

Данила Булатов

Искусство катарсиса. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы

Статья посвящена феномену венского акционизма — перформативным практикам группы молодых австрийских художников, совместно работавших на протяжении 1960-х годов. В фокусе внимания венских акционистов, принадлежащих к так называемому поколению 1968 года, оказались одновременно и трагические страницы прошлого, и современные реалии консьюмеристской культуры. Именно всепроникающий режим товарного производства был воспринят этим поколением как механизм уничтожения памяти о трагических страницах прошлого, как новая форма тоталитаризма. Искусство в понимании венских художников должно было способствовать исцелению социального тела, избавлению его от патогенных эффектов — через обращение к таким методам психотерапии, как абреакция и катарсис.

Ключевые слова:

венский акционизм,
Герман Нитч, Гюнтер Брус,
Отто Мюль, Рудольф Шварцкоглер,
катарсис, фрейдизм, перформанс,
искусство как терапия, телесность.

Венский акционизм традиционно воспринимается едва ли не как самое радикальное художественное явление, возникшее в XX веке, однако радикализм группы австрийских художников, прославившихся своими акциями в 1960-е годы, связан скорее с теми болезненными и зачастую отталкивающими формами, которые принимало их искусство, нежели с самими его принципами, которые вполне вписывались в неоавангардный тренд десятилетия. По мнению Петера Бюргера, и исторический авангард начала века, и неоавангард 1950–1960-х годов отличало, во-первых, стремление «атаковать институт искусства», а во-вторых, жажда революционного преобразования всей жизни¹.

Первый из этих принципов — неотъемлемая составляющая произведенного так называемым поколением 1968 года пересмотра сложившегося после Второй мировой войны канона современного искусства, который основывался на принципе эстетической автономии произведения искусства. Новое поколение художников, активно заявившее о себе уже во второй половине 1950-х годов, отвергло как миф концепцию авторефлексивности искусства. Иллюзорность представления о «чистом искусстве» подкреплялась живыми примерами: так, послевоенная абстракция, которая преподносилась ее апологетами как выражение предельной свободы творчества, в условиях биполярного мира становилась воплощением аксиологии западной либеральной демократии и, что не менее важно, капиталистической системы. Тотальной коммодификации искусства, компромиссной встроенности в систему властных иерархий неоавангард противопоставил создание принципиально новых коллективных пространств художественной рецепции, которые бросали вызов всему существовавшему аппарату культурной индустрии. В частности, бурное развитие перформативных практик

1 См.: Bürger P. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde» // *New Literary History*. 2010. No. 41. P. 696.

имело своей целью преодолеть опосредованность зрительского опыта «созерцания» произведения искусства, а также противостоять переносу на искусство логики товарного производства и потребления.

Что же касается конкретных форм, которые приняли перформативные практики в Вене 1960-х годов, то они оказались выражением бунта молодых художников против художественной, социальной и политической жизни послевоенной Австрии, бунта, смыслом которого было преодоление политической пассивности нации, того состояния бюргерской самоуспокоенности, которые характеризовали австрийское общество в начавшийся вскоре после войны период бурного экономического роста. Если в соседней Германии, пусть и с некоторым запозданием, но начался процесс переработки нацистского прошлого, то в Австрии вплоть до 1980-х годов события, связанные с аншлюсом Третьим рейхом и последующим участием страны в мировой войне, на официальном уровне трактовались как следствие немецкой агрессии. «Австрия – первая жертва нацизма» – гласил популярный политический лозунг, а активное и добровольное сотрудничество с нацистами, равно как и массовая эйфория по поводу превращения Австрии в Остмарк, оставались в послевоенном австрийском обществе табуированными темами².

Таким образом, оба сформулированных Петером Бюргером принципа в полной мере нашли отражение в творчестве венских художников, шокирующие акции которых стали реакцией, с одной стороны, на разнообразные экономические, социальные и политические формы инструментализации искусства (то, что и формирует «институт искусства»), а с другой – на специфический постнацистский социально-политический контекст, определявшийся развитием коньюмеристского общества и одновременно замалчиванием преемственности политического режима 1938–1945 годов. Несмотря на то что из четверых главных протагонистов венского акционизма трое родились уже после аншлюса, эти семь лет оставили глубочайший след в жизни каждого: на фронте погиб отец Германа Нитча, в советском плену умерли отец и брат Отто Мюля, отец Рудольфа Шварцкоглера застрелился, потеряв под Сталинградом обе ноги. Отец Гюнтера Бруса на войне не погиб, но его откровенные симпатии к нацистам привели к полному разрыву

1 См., напр.: Uhl H. From Victim Myth to Co-Responsibility Thesis: Nazi-Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory // The Politics of Memory in Postwar Europe/Ed. by R. N. Lebow, W. Kansteiner and C. Fogu. London: Durham, 2006. Pp. 40–72.

отношений между ним и сыном. По-видимому, настоящая травма этого поколения была связана не столько с самой войной (хотя Мюль прошел ее как солдат, а Нитч с ужасом вспоминал о пережитых в раннем детстве бомбардировках), сколько с реальной или символической гибелью авторитарной фигуры «отца-шефа» (*Chefvater*), как называл своего отца Брус³. Что, как не мучительный и одновременно желанный разрыв со старшим поколением, воплощавшим собой порядок и систему, власть и насилие, что, как не отцеубийство, в терминологии Фрейда, выражало в творчестве венских акционистов навязчивое, ритуальное повторение опытов по унижению и умерщвлению плоти, смакование вида крови и человеческих испражнений?

Коллективной амнезии австрийского общества молодые венские художники противопоставили две наиболее действенные в этих условиях стратегии, связанные с разными художественными традициями: во-первых, с только формирующимися на основе «живописи действия» перформативными практиками, а во-вторых, с творчеством австрийских экспрессионистов начала века. С последними венских акционистов роднило не столько даже демонстративное пренебрежение к общественной морали и обращение к табуированным темам, но главным образом интерес к человеческому телу как инструменту артикуляции скрытых в нем психологических конфликтов, высвобождения врожденных инстинктов.

Стремление к выходу живописи за границы плоскости холста и актуализация самого процесса написания картины нашли свое выражение в ранних акциях венских акционистов. Так, самыми первыми перформансами Германа Нитча стали восемь «живописных акций» (проведенные в 1960–1962 годах), в ходе которых он создавал свои вариации на тему ташизма и живописи действия, работая преимущественно с красной краской и воском. На Нитча и Мюля большое влияние оказал итальянец Альберто Бурри, «материальные картины» которого стали отражением непосредственно пережитого им в годы войны (он служил военным врачом). Вне зависимости от использованных материалов (обгоревшей древесины, грубой мешковины, металлических листов или пластика) работы Бурри конца 1950-х – начала 1960-х годов неизменно вызывают ассоциации с кровотокащими, зашитыми или гноящимися ранами.

3 См.: Brus G. Die gute alte Zeit. Salzburg – Wien: Jung und Jung, 2002. S. 10.

Для Нитча с его залитыми красной краской монументальными полотнами (ил. 1–2) еще одним источником вдохновения послужило творчество его соотечественника Маркуса Прахенски, который с 1958 по 1962 год при создании своих абстрактных «каллиграфических» композиций работал исключительно красной краской по белому фону.

Однако занятие живописью быстро перестало быть для Нитча самостоятельной практикой и стало частью задуманного им гезамткунстверка — «Театра оргий и мистерий», созданию которого он посвятил всю свою жизнь. Идея такого театра родилась еще в 1957 году, и на какое-то время Нитч принципиально отказался от живописи, посвятив себя разработке сценариев такой драмы, которая бы позволила воссоздать ту интенсивность катартического опыта, который, по его мнению, предлагали дионисийские оргии и мистерии, античные трагедии, а также самые разнообразные древние культовые формы, служившие сублимации агрессивных человеческих инстинктов. Упадок роли религии и мифа в современном обществе привел к тому, что их функцию — интенсификацию жизненного опыта и «соединение с абсолютом бытия»⁴ — должно было взять на себя искусство. «Театр оргий и мистерий» Нитча, безусловно, генетически связан с представлениями о гезамткунстверке Рихарда Вагнера, который мечтал о возрождении драмы как о «высочайшем произведении искусства», призванном выразить общественное сознание⁵. Вместе с тем нельзя не отметить влияния на идеи Нитча и работ Фридриха Ницше, главным образом его трактата «Рождение трагедии из духа музыки», где немецкий философ с надеждой пишет о возрождении дионисийского начала, в котором ему видится залог преодоления раздробленности окружающей действительности, восстановление единства человека и мира⁶.

Таким образом, «живописные акции» стали для Германа Нитча лишь первым шагом на пути реализации его эстетической программы, главным смыслом которой становятся катарсис и терапия, оживление социального тела (не случайно «мифическим лейтмотивом» его Театра становится мотив смерти через жертвоприношение и последующее

4 Цит. по: Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s Vienna/Ed. by E. Badura-Triska, H. Klocker. Köln: Walter König, 2012. P. 32.

5 См.: Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 108–109.

6 См.: Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 94.

7 Подробнее см.: Vienna Actionism... P. 33.

8 Ницше Ф. Сочинения в двух томах... С. 117.



1. Герман Нитч. 5-я живописная акция, 15 января 1962

Фото: Петер Юркович

воскресение)⁷. В ташизме и живописи действия Нитча привлек в первую очередь «дионисийский динамизм», экстатическое первобытное начало, ведущее, выражаясь словами Ницше, «к сокровеннейшей сердцеvine вещей»⁸.

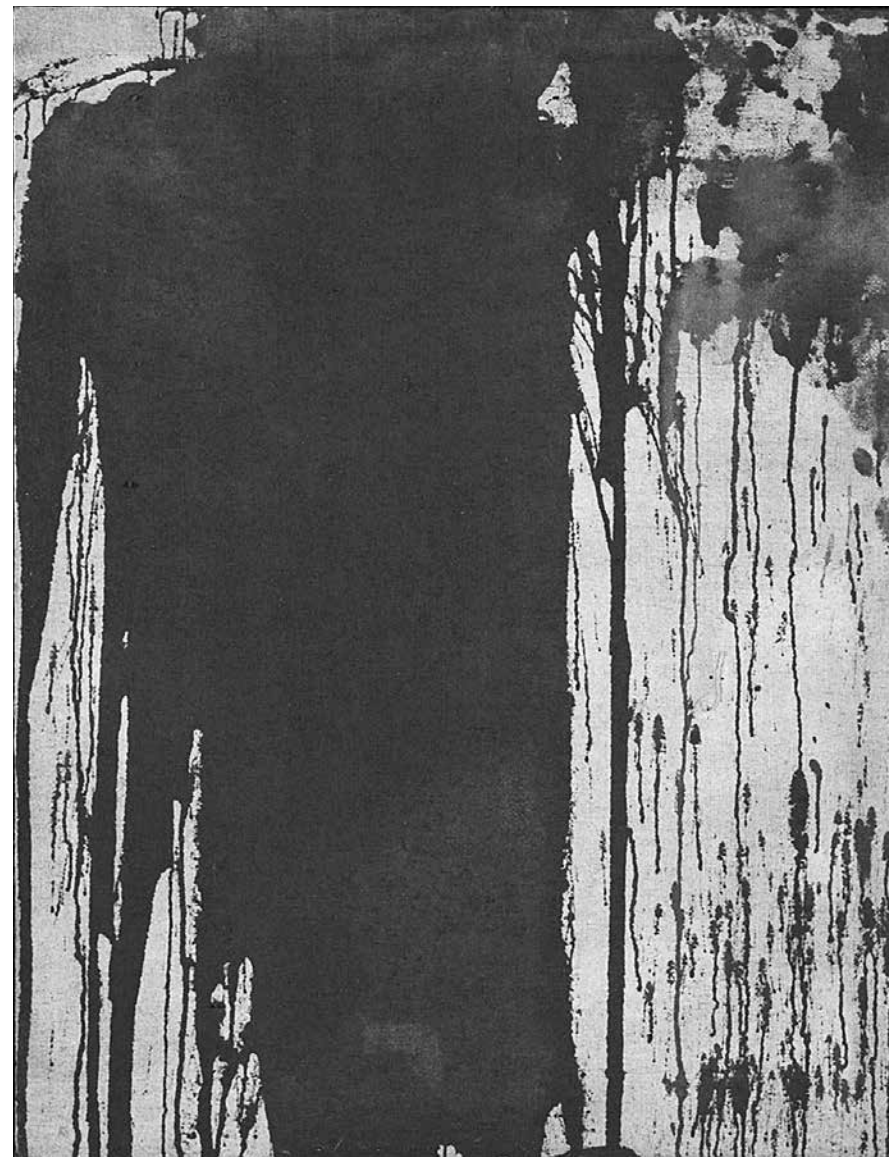
Следующим шагом Нитча на пути к интенсификации чувственного восприятия его работ стало применение им настоящей крови, которую он впервые использовал для завершения своего монументального живописного полотна (190 x 900 см), созданного в рамках акции «Кровавый орган» (1–4 июня 1962). Именно эту акцию, в которой помимо Нитча приняли участие Отто Мюль и Адольф Фронер, принято считать рождением венского акционизма. Трехдневный перформанс, прошедший

в подвальной мастерской Мюля, начался с того, что художники забаррикадировали главный вход в мастерскую кирпичами и закрыли все окна, совершив тем самым акт отделения себя от мира, ухода внутрь себя, символического погребения — чтобы на исходе третьих суток приглашенные зрители стали свидетелями их мистического «воскресения». Чтобы закончить свою картину, Нитч в последний день акции поехал на скотобойню и привез оттуда тушу ягненка, кровь и внутренности; полученные им в ходе этой поездки впечатления — вид свежерезанных туш, от которых шел пар, потоков крови, смываемой водой из шлангов, — лишний раз убедили его в правильности своих идей. Позднее Нитч вспоминал: «Акция, акционистский театр показали мне правильной вещью <...> Вся живопись информель оказалась бледной, моя собственная живопись оказалась лишь слабым средством выражения той жизненной силы, которая здесь, в единении со смертью, приобретала трагическое звучание»⁹. Подвесив тушу ягненка в позе распятия прямо к холсту, Нитч также расположил под ним покрытый белой тканью стол, и, выложив на него внутренности, начал поливать их кровью и горячей водой — так, чтобы на холсте появлялись новые красочные подтеки.

Участие Нитча в коллективном перформансе «Кровавый орган» ознаменовало собой начало нового, более не связанного с живописными средствами этапа в творчестве этого художника, который и сегодня продолжает проводить акции в рамках своего «Театра оргий и мистерий»¹⁰. Первая такая акция была проведена Нитчем 19 декабря 1962 года на квартире Отто Мюля и, не предполагая участие публики, носила, скорее, символический и программный характер (который передает фотодокументация действия): одетый в белые одежды Нитч стоял у стены, словно распятый (его руки были связаны и вздернуты вверх веревками), а Мюль поливал его краской. (Ил. 3.) Сознательно уподобляя себя Христу, Нитч словно декларировал, что его задача как художника — указать человечеству спасительный путь, выход из духовного и психологического тупика, который не в последнюю очередь был обусловлен подавленными травматическими переживаниями. В Театре Нитча художник или любой участник его акций, символически

9 Цит. по: Vienna Actionism... P. 41.

10 В 2017 году их количество перевалило за 150.



2. Герман Нитч. *Залитая картина*. 1963
Холст, масло. 105 × 80
Галерея Тейт, Лондон



3. Герман Нитч. 1-я акция,
19 декабря 1962
Фото: Ханс Нидербахер



4. Герман Нитч. 29-я акция,
11 декабря 1968
Фото: Беата Нитч

отождествляясь с Распятым, берет на себя «всю вину и сладострастие мира» — ради «познания ликования от воскресения». В выпущенном к акции манифесте «Кровавый орган» Нитч писал: «В своем искусстве (которое есть форма благоговения перед жизнью) я принимаю на себя все, кажущееся негативным, неаппетитным, извращенным и обценным, всю похоть вместе с исходящей от нее жертвенной истерией, чтобы избавить ВАС от доходящих до предела срама и стыда»¹¹.

Вовлечение публики в литургическое (оно же — мистериальное и оргиастическое) действие произошло уже в ходе второй акции Нитча, которая прошла 8 марта 1963 года и была приурочена к открытию галереи, принадлежавшей психоаналитику Йозефу Двораку. В преддверии акции Нитч залил все стены галереи красной краской в технике живописи действия, а посередине зала повесил тушу ягненка, которую в ходе акции он начал раскачивать — так что кровь и внутренние органы животного начали выплескиваться на расстеленную на полу ткань

и забрызгали зрителей. Правильному настрою публики должна была способствовать звучащая перед началом акции барабанная музыка сотрудничавшего с венскими акционистами композитора Анестиса Логотетиса. Дальнейшее углубление и расширение принципа синестезии, проявившегося в этой акции Нитча, стало главной линией, по которой продолжил свое развитие его «Театр оргий и мистерий».

Квазиритуальные события, которые организовывал Герман Нитч, занимают несколько обособленное место в ряду перформативных практик остальных венских акционистов, однако им находят параллели в более широком культурном контексте. Так, говоря о «Театре оргий и мистерий», невозможно не вспомнить также нацеленный на реализацию катартического опыта «Театр жестокости» Антонена Арто. В то же время лежавший в основе практик Нитча и остальных венских акционистов принцип прямой связи между физиологией и психологией, подразумевающий возможность воздействия на вторую посредством первой, непосредственно восходит к наследию австрийского экспрессионизма. Оскар Кокошка и Эгон Шиле стремились выразить в своих работах открытую Фрейдом иррациональную сторону человеческого существования, связанную с бессознательным и инстинктивным, изображая фрагментированные, невротически-болезненные тела, фокусируясь не на выражении лица, но на кистях и пальцах рук, на динамическом взаимодействии фигуры с пространством.

Сам же визуальный характер акций Нитча с часто повторяющимся в них мотивом распятия, в ряде случаев замещаемого окровавленной мясной тушей (ил. 4), позволяет связать его творчество с тем переворотом по отношению к телу и образу человека, который произошел в философии и в искусстве после Второй мировой войны. Шокирующий опыт концлагерей и разнообразных форм уничтожения субъекта способствовал открытию некоего интересубъективного пространства, той первичной и доличностной зоны, которой является человеческое тело, точнее говоря, мясо. Прежде интегральный образ человека низводится теперь до совокупности разрозненных структурных элементов, в каждом из которых раскрывается общее. Именно в этой системе координат оказывается возможной, в частности, трактовка распятия как частного случая «резни, бойни, искалеченного мяса и плоти» — как охарактеризовал

11 Цит. по: Vienna Actionism... P. 46.

один критик знаменитый триптих Фрэнсиса Бэкона «Три этюда к фигурам у подножия распятия» (1944)¹². Как и в картинах Бэкона, в акциях Нитча распятие и разделанная животная туша — взаимозаменяемые образы, равнозначность которых основывается на том, что в обоих случаях художник видит прежде всего мясо. Показательно, что желание освободить человека от животного начала (как Нитч сформулировал свою задачу в манифесте «Кровавый орган») реализуется художником через процедуры осквернения и театрализованного унижения человеческого тела — той самой животной, слабой и страдающей плоти, которую в каждом обнажила война.

Можно сказать, что акции венских акционистов неизбежно включались в политический дискурс именно за счет артикуляции в них механизмов репрессивного подавления тела, предельным выражением которых было планомерное уничтожение людей в концлагерях и на полях Второй мировой войны. Разрушение как таковое стало отправной точкой творчества Отто Мюля, переход которого к акционизму произошел в момент почти ритуального уничтожения картины, которое он осуществил весной 1961 года. Разрезанная кухонным ножом, разрубленная топором и растоптанная ногами картина превратилась в своеобразную «скульптуру», став, по признанию художника, первой жертвой его «разрушительных желаний»¹³. В ноябре того же года Мюль сформулировал для себя концепцию нового искусства — «искусства соединения всего и вся», любых окружающих человека материалов и предметов, которые должны образовывать «ритмические структуры» и вызывать «визуальные ощущения наподобие тех, что мы испытываем во время готовки»¹⁴.

Тотальность, которую приобретает разрушение в творчестве Мюля, была впервые продемонстрирована во время акции «Кровавый орган». За три дня Отто Мюль вместе с Адольфом Фронером соорудили масштабную инсталляцию из отходов и строительного мусора (во время работы над ней художники двигались навстречу друг другу из разных углов подвала, соединив в итоге получившиеся конструкции в единое целое). Получившееся нагромождение хлама (ил. 5) стало своеобразной

12 Подробнее см.: Brintnall K. L. *Ecce homo: the male-body-in-pain as redemptive figure*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Pp. 153–154.

13 См.: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: *writings of the Vienna Actionists*/Ed. by M. Green. London: Atlas Press, 1999. P. 79.

14 См.: *Vienna Actionism...* P. 376, 80.



5. Герман Нитч, Адольф Фронер и Отто Мюль во время акции *Кровавый орган*, 14 июня 1962
Фото: Гарри Вебер

инверсией мира, находящегося над мастерской Мюля: спускавшиеся со стен и потолка помещения клубки из проволоки, металлических лент и кабелей выглядели как корневая система Вены 1962 года — пространства безудержного потребления и неуправляемого производства отходов. Таким образом, уже в этой работе Мюля пафос послевоенной реконструкции и «экономического чуда» приобретает перверсивный, патологический характер. В сопровождавший акцию манифест «Кровавый орган» вошел его текст с ироничным названием «М-аппарат». В нем Мюль недвусмысленно противопоставлял себя послевоенному австрийскому обществу: «Шарлатанство, обценность и эстетика выгребной ямы — моральные средства против конформизма, материализма и глупости. Я против порядков, лишенных какой бы то ни было связи с реальностью <...> Как только во мне шевелится австриец, я включаю М-аппарат, чтобы



6. Отто Мюль. 1-я материальная акция: *Заблачивание женского тела — заблачивание Венеры*, сентябрь 1963
Фото: Людвиг Хоффенрайх



7. Отто Мюль. 9-я материальная акция: *Натюрморт — акция с женщиной, мужчиной и головой быка*, 11 июня 1964
Фото: Манфред Леве

не заработать язву желудка. М — это контролируемый синтез двух ассоциальных типов: святого и маньяка-извращенца. Аминь»¹⁵.

Подобная антиобщественная, подрывная позиция характеризует всех венских акционистов и, безусловно, роднит их с зародившимся в Европе в послевоенные годы леворадикальным движением, в рамках которого был сформулирован протест против общественного конформизма и бездумного «поглощения» современного искусства как товара. Включение во всеобъемлющий режим потребления и самого человеческого тела (о чем на исходе 1960-х годов с блеском напишет Жан Бодрийяр¹⁶) как раз и позволяло провести параллель между современным капиталистическим обществом и нацистской диктатурой: функционирование репрессивных и селекционных механизмов в прошлом рифмовалось с подчинением тела утилитарным принципам общественного производства в настоящем.

Именно как выражение универсального режима товаризации можно трактовать так называемые материальные акции, которые с осени

1963 года начал проводить Отто Мюль. Первой такой акцией стала работа с названием «Заблачивание женского тела — заблачивание Венеры», и уже в ней в полной мере проявилось стремление художника рассматривать задействованных в акциях людей исключительно как тела, обладающие определенными формальными характеристиками¹⁷. В ходе этого перформанса, проведенного в присутствии небольшого количества гостей, Мюль покрыл обнаженное тело женщины ошметками краски, затем скрутил его веревками и, наконец, вывалил на него мусор из большого помойного ведра. (Ил. 6.) Слово «Венера» в названии акции очевидно должно было напомнить о том, что женское тело испокон веков подвергалось сексуальной объективации, а мифологические сюжеты служили поводом для создания эротических изображений. В соединении с финальным актом погребения женщины под грудой отходов это позволяет трактовать все действия Мюля как язвительный комментарий на общество потребления с предусмотренными в нем новыми формами объективации и эксплуатации женского тела. В этой связи понятны и многочисленные отсылки в акциях Мюля к кулинарии: так, в одной из акций, «Панировка зада» (1964), женское тело было превращено художником в основу для приготовления традиционного блюда австрийской кухни — венского шницеля.

Связь с художественной традицией и одновременно с миром маниакального потребления ярче всего была реализована в нескольких акциях Мюля, в которых живое человеческое тело оказывалось интегрировано в своеобразные инсталляции-натюрморты. Например, в ходе девятой по счету «материальной акции», которая называлась «Акция с женщиной, мужчиной и головой быка» (1964), художником был выставлен практически классический голландский «кухонный натюрморт», с одним только существенным отличием: через вырезанные в столе дырки высовывались головы мужчины и женщины. (Ил. 7.)

15 Цит. по: Vienna Actionism... P. 47.

16 В частности, в вышедшей в 1970 году книге «Общество потребления», где Бодрийяр подробно описал механизм фетишизации человеческого тела и его превращения в «самый прекрасный объект потребления» под воздействием рекламы, моды и в целом массовой культуры. См.: Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика, 2006. С. 167–177.

17 В выпущенном в 1964 году манифесте Мюль писал: «В материальной акции человек рассматривается не как человек, а как тело. Тело, вещи не рассматриваются как предметы, служащие каким-то целям, они решительно избавлены от своего назначения. Все понимается как форма». Цит. по: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 87.

Окруженные продуктами питания (фруктами, пакетами с сухим молоком, разнообразными банками и консервами), в компании с бычьей головой и горшком с цветами головы людей придавали этой картине тотального потребления гротескный и пугающий характер. Включение Мюлем человеческого тела в контекст жанра, испокон веков служившего прославлению богатства и изобилия, наглядно демонстрировало «всеядность» консьюмеризации, которой в современном мире оказалась подчинена сама человеческая жизнь.

В основе творчества Отто Мюля лежит принцип деконструкции или «креативного разрушения», смысл которого для художника заключался в открытии зон бессознательного или подавленного, в освобождении инстинкта, «гнилой правды» о человеке¹⁸. Соответственно, задачу своих акций Мюль видел в снятии невроза как у публики, так и у их непосредственных участников — через работу с репрессированным и табуированным, агрессивным и отталкивающим. «Я создаю искусство катастрофы, я воспеваю уничтоженное, сгнившее, сплющенное, застреленное, взорванное, опустошенное, разрушенное, расчлененное. Тем самым я, по-видимому, занимаюсь проработкой опыта войны. Если кто-то вправду намерен рассмотреть мое искусство в позитивном ключе, то можно сказать, что я предупреждаю о бездне, что угрожает нам всем», — объяснял Мюль в одном из писем¹⁹.

Избавление, очищение, «психическая гигиена» — вот лейтмотивы творчества всех венских акционистов, которые активно пользовались психоаналитической терминологией. Один из их излюбленных терминов это «абреакция» — вытеснение травматического опыта через его проработку, повторение. Наряду с ним активно использовался термин «катарсис», под которым понималось в первую очередь высвобождение загнанной внутрь психической энергии, неких первичных инстинктов, подавляемых обществом. С точки зрения венских художников, именно подавление базовых инстинктов в ходе развития цивилизации и культуры приводит к неконтролируемым психическим выбросам и таким вспышкам насилия, как Вторая мировая война. Разрушение и унижение тела, таким образом, рассматривалось как способ его освобождения, с одной стороны, от невротической заикленности, от навязчивых

18 См.: Vienna Actionism... P. 36.

19 Цит. по: Vienna Actionism... P. 75.

20 Цит. по: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 25.



8–9. Гюнтер Брус. Ана, ноябрь 1964
Фото: Зигфрид Кляйн

травматических переживаний, а с другой — от тех самых властных и иерархических структур, которые их порождают.

Интерес к телу как месту, где реализуются субъектно-властные отношения и пересекается индивидуальный и коллективный опыт, проявился прежде всего в работах Гюнтера Бруса и Рудольфа Шварцкоглера. По сравнению с акционизмом Германа Нитча и Отто Мюля их творчество отличается более лабораторным, интроспективным характером (особенно в случае Шварцкоглера, реализовавшего на публике всего одну акцию). В то же время исходным пунктом для этих художников также была абстрактная картина и живопись действия: в начале 1960-х годов Брус переживал период увлечения Францем Клайном и Эмилио Ведовой, а Шварцкоглер — Лучо Фонтаной и Ивом Кляйном. Однако уже в первой акции, проведенной Брусом в 1964 году, несмотря на всю ее живописную составляющую (как вспоминал художник, перформанс проходил в пространстве «классического белого холста, получившего третье измерение»²⁰), главный акцент был сделан на динамике действия

и взаимодействии с телом. Эта акция, получившая название «Ана», положила начало практике «самораскрашивания» Бруса: в ходе перформанса художник полностью покрыл краской не только находившийся в его распоряжении угол комнаты со всеми находившимися в нем вещами, но и себя и участвовавшую в акции свою жену Анни²¹. (Ил. 8–9.) Все дальнейшие акции Бруса были так или иначе построены на репрессивной работе с собственным телом, насилие над которым, вначале лишь метафорическое, начиная с 1968 года стало вполне реальным. Кульминацией этих действий (связанных, по словам художника, с самопознанием²²) стал проведенный в Мюнхене в 1970 году публичный перформанс «Тест на прочность». Этой работой, в ходе которой Брус резал себя бритвой, пил собственную мочу и бился на полу в конвульсиях, он достиг определенного предела насилия над своим телом, после чего единственная возможность для него заключалась в завершении акционистской фазы своего творчества.

Акции Гюнтера Бруса нагляднее всего демонстрируют связь венского акционизма с живописной традицией: собственно говоря, именно в «живую картину» художник и превращался в таких акциях 1965 года как «Самораскрашивание» или «Саморасчленение». Как и некоторые работы Мюля, эти акции Бруса проводились в мастерской исключительно ради фото- или видеодокументации. Постановочные снимки, сделанные Людвигом Хоффенрайхом, композиционно выверены и полностью лишены какой-либо динамики, и тем сильнее в них прослеживается связь с творчеством австрийских экспрессионистов начала века — таких как Оскар Кокошка, Рихард Герстль и, конечно, Эгон Шиле. Последние служили важным ориентиром для венских акционистов в силу того, что в работах этих художников впервые нашло выражение то доличностное и либидинальное в человеке, что пряталось за фасадом буржуазной благопристойности и патриархальных порядков. Именно на эту внутреннюю сущность, точнее — на возможность ее потенциального раскрытия, указывали разнообразные колюще-режущие предметы (лезвие бритвы, гвозди, пила, ножницы, штопор, нож, топор), которыми в «Самораскрашивании» Брус окружал свое тело, покрытое краской словно какой-то скорлупой. (Ил. 11.) В творчестве Шиле это

21 В названии акции была использована хорватская транскрипция имени жены Бруса.

22 См.: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 27.

выявление глубинных слоев психики вместе с вытесненными желаниями и конфликтами выражалось в напряженных и конвульсивных позах моделей, в телах, находящихся на грани физического распада. Подобное состояние экзистенциальной обнаженности, психической и физической раздробленности порождает и война — и именно в этой точке бесконечной фрустрации и существует «саморасчлененный» субъект Бруса.

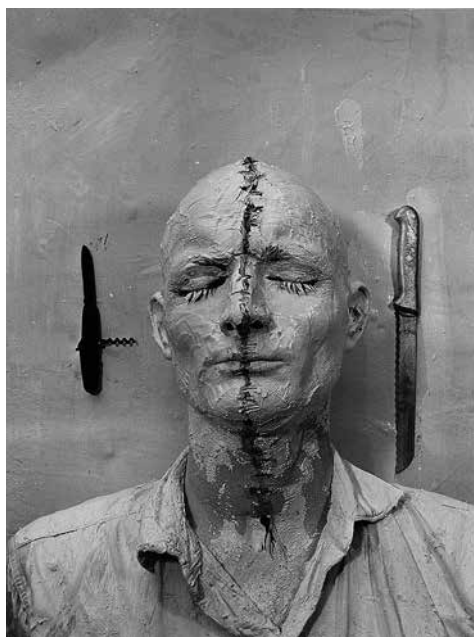
Ключевой для всех акционистов (и особенно для Бруса) мотив раны также был напрямую связан с экспрессионистической традицией, в рамках которой художники нередко уподобляли себя то христианским мученикам, то даже самому мессии, поруганному и отправленному на казнь толпой филистеров. Достаточно вспомнить знаменитую афишу 1911 года журнала *Der Sturm*, на которой был помещен автопортрет Оскара Кокошки: художник изобразил себя налысо обритым и с пальцем, указывающим на рану под правым ребром, — так что в этом образе воедино слились художник-бунтарь, преступник и Христос. (Ил. 10.) В виде нарисованного вертикального шва, проходящего через все тело художника, рана стала частью образа Бруса в ходе его первой акции в публичном пространстве — «Венской прогулки» (1965). (Ил. 12.) Политическое измерение этой акции придал и эпатажный вид художника, который превратился в «живую картину», и выбранный Брусом маршрут: начальной точкой прогулки стала площадь Хельденплац — та самая, на которой в 1938 году многотысячная толпа приветствовала Адольфа Гитлера, объявившего об аншлюсе Австрии. Всего через 20 минут после начала Брус был задержан полицией и был вынужден выплатить штраф в 80 шиллингов. Текст постановления гласил: «Раскрасившись белой краской, вы действовали так, чтобы дать повод для возмущения, которое вы и вызвали у прохожих, тем самым нарушив порядок в общественном месте»²³. В ходе этой акции разделенное швом тело художника было словно противопоставлено общественному заговору молчания в отношении исторического прошлого, а сам Брус с точки зрения государственной машины превратился в преступника.

Образ раны, таким образом, был тесно переплетен с травматическим опытом, связанным с войной и годами нацистской диктатуры. Нефункциональное, фрагментированное тело, каким оно предстает

23 Цит. по: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 35.



10. Оскар Кокошка. Афиша журнала *Der Sturm*, 1911
Литография. 66,6 × 44,6
Музей современного искусства, Зальцбург



11. Гюнтер Брус.
Самораскрашивание I, декабрь 1964
Фото: Людвиг Хоффенрайх

в «саморасчленениях» Бруса, не вписывалось в политэкономическую модель послевоенной Австрии точно так же, как в Третьем рейхе с его культом здорового тела были не к месту инвалиды и калеки Отто Дикса или юродивые Пауля Клее.

Травматические переживания поколения нашли еще более отчетливое выражение в акциях Рудольфа Шварцкоглера, который, один раз попробовав выступить в качестве режиссера акции в духе Отто Мюля, в дальнейшем переключился на создание постановочных фотографий. Шварцкоглер увидел в фотографии средство, позволяющее преодолеть любые ограничения (связанные с пространством, временем, участниками и т. п.), которым в конечном счете оказывается подчинен любой перформанс. В результате все фотографические сессии, сделанные под руководством Шварцкоглера с лета 1965 по весну 1966 года, могут



12. Гюнтер Брус. *Венская прогулка*, 5 июля 1965
Фото: Людвиг Хоффенрайх

рассматриваться как последовательные стадии реализации одной акции — несмотря на сотрудничество художника с разными фотографами и разными моделями²⁴. Центральной темой постановок Шварцкоглера стало человеческое тело, над которым совершаются всевозможные манипуляции, вызывающие ассоциации с какими-то запрещенными медицинскими экспериментами или принудительным лечением. Помещенное в клинически нейтральное, стерильно белое помещение, тело модели (частично или целиком забинтованное или же в одном нижнем белье, как при медосмотре) предстает как жертва невидимых

24 Помимо самого Шварцкоглера в его акциях в качестве моделей выступали Хайнц Цибулка и Герман Нитч.

палачей, идентифицировать себя с которыми явно предлагается зрителю — в прошлом такому же соучастнику нацистских преступлений, каковым в акциях Шварцкоглера выступает безучастно регистрирующий происходящее на пленку фотограф. (Ил. 13–14.)

Рудольф Шварцкоглер считал искусство «способом лечения», «чистищем для чувств»²⁵, и его акции, конечно, можно рассматривать как форму пресловутой абреакции — проработки личного травматического опыта, связанного с гибелью на войне отца, который как раз был врачом. Как и в фотосессиях, организованных Шварцкоглером, слияние ролей жертвы и палача происходило в акциях Гюнтера Бруса, который ради очищения и примирения с самим собой подвергал разнообразным испытаниям собственное тело. Однако он рассчитывал на то, что его действия окажут терапевтический эффект и на публику; в частности, в тексте, выпущенном к акции «Тест на прочность», Брус писал, что от перформера «должны исходить шокирующие импульсы, которые на первых порах могут смутить зрителя, но впоследствии приведут к благоприятному разрешению конфликта»²⁶.

Воздействие на зрителей, их активизация, пробуждение и в конечном счете спасение — вот те задачи, которые ставили перед собой венские акционисты. Например, Рудольф Шварцкоглер, хоть и не проводил новых акций с 1966 года вплоть до своей скоростной смерти в 1969-м, но активно размышлял о возможности реализации концепции гезамткунстверка, который бы «так воздействовал на чувства зрителя, что полностью завладевал человеком»²⁷. Схожими идеями руководствовались и Отто Мюль с Гюнтером Брусом, которые начиная с 1966 года вместе провели целый ряд «тотальных акций», где должны были соединиться «элементы всех жанров — живописи, музыки, литературы, кино и театра». В основе идеи «тотальной акции» лежало представление о «прямом искусстве» (*direkte Kunst*), подразумевавшем «прямое взаимодействие бессознательного и реальности»²⁸. Одной из таких акций

25 См.: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 202.

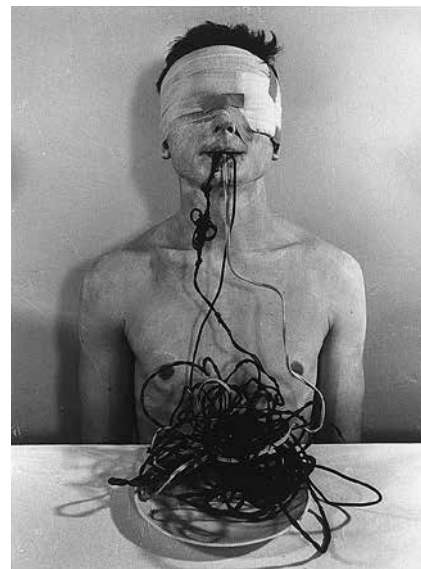
26 Цит. по: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 72.

27 Цит. по: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler... P. 202. Согласно Герману Нитчу, усиление воздействия на участников акций планировалось Шварцкоглером помимо прочего за счет специальной еды, наркотических и лекарственных средств (см.: Ibid. P. 183).

28 Vienna Actionism... P. 164.

29 Ibid. P. 166.

30 Ibid. P. 165.



13–14. Рудольф Шварцкоглер
3-я акция, лето 1965
Фото: Людвиг Хоффенрайх

стала «Вьетнамская вечеринка», приуроченная ко Дню независимости США 1966 года. Согласно выпущенной художниками программе, целью акции было «при помощи разных материалов непосредственно выразить то, что неотъемлемой частью нашей действительности является истребление людей по политическим, идеологическим, экономическим, моральным, религиозным мотивам»²⁹. От зрителей требовалось соблюдение определенного дресс-кода (использование бинтов, бандажей, корсетов, ношение униформы армии США, Красного Креста и т. п.), и они могли принять непосредственное участие в действии, вместе с художниками разбрасывая и демонстративно уничтожая принесенную с собой еду, тем самым «в художественной форме изображая насилие и зверства»³⁰. (Ил. 15.)

Смыслом «тотальных акций», как и «Театра оргий и мистерий» Нитча, было переживание зрителями катартического опыта, посредством чего художники стремились добиться оздоровления общества, вывести



15. Отто Мюль и Гюнтер Брус
Вьетнамская вечеринка,
 4 июля 1966
 Фото: Людвиг Хоффенрайх

его из состояния апатии и безразличия к повсеместно творящемуся насилию. В то же время с начала Вьетнамской войны венские акционисты все сильнее вовлекались в политическую жизнь и в противостояние общественным структурам. Кульминацией этой тенденции стала скандальная акция «Искусство и революция», прошедшая 7 июня 1968 года в стенах Венского университета и ставшая практически единственным откликом в Австрии на студенческие волнения, которые начались во Франции в мае того же года. (Ил. 16.) Дискуссия художников с представителями Союза социалистических студентов Австрии, как было заявлено это мероприятие, быстро переросла в радикальную акцию, явив



16. Отто Отто Мюль и Гюнтер Брус
Акция Искусство и революция,
 7 июня 1968
 Фото: Зигфрид Кляйн

тем самым очевидное нежелание акционистов вербально коммуницировать с аудиторией. Если присоединившиеся к венским акционистам Петер Вайбель и Освальд Винер еще пытались выступить с докладами, пусть и граничившими с перформансами, то Гюнтер Брус и Отто Мюль на деле продемонстрировали невозможность компромисса между «бунтарским искусством» и «государством потребителей», частью механизма которого был университет³¹. Взбравшись на аудиторный стол,

31 См. объявление о проведении акции: Vienna Actionism... P. 332.

Брус начал резать себя бритвой, мочиться и справлять большую нужду, повернувшись спиной к зрителям и исполняя при этом национальный гимн. Мюль в это время вместе со своими помощниками, группой «прямого искусства», пил пиво и соревновался в дальности мочеиспускания, фиксируя и записывая на доске получившиеся результаты. Следствием всех этих непотребных действий стало судебное преследование художников, что, среди прочих факторов, способствовало распаду группы около 1970 года (так, чтобы избежать тюремного заключения, Брус переехал в Германию).

Несмотря на отсутствие у венского акционизма какой-либо политической программы, это явление вполне вписывается в контекст леворадикальных течений 1960-х годов. Вернуть в искусство подлинность переживания, уничтожить Культуру, чтобы жил Человек — вот, пожалуй, суть устремлений так называемого поколения 1968 года, то общее, что сближает установки австрийских художников с идеями, например, французских ситуационистов. Внимание художников этого поколения оказалось приковано к человеку с его переживаниями, страхами, неврозами, травматическими воспоминаниями, к человеку, чья индивидуальность подвергается систематическому стиранию через ее овеществление вследствие самой логики товарных отношений.

Само распространение перформативных практик в Австрии было тесно связано с характерной для западного искусства 1960-х годов направленностью против капиталистической буржуазной культуры и опосредованных ей художественных стратегий, лишившихся своего подрывного потенциала (как это произошло с абстрактной живописью). Однако, вписываясь в международный неоавангардный тренд, венский акционизм в то же время выбивается из него за счет радикальных нарушений табу и интереса к психиатрии (что не в последнюю очередь можно связать с локальной художественной традицией, восходящей к австрийскому экспрессионизму). В специфическом контексте постнацистской Австрии искусство венских акционистов зачастую принимало весьма болезненные, шокирующие формы, необходимые для обнаружения зоны самосознания, а также для активизации притупившейся чувствительности, способности к эмпатии. Переживаемый во время акций зрителями и самими художниками катарсис должен был способствовать их перерождению и преодолению поколенческой травмы, связанной с незажившими ранами прошлого.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Blood Orgies. Hermann Nitsch in America/Ed. by. A. Levy. Philadelphia: Slought Books, 2008.
2. Brintnall K. L. Ecce homo: the male-body-in-pain as redemptive figure. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
3. Brucher R. Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus. Wien: Löcker, 2008.
4. Brus G. Die gute alte Zeit. Salzburg — Wien: Jung und Jung, 2002.
5. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: writings of the Vienna Actionists/Ed. by M. Green. London: Atlas Press, 1999.
6. Günter Brus — Störungszonen/Hg. v. Britta Schmitz. [Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau]. Köln: Walther König, 2016.
7. Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters. Köln: Walther König, 2015.
8. Jahraus O. Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München: Wilhelm Fink, 2001.
9. Kupczynska K. “Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen” — Manifeste des Wiener Aktionismus. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2012.
10. Otto Mühl. Leben — Kunst — Werk: Aktion/Utopie/Malerei 1960–2004./Hg. v. P. Noever. Köln: Walter König, 2004.
11. Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk/Hg. v. E. Badura-Triska, H. Klocker. Klagenfurt: Ritter, 1992.
12. Uhl H. From Victim Myth to Co-Responsibility Thesis: Nazi-Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory // The Politics of Memory in Postwar Europe/Ed. by R. N. Lebow, W. Kansteiner, and C. Fogu. London: Durham, 2006. Pp. 40–72.
13. Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s Vienna/Ed. by E. Badura-Triska, H. Klocker. Köln: Walter König, 2012.
14. Viennese Actionism. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler [Catalogue of the Exhibition from the Hummel Collection, Vienna]. Seville: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, 2008.
15. Wiener Aktionismus, Bd. 2. Wien 1960–1971. Der zertrümmerte Spiegel/Hg. v. H. Klocker. Klagenfurt: Ritter, 1989.