



ПРАКТИКА АЛХИМИИ И АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО*

© А. К. Секацкий

Ключевые слова: актуальное искусство, магия, алхимия, алхимик, художник, безопасность, фетишизм произведения, архив, вместимость, священная серьезность, этика, разгерметизация символического, служение, иерархия приобщенных.

Секацкий

Александр Куприянович

кандидат философских наук,
доцент

факультет

философии и политологии

кафедра социальной философии
и философии истории

Санкт-Петербургский

государственный университет

1

Данила Багров, знаменитый персонаж балабановского фильма, соверши он экскурс не в Америку, а в эстетику, вполне мог бы задать свой знаменитый вопрос: в чем сила, брат? В чем сила искусства? Жизнь уже сводила Данилу с музыкантами, и чары музыки для него – вовсе не пустой звук. Был повод задуматься и над странностями шоу-бизнеса, а более углубленное знакомство с обстоятельствами бытия художника могло бы способствовать окончательной формулировке вопроса: в чем же все-таки сила искусства и почему эта сила так слаба?

Вопрос в такой постановке задает правильный порядок вопрошания. Ибо, с одной стороны, все еще слышатся ахи и охи насчет вселенской миссии Художника, раздаются непомерные восторги и придыхания; Бах, Ван Гог, Джоконда non stop, с другой же – все очевиднее неспособность оказать сколько-ни-

* Текст статьи послужил основой для обсуждения проблем современного искусства на круглом столе, организованном в рамках семинара «Гений места» 17 октября 2008 года.

будь заметное влияние на соседнюю повседневность. Исходя из этого сочетания, как раз и можно очертить топологию искусства, а тем самым и основную его особенность, не бросающуюся в глаза, скорее даже надежно замаскированную. За бесчисленными призывами к коленопреклонению, за решительными намерениями «посвятить искусству всю свою жизнь» скрывается принцип максимального экранирования проникающих воздействий символического, поразительная, в сущности, герметичность практик и художественных жестов, общее имя которым – искусство, произведение возникает как результат их последовательного применения. Тем самым, по одну сторону водораздела оказываются религия, магия и алхимия с кабалистикой, а по другую – собственно искусство.

2

Искус, производимый искусниками, даже самыми искусными из них, оказывается достаточно скромным. Эта труднообъяснимая скромность и отсылает нас к началу искусства – к некой спекулятивной и даже мифологической точке возникновения исходной практики, определяющей основные параметры того, что на протяжении веков принято именовать искусством. Событийным содержанием такой точки, или сингулярным Событием выступает разрушение Вавилонской башни, в ходе и в результате которого произошло смешение языков. Тем самым был ознаменован водораздел между двумя эпохами или формациями: эпохой Вещего слова и эпохой пост-вавилонских наречий. До водораздела – непоколебимая диктатура порядка слов и неизменяемости интонаций, мантра, заклинание, проклятие. После него – полная свобода словосочетаний, лучше всего передаваемая латинским *verse*, откуда, в свою очередь, происходят и «версия» и «вирши» – полное торжество логоса.

Несколько огрубляя, можно выстроить красноречивую оппозицию. Тогда на одном полюсе окажутся, например, наскальные рисунки из пещеры Кроманьон, а на другом – живописные полотна, выставленные в современной галерее. Как недавно выяснилось, знаменитые «образцы первобытного искусства» создавались и пребывали в полной темноте. В пещеру никогда не проникали лучи солнца, а спустившиеся в нее спелеологи не нашли никаких следов кострищ. Осветив пространство факелами и фонариками, они впервые увидели вещи изображения – и этим все сказано о более чем скромной роли чистой видимости вплоть до Вавилонской катастрофы. Напротив, образцы живописи в нашей галерее словно бы исчезают и обесмысливаются сразу же после того, как на них перестают смотреть.

Обобщая сказанное, следует констатировать: невзирая на зрелищность, подчеркиваемую изо всех сил искусство в целом предстает как завеса, экран, блокирующий львиную долю реликтового излучения магических практик. И, стало быть, суть великого перелома, в результате которого из магии родилось искусство, состоит в том, что на смену теургии пришла экспрессия.

Такая смена или, лучше сказать, подмена не была и не могла быть результатом конвенции. Следует предположить, что решающая перемена случилась не с демиургом-посредником, а с аудиторией. Прежде всего для аудитории опустившийся экран означал обретение иммунитета к вещему слову, что же касается художника, то он по-прежнему достаточно долго был преисполнен серьезности, твердого намерения глаголом жечь сердца людей, гипнотизировать их своими визуальными посланиями и вводить в транс посредством многомерной последовательности звуков – до тех пор, пока не возобладала тенденция чистого эстетизма, получившая в своем завершенном виде имя постмодерна.

Художник, во всяком случае серьезный художник, находится в ситуации сущностного противоречия: всю пользуясь свободой пост-вавилонских наречий, он, будучи поэтом, стремится утвердить свою поэзию в качестве единственной. Его цель – абсолютная поэма, соединяющая в себе мантру, заклинание и проклятие, поэма, санкционирующая единственно-возможный порядок слов. Будучи живописцем, художник обретает признанность благодаря разрушению преднаходимого канона, но на опустошенном месте он стремится утвердить в качестве канона собственный образец, который обладал бы статусом нерушимости. Таков, если угодно, залог серьезности и подлинности художника, все еще вступающего на алтарь всеожжания, несмотря на маловразумительную реакцию аудитории, сводящуюся к восклицанию «недурно!». И этого восклицания удостоится далеко не всякий. В общем случае иммунный барьер аудитории не отменяет жреческого служения художника, он даже создает дополнительную окраску при восприятии прекрасного и возвышенного.

Постмодернизм оказывается последним этапом этого пути – иммунная страховка захватывает, наконец, и самого художника, перестающего даже в глубине души верить в свою пророческую миссию. Более того, творец эпохи постмодерна полагает, что наивность непростительна, что она еще хуже, чем плохое притворство. Тем самым процесс экранирования оказывается логически завершенным.

3

После великой эмансипации искусство обретает легковесность, способность приятно щекотать ноздри – как фициам щекочет ноздри богам. Одновременно достигается эстетическая автономность, которой так дорожит художник в том случае, если на нее покушаются. Свое занятие художник полагает противоположным науке, стремясь изгнать из своей среды всех затесавшихся случайных Сальери, но в действительности сфера юрисдикции эстетического от науки не так уж и далека: эстетическое и фактическое вполне способны меняться местами. После вавилонской катастрофы искусство и наука оказываются вместе, по эту сторону разлома, тогда как магия и алхимия остаются все же на той стороне. Чертой, роднящей искусство не только с наукой, но и с ее дисциплинарным ядром, с позитивизмом, является фетишизм результата: в обоих случаях произведение рассматривается как нечто автономное и самодостаточное, легко

изымаемое из процесса производства. В случае знания (познания) процесс производства проходит по ведомству хитрости разума, притом, что «ухищрения» могут быть вынесены за скобки. Кекуле увидел бензольное кольцо во сне, а Флеминг открыл пенициллин, случайно воспользовавшись испорченным препаратом, – явная неприязнительность способа, посредством которого совершено открытие, охотно признается и самими первооткрывателями, даже служит предметом кокетства. Излюбленное утверждение Гегеля о том, что истина не есть готовый результат, но результат вместе с процессом, безусловно, признается философией – но дисциплинарные науки его игнорируют, даже не понимая, о чем идет речь. В отличие, опять же, от кабалястики и алхимии, сохраняющих верность идее вещего слова.

Ну а искусство, оно на какой стороне? После некоторых размышлений придется ответить, что и в этом случае искусство ближе к «позитивным наукам», чем к алхимии. Если рассмотреть эстетическое как поле искусства, как способ его «применения» и востребования, становится ясно, что и здесь процесс производства не акцентирован, а уж степень кокетства по поводу того, как все это «само сложилось», художник намного превосходит ученого-изобретателя. Эстетическое есть универсум произведений, чего нельзя сказать о том же магическом или литургическом.

Но именно в силу этой особенности или способности эстетическое обладает колоссальной вместимостью. Важнейшей подсистемой эстетического является Архив, вмещающий не только искусство хранимое, то есть выбывшее из окна актуальности и запрещенное к воспроизводству, но и многое из того, что изначально не принадлежало к полю эстетического и имело совсем другое предназначение. Труды Гипократа, утратившие актуальность для медицины, по-прежнему представляют интерес в эстетическом плане; по способу воздействия они принципиально не отличаются от других произведений искусства, входящих в Архив. Аналогична ситуация с «географическими исследованиями» Страбона. А астролябия Иоганна Кеплера и подзорная труба Колумба?

Искусство творимое (актуальное), конечно же, противопоставляет себя Архиву, и это противопоставление создает важнейшую оппозицию внутри эстетического, производимая здесь работа негативности все время преобразует порядки символического. Однако конечным результатом преобразований (в случае успеха) является признание и зачисление в Архив очередного вклада. Главная беда искусства в том, что его слишком много. Скажем, скромный архив культа не в состоянии вместить такого количества произведений: пожалуй, что и объем архивов всех культов вместе взятых уступает по вместимости искусству хранимому. При этом действующий священник (жрец) в принципе владеет всем тезаурусом своего культа и, по существу, апеллирует к единству архива в каждом литургическом действии. Художник же в своем произведении задействует лишь крошечный фрагмент архива, правда, при обязательном противопоставлении либо другому фрагменту, либо Архиву в целом – без этого вклад не получит статуса оригинального произведения.

Можно констатировать, что хронический кризис перепроизводства искусства не предоставляет возможности для сжатия Архива. Вот почему каждый священник выступает от лица конфессии в целом – скажем, рукоположенный христианский священник представляет христианство как таковое, – и в этом заключается подлинность опыта веры. Для художника представительство от имени «искусства вообще» не является подлинным жестом, художник аутентичен, когда он представляет свое искусство, даже единственно возможный порядок вещей глаголов он дает в собственной редакции – относительно же всех прочих репрезентаций он может гордо пожать плечами: *я ничего об этом не знаю, да и знать не хочу...* Представительствовать от имени искусства вообще – удел не художника, а Хранителя Архива: музейного работника, искусствоведа, руководителя художественной студии.

Таким образом можно выделить две особенности эстетического как поля искусства: во-первых, фетишизацию конечного продукта, то есть произведения в ущерб производству, и, во-вторых, фантастическую вместимость и растяжимость Архива, явно превышающую все порядки человеко-размерности. Понятно, что эти параметры связаны друг с другом, хотя и нелинейным образом.

Всмотревшись в эту ситуацию внимательнее, можно прийти к неожиданному выводу: овеществленность художественной практики в тексте, в произведении может быть рассмотрена как частный случай категории отчуждения¹. Подобно тому, как труд рабочего угасает в продукте и отчуждается в виде товара (в результате в продукте, принявшем товарную форму, не остается ничего личного, ничего экзистенциального), в произведении искусства также угасает процесс его созидания. Исчезновение присутствия компенсируется биркой (автографом, пометкой копирайта) – в чем, пожалуй, и состоит основное отличие художественного производства от производства промышленного, а также от магии и алхимии.

4

Теперь присмотримся внимательнее к фигуре алхимика, к его загадочному, но преисполненному сакрального смысла труду. Мы увидим реторты, пробирки и колбы, перегонный куб. В кабинете или лаборатории мы наверняка обнаружим человеческий череп и чучело летучей мыши, а также старинные книги с закладками. В качестве хозяйки этой лаборатории можно представить себе Фауста или, например, Парацельса. Итак, алхимик совершает серию последовательных действий, целью которых является вполне определенное произведение: философский камень, го-мункулус, василиск или всего лишь амальгама. В каждом из этих случаев магистр в равной мере серьезен, его действия суть священнодействия, подобные литургической практике священника.

¹ Элементы подобного рассмотрения есть у Генриха Батищева, который вводит термин «произведенствование» и спрашивает: «А можно ли вообще быть, не произведенствую?» (Батищев, Г. С. Введение в диалектику творчества. СПб, 1997).

Произведение может не получиться: Феникс не восстанет из пепла, камень не воссияет, василиск не оживет – и все же священнодействие сохранит свою притягательность и магическую силу. Именно в этом принципиальное отличие алхимика (или чернокнижника) от обычного художника – отсутствует фетишизм произведения. Если рассмотреть происхождение различных символических практик из общего корня, от некоего магического истока, объединяющего симпатическую и контактиозную магию, можно констатировать неуклонное расширение пропасти между расходящимися практиками. В этом расхождении алхимия сохраняла некоторое единство процесса и результата, опыт же художника принужден был всецело раствориться в произведении.

Тем не менее, в совокупном производстве символического, искусство, обезвредившее прямую магию, получило решительное преимущество над практиками альтернативного священнодействия – в сущности, это произошло не так уж и давно. В XV и даже еще в XVI веке статус алхимика и чернокнижника в Европе был, безусловно, выше, чем статус художника, а вот XVIII век стал уже эпохой преобладания искусства в духовном производстве – преобладания над эзотерикой, но не над наукой, параллельной братской ветвью духовного производства.

Вновь отметим, что художник, победивший жреца и алхимика, не смирился с победой, с теми условиями, на которых она ему досталась. Ведь уклонение искусства от воображаемой сингулярной точки начала как раз и знаменовало, образно выражаясь, торжество «чисто символического» над Символическим: множитель текстов-произведений подтвердил свою исключительную эффективность в отношении количества «распечаток», однако их качество оказалось несоизмеримым с труднохранимыми образцами воинского искусства или той одержимости, благодаря которой пророчествуют пророки. Произведения искусства – это кукурузные хлопья, в то время как теургия способна сохранять по крайней мере кукурузные пачати.

Все это так, но сегодня мы можем констатировать, что движение по легкому пути приостановлено. Судя по ряду признаков, клинамен исчерпан, отклонение достигло максимальной амплитуды и искусству предстоит вернуться к развилке. Ибо, во-первых, Архив, при всей его непомерной вместимости, тем не менее, забит до конца. Сегодня жест внезапного извлечения из Архива успешно подменяет собой первичный творческий жест (в чем и состоит суть постмодернизма, собственно, представляющего собой эффект переполненного Архива). Во-вторых, растворение и полное обесценивание практики в готовом произведении все отчетливее воспринимается как форма анонимной эксплуатации, отчуждения индивида и его разобщения с сущностными творческими силами. Не случайно вопрос об устранении экрана, перегородки между искусством и действительностью, впервые был поставлен в рамках более общего вопроса о преодолении отчуждения вообще – в рамках революционной практики.

Именно под этим углом зрения следует рассматривать такое явление, как Пролеткульт. Это детище одного из самых ярких теоретиков и практиков революции Александра Богданова, вне всякого сомнения, опиралось на волю и чаяние трудящихся масс, что не удивительно, ведь была осуществлена реальная экспроприация монополизированной «творческими олигархами» культуры. Куда более поучительно отношение профессионалов, признанных художников к основным идеям Пролеткульта.

Здесь мы видим то, что принято называть неоднозначной реакцией: проявление одобрения и искренний интерес тесно соседствовали с иронией, презрением, обвинениями в профанации и т. д. «Амбивалентность» в данном случае точно отражает фундаментальное сущностное противоречие, на котором основано само бытие художника как наследника формации Вещего Слова и в то же время законодателя эпохи пост-Вавилонских наречий. Возникает непримиримый конфликт мотивов: с одной стороны, в своем порыве художник всегда устремлен за пределы *чисто символического* – в сакральное и *социальное* (где он притязает на участь пророка или героя), а с другой стороны, его признанность зависит от возможности утвердить собственную версию вещей глаголов (что возможно лишь в условиях безнаказанности)

Вот почему идея, положенная в основу Пролеткульта, одновременно и сладостно и болезненно аукнулась в сердце художника-современника. Обобществление художественного труда, лишение его ауры эксклюзивности вызвало недоумение и гнев, зато перенос центра тяжести с отчуждаемого продукта на сам процесс созидания художественного творения вдохновлял. «Самодетельность», которой занимались ячейки Пролеткульта и многочисленные товарищества вроде «Синей блузы», тогда еще не приобрела уничижительного оттенка поздних советских времен, она вдохновляла и таких художников, как Малевич, Мейерхольд, Татлин... Пролетарские поэты читали свои стихи – не только агитки, но и лирику, самодетельные художники занимались самым разнообразным оформлением действительности (наглядной агитацией) как под руководством ВХУТЕМАСа, так и самостоятельно – они были нужны и интересны друг другу, они обменивались фрагментами деятельности, а не конкурировали произведениями.

В целом можно сказать, что попытка переформатирования искусства, предпринятая Пролеткультом, оказалась преждевременной. К этому времени еще не были исчерпаны шансы возможной персональной редактуры основных символических порядков, к тому же устранение агональности не позволяло достичь полной серьезности самопожертвования художника: простое использование художественных приемов для корректировки и расцветивания повседневной жизни оказалось явно недостаточным с точки зрения практики, претендующей на тотальность.

Пролеткульт остался в прошлом, но предпринятая им попытка преодоления отчуждения не пропала даром. Последующие десятилетия интенсивного производства символического в эстетической рамке привели, наконец, к исчерпанию шансов. Предложение превысило спрос уже не в десятки, а в сотни раз, и исследователи, с полным на то основанием заговорили о всемирной эпидемии графомании, притом что сама графомания (в широком смысле слова) стала пониматься просто как создание эстетических продуктов без предварительного заказа. Легко отделяемые от биографии объективации, утратившие даже имя произведений (их новое имя – артефакты или попросту «объекты»), словно бы законопатили все щели творческой самореализации индивида. В этих условиях теневая реставрационная тенденция, направленная на восстановление теургии, оказалась едва ли не единственным шансом для художника.

Но еще до этого самовозрастающий клинамен искусства в сторону эстетического испытал воздействие ряда центростремительных тенденций или, выражаясь языком Алена Бадью, «подшиваний»: речь идет о вменении искусству политической ангажированности, социальной ответственности, примитивного «экологизма» и т. д. Вот как характеризует сложившуюся ситуацию Жан Рансьер:

«Речь не о том, чтобы противопоставить художественную самостоятельность политической несамостоятельности... Любая форма самостоятельности – всегда одновременно и форма несамостоятельности. Искусства мимезиса оставались самостоятельными в лоне строя, который жестко увязывал их границы с властной иерархией. Искусство эстетической эпохи утверждается, наоборот, как инородная форма господства. Но при этом оно упраздняет границы, которые отделяли художественные объекты от прочих объектов мира, и тогда друг другу противостоят две формы связи между автономией и неавтономией. Эстетическая автономия есть автономия искусства, в котором никакие границы не отделяют жест художника, посвятившего себя высокому искусству сцены, от манипуляций шарлатана, призванного развлекать простой люд»².

Коллизия обрисована следующим образом: чем более совершенна автономия, тем свободнее и одновременно бессильнее искусство, заключенное в рамки эстетического. Но чем глубже проникает искусство в толщу социального, тем меньше защищено оно от шарлатанских имитаций и от власти гетерономии вообще. В терминологии более близкой к романтизму, отталкивающейся от идей Шиллера и Шеллинга, речь идет о некоей принципиальной несоизмеримости дара и заслуги. Усиление тенденции к автономии искусства всякий раз означало подчеркивание принципа, в соответствии с которым дар, или талант, нельзя заслужить. Преодолевая соблазны и замаливая грехи, праведник способен заслужить спасение души,

² Рансьер, Ж. Разделя чувственное. СПб, 2007. С. 130.

да и много чего другого, включая положение в церковной иерархии. Но никакие усилия праведности не в состоянии помочь обрести дар, ибо талант достается смертным самым непостижимым образом: здесь, как нигде более, подходит принцип «пути Господни неисповедимы». А дух дышит, где он хочет.

В секулярной форме онтология несоизмеримости говорит примерно о том же: усидчивость, образованность, упорный труд являются основой жизненного успеха в его важнейших измерениях. Но успех художника приходит через другие врата, не поддающиеся прямым инвестициям воли. Если уж быть совсем точным, эфемерная признанность и, в особенности, материальное благополучие и в сфере искусства достигаются кропотливостью, изворотливостью, разного рода «штукатурством» излюбленный пример французского салонного живописца Антуана Гро или нашего Зураба Церетели недвусмысленно убеждает в этом. Но что касается подлинной признанности, типа в веках, тут никакая изворотливость не поможет – так гласит внутренний пароль искусства в эпоху его автономии.

Однако в периоды, когда эстетическое в той или иной мере начинало терять самостоятельность, компенсируя потери эффектами прямой социальной действительности, онтология несоизмеримости дара и заслуги утрачивала свою очевидность. Соответствующие эстетические формации, среди которых наиболее известны критический и социалистический реализм, расплачивались повышенной уязвимостью перед шарлатанством, словно бы по принципу дополнительности Бора-Гейзенберга: стоит обрести одно, тут же теряешь другое. Но весь вопрос в том, какой именно действительности не достает искусству, запаянному в капсулу эстетического – ведь выдвижение в прямую социальную ангажированность уже несколько раз заводило в тупик.

7

Возвращение искусству причастности к сакральному совсем не обязательно должно обернуться линейной социальной ответственностью, не обязательно даже двигаться в этом направлении. Кроме того, различным подразделением искусства нет нужды двигаться синхронно – возможны и отставания по фазе, и разнонаправленные движения.

Остановимся на тенденции, которую реализует современное изобразительное искусство в своем магистральном направлении, поскольку происходящие и уже происшедшие здесь изменения представляются наиболее значимыми из того, что происходит в сфере эстетического вообще. В негативном аспекте ситуация достаточно проанализирована внимательными аналитиками от Лиотара до Рансьера и Гройса. Отмечается кризис изобразительности, кризис экспрессии, практическое отмирание технического мастерства как критерия, полная утрата значимости такого параметра, как единство стиля³. В принципе, достаточно ясно, чем художник сегодня уже не занимается. Но присмотримся к тому, чем современный

³ См., например: Гройс, Б. Комментарии к искусству. М., 2006.

художник все же занимается, выставляя свои произведения в галерее, в музее или в выставочном зале.

Вроде бы все то же, что и всегда: художник выносит свое творчество на суд публики, как любил выражаться В. Г. Беллинский, а критики являются подкупленными присяжными поверенными этой самой публики. И все же, некоторые параметры изображения, и уж тем более параметры самого художественного события как целого, говорят о важных переменах.

Открытая конкурентная среда по сути дела исчезла – и дело не в том, что воцарился монополизм, хотя это можно назвать и так. Дело в том, что законы рынка начинают утрачивать свою безоговорочную юрисдикцию над художественным процессом. Многочисленное низовое звено соискателей признанности – можно сказать, как никогда многочисленное – изо всех сил пытается сбыть свой творческий продукт, действуя по прежним законам. И в споре друг с другом законы рекламы и конкуренции худо-бедно работают. Но совокупное влияние основной массы «товаропроизводителей» ничтожно, по сравнению с влиянием не более двух десятков безоговорочно признанных художников, новых неприкасаемых – словно бы назначенных на роль полномочных представителей Искусства. Эти избранные судьбы творят свое искусство, практически не обращая внимания на художественную политику, они, по сути дела, преодолели всемогущество кураторов, еще вчера столь очевидное. Если присмотреться собственно к параметрам изобразительности новых неприкасаемых; Ханса Рихтера, К. Болтански, К. Водички, Ханны Дарбовен, etc., – мы не увидим ничего особенного: тут и объекты, и фотографии, инсталляции и даже картины в реалистическом духе, так сказать, вкрапления традиционной живописи. Одним словом, данный параметр ни в какую сторону не отличает олимпийцев от прочих соискателей внимания и признанности.

Более того, возникает ощущение, что их, этих самых олимпийцев, чтят и им внимают вовсе не из-за каких-то эстетических особенностей или художественных достоинств представленных произведений – им внимают по другой причине. И причина явным образом предшествует содержанию послания: дело в том, что эти двадцать апостолов действительно «назначены» или, если угодно, призваны отправлять искусство подобно тому, как отправляют культ. Вспомним возникшее, а затем и утвердившееся еще в конце прошлого века подозрение насчет того, что *интересен прежде всего поэт* и только затем (и вследствие этого) его поэзия. В применении к новым жрецам-олимпийцам данный тезис является уже простой констатацией положения дел. Прежде всего важна признанность их миссии, и уж в силу этого – ее конкретное содержание, так сказать, художественный состав. При всей пестроте художественного состава олимпийцев-избранников роднят некоторые общие черты: четкое сознание исполнения миссии, дидактизм, если угодно, священная серьезность. Идет ли речь о том, чтобы каждый день собирать в пробирку и закупоривать капельку собственной крови (Зигрида Шольц), терпеливо выращивать на холсте разводы, создаваемые водой, сочащейся из ржавой водопроводной

трубы (Анна Барди), или же терпеливо перерисовывать старые фотографии, серьезность остается непоколебимой. Правомерность выбора той или иной конкретной репрезентации определяется и подтверждается художником, а не оставляется на откуп «эстетическому чутью» публики и критиков. Само суждение вкуса в этих репрезентациях искусства оказывается, в сущности, факультативным – в том же смысле, в каком оно факультативно, например, для прихожан во время литургии.

Доминирующий в изобразительных искусствах концептуализм исповедует благородную простоту и не жалуется выкрутасы, что вполне можно трактовать как последовательную борьбу с фетишизмом произведения. По инерции подчеркивается «талант», но фактически получается, что талант все-таки можно заслужить. Каждый из сиятельных олимпийцев прошел долгий путь восхождения к персональной вершине, и каждый из них именно *дослужился* до права быть выслушанным. Что ж, получается, что основная трагедия художника двух предшествующих веков вроде бы и устранена: ведь они-то знали самую беспощадную для них истину, гласившую, что дар заслужить нельзя – что ты ни делай, сколько ни изводи красок и ни копируй великих мастеров прошлого. Кажется, это горестное и безнадежное знание сегодня преодолено, мучительная безжалостность устройства мира сменилась онтологической благосклонностью. Был бы просто рай для графоманов, да вот беда – число мест на Олимпе строжайшим образом ограничено. По сути дела, агональность борьбы за признание нисколько не уменьшилась, изменились лишь ее правила.

8

Однако отнюдь не фигура агитатора-горлана-бунтаря является сегодня образцом для подражания. На эту роль смутно претендует именно таинственная фигура алхимика – со всеми поправками сегодняшнего дня. Художник получает шанс воскресить опыт позабытых практик средневековой магии – они, эти практики, подобно множеству других хранились в Архиве эстетического: в обезвреженном, *чисто символическом* виде. В таком именно виде образцы магии, алхимии, кабалистики и извлекались из гербария: в художественной литературе можно привести множество примеров – от Яна Потоцкого до Умберто Эко и Паоло Коэльо. Но речь идет уже не о гербарии, речь идет о возможном прорастании семян.

Достоин внимания опыт петербургского художника, основателя инфернореализма Мурада Гаухмана-Свердлова. Его Изиды, Озирисы, Птеродактили и другие изображения, устремленные к некоей неизобразимой точке inferнального, впечатляют и сами по себе. Они, безусловно, согласованы со всеми пост-Вавилонскими художественными критериями. Однако их значимость, как, впрочем, и их смысл, выходят за рамки символических объектов – они суть гомункулусы и василиски новой сверх-художественной практики. Целый ряд обстоятельств этому способствует и на это указывает. Прежде всего, конечно, готовность аудитории, которой изрядно поднадоели всевозможные дешевые кунштюки. Развлечений слишком много, они на каждом шагу, и сегодня проблема в том, чтобы *собрать*

влечение, выстроить его, как вектор, в сплошной раз-влеченности. Давно уже магического действия не ожидали с таким энтузиазмом.

Позиция художника, его самомнение, его устойчивая самоидентификация – также есть непременно условие для реанимации алхимии в качестве свободного искусства. Мурад Гаухман в высшей степени серьезен, каждая работа демонстрирует исключительную полновесность ставки: образ жизни, точнее говоря, строй жизни художника, настроен на священнодействие, на то, чтобы вступить в контакт с потусторонним, а не с его миражами, благополучно освоенными символическими практиками. Публика может не знать о пожаре, в котором однажды сгорели большинство созданных к тому времени работ, о попытках суицида и многочисленных автотравматических действиях, сопровождающих «основной процесс», но сам факт непроданности работ, совокупность свидетельств самоотдачи говорят о пригодности этого магистра как медиатора потусторонних встреч.

На заданный мною вопрос, «где твой новый мобильник?», Мурад отвечает, пожав плечами: «Да, вот, Изиды вдруг его потребовала», – и я вижу в руке у Изиды вмурованный в холст и густо покрытый краской мобильный телефон. В этом жесте виден некий итог трех последних десятилетий всевластия лукавого и безопасного постмодерна, зашедшего в тупик невесомой изошренности. Происходит разгерметизация символического, и силы, которые были укрощены и одомашнены с той стороны *зеркального стекла*, по эту сторону обнаруживают совсем другой нрав...

Судя по всему, подлечит пересмотру целый ряд параметров прежнего, герметичного искусства, циркулировавшего, как ток, в вакуумном кольце и даже совершавшего свою вакуумную работу. Эту работу называли по-разному – «смягчение нравов», «облагораживание манер», «приобщение к разумному, доброму, вечному». Теперь некоторым сегментам вакуумного кольца предстоит действительное преобразование – в частности музеям, выставочным залам, витринам, экспозициям. Как уже отмечалось, задано и направление преобразований – в сторону лаборатории Фауста.

Вообще говоря, зазывала у ярмарочного павильона имеет не меньше шансов завлечь прохожих, чем муэдзин, призывающий к молитве. Но все-таки свое время, и время зазывал в искусстве кончается, хотя массовиков-затейников и прочих штукарей меньше не стало. Оставляя в стороне индустриальные сказания, скажем прямо – от художника действительно ждут наставлений, а не кунштюков. Проблема лишь в том, что наставлений ждут не от представителей цеха вообще и не от каждого, кто назвался груздем, а от уже-художников, тщательно взвешивающих и персонально дозирующих свой текущий опыт, заранее интересный миру. В этом-то все и дело – как стать уже-художником, все предъявления которого встречаются с вниманием и пиететом, если точно такие же и даже гораздо более изобретательные предъявления соискателей-претендентов не вызывают никакой реакции. Такова новая редакция прежней проблемы гения (проблемы дара). «Царство Божие восхитается силою», усилия, которыми его можно восхитить, сегодня гораздо больше похожи на усилия праведников и аскетов, чем сотню

лет назад, они просматриваются скорее в этическом, чем в эстетическом измерении. Но по-прежнему много званных, да мало избранных, и пути проникновения в число избранных по-прежнему непостижимы.

Как бы там ни было, выставка действительно перестает быть аутентичной репрезентацией опыта искусства – изобразительного искусства, о нем сейчас идет речь. Специфический путь отстраненного визионерства, когда за горизонтом символического приоткрываются оазисы реального (а ведь за этим шли и этого ждали от искусства его самые преданные поклонники), утрачивает актуальность. Сегодня побеждает тот, кто передает ясное и краткое сообщение, которое, однако, требуется не просто принять к сведению, а использовать как медиатор для постижения сущего. Оптимальный режим трансляции визуального искусства сегодня – это императив, уже не вызывающий отторжения и насмешек. Неожиданным образом вступил в силу догмат о непогрешимости творца, имеющего полное право на редактуру мира как инсталляции Творца. Догмат гласит: следует верить всему, что мне показывают, если предьявитель сего послания есть Художник. В соответствии с догматом выставочный зал преобразуется в стену Плача, Скорби, Обличения, в трибуну, с которой выступает неожиданно назначенный великим живописцем Савонарола. Вот передовые немцы уже считаются с вердиктом художника-олимпийца на уровне решений бундестага, но подшито к политике, выражаясь в терминах уже упоминавшегося Бадью, по-прежнему определяя действительность искусства, все же отступает на второй план⁴. На повестке дня – подшито к алхимии. Настоящим художником будет тот, кто не станет гарантировать зрителям безопасности и тем более комфорта.

Но на вернисажах прорвать защитный экран пост-Вавилонского искусства практически невозможно. Поэтому современные художники совершают вылазки регулярно, вторгаясь на вокзалы, в супермаркеты, в университеты, в парламенты. Даже в музеи – но в противоход текущим поступлениям, как это недавно успешно продемонстрировала группа «Война» в Московском биологическом музее. Вылазки вылазками, но назрела необходимость обустроить и собственную территорию разгерметизированного искусства, сохраняющего ореол сакральности. Немалая роль в этом должна принадлежать преобразованию музея.

9

Искусство хранимое связано с Архивом вообще и с музеем в частности. В некотором смысле оно есть лишь осадок искусства творимого, то есть актуального, но «способ осаднения», передачи и принятия на хранение напрямую зависит от статуса хранилища: очень важно определить, к какому полюсу дрейфует музей – к храму или к складу.

Приходится признать, что сегодня музей находится в точке существования, которая противоположна его изначальному замыслу, его, так

⁴ Это верный знак, что туда же, на второй план, скоро отойдет и сама политика, сфера политического как таковая в ее современном понимании.

сказать, эйдосу: музей встроен в процесс демократизации искусства, более того, он во главе списка учреждений, распределяющих культуру с доставкой на дом. Мы все чаще имеем дело с музеем на электронных носителях, с музеями, выдвинутыми в Интернет, так что еще остающиеся «здесь» части едва ли не лишаются всякого смысла. Музеи, уподобляющие себя площадкам шоу-бизнеса, молча ссылаются на императив современности», опасаясь окончательной невостребованности. Что ж, дальше уже осовремениваться некуда – реформа правописания, которая дошла бы до принципа «как слышится, так и пишется», упразднила бы само правописание.

И тем не менее, публика если и балует музеи своим посещением, то лишь с целью отметить в своей причастности к списку достопримечательностей – да и то речь идет о всемирноизвестных музеях, о луврах и эрмитажах, а не о городском музее как таковом. Как быть?

Ответ, сегодня еще кажущийся совсем неочевидным, таков: выгнать с работы шустрых массовиков-затейников и брать пример с церкви. Служба в Церкви идет независимо от того, сколько в ней в данный момент прихожан – даже если их нет вообще, служение все-таки совершается, и притом не на холостом ходу, а под знаком вечности, ведь именно в этом сила и могущество Церкви. Настала пора воплотить исходную метафору насчет храма искусства – отказаться от унижительной гонки за каждым прохожим в попытке «впарить» ему искусство, от поддержки рокового для музея проекта «культура с доставкой на дом». То есть все эти формы могут и должны существовать, но как задача милостыни, не мешая литургии ежедневной музейной службы.

Ситуация может выглядеть так: в положенное время хранители музея обходят свою экспозицию, останавливаясь у каждого экспоната и произнося подходящие слова – может быть, просто называя по имени *единицу хранения*, подтверждая тем самым статус вещи хранимой. Если есть посетители (то есть прихожане, в отличие от прохожих) или если того требует *чин службы*, например, по случаю юбилея, годовщины, поминовения, служитель ведет подробный рассказ – ведь и в церкви помимо регулярных служб, существуют требы. Решительный поворот музеев в сторону сакрализации способен вдохнуть новую жизнь в эту находящуюся в глубоком кризисе структуру.

Для новой, а отчасти и хорошо забытой старой жизни музея есть все предпосылки. Во-первых, авангард актуального искусства взял курс на служение, характерное прежде лишь для культовых практик, началось немислимое ранее сближение пути Художника с путем праведника. Во-вторых, художники, представляющие самые различные, преимущественно отрицающие друг друга версии искусства, все едины в своем стремлении попасть в музей. Пора, наконец, использовать это стремление должным образом, сохраняя подходящее сану и учреждению достоинство. Есть и другие обстоятельства, в частности, возникшая благодаря упадку веры пустота святого места.

Следует заметить, что некоторые музеи, причем наиболее успешные, уже давно являются некими аналогами неоязыческих храмов: Михайловское, Ясная Поляна, Байреит в Германии – они могут претендовать на роль своеобразных кафедральных соборов. Нелишне вспомнить, что верховный Хранитель пушкинского музея в Михайловском С. С. Гейченко и был своего рода патриархом, точнее говоря, признанным «старцем» музейного мира России...

Стало быть, вовсе не популяризация искусства как самоцель, а удержание его трансцендентного статуса представляет собой будущее музеев. Не заывание всех мимоидущих, напротив, ограничение доступа, создание устойчивой иерархии приобретенных – таков единственно возможный путь выживания и последующего подъема. Лишь на этом пути музейный хранитель может восстановить свое право первородства по отношению к кураторам.

10

Изобразительное (визуальное) искусство идет сегодня в авангарде пролетариев производства символического, дерзнувших преодолеть бессилые пост-Вавилонские наречия. Еще раньше параллельную вылазку предприняло акустическое искусство: собственно, рок 60-х знаменовал собой прорыв стихии вещего танца в благочинное концертное пространство. Прорыв был погашен с помощью гигантского количества «пень» – хлынувшей в мир попсы (поп-музыки как важнейшей разновидности поп-культуры). Но еще до этого аудитория успела увидеть впечатляющие акты жертвоприношения (Сюзи Кватра, Джим Моррисон, Джон Леннон и немало подобных им рыцарей исступления), увидеть и убедиться, что самопожертвование возможно и сегодня. Можно сказать, что сейчас музыка собирается с силами, чтобы, преодолев скромное обаяние попсы и вырвавшись из миражей шоу-бизнеса, явить миру второй такт вещего танца, покровителем которого был когда-то сам Шива, разрушитель Вселенной.

Ну, а что же современные чернокнижники? Как же господа литераторы, где их место в этом строю? Увы, оно в обозе (если выразиться уклончиво). Собственно специалисты по словам, создающие художественную литературу, никак не могут преодолеть иммунный барьер, защищающий аудиторию от воздействия вещего слова. Несмотря на распространенность выражения «культовый писатель», именно писательство содержит в себе меньше всего от культа, пресловутая «алхимия слова», в отличие от алхимии визуального образа, в наибольшей мере остается простой фигурой речи. Некоторые прорывы отмечаются лишь по краям большой литературы, в частности, Джоан Роулинг добилась некоторого подобия того эффекта, к которому стремились чернокнижники, – в целом же герметичность литературы сегодня даже выше, чем в XIX веке (особенно в России, едва ли не самой литературоцентричной стране мира).

Почему? Играет ли тут роль локальность словесности, ее привязанность к отдельному национальному языку в отличие от универсальности средств визуального и акустического воздействия? Вряд ли эта роль мо-

жет быть решающей, хотя, по мнению великого антрополога Бориса Поршнева, когда-то именно полиглоссия явилась средством защиты от неодолимого суггестивного воздействия слова. Преобразующее потрясение в качестве возможного эффекта литературного текста давно и надежно вытеснено *занимательностью*. Впрочем, между литературой хранимой и актуальной литературой в этом отношении есть существенная разница. Классики национальной словесности, вроде Пушкина, Гете, Данте, все же дали ростки неоязыческим культам, их текстам приписывается некая целительная сила (сила духовного преображения), которая, опять же, в чем-то сродни установкам чернокнижников.

А вот актуальная, текущая литература всецело пребывает в пространстве профанного. Действующим литераторам не удается рекрутировать то априорное, безотносительное к содержанию почтение, которым располагают *избранные олимпийцы* среди художников. Скажем, Нобелевский лауреат Орхан Памук вполне может столкнуться с единодушным мнением критиков, что «новая книга ему не удалась», и вынужден будет подчиниться вердикту, в то время как любая новая выставка или акция кого-либо из олимпийцев не подвержена подобным случайностям, ибо, как уже отмечалось, месса, творимая рукоположенным священником все равно остается мессой, несмотря на отдельные огрехи.

Возникает естественный вопрос: подтянется ли отставшая словесность к авангарду, и если да, то что это будет означать конкретно?

Судя по всему, примерно следующее. Примем во внимание, что, как бы там ни было, по степени узнаваемости Гарри Поттер практически догнал Санта-Клауса, а по уровню влияния заметно перегнал его – все дело лишь в том, что недостаточно влиятельна аудитория, так сказать, референтная группа, на которую ориентирован Гарри. Но это пока, ведь даже в качестве читателей и законодателей литературной моды тинэйджеры постепенно набирают вес.

Так что не будем спешить с выводами. Не будем забывать, что Гарри Поттер – всего лишь полукровка, он наполовину укоренен в занимательности. Но вполне возможно, что у него обнаружится младший братец, обладающий более мощными магическими способностями. И если это совпадет со второй акустической волной *опасной*, то есть экзистенциально действенной музыки, Вавилонская башня может спонтанно восстановиться, а экран, предохраняющий от воздействия вещей слов и жестов, наоборот, рухнуть. Тогда никому мало не покажется.