УДК 7.046.3:7.036(470-25)"1994/1999"

Н. А. Шендарев

Профанация сакрального: христианские образы в перформансах деятелей московского акционизма 1990-х гг.

В ходе исследования интерпретаций христианского наследия в современном искусстве необходимо обратиться к истокам сложившейся культурно-исторической ситуации, в которой сюжеты Церкви возвращаются в авангард художественной мысли. В среде московского акционизма в период 1990-х гг. формируется новое поле смыслов и истолкований известных форм искусства, в том числе и христианских сюжетов и отсылок. В данной работе автор предлагает рассмотреть аллюзии и образы, интерпретирующие христианское наследие сквозь призму деятельности московских акционистов, работавших в 1994–1999 гг.: Олега Кулика, Авдея Тер-Оганьяна и Олега Мавроматти.

Ключевые слова: христианство, искусство России, современное искусство, иконография, священная история, теология, иконы, религия, перформанс, концептуализм, акционизм

Nikolay A. Shendarev

Profanation of sacred: Christian images in 1990's Moscow actionism

Due the study interpretations of the Christian heritage in contemporary art, it is necessary to refer to the sources of current cultural-historical situation of resurrection of the Church subjects in the forefront of artistic thought. The Moscow actionism during the 1990's formed a new field of meanings and interpretations of the famous art forms, including Christian themes and references. In this article the author proposes to consider the allusions and images that interpret the Christian heritage in the light of the Moscow actionists activities in 1994–1999, including the performances of Oleg Kulik, Avdey Ter-Oganyan and Oleg Mavromatti.

Keywords: Christianity, Russian art, contemporary art, iconography, sacred history, theology, icons, religion, performance, conceptualism, actionism

В актуальной культурной среде Москвы середины – конца 1990-х гг. резко выделяется явление московского акционизма. Это течение взяло на вооружение практику художественного перформанса, подчас выраженного в рамках стратегии искусства «прямого действия». Между тем в среде московского акционизма в период 1990-х гг. формируется новое поле смыслов и истолкований известных форм искусства, суть которого заключена в едином пространстве художественного высказывания и актуализации действия художника. Как справедливо отмечают исследователи, современное искусство – прежде всего искусство постмодерна. При эклектичности эпохи художники извлекают из культурного бэкграунда смыслы и образы, подвергая их «инвентаризации» и переосмыслению[1].

Важным элементом акционистского высказывания стали христианские сюжеты и аллюзии, выраженные в рамках широкого художественного жеста. В то же время акционизм в той форме, в которой он прожил на протяжении 1990-х и в начале 2000-х гг., создал прецедент эскалации в отечественном искусстве – сознательного нагнетания ситуации, когда на громкую акцию и реакцию общественности на нее следует еще более громкое художественное высказывание. Таким образом, в ходе изучения интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве в качестве цели данного исследования необходимо рассмотреть христианские сюжеты и образы сквозь призму деятельности московских акционистов в 1994–1999 гг.

Обращение художников именно к акции преследовало сразу несколько целей: с одной стороны, московские акционисты шли по стопам «классиков» зарубежного перформанса, начиная от первых практик дадаистов и вплоть до 1980-х гг., в то время как новая российская среда оставалась своего рода tabula rasa для активных визуальных действий. С другой стороны, как справедливо отмечает Екатерина Деготь, акционисты предложили свой вариант визуального высказывания, обращаясь к сглаженной практике венского акционизма. Руководствуясь новыми идеями, художники совершают прежде всего «насилие над волей и системой моральных ценностей зрителей»[2], которое впоследствии перерастает в радикализацию художественного высказывания в любой сфере приложения. В отличие от западных акционистов, российские представители движения начали открывать форму выражения художественного жеста заново – через скандал: «Европа в конце века делает вид, что устала от скандалов. Европа „просвещенная“, „западная“, перенапрягшаяся в освоении эстетической целины под знаменами плюрализма, занята скорее подведением итогов

на вверенной ей территории и дележом сфер влияния. Иное дело у нас»[3].

Общее количество тем, которые исследуют своими радикальными действиями акционисты, неизбежно сводится либо к политическому, либо к социальному протесту. Сами действия художников, рассчитанные на громкие и эпатажные акции с неизменно острой реакцией публики впоследствии, имеют четко выраженный партизанский месседж. По сути, акционизм вышел на тропу, сходную с тактикой «городской герильи» Карлоса Маригеллы: быстрые и внезапные нападения (акции) группы боевиков (художников), которые создают смуту и хаос в городском пространстве[4]. Это также совпадает и с идеей А. Ю. Демшиной: ряд художников использует партизанские способы репрезентации как одно из направления институализации своего искусства[5] – и также, через такой «партизанский набег»[6], акционисты создают возможности для развития современного искусства в России наиболее экспериментальным и радикальным способом.

В серии перформансов первой в череде акций с отчетливым христианским сюжетом стала «Новая проповедь» Олега Кулика, исполненная им на Даниловском рынке в Москве. Одетый в терновый венец и хитон художник держал на руках тушу поросенка и издавал скорбное нечленораздельное мычание, стоя на колоде для рубки мяса. Не менее громкой акцией Олега Кулика стал его «Миссионер», посвященный Франциску Ассизскому: погруженный в аквариум акционист читал проповедь рыбам, воспроизводя сюжет из жития святого.

Линия Олега Кулика в среде московского акционизма прослеживается очень четко: в окружающей среде человек – это точно такое же животное. Образ животного в религиозной среде имеет очень глубокие корни. Неоднократно в Библии – как в Ветхом Завете (Исх. 23:4–5)[7], так и в Новом (Ин. 10:11), Господь воспитывает человека, делая его светлее на основании обращения к аллегориям животного мира либо же человеческого отношения к братьям нашим меньшим. Так, Книга Притч Соломоновых говорит о том, что забота в обращении с животным – один из глубочайших признаков праведности человека: «праведный печется и о жизни скота своего, сердце же нечестивых жестоко» (Притчи 12:10). Эти установки Священного Писания и ретранслирует Олег Кулик: поднимая в своем творчестве проблему убийства животных («Новая проповедь»), художник обращается к зрителю с заповедью о ненасилии в отношении к другим живым существам.

Показателен в этом плане и «Миссионер»: нельзя не отметить, что в поступках и манифестациях Кулика есть некое профетическое действие Новейшего времени, в котором раскрывается человеческая сущность. «Я люблю проявлять мистическую чуткость, – говорит о себе Олег Кулик в беседе с Дмитрием Бавильским. – Но все-таки для меня это – некая игра. Серьезно я этому не отдаюсь <…> Я заигрываю не только с низменными, но и с божественными началами. Но человек в этом не может быть мне судьей. Я не приемлю суд людей»[8]. Однако даже если Кулик и играет в миссионера, то для перевоплощения был выбран, очевидно, один из важнейших христианских символов (рыба) и среда, сродни библейской бездне: «Из глубины взываю к тебе, Господи. Господи! услышь голос мой» (Пс. 129:1–2).

Впоследствии перформанс «Миссионер» был представлен с более широким размахом: в 2012 г. в галерее Regina в Лондоне Кулик вновь воспроизвел проповедь святого Франциска Ассизского в аквариуме. После свершения визуального действия, Кулик особо подчеркнул профетическую сторону своего перформанса – с той точки зрения, что, в силу переохлаждения и более тяжелых условий, художник фактически не понимал, что происходит в аквариуме, став, таким образом, медиатором между Богом и тварями земными. «Экстремальное состояние публичности, ты физически в непривычном состоянии, либо ты должен скукожиться, либо в тебе разворачивается не безумие, но немножко не ты, – рассказывал позднее Кулик журналистам „Радио Свобода“. – Это скорее состояние пророка, который предрекает то, что не совсем все понимают»[9].

В практике московского акционизма большую роль сыграл тот факт, что художники сознательно обращались к темам христианства, очень избирательно рассматривая аллюзии на Священное Писание и догматы Церкви. Однако свидетели акции и те, кто впоследствии с ней ознакомился, отвечали на действия художников отрицательной реакцией – начиная от морального остракизма художников и заканчивая уголовным и политическим преследованием. Однако за метафорой громкого и эпатажного высказывания чаще всего скрывалась не ирония, а необходимость тщательно изучить социальное взаимодействие различных групп в сфере искусства. Справедливы слова Н. В. Чумичевой относительно акций в России: «Затрагивая интересы различных сил, они заставляли их проявить себя в действии. Заставляя эти силы проявлять себя, они инициировали последствия, которые часто нельзя предсказать. Акции постепенно перерождались в организованные метафорические вспышки, которые освещали сокрытое и разжигают пожар»[10].

В качестве основного фактора «пожара» в современном искусстве был выбран аспект, который до сих пор нечетко проработан в российском законодательстве – вопрос об оскорблении чувств верующих. Однако при выходе за рамки уголовного и административного права художники и акционисты создали предпосылки для институализации оскорбления как метода современного искусства. И здесь характерным примером стали действия московских художников и акционистов в ходе III биеннале современного искусства в Цетинье в 1997 г. Православное сообщество Югославии на тот момент находилось в сложном социально-политическом положении, вызванном военным кризисом после распада СФРЮ в 1990 г. Для «раздраженной» различными коллизиями страны акции современных художников оказались чрезмерными. Именно в ходе биеннале в Цетинье российская арт-среда впервые встретилась с реакцией в лице Церкви: митрополит Черногорский и Приморский Анфилохий (Радович) осудил биеннале, назвав ее «экскрементами европейской культуры и порнографией»[11], а вскоре группа монахов и семинаристов разгромила выставку «Новая икона», на которой были представлены работы российских художников.

Из числа действий московских художников на III Международной биеннале значительно выделилась акция Авдея Тер-Оганьяна, послужившая основной «точкой эскалации» в отношениях творчества и веры. В рамках биеннале Тер-Оганьян представил серии объектов под общим названием «Опыты иконоборчества». Серия представляет собой 11 полиграфических репродукций православных икон со следами «различных видов деструкций и гротескным добавлением чужеродных предметов»[12]. По мысли художника, после десакрализации образа, произошедшего в эпоху Ренессанса, любое иконописное произведение может стать объектом современного искусства[13]. Смысл акции заключался не только в надругательстве над иконой, но и в обнажении симулятивной сущности тиражированных священных образов. Как заявлял Андрей Ерофеев, главная цель этой серии провокационных работ – «выявление беззастенчиво-коммерческой и политической эксплуатации классической православной иконы в современном российском обществе»[14]. При этом, подчеркивает Ерофеев, акция Тер-Оганьяна – в большей степени являлась просветительской, нежели профанирующей.

Дело Тер-Оганьяна, по сути, становится casus belli культурной ситуации в современном искусстве России после того, как в 1998 г. на выставке «Арт-Манеж» художник провел акцию «Юный безбожник», в ходе которой тиражированные иконы пострадали в результате «прямого действия» перформанса. Если в Цетинье были представлены артефакты, которые лишь относятся к художественному акту, то в Манеже был представлен само действие: в фойе выставочного зала художник рубил топором репродукции икон. Непосредственное создание художественной деструкции образа на глазах у публики не осталось незамеченным: результатом этой акции стало возмущение общественности и судебный процесс против Тер-Оганьяна, который создал прецедент уголовного преследования по статье 282 части 1 Уголовного кодекса РФ о разжигании национальной и религиозной ненависти[15]. В обвинительном заключении по делу Тер-Оганьяна было особо отмечено, что иконы, уничтоженные в ходе акции – «Спас Вседержитель», «Спас Нерукотворный», «Владимирская Божья Матерь» и другие репродукции, купленные художником в иконной лавке «Софрино», – имеют «особую историческую и культурную значимость для социальной памяти православных граждан»[16].

Необходимо все же подчеркнуть, что при всей скандальности действия Тер-Оганьяна его акция «Юный безбожник» повлияла на всю художественную среду конца 1990-х гг. В той или иной степени, большая часть московской школы начинает действовать либо в согласии с художником, либо же в оппозиции: показательно также и мнение другого участника биеннале в Цетинье, Константина Звездочетова, который обрушился с критикой как на художников-провокаторов, так и на консервативную общественность[17]. Однако акция Тер-Оганьяна примечательна также тем, что вокруг нее впервые начинает формироваться общественная реакция, которая задается вопросом о том, правомерно ли использование оскорбления той или иной социальной или конфессиональной группы в актуальном искусстве. Несомненно одно: с помощью приема профанации Тер-Оганьян смог осуществить «серийную рефлексию над современным авангардным искусством»[18], внеся ее в более широкий и актуальный контекст.

Однако если Авдей Тер-Оганьян своей акцией «разворошил гадюшник общественного мнения»[19], то художник Олег Мавроматти подкрепил его дополнительной наглядностью. В 2000 г. на Берсеневской набережной Москвы-реки напротив храма Христа Спасителя художник был прибит к кресту в рамках акции «Не верь глазам». Как заявил художник, его символическое «распятие» представляет собой «страдание, настоящую жертву, на которых давно спекулирует искусство»[20].

Феномен Олега Мавроматти и его искусства с элементами трэш-эстетики сокрыт, как и у Тер-Оганьяна, в агрессивной подаче семан-

тического ряда христианского искусства. Однако если Тер-Оганьян использовал агрессию против тиражируемого предмета культа, то Мавроматти проецировал агрессию на себя, проведя аналогии с евангельскими событиями. «Боль – это правда, в отличии от спекулятивных пассажей арт-рынка, – писала об акции Мавроматти Н. В. Чумичева. – Это была первая акция в России, когда телесный радикализм венчался не просто риском для художника, но и реальными страданиями. Когнитивные узлы социального лицемерия были разбиты реальными ранами на ладонях Мавромати»[21]. Парадоксально, но сам художник себя не ставит на место Христа: даже во время акции на теле Мавроматти было написано «Я не Сын Божий», что подчеркивает дистанцию между художником и Спасителем.

Резкий декларативный жест акциониста не был услышан: против Мавроматти также возбудили уголовное дело по 282-й статье УК РФ. И, так же, как и в случае с Тер-Оганьяном, это преследование побудило художника бежать из страны. Однако «жертва», транслированная Мавроматти в акции «Не верь глазам», отразила не только глубину евангельского образа Распятия, но и показала для российского зрителя, что современное искусство имеет право на использование глубины и шокирующей яркости: «Мавромати доказал, что настоящее искусство – это боль и жертвенность; утрачивая аутентичность, жертва искусству утрачивает подлинность»[22].

Подводя итоги исследования, необходимо отметить, что художественная арт-практика 1990-х гг. смогла внести христианские сюжеты, аллюзии и отсылки в новый словарь визуального искусства. Образы веры неслучайно развиваются в этот период: духовное возрождение христианства после крушения социалистической системы дало повод для глубокой художественной рефлексии. Наряду с этим деятельность московских акционистов, примеривших на себя в буквальном смысле слова вопросы веры и ее современного состояния, породила широкий социокультурный дискурс. «Социум утратил лояльность к выходкам художников-юродивых… По выражению А. Ерофеева: общество очертило границу искусства»[23]. Таким образом, именно в арт-практике акционистов Москвы заложен фундамент ключевой для последующего десятилетия темы в искусстве – темы эскалации и оскорбления как художественного жеста.

Примечания

[1] См.: Савкина А. В. Сакральное в современном искусстве // Система ценностей соврем. о-ва. 2011. № 20. С. 75–79.

[2] Деготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 85.

[3] Мироненко В. Травматология духа // Худож. журн. 1998. № 19/20. URL: http: // artprotest.org (дата обращения: 12. 07. 2016).

[4] См.: Маригелла К. Инструкция к городской герилье // Новый свет. СПб., 1996. № 3. URL: http://a-pesni.org (дата обращения: 12. 07. 2016).

[5] Демшина А. Ю. Партизанские способы институализации искусства в XXI в. // Тр. СПбГУКИ. 2012. Т. 192. С. 58.

[6] Там же.

[7] Здесь и далее цитаты приводятся в соответствии с изданием: Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: в рус. (синод.) пер. с парал. местами. Cape Town, 1990. 1226 с.

[8] Бавильский Д. В. Скотомизация: диалоги с Олегом Куликом. М.: Ad Marginem: Прагматика культуры, 2004. С. 148.

[9] Кисина Ю. Рыбам понравилась Библия // Радио Свобода. URL: http: // svoboda. mobi (дата обращения: 01. 06. 2016).

[10] Чумичева Н. В. Политическая метафора российского акционизма как односторонний диалог искусства с режимом // Науч. вестн. Южн. ин-та менеджмента. 2016. № 1. С. 76–82.

[11] Мироненко В. Принц Черногории досрочно закрыл Международную биеннале: интервью с принцем Черногории Николой Петровичем-Ньегошем // Коммерсантъ. 1997. 17 окт., № 178. С. 13.

[12] Дело Тер-Оганьяна: письмо в поддержку от музея-заповедника «Царицыно». URL: http: // artprotest. org (дата обращения: 11. 06. 2016).

[13] Юный безбожник Тер-Оганьян. URL: http: // artprotest. org (дата обращения: 01. 06. 2016).

[14] Дело Тер-Оганьяна.

[15] См.: Кругликови В. Апология Авдея Тер-Оганьяна самого ужасного современного российского художника. URL: http: // adindex.ru (дата обращения: 01. 06. 2016).

[16] Обвинительное заключение об акции А. Тер-Оганьяна в Москве. URL: http: // guelman.ru (дата обращения: 11. 06. 2016).

[17] Звездочетов К. В. Миси писи // Худож. журн. 1998. № 19/20. URL: http: // xz.gif.ru (дата обращения: 12. 07. 2016).

[18] Чумичева Н. В. Указ. соч.

[19] Толстова А. Ростовские великие: товарищество «Искусство или смерть» в Москве // Коммерсантъ. 2009. 29 сент., № 180. С. 14.

[20] Ворсобин В. В. Видишь, в центре Москвы возвышается крест? Повиси-ка на нем // Комсомол. правда. 2000. 10 апр. URL: http: // artprotest. org (дата обращения: 27. 05. 2015).

[21] Чумичева Н. В. Указ. соч.

[22] Там же.

[23] Киташова О. А. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. 2012. № 6 (2). URL: http: // articult. rsuh.ru (дата обращения: 27. 05. 2015).