

Хронос и Традиция в проекции современной культуры**

Мы вступили в эру, когда происходит нигилизация фигуры Будущего, оно утрачивает прежнюю привлекательность. Человечество переживает глобальное разочарование в идеях, принципах, морали, на которые привычно опирается современное европейское общество. Теория *конца истории* Ф. Фукуямы (1989), утверждающая несостоятельность глобализированного мира, все чаще оспаривается, но не уходит из спектра научной рефлексии. Конец истории периодически откладывается, но сам факт постоянного внимания к данной концепции свидетельствует ее значимость. Финалу истории в различных культурах находили множество версий противостояния, назовем в этом ряду *утопию, традицию, ритуал, оккультные практики*, соотносимые не с бранным бытием, но с Вечностью. Чем жёстче ощущение Конца, тем активнее предпринимаются попытки его преодолеть, вытолкнув в *неопределенное будущее*.

В нашем докладе мы попробуем обозначить динамику сюжета *конца истории* в современной культуре и варианты исхода; важно показать, как кризис идеи Будущего отражается в ключевых направлениях, художественных стратегиях XX–XXI вв. В наших рассуждениях мы будем апеллировать к идеям Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, М. Ямпольского, высказанным в ряде их классических работ¹.

Итак, чувство преодоления истории, как правило, обеспечивается единообразием в идеях, желаниях, вере сообщества, ориентирующегося на *ритуал, неизменность традиционного уклада*. Эту особенность и отразили утопии, избавляющиеся от соблазна *Иного*. Вместо перспективы *Диалога* культура опрокидывается в мистику, метафизику, заговаривающие *Время*, что характеризует ситуацию слома эпох, ужаса перед неизвестным. Не случайно утопические идеи, эксперименты в русской культуре рубежа XIX – XX вв. затмевают почти весь исторический горизонт. На смену им вскоре приходят глобальные утопии «светлого будущего» соцреализма, конкурирующие с конца 1950-х с проектом «светлого прошлого» традиционализма. Обвал утопических идей и есть указание на ситуацию *конца истории*, когда цивилизация вступает в эпоху стагнации. Данному обстоятельству противостоит пафос *авангарда*, бросающего вызов традиции, требующего обновления системы культурных кодов, языка, от героев прошлого спешно освобождают «пароход современности». Новое искусство торжествует на *обломках* уходящего мира, из-под которых появляются уцелевшие «маленькие люди», ранее отринутые.

Трикстер как герой перекрестка

Модернизм с его отказом от традиции, приоритетом новизны, любовью к эксперименту делает избранным персонажем смельчака, *трикстера*, который

* Ковтун Наталья Вадимовна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и методики ее преподавания филологического факультета Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева (Красноярск); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург); nkovtun@mail.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

¹ См.: Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры (Таллин, 2010), Культура и взрыв (М., 2018); Смирнов И.П. От противного: Разыскания в области художественной культуры (М., 2018), Быт и инобытие (М., 2019); Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории (М. 2013), Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики (М., 2022), Книга рая: путь. Морфология непостижимого и недосыгаемого (М., 2024) и др.

становится ключевой фигурой эпохи. В условиях глобальной бифуркации системы прежние герои и праведники обречены, но плут, проникающий через все преграды, способен устоять, демонстрируя неистребимую *витальность*. С конца 1920-х гг., однако, логика авангарда меняется. Будущее почти полностью исчезает из поля интересов авторов. Если *ранний авангард* отдает должное артистизму личности *трикстерского* склада, преодолевающей инерцию прошлого, то авангард 1940–1950-х гг. предлагает определяться в *настоящем*, чтобы не попасть в ловушку минувшего, из которой невозможно освободиться.

Как покажет Ю.М. Лотман, бифуркация культурной парадигмы или «взрыв» выталкивает в центр культурного поля *обитателей окраин, авантюристов*, девиантное поведение которых успешно конкурирует с нормой. Время трикстера в мире и литературе приходится на период открытия фиктивности устоявшихся традиций, когда возрастает потребность нового. В образах, маркированных чертами трикстера, и растрачивается избыток цинизма, через них исследуются жизненные перспективы. Явление трикстера обязательно подчинено сверхцели, ее достижение всегда предполагает нестандартное решение, причем на путях, противоположных известным схемам. Такая сверхцель не может быть решена коллективом, который всегда ориентируется на общее, закономерное и требует героя-«чужака», стоящего вне общины, обладающего особым типом поведения, психологическим складом. Появление трикстера – знак потребности в индивидуальности, личности.

Взрывные механизмы культуры, по Ю. Лотману, высвобождают новые пространства, возможности. В это время происходит разбалансировка системы, явления, считавшиеся периферийными, выдвигаются в центр. *Обломки, останки* исторического прошлого становятся культовой площадкой для эксперимента, что иллюстрирует важнейшие для искусства XX в. идеи В. Бенямина о барочной драме с ее культом руин². *Руина* провозглашается культурной ценностью, доказывающей не бренность произведений искусства, но «всевластие художника, дающего ломкому и разваливающемуся вторую – перспективную – жизнь»³. Идеи такого рода подсвечивают в России время *модерна*, *ранний авангард*, отчасти «*оттепель*», пришедшую на смену социалистическому реализму, когда вместо плакатных героев явились *Живой Б. Можая*, *Матрена* и *Иван Денисович А. Солженицына*.

Постистория и феномен массовой культуры

После *культурного взрыва*, однако, пафос обновления резко снижается, оформляется поворот к *постистории* (термин А. Гелена, 1952 г.), что связано с разочарованием в самом человеке, его возможностях выстраивать пути цивилизации и выживать. С постисторией связано глобальное распространение *массовой культуры*, антиаристократизм, отсутствие новизны, оригинальных идей. «Историческая модель, которая используется в современной ситуации, определяется тем, какой человек в ней является актором и интерпретатором исторического свершения. К сожалению, современный человек – это не пророк и

² Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 185-186.

³ Смирнов И.П. От противного: Разыскания в области художественной культуры. С. 55.

не богоборец Прометей, но довольно “спокойная” фигура “последнего человека”, человека толпы и масс», - пишет критика⁴.

Доминирование масс сказывается во всех сферах бытия, само понятие *высокого* скомпрометировано, во главу угла ставится *культура потребления*, искусство развлечений, реклама, оборачивающиеся глобальной стагнацией. Основное внимание уделяется вещной экстравертности и телесной зрелищности поп-объекта, предстающего в ракурсе его экзистенциального восприятия. «Феномен нарциссизма и характер опредмечивания образа в духе Look – явные признаки метаморфозы телесности субъекта и в итоге его деградации в условиях кризиса соотнесенной с ним реальности», – пишет К. Каррьеро⁵. Успешность художественного потребления поп-артовского объекта диктуется его убедительностью как знака вторичного, «уже свершившегося» – *смерти*. Ярчайшими авторами, представившими различные стратегии *игры в существование*, стали художники нью-йоркской школы: Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, Д. Сигал и др. В их работах создается ощущение, что поп-арту больше нечего сказать, кроме признаков смерти, «отбросов», «остатков» того, что уже было: застывший посмертный образ Мэрилин Монро, напоминающий маску («Персиковая Мэрилин» Э. Уорхола), или портрет Э. Тейлор, сделанный в 1963, когда звезда угодила в больницу для алкоголиков («Серебряная Лиз» Э. Уорхола). Закономерности становления общества потребления исследуются и в текстах известных *антиутопий*: от «Мы» (1920-1921) Е. Замятина до «Кыси» (2000) Т. Толстой и «ГенАцида» Вс. Бенигсена (2012); от «Дивного нового мира» (1932) О. Хаксли, «1984» Д. Оруэлла (1949) и до «Покорности» (2015) М. Уэльбека.

Технократическая цивилизация, характеризующая время постистории, особым образом ставит вопрос о «ветхом Адаме», «последнем человеке», характеристики которого не соответствуют принятым темпам цивилизации, вынуждая прибегать к помощи искусственного интеллекта, стереотипизации жизни. Сами эти процессы делают неразрешимой ключевую проблему бытия – проблему *витальности*, сохранения структуры Личности в ее онтологическом понимании. С осмысления данного вопроса в известной мере и начинается становление отечественной *традиционалистской прозы*. Трагическая судьба человека разворачивается на фоне разрушения самой среды его обитания, о чем пишут С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин, Р. Сенчин, А. Варламов, предопределяя развитие *экологического* направления в русской литературе.

«Голый человек» – центральная фигура постистории

В европейской культуре кризисная ситуация *постистории* становится очевидной в конце 1950-х – 1960-е гг., с ее рефлексией связаны ключевые работы М. Фуко⁶, Ж. Бодрийяра и Э. Сиорана⁷, Д. Агамбена⁸. Последний с его идеей «голого человека» как центральной фигуры культуры XX в. оказывается на грани открытия тайны онтологии. С этим связана перспектива нового прочтения

⁴ Соколов Б.Г. Постапокалипсис и постистория // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2023. Т. 39. Вып. 2. С. 281.

⁵ Каррьеро К. Потребление и поп-арт. Предъявление предмета и кризис объективации. М.: Искусство – XXI век. 2010. С. 11.

⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб., А-сэд, 1994.

⁷ Бодрийяр Ж., Сиоран Э. Матрица Апокалипсиса. Последний закат Европы. М.: Алгоритм, 2015.

⁸ Агамбен Дж. Номо sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / пер. с итал. И. Левина, О. Дубицкая, П. Соколов. М.: Изд-во «Европа», 2012.

«лагерной прозы». Можно сказать, что отечественная словесность рубежа XX – XXI вв. – повествование о «голом человеке», случайно уцелевшем на периферии мироздания. Главное, на чем сосредоточена такая проза, – проблемы бытия, возможности существования на границе живого и мертвого, в крошечном мире. Если для А. Солженицына, В. Шаламова, Е. Гинзбург, Г. Бёлля... *танатологическая проза* в том числе результат личного трагического опыта, то целым рядом художников середины XX в. мотивы *отсутствия, самоубийства, смерти* прочитаны очень буднично, отражают катастрофизм личного мироощущения, невозможность найти *свое место* в сдвинувшемся мире (поэзия Л. Черткова, С. Красовицкого, проза Дж. Керуака).

В конце XX в. во Франции «формируется направление “эстетика исчезновения” (а применительно к текстам выживших узников лагерей – “эстетика Лазаря”)»⁹. Его миссия – исследовать высказывания о лагерях смерти, преступлениях тоталитарных режимов, имевших место в XX в. Важнейшими инструментами рефлексии стали такие понятия, как *«голая жизнь», письмо, след, руина, призрак*, отражающие картину гибели, истребления и исчезновения его следов. Тогда художественное Слово о «голом человеке» и должно сохранить *память, свидетельствовать*. Произведения начала XXI в. демонстрируют – «голый человек» по-прежнему остается в центре внимания авторов. Его принципиальный отказ от культурной нормы, от «голового Бога» утверждает силу *крошечного мира* как единственно возможного. На этом фоне стратегия героя-трикстера признается едва ли не универсальной, что и демонстрирует «новая лагерная проза» З. Прилепина, Г. Яхиной, Е. Водолазкина.

Техногенная цивилизация и проблема витализма

В 1992 г. в продолжение своих прежних рассуждений Ф. Фукуяма пишет работу «Конец истории и последний человек». Публикация стала ответом на критику известной теории автора с позиций остросюжетной современности. Исследователь полагает, что, несмотря на все разногласия, некие общие точки в понимании Будущего человечеством достигнуты, противоречия же исходят не столько от столкновения различных цивилизационных моделей, сколько от непонимания и сложностей внутри самой западной демократии. Сегодня эта логика все чаще называется спекулятивной.

Одна из трагических ситуаций современности – в неразрешимости противоречий между темпами развития *техногенной цивилизации* и собственно живым, *витальным* (теории трансгуманизма и постгуманизма). Поскольку само по себе технократическое будущее без человека не имеет перспективы, а движение цивилизации остановить невозможно, противоречие остается тупиковым. В сегодняшней литературе названная проблематика маркирует *экологическую прозу*. Повесть «Прощание с Матерой» В. Распутина получает фатальное продолжение в романе «Зона затопления» (2015) Р. Сенчина; А. Иванов вполне в духе современного *эко-хоррора* пишет фантастический роман «Вегетация» (2024), события которого происходят в постапокалипсическом мире после войны,

⁹ Ардамацкая Д. А. Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2013. № 2. С. 137.

эпидемии, мора. Выжившие люди сталкиваются с преследованием «зачумлённых машин» и бригад лесорубов, не знающих преград.

На этом фоне важнейшими мастерами XX в. признаются те, кто сумел передать *миг бытия* в его неповторимости. Историю русского постмодернизма как правило начинают с текстов В. Набокова, сумевшего запечатлеть миг бытия как взмах крыла бабочки. В этой же парадигме музыкальные, поэтические и живописные эксперименты Серебряного века, поиск архаико-будетлянских правил универсального языка В. Хлебниковым, теория «моментального письма» А. Крученых, где образы возникают спонтанно из самой языковой материи; расширение художественного мышления за границы смысла и «разумности» у К. Малевича (трактат «О поэзии», 1918–1919). В названной логике авангардные работы Н. Гончаровой, изобретение *лучизма* М. Ларионовым с их практикой «спонтанного рисунка». Характерны иллюстрации последнего к книге А. Крученых «Старинная любовь», здесь лучизм выступает как постижение *транценденции материи*, «физического транцендентализма»¹⁰. Раннего М. Ларионова привлекают *импрессионизм, фовизм, сезаннизм* с их искусством передавать *мимолётные блики* на предметах, переживать состояния наслаждения яркостью живого мира, его витальной энергией. Для наших рассуждений важно, что в самой манере М. Ларионова с ее близостью искусству лубка есть что-то *трикстерское, ироничное, витальное*. Показательны его работа с идеями итальянского футуризма, сотрудничество с А. Крученых в том числе и над сборником «Помада» (1913), который открывается «манифестом заумной поэзии» – стихотворением: «Дыр бул щыл...». По заявлению поэта, «слова его не имеют определенного значения»¹¹. В этой логике конкретного смысла не имеет и лучистая гравюра Ларионова на обложке книги, выдержанная в стиле *примитивных рисунков*. Позже Художник ищет формы для воплощения световой материи: световая пыль, световая ткань, заполняющие *пустое пространство*.

Эпоха модерна, уходя через катастрофы, руины искусства прошлого, запечатлела на холстах сломанный, безумный мир, освобожденный от причинно-следственных связей, стремилась передать только *луч, миг, блики, архаику первоизобразительности*, и потому эсхатологические идеи лишались катастрофизма, выступая как свидетельство поворота к преодолению прежнего порядка вещей, отмене времени. Еще в 1913 г. в сборнике «Смерть искусству» В. Гнедов пишет «Поэму конца», состоящую из названия и чистого листа. К. Малевич в манифесте «О новых системах в искусстве» (1919) подчеркивает: «Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований, избегнем всякого жонглирования на проволоке искусства разными предметами, <в> чем упражняются теперь».

Постмодернизм и процесс руинизации культуры

Европейский постмодерн потому и начинается с *tábula rása*, с *гимна пустоте*, с признания *молчания* как особой ценности, ибо за его плечами Руины, Пробелы, Небытие. Показательны в этом отношении тексты С. Беккета,

¹⁰ См.: Бобринская Е. Лучизм М. Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 2020. № 4. С. 15.

¹¹ Perloff M. The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture. Chicago: University of Chicago Press. 2003. С. 123.

Э. Ионеско, К. Кейджа. Если К. Малевич освободил живопись от предметности; Беккет в пьесе «В ожидании Годо» (1948-1949) открыл «театр абсурда», то Кейдж похожим образом обошелся с музыкой, лишив ее звучания. В его трехчастной композиции «4'33''» для фортепиано (1952) звуки отсутствуют, автор предлагает слушать *тишину*. Ряд исследователей связывают подобные эксперименты в живописи, музыке с влиянием восточной философии и дзен-буддизма.

В художественных опытах *московского концептуализма* (В. Янкилевский, В. Пивоваров, И. Кабаков, А. Монастырский, Д.А. Пригов, Б. Гройс, Э. Булатов) очевидно влияние аскетической теологии, буддийские коннотации, идеи китайской философии, книги о которой стали доступными в 1970-е гг. На полях наших рассуждений заметим, что примерно к этому же времени относятся ключевые тексты о художественных руинах, музеефикации памяти в отечественной словесности – «Пушкинский дом» (1964-1971) и «Лаз» А. Битова, «Заповедник» (1976-1983) С. Довлатова. Подводя итоги московского концептуализма И. Смирнов пишет: «Если иметь в виду коллективную креативность, то можно сказать, что за концептуализмом образовалась пустота»¹².

Конец постмодернизма в Европе и России – время *пародии*, когда любые идеи, образы становятся предметом для насмешки, однако поздний постмодернизм предпринимает ностальгические попытки выйти из этого тупика, найти **живое**. Отсюда обострение интереса к *мифу*, *архаике*, когда самой устойчивой темой современной культуры остается *руина*, складывается *культ руин*, что связано с окончательным отказом от идеи витального, целостного образа мира. Осколки, руины провозглашаются универсальными ценностями, в их неизбежности есть своеобразная красота и надежда (работы Г. Брускина, В. Фролова, И. Кожина, Н. Бункиной и ее школы). Исследованию названного феномена и посвящена книга Р. Маколей «Удовольствие от руин»¹³. «Руины отсылают не к изначальной точке существования цельного предмета, а к тому разнообразию форм и функций, которыми предмет обрастает на протяжении своего существования. (...) Они заявляют о пересечении прошлого и настоящего, о многорусловом характере истории, о существовании альтернативных исторических рядов, о возвращении прошлого или его подспудном присутствии в настоящем», – считает критика¹⁴.

Постпостмодернизм

и стратегии преодоления «ада современности»

Особенно стоит сказать о трансформации пост-эстетики в искусстве *постпостмодернизма*, ключевыми феноменами которой стали *технообразы*, *виртуальная реальность* и *транссентиментализм*. Символом настоящего признается всемирная паутина Интернета, образы лабиринта и ризомы, заявившие о себе еще во времена постмодернизма. Идеи «транс-» и «прото-» характеризуют развитие эпохи в целом (М. Эпштейн), утверждается представление о хаосе как новом порядке – *хаосмосе* (Ж. Делез), считается, что классический постмодернизм с его предельными категориями и безумными героями уступает место «мирному» периоду (В. Курицын). По отношению к последнему акцент сделан на

¹² Смирнов И.П. Московский концептуализм и исторический авангард, или деконструкция деконструкции // Это не московский концептуализм.

¹³ Macaulay R. Pleasure of Ruins. New York. Walker and Company, 1984.

¹⁴ Шёнле А. Апология руины в философии истории // Новое литературное обозрение. 2009. № 5 (95) С. 24-25.

«технологическом искусстве» (дигитальном, синтезированном, виртуальном), технообразах, отличных от прежних художественных образов *интерактивностью*, требующей знания «инструкции». По сути речь идет об исчезновении объекта в деятельности, его растворении в киберпространстве, превращении в пучок виртуальных вариаций. Роли автора и публики микшируются, в центр выдвигается не *третья реальность* художественных симулякров, как в эстетике постмодернизма, но «виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность»¹⁵. В этой же логике исчезает означающее, его место занимает фантомный объект, не предполагающий онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее. Тогда жизнь, смерть, бытие – условности, подчиненные правилам компьютерной игры, где всегда есть шанс начать историю сначала в зависимости от настроения игрока.

В словесности история постпостмодернизма связывается с развитием *гиперлитературы*, оперирующей не текстами, но текстопорождающими системами, когда читатель за компьютером сам выбирает стратегию развития сюжета и героев: М. Джойс «После полудня, рассказ» (1987), У. Гибсон «Виртуальный свет» (1993), Ф. Крамерс «Перестановки» (1996), Р. Кено «Сто миллиардов стихов», Э. Кас «Генезис» (1999). В отечественной парадигме в этом ряду называют имена В. Пелевина, главная тема которого – исчезновение действительности, А. Королева («Эрон», 1993), А. Бородыни («Гонщик», 1995), А. Джейн («Музыкальный приворот», 2014 и др.), А. Васильева (цикл «Ученики Ворона», 2020). Особого разговора заслуживают новые синкретические жанры: *электронная поэзия, цифровая поэзия, биопоезия*. Средства массовой коммуникации способствуют ее доступности, быстрому распространению.

Общим для большинства текстов остаются здесь принципы делимости, взаимозаменяемости строк, эпизодов (файлов) в общем каталоге произведения. Автор-демиург превращается в *конструктора* иной реальности, получая дополнительные возможности дистанцироваться от «равнодушного тела письма»¹⁶. Специалисты считают, что этот прием обостряет восприятие самого восприятия, реальное и ирреальное уравниваются, отсылая к состоянию сна, видения, безумия, опьянения. Глобальный парадокс данной ситуации в том, что *сетература*, порожденные ею новые формы творчества, грамотности, не могут удовлетворить интеллектуальный запрос, который сами же иницируют.

Культуру начала XXI в. маркируют *усталость, вторичность, опустошенность*, что пытаются преодолеть, стимулируя навигирование эстетической мысли. Помимо упомянутого *трансэнтиментализма*, «новой чувственности», «новой искренности», *постиронии*, назовем в этом контексте *религиозные идеи Т. Горичевой*, художественную *практику М. Абрамович* и представителей близкого ей круга, наконец, теорию *культуроцентризма*, которая привлекает все больше внимания.

Т. Горичева, анализирующая постмодернизм в горизонте *традиционных религиозных практик*, видит в фигуре *юррода* один из возможных вариантов исхода

¹⁵ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя. 2000. С. 311.

¹⁶ Бавильский Д. Человек без свойств // Октябрь. 1996. № 7. С. 180.

из секулярного «ада современности». Юродивый с его неприкаянностью, наготой, свободой от мира сего особенно чуток к ритмам мироздания, к его изначальности. «Юродивый – самая современная, постмодернистская форма святости. В юродивом противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности, мучительности и таинственности. Оно в нем не только осознанно, но и снято: силой благодати и христианского смирения, которое в высшем незнании обретает опору и знание, в последней потерянности и отверженности находит себе самое надежное убежище», – настаивает философ¹⁷. Шокирующая, уродливая культура юрода способствует разрешению противоречий между сакральным и профанным, идеалом и реальностью, что обещает новый выход из тупика скепсиса и отчаяния. В известной степени это и есть проявление *сакрального оптимизма*, основанного не столько на экзистенциальном чувстве бытия, сколько на духовном понимании мира. Не случайно юродивый становится одной из самых востребованных фигур в актуальной русской прозе: от текстов В. Распутина, Л. Петрушевской до О. Павлова и Е. Водолазкина.

В этой же парадигме искусство М. Абрамович, поставившей себе целью через *шок, боль, катастрофу* разбудить *человеческое* в человеке. Один из устойчивых лейтмотивов раннего творчества М. Абрамович – *удар* («Ритм 10», «Отношения в пространстве»), где *тело мастера* универсализируется, становится образом мироздания. В работе «Три тайны» (1965), выставленной только в 1980 г., изображены три предмета, завуалированные красной, зеленой и белой тканью. Специалисты считают, что это отсылка к финальному перформансу авторки – похоронам. В «Манифесте жизни художника» М. Абрамович признает похороны «последним произведением художника перед его уходом», оставляет инструкцию о проведении собственных похорон в трех разных городах с условием, что нахождение тела останется в тайне. Перформанс очевидно развернут в сторону похорон К. Малевича, выполненных в супрематическом стиле.

Показательны работы М. Абрамович с фотографией, где она с помощью краски и монтажа ретуширует привычные туристические виды Белграда – серия картин «Освобождение вида». Идея найдет продолжение в перформансах: «Освобождение голоса», «Освобождение памяти», «Освобождение тела». Преодоление привычных художественных стратегий, устойчивых представлений о человеке, его теле и бытии реализуется в знаменитых перформансах «Очищение зеркала» (1995), где художница сначала моет скелет, а затем кладет его на себя, создавая ощущение, что он двигается, живет, дышит. В своих мемуарах авторка признается, что идея близости со скелетом подсказана *ритуальными практиками Тибета*. И сама стратегия перформанса подобна ритуальной, воздействует и на публику, и на самого исполнителя как *шамана*.

Скажем и несколько слов о теории *культуроцентризма*¹⁸, в рамках которого *культурные артефакты*, произведения литературы, искусства, великие руины прошлого признаются неистребимой ценностью бытия. Их власть может иметь различные перспективы (от возвышения до инфантилизации личности), но получает статус неизбежной.

¹⁷ Горичева Т. Постмодернизм и христианство. Л.: ЛГУ, 1990. С. 57.

¹⁸ Закс Л. Культуроцентрическая парадигма в современном искусстве // Quaestio Rossica. 2021. № 2. С. 419–435

Современность как анахронизм

Время современности таким образом и осмыслено как время *культурной памяти*, обращения к практике ритуала, великим руинам. Будущее измеряется в категориях *постчеловечество*, *постгуманизм*, *постискусство*. Реабилитация боли, шока в этом контексте и есть попытка заново открыть ценность *витализма* как основы человеческого бытия. XX в., вышедший из темноты «Черного квадрата», так перед ним и стоит, словно перед входом в Никуда, изнанку мира. Низкое, банальное приравнивается к искусству, как в инсталляциях И. Кабакова «Ящик с мусором», «Коммунальная кухня» (1991), «Туалет» (1992). Если ранний авангард захвачен планами покорения космоса, проектирует Будущее, то Кабаков уже разгребает руины рухнувших утопий, бытовой хлам («Красный вагон», 1991). Идея прогресса травестируется и профанируется. История искусства вряд ли может оцениваться в категориях движения, но скорее через *тавтологию* и *пародию*.

Подводя итог, подчеркнем, что простая двоичность смены *авангардного* и *традиционного* в культуре тоже вряд ли убедительна, ибо, как мы старались показать, архаические мифы зачастую встраиваются в искусство новейшего времени, древнейшие восточные учения, оккультные практики окрашивают ультрасовременные художественные акции. Миф, экстатическое неистовство ритуала выступают как *зеркало*, *Другое* сегодняшней культуры, по отношению к их сложности, многоплановости, скандальности она и формирует себя. Само понятие *современности* модифицируется, расшифровывается не как принадлежность к некой общей европейской хронологии, но как взаимодействие разноплановых, независимых друг от друга установок и видов деятельности, сохраняющих свою разнородность. «Современность в таком смысле слова всегда предполагает анахронизм», – считает М. Ямпольский¹⁹. Идея возвращения человечества к утраченному началу, первосмыслам через мифы, ритуалы, традиции, сохраняемые культурой, имеет и глубинный терапевтический эффект, спасает от ужаса истории.

¹⁹ Ямпольский М. Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. С. 34.