

УДК 7.011

Е. Э. Дробышева

«НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, СЛИШКОМ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...»:
К ВОПРОСУ ОБ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Если ваше искусство ранит человека,
и вы не смогли его после этого вылечить,
значит, вы перешли границу.

Антон Адасинский

«Все спокойно и красиво — никакой пошлости, современности и прочего креатива...» — это цитата из раздела «Афиша» газеты «Московский комсомолец» за сентябрь 2015 г. [1]. Автор отзыва о некоем культурном событии — выставке — петербурженка, мама, посетившая мероприятие вместе с ребенком. Данное частное высказывание интересно нам как симптоматичное: в один ряд с «пошлостью» поставлены «современность» и «креатив», что не может не вызвать когнитивного отклика у размышляющего о смыслах актуальной социокультурной реальности. Расхожее утверждение «О вкусах не спорят» уместно в речи обывателя, культур-философский же дискурс «обречен» на споры и поиски оснований «суждений вкуса» — основы эстетических суждений, согласно И. Канту.

Сфера современного искусства вызывает ожесточенные споры — и по поводу формы, и по поводу содержания художественного высказывания. Сама по себе данная проблема настолько масштабна и многоаспектна, что в рамках любой исследовательской работы — не только статьи, но даже и монографии — возможно лишь наметить концептуальные основания дискурса и/или более подробно остановиться на анализе какого-либо феномена из огромного числа художественных фактов, событий, стратегий и их интерпретаций. В качестве исследовательской парадигмы мы выбираем аксиологическую. Базовым для авторской концепции архитектоники культуры является полагание ценностей в качестве ее оснований. Именно ценностное сознание познающего и оценивающего субъекта определяет конфигурацию модусов его жизненного мира, понимаемого в данном случае как биосоциокультурное пространство.

Поскольку мы говорим о *современном* искусстве, прежде всего, следует обозначить терминологическую проблему, *со-временность* — всегда есть совпадение с тем временем, которое является объектом изучения. Поэтому само понятие «современное искусство» по логике языка включает в себя все проявления художественного отображения действительности, относящиеся к описываемой эпохе. Современным для соответствующих периодов было и античное, и средневековое, и ренессансное искусство. Другое дело, что некоторые образцы произведений искусства предыдущих культурно-исторических эпох становятся классическими

в эпохи последующие, таким образом включаясь в «современное искусство», но в определенном качестве.

Объектом нашего интереса является современное искусство в узком смысле этого слова — то, что чаще всего обозначают как *актуальное искусство* или *contemporary art*. Не будем углубляться в терминологические нюансы, поскольку эта проблема лежит в другой исследовательской плоскости и на данный момент не имеет какого-либо конвенционального решения. В авторском «Словаре современного искусства» Макса Фрая по этому поводу подмечено: «Словосочетания *актуальное искусство*, *актуальный художник* появились в русском языке по инициативе самих участников актуального художественного процесса. В данном случае слово *актуальный* является эквивалентом английского *contemporary* (до этого момента в русском языке современный означало одновременно и *contemporary* и *modern*, что, согласитесь — форменное лингвистическое безобразие < ... > приходится писать: “современное”, не имея в виду никаких особых оттенков смысла, а исключительно ради удобоваримости текста» [2]. Как справедливо пишет С. В. Лаврова, «подчинившись изменчивой природе эпохи, это понятие бесконечно меняет свой облик, а мы свободно подразумеваем под ним диаметрально противоположные вещи» [3, с. 289].

Что же касается аксиологического дискурса, то здесь ситуация с понятиями едва ли более очевидна. С одной стороны, статус *Красоты* как одной из составляющих триады общепринятых ценностей, не требует обоснований, с другой же — как только мы обращаемся к *Красоте* как концепту, возникают вопросы к исходной парадигме, контексту, способам интерпретаций: мы вступаем в пространство субъективности. «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с *объектом* посредством рассудка, ради познания, а с *субъектом* и его чувствами удовольствия и неудовольствия посредством воображения», отмечает Кант [4, с. 203].

Проблема границ эстетического восприятия действительности напрямую связана с базовой культурной оппозицией — между природным и культурным началами человека. «Эстетическое чувство не меньше, чем рациональное начало (разум), выделяет человека из среды прочих живых существ (мы, впрочем, не знаем, ощущают ли вороны прелесть соловьиного пенья, а соловьи немелодичность карканья ворон)», — пишет Н. Д. Арутюнова [5, с. 8]. Способность выделиться из природной среды посредством творческих усилий, различить проявления телесного и духовного, сделать это различие базовым для формирования эстетического отношения к действительности является субстанциальной человеческой характеристикой. Историю искусства можно проследить, в том числе, с этих позиций — возрастания осознания возможности творящей личности реализовать «человеческое, слишком человеческое» начало, возвыситься над миром инстинктов, наполнить окружающий мир и собственную деятельность смыслом.

Эстетика напрямую занимается проблемой разграничения *про-явлений* в нашей жизни фактов «первой» и «второй» природы, обозначая переход от действительности к искусству. «Непосредственное восприятие прекрасного в живой жизни с трудом освобождается от “тела”, т. е. от природных ассоциаций — утилитарных,

плотских, моральных, мистических, религиозных, социальных, функциональных» [5, с. 9]. Сумев в ходе развития художественных практик «отделить эстетическое чувство от чувственности», искусство в XX в. отчасти возвращается к исходному синкретизму: «в настоящее время, однако, чувство и чувственность стремятся воссоединиться, < ... > эстетическое чувство заменяется чувственностью» [5, с. 10]. Исследователь пишет о «смешении двух отраслей эстетики, < ... > ведущих к взаимному непониманию и сбоям в дискуссиях о проблемах красоты». Эти две отрасли связаны, с одной стороны, с «прямым и непосредственным восприятием красоты и безобразия действительности, ее перцептивным познанием» и, с другой — с ее «познанием путем восприятия тех художественных образов, которые воспроизводят действительность, осуществляют сублимацию чувства, освобождая его от плотских влечений и увлечений» [5, с. 8].

Скептицизм, высказанный Ницше в отношении морали и религии, науки и искусства в его труде «Человеческое, слишком человеческое», во многом задал тон развитию культуры XX в. Сам Ницше назвал свою книгу «памятником суровой дисциплины своего Я, с помощью которой я внезапно положил конец всему привнесенному в меня “святому восторгу”, “идеализму”, “прекрасному чувству”» [6]. Мы же в качестве основного концепта для данной статьи используем парафраз на тему его формулы — «нечеловеческое, слишком нечеловеческое» — для обозначения одной из нарастающих тенденций современных художественных практик, а именно — стремления к «новой чувственности», актуализации телесности в качестве оппозиции цивилизованным, рациональным основаниям современного человеческого существования, ремифологизации важнейших опор идентичности.

Будучи «витриной» ментальных метаморфоз, происходящих в обществе, искусство наиболее явственно репрезентирует как их основания, так и актуальные формы воплощения. Ценностные основания актуальной культурной архитектоники находят свое художественное выражение в различного рода арт-практиках, в том числе — телесно ориентированных. Речь идет о таких жанрах, как танец и балет, «пластический» или «физический театр», театр танца, и об их синтетических вариациях. Об аксиологии танца мы уже писали в предыдущих статьях, в частности — относительно ценности подлинности [7].

Среди отечественных творцов художественных форм и смыслов в обозначенной для исследования области особую нишу занимает группа «DEREVO», работающая в стилистике и технике «пластического» или «физического» театра. По поводу того, какой коллектив стал пионером-основателем данного направления в России, оценки исследователей и участников театрального процесса расходятся. В рекламных текстах декларируется, что «питерская публика открыла для себя явление физического театра именно благодаря Антону Адасинскому» [11]. Более подробно знакомым с историей пластического театра известно, что уже ленинградские зрители имели возможность увидеть впечатляющие эксперименты в этой области, которые продемонстрировали еще в конце 1960-х артисты Каунасской студии пантомимы под руководством М. Тенисонса, а затем — и «Театр пластической драмы», созданный «московским литовцем» Г. Мацквичюсом

в 1975 г. И, хотя опусы названных первопроходцев стилистически были далеки от спектаклей Адасинского, «большая форма пластического спектакля», по мнению театроведов, к моменту появления театра «DEREVO» уже могла восприниматься как «вполне “узаконенная” предшественниками» [8, с. 121]. Оставляем этот спор за пределами нашего исследования.

Вот что о жанровой принадлежности своего детища пишет его основатель Антон Адасинский: «Я очень люблю группу “Дерево” и себя самого периодически, но мы не относимся ни к какой форме — ни танца, ни театра. Группа “Дерево” — это группа “Дерево”. Да, мы занимаемся балетом, да, мы знаем, что такое модерн данс, да, мы знаем “релиз техник”, знаем фламенко, танго, мы очень много перетанцевали разных техник, но мы используем только тот материал, который необходим для данного номера, для этого спектакля. Если есть идея, для которой необходимо заниматься японским танцем буто, мы находим для этого возможности, едем, работаем. Год-полтора-два, чтобы потом выйти в этой краске на сцену. Мы умышленно избегаем любой таблички на груди. Это — группа “Дерево”. Это — годы работы, чтобы владеть разными техниками. В технике модерн данс, я думаю, мы можем позволить себе полчаса быть на сцене, нужно ли это нам, не знаю» [9].

Поводом к написанию данной статьи стало посещение автором спектакля «Ке-цаль», занимающего одно из центральных мест в афише театра с 2004 г. В 2006 г. театр «DEREVO» получает за спектакль «Архангела» на фестивале Fringe в Эдинбурге, а в 2007 г. — «Золотую Маску» в номинации «Новация» [10]. В анонсе спектакля на сайте галереи современного искусства «Эрарта» зрителя предупреждают: «Ожидать от театра DEREVO прямолинейного повествования было бы чистой иллюзией. В этих картинах движутся создания из настолько мистических, чувственно-фантастических измерений, что их едва ли возможно с чем-либо сопоставить» [11]. Спектакль, название которого отсылает к южноамериканскому мифу о священной птице с головой змеи — «это гимн тела, главного и первейшего человеческого инструмента» [10]. Не — гимн телу, как можно было бы ожидать в пределах понимания классической эстетики, а гимн тела, таким образом, целью авторов постановки была явно не артикуляция ценности Красоты, но вот чего? — вопрос.

Танцовщики/актеры на сцене — физически совершенные тела, нарочито универсальные, великолепно тренированные, не только без акцентов на гендерную принадлежность, но и вообще без акцентов на личностное, индивидуальное, в целом — *человеческое*. Происходящее на сцене сложно назвать танцем: набор рваных, аритмичных, дерганных движений отсылает к чему угодно, только не к идее/ценности телесной красоты и гармонии. У эстетики нет шансов в этом наборе животных, конвульсивных, хаотичных жестов под режущую слух музыку, сопровождаемом таким же дерганным, раздражающим светом. Хтоническая, низменная, грубая, животная сила корежит прекрасные атлетичные тела, сворачивает их в немыслимые позы, наводит первобытный ужас перед непреодолимым хаосом.

Из анонса к спектаклю на сайте театра «DEREVO»: «Приближение к главному. Лежу на животе. Мое лицо спрятано между коленями женщины. Глаза упираются

в колени. Все время надо прятать себя в гроб, в утробу, пещеру, могилу, влагалище земли. Чтобы сжали, похоронили. К главному... Разбить ее камнями. На куски все. Кость, мясо. А фарш поедят птицы... больше ничего не нужно впитывать. Искать подтверждения. Стало проще и дальше. И не важно умереть на краю горохового поля... сжать огромное к бороде, к косичке, к шлему гребешком... Раз. Раз. Не дать соединиться нашим ногам... не поздно. Не поздно. Я не иду. Меня ведут. И их ведут, и тех ведут. Творог в чулке затвердел, а было жидко. Расхлестать, размазать собой-ножом... И плыть по себе по всему» [10]. Насколько пластическая лексика создателя спектакля соответствует лингвистической — вопрос, открытый в силу своей риторичности. Эпатажность той и другой снимают со зрителя ответственность за адекватность восприятия, скорее — являются залогом отсутствия такой возможности в принципе.

Приведем несколько отзывов о спектакле «Кецаль»: «Перформанс, который временами напоминает сакральный языческий ритуал, — это череда пластических образов, демонстрирующих безграничный потенциал человеческого тела»; «В рассеянном свете <...> возникают картины, которые *одновременно очаровывают и отнимают очарование*»; «Свет и визуальные образы незабываемы. Танец и движения — захватывающи»; «По сути это можно рассматривать как иллюстрацию к теории эволюции. Актеры извиваются и прыгают, как если б они были первыми выходцами из “первичного супа”. < ... > Смерть и возрождение. Эпическое путешествие, сделанное «Деревом» так *мучительно по-человечески*»; «Заклученные в лагере, люди как подопытные кролики или сперматозоиды с их текучими движениями в поисках обратного пути из матки»; «DEREVO выбирает маленький театр, скрытый от “широких масс”» [10]; «чувственный языческий ритуал, посвящение первородной телесности, миф, материализованный в причудливых и выразительных пластических образах < ... > фантастический коллаж, осколок параллельного мира, населенного причудливыми существами, чувственными и мистическими, *воплощающими идеал сверхчеловека*, в котором сохранилась нерушимая целостность духовного и телесного» (*курсив мой — Е. Д.*) [12]. Мнения неоднородны, их объединяет одно — равнодушных нет.

Очевидно, что в искусстве нет, и не может быть однозначного восприятия и оценки (если речь не идет об условиях тоталитарного режима). Ценностное сознание воспринимающего субъекта опосредовано его образовательным уровнем и культурным бэкграундом, возрастом и окружением. Мы также не пытаемся навязать *оценку*, речь идет лишь о проблематизации концепта Красоты в парадигме постмодернистской эстетики и об обозначении, на наш взгляд, важной тенденции в актуальных арт-практиках — формировании тренда на телесность как самоценность, пробуждение чувственности, свободной от эстетического чувства.

Являясь адептом «физического театра», Адасинский манифестирует и воплощает влияние подсознательного на сознательную творческую деятельность не только в собственных произведениях. Он курирует и проекты молодых авторов в рамках «Группы продленного дня (ГПД) Антона Адасинского». Так, к примеру, «физический спектакль» «У Лики» под эгидой ГПД представляет собой «исследование средствами физического театра. “Физическое” (плотское, телесное, SOMA)

высказывание — совершенночистое, честное, не загнанное в форму СПЕКТАКЛЯ, не прозванное РАЗМИНКОЙ, ни кем и ни чем не профильтровано через чьи-то посылы и сверхзадачи, не подкрашено, не подслащено. Только мы и наши тараканы, сны, видения, привидения, наше “*al dente*”» (*орфография сохранена — Е.Д.*) [13].

Древние люди, жившие в сопричастности природным силам, ощущали ее как гармоническую связь, обеспечивающую человеку его же антропологическую целостность — окружающая природы «достраивала» недостающее, придавала силы и смысл его существованию. Современный «расколотый», «расколдованный» (в веберовском толковании) мир обостряет тоску по утраченному синкретизму. Отсюда — стремление художественными средствами восстановить, хотя бы в хронотопе спектакля, искомую целостность. «Там, где беда жутко скручивает понятие мира и гармонии в крепкий узел, который, в конце концов, взрывается и распадется на отдельные части руин, как символ разрушения и насилия. В похожей пустоте удушья внутренние птицы не взлетают как мечты. А в простоте величия природы царит непревзойденный покой и наслаждение, где все человеческие размышления выравниваются в одну и только одну Таинственную песню Любви», — цитата из анонса спектакля «Отражение», «танцевальной притчи, описывающей картины мира, где между светом и тьмой существует промежуток, в котором заключен основной секрет Творца» [10].

В стилистике, сходной с анализируемой нами постановкой Адасинского, был решен «шедевр французского *contemporary*, поставленный в 1981 г. — спектакль Маги Марен “*May B*”» — согласно оценке Э. Г. Гончарской, — «интеллектуальная провокация *per se*». Искусствовед пишет: «Культовое действо-диагноз навеяно пьесами Сэмюэла Беккета “В ожидании Годо” и “Конец игры” и посвящено минутам глубочайшего человеческого унижения. Представляет оное десяток уродцев в исподнем грязно-белого окраса, с застывшими набеленными лицами и черными провалами глазниц, с крючковатыми носами и оттопыренными ушами — кажется, будто в этих существах воплотились все химеры и горгульи Нотр-Дама. Бомжеватые аутисты с обочины, почти идиоты — то ли обитатели психушки, то ли контингент дома престарелых — движутся в замедленном ритме, являя собой визуальную аллегория тупиковости и вневременности существования» [14, с. 133].

Исследуя художественную парадигму *contemporary dance*, Гончарская формулирует ее так: «несовершенное тело и неидеальная душа, лишенные всякого романтического налета». «Лебеди, претерпев обратную трансформацию, превратились в гадких утят — вроде лысых нелепых гибридов Матса Эка или brutальных мускулистых птиц Мэтью Боурна; сильфиды и виллисы, забыв о способности летать, как “пух из уст Эола”, шмякнулись оземь и принялись ползать по полу. Партерные экзерсисы одержали верх над верхними поддержками, и почти все обитатели балетной страны¹ принялись отчаянно косолапить. Место на сцене заняли индивиды с нестандартными пропорциями, с “невыворотными” стопами,

¹ Автор подчеркивает, что речь идет исключительно о *contemporary dance* и несколько не касается балета классического, равно как и неоклассики — хотя последняя, безусловно, достойна отдельного разговора.

с нарочито неуклюжими жестами. На смену трехсотлетним классическим канонам пришли новые каноны красоты [14, с. 131].

Проблема состояния посткультуры активно обсуждается в гуманитарном пространстве историками и социологами, футурологами и философами, культурологами и экологами. Френсис Фукуяма, автор нашедшей концепции «конца истории», еще в 2002 г. издал труд «Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции», в котором поставил вопрос о влиянии технологий на саму природу человека, о возможности превращения его в постчеловека. Со времени издания работы о конце истории в 1989 г. сам автор пришел к выводу о том, «что лишь один аргумент невозможно отвергнуть: конца истории не может быть, пока не будет конца науки» [15].

Балансирование на грани человеческого и постчеловеческого, о котором говорят футурологи — тема, занимающая умы любого социально ответственного человека. Но помимо науки, меняющей мир, у нас остается искусство, средствами которого мы можем не только выразить свою тревогу или надежду, но и сформулировать актуальное понимание ценностей, обеспечивающих архитектурную устойчивость культуры в *со*-временном нам хронотопе.

Поскольку проблема, поднятая нами, в силу своей многоаспектности не имеет одного лишь рационального решения, завершив наше исследование в рамках данной статьи цитатой из работы Ницше, от названия которой мы отталкивались. «Любовь как искусный прием. Кто хочет действительно узнать что-либо новое (будь то человек, событие или книга), тому следует воспринимать это новое с наибольшей любовью, быстро закрывая глаза на все, что ему кажется в нем враждебным, отталкивающим, ложным, и даже совсем забывая об этом; так, например, он должен делать величайшие уступки автору книги и прямо-таки с бьющимся сердцем, как при скачках, желать, чтобы он достиг своей цели. Дело в том, что таким приемом пробиваешься к самому сердцу нового объекта, к его движущему центру: а это именно и значит узнать его. Когда это достигнуто, то разум позднее делает свои ограничения; эта чрезмерная оценка, эта временная остановка критического маятника была лишь искусным приемом, чтобы выманить душу чего-либо» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиша // Московский комсомолец. 16–23 сент. 2015 г.
2. Арт-азбука: Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая // URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/actual-iskusstvo/> (дата обращения: 11.04.2016).
3. Лаврова С. В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 38. С. 277–299.
4. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–529.
5. Арутюнова Н. Д. Истина, Добро, Красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004. 720 с. С. 5–29.
6. Ницше Ф. «Человеческое, слишком человеческое»: Книга для свободных умов // PHILOCULT.RU. URL: <http://philocult.ru/1024-chelovechesкое-slishkom-chelovechesкое.html> (дата обращения: 02.03.2016)

7. Дробышева Е. Э. Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 39. С. 195–201.
8. Константинова А. В. «Анаморфозы Шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой. 2014. № 34. С. 108–122.
9. В отрыв! От реальности // Независимая газета. 2007. 6 апр. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1730196> (дата обращения: 11.11.2015).
10. DEREVO: сайт театра // URL: <http://www.derevo.org/common/rus/actions/> (дата обращения: 05.03.2016).
11. Театр DEREVO. «Кецаль» // Официальный сайт галереи современного искусства «Эрарта». URL: <http://www.erarta.com/ru/calendar/events/detail/ce8be6f7-2612-11e5-a8d6-8920284aa333/> (дата обращения: 02.04.2016).
12. Спектакль «Кецаль» в постановке Театра DEREVO // URL: <http://kudago.com/spb/event/спектакль-кецаль-в-постановке-театра-derevo/> (дата обращения: 02.03.2016).
13. Театр DEREVO // Страница театра ВКонтакте. URL: https://vk.com/derevo_teatr (дата обращения: 12.03.2016).
14. Гончарская Э. Г. Красота в обстоятельствах contemporary dance: Не-танец некрасивых людей // Архитектоника современного искусства: Сб. ст. / Под ред. Е. Э. Дробышевой, Л. А. Меньшикова. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой (в работе).
15. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Пер. с англ. М. Б. Левин. М., 2004 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3604> (дата обращения: 17.04.2016).