

## «ПОП-ЗВЕЗДА» И «ПОРНО-ЗВЕЗДА»: ДЕМАРШ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА<sup>1</sup>

**В.В. Савчук**  
Институт философии  
Санкт-Петербургского государственного университета

Данный текст инициирован работами художника Петра Рейхета и книгой философа Валерия Подороги [Подорога 2013].

### 1. Интродукция

В нулевые годы XXI формат актуального высказывания осваивали художники работающие в традиционной технике живописи и графики. При этом на новых территориях часто происходила удивительная осцилляция попадания — не попадания, актуального — не актуального, визуального — концептуального. Странная закономерность выставок в Русском музее известных живописцев Петербурга В. Михайлова, В. Лукки, Н. Сажина, Ф. Волосенкова показала, что почти все они включали в экспозиции инсталляции, демонстрируя не чуждость «актуальным формам высказывания. Не беря всю сцену петербургских нулевых, остановлюсь на весьма характерных объектах Петра Рейхета (1953–013) «Поп-Звезда» и «Порно-Звезда» 2004 года, противоречивое прочтение коих дает пищу для анализа существа дела актуального, трудный поиск выделения его признаков и родовых черт.

Актуальность под маской революционности и ниспровержения власти традиции, таит свою противоположность — *режим*, который воспринимает только новое и ускоряющуюся смену следующим новым. Это ведет к тому, что темп смены увеличился настолько, что событие не успевает не только прожиться, но и запечатлеть себя, настояться и отлить в узнаваемую форму. Настоящее сжимается до сиюминутного сообщения, каждая из которых претендует на исключительность. Побеждает та, которая шокирует. Но шок затмевается шоком же. Последовательность сменяющих друг друга шокирующих событий (события художественной жизни — не исключение) притупляет восприятие настолько, что трансформируется в фоновый шум. Быстродействие, которого требует тирания актуальности, вступает в спор не только с классическим способом идеальной рефлексии, отстоящая *во времени* и *в пространстве* от события, но и с эстетической, и этической оценкой. Этот режим в форме доминирующей модели власти, форм коммуникации, художественной репрезентации и т.д. специфическим об-

<sup>1</sup> Публикация данного текста стала возможна при финансовой поддержке гранта РНФ 16-18-10162 «Новый тип рациональности в эпоху медиального поворота», СПбГУ.

разом осуществляет насилие. Тем самым актуальность вписывается как в индивидуальный формат самоцензуры, так и в государственную и транснациональную политику корпораций.

Опыт человека, сформировавший в здоровой визуальной среде естественных линий, цвета природных объектов и растений, обладает иной скоростью восприятия, иным качеством чувственности. Не сопротивляется ли модерн растительным орнаментом новым технологиям, новой тотализующей геометричности, которую без колебаний вводит технический разум, футуризм прямых линий зданий и столь же прямыми углами улиц. Авангард сбрасывает с корабля современности классику, опирающуюся на традиционный космос чувственности, лежащей в основе традиции.

Режим актуальности<sup>2</sup> оставляет брешь — двойное кодирование, оно обращено к зрителю позой логоса, транслируя популярный и узнаваемый образ. И не важно массмедиаальный ли это образ, чопорно официальный, китч, трэш, порнография, важно, что аналитика актуального видит то, что стоит *за образом*, она обращена к условиям как восприятия, так и неприятия, работает на другом уровне абстракции (если использовать язык методологов науки) — к культурной экономике их воспроизводства. В двойном кодировании (обращенном к разным «сторонам» образа) скрыты два вектора — инфантильный, обращенный к нерефлексивному сознанию, принимающего китч как подлинность эстетического, а другой — деструктивный, моральный, жестокий, шоковый, работающий с холодной неумолимостью патологоанатома. В актуальном искусстве сосуществуют, поддерживают и взаимно отсылают друг к другу оба вектора.

Любой настоящий жест, в том числе и жест актуального художника, избыточен. Он трансцендентен прагматическим реакциям и клишированной идеологией потребления желанием. Но именно такой жест может заново переписать композицию сил вокруг себя, создать то, что опознается как пребывание в потоке друг друга отрицающих и, одновременно, задающих контекст участия в актуальном процессе. Художникам общество не только позволяет вольности, но и числит за ними исключительную способность: «Художник не нарушает течение жизни, никто не чувствует в его взгляде контроля и наблюдения, поскольку всем ясно, что он видит иначе и удерживает нечто иное, чем это дано в актуальный момент... Нарисованный образ не доносит ни на кого персонально» [Arnheim 1999: 171]. Он доносит *на время*.

Увидеть актуальное произведение искусства труднее, чем творения прошлого. Ибо за ним еще нет ореола музейного шедевра, нет слоя интерпретаций, нет авторитетных статей в энциклопедиях. Оно инициировано настоящим и обращено к *настоящему же* зрителю. Для Петра Рейхета характерна парадоксальная ситуация, когда количество работ художника в Сети огромно, а аналитических текстов нет. Раздражение и удивление еще не перешло в стадию артикуляции.

## 2. «Поп-Звезда» и «Порно-Звезда»

Проиллюстрирую мысль, обратившись к двум объектам петербургского художника Петра Рейхета «Порно-Звезда» и «Поп-Звезда». Вначале они предстают как диптих, как произведения одного ряда, но всмотревшись, вижу различие между остроумием буквально прочтенным тропом в «Поп-Звезде» и схватыванием существа дела поп-идолов, поп-звезд, топ-моделей, медийных фигур в «Порно-Звезде». Здесь водораздел между иллюстративностью, визуализацией метафоры, остроумно обращающейся со стереотипами обыденного сознания («Поп-Звезда») и представшим словно иероглиф точным высказыванием («Порно-Звезда»), которое говорит о поп-звезде (включая священника ставшего популярной медийной фигурой)

<sup>2</sup>Подробнее о режиме актуальности см.: Савчук 2004.

гораздо больше, чем последняя может сказать о самой себе. Все поп-звезды все больше используют стратегии порно-звезд, переписывая их аттрактивность, питающейся импульсами бессознательного; стратегии отменяют нравственные и эстетические нормы, смещая границы дозволенного в самопрезентации. Порнографический акцент — клише успешного сценического поведения и он же — форма стигматизированной идентичности. В нем же вижу причину отсутствия отклика на «Поп-звезду» и широкого медийного резонанса «Порно-звезды», которая редуцирует импульсы интереса зрителя до павловских безусловных рефлексов. Подчеркивая порнографичность остаточными деталями одежды, художник обнажает стратегии восприятия пресыщенного зрителя, метафору которого по Полю Вирильо являет «распятый на экране человек». У Рейхета распят на экране вписанный в круг человек Леонардо; здесь крест и звезда совпадают. Плоский экран, плоский образ и сиюминутные импульсы внимания совпадают в перспективе механического а затем и генно-модифицированного тиражирования образа.



Вспомнив постструктуралистскую максиму о том, что обнаженную женщину нельзя раздеть (Бодрийар), но все же ее обнаженность можно усилить лишним знаком, поскольку феномен порнографичности, определяется как «лишняя» деталь или «лишний знак» (Делез). Эти знаки и делают ее порнографией. Порнографический и популярный образ — здесь у них нет отличий — устремлены на захват пространства, жаждут заявить о себе любым способом во всех медиа. Внутреннее побуждение «Порно-звезды» — *желание другого*, желание эротического чувства, которого в нем самом нет; она являет собой отчужденный фантазм массового сознания, визуализирующий себя в неоновом свете — ныне более в свете монитора — рассеянного желания. При всей полноцветности и яркости порнографическое тело является черной дырой эмоционального космоса, в которой алчность быть объектом желания ненасытна, а любые инвестиции чувств «потребителя» заведомо обречены: «Порнографическое тело зажато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости» (Р. Барт). Надо ли при этом говорить, что встреча с порнографическим телом чревата тотальной пустотой, или, что одно и то же, столь же тотальной его плотностью, ведь оно не различает подлинное желание и его инсценирование, поэтому обладает способностью безмерно поглощать желания другого. Порнография является плотной, поскольку она, как и реклама, непроницаема — независима от личного участия — и лишена возможности экзистенциального переживания. Ее агрессив-

ное стремление приковать взгляд к обнаженному, но неспособному ничего производить телу, разрушает экологию взгляда, опирающегося на инстинкт продолжения рода. Устремленные во все стороны лучи «Порно-звезды» рассредоточивают в экранном медиа остаточный слой телесности, истончаясь, оно становится бесчувственным, чему свидетельствуют регулярные признания: секс-символы — самые плохие любовники. В эротическом Нью всегда остается складка, лакуна, пробел в восприятии, пробуждая воображение. Эротика объемна, а порнография — одномерна<sup>3</sup>.

Контрастом свернутому до пиктограммы концепту «Порно-звезды» служит полнокровное и поистине раблезианское тело «Поп-Звезды», понятой во всей полновесной телесности служителя церкви. Если образ «Порно-Звезды» тяготеет к плоскому знаку, то полнота человеческих, слишком человеческих желаний «Поп-Звезды» утрирована Рейхетом; чисто пластический образ «Поп-Звезды» полновесен, динамичен, стремителен. Массивность фигуре придает и гротескно увеличенный крест, и тронутое ржавчиной железо, толщина и прочность которого подчеркнута надежными заклепками. Динамизм подчеркнут внутренним движением, левый «выпад», торжество массивной плоти и живая экспрессия при всей ее грубовато-гротескной полноте и архаичности — скульптурно убедительны.

В эмоциональном Космосе нет прямых непересекающихся линий. Любая коммуникация как и любой настоящий жест художника избыточны; они трансцендентны прагматическим реакциям и клишированной идеологией потребления желанием. Но именно такой жест художника может заново переписать композицию сил вокруг себя, перестроить композицию взгляда, создать то, что опознается как пребывание в потоке друг друга отрицающих и, одновременно, задающих контекст участия в актуальном процессе. Художникам общество не только позволяет вольности, но и числит за ними исключительную способность: «Художник не нарушает течение жизни, никто не чувствует в его взгляде контроля и наблюдения, поскольку всем ясно, что он видит иначе и удерживает нечто иное, чем это дано в актуальный момент... Нарисованный образ не доносит ни на кого персонально» [Arnheim 1999: 171]. Он доносит нам на нас же и наше время.

Увидеть актуальное произведение труднее, чем творения прошлого. Ибо за ним еще нет ореола музейного шедевра, нет слоя интерпретаций, нет авторитетных статей в энциклопедиях. Оно инициировано настоящим и обращено к *настоящему же* зрителю. Суммируя, определим семь позиций актуального высказывания.

### 3. Семь тезисов актуальности

**Во-первых**, следует разделять современное и актуальное искусство. Современное — характеристика темпоральная, означающая, что все работающие в наши дни художники современники. Актуальное же — оценочная категория, которая означает то, что некоторые произведения современного искусства вызвали интерес, обсуждение и размышления у критиков, кураторов, зрителей, иными словами, спровоцировали критический дискурс и аналитическую рефлексию. Но остается в таком случае открытым вопрос, почему одни произведения

---

<sup>3</sup>Иллюстрацией сказанного может послужить книга известного медиаисторика Вернера Фаульштиха «Культура порнографии» [Faulstich 1994]. Развитие этой темы в докладе [Faulstich 1995]. Подход к порнографии, а в особенности к порно-фильмам, как виду медиа, позволяет автору вне неизбежно оценочных суждений эстетики, — а в случае академической дисциплины уместнее сказать господствующих осуждений, — всесторонне рассмотреть феномен порнографии: факторы обусловившие ее появление, ее долгую историю существования, функции ею выполняемые, её собственную эстетику. Фаульштих, скандально с точки зрения классической эстетики, рассматривает порнографию в качестве феномена культуры.

возбуждают интерес и споры, а другие — нет? Они должны обладать определенными качествами.

**Во-вторых**, актуальное искусство схватывает еще не осязаемое в духе Бодлера: «Тот, кто не способен уловить неосязаемое, понапрасну относит себя к поэтам», или иными словами, еще не оформившееся, то что не стало приемом, унылым повторением и общим местом. И, что немаловажно, оно использует новые изобразительные формы, для выражения неосязаемого, не оформившегося, того, что по Фуко является «одновременно и невидимым, и несокрытым».

**В-третьих**, актуальное раскрывает себя в соотношении с метафизическим и вне временным. Оно соответствует своему понятию тогда, когда противостоит всеобщности, когда самодовлеющим является принцип уникальности, семантически востребовавший общности. Произведение, опознанное в модусе актуального художественного жеста, прерывает монотонность самовоспроизводства господствующей традиции, часто самодовольной на ее излете. В этом прерывании, разрыве просвечивает новая реальность, актуальность которой раскрывается в том исходном значении, которое соответствует латинскому определению бытия — «*actualitas*», как действительности действительного, что в нашем случае означает и как *сущего*, и как *конструкции* ее восприятия, и как *способ* ее осмысления. Актуальное открывает реальность еще-не-опознанную, не проявившуюся а, следовательно, не схваченную ни в образе, ни в концепте, ни в понятии.

**В-четвертых**, у актуального искусства есть фундаментальное противоречие. Как и любая победившая революция она стремится к сохранению своей эстетики, и тем самым, запускает репрессивный механизм, угнетающий ростки новой формы актуального. В этом проявляется онтологический контекст актуального? Если сказать кратко, претензия на актуальность, есть претензия господствовать в будущем. Зыбкое и текучее *сейчас* обладает силой лишь тогда, когда оно в состоянии приостановить ускоряющееся время, а это значит, отказаться от *привычного* хода вещей, изменить символический и идеологический багаж и, наконец, вписать себя в горизонт *настоящего*. Современное или темпоральное настоящее, пройдя стадию коллективного внимания, валоризируется. Качество настоящего определяет критическая активность, всеобщее недоумение и дискуссии; оно же тот критерий по которому *произведение* вносится в историю искусства, в архив или музей. Не существенное, не актуальное, не опознанное — *nomen nominandum* — предается забвению.

**В-пятых**. Актуальное искусство отменяет время классического. Предлагая новые формы, новый язык и новые средства выражения, оно порывает со скоростью традиционных медиа, отказывая медитативно-сосредоточенному созерцанию классической картины — условия получения эстетических удовольствий от приключений видимого, открывающегося со второго, третьего и т.д. рассмотрения. Актуальное же искусство требует не столько созерцания, сколько рефлексии. Его образы открываются как постсозерцание; они продолжают жить самостоятельно и пробуждают переживание-размышление, итог которого — концепт. Классическое искусство требует медитации восприятия, актуальное — соразмышления. Первое требует близости, разглядывания, сочувствия, приятия образа, второе же — соразмышления, истории искусства и способности видеть за образом конструкцию очевидности. Классическая картина человеко-соразмерна, актуальное произведение — несоразмерно чувственности эпохи медленных скоростей. Если классика повторяет и воспроизводит себя, то актуальное искусство отрицает время старых медиа.

**В-шестых**, наименее формализуемое, но от этого не менее важное свойство актуального искусства — развивать чувствительность к восприятию нового в нашем быстро меняющемся мире. А это означает принятие, продумывание и выражение своего собственного опыта. Актуальное — форма провокации (в то время как музей — форма ревокации актуального)

назревшего. Для того, чтобы быть замеченным, а затем и воспринятым искусство должно задевать, а если удастся, то и шокировать: «актуальное искусство — это острие современности, оно не может быть иным, кроме как шокирующей провокацией» [Подорога 2013: 39]. Но именно благодаря провокации, вызову, шоку устанавливается *режим* актуальности. Художественный образ ни в коей мере не эфемерен, сила его воздействия столь велика, сколь яростная реакция осознавших это иконоборцев и современных иконических материалистов. Не об этой ли силе поведал Теэтет Сократу: «Когда я пристально вглядываюсь в это, у меня темнеет в глазах» [Платон 1970: 243]. Стоит еще глубже продумать силу воздействия художественного образа и понять механизм восприятия искусства, в идеальном случае — приводящего в экстаз зрителя. Момент экстаза — оторопь (смесь ужаса и восхищения), состояние незащитности тела, необходимого для инсталлирования предьявляемого образа художника, превращения его в способ видения. Массмедийный способ репрезентации искусства, задающий этот режим, отказывает испытующему вопрошанию о конкретном событии, которое объединяет и художника, и мыслителя. В современном информационном обществе опыт личного участия подменяется аудиовизуальной рецепцией. Фактор скорости, определяющий ценность информации, довлеет повсеместно: новости, реклама, мода — приковывают внимание лишь на мгновение, рождая пресловутый клипированный взгляд<sup>4</sup>.

**В-седьмых**, актуальное это не разовое состояние — это образ жизни, образ мысли, образ высказывания. Нельзя быть частично актуальным, актуальным на время. Актуальное это не хобби, не зона отдохновения, а риск безумия, решимость и тяжкий труд, это сопротивление и выдержка во времени, это кредо.

Платон. 1970. Теэтет. — *Платон. Соч.: в 3 т. Т. 2.* — М.: Мысль.

Подорога В.А. 2013. *Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше.* — М.: Grundrisse.

Савчук В.В. 2004. *Режим актуальности.* — СПб.: Изд-во СПбГУ.

Arnheim R. 1999. Über die Natur der Fotografie. — *Theorie der Fotografie. In IV Bde. Bd. III 1945–1980.* — München: Schirmer/Mosel.

Faulstich W. 1994. *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung.* — Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.

Faulstich W. 1995. Hardcore-Pornofilme. Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung. — *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten.* — München.

<sup>4</sup>Взгляд, вызванный и сформированный клипом, требует жертвоприношения неспешности традиционных ритмов восприятия. В промежуточной зоне между двумя крайностями медитативного, предельно концентрированного сосредоточения на классическом тексте, опере или симфонии, на предельно сложных философских упражнениях воспроизведения перипетии мысли «Метафизики» или «Критики чистого разума» и предьявления образов в режиме клипа стоит феномен сериалов. Он отражает, усиливая, массовую тенденцию утраты способности концентрации сознания современника на чем-то одном, требует быстрой смены сюжетов, кадров, сцен и тем. Но коварство легкости заключено в том, что в целом человек, навигируя по различным сайтам, программам телевидения, изображениям, в совокупности тратит на них гораздо больше времени, чем на восприятие сложного языка классического искусства или концептуальных произведений, перформансов и акций. У последних послеразмышление, продумывание, понимание — максимально. Не столь много нужно времени, чтобы рассмотреть «Черный квадрат» (1915) К. Малевича, прослушать произведение Д. Кейджа «4 минуты 33 секунды тишины» (1952), увидеть акцию Ай Вэй Вэй «Роняя вазу династии Хань» (1995), но много больше — понять, осмыслить, связать с контекстом, историей искусства, культурой, политикой и географией. Массмедиальное расфокусированное удовольствие как черная дыра: втягивает, поглощает, но ничего не отражает, не возвращает, оставляя одно: «легкость скольжения без усилий».