990-х. Аристотелевский катарсис, вероятно, не абсолютно ложный путь раскрытия данного персонажа, однако он не в полной мере обнажает сложность и борьбу противоречивых тенденций общественного и индивидуального сознания в отчуждении и присвоении новых ценностей, которые бурлят в мультиплицированных (на разных холстах) образах человека с едва прикрытыми чреслами. Телесность здесь выступает как поиск новой идентичности общественного сознания.

Никоим образом речь не идет о социальной функции полуобнаженного тела человека в кальсонах, но — о нем как символе активного движения общественного сознания и морали к обретению нового культурного капитала в свежем социальном пространстве, в значи-

тельной мере уже отличном от постперестроечных реальностей 1990-х. «Культурный капитал может выступать в двух состояниях: инкорпорированном состоянии [embodied state], то есть в форме длительных диспозиций ума и тела; объективированном состоянии [objectified state] — в форме культурных товаров (картин, книг, словарей, инструментов, машин и т. д.)» [1]. Символ человека-в-кальсонах как раз воплощает переход от прошлых диспозиций ума и тела к новым реалиям.

Рассматривая символический образ освобождаемого и освобождающегося духа и тела, представленного в проекте Сидоренко, важно избежать столкновения с подводными камнями эстетического анализа современного искусства: упрощенной политизацией и ханжеским морализаторством. Рациональный разум (будь то философия, критика искусства как теоретизирование и проч.) не сможет артикулировать искусство, разложить его на неделимые составляющие, поскольку искусство, будучи расчлененным, теряет тот неделимый остаток, который и делает его одновременно и эфемерным, и предметно телесным во всех своих ипостасях. Человек-в-кальсонах как фигура телесная подключает зрителя к прошлой исчезающей социокультурной традиции и одновременно указывает на некое еще туманное будущее. Если использовать парадигму Ж. Лакана применительно к современному искусству, в проекте человека-в-кальсонах ранее вытесненное культурное бессознательное в сферу «параноидальных пустот» трансформируется в возвращение к реальному настоящему и устремление в будущее из бесплодных поисков утраченного времени.

Проект человека-в-кальсонах устремлен в будущее, указывая на необратимость «стрелы времени», какой бы соблазнительной ни казалась возможность фиксации на прошлом и извлечения извращенного наслаждения из когда-то пережитых страданий:

У них не было

Представления о будущем,

Они видели муку,

Потребность в необходимом и желание [2].

Проект Сидоренко возвращает актуальность некогда насущному, но набившему оскомину вопросу об ответственности мастера и социокультурной функции визуального искусства в целом.

В последние десятилетия эта позиция подверглась критической обструкции, стало чуть ли не признаком дурного тона открывать дискуссию о моральной ответственности и функции искусства в развитии общества. Таким образом, выставлялся неутешительный диагноз искусству о его бесполезности, парадоксальным образом задавались конкретные практические требования по «эстетическому сервису» масс. На постсоветском пространстве этот феномен объяснялся вполне естественной реакцией отторжения на ханжескую назидательность ортодоксов советского реализма. Западноевропейские тождественные метаморфозы в этой сфере были спровоцированы главным образом той же реакцией отторжения на буржуазную нравоучительность адептов классики и увлечение постмодернизмом как теорией, практикой культуры и непосредственно жизненным стилем (в крайне маргинальных проявлениях). И этот вектор отрицания привел к триумфу отсутствия концептуальности в визуальном искусстве и не только. В такой ситуации зритель был оставлен в растерянности, он не обнаруживает смысла в выраженном, пытается найти смысл в невыраженном, не проговоренным языком искусства. Но и на этом пути восприятие зрителя поджидает неудача, когда он сталкивается с пугающей мыслью, что за всем калейдоскопическим многообразием скрывается абсолютный вакуум интеллектуальной пустоты.

Современное искусство обнажает застывшую вневременную ипостась реальности, которая неодолимо проникает через все смысловые входы, через все артефакты: в результате

субъект наблюдает сквозь призму артефактов искаженные «игры истины» (М. Фуко). Отсюда и происходит желание поиска стабильных патриархальных, архаических следов в субъекте искусства. Но на самом деле «совершенно неверно описывать выбор хабитуса, который определяет истинное место художника, писателя или исследователя с точки зрения рациональной стратегии и циничного расчета» [3], то есть нелепо рассматривать результаты творчества мастера как практическое средство решения социально значимых (воспитательных, образовательных и проч.) проблем.

Визуальный образ человека-в-кальсонах устраняет скептицизм по поводу социальных функций искусства, наглядно визуализируя его коммуникативную роль в поддержке социальной памяти и ее индивидуации, не абсолютизируя минувшее и не идеализируя будущее. Вспоминая М. Хайдеггера, можно сказать, что человек-в-кальсонах ищет и пытается обрести свой «дом бытия», некое единство расщепленного сознания.

Простое отождествление символического образа человека-в-кальсонах с метаморфозами индивидуального и общественного сознания новой эпохи чревато губой схематизацией процесса присвоения культурного капитала, поскольку «культурный капитал может быть приобретен — в различном объеме, в зависимости от периода времени, общества, социального класса — без какого бы то ни было его намеренного насаждения, то есть совершенно неосознанно» [4].

Символ человека-в-кальсонах соединяет означаемое и означающего (Ж. Деррида), проверяет на прочность границы индивидуальной идентичности и одновременно исследует возможности их трансформации. Он (человек) провозглашает различия и одновременно единство современного зрителя и собственного образа как индивидуации. Эти различия как раз и образуют ядро его символической сущности.

Человеку-в-кальсонах нет необходимости

что-либо объяснять зрителям, тем более назидать, равно как и побуждать их к собственным инсинуациям, приводящим зачастую к наивным школярским вердиктам (что не вполне вписывается в популярную ныне на Западе эстетику восприятия). Этот визуальный символ выполняет функцию создания новой реальности уже самим фактом создания и существования. Символ человека-в-кальсонах как мыслительное действие (акт) создает действительность, описывая мир, и одновременно создает его. В итоге уничтожается различие между бытием и его репрезентацией, человек-в-кальсонах становится символом поступка, творящего мир. Этот мир и есть единственно конкретно переживаемый. Поступок одновременно осуществляет художественное освоение и присвоение пространства и времени, не избавляющего субъекта и объекта художественного творчества от груза ответственности.

В данном контексте уместен термин М. М. Бахтина: «не алиби». «Не алиби», по Бахтину, означает эмоциональную и волевою причастность к реальному бытию и «гарантирует действительности признание моей единственной причастности, моего не алиби в нем». Символ человека-в-кальсонах предметно объективирует процессы изменения в общественном сознании и, в частности, морали художественными средствами. Он не отзеркаливает действительность, а аккумулирует волю и желание в эстетический образ. Пространство и время собраны в этом символе в единство эстетического и этического компонентов посредством соотнесения прошлого и будущего топосов, причастности (не алиби) тому и другому: «мир растет в моем ответственном отношении к нему» [5].

Человек-в-кальсонах есть результат эстетической деятельности как результат объективирования причастности к миру. Смысловое ядро этого символа растет через индивидуализацию и наполнение пространства и времени ценностями будущего. Вот тут как раз и наступает момент выхода из сферы эстетического вообра-

жения и входа в предметно-практическую область поступка, деяния.

В данном контексте поступок это провокация к активности, к предметной эстетической коммуникации. В этой коммуникации нет никакого сакрального знания, доступного посвященным, а есть гораздо большее: веер возможностей, данный через признание причастности сознания этому миру, где нет более жесткого должностования, а только — свободная эстетическая воля. Хотя тут возможно возражение, что символ человека-в-кальсонах тяготеет к миру утопий, но эти будущие возможности — траектории, не случайно пассивно выпавшие, но намеренно активные. Более того, основная коллизия заключается не в конфликте между прошлыми оковами и будущей свободой, а в осознанности выбора. Этому в какой то мере способствуют остатки, вернее, даже капли ressentiment (фр. *Ressentiment* — ненависть, или даже злоба по отношению к прошлой тирании; категория, впервые введенная С. Кьеркегором и получившая дальнейшее развитие в работах М. Шелера). Это чувство присутствует как составляющая осознанного, а потому свободного выбора; оно очерчивает, определяет меру прошлого, которое можно унести с собой в будущее без ущерба для освоения нового эстетического пространства. Ressentiment необходим как фармакон цѣсmbкпн — «яд-лекарство» (Платон, Ж. Деррида), который может и исцелить от оболщения, и убить, как яд Лернейской гидры убивает Геракла. Но без этой доли яда эстетическая коммуникация человека-в-кальсонах с прошлым, настоящим и будущим превращалась бы в беспредметный нарциссический монолог, анонимное поле самолюбования. При участии ressentimenta символ человека-в-кальсонах превращается в знак, уже наполненный конкретными пространственными и временными характеристиками, означенными определенными смыслами.

Субъект, персона в кальсонах не разделяет мир дихотомически на своих и чужих, на центр (в себе) и окружающий мир как периферию.

Архитектоника пространства проекта Виктора Сидоренко как необратимой стрелы времени, направленной в будущее, задается поступком главного героя как формообразующего начала.

Образ человека-в-кальсонах настолько неоднозначен и оригинален, что очерчивает широкий ареал мысли, задавая вектор исследований в известных и — больше — в неизведанных ранее сферах. Поверхность смыслов символа человека-в-кальсонах отсылает еще к одной противоречивой, но бесконечно глубокой области взаимоотношения власти и субъекта в индивидуальном и социальном измерении.

Коммуникация репрессивной власти (каковой власть а ргіогі является по происхождению и функциям) и субъекта создает опыт двузначности, когда при несоответствии официальным нормам и правилам индивид клеймится как безумный. Неустойчивая ситуация изменения типа этих взаимоотношений резонировала в текстуальном выражении (философские и претендующие на таковые тексты других гуманитариев) и в преломлении визуального искусства. Образ человека-в-кальсонах по-новому раскрывает проблему несuverенности индивида по отношению к обществу и конкретно — к институционализированной власти. Обнаженная телесность человека-в-кальсонах может ввести в заблуждение ввиду ее открытости и уязвимости, вплоть до превращения в субъект манипуляций. Но парадоксально другое: визуальная открытость только маскирует непрозрачность, закрытость субъекта, отторжение навязываемых ему правил игры. Сила связи с прошлым ослабевает, герой становится непроницаемым для игр власти, но возрастает акцент на природе его внутренних противоречий (подобно известной фразе из «Гамлета» У. Шекспира: «распалась связь времен»). Становится ясным, что никакие усилия по унификации «человеческого материала», предпринятые ранее и в новейшей истории (речь идет о так называемых социальных экспериментах властей предрежащих с социальной, национальной идентичностью общественного сознания).

Образ человека-в-кальсонах развенчивает наивную, но очень устойчивую просветительскую иллюзию о правомерности и возможности перекраивания индивидуального и общественного сознания, вгоняя их в гегелевскую парадигму: конструкцию взаимозависимости «раба и господина». Человек-в-кальсонах преступает пределы официального принудительного влияния власти. Но остаются капиллярные точечные, более действенные уколы проникновения (по мнению М. Фуко), моменты непрямого влияния власти. Путем таких микровлияний власть пытается установить контроль над субъектом, охватить даже пласт коллективного бессознательного, внедряя в него выгодные социальные мифы. «Суверенного и основополагающего субъекта, универсальной формы субъекта, которую можно найти повсюду, не существует... Напротив, субъект складывается через практики подчинения, или более автономным образом — через практики освобождения, свободы, подобно тому как он складывался в античности» [6].

Человек-в-кальсонах использует точки дисфункции власти (вне зависимости от исторического времени), где правила игры сами предполагают возможность их нарушения. Он не противостоит вездесущей способности власти к принуждению, а просто «выходит из игры», доказывая, что он не есть спекулятивный конструкт античного символа освобождения, возрожденный в настоящее время. Человек-в-кальсонах как коллективный субъект, отринув обязательность условий власти как официаль-

ной системы контроля, погружается в поиск собственной истины. Этим символическим жестом он утверждает свою идентичность в познании, импульсах и желаниях; отказываясь участвовать как марионеточный персонаж в «мистических» мифологемных стратегиях власти.

За границами очевидного вытеснения репрессивного прошлого появляется новый тип гетерогенного (но не разорванного, несчастного — в терминах постмодерна) субъекта. Человек-в-кальсонах как символ социального субъекта становится сильным не благодаря сопротивлению, а вопреки традиционным стратегиям. Он аккумулирует в себе конкретные черты Я и размытый образ Иного. Он не черпает источник движущей силы будущих метаморфоз извне, как прежде; его разум приходит к своей собственной истине, преодолевая и переживая «внутренний опыт амбивалентности». Этот опыт и становится гарантом свободы индивида.

На первый, поверхностный взгляд образ, созданный Сидоренко, может показаться традиционным героем-освободителем *par excellence*. Но такое видение есть не что иное, как упрощенная схематизация, возвращение к структурам мифологического сознания (мифа как социального, культурного и антропологического явления).

Человек-в-кальсонах предстает как концептуальный феномен, пространственно-временной образный ряд. Этот символ аккумулирует сущее и возможное посредством динамической коммуникативной связи между прошлым, будущим и настоящим, и в этом и состоит его подлинная жизнь.

1. Бурдые П. Формы капитала // Восток: Альманах. — 2005. — № 1/2 (25/26). — Янв.–февр. — С. 61.
2. Уэльбек М. Opera Bianca // Уэльбек М. Мир как супермаркет. — М., 2004. — С. 86.
3. Бурдые П. Формы капитала... — С. 73.
4. Бурдые П. Некоторые свойства полей: Революция и контрреволюция вчера и сегодня // Восток: Альманах. — 2004. — № 11 (23). — Ноябрь. — С. 85.
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М., 1996. — Т. 1: Филос. эстетика 1920-х годов. — С. 74.
6. Фуко М. Интеллектуалы и власть. — М., 2006. — С. 301.

