

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов
Андрей Шенталь

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Яна Малиновская (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

DITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov
Andrey Shental

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Aziziv (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Yana Malinovskaya (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «Библиотека» 2016 г. Исполнен в рамках частного заказа N.D. Мебельный объект, настенные часы «ОколоНуля». Материал: стекло с торцевой подстветкой светодиодной лентой. Шрифт SF UI Display. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

СТОЛПОТВОРЕНИЕ

2017
© ХЖ РАЛ



Художественный журнал № 100

Номер сто

«ХЖ» выстоял в самые сложные годы для постсоветского искусства, науки, искусствоведческих и философских исследований, и во многом благодаря ему выжили и сами эти исследования, появилась возможность ими заниматься вне узких пределов академии, не впадая при этом в дилетантизм и вкусовщину» (И. Чубаров «Письма об антиэстетическом воспитании...»). Поводом для этого крайне лестного и, хочется надеяться, справедливого суждения стало символическое, но и значимое событие. На обложке настоящего выпуска «Художественного журнала» стоит порядковый номер 100!

Однако всю эту четверть века существования «ХЖ» исследования об искусстве не стояли на месте. Поставив перед собой в первых номерах задачу предложить новый тип письма об искусстве, журнал вынужден был неоднократно возвращаться к этой проблеме. И раз сегодня молодые исследователи вновь пытаются «вообразить, что критика умерла, что в художественном мире не осталось специфической позиции, связанной с производством текстов» (В. Леденев «Уснувший в анабиозе...»), то, похоже, она в очередной раз становится актуальной. Хотя, если и согласиться, что «сегодня мы имеем дело с метаморфозами художественного поля, при которых критика исчезнет как отдельная сущность, гибридизируясь с другими позициями этой среды» (В. Леденев), верно и то, что одновременно как отдельная сущность исчезает и художественная практика, гибридизируясь с критической теорией. А отсюда следует, что изобразительное искусство продолжает оставаться «универсальным раздражителем, возбуждающим интерес к теоретизации» (В. Агамов-Тупицын «Компенсационный ресурс»).

Эпоху 100 номеров «Художественного журнала» принято определять как постсоветскую, и все эти годы журнал пытался наполнить это понятие смыслами. Попытки эти были оправданы, в частности, тем, что в новом глобальном мире исторический опыт, предшествовавший переходу в состояние «пост», редуцировался, превращая постсоветских субъектов в «людей с отложенной человеческой природой, которым просто нет места в новом мире, ... в гипервидимых невидимок, которые так никогда и не начали говорить» (М. Тлостанова «Прыжок в пустоту?»). А потому в одном из своих давних номеров «ХЖ» провозгласил программу «прогрессивной ностальгии», то есть настаивал на нашей причастности к истории современности и, следовательно, на праве голоса в определении судеб настоящего. Однако «сейчас, почти десять лет спустя, речь уже идет о перманентной критической проработке прошлого лишь ради верности действительному знанию о нем, как основе для знания о себе...», сегодня важна устойчивость под ветром истории и становление живым контейнером для памяти и вины, способным перенести их куда угодно» (Н. Кадан «Стой сам»).

Отсюда не удивительно, что молодые исследователи с увлечением берутся за исторические штудии, причем предметом их изучения становится прожитые «ХЖ» постсоветские десятилетия, а его номера — их основным источником. Сегодня важно с высоты прожитых лент осмыслить исторический слом к постсоветскому (И. Будрайтскис «Тоска по государству...»), внутреннюю логику смены разных его этапов (Е. Софронов «Нонспектаклярное искусство...») и понять актуальное положение вещей через сравнение с тем, как эта эпоха начиналась (А. Шестакова «Взрывы субъектности»). Восстановив же в памяти пережитое, нельзя не признать, что мы «что-то строили, строили, и, наконец, построили» (Л. Воропай «О некоторых моментах социальной истории...»).

Опыт этот подсказывает, что вопреки столь присущему ныне многим «ощущения потери ориентации, депрессии и бессилия, важно осознать это состояние ... как сценарий другого универсального состояния мира, в котором не предусмотрены идеи и ценности, за которые мы решили когда-то бороться» (Д. Виленский «О возможности света»). И поскольку «любой конец это — одновременно начало» (Б. Чухович «Распад постсоветского...»), то вслед за Георгием Литичевским мы можем повторить фразу, которой завершались все созданные им для «Художественного журнала» комиксы — «Продолжение следует»...

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника
(магазин «Культовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи
(магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Йозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапедия», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН»,
Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**ПИСЬМА ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ
ВОСПИТАНИИ. ПИСЬМО ПЯТОЕ:
ИСКУССТВО ПОСЛЕ ВСЕГО.
КРАСОТА И НАСИЛИЕ**
Игорь Чубаров
- 16
ЭССЕ
КОМПЕНСАЦИОННЫЙ РЕСУРС
Виктор Агамов-Тупицын
- 20
ДИАГНОЗЫ
**УСНУВШИЙ В АНАБИОЗЕ. О НОВОМ
ПОЛОЖЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
КОММЕНТАТОРА**
Валерий Леденев
- 26
ТЕОРИИ
**ЖАЖДА РЕАЛЬНОГО: ПОВОРОТ
К БЕЗУСЛОВНО НЕОБХОДИМОМУ**
Теймур Даими
- 42
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПРЫЖОК В ПУСТОТУ?
Мадина Глостанова
- 56
АНАЛИЗЫ
**РАСПАД ПОСТСОВЕТСКОГО ПЛЮС
ТУРКМЕНИЗАЦИЯ ВСЕЙ СТРАНЫ**
Борис Чухович
- 64
ЭКСКУРСЫ
**ЛИТОВСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ
МЕНТАЛЬНОСТЬ И НАРРАТИВ
ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ПАМЯТИ**
Кястутис Шапока
- 72
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**НЕНАВИСТЬ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ФОРМЕ**
Евгений Фикс
- 75
ДИАГНОЗЫ
СТОЙ САМ
Никита Кадан
- 80
ДИАЛОГИ
**БУДЬТЕ ХУДОЖНИКАМИ —
ДЕЛАЙТЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ!**
Дмитрий Булатов и Дмитрий Галкин
- 90
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ТОСКА ПО ГОСУДАРСТВУ:
ПОЛИТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ
«МОСКОВСКОГО АКЦИОНИЗМА»
1990-Х ГОДОВ**
Илья Будрайтскис
- 98
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЧЕСТВОВАНИЕ НЕВИДИМОГО:
КАК ПОСТСОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ
ОТКРЫЛИ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ**
Денис Столяров
- 108
ИССЛЕДОВАНИЯ
**НОНСПЕКТАКУЛЯРНОЕ ИСКУССТВО
КАК ПЕРИОДИЗИРУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ**
Егор Софронов
- 118
СИТУАЦИИ
**УПРАВЛЯЕМАЯ АВТОНОМИЯ
И СУП ИЗ КАМНЯ**
Хаим Сокол
- 126
СОПОСТАВЛЕНИЯ
ВЗРЫВЫ СУБЪЕКТНОСТИ
Александра Шестакова
- 131
РЕФЛЕКСИИ
**ИСПОВЕДЬ ХУДОЖНИКА
АВАНГАРДИСТА**
Анатолий Осмоловский
- 134
АНАЛИЗЫ
**О НЕКОТОРЫХ МОМЕНТАХ
СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РОССИИ
ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ ДВАДЦАТЬ
ПЕРВОГО ВЕКА**
Людмила Воропай
- 144
ПОСТСКРИПТУМ
О ВОЗМОЖНОСТИ СВЕТА
Дмитрий Виленский
- 147
РЕФЛЕКСИИ
КАЖЕТСЯ, ПРОСТО КОМИКС
Георгий Литичевский
- 150
ВЫСТАВКИ
ЭКРАН КАРТИНЫ: ПАРАЛЛАКС ЗРЕНИЯ
Елена Богатырева



Материал иллюстрирован серией
фотографий Ханса Беллмера
«Кукла», 1934.

Игорь Чубаров

Письма об антиэстетическом воспитании. Письмо пятое: искусство после всего. Красота и насилие

«Художественный журнал» начал выходить в начале 1990-х, как и журнал «Логос», который мы с однокурсниками философского факультета основали, едва в России появились условия для существования таких неформальных, внеакадемических, но разборчивых и настойчивых в формулировке тем и отборе материалов, периодических изданий. «ХЖ», как и мы, выстоял в самые сложные годы для постсоветского искусства, науки, искусствоведческих и философских исследований, и во многом благодаря ему выжили и сами эти исследования, появилась возможность ими заниматься вне узких пределов академии, не впадая при этом в дилетантизм и вкусовщину. Главным показателем качества этого журнала, его профессионализма является, на мой взгляд, сам факт его выживания на протяжении вот уже почти четверти века. Мало кому это удалось — помимо «Логоса» можно упомянуть разве что НЛО. Именно из этого журнала мне и моим коллегам-философам удавалось практически из первых рук и в реальном времени узнавать о новых тенденциях в гуманитарных и междисциплинарных исследованиях, подающих надежды современникам и искусствоведческой классике. О новинках современного искусства я и не говорю.

Для нескольких поколений российских и иностранных молодых художников и теоретиков «ХЖ» предоставлял площадку для экспериментов, первых опытов в искусстве и пись-



ме. В нем всегда печатались самые яркие, модные и одновременно сложные люди нашего времени. В разные годы в журнале работали и бывшие редакторы «Логоса» — такие известные писатели как Вадим Руднев, Влад Софронов и другие. Мы обменивались все это время темами, авторами и переводными текстами. Общение с Виктором Мизиано всегда было событием, а возможность напечататься в «ХЖ» — редким шансом, поводом или веской причиной специально заняться изучением современного искусства. Для меня лично приглашение писать для «ХЖ» явилось вызовом, потому что писать об искусстве, а тем более



актуальном, философы умеют плохо. Пришлось переучиваться на ходу.

Запрос «ХЖ», который всегда был небезразличен к педагогике, вдохновил меня к замыслу «Писем об антиэстетическом воспитании» — ряду текстов по теории авангардного и современного критического искусства, которыми я особенно горжусь, хотя они и рассорили меня с ближайшими друзьями-художниками моего поколения. 100-й номер «ХЖ» — лучший повод вернуться к этому проекту и сотрудничеству, которое отрицает предубеждения о несводимости философского и искусствоведческого подходов к искусству. Тема 5-го письма связана с анализом таких безнадежных и как раз полярно разводящих философскую эстетику и внеуниверситетскую художественную рефлексию понятий, как насилие и красота.

1. Лирической поэзией, реалистической прозой и репрезентативным искусством

стало невозможно заниматься задолго до Аушвица. То есть работать в режиме эстетизации насильственного социального опыта в фикциональных и условных формах. Но надо отличать такую невозможность от занятий искусством в связи с их необходимостью в случае выживания во время пребывания в лагерях смерти, в режиме иного, помимо юридического, свидетельства о нечеловеческом в пределах человеческого или наоборот. Это различие доступно, разумеется, только тонкому чувству, бесконечно далекому, по словам Вальтера Беньямина, «от отношений, в которых судьба являла бы себя во всем величии в насильственном акте»¹. Потому что классовая борьба, гражданская война и насильственные жертвенные практики фактически продолжают внутри самого искусства и литературы на всем протяжении истории культуры, разводя поэтов и художников, а заодно и всех остальных членов общества по разные стороны воображаемых или реальных баррикад.

Но настоящая проблема для художника как раз и состоит в том, как рассказать о травматическом, экстремальном социальном опыте, не прибегая к вымыслу, не маскируя и не оправдывая им насилие и убийство других людей, даже если это не твой собственный личный опыт. Здесь недостаточно самого факта пребывания в лагере — важнее, в каком качестве ты о нем говоришь, «за» кого, а не «вместо» кого свидетельствуешь, как используешь заархивированную в языке и формах бессознательных пластических уподоблений коллективную память — для воспоминания событий этого опыта или для его забвения. Именно этим отличаются образцы производственного искусства, литературы факта, лагерной прозы и абсурдистской поэтики от фикциональной, вымышленной литературы, эстетской поэзии и фигуративной живописи.

При каких политических условиях и в каких эстетических режимах искусство и поэзия становятся возможными и даже необходимыми художественными практиками в настоящем? Как совместить литературное или художественное качество, прогрессивные медиатехники и верный политический выбор, избегая вымысла и условности? В этом

проблемном поле сходятся художественные опыты Марселя Пруста и Примо Леви, Варлама Шаламова и Сергея Третьякова, Беккета и Платонова, и расходятся Маринетти и Хлебников, Солженицын и тот же Шаламов, Родченко/Степанова и Кандинский, Лени Рифеншталь и Дзига Вертов.

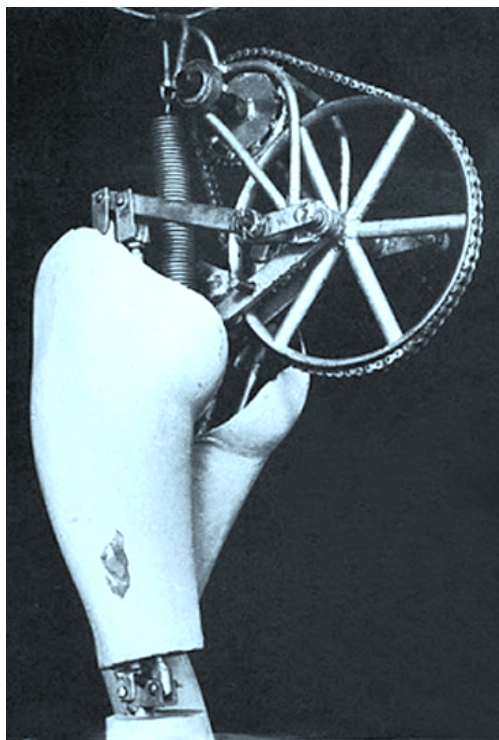
2. Но в начале, наверное, в самом общем плане следует сказать о том, с какой стати художник вообще что-то кому-то должен, в каком смысле эти, кажущиеся моральными, если не моралистическими требованиями, являются имманентными для самой его деятельности и даже делают ее онтологически и антропологически возможной в качестве специфически человеческой, социальной и экзистенциальной практики.

Разбираться в искусстве можно бесконечно, поэтому приходящий на ленивый ум аргумент, что искусство де представляет собой автономную сферу и открыто только для специалистов и самих художников здесь не работает. Хотя бы потому, что им любят прикрываться дилетанты и бездари. Для настоящего художника работа на фабрике, улице, в самой гуще политической жизни, как и на любом мыслимом медианосителе, не проблема. Поэтому вопрос состоит не в том, чтобы «разбираться» в искусстве, а в том, чтобы оно изменяло того, кто им занимается и хочет в нем разобраться. В противном случае соответствующие знания никакой ценности, кроме прикладной и архивной, не имеют. Ну это, конечно, если не считать, на манер некоторых теоретиков, что попадание в архив и запасники музеев является целью и критерием настоящего искусства.

Но что значит изменяться? Буржуазные теоретики правого толка насмеются над политической функцией искусства, потому что отказ от нее является условием получения ими заказов на обслуживание рынка *contemporary art*, повышения стоимости его товаров и собственного выживания. Ситуация, в которую попадает буржуазный теоретик, не желающий или неспособный изменять средства своего писательского производства в пользу угнетенных слоев общества, сродни положению художника, который вынужден ради заработка соответствовать правилам рынка, воспроизводя давно при-

норовленные к вкусам среднего буржуа художественные приемы и способы экспонирования своих произведений. Он живет в ситуации, когда вместо проблем, которые всегда волновали подлинных художников, вынужден заниматься анализом внутреннего устройства произведений, которые якобы существуют только для самих себя.

Мы встроены сегодня в систему жесткой конкуренции узкопрофессиональных компетенций, в то время как направляющие их мотивы обусловлены исключительно рынком труда и продуктами, которые он способен реализовать. Но разбираться в искусстве, как и создавать что-то новое в нем следует не потому, что рынок постоянно требует обновления ассортимента товаров, а образование — новых единиц рекламной информации об их потреблении, а потому что философии не удалось пока что осознать реальную множественность и абсурдность мировых явлений, а искусству выразить неопределимое в самих вещах. Только в этой мета-рыночной перспективе противоречие между





познанием и изменением действительности может быть преодолено, ибо оно в принципе не эксклюзивно. Искусство и его теория не могут также быть отданы и на откуп развитию технологий и модных тенденций в поздней или посткапиталистической философии. Ибо у них есть собственная история и нерешенные в ней проблемы.

Но выразить неопределимое искусство может только в условиях, когда вещи не являются больше предметом раздора и жертвы, даже если в результате ему придется утратить характер прекрасного, а заодно и безобразного, перейдя к и возвышенному, и отвратительному. Искусство должно для этого перестать развлекать массы, но образовывать их, показывая возможность таких социальных отношений, при которых в развлечении больше нет нужды.

3. Искусство понимается здесь как реакция на зло, насилие и абсурдность мира — реакция более-менее бессознательная, ну или полусознательная, имея в виду травматичность этого насильственного опыта, неприемлемость и невозможность для художника прямого, насильственного же на него

ответа, и, соответственно, отсутствия какой-то изначально верной идеи или предвзятой истины, которую он мог бы всему этому безумию противопоставить в формах своего ремесла. Частичная сознательность, однако, состоит в том, что художник в своем произведении может предвосхитить сам идеал проблемы, моделируя ненасильственное положение вещей и отношений, не чураться истинных идей, а вычерчивать их абрис, однако не столько в эстетически-изобразительных формах, сколько конструктивных и поэтико-экспрессивных, причем не *a priori*, а *post festum* творческого акта. Художник не зомби собственных невротизмов и не агент рыночных отношений.

Поясним. Мораль следует преодолевать и отрицать лишь в условиях, когда она маскирует несправедливые социальные отношения, выступая в качестве ханжеской, викторианской, репрессивной формы слежения и контроля над обществом — телами, сексуальностью, мышлением и творчеством его членов. Но именно этот ее характер — деэвуирования реальных социальных отношений — заставляет задуматься над исправлением последних в соответствии с адекватными свободному человечеству, справедливыми моральными установлениями. Ницшеанству в морали положен предел самим Ницше — по ту сторону добра и зла способен оказаться только тот человек, добродетель которого не является принципом исключения очерчиваемого им зла.

Нравы, склонности и характеры, которые скрываются за словом «мораль», вернее, их носители, стремятся к счастью, но не могут обрести его в наличных социальных условиях и имущественных отношениях. Отсюда задача революционного изменения *status quo* в обществе. Но результатом революции не может быть лишь восстановление временно отмененных законов и прав (в том числе законов чувства и прав страсти), а их радикальное преобразование, с отменой любой организованной репрессивной системы, их поддерживающей. Критическая теория в этом контексте понимает искусство как поэтико-эстетическую миметическую реакцию на насилие и несправедливость в общественных отношениях. Реакция эта неодно-

значная и не прямая. Она опосредована художественными образами и символами, формальным строением произведений искусства, политическими взглядами и религиозными предубеждениями, социальными статусами и отношением ко всему этому отдельного художника. В режиме мифа искусство лишь скрывает и оправдывает общественное зло, даже тогда, когда пытается проблематизировать его на уровне содержания. Цель левой художественной критики — преодоление в современном искусстве рудиментов мифа как одновременно законов общественного бытия и принципов художественного творчества, основанных на понятиях греха и вины естественного человеческого существования, судьбы и жертвы, и поиск новых философских и политических оснований для жизни и творчества.

4. В прекрасной эстетической видимости произведений искусства дана только модель, видимость социального примирения, явление некоего философского идеала проблемы, которые не должны превращаться в сам идеал². Поэтому критически мыслящий художник ограничивает претензии образов

и символов на жизнеподобие и выражение некоей метафизической истины на уровне формы своих произведений. Релевантная искусству политическая критика ставит перед художником двойственную задачу: одновременно выразить в своих произведениях сущность прекрасного и отрефлексировать эстетический медиум, которым он пользуется, заново размечая границы произведения и жизни, так чтобы читатели и зрители имели возможность не только осознать видимость красоты, но и ощутить перспективу социального примирения, идею которого она в нем вызывает. Иначе красота в искусстве оказалась бы всего лишь иллюзорной и обманчивой, а произведение перестало бы быть художественным.

Согласно Беньямину, красота не сводится к своей эстетической видимости, хотя и неотделима от нее, одновременно обнаруживая и скрывая в ней собственную сущность. В модусе видимости она дарует надежду на примирение, но ее сущность в большей степени связана с невыразимым (*Ausdruckslose*), как разбивающим обманную тотальность мифа указанием на истинное положение дел,





проявляющее себя на уровне содержания произведений в негативных, а на формальном уровне в символических и аллегорических образах. Невыразимое составляет в этом смысле ресурс уничижительной критики претендующих на непосредственное обнаружение «правды», тождественного предмета или отражения гармонии мира политико-художественных проектов³.

Невыразимому в искусстве соответствует неопределимое в вещах, и это единственное

соответствие, способное прояснить «абсолютную апоретичность»⁴ понятия прекрасной видимости (*der schöne Schein*). Апория носит здесь сугубо философский характер. Начать с того, что ни о каком «отображении» здесь и речи быть не может. Усматриваемые художником соответствия, результат, скорее, бессознательных миметических уподоблений⁵.

«Ужас первичного социуса»⁶, с конечной неудачей в нем сексуальных отношений, на-

силием, травматическим рождением, умиранием и смертью и так далее становится в искусстве доступным восприятию в художественных образах, в медиуме эстетической видимости, хотя к ним и не сводится. Нужно понять, что именно остается принципиально невыразимым и почему. То, что красота как некая сущность делает видимым в видимости произведений искусства — это ужасное и безобразное. Имея в виду не изображенное на картинах и в книгах феноменальное безобразие и ужас, которые могут быть не менее эстетически привлекательными, отличаясь от прекрасного только степенью, а принципиально неизобразимый ужас, не достигающее до уровня образа без-Образное, не поддающаяся артикуляции и визуализации жуть (*unheimlich*) как таковая, причем не столько в психологическом, сколько в социально-онтологическом смысле⁷. Резюмирую: сущность природно-прекрасного скрыта в видимом как ужасное, но явлена в формах прекрасной видимости, оставаясь, в рамках произведения, на уровне языка и своего эстетического медиума чем-то невыразимым и таинственным⁸. Художественно оформленным произведениям искусства противостоит непосредственно неопределимый хаос реального, из которого они происходят, конкурируя с мифологически структурированным миром, где протекает наша социальная жизнь. Мы можем придавать этому хаосу неопределенные значения или выражать в общих понятиях, вроде «бесконечного», «вечного», «божественного» или «материального», но путать его с миром не следует. Ибо условность и образность общих понятий обусловлена их несводимостью к воспринимаемым и представляемым вещам, предметам и отношениям мира. Здесь все понятно.

Неясность возникает, когда отмеченную образность и неопределенность понимают как релятивность самой философской истины, ее тождество собственному словесному образу, а условность предельных понятий как повод говорить все, что угодно. Между тем, нечто определенное о реальном мы сказать можем. Прежде всего, то, что имеем некоторое к нему отношение, находимся в нем как чувствующие, говорящие и, возмож-

но, мыслящие тела, но ему не равны, ибо конечны и смертны. Но именно это наше качество, которое в случае его понятия оказывается соразмерным противопоставляемому ему понятию бытия, позволяет нам рассчитывать на счастье в самой этой конечности, как неподотчетной идее бытия возможности несуществования. Проблема состоит в том, что мифологическое сознание пытается всеми доступными ему средствами приговорить человечество к (вечному) бытию-в-мире, выдавая свои установления за этот якобы единственно доступный и соразмерный нам мир. Для этого оно выдвигает сугубо ложные представления о его единстве и гармонии нашего в нем и с ним со-жительства, определяя по ходу дела, кому, сколько и как жить, а кому страдать, мучиться или быть принесенным в жертву (этому «единству» и «гармонии»).

В сфере искусства это означает, что, являя свои произведения лишь отражающими или выражающими красоту и истину внешнего или «божьего» мира, художник скрывает и легитимирует мифологические установления, согласно которым все ему несоответствующее должно быть исключено как ложное, ужасное и безобразное. Поэтому прекрасное — этот «собственно герметический аспект искусства» — может быть адекватно понято только как обратная сторона ужасного, а не как его исключение. То есть как соответствие видимости прекрасного и его ужасающей, невыразимой, погруженной в прошлое сущности⁹, или совпадение (*coincidentia*) разделенных, но, тем не менее, удерживающихся вместе множеств людей, вещей, образов, отношений и событий, противостоящих Невозможному тотально-Имманентному¹⁰. Бесконечности их диалектического совпадения и исторического развертывания соответствует множественность произведений, которые создает художник, не претендуя на их завершение в произведении с большой буквы «П», подписанном его именем, которое включило и подменило бы собой все сущее.

5. С другой стороны, только произведения искусства могут быть прекрасными и гармоничными, правда, до тех пор, пока не начинают проецировать на общество транс-



цендентные истины или божественные сущности, которые они в своих формах якобы выражают. Отсюда и роль невыразимого в произведении — относящегося к сущности прекрасного и выражающегося лишь в формальном строении произведений, их медиа, общефилософских принципах языка и искусства. Невыразимое прерывает унаследованную искусством от хаоса пустую последовательность трагических событий и переживаний, разрушает претендующее на гармоничную тотальность абсолютное, в пользу единственного достойного философской истины переживания — всеобщего небытия и пустоты¹¹. На уровне эстетической видимости невыразимое предстает в аллегорических фигурах («торсе символа»), которые в большей мере задаются формальными принципами произведения (его скелетом), но ни к какой внеположной сущности также не отсылают, ибо о смерти мы ничего не знаем, она не является событием нашего бытия.

Поэтому на практике речь идет о разработке приемов прерывания фикционального

нарратива, деконструкции мифологических сюжетов и (де)монтажа жизнеподобных изображений. Писатель, к примеру, может достичь этого, восстанавливая фигуру рассказчика в условиях тотального господства мифа. Но для этого он должен изобретать и опираться на прогрессивную литературную технику своего времени. Так, поздний Гете, по Беньямину, обыграл негативное на уровне сюжета (смерть Отtilии в «Избирательном сродстве»), но перенес надежду на примирение в проблемном контексте романа на внепроизведенческие инстанции — прежде всего, на рассказчика и порожаемое им изображение (в символе падающей звезды над головами влюбленных), выступивших по отношению к романному нарративу как прерывающее действие цезура, что позволило ему освободить литературный текст от мифического толкования, открыв путь множественной интерпретации и критике¹². Ужающая изнанка красоты смогла проступить в его произведении лишь в изображении негативного, как амальгама в обветшалом зеркале, обозначая тем самым дальнейший переход искусства в возвышенное — сферу политики, насилия и смерти¹³.

Мы имеем здесь яркую иллюстрацию открытого Беньямином закона «предвосхищения новых художественных достижении силами старой художественной техники», имея в виду, что в кубофутуризме 1910-х, то есть через сто лет со времен написания «Die Wahlverwandtschaften», русские художники вначале пытались совсем отказаться от жизнеподобия, сохранив, однако, «прекрасное» в формальном устройстве своих произведений, а в послереволюционных социальных условиях смогли пойти еще дальше, фактически синтезировав изобразительную, конструктивную и экспрессивную формы в продуктах производственного искусства и восстановив на новом газетно-публицистическом и мемуарно-свидетельском уровне фигуру рассказчика, который из чревоушителя, как у Гете, превратился в оперирующего автора, активно вторгающегося в социальную жизнь и создающего вещи нового типа. В результате прекрасная эстетическая видимость художественных продуктов могла больше не противоречить их полезности, а

претензия на уникальность и культовую ценность сменится формой массовой общественной утилизации и светлой перспективой коллективной смерти¹⁴.

Искусство способно изменять мир, но только когда оно не сводится к частным фантазиям единичного художника или взглядам теоретика, а изменяет их самих согласно истине истории, превращаясь в масштабное эпохальное явление, не только определяющее новые способы эстетического восприятия и художественного мышления, но и преобразующее организацию быта, производства и отношения между людьми в перспективе преодоления насилия и эксплуатации, то есть в духе социализма.

Продолжение следует...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Беньямин В. К критике насилия // Учение о подоби. М.: РГГУ. 2012. С. 77.

² Benjamin W. Goethes Wahlverwandschaften // Gesammelte Werke. Bd. I. Fr. am M.: Zweitausendeins, 2011. S. 533.

³ Ср.: «Невыразимое — это критическое насилие (*die kritische Gewalt*), которая хоть и не в состоянии разделить в искусстве видимость от сущности, однако запрещает им смешиваться <...>». Goethes Wahlverwandschaften. Там же. S. 540.

⁴ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Маски времени. СПб.: 2004. С. 214–215.

⁵ См. анализ миметической теории В. Беньямина в монографии Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М.: Высшая школа экономики, 2015. С. 33–40.

⁶ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

⁷ Сам Беньямин писал, скорее, о хаосе, чем об ужасе. Но смысл, как мне представляется тот же. Ср.: «...красота, ради своей кажимости постоянно спасается от обоих: от рассудочного из страха, а от любящего из ужаса». Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 10.

⁸ Как пишет Беньямин, будто заколдованным.

⁹ Ср.: Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. Цит. изд. С. 215.

¹⁰ Ср.: Реев Й. Коинциденология: краткий трактат о методе. СПб.: Транслит, 2015.

¹¹ Ср.: «В невыразимом предстает возвышенное насилие истинного (*die erhabene Gewalt des Wahren*), как согласно законам нравственного мира это определяет язык реального. Истинное разбивает [...] фальшивую, обманную тотальность — абсолютное. Только истинное завершает произведение, разбивая его на куски, превращая его во фрагменты истинного мира, в торс символа [...]». Goethes Wahlverwandschaften. S. 540.

¹² Критическим уроком романа Гете, по Беньямину, становится вывод, что примирение в рамках произведения искусства возможно лишь в негативной форме, то есть как упущенное. Подлинное же примирение должно произойти в реальности, между людьми, а не только в пределах романтической видимости, выдающей себя за явление божественной сущности. Ср.: Kramer S. Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2003 S. 53–54.

¹³ Умиление от восприятия совершенной красоты искусства только затуманивает ее видимость, никогда ее не преодолевая, — полное преодоление кажимости прекрасного и иллюзии вызываемого им примирения доступно лишь в шоковом переживании от столкновения с невыразимым в самом произведении, которое отмечает его переход к возвышенному. Но на этом пути искусство должно избежать искушения его подмены религиозными символами и культовыми практиками, сопровождающимися, как правило, кровавым погружением в хаос реального.

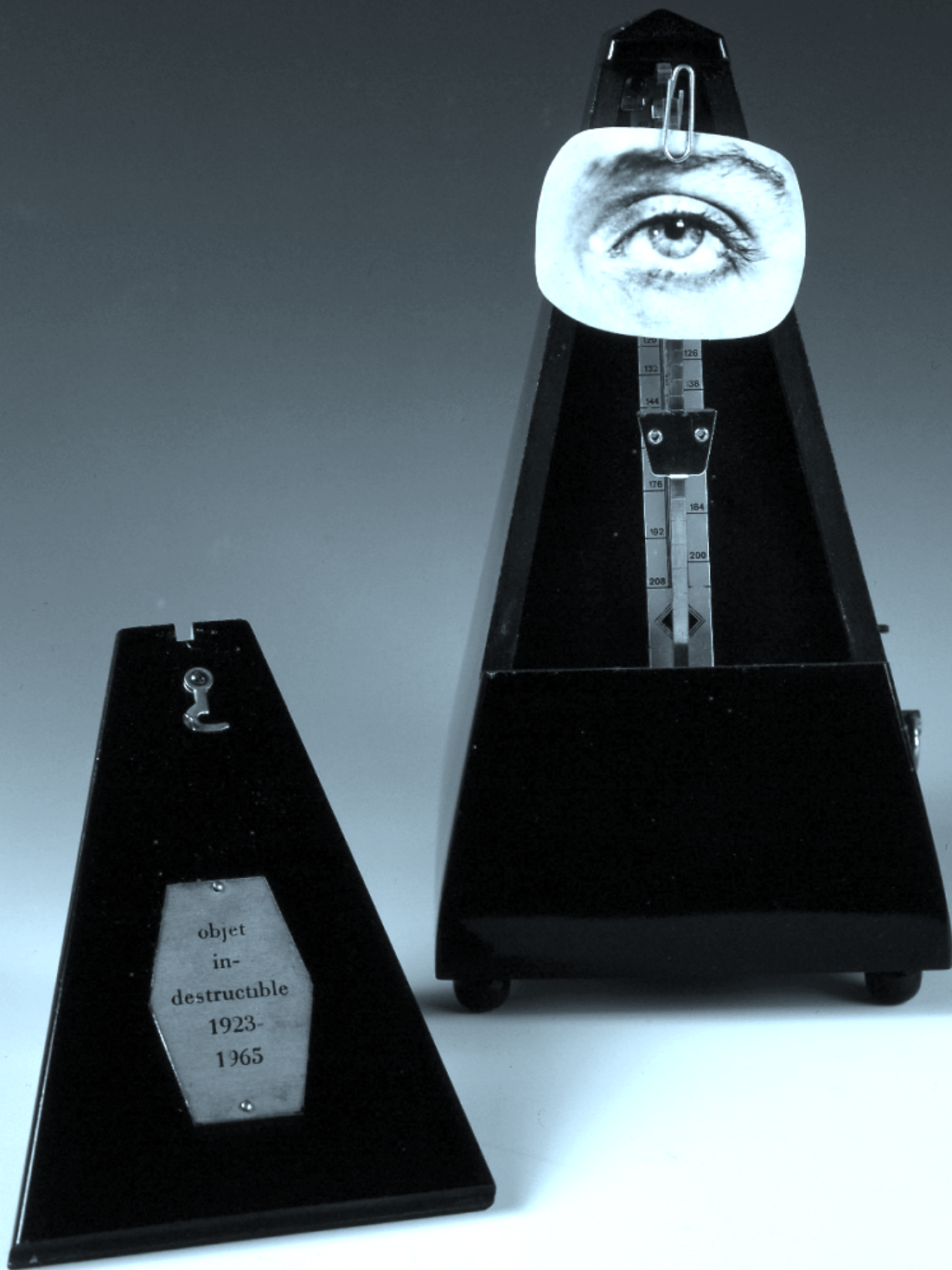
¹⁴ Ср. Чубаров И. Коллективная чувственность. С. 314–328 и др.

Игорь Чубаров

Родился в 1965 году в Курске.

Философ, специалист в области аналитической антропологии, феноменологии, критической теории Франкфуртской школы, философии литературы.

Живет в Москве.



Ман Рэй «Неуничтожимый объект». Авторская копия объекта 1923 года.

Виктор Агамов-Тупицын

Компенсационный ресурс*

Мезальянс между теорией и художественной критикой — не что иное, как попытка «усидеть на двух стульях», то есть оставаться причастным к контексту визуальной культуры и одновременно от нее абстрагироваться. Когда мы реагируем на мир искусства как бы изнутри, сохраняя при этом «вид на жительство» в дискурсе и меняя позицию обзора, возникает коллизия под названием «*double bind*» (двойное послание — «ДП») или, что то же самое, «двойная обложка». Считается, что субъект, получающий противоречивые указания на различных коммуникативных уровнях, не способен выйти из ситуации, тем более что ни он, ни его Другой не в состоянии преодолеть этот барьер. «ДП» — (дис)баланс между стимулом и нехваткой, тогда как деконструкция расчищает путь к истине, которая... безнадёжно отсрочена.

Избыток визуальности порождает желание восполнить нехватку букв и фонем, то есть «очтожить ничто» с помощью текста, что собственно и есть тот самый «компенсационный ресурс», который фигурирует в названии. «Компенсационный ресурс» — импульс, прищипывающий интенцию. В данном случае это склонность к теоретизации.

Зачем (риторический вопрос) искусству теория, а теории искусство? Для философов и теоретиков визуальное искусство — «юрьев день», который впоследствии становится поводом для компенсации за «бытие в созерцании», причем именно в тот момент, когда выясняется, что запас визуальной рефлексии уже исчерпан. Не секрет, что контакт с изобразительным искусством зажимает и задерживает на неопределенный срок волю к интерпретации визуального опыта на языке слов и понятий, которые уже потом, постфактум, воспринимаются как «компенсационный ресурс». Это

напоминает колебания маятника, особенно когда режимы зрения и режимы фраз подменяют друг друга в порядке очередности или без. По-видимому, «компенсационный ресурс», о котором идет речь, становится востребованным по мере того, как амортизируются «ретиальные» механизмы перцепции. Искусству никогда не удастся «уберечь» себя от теоретической рефлексии. Разрыв отношений сопровождается примирением, а примирение разрывом во избежание передозировки визуальностью.

Возвращаясь к понятию «компенсационного ресурса», добавлю, что без него участь вербальных (и в том числе теоретических) практик была бы проблематичной. Спасает усталость от «окулароцентризма» (*ocularcentrism*) — с учетом пестроты и дробности впечатлений, навеваемых событиями, эпизодами и ракурсами художественной жизни. И это при том, что иллюзия нашей к ней причастности — туристической и заведомо театральной — откладывает возобновление работы над текстами, включая аналитическую обработку впечатлений от увиденного. Начинает сказываться «эффект слово-оставленности»¹, тем более что для многих из нас средой обитания становится не «темница языка» (как считал Ницше) и не «дом бытия» (по Хайдеггеру), а дом зрения. Не успевая перевести увиденное на язык слов, мы раз за разом увеличиваем наркозависимость от невербальных впечатлений, аналогий, ассоциаций. Слова не успевают за имиджами, как если бы действие происходило в зоне «бесполотного воздухоплавания», где вещи и их названия пребывают в состоянии перцептуального дисбаланса, как на картине Магритта «Это не трубка». Для многих из нас это продуктивное состояние, благодаря которому возникает потребность воспользоваться «компенсацион-

*Статья является предисловием к книге Виктора Агамова-Тупицына «Темный музей», подготовленной в издательстве HylePress. Публикация запланирована на август 2017 года.

ным ресурсом» и начать заново упорядочивать мир по образу и подобию слов. Мы возвращаемся к текстам и продолжаем неистово (что было бы нереально в состоянии рутинной погруженности в плазмодий письма) производить новые идеи — во многом благодаря «компенсационному ресурсу», «рожденному из духа» изобразительности.

Тем не менее, мы (теоретики) не перестаем жаловаться на дефицит взаимной поддержки из-за отсутствия каких-либо общих целей, помимо текста. Поэтому возникает иллюзия, что интерес к визуальной рефлексии может оказаться поводом для соучастия, а художественная среда — зоной контакта. На самом деле «double bind», о котором здесь идет речь, это не просто слово и взгляд, упорядоченные в виде текстов или художественных объектов, а «перекрестный фармакон» (*Pharmakon*), благодаря которому нехватка чего-то одного компенсируется избытком чего-то другого². Как и любое снадобье из Платоновской аптеки, дискурс (письмо) и художественная практика суть яд и панацея в одном лице, но не *напрямую*, а *по диагонали* — в том смысле, что, будучи самодеструктивными, они спасают не себя, а контрпартнера³.

Ситуация с альтернативным искусством, которое игнорировалось в СССР на протяжении многих лет (причем на всех уровнях, включая интерпретацию), привело к образованию вакуума. Этот вакуум «всасывал» в себя, как пылесос муху, любое мнение по поводу того, чем занимались художники. Именно в тот период теоретическая рефлексия стала неотъемлемой частью художественного процесса. Когда Барт, Фуко и Деррида оплакивали «смерть автора» (на уровне *l'écriture*), голос этого незадачливо-го «персонажа» продолжал звучать с прежней силой, но уже в формате критики институций и их претензий на авторство. В случае неофициального искусства — императив вокализации *Визуального* дополнил парадигму авторства фигурой информированного собеседника, и не одного, а нескольких, включая автора этих строк. На мой взгляд, главное — не избыточная слышимость сказанного, а уровень его аутентичности. Белое письмо (*l'écriture blanche*), восхитившее Барта в его тексте о Камю⁴, или демарш Сьюзен Сонтаг «Против интерпретации»⁵ — это флирт мухи с пылесосом, о кото-

рых я уже говорил. Муха и пылесос, кстати, «типичные» актанты ризоматической антрепризы⁶. Похоже, что взаимоотношения между лексикой и визуальностью из той же оперы, учитывая опыт иллюстрирования изображения текстом, а также изображения изображением или текста текстом.

Врачевание языка с помощью языка — как раз то, чем занимались Фрейд, Николас Абрахам, Мария Торок и другие психоаналитики, извлекавшие из пациента — языковыми средствами — информацию о «первосцене» (*Urszene*) или иных причинах (очагах) психического расстройства. Это представлялось логичным, ибо *Бессознательное*, которое структурировано как язык, лучше всего лечить языковыми «препаратами»⁷. Другое дело гипноз, который, если и имел к языку какое-либо отношение, то исключительно к его кинетической составляющей (дрожание голосовых связок, звуковые колебания, ритмика пауз и т.д.). Проблема в том, что язык — далеко не единственное и не самое эффективное «лекарство»⁸. Вот почему концепция перекрестной терапии, то есть лечения языка пилюлями визуальности, а визуальности таблетками языка, — возможный «выход из положения». Идея перекрестного лечения, анонсированная как концептуальный проект, оправдана тем, что, что «double bind» и «Plato's pharmacy» («Платоновская аптека»)⁹ получают прописку в одном и том же госпитале¹⁰. «Перекрестное отравление» — побочный эффект, поэтому многое зависит от дозировки и, в конечном счете, от противоядия (*antidote*). Доступ к психическим травмам, претерпевшим «отвержение» (*foreclosure*), может быть найден двумя способами — либо с помощью языковых отмычек, либо посредством визуального «взлома», что повышает вероятность успеха в тех случаях, когда одна из стратегий не срабатывает. Следующий шаг — это выбор лечебных процедур, прямых или перекрестных. В первом варианте говорение врачует слово, а созерцание взгляд; во втором слово и взгляд меняют позиции. Пример «перекрестного спасения» — римская волчица, вскормившая Ромула и Рема¹¹.

Метафора визуального «взлома» — намек на то, что *означающее* — хрустальный гроб, в котором «спящая царевна» (то есть *означаемое*) ждет своего «принца», то бишь зрителя.

Чтобы «тайное» стало явным, зритель должен своим взглядом разбить хрусталь *означающего*, освободить заключенное в нем *означаемое* и начать с ним взаимодействовать. Пробуждение спящей царевны, мгновенное или длительное, — апофеоз превращения идеального предмета в эмпирический, что можно (с некоторыми оговорками) назвать «становлением». В этой связи вспоминается текст Делеза и Гваттари «Становление-животным» в 10-й главе их книги «Тысяча плато»¹². В период ее написания Делез вряд ли предполагал, что спустя годы будет называть себя «цепным псом» (то есть «животным»), прикованным к «дыхательному» агрегату. В ноябре 1994 он все же прервал процесс «становления-животным», покончил с собой, шагнув из окна своей квартиры. С каким «собой» — повод для фантазий и домыслов.

Этот текст не имеет прямого отношения к истории болезни автора. Все, что их связывает, — это блуждания «вокруг да около» на перепутье между реальностью и зазеркальем в попытке запечатлеть фрагментарный образ визуальной культуры. Но не из чувства долга, а чтобы привести в действие *компенсационный ресурс* — подобно кентавру, прикармливающему гарпий дискурса. Никто не виноват, что изобразительное искусство — универсальный раздражитель, возбуждающий интерес к теоретизации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Слово-оставленность» нельзя путать с «бого-оставленностью», несмотря на знак равенства, поставленный между «Словом» и «Богом» в Евангелии от Иоанна.

² Подробнее о понятии фармакон см.: Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

³ Вот, наверное, почему художники проявляют интерес к поэзии, а поэты посещают выставки альтернативного искусства. Выходит, что гетеротопия может использоваться как страхового полиса, даже более эффективный, чем посредничество родных пенат.

⁴ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 306–349. В этой книге Барт отдал должное нейтральной манере письма Альбера Камю, однако их дружеские отношения испортились

из-за критической позиции, занятой Бартом по отношению к роману «Чума», написанному Камю в 1947 году. Камю был «яблоком раздора» в отношениях между Бартом и Сартром.

⁵ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2014.

⁶ Мухи, попавшие в пылесос, размножаются в его чреве, т.е. откладывают там яйца, после чего выбираются наружу, чтобы потом снова проделать тот же путь.

⁷ Р.Д. Лэйнг, считавшийся антипсихиатром, «прописывал» пациентам тексты экзистенциалистов.

⁸ В работе Ман Рэя «Неуничтожимый объект» (1923–64) стрелка метронома, увенчанная «глазом», контролирует звук (его ритмику). Конфликт между зрением и звуком восходит к Эдипу, разгадавшему загадку Сфинкса. Победив в речевом споре, Эдип (позднее) поплатился за это слепотой.

⁹ «Платоновской аптеке» посвящена одна из глав в книге Жака Деррида «Диссеминация». Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

¹⁰ Главное, чтобы «госпиталь», о котором идет речь, продолжал оставаться лечебно-профилактической институцией и не стал хирургическим отделением. «Хирургия» — художественное преувеличение, предполагающее радикальный подход к зрению *à la Buñuel*, у которого в фильме «Андалузский пес» (1929) бритвой разрезают глаз, а также «нейрохирургическое» вмешательство, когда «пациентам» вправляют мозги, чтобы научить их «правильно» писать, т.е. мыслить, а заодно и существовать. Еще одно поле деятельности — гетерохрония: как только прошлое и будущее начинают менять местами, мы сразу же понимаем, что без скальпеля и смирительной рубашки здесь не обойтись.

¹¹ «Побочный эффект» (применительно к Ромулу и Рему) — братоубийство.

¹² Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2010.

Виктор Агамов-Тупицын

Родился в 1945 году в Москве.

Критик и теоретик культуры и искусства.

Автор многочисленных статей и книг, среди которых «Вербальная фотография» (2004), «Глазное яблоко раздора» (2006), «Музеологическое бессознательное» (2009), «Круг общения» (2013) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.



Вадим Захаров «Уроки в Будуаре». Олег Аронсон и Кристина Михальчук, видео, 2006.
Предоставлено автором.

Валерий Леденев

Уснувший в анабиозе. О новом положении художественного комментатора

В своем выступлении на нью-йоркском общественном радио в мае 2013 года художественный обозреватель Дебора Соломон констатировала кризис, охвативший современную художественную критику¹. Соломон, прежде всего, интересовало социальное измерение ситуации: сокращение численности критиков, работавших в штате профильных изданий, и общее сжатие — буквально физическое — профессионального поля, в котором критика может и должна существовать.

«Кризис критики»² ощутим и в российской художественной среде, где голос критика, за редким исключением, практически не слышен и малозначим. И дело не только в кризисе СМИ, зажатых между Сциллой экономической рецессии и Харибдой «консервативной революции», которые как от лишнего балласта избавились от штатных художественных обозревателей, а то и целых отделов, где они были трудоустроены. Медиа давно не являются привилегированным местом для критического высказывания. Но в ситуации, когда критика не закрепились в российской среде на уровне институтов, будь то профессиональные издания или образование, и не стала полноценным субъектом художественного процесса, любая потеря воспринимается особенно остро.

Критика в постперестроечной России прошла путь от почти художественного проекта, коим по сути были отдельные издания 1990-х гг., через бум на рубеже 2000-х к заигрыванию с миром коммерции³. Последний был готов платить за экзотическое приобретение вроде модных интеллектуалов, пока иллюзии гармоничного сосуществования не лопнули, как мыльный пузырь. Метафора «мыльного пузыря» применительно к современному искус-

ству была невероятно популярна в 2008 году — в начале финансово-экономического мирового кризиса, повлекшего первые увольнения⁴.

Критика 1990-х и 2000-х годов произвела на свет множество текстов, но большинство из них сегодня канули в небытие⁵, недопонимание собственной прагматики и методологии, авторы, переставшие писать и сменившие род деятельности, — таков грустный итог. Не укоренившись в среде, она осталась у разбитого корыта, переизобретая себя и собирая по кусочкам собственные основания.

«Критика — это слово о слове, это вторичный язык или метаязык <...> цель критики носит чисто формальный характер <...> она не в том, чтобы “раскрыть” в исследуемом произведении или писателе нечто “скрытое”, “глубинное”, “тайное”, до сих пор не замеченное <...> а только в том, чтобы приладить — как опытный столяр “умелыми руками” пригоняет друг к другу две сложных деревянных детали, — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой»⁶. Это определение критики, предложенное Роланом Бартом в 1963 году, остается актуальным хотя бы потому, что подхватывается современными теоретиками вроде Никола Буррио. Основатель «эстетики взаимодействия» видел задачу критики в «изучении характера игры», форму которой принимает художественная деятельность, «способы и функции которой варьируют от одного периода и социального контекста к другому»⁷.



Вадим Захаров «Уроки в Будуаре». Екатерина Деготь и Александр Кутепов, видео, 2006. Предоставлено автором.

Добавим сюда определение искусства, предложенное Агамбенем, считающим его не эстетической деятельностью, но практикой, «приостанавливающей деятельность и переводящей в созерцание наши привычные смыслы и жесты», открывая их «для нового использования»⁸. Распространим его на художественную критику, которая становится описанием *без-деятельности*. И перенесем эти выкладки в реалии сегодняшней системы искусства, ориентированной на индустрию событий, чья работа оценивается показателями вроде числа упоминаний в СМИ, цифрами посещаемости и коммерческими доходами. Профессиональная критика кажется в этом контексте не просто излишней, но нелепым курьезом. Здесь, безусловно, найдется занятие художнику и куратору, но совершенно нечего делать занятому письмом непродуцирующему субъекту, субъекту

непродуктивной деятельности мышления, как отметила Ханна Арендт⁹.

(Ничто не мешает, заметим в скобках, включиться в поток производства текстов к событиям. Но печальная картина подобной критики, чья обоснованность сомнительна, а сами тексты почти никем не читаются, красноречиво описана Джеймсом Элкинсом¹⁰. Да и в профессиональном сообществе подвергалась ревизии не раз. Хотя вряд ли найдется пишущий критик, не опубликовавший ни одного такого текста, о чем свидетельствует и опыт автора этих строк).

Вообразим, что критика умерла. В художественном мире не осталось специфической позиции, связанной с производством текстов. Эту функцию поделили между собой другие акторы системы — художники, кураторы, ас-

систенты кураторов — а разработка критического языка применительно к современному искусству отдана на откуп философии. Насколько невероятна подобная ситуация? Вероятна и даже очень. Ее умозрительность, кажется, переходит в реальность с сегодняшнего дня. Критика, по справедливому замечанию Людмилы Воропай, «переключившись на импорт концептов извне, <...> перестала работать над созданием собственного категориального аппарата, который позволял бы ей адекватно описывать, оценивать и анализировать актуальный художественный процесс»¹¹. Чему примером, кстати, может служить и текст настоящей статьи с отсылками к современной философии в примечаниях.

С текстом Воропай можно поспорить — хотя бы с фрагментом, где автор пишет о попытках критиков «уже несколько десятилетий подряд <...> впихнуть увиденное в очередной импортированный из философии или других дисциплин интерпретационный паттерн»¹². Ведь критическая теория, по замечанию Бо-

риса Гройса, всегда стремилась принять форму знания, осуществленного на практике, в рамки которого не нужно ничего искусственно «впихивать», ведь сама реальность — как и реальность искусства, явлена нам «под взглядом» теорий, конструируемых для ее описания¹³. В искусстве, согласно Бурдье, мы сталкиваемся не с унифицированным полем, но совокупностью частных определений и манифестаций искусства, меняющихся вместе с позициями акторов системы¹⁴. Но, похоже, такая позиция, обозначенная в трудах многих авторов, не всеми воспринимается как удовлетворительная, толкая на очередные поиски священного грааля теории.

Что касается самой фигуры художественного критика, то трансформация отношений в системе искусства, произошедшая за прошедшие десятилетия, делают позицию пишущего как самостоятельной величины почти анахронизмом. С написанием текстов сегодня пре-



Вадим Захаров Уроки в Будуаре. Виктор Мизиано и Надежда Унтилова, видео, 2006. Предоставлено автором.



Вадим Захаров «Уроки в Будуаре». Елена Петровская и Алексей Чикрин, видео, 2006. Предоставлено автором.

красно справляются кураторы — им принадлежат ключевые книги, статьи и манифесты. А также художники, от которых по умолчанию ждут владения понятийным аппаратом теории и умения концептуализировать собственные практики.

Показателен внутриредакционный отчет газеты «The New York Times», опубликованный в 2014 году. Планы издания до 2020 года — «экспериментировать с новыми формами подачи <...> новостные рассылки, push-уведомления, видеотрансляции, ответы на вопросы подписчиков»¹⁵. По сути это означает превращение ресурса в разветвленный сетевой сервис наподобие мобильного приложения, который «мы читаем <...> за завтраком, перед тем как отправиться на пробежку, ищем рецепт, когда готовим ужин, и выбираем варианты отпуска»¹⁶.

В начале нулевых, описывая современное положение художественного комментатора, Борис Гройс говорил о критике как практике производства дифференций¹⁷, порождающих собственную публику. Но сегодня фигура кри-

тика для этого совершенно не обязательна. Зритель искусства конституируется не текстами, которые он прочитал, но информационными сетями, благодаря которым он видит искусство и внутри которых оно обретает смысл, будучи сопряженным с другими элементами системы. Новый формат «The New York Times» выполняет эту задачу намного эффективнее, чем критический текст. Немалую роль играют и институции современного искусства, каждая из которых не только порождает собственного зрителя, но и предлагает широкий ассортимент всевозможных активностей, куда помимо выставок включены многие другие аспекты *visitor experience* вроде кафе, дизайнерского магазина и мероприятий самого разного типа. Бывшему художественному комментатору, утратившему прерогативу порождения дифференций, и чьи тексты больше не распространяют знания, ничего не остается, кроме как влиться в поток «генерирования контента».

О необходимости практического участия комментатора в художественном процессе сами критики писали давно¹⁸. Но как быть тем,

чей жизненный проект не узнает себя в корпоративном арт-мире с императивом многозадачности и диктатом продуктивности, подтверждаемой видимостью в медиа?

Вполне вероятно, что сегодня мы имеем дело с такими метаморфозами художественного поля, при которых критика исчезнет как отдельная сущность, гибридизировавшись с другими позициями этой среды. Об этих изменениях не стоит жалеть, равно как и им сопротивляться. С другой стороны, возможно, что нынешняя неопределенность положения художественной критики — просто симптом переходного периода. Анабиоза, в который она легко и незаметно впала и из которого также незаметно выйдет, переосмыслив собственные основания и *modus operandi* (образ действия).

Пока что создается ощущение, что критика обречена на относительно кулуарное существование в пространствах, наименее затронутых культурной индустрией и дающих пусть нестабильную и мерцательную, но все же возможность независимого существования. Не только в финансовом отношении, но как практики реализации критики в качестве собственного жизненного проекта. Конструирования субъективности и перехода от сингулярной позиции к коллективному фундаменту, что является, согласно Паскалю Гиллену¹⁹, смыслом произведения искусства. И производства критики.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Regatao G. Art Talk with Deborah Solomon: Why Art Critics Matter // WNYC, May 9, 2013. Доступно по <http://www.wnyc.org/story/292175-art-talk-why-art-critics-matter/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 6 февраля 2017.

² Один из недавних текстов на эту тему: Матвеева А. «Кризис» и «критика» — слова однокоренные // Артгид, 20 октября 2014. Доступно по <http://artguide.com/posts/672>.

³ Деготь Е. Почему я не буду работать на colta.ru // colta.ru, 17 июля 2012. Доступно по <http://archives.colta.ru/docs/540>.

⁴ Палажченко Н. Антирейтинг года от Gif.Ru // gif.ru, 26 декабря 2008. Доступно по <http://www.gif.ru/reviews/anti-rating/>.

⁵ На материале этих текстов осенью–зимой 2016 года в музее «Гараж» был реализован проект «Читаем вслух: тексты 1990-х годов о современном искусстве в России и его контекстах», инициированный социологом Евгений Абрамовой совместно с автором настоящей статьи.

⁶ Барт Р. Что такое критика? // Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 273.

⁷ Буррио Н. Реляционная эстетика. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016. С. 12.

⁸ Агамбен Дж. Искусство, без-деятельность, политика // Социологическое обозрение том 6, № 1 (2007). С. 45.

⁹ Арендт Х. Мышление и соображения морали // Ответственность и суждение. — М.: Издательство Института Гайдара, 2013. С. 241.

¹⁰ Elkins J. What Happened To Art Criticism? Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

¹¹ Воропай Л. Критика как просвещенное повиновение. К теории прибавочной стоимости «критического» в современном искусстве // Художественный журнал № 93 (2015). С. 37–43.

¹² Там же. С. 41.

¹³ Гройс Б. О современном положении художественного комментатора // Художественный журнал № 41 (2001). С. 15–17.

¹⁴ Бурдые П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2014. С. 365–472.

¹⁵ Уродов А. Меньше текстов, больше сервисов. Как изменится The New York Times к 2020 году // Republic, 26 января 2017. Доступно по <https://republic.ru/posts/78953>.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Гройс Б. О современном положении художественного комментатора.

¹⁸ Деготь Е. С интересом и чувством неловкости // Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 14.

¹⁹ Гиллен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постформализм. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015. С. 158.

Валерий Леденев

Родился в 1985 году.

Художественный критик и журналист.

Научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж». Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из видео Теймура Даими «Я — Мона Лиза», 2016.

Теймур Даими

Жажда реального: поворот к безусловно необходимому

*Есть две вершины, на которых ясно и светло:
Вершина животных и вершина богов.*

*Между ними лежит
сумеречная долина людей.*

*Если кто-то взглянет хоть раз вверх,
Его охватывает древняя неутолимая тоска,*

*Его, который знает, что он не знает,
По тем, которые не знают, что они не знают,
И по тем, которые знают, что знают.*

Пауль Клее

Неизбывная вторичность

I. Ситуация подвешенности

Выход в свет сотового номера «Художественного журнала», безусловно, — вежа. И подобно юбилею, это всегда подведение итогов. Возможность оглянуться назад и проследить путь от начала процесса к сегодняшнему дню. Журнал стал издаваться в 1993 году, почти сразу после развала СССР, то есть он выходит уже двадцать три года, в течение которых в истории мировой культуры произошел поворот от вязкого и аморфного постмодернизма к отличающемуся все возрастающим радикализмом неопределенному времени X (икс). «Художественный журнал», адекватно отражая происходящие тенденции, всегда стремится выявить реперные точки судьбоносных изменений и поворотов. В данной статье мне бы хотелось в тезисной форме (слишком уж большая и сложная тема) рассмотреть динамику социокультурных изменений на постсоветском пространстве и в мире за все годы существования журнала. Но главное, что меня интересует — это то, к чему привела такая динами-

ка, каковы концептуальные стратегии «вечного сегодня».

В 1990-х гг. новорожденные независимые страны видели своей главной целью как можно скорее встроиться в мировую систему, стать органичной частью мирового сообщества. Так как с наскаку сделать это не получилось — не получилось и после — постсоветские страны, грубо вброшенные в холодный и недружелюбный мир двойных стандартов, образовали в качестве буфера (между собой и миром) союзоподобную структуру — СНГ. Логика была простой: раз все семьдесят четыре года мы шли ложным путем, то теперь должны вернуться на единственно «правильный» магистральный путь. На деле все оказалось сложнее. За длительный период развития, в течение которого в СССР процветал стиль социалистического реализма, на Западе постепенно сформировалась система современного искусства со своими принципами существования и формами самоорганизации. Известно, что современное искусство (как система) — это продукт западной культуры, и оно могло сформироваться только в западном либеральном цивилизационном поле, являясь неразрывно связанным как с логикой рыночной экономики, так и с социал-демократическими институтами гражданского общества. И хотя процессы глобализации распространили западные политические и социокультурные стандарты по всей планете, утверждать, что в незападных странах эти стандарты органично вошли в фундамент общественного менталитета, было бы поспешным. Как мы видим на примере постсоветских стран, принятие этих стандартов проходило и проходит со значительными искажениями и



внутренним сопротивлением традиционного культурного материала.

Беспомощные и, в конечном счете, быстро провалившиеся (по сути, утопические) попытки большинства вновь образовавшихся государств бывшего Союза посредством форсированных либеральных реформ стать (про)западными отняли надежду у деятелей современного искусства таких государств на построение инфраструктуры этого искусства в локальных пространствах. Сложилась странная ситуация: у нас не существовало современного искусства как системы, аналогичной западной, но были художники, работающие в этом поле (еще с 1960-х гг.) и по качеству своей работы ничуть не уступающие своим западным коллегам.

Каков был императивный дух у художественного сообщества в те годы «возвращения на правильный путь»? Мы, с одной стороны, в тезисном режиме, фактически, повторяя/имитируя, пытались пройти все те этапы, которое прошло западное искусство за все

это время (принимая во внимание существующий мощный пласт советского нонконформистского искусства, в рамках которого многие западные визуальные стратегии были уже творчески освоены, нередко независимо от зарубежных коллег). С другой стороны, ощущали себя в шкуре модернистских художников начала XX века, так как ситуация построения нового государства напоминала революционную ситуацию — все, включая систему культуры, надо было если и не выстраивать с нуля, то радикально менять.

Положение современных художников в отсутствии системы современного искусства напоминало ситуацию начала прошлого века, когда модернисты уже вовсю совершали свои главные эпохальные открытия, но инфраструктура нового искусства еще не сложилась. Они действовали в режиме максимальной свободы и неопределенности.

Но реалии 1990-х гг. в постсоветской культуре не соответствовали происходящим в за-

падном искусстве процессам — там «процветал» постмодернизм как идеологический фрейм для слаженного функционирующего рынка, а еще точнее, сложное и тонкое взаимодействие внутри неолиберального поля между стратегиями постмодернизма и *contemporary art* с его неоднозначным отношением к опыту авангарда. Хотя отдельные персоналии и художественные группы постсоветского мира были неплохо осведомлены о новейших тенденциях мировой культуры, картина в целом была хаотичной и неопределенной: замешанное на энтузиазме стремление во что бы то ни стало сформировать систему современного искусства приводило к небывалой активизации художественной жизни, смелым экспериментам. Несмотря на все усилия и на активно разворачивающуюся в мире глобализацию, система не складывалась и, по всей видимости, не могла сложиться в аутентичном виде, как она выстроилась на Западе¹. То есть какая-то система все же образовалась, но в качестве далеко не безупречной копии западных образцов. Если на Западе эта система представляла собой нечто относительно автономное и склонное к самоорганизации, то у нас она возникла (уже позже, в нулевых) как еще одна отметка в визитной карточке национального государства, которую власти предъявляют мировому сообществу для нарциссического самоутверждения. В целом же она до сих пор остается слепым пятном социального пространства, чужеродным телом внутри отторгающего это тело общественного организма.

К слову сказать, не сложились и «горизонтальные» связи между художественными структурами постсоветской среды: после распада Союза и прекращения деятельности творческих союзов не родилось ничего альтернативного, процессы в художественной жизни бывших союзных республик приняли атомарный характер. Художники постсоветского пространства до сих пор ориентируются на западный контекст, рассчитывают на востребованность западных художественных институций, получая приглашения на участие в интернациональных проектах, на работу в арт-резиденциях и так далее. Впрочем, такой подход оправдан еще и тем, что, несмотря на локальные ответы на процессы глобализации (феномен глокального), современное искус-

ство принято считать интернациональным по определению, никак не привязанным к конкретным геолокациям.

II. Квазисистема

В нулевых политическая атмосфера на постсоветском пространстве меняется — авторитарные режимы в большинстве постсоюзных республик, обеспечивающие мнимую политико-экономическую стабильность в обществе, укрепляются и все больше дистанцируются от (нео)либеральных ценностей западного мира. В то же время власти, как было отмечено выше, осознали значимость современного искусства как глобального социокультурного бренда, подобного спорту, и создали имитационную инфраструктуру этого искусства, которая по определению является вторичной. То есть несмотря на формальное наличие разного рода специализированных институций, обеспечивающих культурное производство, — музеев современного искусства, галерей, образовательных программ и даже своих биеннале, современное искусство в странах бывшего Союза, с точки зрения социокультурных и экономических нормативов Запада, осталось вторичным. К чему это привело? Осмелюсь предположить, что это стало причиной образования экзистенциального зазора между постсоветским художником и той тотальной величиной, которая называется системой современного искусства (речь идет именно о западной системе). Инфраструктурная дисфункциональность квазисистемы в постсоветских странах привела к тому, что постсоветские художники получили некую неявную травматическую «интеллектуальную закалку», некую «горечь», которые можно спутать с комплексом неполноценности, но это не так. Ведь сами постсоветские художники часто ничем не уступали своим западным коллегам по уровню профессионализма и понимания задач, стоящих перед современным искусством. К тому же немало художников из бывшего Союза эмигрировало на Запад, сделав там успешную карьеру.

И все же, если западный художник с самого начала профессиональной деятельности органично вписан в сложившуюся и четко функционирующую систему искусства, то его

постсоветский коллега находится в подвешенном состоянии, в ситуации прямых рисков и вызовов со стороны беспокойной и недружелюбной общественной среды. Номинально подобное положение позитивным не назовешь, ведь слаженная система современного искусства — это единственная на сегодняшний день институциональная ниша глобального социума, куда входит профессиональный художник и без которой само современное искусство ныне уже немислимо. А вот в свете мутаций мировой общественной среды и тех задач и вызовов, которые возникли в последнее время, это положение может расцениваться неоднозначно, то есть в чем-то оно может быть и на пользу. Логика такова: в «бессознательном» постсоветского художника содержится сильный трансгрессивный импульс, который был присущ модернистским художникам, который неожиданно стал востребован в современном мире. Уточняя, не модернизм стал востребован, речь идет не о буквальном возвращении к модернизму, а о реабилитации некоторых его радикальных максим в применении к социокультурной ситуации сегодняшнего дня. И вот здесь мы подошли к тому, чем характерна нынешняя культурная ситуация, почему вдруг оказались востребованы ранее казалось бы навсегда скомпрометированные модернистские стратегии, которые, в свою очередь, созвучны экзистенциальной структуре постсоветского художника (оговоримся, что это меньше всего касается поколения молодых художников, родившихся в девяностых и позже, многие из которых получили образование в западных учебных заведениях и успешно интегрировались в интернациональную арт-тусовку).

Прежде чем затронуть темы смены глобальных социокультурных циклов, заранее оговорюсь, что эти периоды-циклы не локализованы четко: в модернизме уже содержатся ростки постмодернизма, а в последнем еще действенны модернистские формы мышления; наконец, в текущей ситуации неопределенного времени X, когда активизируется радикальный дискурс недоверия к устоявшемуся (постмодернистскому) порядку вещей, еще очень много от самих этих постмодернистских подходов.

Антропо-аутизм

1. Поза страуса

Когда уходит из жизни знаковый философ, обычно говорят, что завершилась определенная эпоха. Так было, когда покидали этот мир М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр. Констатировали завершение эпохи постмодернизма, хотя творчество перечисленных авторов было гораздо сложнее и тоньше и не вмещалось в заданные жанровые форматы, а некоторые из этих мыслителей вообще отмежевывались от термина «постмодернизм». Тем не менее, в целом, желая того или нет, но именно они в своей интеллектуальной практике конституировали постмодернистский дискурс. Сейчас уже очевидно, что ресурсы постмодернизма истощены и на дворе совсем другое время, несмотря на то, что постмодернизм как бы «запретил» появляться чему-то отличному от себя, чему-то новому, само возникновение которого еще недавно представлялось невозможным, так как все казалось многократно сказанным и оставалось заниматься лишь виртуозным рекомбинированием уже существующего в мировом архиве. Постмодернизм мнил себя бесконечным и абсолютным. Долгое время сохранялась уверенность, что эпоха больших нарративов ушла навсегда. Стратегии модерна были негласно «запрещены», заблокированы, так как, будучи детищем Нового времени, он был скомпрометирован тем, что явился концептуальным топливом, которым были заряжены идеологии почти всех тоталитарных диктаторских режимов XX века, замешанных на идее прогресса и изменения социального ландшафта. Победивший тоталитарные режимы мировой либерализм очень жестко обошелся с «духовным наследием» этих режимов: были дезавуированы романтические и героические темы как проявления ложного пафоса, скомпрометировались и подвергались обструкции любые попытки возродить интерес как к традиционализму (вспомним четырнадцать признаков фашизма по У. Эко), так и номинально противостоящего ему модернизму; посредством музеефикации неистраченный потенциал модернизма превентивно кастрировался, лишился оперативного кшатрийского вектора.

Зададимся принципиальным вопросом: а нельзя ли предположить, что, репрессировав

модернистские стратегии, вместе с водой выплеснули и ребенка? А ныне, спустя столько лет торжества беззубых языковых игр, вдруг спохватились и пытаются nervozно и методом тыка «воскресить» его? Позже я определю то, что я подразумеваю под «ребенком». Вначале же хотел бы выяснить, откуда растут ноги этой самой эпохи постмодернизма, некогда претендовавшей на универсальность и абсолютизировавшую собственную самодостаточность. А растут они, на мой взгляд, из кантовской трансцендентальной философии (точнее, из неокантианства, но я хотел бы сейчас сознательно редуцировать и радикализировать этот момент, указав на «первопричину»). Отказав человеку в возможности познания ноуменов, «вещей-в-себе» (принципиальная непостижимость истины), трансцендентальная философия замкнула гносеологический вектор исключительно на сознании/мышлении. Согласно этой агностической позиции, выйти за рамки сознания/мышления (овладеть доступом к

Бытию) невозможно, можно только познавать феномены, «вещи-для-нас», а значит, вектор познания обречен на циркуляцию внутри сознания, внутри исключительно человеческого и только человеческого. А ведь эта циркуляция может быть и бесконечной, так как феномены, схватываемые исчисляющим органом ², математически потенциально бесконечны, то есть они могут и сами в себе без конца дробиться (почти по аналогии с апорией Зенона об Ахилле и черепахе). Данная онтологическая ситуация бесконечной циркуляции фокуса познания внутри замкнутой антропной субстанции конституирует поле сознания/мышления как тотально имманентного, заполняющего собой абсолютно все и вся. Перефразируя Парменида, скажем, «имманентное есть, трансцендентного нет».

Кант совершенно верно показал, что наше познание мира, начинающееся с акта восприятия, обусловлено трансцендентальными условиями и может быть не просто опосредо-





ванным, но и до фатальности сильно зависящим от этих трансцендентальных, опосредующих инстанций. Прощание с наивным реализмом, некритически принимающим мир по умолчанию таким, каким он воспринимается органами чувств, прощание с догматической метафизикой и требование к философии быть максимально точной и выверенной — великое достижение кантовской философии, которую в значительной степени наследовала в XX веке трансцендентальная феноменология Э. Гуссерля.

Что дальше? Да. критическое осмысление средств познания, познание принципов разума — необходимо, без рефлексии над динамическими структурами механизма восприятия/познания (поиск ответа на вопрос: как мы воспринимаем/познаем мир?) есть риск вновь соскользнуть к наивному реализму и догматической метафизике. Но, с другой стороны, не может ли столь последовательный и долгосрочный отказ от каких-либо попыток транс-

грессивного прорыва к сфере ноуменов и сознательное ограничение процедур познания только лишь перцепцией и аналитикой феноменологически наличного (с последующим поспешным переводом внимания на эмпирические дисциплины) привести к тому состоянию, которое условно назовем антропо-аутизмом? Я думаю, что не только может, но и, в конце концов, приводит, условно напоминая позу страуса. Антропо-аутизм — это не просто антропоцентризм, это возведение антропологического статуса в абсолют, схлопывание на самом себе, самооскопление гностического инстинкта, согласно своей природе побуждающего к прорыву за антропо-аутический формат. Антропо-аутизм нивелирует субъектность, умерщвляет сущность человеческого в человеке посредством операции отождествления его с самим собой: $A = A$, тогда как природа субъекта сущностно трансгрессивна, человек никогда не равен самому себе и ориентирован на перманентное ста-

новление, выходение из любых самых точных и, казалось бы, окончательных самоопределений; он всегда больше, чем он есть в настоящий момент. С некоторыми оговорками антропо-аутизм можно концептуально соотносить с понятием «корреляционизма», которое было введено французским философом Квентином Мейясу как определение целой философской традиции, постулирующей идею, «...в соответствии с которой мы лишь всегда имеем доступ только к отношению между мышлением и бытием, но ни один из этих элементов не может быть доступен для рассмотрения по отдельности»³. Так воцарение постмодернистской парадигмы в последней четверти прошлого века стало эхом/эффектом (нео)кантианской философии герметизации энергии познания внутри «шара» сознания. Но то, что было произведено самим постмодернизмом, — изощренное забалтывание вековых вопросов о предельных смыслах — разумеется, никак нельзя напрямую связывать с (нео)кантианством.

Модернизм, ярко вспыхнув как провиденциальный социально-исторический эксперимент и во многом бессознательный протест против укрепляющегося антропо-аутизма, довольно быстро проиграл, словно появился на авансцене истории слишком рано и преждевременно. Наступили времена тонких языковых игр, изощренных интеллектуальных спекуляций, кислотных виртуальных миров, дигитальных революций, спиритуального синкретизма, словом, смешения и отождествления всего со всем, согласно логике капитализма относительно онтологического равенства обмениваемых товаров. Одним словом, апофеоз абсолютно имманентного, которое включает себя и свою собственную причину; или, иначе выражаясь, погашение взаимоисключающих векторов в универсальной и аморфной протяженности абстрактного блага. Недаром именно в эту эпоху в области soft-религиозности (эрзац-религий) расцвели множество сект, сонма направлений нью-эйдж, с их белопушистой идеологией всеобщего блага, эпохой Водолея, которая сулит достижение трансформированным человечеством мировой гармонии и тождества с абсолютным. Абсолютно имманентное в качестве большого Чужого инклюзивно включает в себя такие от-

чужденные от человека и репрессирующие его тотальности как религия, общество, культура, наука, искусство.

II. Базовая первичная интенция...

Апофеоз абсолютно имманентного в политическом и социокультурном аспектах выразил американский философ и футуролог Френсис Фукуяма в своей книге «Конец истории и последний человек», как финальное торжество либеральных ценностей на всей планете, после чего история завершается, так как цель достигнута и все виды «нехваток» рационально отработаны и преодолены... И тут же он вносит нотку сомнения: «...что если, скажем так, мир “наполнится” либеральными демократиями, и в нем не станет тирании и гнета, достойных этого названия, чтобы против них сражаться? Опыт подсказывает, что если люди не могут бороться за правое дело, потому что это правое дело уже победило в предыдущих поколениях, они будут бороться против правого дела. Иными словами, они пойдут на борьбу от определенной скуки, потому что не могут себе представить жизни в мире без борьбы. И если львиная доля мира, в котором они живут, будет характеризоваться мирными и процветающими либеральными демократиями, они будут бороться против мира и процветания — и против демократии»⁴. Это крайне принципиальный и симптоматичный пассаж. Здесь Фукуяма косвенно указывает на наличие некоего иррационального качества в человеческой природе, которое побуждает его к радикальным поступкам. Пишет, что «...пойдут на борьбу от определенной скуки...». От скуки? Неужели? А что, если предположить в качестве побуждающего импульса к пассионарной деятельности не нечто иррациональное и случайное, с которым все же можно справиться в перспективе, а как раз фундаментальное видовое качество человека, то есть все, что сущностно является человеческим? И это сущностное — тот самый «ребенок», которого выплеснули вместе с водой (вернее, безуспешно попытались сделать это) — не позволяет человеку соглашаться с существующим порядком вещей, заставляя сопротивляться уже не столько конкретным политическим системам, сколько самой

актуальной онтологии, легитимирующей тот порядок, который был насильно навязан миру как универсальный (чуть ниже я вернусь к этой важной теме). Назовем это сущностное качество гомо сапиенс *первичной базовой интенцией к преодолению наличного/статус кво* (по-другому — *интенция к трансценденции*). Эта интенция является квинтэссенцией Желания⁵ как такового, являясь основной движущей силой человека, побуждающая его постоянно меняться, выходить за собственные внутренние границы к тому, что неопределимо в принципе. Эта базовая и, по всей видимости, далеко не очевидная для современного человека интенция и есть ахиллесова пята современности как «диктатуры» абсолютно имманентного, которое предъявлено человеку в форме тотальной социальности или, что то же самое — репрессивного целого.

Доступ к Небывшему/Реальному

1. Некорректный конец истории

Скажем прямо, изменение глобальных операционных систем в мире обусловлено инстинктом сохранения человеческого духа: активно отрицая первичную базовую интенцию, постмодернизм (и его актуальные модификации) как авангард абсолютно имманентного намеревался стереть уникальный онтологический статус человека его субъектность (смерть субъекта), которая в своем (транс)антропологическом ядре не тождественна ничему из бесконечного множества элементов сущего. Искоренение в человеке субъектности как сущностного измерения имеет цель успокоить его мятущуюся душу: вписать его в одну из экологических ниш природы наравне с остальными биологическими видами, то есть свести его к своему животному началу — и только. Об этом прямо говорит в той же самой книге Фукуяма, цитируя Александра Кожева: «Исчезновение Человека в конце Истории не будет поэтической катастрофой: природный Мир останется таким, каким был извечно. И потому оно не будет также биологической катастрофой: Человек останется жить как животное в гармонии с Природой или данным ему Бытием. Что исчезнет — это Человек, носящий это имя по праву, то есть исчезнет Действие, отрицающее дан-

ность, и Ошибка, или, более общо, Субъект как противоположность Объекту...»⁶.

Итак, Субъект приносится в жертву абсолютному Объекту (это синоним абсолютно имманентного), который не терпит присутствия в себе ничего, качественно отличного от себя. Все элементы мироздания от камня, букашек до растений и животных аккуратно вписаны в собственные экологические ниши и качественно слиты с окружением, они тождественны Объекту. Они не доставляют беспокойство Объекту, не посягают на его гомогенность. Почему? Потому что это «бесконечное» множество объектных элементов слепо относительно факта собственного существования и смерти (точнее, гибели), лишены гностического инстинкта, у них нет причин для трансгрессивных актов, травмирующих ткань гомогенного Объекта. Сама гомогенность может сохраниться только при условии, если все составляющие ее элементы никак не выделяются, не обладают интенциональностью и трансгрессивным потенциалом. Согласно мета-идеологии абсолютно имманентного, человек также должен быть сведен к бескачественной ровности природного ландшафта, стать как животное, растение, насекомое, камень (кстати, многие «гуру» нью-эйдж к этому открыто и призывали своих адептов).

«...исчезнет Действие, отрицающее данность» — что такое это Действие, как не базовая интенция к преодолению (у Кожева — отрицание) наличного? Вот оно как раз и не исчезло. Не исчезло потому что является неизмеримо большей величиной чем абсолютно имманентное, а значит, уже одним своим присутствием проблематизирует абсолютность абсолютно имманентного. Эта интенция исходит из некоего недефинируемого принципа (внутри человека), признаком которого является его фундаментальное отличие от гомогенной-в-себе онтологии наличного, от субстанциональной вездесущести абсолютно имманентного. Метафорически выражаясь этот принцип «представлен» в человеке в форме нейрологической «скважины» (или «черной дыры»), одним концом, посредством органов чувственного восприятия, выходящей в этот мир, другим же теряющийся в темной бездне недефинируемого; в тех сложных топологических пространствах, где человеческое соприкасается с

ужасом нечеловеческого (ужас продиктован самим фактом встречи с принципиально иным уровнем бытия, что способно разрушить тело антропоцентрической исключительности). В силу фундаментальной качественной нетождественности недефинируемого принципа Объекту (по аналогии декартовской апории точки и протяженности), эта «скважина» находится в зоне невидимости для абсолютно имманентного, не опознается им, не существует для него, а значит, ее нельзя искоренить как то, чего нет и быть не может. Но такое отсутствие принципа, сама его невозможность в порядке слов/вещей этого мира является самым условием существования всего остального, перцептивно схватываемого⁷, то есть того, что пребывает внутри себя (в собственном феноменальном/имманентном) в незнании/неведении относительно того (ноуменального/трансцендентного), что невидимо и парадоксально порождает все существующее (порождает своим могущественным отсутствием).

Итак, чтобы обезопасить себя, абсолютно имманентное пытается погасить базовую интенцию к преодолению наличного (выплеснуть ребенка), потому оно стремится к стабилизации и однородности, тогда как базовая интенция, наоборот, стремится разрушить любую устоявшуюся форму с целью выйти к Смыслу, который обнаруживается по ту сторону любых форм, любой определенности. Тем самым абсолютное имманентное выражает собой принцип сущего, то есть того, что есть, базовая интенция же — принцип долженствования, который коррелирует с грядущим, но не будущим. Здесь поясним введенное нами различие между «будущим» и «грядущим»: «Будущее» вписано во временную линию «прошлое-настоящее-будущее» и означает время, поступательно переходящее «из будущего в настоящее». А понятие «грядущее» в данном контексте проникнуто эсхатологическим оттенком, это то, что согласно теологическому дискурсу должно наступить после завершения





истории — «новые небеса, новые земли». Примечательно, что подобным образом понимаемое грядущее коррелирует с точкой здесь и сейчас, которая, в свою очередь, также не идентична настоящему (из той же временной линейной связки «прошлое-настоящее-будущее»), поскольку, как писал А. Бергсон⁸, этого настоящего нет; а находится эта точка на онтологической границе человека, очерчивая его конечность, то есть эта точка абсолютного предела антропологической вселенной, в которой человеческое соприкасается с нечеловеческим, обдается энергиями ноумена как безусловно иного (нежели все то, что есть). Таким образом грядущее и точка здесь и сейчас сопряжены с недефинируемым принципом, который, как мы отметили, самим фактом своего невозможного присутствия аннулирует абсолютный статус Объекта и к которому направлена базовая интенция к преодолению наличного, то есть преодолению актуальной объектной онтологии.

Здесь я позволю себе вернуться к выше-приведенному фрагменту из книги Фукуямы, так как и у него речь шла о конце истории (любопытно, что к победоносному завершению истории стремятся как секулярные, так и несекулярные стратегические парадигмы.). Американский футуролог пишет: «...что если, скажем так, мир "наполнится" либеральными демократиями, и в нем не станет тирании и гнета, достойных этого названия, чтобы против них сражаться?»⁹. Симптоматично то, что ситуация безальтернативности (нео)либерализма и капитализма, где превалирует холодная, расчетливая страсть к удовлетворению всевозможных нужд телесности, логика прибыли, (вос)производства, конформизма и экономического благополучия понимается здесь как высшая форма социальной справедливости. Базовая интенция к преодолению наличного в такой ситуации оказывается вынужденно редуцирована к своему профаническому полюсу — тривиальному потребительскому

желанию нескончаемых экономических благ, желанию, суетливо скользящему от одного означающего к другому, количественно более усложненному, но качественно равному предыдущему. Вся это динамика скольжения желания по глянцевой поверхности означающих циркулирует внутри однородной материи абсолютно имманентного. Тем самым ткань актуальной онтологии — тело, претендующего на абсолютность Объекта, — представляет собой все уплотняющуюся совокупность бесконечного множества дробящихся и размножающихся означающих (без означаемых), в целом продуцирующих агрессивную бессмыслицу; наличное истерично множит, клонирует миры гипертрофированных самоочевидностей и приводит к диктатуре банального, которая репрессирует любую попытку прорыва за собственные пределы, блокируя все пути доступа к Смыслу, который может быть обнаружен только в точке конца, предела. Другими словами, в приложении к соци-

альному формату мы имеем ситуацию глобальной несправедливости, когда тонко и виртуозно артикулированные, а значит, неочевидные для невооруженного глаза тирания и гнет, растворяясь в повседневности, становятся неоспариваемой нормой бытия; одним словом, налицо ситуация этической невыносимости. Если применить к данному описанию теологические понятия, а именно вековечное противоборство «глины» — субстанциональной протяженности/ абсолютно имманентного/репрессивно целого/... и «духа» — ядра субъектности/центра, свидетельствующего сознания/хайдеггеровского *Dasein.*, то можно будет сказать, что в варианте конца истории по Фукуяме побеждает именно «глина»: Человек-как-субъект в своем сингулярном модусе проигрывает сущему-как-объекту (репрезентирующего нейтральную всеобщность), и насильственно сводится к бесконечному множеству автономных микрообъектов, превращаясь в постчеловека, как одомашненного,



лишенного внутреннего огня агента безличного сущего («картонное человечество»). Согласно ученому для проекта радикальной перестройки человека (как субъекта) в постчеловека (в контролируемую вещь среди других вещей) могут быть использованы четыре класса технологий: 1. технологии манипулирования мозгом человека с целью изменить его поведение; 2. нейрофармакологические воздействия, то есть применение лекарственных препаратов, позволяющих модифицировать эмоции и поведение человека; 3. разнообразное продление жизни человека; 4. технологии генной инженерии¹⁰. Как видно из этого перечня трансгуманистических технологий, постчеловек полагается послушным общественным животным, органично вписанным в социально-экологическую нишу абсолютно имманентного и тождественным последнему как Объекту, в котором, таким образом, достигается долгожданная гомогенность и онтологическая равнозначность составляющих его элементов (что это как не логический предел энтропии, концептуальный эквивалент тепловой смерти Вселенной?).

Этот вариант конца истории провалился, или, по крайней мере, проваливается. Базовая интенция, никогда не исчезая полностью, — это означало бы тотальную смерть человека как существа трансгрессивного *par excellence* — теперь интенсифицировалась и заявила о себе в полный голос, призывая к выступлению против актуального порядка вещей, который, несмотря на номинальную приверженность к рациональному благу, всегда был внутренне неприемлем для человека; ибо человек-как-субъект неотвратимо стремится к преодолению наличного, к выходу к точке абсолютного предела антропологической Вселенной, точке пересечения силовых линий этого мира с ноуменальным, с принципиально нечеловеческим, но, одновременно, и с финальным Смыслом. Сама операция приписывания приставки «пост» не только важным словам — постистория, постсовременность, постчеловек, постсекуляризм, постгуманизм, постметафизика и так далее — но и новым тенденциям, показывает как бы нетерпеливо-поспешное стремление к быстрому концу, к скорому завершению определенных процессов, словно

вновь образующиеся структуры являются результатами привычки человеческой психики к (мгновенной) фетишизации, а значит, являются избыточными, контрнеобходимыми и только отвлекают, мешают получению доступа к реальности. Примечателен сам поворот к реальности как безусловно необходимому, жажда Реального, наблюдающаяся в современном интеллектуальном поле.

II. Постсекуляризм. Спекулятивный реализм

Подытоживая, упомяну два наиболее характерные для текущего исторического момента и противоположных друг другу макро-направления, так или иначе разрывающих круг антропо-аутизма, — постсекуляризм и спекулятивный реализм в аспекте применимости некоторых его стратегий в искусстве.

О постсекулярном состоянии общества одним из первых заговорил Юрген Хабермас в работе «Вера и знание»¹¹. Это состояние обнаружилось себя в 1990-х гг, а со всей остротой проявилось после 11 сентября. Вкратце суть постсекуляризма заключается в провале проекта Просвещения относительно исключения или максимального погашения религиозного сознания в обществе, в человеке. Проект Просвещения — а кантовская коперниканская революция была чуть ли не главной интеллектуальной стратегией этого проекта — был направлен на ликвидацию религиозных предрассудков, суеверий, иррациональных проявлений, всего того, что могло бы помешать установлению царства чистого человеческого разума (читай: антропо-аутизма), свободного от непредсказуемости, сбоев и помех. В контексте данного текста речь идет именно о погашении базовой интенции к преодолению наличного, как принципиально неисчислимого, а значит, в определенной степени иррационального, темного свойства человека. Хотя постсекуляризм имеет отношение к состоянию западного общества, как контрапункт процессу секуляризации последних двух столетий, все же приведу слова философа Александра Секацкого по поводу активизации исламского фундаментализма: «...духовность — это то, что выдергивает нас из повседневности, из облегченного символического и ведет на баррикады, на костры,

иногда в тюрьмы, иногда к вершинам власти... переизбыток культуры символического производства Запада связан с минимальной духовностью, с минимальной серьезностью... где все просто так, кроме денег... Можно сегодня сказать одно, завтра другое, из-за всех сил ориентироваться на новизну — чтобы еще сказать новенького... — в конце концов, скажешь ты это новенькое, и если ты будешь первым, тебе поаплодируют и еще денег заплатят, если будешь не первым, тебя не заметят и ничего тебе не сделают... и вдруг выясняется, что существуют миры, устроенные иначе, где не все просто так, где, например, если твои слова звучат как оскорбление святыни, то это должно быть наказуемо... и в этой радикальной серьезности — сила»¹². Невыносимое наличное здесь, по всей видимости, связано с тотальностью «культуры символического производства», не просто имеющей место внутри антропо-аутического круга, но и отождествленной с ним. Добавим, современная исламская теология антигуманистична: человек в ней рассматривается только как инструмент «в руках» абсолютно иного.

В контексте постсекуляризма симптоматично и любопытно введение некоторыми секулярными и даже атеистическими мыслителями фигуры странного Бога: М. Хайдеггер вводит персонаж «последнего Бога», а К. Мейяцц выдвигает концепцию «Бога, которого нам предстоит создать». Разумеется, здесь и речи не может быть о воскрешении нищезанского Бога. Может быть, эти философы вводят эту фигуру грядущего (не будущего!) по ту сторону онтологической границы в качестве ориентира для операции онто-экзистенциальной трансгрессии, броска к абсолютному пределу?

Спекулятивный реализм (он же материализм) с той или иной степенью успешности также разрабатывает стратегии преодоления антропоцентризма. Здесь нужно учесть один момент. С одной стороны, мы говорим о необходимой кристаллизации субъектности в человеке, с другой, сталкиваемся с актуальными трендами, — например, в случае со спекулятивным реализмом, выступающими за радикальную деантропоцентризацию, своего рода расчеловечивания гомо сапиенс. Казалось бы, налицо противоречие. Но дело в том, что ве-

дущийся уже не одно десятилетие поиск путей выхода из антропо-аутизма и глобальный поворот к безусловно необходимому сам по себе проблематичен и сопровождается лихорадочным появлением разных, подчас противоречащих друг другу «локальных» поворотов: лингвистический, визуальный, антропологический, спекулятивный. Суть одна — человек в прежнем своем антропологическом формате «надоел» сам себе, ощущает внутреннюю ущербность, отчужденность от себя подлинного. Отсюда вся эта концептуальная маета с поворотами и попытки человека сбегать от себя «такого», сбросить намертво прилипшую к нему и не желающую сходить кожу. По этой же причине мы наблюдаем периодические обращения к «практикам себя» (П. Адо, М. Фуко), психотехникам субъективизации (Р. Барт), преследующих цель коррекции собственной психосоматики, ситуативного выстраивания поведения и в целом поэтапного осуществления потенций собственной судьбы. То есть речь определенно идет не о стремлении завершить антропологический проект как таковой, а только о преодолении актуальной антропоформы как неудачного продукта рациональной «стерилизации» человека, заперении его в исчисляемых и относительно легко помысливаемых сегментах собственной природы. Так вот, спекулятивный реализм в некоторых своих эстетических стратегиях экспериментирует с формами странного или жуткого реализма (*weird realism* по Грэмму Харману), которые способны прорвать ткань устоявшегося человеческого мышления и выйти к доселе Небывшему. Это Небывшее не поддается концептуализации, не становится частью известного нам мира и в силу этого производит сбой в работе мысли, коллапс мышления и всего символического порядка, проявляет немислимое как принципиально нечеловеческое... В точке столкновения с этим нечеловеческим человек получает шанс войти в непомерно больший объем реальности и при этом (если повезет) не сойти с ума.

Я упомянул это направление в современной философии отнюдь не для того, чтобы солидаризироваться с его концепциями, а потому что, на мой взгляд, спекулятивный реализм ставит очень интересные задачи для визуаль-



ной антропологической практики: как достичь доступа к Реальному — безусловно необходимому, не конвертируя его хаотические потоки в понятийно внятное, для соответствующего адекватного перцептивного охвата. Здесь, скорее, сам субъект оказывается фатально схваченным волнами нерепрезентативного хаоса и впадает в дискомфортную перцептивную слепоту — с ним случается нечто вроде «спекулятивной» депривации органов чувственного восприятия. В этой точке недлящегося мгновения, когда вдруг восприятие опрокидывается в собственную пустоту, случается импловивный бросок в немыслимые бездны ноумена. Что-либо точное и конкретное сказать об этом состоянии невозможно, хотя само это состояние энергетической интеракции с Реальным есть наиболее важное для человека онто-экзистенциальное Событие. Это представляется мне крайне продуктивным и перспективным направлением мышления о формальных технологиях доступа, о рацио-

нальном выстраивании произведения искусства как сложносочиненной ментальной топологии и своеобразной *машины коррекции* — коррекции перцептивного аппарата человека, именно посредством провоцирования сложной смеси чувственных реакций, от смятения чувств до немотивированного страха, ужаса, смеха, печали, радости и так далее. Например, аналитическое конструирование структуры аффекта (как предполагаемой и даже ожидаемой реакции реципиента) и его синтез с дискурсивной составляющей творческого процесса, результаты которого непредсказуемы и неопределенны. Хотя, конечно, данную работу желательно вести, апеллируя не только к этому интеллектуальному тренду, но и к последним открытиям и наработкам в области нейрофизиологии, феноменологии, коннективизме, математики, квантовой физики и так далее.

И последнее. Возвращаясь к началу статьи, напомним уже озвученную мысль относительно

но того, что все задачи, возникающие в настоящее время перед искусством, сложны и радикальны, а значит, требуют столь же радикального подхода. В соответствии с этим ныне оказывается востребован именно тот психотип деятеля искусства, кто ментально наиболее близок психотипу радикального художника и интеллектуала эпохи модернизма. Невзирая на то, что и время другое, и вызовы другие...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Интересно, а можно ли представить себе такое развитие событий, которое привело бы все же к формированию в наших странах полноценной системы современного искусства? Ведь сама система развилась и оформилась на Западе совсем недавно, какие-то 20–30 лет назад. Или все же для этого пришлось бы менять сам геном евразийского человека?

² Этимологически *ratio* происходит от *rationem* — считать, отношение, обоснование.

³ Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015.

⁴ Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек (1992). М.: АСТ, 2004.

⁵ В некоторых источниках традиционных знаний, например, в каббале, природа желания неизменна и в своем очищении и восхождении проходит четыре этапа (по восходящей): 1. желания еды, воды, секса, силы и жилища; 2. желания денег, богатства, почета и судопроизводства; 3. желания знаний, учености, славы и наград; 4. и, наконец, желания духовных прозрений, высшего, тотального постижения мира первопричин. На четвертом этапе речь идет уже о базовой интенции преодоления наличного.

⁶ Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек.

⁷ Сходную мысль высказывает Данкан Ло в статье «Две онтологии материализма: от не-философии к не философии»: «не-существование сознания (точнее, активное бытие-ничто, деструкция сознания, будь то индивидуальное или видовое сознание) — это трансцендентальное условие сознания. И это бытие-ничто мысли следует понимать как нечто, с чем мы не можем выстроить никакого отношения (будь то подлинное или неподлинное отношение к нашей собственной смерти, к примеру), нечто, вообще исключенное из мысли». Ло Д. Две онтологии материализма: от не-философии к не фи-

лософии // *Гефтер*, 22 июня 2015, доступно по <http://gefter.ru/archive/15520>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 16 января 2017.

⁸ «... Вы произвольно определяете настоящее как то, что есть, тогда как настоящее — это просто то, что *свершается*. Но меньше всего есть настоящий момент, если вы под этим подразумеваете тот неделимый предел, который отделяет прошлое от будущего. Когда мы мыслим это настоящее как то, что должно наступить, его еще нет, а когда мы мыслим его как существующее, оно уже прошло. Если же, напротив, вы будете рассматривать конкретное настоящее, реально переживаемое сознанием, можно сказать, что это настоящее большей частью состоит в непосредственном прошлом». Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. С. 254.

⁹ Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек.

¹⁰ Fukuyama F. Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Ch. 1.

¹¹ Хабермас Ю. Вера и знание // Будущее человеческой природы. М.: Весь мир, 2002.

¹² Секацкий А. Об Исламе, Умме, протестах мусульман и превосходстве Ислама над западной идеологией // Проект Об исламе. Видеозапись доступна по <https://www.youtube.com/watch?v=vA5s5dFKyE>.

Теймур Даими

Родился в 1966 году в Баку.

Художник, режиссер, теоретик и критик современного искусства.

Автор ряда экспериментальных фильмов и полнометражной картины «Последний».

Участник проекта в азербайджанском павильоне на 53-й венецианской биеннале.

Преподает в Азербайджанской государственной академии художеств (Баку).

Живет в Баку.



Фархад Фарзалиев «Азербайджанский бургер», 2015. Предоставлено художником.

Мадина Тлостанова

Прыжок в пустоту?

Заголовок для этих размышлений был навеян диалогом двух произведений. Одно из них — известный фотомонтаж Ива Кляйна «Прыжок в пустоту» (1960), в котором прославляется освобождение творческого импульса, преодоление, отрицание притяжения, в какой-то мере рифмующееся с интересом художника к дзен-буддистской интерпретации пустоты. Второе — ироническая работа современного румынского автора Чиприана Мурешана «Прыжок в пустоту, 3 секунды спуска» (2004), в центре которой болезненное и унижающее падение, следующее сразу же за прыжком. Пространственное измерение в обеих работах почти одинаковое — мощные старой брусчаткой улицы некоего средне-европейского города, но важен сдвиг акцента с прыжка на падение. В нем сливаются первоначальная постсоциалистическая надежда, последовавшее горькое разочарование и зарождение критического осмысления нашего состояния и перспектив на будущее.

От «конца истории» к постколониальным аналогиям

Ускоренное размонтирование социалистической системы после 1989 года привело к тому, что жители бывшего второго мира обнаружили, говоря словами одного интервью из книги Светланы Алексиевич «Время секонд-хенд», что «социализм кончился, а мы остались»¹. Независимо от наших политических взглядов, мы оказались в новой реальности множественной зависимости и усилившейся ментальной, если не социальной и экономической несвободы, невидимости для большого мира и нескончаемых попыток упрощения и тривиализации нашего опыта и

игнорирования наших и без того достаточно несамостоятельных голосов со стороны доминирующих дискурсов победившей неолиберальной модерности/колониальности.

С тех пор история, конец которой провозгласил четверть века назад Ф. Фукуяма (1992)², возобновила свой ход, но уязвимость положения бывших социалистических субъектов только усилилась и осталась недостаточно осмысленной как на Западе, который на два десятилетия потерял интерес к поверженному врагу, так и, по большому счету, в самом бывшем социалистическом мире, который так и не может сделать выбор относительно своих вероятных коалиций в настоящем и в будущем.

Обитателям некогда утопического, но затем превратившегося в дистопию и разрушенного мира было предложено два неоригинальных пути — ориенталистская аннигиляция и прогрессистская апроприация. Постсоветские субъекты за небольшими исключениями начали проводиться по ведомству мирового Юга и, соответственно, ориентализма, а восточно-европейским странам «повезло» больше, поскольку они считались реформируемыми и, в конечном счете, способными к ограниченной ассимиляции в Европе. От постсоциалистического иного ожидалось некритически принять существующую иерархию мира, где каждому уготовано определенное и не подлежащее сомнению место. Даже недовольным этим местом не полагалось выражать протест открыто из страха все потерять и начать ассоциироваться с теми, кто стоит еще ниже, то есть с мировым Югом. Через два десятилетия эта чувствительность вылилась в своеобразный постколониальный комплекс и даже моду внутри Европы, когда постсоциали-



Ив Кляйн «Прыжок в пустоту», 1960.

стические субъекты стали сравнивать свою ситуацию с бывшим третьим миром и рассматривать старую Европу как мачеху.

В сущности, ничего особенно нового в дискурсе конца истории и превращении постсоциалистического человека в аналог «последнего из могикан», проигравшего более успешной «расе», не было. Он лишь воспроизводил общую логику вытеснения из модерна, а значит, и из человечества, всяческих иных. Новым было, пожалуй, лишь то, что этот иной не был представителем предмодерной цивилизации, которому привычно и легко мог себя противопоставить Запад. Он был продуктом другой (проигравшей) социалистической модерна, подлежащей отмене, тогда как самого его следовало наставить на путь истинный и показать, каким должен быть современный человек в единственно легитимном неолиберальном смысле. Эта прогрессистская парадигма имела встроенный механизм вечного сохранения дистанции между догоняющим постсоциалистическим субъектом и западным идеалом.

Правомерность самого понятия «постсоциалистический» как термина-зонтика, явно

отмеченного влиянием регионалистики времен холодной войны, сегодня все чаще ставится под сомнение, по мере того как бывшие социалистические субъекты распределяются по разным векторам в новом мировом порядке, где уязвимая социалистическая полупериферия стремительно соскальзывает во все более и более хронически периферическое состояние. Постсоциалистическая драма достаточно сложна и противоречива, поскольку вмещает и изначальную эйфорию постсоциалистических стран, возвращающихся в европейское лоно и вскоре обнаруживающих свой неизбывный вторичный статус, и более традиционно субалтерную постколониальную судьбу неевропейских советских бывших колоний, и горькое постимперское российское ощущение поражения, которое сегодня превращается в имперский реваншизм.

Постсоциализм может быть интерпретирован как объективный удел тех, кому просто выпало родиться и жить в одной из бывших социалистических стран и кто при этом может демонстрировать любые политические, этические и экзистенциальные убеждения. С другой стороны, постсоциализм может восприниматься и как дискурс, генетически связанный с социализмом, пусть и ревизионистским. Мне ближе первое понимание термина как определенных геополитических и телесно-политических обстоятельств, которые у многих вызывают реакцию отторжения. Одновременно она может оказаться и деколониальной по мере растущего разочарования и в реальном социализме, и в реальном неолиберальном капитализме, поскольку оба обесценивают жизни и закрывают возможность будущего.

Сегодня, казалось бы, пора было уже отправить социалистический опыт на архивную полку или в музей. Однако этого не происходит, поскольку тонкая идеологическая пленка скрывает неотрефлексированные имперские и колониальные комплексы и постоянно воспроизводящиеся властные асимметрии, коррелирующие с досоциалистической памятью и мифологией, как, впрочем, и с социалистическими дискурсами, которые всегда имели колониальную изнанку, и с сегодняшней ситуацией глобальной колониальности, в которой мы все вынуждены существовать.

Несколько отличную от конца истории Фукуямы модель постсоциалистического мира предложил Борис Гройс. Для него «единственным реальным наследием сегодняшнего посткоммунистического субъекта, его подлинной родиной является отречение от прошлого, разрыв с каким бы то ни было историческим наследием и культурной принадлежностью... Посткоммунистический субъект движется по пути, описанному доминирующим культурологическим дискурсом, но в противоположном направлении — не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое, из конца истории, постисторического, постапокалиптического времени обратно во время историческое... Посткоммунистическая жизнь — жизнь, проживаемая наоборот, против потока времени»³.

Гройс подчеркивает, что социалистическая модернность шла вразрез с мировой историей и в какой-то мере ее преодолевала. Когда проект провалился, нас всех просто вынудили вернуться к обычным и общепринятым ходу, скорости и самое главное — направлению истории и к завуалированному, но узнаваемому мягкому прогрессизму в противовес радикальному социалистическому его варианту. Это было интерпретировано многими как откат назад, а определенному числу социальных теоретиков эта траектория напомнила постколониальную ситуацию, хотя и с важными отличиями, которые не позволяли легко перевести светлую сторону модерности в темную, в данном случае — социализм в колониализм.

Постсоциалистический человек из напастей прежней системы попадает в не менее болезненную среду жесткого неолиберализма в сочетании с периодическими неотрадиционалистскими возрождениями, которые стирают даже малейшие и робкие преимущества социалистического времени. По словам Н. Лазаруса, освобождение из реального социализма оказалось миросистемой реального капитализма⁴.

Как начать с чистого листа

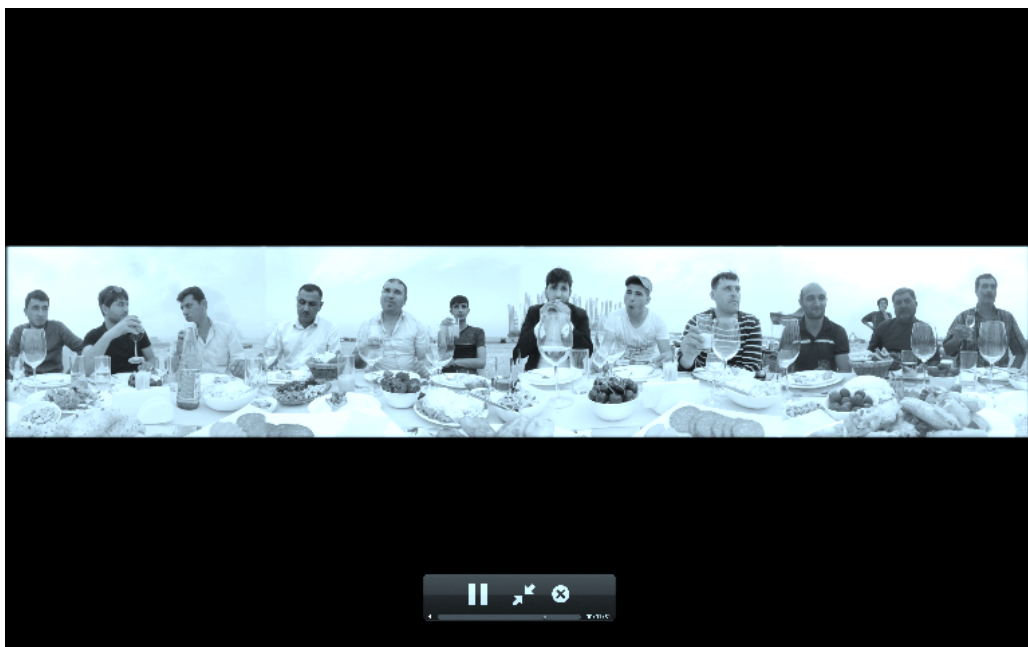
В отличие от большинства постколониальных стран, которые не прерывали своего поступательного движения по прогрессистской

шкале западной модерности, постсоциалистическому субъекту было предложено начать с чистого листа в парадигме иной — западной и неолиберальной — модерности. Несомненно, между западной/капиталистической и государственной/социалистической моделями было много общего. Они разделили прогрессизм, ориентализм, расизм, провиденциальность, гетеропатриархальность и многое другое. Вместе с тем существовали и важные различия, неперебиваемость, ложные параллели и удвоение целого ряда дискурсов. Важно и то, что каждая из моделей выступала в определенной мере идеалом для протестных движений и групп в противоположной модели.

Так, не имевшие права выбора социалистические субъекты, насильственно осчастливленные своими режимами, нередко связывали мечту о спасении с капиталистической модерностью, реального опыта взаимодействия с которой не имел почти никто. Когда мечта неожиданно осуществилась, стало ясно, что уготованная нам роль была далека от лелеемой



Чиприан Мурешан «Прыжок в пустоту, 3 секунды спустя», 2004.



Фархад Фарзалиев «Какое же прекрасное место для застолья!», 2016. Видео. Предоставлено художником.

мечты. Возобновившаяся поляризация мира в форме противопоставления мирового Севера и Юга не оставила нам выбора, и прыжок в пустоту вскоре принял совершенно реальные очертания, чему способствовало и не до конца осознаваемое ощущение несправедливости из-за моментального изгнания из второго мира и помещения в глобальный Юг или на глубокую полупериферию.

По сути, весь бывший второй мир превратился в регион-проблему в постдьюбозианском коллективном смысле людей с отложенной человеческой природой, которым просто нет места в новом мире⁵. Это разделение, однако, не носило откровенно расового характера, а, скорее, представляло собой слабо репрезентируемую полуинаковость. Восточные европейцы выглядели и вели себя слишком похоже на «своих» (настоящих европейцев), но при этом оставались все равно чужими, будучи гипервидимыми невидимками, которые «так никогда и не начали говорить»⁶. В связи с этим нельзя не упомянуть хотя бы вскользь и проблему присвоения западной наукой знания, созда-

ваемого постсоциалистическим субъектом, которому по-прежнему отводится роль местного информанта.

Жесткие и часто колониальные формы насильственного социализма, просуществовавшие несколько десятилетий, и были тем, что мы все разделяли и следы чего по-прежнему несем в виде коллективных и личностных воспоминаний и мифов, часть из которых имеет ностальгический характер, а другая — отрицающий. Но как бы мы ни интерпретировали наше общее прошлое, мы не можем стереть этот опыт, притворяясь субальтернами, которые только начинают учиться говорить. Отосланные в конец очереди в некое пространство, предшествующее западной модерности, мы не смогли забыть борьбу, удачи, поражения, множественные пути социалистической модерности, не представимые в каком-либо однородном и непротиворечивом ключе. В противовес некоторым (пост)колониальным ситуациям отрицание социалистических паттернов было не обязательно насильственным. Нередко оно представляло собой вполне доброволь-

ную форму самоколонизации риторикой западной капиталистической модерности, которая была поставлена под сомнение значительно позже, причем порой в малопривлекательных эссенциалистских формах.

Постсоциалистическая пустота требовала отринуть и прошлое, и будущее, оставляя весьма жалкие возможности какого-либо выбора собственной судьбы. Шарад Чари и Кэтрин Вердери в часто цитируемом сравнении постсоциалистических и постколониальных траекторий отмечают, что «со временем постсоциализм начал ассоциироваться с критической позицией в нескольких смыслах: по отношению к социалистическому прошлому и возможному социалистическому будущему; по отношению к настоящему по мере того как неолиберальные истины о переходной экономике, рынках и демократии навязывались бывшим социалистическим пространствам; и по отношению к возможностям знания, сформированного институтами холодной войны. И здесь постсоциалистические исследования начали в какой-то мере совмещаться с задачами постколониальных исследований. Так же, как постколониальность стала критической точкой зрения на колониальное настоящее, постсоциализм мог бы стать подобной критической позицией для оценки продолжающегося социального и пространственного воздействия власти и знания времен холодной войны»⁷. Впрочем, уже из этой цитаты ясно, что авторы остаются нечувствительными к временным и пространственным несоответствиям и расхождениям двух постпроектов, как и к их противоречиям с основным проектом западной модерности. Как раз на эти нюансы и начинают все больше обращать внимание сами постсоциалистические ученые в последние годы.

Как известно, изучение социалистического мира на Западе помещалось где-то между социальными науками и регионалистикой, но явно ближе к колониальной стороне знания. После распада СССР некоторые его части превратились в объект исследования в рамках реформированной регионалистики. Примером тому служит статья Дэвида Чиони Мура, в которой он пытается применить постколониальную теорию к постсоциалисти-

ческой реальности, не вполне учитывая сложную игру имперских и колониальных различий и пересекающихся опытов различных подчиненных империй и их внутренних и внешних иных⁸. Поначалу именно западные ученые попытались применить постколониальную теорию к анализу постсоциалистического мира. Диаспорные постколониальные исследователи, живущие на Западе, не были готовы поставить знак равенства между коммунизмом и колониализмом, но при этом были более чувствительны к явным различиям между двумя моделями. Сами постсоциалистические исследователи долгое время не пытались концептуализировать свой удел, а ограничивались описанием опыта, следуя привычным западным моделям. Последнее было тревожным свидетельством более серьезной (чем в случае с мировым Югом) степени колониальности знания в рамках потерпевшей поражение социалистической модерности. Появилось лишь несколько интересных работ, осмысляющих постсоциалистическое состояние и написанных исследователями родом из Восточной Европы и бывшего СССР⁹. Но методологически они следовали за западными науками. И за очень небольшими исключениями их восточно-европейские генеалогические следы неизменно препятствовали процессу их ассимиляции в глобальную систему производства знания.

По ту сторону холодной войны

В пике моде на интерпретацию постсоциализма как пустоты и различных вариантов постколониальных аналогий, а также в силу недовольства своего рода антикварным поворотом в зарождающихся постсоциалистических студиях, ряд ученых предложили иные интерпретации. Одна из таких пользующихся успехом моделей была сформулирована процитированными выше Шараром Чари и Кэтрин Вердери. Первый же вопрос, который возникает при прочтении их работы, это вопрос позиционирования. Совершенно не ясно, откуда говорят сами авторы. Их геополитика знания по умолчанию западная, хотя и левая. Но они не оговаривают этот момент, что ведет к зыбкой оптике, и



Фархад Фарзалиев «Я твой единственный тигр: Плюшевые тигры», 2015. Инсталляция. Предоставлено художником.

парадоксально, к воспроизводству тех самых делокализованных позиций, против которых они вроде бы выступают. Авторы воспринимают СССР как однородное пространство и порой излишне наивно вос-

производят советские мифы, игнорируя тот факт, что между манипуляторской официальной риторикой и реальностью существовал существенный зазор.

Чари и Вердери оперируют обобщенными и однородными понятиями постколониальных исследований и постсоциализма, далекими от конкретных примеров обоих дискурсов. Например, они заявляют, что основной постколониальный вектор движется прочь от марксизма к философски информированной критике, хотя известно, что одни из самых убедительных постколониальных текстов как раз написаны неомарксистами, что не мешает им быть постмодернистскими и философскими. Главным постсоциалистическим вектором развития Чари и Вердери считают этнографическое направление с использованием марксистских инструментов¹⁰. Это могло бы показаться бессмыслицей, если не знать, что Чари и Вердери имеют в виду специфический вариант социальных наук в стиле Майкла Буравого и полностью игнорируют вероятность того, что сами постсоциалистические субъекты могут размышлять о своем состоянии. В итоге с добрыми намерениями Чари и Вердери все равно продолжают практиковать эпистемологический колониализм и поддерживать разделение интеллектуального труда, которое было характерно для холодной войны. Они понимают, что необходимо принять во внимание мнение местных информантов, но тут же разочаровывают читателя поверхностной аналогией между классическими фигурами антиколониального активизма и диссидентами из социалистического мира. На деле диссидентские антикоммунистические движения имели мало общего с антиколониальной национально-освободительной борьбой. Многие диссиденты выражали консервативные и потенциально расистские и патриархатные взгляды¹¹. Поэтому продолжать ассоциировать весь постсоциалистический дискурс с диссидентами — ошибка.

Предложение Чари и Вердери избавиться и от постсоциалистических, и от постколониальных исследований и запустить вместо этого одну покрывающую все и вся область пост-холодно-военной науки, основывается на противоречивом желании освобождения

социальных наук от идеологических ограничений холодной войны, парадоксально воплощаемом с использованием самой этой войны как точки отсчета. Но сегодня холодная война возвращается в новых формах да и сама по себе является слишком ограниченной и исторически недавней вехой, которая серьезно сужает и упрощает перспективу видения.

Чари и Вердери пытаются анализировать различные аспекты социализма в отдельности, не осознавая, что структура рынков и перераспределения прибыли, советское, но при этом колониальное разделение труда и ресурсов не могут рассматриваться в отдельности от колониальных, по сути, человеческих таксономий советской империи. Некритически соглашаясь с тезисом западной ревизионистской советологии о том, что СССР был «империей негативной дискриминации»¹², воспринимая его как однородную среду, авторы игнорируют, что большевики пытались совместить коммунизм с колониальной империей¹³.

Обсуждение постсоциализма не может начинаться с холодной войны, потому что траектории дискриминации и человеческие таксономии, в которых укоренены эти дискурсы, возникли гораздо раньше, чем разделение на капитализм и социализм. Социалистический опыт нельзя свести лишь к идеологии, точно так же, как он не может быть ограничен колониализмом. Он существовал на их пересечении и вел к созданию модели, которая с распадом социализма оказалась колониальной в целом, в отношении к победившей неолиберальной современности/колониальности, но при этом сохранила следы собственных внутренних имперско-колониальных структур.

Точки пересечения и точки непрозрачности

Во введении к спецвыпуску «Журнала постколониального письма», посвященному посткоммунизму и постколониализму в Восточной и Центральной Европе, Дорота Колдзейчик и Кристина Сандру объясняют отсутствие связей между этими двумя областями в политических и дисциплинарных терминах, утверждая, что антикоммунистическое

диссидентство в Восточной Европе рассматривалось на Западе (включая и постколониальных теоретиков с Запада) как правое движение, что было не обязательно. Они также полагают, что постколониальная теория основывалась на постструктуралистском культурализме и отрицала иные подходы¹⁴. Это верно в отношении западной постмарксистской постколониальной теории и постсоциалистического мира в значении периферической Европы. Но это не обязательно в более широкой перспективе. Я имею в виду западные версии постколониального дискурса, создаваемые интеллектуалами мирового Юга, и постсоциалистическое состояние в более широком, чем Восточная Европа, смысле.

Необходимо более тщательно разделять разные локальные истории и структурные модели в рамках постсоциалистической, постсоветской и различных постколониальных ситуаций. Постколониальную критику можно весьма приблизительно разделить на два вида — более раннюю, левую, антикапиталистическую и все еще прогрессистскую и модернизаторскую форму и более позднюю, критическую и радикальную постколониальную теорию, ставящую под сомнение западную модернность прежде всего в ее эпистемологических аспектах и часто опирающуюся на поиски стертых, забытых и подчиненных знаний и образов жизни коренных и колонизированных народов. Обе крайности потенциально анахроничны, ведь они склонны к идеализации либо социализма, либо крайне условной, сконструированной доколониальной традиции. Обе не соответствуют ощущениям постсоциалистических субъектов ни когда мы критикуем государственный социализм, ни когда отказываемся романтизировать сконструированную «традицию». Согласно словенской феминистке Светлане Слапчак, «тщательно культивируемая мудрость колонизированных эффективна — почти смертельна — в реставрации консервативных ценностей, которые предстают как освобождение от социалистических идеологических ограничений и как средство насаждения националистических дискурсов и практик»¹⁵.

Развитие постсоциалистической критики совершенно не соответствовало знакомой

постколониальной логике — ни во временном плане, ни в главных смысловых аспектах. Первоначально постсоциалистическая траектория была отмечена чисто эмоциональным отрицанием всего социалистического и очарованностью западным знанием. Это происходило в тот момент, когда постколониальные теоретики все еще в основном разделяли левые антикапиталистические взгляды. Позднее определенное число постсоциалистических ученых начали пересмотр социалистического наследия в менее негативном ключе и с растущей критикой западной индоктринации. Это происходило уже тогда, когда постколониальная критика начинала выступать против фундаментальных основ западной модерности. Объективно оба дискурса пересекались, хотя модели, на которые они опирались, были совершенно различны, и они друг друга попросту не слышали. Это схематичное противопоставление скорости и направления разворачивания постсоциалистических и постколониальных дискурсов показывает, что пересечения существуют, однако они часто происходят в разные периоды времени и вызваны разными причинами, хотя могут вести при этом к сходным результатам и даже возможным коалициям, поскольку в итоге демонстрируют лишь спектр разных корреляций с колониальностью власти.

Состояние постзависимости

Еще один недавний термин, предложенный для анализа постсоциалистического состояния в диалоге с другими состояниями несвободы, — это постзависимость. Его легко подвергнуть критике за универсализм и эзопову неопределенность, однако в этом понятии есть определенный потенциал¹⁶. Постзависимость может быть осмыслена как плюриверсальное понятие, основанное на динамической корреляции множества взаимодействующих неуниверсальных опций, укорененных в геополитике и телесной политике знания, бытия и восприятия несводимого различия. Постзависимость выражает в более полной мере ситуацию постсоциалистического мира, чем другие «пост»понятия, поскольку не фокусируется исключительно на идеоло-

гии или классе (как в случае с постсоциализмом) или на расе, колониализме и европоцентризме (как в случае с постколониальным дискурсом). Тем самым постзависимость в силу своей обманчивой терминологической нейтральности впускает дополнительные обертоны и делает теоретизирование потенциально более гибким.

Общность человеческого опыта зависимости не должна больше рассматриваться исключительно с западной/модерной позиции, но имперско-колониальный комплекс также не может выступать в качестве универсального общего знаменателя. Как же определить существующие пересечения между постапартеидным, постдиктаторным, постколониальным, постфордистским и постсоциалистическим? Они вытекают из самой природы модерности, но не всегда оказываются очевидно связаны с ее темной колониальной стороной. Важно не замыкаться в своем локальном опыте подавления, но стремиться к коалициям альтерглобальной оптики и борьбы против всех современных/колониальных форм зависимости. Важно видеть скрытые импульсы и нити, связывающие разные локальные истории в модерности/колониальности и при этом не скатываться к универсалистским выводам.

Определяя постзависимость как состояние, в котором переплетаются различные опыты подавления, мы приходим к полипро странственной герменевтике множества локальных историй и нарративов зависимости. Возникающее в результате сообщество постзависимости объединяет тех, кто был отмечен «колониальной раной»¹⁷, и тех, кто пострадал от тоталитарного режима или диктатуры в общем механизме осознания своего унижения и/или своего участия в унижении других на разных уровнях. Всегда будут существовать нюансы опыта и непрозрачности, мешающие пониманию. Для некоторых индикатор расы окажется важнее сексуальности. Для других религия будет превалировать над гендером. Множественные зависимости и пересечения в опытах дискриминации сплетаются в сложный узор, который трудно интерпретировать рационально и логически, но зачастую легче ухватить и передать художественными средствами.





Фархад Фарзалиев «Я твой единственный тигр», 2015. Тотальная инсталляция. Предоставлено художником.

Глобальная колониальность и постсоциалистический иной

И все же постсоциализм и постколониализм могут рассматриваться вместе. Это возможно посредством не исторического понятия колониализма, связанного с постколониальными исследованиями, но, скорее, с помощью понятия глобальной колониальности власти, бытия, гендера, знания и восприятия. Деколониальная мысль акцентирует не описание исторических стратегий колониализма или неоколониализма, но их долговременное воздействие на сферы бытия, знания, этики, эстетики, которое остается, когда колониализм вроде бы уходит в прошлое. Размещиваясь с существующей системой производства знания, дисциплинарными сферами и эпистемологическими модусами, деколониальный выбор пытается не изучать колониализм, а деколонизировать знание, субъектность, гендер, ощущения с позиции экстерности. Социализм в этой логике является частью более широкой и долгой модерности, но отличающейся от основной версии нетипичностью.

Если постколониальность — это активное состояние, геополитическая и геоисторическая ситуация тех, кто родился и вырос в бывших колониях, то деколониальный выбор — это уже следующий шаг, который предполагает осознанное предпочтение определенных способов интерпретации реальности и соответствующих ответных действий в форме активной и осознанной этической, политической и эпистемологиче-

ской позиций. Сегодня недостаточно назвать ученого или активиста постколониальным. Важно обозначить не только наши объективные обстоятельства, но и то, кем мы хотим быть в профессии и в жизни. Вхождение пост- и деколониальных элементов в анализ социализма и постсоциализма усложняет картину, обращая внимание на темные стороны социалистической модерности и субальтернизацию и неокolonизацию бывших социалистических стран в последние два с половиной десятилетия. Слишком рано говорить еще о времени постзависимости, поскольку зависимость продолжает воспроизводиться в новых формах.

Скоропортящийся советский ренессанс минус будущее

Реанимация проекта советской модерности в форме различных симулякров активно использовалась до недавнего времени для сохранения обманчивого statusquo. Риторика затягивания поясов с ее мнимой целью всеобщей справедливости, казалось бы, активировала в коллективном бессознательном память прежних освободительных дискурсов: от библейского «Последние станут первыми» до строчки «Интернационала» «Кто был ничем, тот станет всем». Однако между сегодняшней реанимацией советской риторики и этими примерами есть важное различие. Первая представляет собой типичный случай «дурной веры» как осознан-



Фархад Фарзалиев «Я твой единственный тигр», 2015. Тотальная инсталляция. Предоставлено художником.

ной техники самообмана, описанной Ж.-П. Сартром под именем «mauvaise-foi», то есть веры, которая требует лгать себе самим, заставляя верить в то, во что мы не верим, да еще и создавать видимость свободы такого выбора и манипуляций ответственностью¹⁸.

Никто не обещает счастья даже в далеком будущем, не говоря о самом этом будущем. И в этом главное отличие от советского дискурса, который представлял будущее в виде открытой утопии, пока не стало очевидно, что коммунизм не наступит и советская риторика не сдвинулась в сторону мифического прошлого. Но в основе утопизма государственного социализма долгое время стояла идея всеобщего счастья и счастливого будущего, и именно на ней строились отношения советских людей с властью, предлагавшей счастье в будущем в обмен на трудности и лишения в настоящем.

Современная риторика затягивания поясов не предлагает счастливого близкого или

далекого будущего в обмен на лишения. Единственное, что она способна предложить, — это чисто символическую компенсацию в форме выведенного за рамки посюстороннего мира превосходства над мифическими врагами и туманного духовного торжества после конца света. Но в отсутствии телеологии и какой-либо вразумительной точки прибытия для по-прежнему огромного населения, которое мало что связывает, кроме языка и территории, срок годности подобных дискурсов, по сути, уже истек. В сущности, это логика фанатической секты, а не здорового общества. Но ее заложниками оказываются все члены общества, больного синдромом отсутствия будущего. История в итоге не закончилась, а обошла нас стороной. Мы как бы выпали в очередной раз из модерна и в ее социалистической, и в западной версиях и замерли. Хочется верить, что не навсегда.

Безбудущая онтология лишает надежды, если только мы не попытаемся проблемати-

зировать саму установку модерности на счастливое будущее и произвести вместо этого радикальный возврат, говоря словами сапатистов в интерпретации Роландо Васкеса¹⁹. Тогда прошлое должно рассматриваться как важный источник и залог будущего. Оно не мертво и не застыло, оно перед нами, а не позади нас. Поэтому прежде чем мы задумаемся о будущем, необходима критическая работа с прошлым, которой бывшие и нынешние империи нередко избегают. Задачей социальных движений, местных сообществ и интеллектуалов должна стать работа с памятью, с историческими травмами и беспокойными призраками прошлого, которые продолжают снедать нас, ставя под угрозу будущее.

Это означает развитие критической саморефлексии и осмысление и признание своей ответственности за прошлое и будущее. Такое радикальное размежевание с догмами неолиберальной, социалистической или националистической модерности/колониальности должно основываться на приятии права на различие как основополагающего принципа реляционной онтологии и этики и на сдвиге от воли к власти, которая все больше превалирует сегодня в мире, к воле к жизни²⁰ как необходимому условию борьбы с нынешними тенденциями к уничтожению будущего — «defuturing»²¹.

Искусство versus — безбудущая онтология

Одним из продуктивных модусов реализации этих импульсов является сфера искусства. По словам Уилсона Харриса, «в колониальных пространствах история часто оказывалась погребенной в искусстве воображения»²². Только с помощью аллегорий, символов, метафор возможно еще рассказать альтернативную версию событий. Несомненно, это верно и в отношении иных форм постзависимости. Кроме того, метафорические высказывания более эффективны, чем голые факты, поскольку они напрямую обращаются к эмоциям и чувствам, запуская тем самым процесс психического и экзистенциального освобождения.

Деколонизация памяти и бытия через искусство влечет за собой восстановление

права и способности художника и зрителей на собственный выбор того, что именно и как именно им помнить; на понимание того, кем они являются и для чего заброшены в этот мир. Такие освобождающие творческие акты неизбежно обращаются к пространственной и телесной памяти, к памяти предметов и вещей. Катарсическая сила искусства в этом случае реализуется через такие приемы противостояния и реэкзистенции²³, как различные формы воплощенных воспоминаний, пробуждающих самые базовые ощущения — слух, зрение, обоняние, осязание, и вызывающих неконтролируемые потоки ранее цензурируемых воспоминаний, которые упорно появляются вновь и вновь.

Франц Фанон, анализируя психологические расстройства участников Алжирской войны за независимость, пришел к выводу, что для представителей обеих сторон было почти невозможно освободиться от насилия и что их будущее оказалось «под залогом»²⁴. Касается ли это и внешнего имперского различия? Отмечены ли мы навсегда апатией и инерцией изнасилованного раба, для которого единственно возможное бегство — это «феноменологическое исчезновение»²⁵, помещающее человека между смертью и рабством и, в конце концов, вновь делающее нас невидимыми в рамках любой репрессивной системы. Важной задачей является преодоление этой парадигмы насилия и обесценивания жизни с целью осознания масштабов наших собственных унижения и зависимости и культивации мужества с тем, чтобы начать трудный путь к самим себе. Последнее означает не только научиться противостоянию, но и, что самое главное, обрести реэкзистенцию.

Сегодня робкие шаги на пути к ней выражаются нередко в виде молчания как осознанной политической позиции или даже формы противостояния. Молчание Пятницы, которому Робинзон отрезал язык за неповиновение (по версии Дж. М. Кутзее), или молчание застывшего в ужасе «народа» в заключительной сцене пушкинского «Бориса Годунова». Чего больше в этих историях: страха, безысходности или неповиновения? В сегодняшнем постсоветском молчании просматривается некая промежуточная позиция ни того и ни другого или «более нет» и «еще нет», из которой



Фархад Фарзалиев «Вначале покушай, потому спустишься играть!», из серии «Бабушкин разговорник», 2014. Предоставлено художником.



Фархад Фарзалиев «Устал, детка? Поди отдохни!», из серии «Бабушкин разговорник», 2014. Предоставлено художником.

может родиться при определенных условиях иная реальность. Уэнди Браун так определяет это промежуточное состояние: «Историко-политическое место молчания для коллективных субъектов, входящих в историю, является местом <...> свободы от чего-то, а не свободы создания мира заново»²⁶. Тревожная, но многообещающая нота молчания — первый шаг на пути к резкзистенции.

Искусство — одна из немногих сфер, где противостояние и альтернативные мышление и восприятие реальности еще возможны и в силу самой его природы не всегда подвергаются немедленным репрессиям, как в случае с социальными движениями и полити-

ческим обществом в целом, которое либо уничтожается, либо кооптируется властью. Воздействие искусства менее очевидно, однако потенциально более эффективно, поскольку работает на изменение восприятия, сознания, ощущений и на освобождение от глобального неолиберального и местного национал-патриотического промывания мозгов. Оно остается одним из эффективных средств коллективной катарсической терапии, которая потенциально может помочь нам перестать скатываться к замкнутому кругу вечно зависимого существования. Наиболее эффективны в этом смысле те художественные модальности, которые не просто радикальны и политизированы, но каким-то образом выходят за рамки безбудущей онтологии, открывая возможности альтернативных моделей.

Искусство, вырастающее из экстериорности колониального/имперского различия и фокусирующееся на нюансах динамических пересечений разных форм зависимости, как правило, менее прямолинейно и упрощено, чем очередные формы акционизма, но отмечено полисемантикой и открыто разным интерпретациям, будучи свободно от фиксации на метафизике настоящего. Вместо этого оно пытается критически размышлять о множественном прошлом, без которого нет настоящего и будущего, о многослойном и живом прошлом, которое хочется, наконец, отпустить, но не стереть. И это дает веру в возможность резкзистенции.

Бесстрашная и кропотливая работа по развенчанию больших имперских мифов с их античеловеческой колониальной подкладкой и по деколонизации коллективной и личной памяти — единственный оставшийся путь к какому-либо позитивному будущему. Находясь в самой сердцевине темного имперского момента, к тому же накануне неминуемого и бесславного завершения этого периода и лихорадочных попыток продлить его существование, очень сложно вообразить это будущее. И все же хочется верить, что скорее, чем мы себе можем это представить, фантомные боли ампутированной империи исчезнут, уступив место иной геополитике и телесной политике знания, бытия и ощущения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Алексиевич С. Время Секонд-хенд М.: Время, 2013.
- ² Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. (1992). М.: АСТ, 2004.
- ³ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2013. С. 320–321.
- ⁴ Lazarus N. Spectres Haunting: Postcommunism and Postcolonialism // *Journal of Postcolonial Writing* vol. 48 no. 2 (2012). P. 121.
- ⁵ Gordon J.A., Gordon L.R. Of Divine Warning. Reading Disaster in the Modern Age. Boulder: Paradigm Publishers, 2010. P. 19.
- ⁶ Suchland J. Is Postsocialism Transnational? // *Signs. Journal of Women in Culture and Society* vol. 36 no. 4 (Summer 2011). P. 837–862.
- ⁷ Chari S., Verdery K. Thinking Between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism and Ethnography After the Cold War // *Comparative Studies in Society and History* vol. 51 no. 1 (2009). P. 6–34.
- ⁸ Moore D.Ch. Is the Post- in Postcolonial the Post-in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique // *PMLA* vol. 116 no. 1 (January 2001). P. 111–128.
- ⁹ См., например: Бобков И. Этика пограничья. Транскультурность как белорусский опыт // *Перекрытки* 3–4 (2005). С. 127–36; Chernetsky V. Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.
- ¹⁰ Chari S., Verderi K. Op. cit. P. 9.
- ¹¹ Slapšak S. Women, Yugoslavia, Anticommunist Narcosis and New Colonialism: Maps, Roads, Exits // *Feminist Critical Interventions: Thinking Heritage, Decolonizing, Crossings*. Eds. Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prlenda, Svetlana Slapšak. Zagreb: Red Athena University Press, 2012. P. 43.
- ¹² Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. М.: РОССПЭН, 2011.
- ¹³ Sahni K. Crucifying the Orient: Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia. Oslo: White Orchid Press, 1997. P. 109.
- ¹⁴ Kołodziejczyk D., Sandru C. Introduction: On Colonialism, Communism and East-Central Europe — Some Reflections // *Journal of Postcolonial Writing* vol. 48 no. 2 (2012). P. 113–116.
- ¹⁵ Slapšak S. Op. cit. P. 40.
- ¹⁶ Nycz R. Polish Post-Colonial and/or Post-Dependence Studies // *Teksty Drugie* 1 (2014). P. 5–11. Accessible at http://rcin.org.pl/Content/51829/WA248_71040_P-I-2524_nycz-polish.pdf. Ссылка приведена по состоянию на 16 мая 2015.
- ¹⁷ Anzaldúa G. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999, P. 25.
- ¹⁸ Gordon L.R. Existential Borders of Anonymity and Superfluous Invisibility // *Existencia Africana*. New York and London: Routledge, 2000. P. 157.
- ¹⁹ Vázquez R. Decolonial Aesthesis Overcoming the Post/Human // Лекция в рамках международного междисциплинарного проекта «Удел человеческий» в ГЦСИ, Москва, 27 ноября 2015.
- ²⁰ Dussel E. Twenty Theses on Politics. Durham: Duke University Press, 2008. P. 78.
- ²¹ Fry T., Kalantidou E. Design in the Borderlands: An Introduction // *Design in the Borderlands*. New York: Routledge, 2014. P. 3.
- ²² Harris W. The Limbo Gateway // *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995. P. 378.
- ²³ Albán Achinte A. Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-Existencia // *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Siglo, 2009. P. 83–112.
- ²⁴ Fanon F. The Wretched of the Earth. New York: Grove Weidenfeld, 1963. P. 22.
- ²⁵ Ямпольский М. Исчезновение как форма существования // *Киноведческие записки* 44 (1999). С. 21–27.
- ²⁶ Brown W. In the «Folds of Our Own Discourse»: The Pleasures and Freedoms of Silence // *The University of Chicago Law School Roundtable* vol. 3 no. 1 (1996). P. 185–197.

Мадина Тлостанова

Родилась в 1970 году в Москве.

Исследователь деколонизального поворота, профессор университета Линшёпинга, Швеция. Живет в Линшёпинге.



Жанна Кадырова «Untitled», 2014. Инсталляция на выставке «Пограничье» в галерее GRAD, Лондон.
Фото София Шорр-Кон. Предоставлено галереей GRAD.

Борис Чухович

Распад постсоветского плюс туркменизация всей страны

Один из «больших рассказов», советский проект, задумывался как общее и универсально значимое для всех. Советское искусство развивалось под знаком этой грядущей универсальности, с декоративными «национальными» оттенками и с заступами в приватное, воспринимавшимися контрапунктом по отношению к музыке революции.

Постсоветское искусство, сконцентрировавшееся в основном на настоящем и прошлом, сделало общее частным. Советское стало элементом памяти сообществ, помнивших и забывающих разное и по-разному. Именно поэтому постсоветское искусство оказалось в большей мере наполненным «социалистическими» реалиями, то есть действительным опытом предыдущей эпохи, нежели искусство советских лет, структурировавшееся вокруг социалистических «реалий» как нормативной мечты.

Несмотря на разность подходов к советскому и его оценок, постсоветские художники долгое время были ясно различимы на международном фоне как отдельное сообщество с особенной коллективной памятью. Это обуславливало не только возможность панорамных и многочастных постсоветских кураторских проектов (каким была, скажем, «Прогрессивная ностальгия», 2007), но и многовекторные — русско-украинские, армяно-киргизские, молдово-таджикские — взаимодействия постсоветских художников. Даже когда Титаник постсоветского пространства стал зримо раскалываться на крупные куски — Прибалтику, страны «Восточной Европы» (с Украиной, Молдавией и отчасти Беларусью), Закавказье и Среднюю Азию — общая масса корабля оставалась на плаву: ведь даже на ВДНХ времен СССР эти

сообщества на протяжении десятилетий воспринимались обособленно.

Конец постсоветской эпохи обозначили кричащие противоречия внутри регионов. Аннексия Крыма и катастрофа Донбасса замкнули процесс распада, предвестниками которого были Карабах и Приднестровье, заминированные границы между Узбекистаном и Таджикистаном, война между Грузией и Россией, этнические чистки на юге Киргизии. Слишком многое свидетельствует о том, что за четверть века ситуация в каждой стране бывшего СССР развилась до такого состояния, что сама возможность диалога либо аннулируется, либо оборачивается обменом ритуальных жестов. Остановлюсь на этом подробнее на примере стран Центральной Азии.

Распад постсоветского в Центральной Азии

Извне Центральная Азия традиционно представляется регионом, обладающим некоей культурной общностью. Вероятно, если ее сопоставить с Центральной Америкой или Восточноафриканским сообществом, такое восприятие действительно имеет смысл. Часто «среднеазиатов» принимают за единое целое в Москве, где их даже могут свести в общем уничижительном именовании с «кавказцами» (даже имитация русскоговорящими специфического узбекского, таджикского, армянского или грузинского акцентов при рассказывании анекдотов зачастую оборачивается однотипным коверканьем одних и тех же фонов). Однако внутри себя Центральная Азия утратила подобие однородности, которая ее характеризовала сразу



Баходыр Джалалов «Великий путь», 2016.

после распада СССР. Более чем десятикратное экономическое превосходство одних республик над другими¹ сопровождалось их расхождением по разные стороны культурных баррикад.

Поначалу казалось, что культурный разброд касался лишь так называемого «официоза» стран Центральноазиатской пятёрки. И действительно, между республиками развернулись настоящие исторические сражения с вторжением гуманитарными клиньями на чужую территорию и затяжными боями историков, периодически обстреливающих противника не всегда конвенциональным оружием. Среди линий разломов — проблема арийства (на которое претендуют идеологи почти всех коренных и пришлых народов), древности (в которой также состязаются все), споры за «исконные территории» и этническую привязку к теням забытых предков. Вовсю состязались и «лидеры наций»: их непримиримая конкуренция за доминирование, симпатии и сферы влияния стала определяющим фактором политики государств.

Интересно, что даже в странах с политическими режимами, взявшими курс на предельную жесткость, как, например, Узбекистан и Туркменистан, сложились совершен-

но несхожие системы культуры, в рамках которых власть поощряла различные виды и жанры искусства. Если в Туркмении произошла консервация и ориентализация жанров, доставшихся в наследство от соцреализма, то в Узбекистане, при всем засилье ориентализма в живописи и графике, все же поддались моде на организацию международных биеннале современного искусства и развитие новых медиумов визуальных искусств, таких как видеоарт, инсталляция и другие. Если в Туркмении художники так или иначе оказались вовлечены в обслуживание идеологической доктрины и иконизацию образов главы государства, то в узбекском искусстве прямое следование политическим лозунгам не было обязательным, а изображения президента в художественных произведениях почти не встречались. Более того, одно из таких на фреске «Под сводом вечности» в Музее истории Узбекистана, исполненной народным художником Узбекистана Баходыром Джалаловым (1995), было стерто вместе со всей фреской в начале 2000-х годов по специальному постановлению Кабинета министров республики. Художник вернулся к этой теме лишь двадцатилетие спустя, посвятив президенту цикл

«Великий путь» (2016), однако и он остался за закрытыми дверями: публично была продемонстрирована цифровая репродукция лишь одной картины, да и то в одной из социальных сетей. Вообще же артистический бомонд в лице руководства и главных лиц Академии художеств Узбекистана на протяжении четверти века почитал моветоном любой разговор о политике и идеологии, а официальным эмблематическим олицетворением художника избрал фигуру «странника, блуждающего в бесконечном мире своей души»². Подобное невозможно в Туркмении, где официально возведено наступление «Эпохи Могущества и Счастья», а министерства правды, любви, изобилия и нейтралитета обеспечивают должный уровень социальной ответственности художника.

Порой создавалось ощущение, что официоз идет на встречах курсах с низовым процессом региональной интеграции — экономической, культурной и художественной. Главные события в современном искусстве Центральной Азии 1990–2000 годов и впрямь были, скорее, региональными. Шла ли речь о Ташкентских международных выставках, которые затем трансформировались в Таш-

кентскую биеннале, проектах ЦСИ в Алматы или разнообразных инициативах, реализованных в Бишкеке, везде наблюдалось стремление охватить не просто город и даже страну, но регион в целом. Закономерным итогом и выражением этой тенденции стало появление оксюморонного Национального павильона Центральной Азии на Венецианской биеннале. Прецедентами тому были национальные павильоны Латинской Америки и Африки, но последний случился лишь раз и тут же был опротестован, а в существовании павильона Латинской Америки была заинтересована влиятельная итальянская институция — Итало-Латиноамериканский Институт. Центральноазиатский национальный павильон просуществовал целое десятилетие и был отмечен рядом симптоматических для интеграции процессов.

Первый заключался в том, что «центральноазиатскость» как общее была отмечена, спонсирована и представлена на международной сцене, прежде всего, западными институциями. Это было излетом длительного процесса формирования облика и самих границ региона, который появился в результате картографирования и стратифицирования



Памятник Отцу Туркмен (Туркменбаши), Ашхабад, нач. 2000-х; проект памятника Матери-Канады, Кап-Бретон, 2015; проект памятнику князю Владимиру на Воробьевых горах в Москве, 2015.

мира европейскими учеными, и эволюционировал, начиная с XIX века как воплощение европейского и затем русского геополитического изобретения³. Долгое время этот концепт развивала и поддерживала Российская империя и затем СССР, но в момент распада последнего, когда связи между республиками обнулились, именно западные институции поддерживали и проспонсировали среднеазиатскую общность, как бы принимая на себя ответственность за развитие этого блока разрушенного имперского здания и его представление миру. Этот момент — открывания белого пятна на карте — был важен. Именно о нем писал куратор первого Центральноазиатского павильона в Венеции Виктор Мизиано во вступительных строках каталога выставки, а другой международный куратор — Берал Мадра, курировавшая третий павильон, — на обложку каталога поместила карту мира с отмеченными на ней местами проживания отобранных ею художников. И в какой-то момент форма действительно повлияла на содержание: институционально сопровождаемая и поощряемая тончайшая прослойка современных художников региона получила возможность периодически встречаться, обмениваться информацией, сотрудничать и дружить, то есть стала сообществом. В ситуации обвала межгосударственных связей, межэтнических трений, экономического расслоения и пограничных конфликтов эта сотня человек, пожалуй, и была «Центральной Азией».

Однако дифференциация обществ, в которых проживали художники, оказалась более стабильным фактором, нежели международная поддержка региональности. К середине 2010-х, когда художественную жизнь региона окончательно покинул фонд Сороса, со всей очевидностью выяснилось, что, несмотря на единичные горизонтальные связи, современные художники на территории стран Центральной Азии сообществом более не являются. Их разделили условия проживания, конкуренция за место под интернациональным солнцем, занимаемая ими социальная ниша и соперничество внутри каждой из таких ниш (причем, если в «консервативном лагере» соратников подозревали в реликтовой «совковости», то в со-

обществах, декларирующих себя как региональных левых, — в капиталистической эксплуатации своего труда). Представить продуктивный диалог узбекского и, скажем, казахского современного искусства стало чрезвычайно сложно: разные формы существования актуализировали различные способы выживания и сопротивления. И сегодня есть ощущение, что даже если случайное событие (скажем, международный проект) вновь объединит протагонистов этого сообщества, их встреча, скорее всего, будет напоминать финал «Ночи» Антониони: взаимодействие протагонистов как единичный перформативный акт еще возможно, общие воспоминания не полностью стерты и способны всполошить воображение, но по существу сказать друг другу уже нечего и дальнейшее расхождение неминуемо.

Если художественные сообщества сориска в различных республиках отдаляются друг от друга, то ясно распознававшиеся в прошлом «официальные» и «неофициальные» сферы внутри каждой республики, наоборот, стали сближаться. Скажем, в Казахстане лидеры альтернативной волны, которые громко заявили о себе с начала 2000-х годов и прошли апробацию на крупнейших интернациональных художественных площадках, сегодня вряд ли остаются за бортом официальной жизни. Их работы вошли в национальные пантеоны и вписаны в действующие идеологические установки по перекресту архетипов и традиционных эмблематических фигур, даже если когда-то эти авторы предпочитали говорить о деконструкции традиции, опоре на советский авангард и критическом дискурсе. Иногда это происходит на уровне критики и кураторства, вкладывающих в старые работы новые смыслы. В других случаях сами авторы предпочитают встроить свои проекты в новые идеологемы, непротиворечащие, а порой и прямо следующие дискурсу власти.

Ощутим процесс сближения «ангажированного» и «независимого» также и в Узбекистане. Власть, стремящаяся к обновлению своего витринного вида, старается продемонстрировать, что современные аранжировки песен о главном ей отнюдь не чужды. На стенах президентского дворца и в других



Вячеслав Усеинов «Похищение свастики», 2013. Инсталляция, 7-я Ташкентская биеннале.

официальных пространствах здесь по-прежнему превалирует традиционная живопись, но на международных форумах, организовывать которые власть подстегивает стремление к региональному доминированию, кураторы все же стараются отобрать нечто более актуальное хотя бы по форме. К таким проектам могут привлечь, в частности, и художников, работавших в неофициальных пространствах, разумеется, при условии их сдержанности и готовности перековать критические мечи на безобидные ориентализирующие орала. Подобное случилось с Вячеславом Усеиновым, который после негативной реакции властей на инициированную им сатирически-абсурдистскую выставку «Мое любимое дерево» стал лауреатом гран-при 7-й Ташкентской биеннале (2013), полученного за проект «Похищение свастики». Смыслом этого проекта, по свидетельству автора, была «реабилитация свастики, возвращение ее исторического значения художественными средствами»⁴. Проект был ис-

полнен весьма прихотливо и в разнообразных медиумах, но, думается, официальное одобрение вызвала именно ретроспективность, поиски истинного и аутентичного в восточных корнях, связь которых с современностью оказывалась дистанцированной и метафоричной. Именно подобного рода поиски уже два десятилетия характеризуют полотна академиков республиканской Академии художеств, безобидно висящие в кабинетах президентского дворца.

В том же направлении в самое последнее время развернулось творчество другого известного современного художника Узбекистана — Вячеслава Ахунова. Из-за критических высказываний в адрес власти он долгое время был персоной нон грата на республиканских вернисажах. Однако взявшись реализовывать кураторские проекты в одной из ташкентских галерей, он перешел от лобовой критики к высказываниям более метафизическим, которые никогда не воспринимались властью как красная тряпка. Скажем, его первый проект

оказался сопряжен с размышлениями на тему древних буддистских корней среднеазиатского искусства («Хлопок одной ладони», 2016) и был в чем-то родственен «Похищению свастики», которую в свое время художник подверг резкой критике. Разумеется, в любом художественном жесте можно найти элементы трансгрессии: так, напоминание о буддистских истоках локальной культуры в республике, где большинство исповедует ислам, в историческом плане важно, поскольку показывает относительную ограниченность любой религиозности и, соответственно, идеологии. Однако и позиция узбекской власти по отношению к исламу всегда была двойственной. Формально государство эту религию поддерживало, но подспудно видело в ней опасного конкурента и стремилось к жесткой упредительной нейтрализации особо истовых верующих. Таким образом, можно констатировать, что бинарное противопоставление официального и неофициального вряд ли подходит для описания действительного положения вещей в

современном искусстве Узбекистана: градаций, вероятно, больше, и границы между ними трудноуловимы.

Описанные специфичные для каждой республики традиционалистские реминисценции явно превалировали в последнее десятилетие над памятью об общем советском прошлом, хотя и ему были посвящены несколько художественных проектов в Киргизстане и Таджикистане. Поэтому ликвидация Национального павильона Центральной Азии в Венеции стала предсказуемым событием. Однако, в противовес волне, растворяющей общее советское в национальном частном, можно различить противоположное регрессивное движение, продвигающее национальные партикуляризмы на авансцену и делающее их общим атрибутом современности.

Ашхабад — четвертый Рим?

В 2013 году впервые выдалось побывать в Туркмении. Ехал туда в предвкушении



Открытие выставки в Ашхабаде, ноябрь 2013.

встречи с законсервированным прошлым: провинциальным тупиком вдали от столбовой дороги человечества. Ожидания в полной мере оправдались. Тупик оказался отстроенным в парадных декорациях социалистического реализма, с положительными героями и расцветом нации в отдельно взятой стране. Все признаки атактистической провинциальной автаркии, которые в других центрах региона смотрелись приглушенными и стертыми, в Туркмении встретили начищенными и отполированными до золотого и беломраморного блеска нового Ашхабада. Это было фантазмагорическое скрещивание Культуры-2 и 2.0, в котором соединились гаджеты и массовые костюмированные празднества, мультимедийные презентации и «человеческие зоопарки» колониальной эпохи, видеодроны и вымуштрованная зомбированная молодежь, все слышащие уши навороченных жучков и всевидящее око традиционных мундиров, спектакль «Гамлет» в исполнении взыправдавшего лондонского «Глобуса» и золотые статуи президента, принявшего имя Аркадага. «Аркадаг» переводится на русский язык как «покровитель» — так в официальном именовании туркменского правителя совместились замятинский Благодетель и оруэлловский Старший брат.

По возвращении в Канаду, однако, стали всплывать досадные ощущения ашхабадских дежа вю при просмотре мировых новостей да и в повседневной текучке. В планируемом правительством канадского премьера Стивена Харпера строительстве грандиозного «Мемориала жертвам коммунизма» в центре Оттавы ясно читались черты Ашхабадского мемориала Геок-тепе. В не менее грандиозном монументе «Матери-Канады» — статуи «отца Туркмен» (Туркменбаши) и одновременно князя Владимира. Всевидящее око Аркадага показалось пионерской игрой после откровений Сноудена. Темой монреальской биеннале 2016 года был заявлен гедонизм, тот самый, что фигурировал топилом 6-й биеннале в Ташкенте пятью годами раньше. Массовые костюмированные шествия смотрелись все более убедительными в Грозном, Москве, на Супербоулах и партийных конвентах в США. Молодежь в московском «Гараже» показалась го-

раздо более убедительно зомбированной и эмоционально приобщенной к идее русского ренессанса, нежели отстраненно и механически притопывающие на праздниках туркмены. Росло ощущение, что увиденное в Ашхабаде было не забытым прошлым, законсервированным на обочине истории, но, напротив, новым Римом, к которому по всем дорогам с разной скоростью устремились страны и веси. Брексит и новая власть в США, мечтающая о воздвижении межгосударственных стен, как бы официально перевели туркменизацию в статус главного (и потенциально всеобщего) планетарного тренда.

Понятно, что любой конец — одновременно начало. Очень хотелось бы понять, чего.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ ВВП на человека согласно статистике ООН (2013): Казахстан — 13650 USD, Киргизия — 1303 USD, Таджикистан — 1036 USD. United Nations Statistics Division National Accounts Main Aggregates Database, доступно по <http://unstats.un.org/unsd/snaarna/selbasicFast.asp>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 28 января 2017.

² Чухович Б. Искусство в Узбекистане: очерки внутреннего изгнания. Часть 1. Академия молчания // Информационное агентство Фергана, 11 июля 2016, доступно по <http://www.fergananews.com/articles/9023>.

³ Об этом см. Gorshenina G. L'invention de l'Asie centrale: histoire du concept de la Tartarie l'Eurasie. Paris: Dorz, 2014; Gorshenina G. Asie centrale: l'invention des fornti res et l'héritage russo-soviétique. Paris^ CNRS, 2012.

⁴ Кравец П. «Похищение свастики» художника Юрия Усеинова // Информационное агентство Фергана, 27 ноября 2013, доступно по <http://www.fergananews.com/articles/7961>.

Борис Чухович

Родился в 1962 году в Ташкенте.

Кандидат искусствоведения,
куратор выставочных и музейных проектов,
научный сотрудник ряда университетских
исследовательских групп.

Живет в Монреале, Канада.



Альгирдас Шешкус «Без названия», 1975, 1983.

Кястутис Шапока

Литовская культурная ментальность и нарратив постколониальной памяти

*Разница между Другим
(с большой буквы),
который есть непознаваемый,
и другим (с маленькой буквы),
который является частью меня, существенная.
Бредовое состояние всегда формируется
в пробеле между отношениями
этих существенных¹.*

В Литве двойственное отношение к советскому прошлому. С одной стороны, его стараются вычеркнуть, с другой — его невозможно вытеснить, так как с ним связаны судьбы множества людей. В результате прошлое трансформируется, подвергаясь селекции, когда выбираются «нужные» элементы для составления квазиальтернативного исторического нарратива. Пусть и несколько иначе, но, как и в советское время, актуализируются понятия космополитического (в некотором роде глобального) и национального (в некотором роде локального).

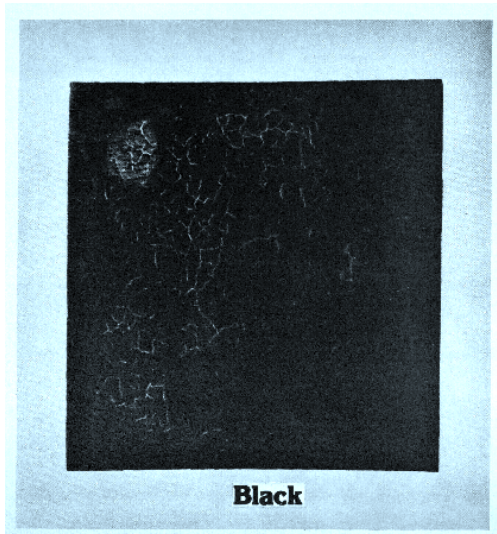
Всемирный фестиваль молодежи, прошедший в Москве в 1958 году, спровоцировал волну подражания западному искусству, тем самым послужив толчком для формирования более подлинных социально-эстетических феноменов. «Хотя в СССР еще были живы люди, которые помнили советский авангард 1920-х годов, новое западное искусство 1950-х, казалось, никак не было с ним связано, и традиции Малевича и Кандинского был нанесен урон появлением Поллока и ему подобных. И это при том, что радикальные работы советских художников 1920-х годов все еще пылились в западниках советских музеев. Отсутствие старого авангарда было очень важным в формировании нового авангарда². На эти большие вы-

ставки, конечно, ездили и литовские художники. Однако здесь надо учитывать их ментальность, в значительной степени сформированную еще в довоенный период.

Вильнюс 1920-х годов, этнически весьма неоднородный, номинально сохранял статус столицы Литвы, но фактически город был захвачен Польшей. Его населяли поляки, белорусы, евреи, русские, украинцы, менее всего он был литовским. Тем не менее, здесь сложилась группа литовских художников-авангардистов, лидером которой выступал Витаутас Кайрюкшtis (1890–1961)³, исповедовавший идеи супрематизма и конструктивизма, а также занимавший центристскую позицию между идеями умеренного большевизма и независимого национального государства. Примечательно, что Кайрюкшtis и его соратники неоднократно организовывали выставки в Каунасе, неофициальной столице Литвы.

В 1932 году в Каунасе молодые художники, получившие образование в Париже и Мюнхене, основали группу «Арс», в манифесте которой провозглашалась концепция новой «национальной модернистской живописи» — умеренного авангарда, являющего собой смесь французского фовизма, немецкого экспрессионизма и литовской «архаической» художественной традиции.

Примечательно, что в тогдашней провинциальной среде Каунаса обе версии авангарда — Кайрюкшtиса и группы «Арс» — были категорически отвергнуты. Но и сами члены группы «Арс» критиковали вильнюсцев за чрезмерный космополитизм и «отрыв от национальных корней». Особенно болезненно они реагировали на соприкосновения Кайрюкшtиса и его единомышленников с польским культурным сегментом. Это трение между «космополитизмом»



Рамунас Панюлайтис «Без названия», 1981, 1982.

и «национализмом» сохранялось и после инкорпорации Литвы в состав СССР, включая и период хрущевской оттепели. На этом противоречивом базисе и строилась ментальность литовских художников. Поэтому, когда в СССР после Всемирного фестиваля молодежи началась вестернизация художественных форм, в литовском контексте эти влияния впитывались в концепцию национального довоенного модернизма, фильтровались через него и в итоге понимались как часть «своей» традиции. Этим процессам благоприятствовало и то, что все еще были живы некоторые довоенные авангардисты в лице Кайрюкштиса и некоторых членов группы «Арс». И хотя все они были маргинализированы, вытеснены на культурную периферию (Кайрюкштису не помогли и довоенные большевистские взгляды), все-таки влияли на юных художников. К тому же из-за своеобразного национального модернизма в Литве не прижился так называемый «социалистический реализм». Все это в целом вело к тому, что здесь ворвавшиеся западные влияния не воспринимались столь эклектично, как в России.

Но одновременно с тем в Москве, Харькове, Таллине⁴ уже в 1960-е и особенно в 1970-х созрели качественно другие явления, кото-

рые трудно объяснять только западными влияниями. Так, в отношении Москвы можно говорить о локальной советской традиции «живого общения», хармсовской «кухонной культуре», которая обрамляется некой концептуальной рамой и «становится не только жизненной программой, но и специфической социально-эстетической установкой»⁵, все более отдаляющейся от модернистских тактик восприятия реальности (или точнее — побега от нее). В Литве тоже складывалась схожая культура «живого общения», особенно в пространстве мастерских, но, во-первых, она была инкорпорирована в официальную советскую систему, а во-вторых, проецировалась на идеализированное прошлое, сохранение неких традиций, потому литовские художники закрылись в понятии герметического «тихого модернизма»⁶.

В Москве, Харькове в 1970-х произошел идейный взрыв⁷, в результате которого в течение десятилетия сформировалась волна неофициального искусства (группы «Коллективные действия», «Гнездо», «Мухомор» — в Москве, «Время», «Госпром», «Группа быстрого реагирования» — в Харькове) — феномен, который впоследствии стали называть «романтическим концептуализмом». Если, говоря о московском контексте, «романтический» (упрощая) можно считать неким наследием модернистской ментальности, то концептуализм уже предусматривал качественно новый подход к реальности, который можно определить как принцип «здесь и сейчас», понимая его как специфический космополитизм. Само собой, по поводу «здесь и сейчас» можно дискутировать, потому как, скажем, Виктор Мизиано этот принцип усматривает как раз в московском акционизме рубежа девяностых⁸. Но в рамках этого текста нюансы различий между московским концептуализмом и акционизмом, на фоне литовского «тихого модернизма», сознательно нивелируются.

В Москве все еще идут споры о том, которая из концептуалистских групп семидесятых самая «западная» (это, наверное, тоже можно отнести к постсоветской ментальности), но с позиций традиции литовской национальной модернистской живописи московские (и харьковские) концептуалисты в рамках специфической советской локальности выглядят радикальными космополитами. Они как бы обратились к

«плоскости» советской реальности через перформативные, нередко пародийные, абсурдные⁹ практики, в которых формируется «пустое действие»¹⁰ и другие понятия.

Надо сказать, что некоторые московские художники — Илья Кабаков, Ерик Булатов, Дмитрий Пригов — иногда приезжали в Вильнюс к джазовому музыканту Владимиру Тарасову, который водил гостей по мастерским на то время полунеофициальных художников, например, Валентина Антанавичюса, Алгиса Кураса и других. Художники показывали друг другу свои работы или репродукции, в которых даже прослеживалась некоторая формальная общность, скажем, между произведениями Кабакова и Антанавичюса, но в результате разных социально-эстетических установок на более глубоких ментальных уровнях они расходились. Харьковские фотографы-концептуалисты, такие как Борис Михайлов, Олег Малеваный и другие, после выхода из подполья, приглашались в Литву в качестве членов жюри на всякие фотографические конкурсы. Но и в этом случае обмена идеями почти не происходило¹¹.

Главное, что московские и харьковские концептуалисты предложили локальным пространствам неофициального искусства не только свое «господствующее определение», «но и подвергли другие определения исключению из "поля искусства"». «Господствующее определение» искусства концептуалистов предполагало не самоценные вещи, но определенный метод интерпретации реальности, мифологию обыденной жизни, конструирующие образ советской цивилизации эпохи заката, а также отношения субъекта с реальностью»¹². Потому, к примеру, Илья Кабаков стал своеобразным мостом для некоторых московских концептуалистов, одним из основателей «новой традиции». В то время как в неофициальном литовском искусстве такой «новой наследственности» подполья не прослеживалось, хотя свои авторитеты «тихого модернизма» тоже были.

Так называемые ростки концептуального искусства появились в Вильнюсе только в самом конце 1970-х и в первые годы 1980-х с приходом нового поколения фотографов (в первую очередь Альгирдаса Шешкуса), для которых был не важен нарратив национальной модернистской школы живописи, а также молодых непрофессиональных авангарди-

стов, таких как Чесловас Лукянскас, Рамунас Панюлайтис и других. Говоря проще, появление в Вильнюсе искусства концептуального, то есть космополитического, от части рефлексировавшего и советскую энтропию реальности, связано с моральным вырождением «тихого модернизма»¹³ и с идеологическим разрывом, пропастью между старшим и младшим поколениями, не преемственностью, полной социологически-эстетической пустотой как официального, так и частично неофициального искусства, в которой начинали молодые концептуалисты.

Отчасти консервативность литовского «тихого модернизма» можно трактовать как сопротивление нивелированию национальности на советском идеологическом и социально-эстетическом уровне. Но важен и еще один, более глубокий аспект — в московском космополитизме литовские художники неосознанно узнавали образ (по их пониманию — русского)



Гинтарас Знамеровски «Иной жизни нет», 1990.



Юлионас Станкявичус «Без названия». Коллаж из «Зеленой тетради», 1957–1965.

империализма. Притом воображаемый западный космополитизм воспринимался как «свой», безвредный для идеи национальности. Потому более или менее отвергалась не только советская официальная художественная идеология, но в подсознании появлялось недоверие и к неофициальному космополитическому концептуализму.

На рубеже девяностых был заново актуализирован принцип «здесь и сейчас». Это черта, за которой кончалась/начиналась История и/или распадалась на множество параллельных историй. Реальность вдруг стала проектом специфического постсоветского или постколониального «постмодернизма», перманентного «голого настоящего», в котором размываются четкие границы национальности и космополитизма, прошлого и настоящего, а память вновь становится проектом активной повторной про-

паганды и пространством переписывания нарративов. Это тотально эклектическое пространство, в котором «рождаются и расцветают множество часто противоположных друг другу культурных феноменов: монашеские хоры, классическая музыка, порнография, авангардный театр и авангардное искусство, спиритизм, цинизм, фундаментализм, анархизм, сатанизм, мультикультурность, ксенофобия и множество других (...) Всего этого не успевают да и не стараются переосмыслить, пережить, систематизировать. Все это не превращается в какую-нибудь более или менее последовательность, а оседает везде в виде некоей культурной пыли»¹⁴.

В таком пространстве настоящего национального культурный проект как бы побеждает и подтверждается, но в то же время оказывается только составной частью эклектической культурной «пыли», одним из множества возможных нарративов жанра типа «фэнтези». Советское прошлое в такой ментальной модели становится еще более парадоксальным, проблематичным, а национальный проект культурной памяти вдруг осознает себя в кризисном состоянии. В этом контексте формируется и постколониальная ментальность, фиксирующаяся на «травме» и на парадоксальной концепции памяти, в которой советское прошлое занимает все больше места, становясь тотальной памятью в прямом смысле слова. Кстати, по мере того, как советское прошлое удаляется во времени, оно все чаще всплывает в работах современных художников, в особенности в новом документальном и художественном литовском кино.

Однако на рубеже девяностых еще не происходит подлинного перелома в ментальности литовских художников. В это время доминирует установка на авангардную интердисциплинарность. Конечно, были попытки говорить о (пост)советском и в девяностых. Например, художники Гинтарас Знамеровски и Донатас Срогис, начавшие свою деятельность в 1988 году и проработавшие вместе до 1994 года, отчасти опирались на непривычный для литовского художественного контекста московский концептуализм, иронизируя как над ним самим, так и над клише ментальности позднего советского времени, а позже и над новым литовским — «серьезным» — авангардом девяностых. Но из-за демонстративного цинизма и очевидной

ориентации на русский концептуализм художники были проигнорированы и не попали в истеблишмент нового литовского искусства девяностых, полностью ориентированного на подражание западным неоавангардным стилям. Лишь сейчас Знамеровски и Срогиса в Литве «открывают» заново.

Усиление тенденции переосмысления советского прошлого прослеживается на рубеже двухтысячных, когда появляется временная дистанция и созревает само это понятие советского прошлого как некоего архива, с которым можно работать как с более или менее амбивалентным материалом. Поколение художников, родившихся в 1960-х, но дебютировавших на грани распада СССР или уже в независимой Литве, начало осознавать советское прошлое как объект политики памяти настоящего и рефлексировать в плане этого прошлого, а также постколониального настоящего, стараясь избегать старых или новых пропагандистских клише. Некоторые из этих художников работают с советским прошлым более последовательно, среди них — Деймантас Наркявичус, Гинтарас Макарявичус, Артурас Райла, супружеская пара Сваене и Паулюс Станикаса.

Одним из главных принципов работы с советским прошлым стала переработка советских и постсоветских документальных архивов (нарративов) и своеобразные их реконструкции. Одна из наиболее известных и противоречивых работ Деймантаса Наркявичуса — хроника сноса памятника Ленину в Вильнюсе в августе 1991 года, пущенная наоборот, так что в результате в фильме художника скульптурная фигура Ленина устанавливается на пьедестал... Гинтарас Макарявичус, анализируя в своем проекте феномен памяти, собрал в столовой одного из заброшенных вильнюсских заводов его бывших рабочих (в основном русскоязычных) и организовал им фуршет. Рабочие произносили тосты, вспоминали былые времена, расцвет предприятия (художник все это снимал на видео), и категория памяти актуализировалась без всякой навязчивой пропагандистской надстройки. Артурас Райла смонтировал пропагандистские документы довоенной независимой Литвы, а также фашистские и советские времен Второй мировой войны, то есть нарративы формирования истории «сверху», по модели понимания истории

«снизу» — так как художнику историю когда-то толковал его дед лесничий: «...были они, тогда пришли другие, этих выгнали, пришли еще другие, тогда вернулись те вторые...». Любопытно, что фильм был раскритикован за «некорректность» исторического нарратива. В фото- и видеопостановках Сваене и Паулюса Станикасов советское прошлое всплывает как (не)случайные (не)самостоятельные иконографические составляющие. То появляется фигура Ленина, то небольшая скульптура или рисунок дедушки художника — известного офицерского скульптора времен Сталина и Хрущева Паулюса Станикаса. Таким образом прошлое становится трансгрессией субъективной истории, рассказываемой обрывисто, но без пропагандистского пафоса.

С одной стороны, такие парадоксальные реконструкции и переделывания исторических нарративов можно понимать как попытки избежать их примитивизации и снять пропагандистский налет, с другой стороны, это можно трактовать как часть релятивистского мета-



Юлионас Станкявичус «Без названия». Коллаж из «Зеленой тетради», 1957–1965.

нарратива, когда по большей части не удается установить какое-нибудь более адекватное отношение к этому опыту, и он все время пребывает в виде разных «рационализаций». Это также связано с растущим интересом к советскому прошлому молодого поколения художников. Большинство из них уже почти или совсем не помнит советской реальности, потому их понимание этого прошлого сильно медиализировано, пропущено через несколько субъективных и идеологических фильтров. В отличие от поколения, которое выросло еще в советское время и в послесоветское время смотрело на него как на более или менее четкий архив, которым можно манипулировать, молодые художники сами социально-идеологические медиа, как таковые, воспринимают как саму Память. В этом случае срывает не личный опыт, а некие симулякры памяти. Потому в их работах вымывается от-

четливый образ прошлого — люди, истории, смыслы, сама (советская) реальность все сильнее абстрагируется, делается все более декоративной и иногда напоминающей галлюцинацию. Советское прошлое вырастает либо как тотальное зло в «национально-патриотических» образах, язык и пластика которых отсылают к языку советской пропаганды и конъюнктурной эстетики, либо всплывает в размытом, но тотально романтизированном и позитивно идеализированном эмоциональном «облаке». А иногда эта романтика актуализируется в якобы «деидеологизированном» реконструировании «стильного» советского дизайна и «стиля жизни» вообще.

В любом случае, чем больше дистанцирование от советского времени, тем меньше социальная и культурная память связана с адекватным содержанием советской реальности, и тем быстрее она обретает полусказочный



Артурас Райла «Чего-то не хватает, что-то в сердце ноет». Кадр из переделанной документики, 2002–2003.

облик, удобный для тех или иных пропагандистских пересказов истории.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lacan J. The Seminar of Jacques Lacan. Book III. The Psychoses. 1955–1956. New York: W. W. Norton & Company, 1997. P. 40.

² Соломон Э. The Irony Tower: Советские художники во времена гласности. М.: Ad Marginem, 2013. P. 125–126.

³ Кайрюкшис в 1912–1913 годах учился в Москве в студии Константина Юона, в 1920–1922 годах в ВХУТЕМАСе, позже брал уроки у Павла Кузнецова. Вероятно, поддерживал отношения с Густавом Клуцисом, Казимиром Малевичем и другими. В 1922 году вернулся в Вильнюс. В 1923 году вместе с польским коллегой Владиславом Стрземиным организовал выставку нового искусства, где выставлены были образцы кубизма, супрематизма, конструктивизма. В 1924 году Кайрюкшис стал членом польской авангардной группы «Блок». В 1928 году открыл курсы рисования, которые стали своеобразным очагом литовских прогрессивных художников.

⁴ Здесь также не последнюю роль сыграла основанная в 1964 году Юрием Лотманом Тартуская-Московская семиотическая школа и ее установка на мультиплеерные студии культуры.

⁵ Бобринская Е. Чужие? Том 1. Неформальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2012. С. 324.

⁶ После распада СССР в Литве культурный тон задали многочисленные мемуары местной номенклатуры. Бывшие кадровики принялись активно переписывать историю по новым социально-идеологическим реалиям, внедряя понятие «внутреннего душевного противостояния». Таким образом они поставили себя чуть ли не в один ряд с диссидентами. В любом случае этот бум мемуаров укрепил релятивистский дискурс в литовском нарративе социальной и культурной памяти. Художественный мир отчасти перенял концепцию «внутреннего душевного противостояния», частью которой стало понятие «тихого модернизма». Это понятие было внедрено ретроспективно в 1996 году искусствоведом Элоной Лубите в виде выставки «Тихий модернизм в Литве 1962–1984» и сопутствующей книги. Советские модернисты здесь представлены со стороны умеренного нонконформизма, направленного на идеализированное довоенное прошлое.

⁷ Взрыв эстонского «поп-арта» по своей сути связан с другой — западной культурной установ-

кой, из-за близости финляндской и скандинавской культуры, в общем отличающейся как от литовской, латвийской, так и российской моделей неофициального искусства.

⁸ Мизиано В. Искусство нулевых: настоящее как прошлое // Лекция в Историко-мемориальном музее Пресня 4 октября 2012. Видеозапись доступна по <https://www.youtube.com/watch?v=DP-ZKJ0DSI>. Ссылка приведена по состоянию на 13 декабря 2016.

⁹ Гройс Б. Концептуализм — последнее авангардное движение // Художественный журнал № 70 (Декабрь 2008). С. 59.

¹⁰ Monastyrski A. Preface to the First Volume of Trips out of Town // Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow 1960–1990. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2008. P. 333–334.

¹¹ Идеи харьковских концептуалистов отчасти повлияли на более молодое поколение литовских фотографов начала 1980-х.

¹² Бобринская Е. Чужие? Том 1. Неформальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 319.

¹³ С одной стороны, идеологический официоз поощрял национальную художественную школу, которая вписывалась в пропагандистскую концепцию «расцвета народов и национальностей в составе СССР», в свою очередь полунеофициальное искусство отчаянно держалось за довоенный «Арс» и идею довоенного национального, независимого (и в некотором роде западноевропейского) модернизма, якобы ускользающего от советского пропагандистского аппарата. Но найти четкие границы между этими двумя концепциями довольно трудно.

¹⁴ Sverdiolas A. The Sieve and the Honeycomb: Features of Contemporary Lithuanian Cultural Time and Space // Baltic Postcolonialism: On the Boundary of Two Worlds Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics. Edited by Violeta Keleras. Amsterdam and New York: Rodopi. P. 244.

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Художник, критик, куратор.

Редактор-составитель двухтомного исследования альтернативных художественных практик в современном литовском визуальном искусстве (1987–2014). Член редакционного совета «Kult ros barai» («Культурное поле»), научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы. Живет в Вильнюсе.

A white banner with black text, hanging against a light blue background. The text is arranged in three lines: 'AN ARTIST WHO CANNOT', 'SPEAK', and 'ENGLISH IS NO ARTIST'. The font is a bold, hand-drawn style.

AN ARTIST WHO CANNOT
SPEAK
ENGLISH IS NO ARTIST

Младен Стилинович «Художник, который не говорит по-английски — не художник», 1992. Фото Борис Цветанович. Предоставлено Бранкой Стипанчич.

Евгений Фикс

Ненависть к художественной форме

В конце 1980-х годов, когда позднесоветское искусство вошло (правда, на птичьих правах) в мировую художественную систему, неумолимо встал вопрос о художественной форме. Он был одним из ключевых для будущего позднесоветской, а потом и постсоветской художественной сцены, которая, как представлялось, в течение шестидесяти лет была исключена из мирового процесса и лишена возможностей «свободного развития искусства». Позднесоветское искусство на тот момент являло собой причудливый коллаж из естественных местных форм, осколков нарративов пережившего сталинизм авангарда, а также представлений (зачастую фантазийных) о западном искусстве. Из всех этих составляющих именно местный локальный компонент воспринимался как наиболее сомнительный, так как ассоциировался с «ненормальным» историческим разрывом — советским периодом. Казалось, что локальное настоящее и будущее определяется тем, что происходило/происходит/будет происходить за пределами местного опыта, и установка на импорт художественных форм во многом определила развитие постсоветского искусства, начиная с конца восьмидесятых.

Проблема художественной формы была ключевой именно потому, что актуализировала вопрос о соответствии/несоответствии позднесоветского мира и его искусства самой идее современности конца 1980-х–1990-х годов. И это соответствие/несоответствие определялось согласно существовавшему на тот момент интернациональным (западным) критериям в контексте интеллектуальной и экономической победы в холодной войне западной модели современности. Соответствие/несоответствие позднесоветской и нарождающейся постсоветской художественной формы оценивалось так же, как и соответствие/несоответствие позднесоветских и постсоветских экономических показателей, досуга, моды и так далее. Вполне естественно, что вердикт был не-

умолим: безоговорочно констатировалось несоответствие.

Бесформенность и содержание

Однако в это переломное время конца 1980-х — начала 1990-х на позднесоветской, а потом и постсоветской художественной сцене не стоял вопрос о содержании. Местное содержание было несомненно уникальным — с его непредсказуемыми идеологическими смещениями, заново открытой сексуальностью, постиндустриальными руинами и консюмеристским гротеском — с этим содержанием западное общество соревноваться не могло. Этот спектакль (само)разрушения, нищеты, беспредела и шоковой терапии был несравнимо более захватывающим и «содержательным» зрелищем, чем унылая повседневность устоявшейся западной демократии. Оно оказалось ходким товаром на глобальном интеллектуальном рынке. В результате позднесоветскому и постсоветскому искусству в контексте интернационального разделения труда была уготована роль комментатора нарративов трансформации бывшего коммунистического блока. Однако коммуникация этого «содержания» осуществлялась чаще всего в формах, уже ранее разработанных на Западе.

Представляется, что нужно упростить вопрос о художественной форме позднесоветского и постсоветского произведения искусства до элементарного описания его материальной оболочки конца 1980–начала 1990-х. В рассматриваемый промежуток времени эта оболочка чаще всего казалась суррогатом западной художественной формы. Это была как бы «недоразвитая форма» — результат отрыва, отставания, которое должно было быть со временем преодолено посредством доступа к информации, деятельности центров современного искусства и далее. Казалось, что невнятная и часто заимствованная

позднесоветская и постсоветская художественная оболочка разовьется в подлинные и соответствующие искусству либеральной демократии формы. Шоковая терапия должна была «нормализовать» незрелое позднесоветское и постсоветское современное искусство и превратить его в эффективный сектор глобальной культурной индустрии.

«Секонд-хенд» форм

Постсоветские художники по-разному реагировали на «заказ на поставку содержания» на международный интеллектуальный/художественный рынок, равно как и на проблему художественной формы. Одни, недолго думая, наполняли постсоветским содержанием откровенно западные формы. Другие концептуализировали локальную «недоразвитость» посредством брутального утрирования и без того «уродливых» форм советского, доводя их до гротеска. Третьи пытались создать подлинное новое искусство «как у всех», веря, возможно, по аналогии с началом XX века, что радикальные социальные изменения (развал Советского Союза) непременно ведут к революционным прорывам в эстетике. Или, быть может, они полагались на революционный потенциал автономной творческой личности, недооценивая глубину исторического шестидесятилетнего разрыва. Эти художники фокусировались на универсальных общечеловеческих темах и отказывались верить в разделение труда между Западом и Востоком, при котором Запад создает формы и содержание, а Восток только содержание. Они не хотели мириться с уделом поставщиков «контента» западному потребителю советской или постсоветской экзотики и пытались волевым усилием в одночасье заполнить пробел собственной истории. Важной стратегией таких художников был принципиальный уход от сугубо советских или постсоветских тем.

Однако реальным результатом и тех, кто использовали западные «реди-мейд»-формы, и тех, кто пытался создать собственные, уникальные формы произведения по сути оказалось воспроизводство западных «секонд-хенд»-форм. Для обеих этих групп художников характерно было, по сути, «вживание» в западную модель истории искусства (включая искусство шестидесятилетнего отрыва) — как естественную, органичную и закономерную для локальной сцены.

Ненависть к художественной форме

ПЕРЕФРАЗИРУЯ текст известной работы Младена Стилиновича 1992 года «An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist» («Художник, который не говорит по-английски, — это не художник»), рефлексировавшей над проблематичной «нормализацией» системы искусства бывшего коммунистического блока, можно сказать: постсоветский художник, у которого нет собственной художественной формы, — это подлинный постсоветский художник. Органические формы постсоветского искусства это, чаще всего, содержательные, но бесформенные или заимствованные построения. В этой связи нужно спокойно относиться к проблеме формального подражания и апроприации, не видя в этом симптома ученичества или периферийности. Рекламация форм западного искусства в случае постсоветского художника — это не вторичность, а исторически обусловленная концептуальная репарация за экспансию глобальной художественной системы.

Однако какой должна быть художественная форма в нынешнюю эпоху новых войн? Зачем нужны эстетические построения во время мирового кризиса? Не исключено, что поскольку художественная форма потенциально тоталитарна и античеловечна, она и не должна быть найдена. И что у «содержания» еще есть шанс спасти отдельного человека или сообщество. Отказ от художественной формы — это попытка прорваться к художественной правде напрямую, минуя слои эстетической манипуляции. «Архаичный» жест возвращения к содержанию искусства может оказаться важным именно сейчас, в эпоху постправды, социальных и политических потрясений и глобальной неуверенности в будущем. Сегодня именно от произведения искусства и следует ожидать откровений подлинной правды, на которую уже не способны средства массовой информации и профессиональные комментаторы. Возможно, искусство сегодняшнего дня (в отличие от искусства прошлого, которое как раз преуспело в генерировании постправды) будет способно репрезентировать или явить собой реальность содержания.

Евгений Фикс

Родился в 1972 году в Москве.

Художник.

Живет в Нью-Йорке.

Никита Кадан

Стой сам



Экспозиция выставки «В темноту» с работами Федора Тетянича, 2016, Kunsthalle Exnergasse, Вена. В рамках биеннале «Киевская школа».

В 2014 году в Киеве история сгустилась, стала тяжелой и сумрачной и, наконец, обрушилась вниз. Кому-то она неожиданно упала на голову, а кто-то вступил в историческую темноту с отчаянной решимостью. Шок и растерянность после удара — с одной стороны, и веселая злая решимость — с другой, определяют дух украинской жизни последние три года. Ощущение окончания некоего этапа и начала нового присутствует повсеместно. Впрочем, выливается оно в формы, очень мало похожие друг на друга. Рушатся опоры, истают все надежды прислониться к чему-либо. Только и остается в бурю удерживаться на собственных ногах.

Если на заре периода перемен здесь и присутствовало достаточно массовое желание уподобиться какому-то «нормальному» западному миру, то сейчас западный мир начинает все больше походить на Украину. Повсюду дефицит стабильности, предзаданности и гарантий. Три веселых катастрофы происходят у нас на глазах: распад постсоветского, распад западного, распад будущего. Дробление, фрагментация, гибель общностей, одиночество, неприкаянность — все вместе они либо погружают в состояние депрессии и бессилия, либо провоцируют новый выплеск отчаяния и ярости. Вместо планирования лучшего завтра — достойное принятие реальности здесь-и-сей-



Фотографии работ Федора Тетянича из архива художника, 1980-е. Предоставлено семьей художника.

час. Незаведомость, негарантированность, непланируемость — вот определяющее состояние сегодняшнего дня. Того дня-ночи, что не обещает окончания.

Здесь — ряд рваных записей, фиксирующих это состояние на немногих, затронутых по касательной примерах из художественной жизни в Украине. Само собой, что эта художественная жизнь хоть чего-то стоит, только если способна уловить дух жизни общества. Стать эдаким камешком, отколовшимся от огромной скалы и в точности воспроизводящим форму этой скалы (здесь латентно присутствует сюжет о том, как камешек сдуру объявляет себя скалой).

В период между двумя Майданами в украинском искусстве доминировала прямая социальная критика и упор на «дух сообщества». Молодые люди, явно плохо вписавшиеся в актуальные на тот момент общественные процессы, недвусмысленно выражали свое отношение к происходящему и объединялись в микрогруппы в качестве живых моделей лучшей общественной организации (подчас слабо отдавая себе отчет в парадоксах смены масштаба). Последние же годы (веду отсчет от 2012–2013) в украинском искусстве происходит по-

ворот к теме исторической памяти. Ему можно дать определение «нового историзма», «новой мемориальности», «новой архивности», «поворота к памяти», «исторического поворота», «критической музейности», «расширения исторического музея средствами современного искусства» — направление понятно. За три–четыре года уверенно и быстро вырос массив произведений, связанных с политикой памяти, имеющих структуру публично реконструируемого, наиндивидуального воспоминания.

Новое выстраивание отношений со «своим XX веком», ряды архивных фотографий, поездки на периферию, разгребание пыльных бумажных завалов в каких-то скрипучих шкафах — эта фактура становится очень заметной, покрывая собой выставочные площадки. Ей оппонирует пестренькая, менеджерская, рекламно-улыбчивая. Этот слой нормативного современного искусства относится к не менее насыщенной теме «евроремонтной культуры», характеризующейся убежденным и целеустремленным беспамятством. Кроме того, практикам «исторического поворота» противостоят различные формы официальной и низовой идеологизации исторической памяти: су-сальная «православная культура», национал-

консерватизм вместе с «политикой декоммунизации» и «защитой общественной морали». В качестве продукта идеологизации ее исполнителями ожидается ручная, контролируемая история, понятным образом помогающая удерживать под контролем сегодняшние социальные процессы. Что же касается описываемого поворота в украинском искусстве, его предметом является исторический рассказ, ведущий постоянную войну с самим собой через столкновение версий, стремящихся и неспособных окончательно уничтожить друг друга. Такую историю не схватить, против освобождения через самодеструкцию у идеологических контролеров аргументов нет.

#1

Моя зона ответственности — это полемика музея с самим собой, его собственная процедура истины, не являющаяся средством для внешних целей. Я располагаю в одном пространстве вещи, которые не создают никакой твердой конструкции, способной репрезентировать какую-то власть. Это просто противоречие, которое существует в определенном пространстве и вечно грызет само себя. Это как в аду — когда грешники могут грызть друг друга вечно, или когда кого-то вечно едят змеи. Как можно кого-то есть вечно? Тебя просто съедят, и все, но нет, они тебя едят вечно. В этом типе музейного нарратива, который вечно сам с собой полемизирует, есть что-то адское. Он бесконечно уничтожает сам себя, но никогда не может уничтожить окончательно.

«Новая мемориальность» украинского искусства имеет отчетливо антиконсервативный характер. Тот «золотой век», который для любых правых националистов находится где-то в прошлом, затем был отнят врагами и требует возвращения, для нее навсего прозрачен, она знает, из какого материала это делается. Для нее, в ее восприятии, история есть вместилище вины, руина, расстрельная яма. Оптика этого искусства настроена так, чтоб видеть эту яму как за позолоченным, на скорую руку возведенном фасадом «национального строительства», так и за основательно построенными строгими фасадами модернизации и просвещения. Вместо свойственного национал-консервативным установкам поиска внеш-

него виновника всякого поражения и утраты «поворот к памяти» призывает современника к суду над самим собой. Смотри, даже и внешний враг отражается в твоём лице-зеркале!

Если кратко описать тип политического действия этого искусства — оно выбивает идеологически оформленный (псевдо)исторический фундамент из-под ног любого консервативно-популистского проекта, играющего на страхе перед непредсказуемостью будущего. Нет благой истории ни для кого, некуда возвращаться, дом прошлого разграблен.

В беглом описании «исторический» или «мемориальный» поворот звучит чем-то близким идеям проекта Виктора Мизиано «Прогрессивная ностальгия», ставшего для части художников одним из первых международных профессиональных ангажементов, возможностью увидеть себя в контексте более широком, чем национальный. В кураторском описании речь шла о том, что «Настаивать на прошлом во всей его сложности и противоречиях, — значит настаивать на своей причастности к модернити, так как иной современности бывшие советские республики не знали. <...> А потому, если и можно сказать, что данный проект о ностальгии, то важно оговорить, что речь в нем не об ортодоксальном удержании прошлого и не о реакционном отрицании настоящего и прогресса. Ностальгия сегодня — форма рефлексии о современности, способ занять позицию в настоящем. Это — проект о “прогрессивной ностальгии”. О ностальгии не по тому прошлому, которое было, а по тому, каким оно могло бы быть, иными словами, о ностальгии по будущему»¹.

Но сейчас, почти десять лет спустя, речь идет о программной безбудущности-как-безверии, перманентной критической проработке прошлого лишь ради верности действительному знанию о нем, как основе для знания о себе. Кто еще не вспомнил, что лицо беняминовского ангела истории обращено именно назад, в прошлое, а в будущее он несется вслепую?

Вместо «утопии», «горизонта», еще недавно очень важных для нас, возникает само-стоятельность (у кого-то на языке крутится словечко «самостийность»?), устойчивость под ветром истории и становление живым контейнером для памяти и вины, способным перенести их куда угодно. Причем как бы ни были эти память и вина укоренены в травмах здешней ис-



Никита Кадан и Антон Богдалов. Обновленная экспозиция в Национальном Музее Истории Украины, 2015.

тории, характер их остается всеобщим, вне- и над-национальным.

#2

Я давно ловлю себя на чувстве крайней несправедливости того, что универсализм могут позволить себе без угрызений совести и прочих препятствий лишь интеллектуалы (пост)имперских стран. Что они могут самым свободным и естественным образом обращаться к универсальным темам, что их законный удел — квир, космос, воскрешение мертвых и всемирное сестринство. А вы, интеллектуалы и художники стран (пост)колониальных, будьте добры, залечивайте и снова раздирайте исторические раны, озабочьтесь проблемами национальной самотождественности, историей репрессий, виной и ответственностью. Им, имперским, — универсальное, а тебе — раскапывать рас-

стрельные ямы своего народа. Я вижу свою задачу в том, чтоб сшить этот разрыв, положить конец ему — в расстрельных ямах, в лесных захоронениях найду я универсалии. Когда полезешь в эти ямы — вот неожиданность! — обнаружишь, что они принадлежат не только твоему народу — там интернационал, и кости перемешались навеки. Встретишься с разнообразием позиций и взглядов закопанных: Сандармохская ассамблея, Быковнянский парламент. Копая дальше, встретишь квир и космос, равенство и универсализм.

Всеобщность обретается через негативность, решимость и отчаяние, через суд над собой, пространствами которого становятся и музей, и архив, и город. Ткань его прошита историческими записями — те же советские мозаики и монументы. Эту поэтику я вижу и в выставке-манифесте Худсовета «В темноту», и в деятельности инициативы «ДЕ НЕ ДЕ», изучающей и в меру сил пытающейся спасти уничтожаемые в процессе «декоммунизации» советские монументальные произведения, и в целом ряде недавних работ разных авторов, использующих архивы локальной модерности.

Вот художники едут в город на Донбассе по соседству с зоной военных действий и пытаются найти в запыленном краеведческом музее корни сегодняшнего состояния этих мест.

Вот группа кураторов пытается вернуть в национальную и общую историю искусства забытого «сельского космиста» Федора Тетянича, создававшего проекты космических жилищ для будущего человечества. Объекты, модели, костюмы, сделанные из мусора, сейчас буквально разваливаются, материалы возвращаются в «дохудожественное состояние». Футуристический дух Тетянича кураторы вряд ли могут разделить, но судьба его наследия видится им выразительной метафорой сегодняшнего состояния наследия украинской советской модерности.

Вот художник восстанавливает историческую картину 1920-х годов на востоке Украины, опираясь на биографию своего прадеда, активно участвовавшего в политических событиях того времени. Живя в промежутке между советским и национал-патриотическим «героическими нарративами» эпохи, он не попал ни в один из них и своей судьбой поставил оба под сомнение.

Такие практики типологически отличны от того, что происходило в украинском искусстве раньше. Они имеют отношение к «возвращению в историю», которое сопровождается шоком, дезориентацией, потерей опоры, но также и вырабатывающейся «чувствительностью слепого», способностью ориентироваться в исторической темноте.

Откуда же мы делаем шаг в эту темноту? Оттуда, где к скудному меланхолическому свету постсоветского вдруг примешивается новое обещание «золотого века». А это обещание предательское — откуда бы ни исходило. Российская военная техника на Донбассе закрыла эпоху постсоветскости, завершила период «прогрессивной ностальгии». Подъем национал-консерваторов встречается с новыми антиконсервативными (антиклерикальными, антирасистскими, антигомофобными) установками, понятыми не как обязательная примета «прогрессивистской» идентичности, а как самая непосредственная защита собственных интересов. Ответом на «политику декоммунизации» становится взрослый, лишенный сентиментальности интерес молодых исследователей к локальной модерности, рассматриваемой во всемирном контексте, отказ считать ее «дырой в истории» и «упущенным временем». Освобождаясь от идеологизированных и сентиментальных проекций, самостоятельным становится и исторический рассказ. Накопив сил, часть мира, называвшаяся постсоветской, вступает в период суда над собой. И в этом качестве наконец приближается к окончательному исчерпанию своей личности. Винодность уже настоялась настолько, что ей можно поделиться с остальным миром.

#3

Отказ от благих намерений. Пусть в основании новой поэтики будет отказ от благих намерений. Потом соотнесем это с «критикой», «активизмом» и «просвещением», с тем, что умеем. О, результаты ослепят нас!

«Так где же свет?» — спросит, предположим, художник. Предположим, левых взглядов и, предположим, опознающий себя как постсоветского. Верный ответ: «Только в яме с памятью, только в колодце с исторической виной». Сегодняшний день требует не распо-

лагать идеал в будущем, но практиковать его здесь и сейчас. Быть стойким в негативности (в апофатике, в сущностном антифашизме).

Недавно мой бельгийский приятель поступил на факультет теологии в Левенском университете. Рассказал, что среди профессоротеологов немало атеистов, утративших веру уже будучи университетскими преподавателями, но оставшихся верными избранному занятию. Теолог, потерявший веру, но продолжающий со всей страстью свои, уже лишившиеся предмета научные изыскания — таким я вижу сегодняшнего политического художника. Без будущего-как-божества жестикующая обретает достоинство. Как скудеют силы в борьбе за будущее, образ которого на глазах тускнеет и растворяется! И какой источник энергии открывается в пребывании без опор на историческом ветру! Спрофанированное — то есть живое — будущее обретает форму именно в результате проработки прошлого. И из ям с массовыми захоронениями, и от монументов, сделавшихся хранилищами вины, исходит свет.

На чем тут можно основать солидарность? Она возникает тогда, когда видишь собственную самостоятельность, отраженную в другом. Или же видишь свою — отражением чужой. И когда в этом отражении, подобии, нет ни обещаний, ни гарантий, ни надежд. Условие солидарности — автономия и, более того, монологичность. Не диалог, не дискуссия и в то же время не хор, — но композиция монологов, ни один из которых не ослабнет, оставшись в одиночестве: вот структура новой общности. Память, вина, негативность, отчаяние, антиконсерватизм, веселость — вместе они обрисовывают контур, делающий нас видимыми.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР / Progressive Nostalgia. Contemporary Art from the Former USSR. М.: WAM, 2008. С. 13.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник.

Участник художественной группы Р.Э.П.

и кураторской группы Худсовет.

Живет в Киеве.



Хизер Дьюи-Хагборг
«Образы незнакомцев», 2013.
Трехмерная реконструкция портретов
незнакомых людей на основе образцов
ДНК, взятых из мусора. Деталь.
Фото Хизер Дьюи-Хагборг.

Дмитрий Булатов и Дмитрий Галкин

Будьте художниками — делайте противоположное!

В этой обычной беседе есть кое-что необычное. Мы, конечно, можем определить ее координаты во времени и пространстве. Есть у нее и свое место в поле культурного производства. Однако можно сказать, что на самом деле этих координат вовсе нет. Мы начали диалог в Гданьске (Польша), где в ноябре 2016 года открылась выставка «Умри и обновись! Искусство и наука как предполагаемое возможное», куратором которой стал Дмитрий Булатов. Потом продолжили беседу в Светлогорске и договорили уже по электронной почте. Поскольку мы сотрудничаем уже много лет, такие диалоги — порой невыносимые, но обычно вдохновляющие — уже давно превратились в особый ритуал и своего рода надстройку над практикой, не говоря уже о времени и пространстве. Данный текст можно считать смысловым концентратом этой многолетней метафизики дискурсивных поисков и игры с теоретическими ассамблеями в области art & science.

Дмитрий Галкин: Я хотел бы начать наш разговор с небольшого комментария. Он же вопрос. Или даже несколько. В ноябре 2016 года в Центре современного искусства Łaznia в Гданьске был представлен твой новый кураторский проект. Он имеет несколько романтическое название «Умри и обновись! Искусство и наука как предполагаемое возможное». Хотя концепция и грамматика экспозиции получились, мне кажется,

скорее ироничными и даже в чем-то хакерскими в отношении современной технокультуры. Твоя предыдущая большая выставка тоже была не в России. Ты делал большой проект «Soft Control» в рамках Культурной столицы Европы в Словении. И вот теперь вопросы. Что изменилось и как после социально-политического текста «Soft Control» ты вдруг переключился на ироничную романтику «Умри и обновись»?

Дмитрий Булатов: Не скажу, что мне близка такая интерпретация выставки «Умри и обновись!», но почему нет. В этих проектах я решал разные задачи. «Soft Control» была выставкой биеннальского характера, представляющей срез актуальных наработок и дискурсов в области art & science. Одной из ее задач являлась тематизация «технологического бессознательного» — понятия, способствующего осмыслению техники как самоцельной онтологической сущности, которая все более и более определяет человеческое развитие. В противовес этому «Умри и обновись!» — камерное и предельно сфокусированное высказывание. Оно содержит в себе немалую долю ненаучных элементов: интуиций, метафор и допущений. Некоторые из них появились в результате попыток художников ответить на вечные философские вопросы о природе познания как такового. Другие — в качестве моих собственных кураторских рефлексий на изменения, произошедшие в области технологического искусства в последние годы.



Хизер Дьюи-Хагборг «Образы незнакомцев», 2013. Трехмерная реконструкция портретов незнакомых людей на основе образцов ДНК, взятых из мусора. Деталь. Фото Хизер Дьюи-Хагборг.

Д.Г.: Камерное и предельно сфокусированное высказывание... Пожалуй! Не лишенное ироничной романтики! А что за изменения ты имеешь в виду?

Д.Б.: Не знаю, согласишься ли ты со мной. Для меня 2000-е годы — это период особого внимания художников к новым медийным носителям, которые возникли на пересечении цифровых средств с влажной биологией живых систем. В рамках этой среды стало возможным появление таких произведений, которые совмещают в себе свойства живого организма и технического изделия. Безусловно, это была революция в искусстве. Однако в результате такого подхода художественные изыскания на территории *art & science* были во многом заменены научно-техническим исследованием, инсталлированным в художественный контекст. Это вновь возродило риторику «белого куба», согласно которой работа художника сводится к единичности собственно-

го смысла, а не существует в пространстве пересекающихся смыслов. Мало того, что эта риторика апеллирует к традиционным критериям созерцания прекрасного, так она еще и ведет к коллапсу кураторского мышления. Поэтому в проекте «Умри и обновись!» взамен эпистемологических классификаций я сосредоточился на онтологических качествах произведений *art & science* по отношению к природе технического. Это дало мне возможность мыслить выставку пространствами и отношениями, а не только физическими качествами отдельных объектов.

Д.Г.: Отчасти соглашусь. Мне кажется, что наука последних 10–15 лет демонстрирует такие вдохновляющие результаты по разным направлениям, что ее интеллектуальное очарование и технологические возможности в чем-то перекрывают концептуальные ресурсы современного искусства. Примерно как видеохостинг в интернете развивает амбиции худо-

жественного активизма партизанского телевидения 1960-х. Возможно поэтому, как ты выразился, художественные изыскания неловко путаются с научными исследованиями. С другой стороны, я думаю, что глубина и качество фундаментальных вопросов современной науки показывают, что ученые и художники препарируют мир одинаково острым лезвием ума.

Д.Б.: Просто меня очень беспокоят мотивы рассеивания тех самых концептуальных ресурсов искусства. Ведь ситуация, с которой мы сталкиваемся на выставках и фестивалях, сегодня практически универсальна. Вне зависимости от географии. Она постоянно заставляет задаваться вопросом, в чем причина появления такого обилия произведений, по своей сути неотличимых от дизайна. Под угрозой оказывается одно из главных качеств *art & science* — его способность генерировать альтернативные версии реальности, выходя за пределы возможностей науки. Дело ведь не в том, что искусство тоже может высказываться на языке науки и технологий, но в том, что может сказать и сделать *только искусство*. А оно, например, в своих высказываниях способно обратить внимание на множество неочевидностей по применению новых технических возможностей. Это свойство особенно ценно сегодня, на ранней стадии развития целого ряда высокотехнологичных направлений, когда неопределенности и непредсказуемости больше всего.

Д.Г.: Но в твоем ответе все же больше рефлексии по поводу *art & science* вообще, чем о развитии этого направления в России. Ведь мы знаем, что когда-то в СССР был уникальный, ни на кого не похожий Булат Галеев и его КБ «Прометей» в Казани. На арт-сцене 1980–1990-х отличились Алексей Шульгин и Ольга Лялина. Заняла свое место в истории MediaArtLab и команда Ольги Шишко. Всегда с удовольствием жду новых работ ребят из группы «Куда бегут собаки» и Дмитрия Морозова. Но что дальше? За это время в Европе созданы прекрасные центры и музеи технологического искусства — ZKM, Laboral, Ars Electronica... Образовательные программы в лучших университетах! Издаются отличные книги! Как в итоге ты видишь ситуацию в Рос-

сии? Что произошло за эти годы и что происходит сегодня в *art & science*? Или, может быть, тебе ближе термины вроде медиаарт или технологическое искусство?

Д.Б.: Ты прав, чтобы избежать путаницы с терминами, наверное, лучше говорить о технологическом искусстве. Особенно с тех пор, как мир оказался в эпохе *technoscience*, где различие между прикладным и фундаментальным исследованием не очень-то действует. Да и сами термины «*science art*» или «*art & science*» пока вызывают больше вопросов и не вполне оправданных ожиданий. Что же касается ситуации внутри страны, я по-прежнему считаю, что Россия — не самая удачная площадка для развития технологического искусства. По разным причинам, начиная от экономических и заканчивая уровнем социально-политической обстановки. Однако осознание этого факта ни в коем случае не должно останавливать молодого художника, желающего работать на территории *art & science*. Да, в последние годы на российской сцене появилось новое поколение медиахудожников. Возникли институциональные инициативы — программы, посвященные *art & science*, которые стартовали в Государственном Эрмитаже, ИТМО, Политехническом музее, Гараже. В качестве примеров кураторской деятельности на этом поле можно вспомнить проекты Натальи Фукс, Дарьи Пархоменко, Ирины Актугановой. Понятно, что на фоне международной активности — это мизер. Но все же лучше, чем ничего.

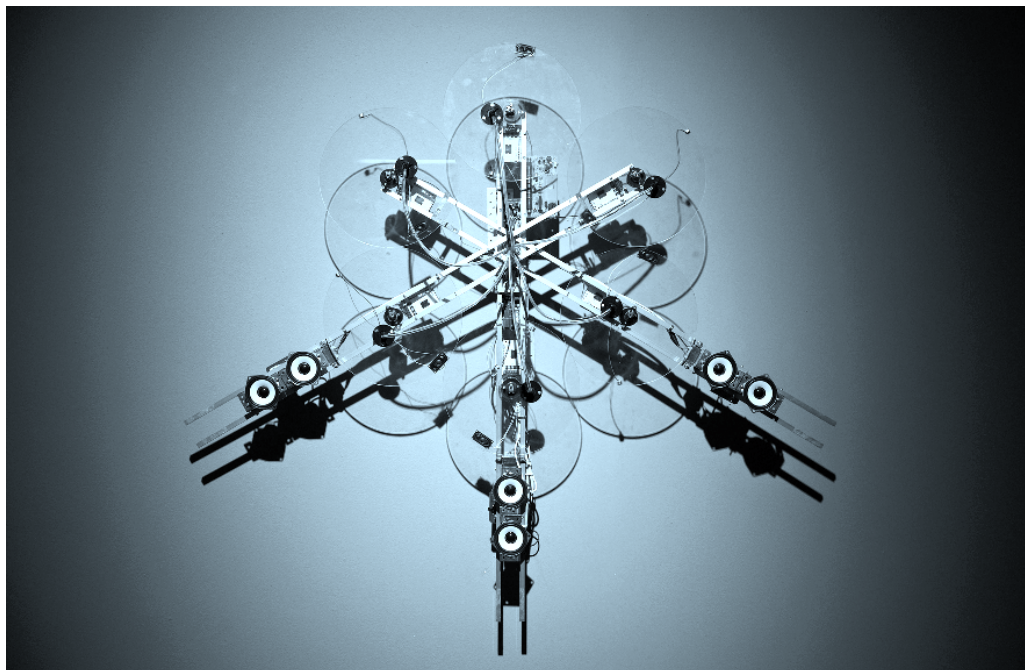
Д.Г.: Если позволишь, я попробую придать этому сдержанному оптимизму очень искусственного куратора несколько больше позитивной энергии. Мне кажется, это очень важный сюжет. И актуальный. Действительно, уже два-три года в России идет активное институциональное освоение технологического искусства и порой неотличимого от него медиаарта. Ты упомянул инициативы Эрмитажа и Университета ИТМО, программы в Политехническом музее и Гараже. Отличный старт, я считаю, взял Пушкинский музей, заселяющий свой новый «Дом впечатлений» медиапризраками. Нисколько не сомневаюсь, что фонд «Виктория» на своей новой площадке в здании бывшей электростанции плотно возьмет-

ся за эту тематику. Скорее всего, Росизо-ГЦСИ тоже усилят это направление. Любопытная программа *art & science* развивается в Сколково. И если еще лет пять назад технологическое искусство жило в ГЦСИ, Лаборатории Art&Science, в Электробутике, в проектах фонда «Династия» или Андрея Смирнова, то сегодня, возможно, мы наблюдаем не просто какое-то заметное оживление, а развитие целого тренда. Как ты считаешь? Это все временная суеда или нечто большее? И с чем могут быть связаны такие шевеления и значительные подвижки?

Д.Б.: Я думаю, что все эти шевеления связаны с традицией историзма, обычным поступательным развитием институций культуры. В принципе, у меня никогда не было сомнений, что рано или поздно медиаарт получит широкое распространение в музеях. Просто в силу логики превращения современного музея в культурный клуб, со всеми этими поэтическими чтениями, лекционными программами и видеопозаказами. Поэтому уже сегодня мы должны думать о следующем этапе, способном явить нам науку и технологии, которые действуют как контркультура. О проектах, которые преодолевают «культурное», но в научно-технологических практиках, в научно-технологическом опыте. «Актуализация контркультурного потенциала науки и технологий», — пожалуй, так можно было бы сформулировать основную идею перспективной деятельности на территории *art & science*. Именно этими соображениями я и руководствовался, подбирая работы для выставки «Умри и обнови!» в Польше. DIY-евангелист, исполняющий музыкальный сет на собственной крови, система генерации электроэнергии на основе разложения человеческих останков, процессуальная скульптура, перерабатывающая «Феноменологию духа» Гегеля в пищу для клеток мозга — это ли не победа искусства и науки, превращающих смерть в новую и усиленную форму жизни? Все эти примеры могут быть рассмотрены как девиации, одновременно использующие стратегии *art & science* и легитимирующие позицию самого куратора, но не для усиления нарождающейся технокультурной парадигмы, а, напротив, для ее подрыва. Не так ли?

Д.Г.: Что ж, звучит как любопытный поворот в радикальном направлении! Наш сдержанный оптимизм и позитивная энергия приобретают ярко критический окрас. Попробую прояснить: ты считаешь, что хакерские жесты художников и кураторов *art & science* в отношении современной технокультуры несут в себе еще и вирусы для взлома институциональных параметров культурного производства? Не противоречит ли это тому простому факту, что производство современного технологического искусства само требует значительных именно институциональных ресурсов? Лабораторий, оборудования, инженерной и исследовательской поддержки? Горячо любимая тобой технобиология в искусстве бессмысленна без дорогой микроскопии, оборудования для хранения биоматериала, специальных лабораторных условий для творческих манипуляций. Чтобы не быть голословным, приведу в качестве примера лабораторию SymbioticA — эту кузницу австралийского биоарта — которая располагается в Школе анатомии, биологии и медицины университета Западной Австралии, и художники имеют доступ ко всей исследовательской инфраструктуре школы. Критики с левого фланга актуального искусства тоже легко обнаружат несостоятельность аргументов о контркультурной силе техноарта с его институциональной респектабельностью и высокими затратами на производство. Какой уж тут подрыв? Вполне себе толерантный респект! Что скажешь?

Д.Б.: Я имею в виду, скорее, системные параметры культурного производства. Ведь именно они служат основанием для появления институций. Соответственно, в моем представлении контркультурный жест направлен, прежде всего, против системно-нормативных культурных и художественных практик. Если мы говорим об искусстве, то, как любая саморазвивающаяся система, оно всегда озабочено только условиями и возможностями своего существования. Такая система может развиваться исключительно за счет инсценирования ситуаций, где предыдущие законы, по которым существовало искусство, не работают. Это может быть обнаружение нового медийного явления, тестирование его аверсов и реверсов в отношении культурной и/или художе-



Дмитрий ::vtol:: Морозов «Метафазовая звуковая машина», 2014. Кинетическая звуковая инсталляция. Фото Алан Вуэба.

ственной системы, переизобретение языка, конструирующего и описывающего эту систему — все то, что, на мой взгляд, входит в набор стратегических задач любого художника. Пример упомянутой тобой лаборатории SymbioticA — как раз из этого числа. Однажды произведя революцию на уровне медиасреды (а, соответственно, и медиаобразности), SymbioticA сама стала неотъемлемой частью этой системы — частью, без которой нынешнее состояние *art & science* уже непредставимо. Так это и работает. Но причем тут средства производства? Системный подрыв нормативных практик сегодня может быть осуществлен как при помощи дорогого оборудования, так и без него. Ты прекрасно знаешь о сложнейших экспериментах «на коленке» (DIY-bio), которые проводятся в настоящее время в области искусства и синтетической биологии.

Д.Г.: Ну да, как весело говаривали в девяностых: «Восстание входит в комплект поставки!». Что-то вроде «смерть — лучший двига-

тель вашей карьеры!». Институциональная критика «нервно курит» (это уже заметки из 2000-х). Хорошо, думаю пора переключиться на проблематику постэкранной культуры и материального поворота в *art & science*. Так случилось, что технологическое искусство, прежде всего, ассоциируют с видеоартом, искусством новых медиа и разнообразными экспериментами в экранном формате. И даже богатейшие пласты технологий в саунд-арте и экспериментальной музыке оказываются где-то на втором плане. В этом есть своя историческая справедливость, поскольку видеоарт бесспорно стал технологическим прорывом в искусстве XX века. Видеокамера в руках художника — это инструмент формирования новой оптики/позиции взгляда. Художники изобретают способы взломать штампы восприятия и суждения, открывают целое поле экспериментов с пародированием визуальных клише кино и телевидения, экспериментируют со структурой времени/длительности, коллажным кадром и фактурой экрана, с пер-



Томас Фойерштайн «Поджелудочная железа», 2012. Процессуальная скульптура, перерабатывающая книги в глюкозу — универсальный источник энергии для клеток мозга. Деталь. Фото Томас Фойерштайн.

формативным присутствием телесности и, что особенно важно, отсутствием физических (арт)объектов. Я уже не говорю о развитости визуального и теоретического языка, о кураторской освоенности этого поля. Но когда речь заходит об *art & science*, вся эта история нематериальной визуальности отступает под давлением материального объекта или даже какой-то плохо дифференцированной материальности молекул, клеток, тканей, химических процессов... Многие работы существуют как нечто совершенно невидимое и не должное быть визуально заявленным. В некоторых случаях художники явно хотят выключить нас из визуального кодирования мира или даже вообще из когнитивного кодирования опыта. Как ты рассматриваешь этот художественный вызов *art & science*?

Д.Б.: Да, я разделяю твое мнение о значимости экранных экспериментов для истории искусства и музейной практики, но все же это

прорывы середины прошлого века. И сегодня, говоря о технологическом искусстве, мы имеем в виду не их. На мой взгляд, концепция изменилась на рубеже 1990–2000-х годов — использование IT, робототехники и биомедицины в искусстве привело к фундаментальным изменениям в способах восприятия информации. За эти годы возник и оформился целый ряд художественных произведений, в которых прямые рефлексии над методами новейших технологий возобладали над проблемами их визуализации. От изобразительных искусств всегда ожидалось, что интересы художников в этой сфере должны целиком ограничиваться областью визуальной игры. Именно так дело и обстоит в кинематографе и цифровом мейнстриме — они охотно используют эффекты новых медиа, ориентированные на смену впечатлений. В этом смысле и кинематограф, и цифровой мейнстрим обнаруживают свой предельный консерватизм, поскольку они по-прежнему ориентированы на совершенство-

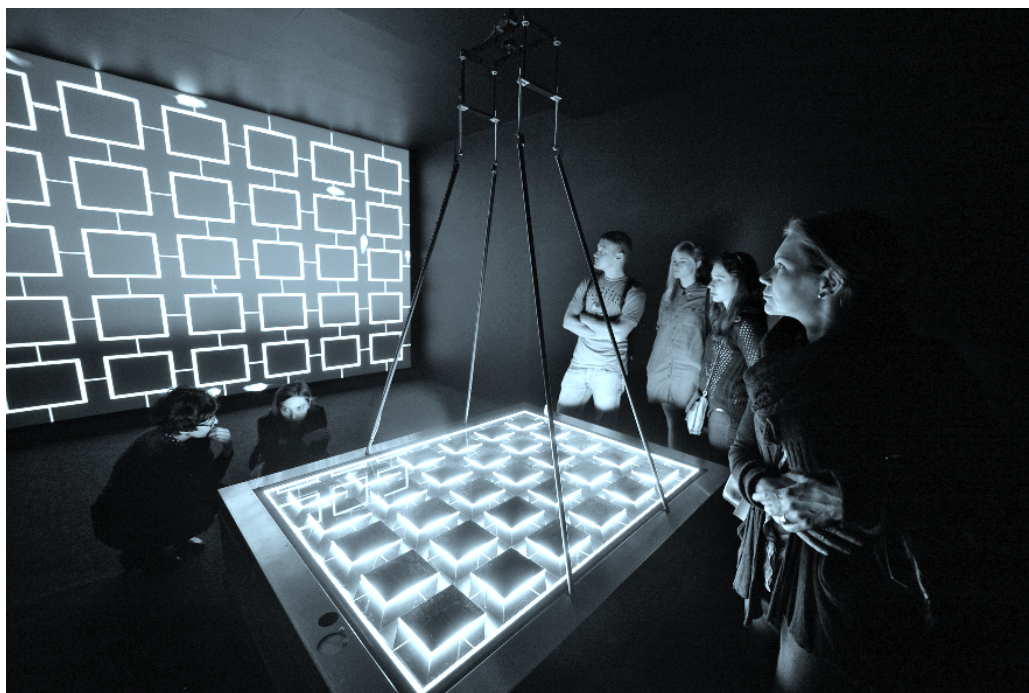
вание и накопление изобразительности. Однако настоящие изменения означают не столько накопление и усовершенствование визуальных образов, сколько изменение порождающего их принципа. *Art & science* оказалось способно на подобные изменения. Оцени, кстати, иронию — *visual studies* заняли место в пантеоне университетских дисциплин ровно в тот момент, когда изобразительность в искусстве отошла на второй план. У Аполлона определенно есть чувство юмора!

Д.Г.: Я бы даже предположил, что богу всего прекрасного не чуждо авангардное чувство юмора! В том смысле, что твоя логика разрыва экранного и постэкранного (назовем его так) технологического искусства предполагает, с одной стороны, некий культурный осадок в виде отработанных и уже неактуальных экранных форматов. С другой стороны, мы имеем новоиспеченный авангард *art & science* с его мясом, кодом и железом, как любит говорить патриарх техноарта Стеларк. И это, как ты утверждаешь, и есть поле настоящих изменений. Поправь, если я ошибаюсь. Просто мне кажется, что эта логика авангардного прироста в наши дни становится не то чтобы ущербной, но уж точно какой-то редуктивной. Здесь я спекулятивно обращаюсь к идеям Делеза и Гваттари. Так вот. Если предположить, что линейная культурная динамика модернизма неизбежно самоликвидируется, то мы имеем дело, скорее, с ризоматическим рассеиванием различных культурных практик и направлений, нежели чем с их снятием и преодолением. Современное искусство — не исключение. Нагнетание экранной изобразительности и художественное мясо биотеха расходятся по разным ниткам культурной ризомы постсовременности, не теряя актуальности. Более того, они могут самым неожиданным образом продуцировать актуальность друг друга. Даже не знаю, что это — тонкий юмор Аполлона или оргиастическая разнузданность Диониса?

Д.Б.: Если говорить об общей культурной парадигме — может, ты и прав. Я все же имел в виду достаточно узкий сегмент современного искусства. Хотя и здесь мы видим, что «великий консервативный поворот», с которым связано упомянутое тобой «ризоматическое

рассеивание», свершился. Ведь это можно толковать и так — культура либо развивается и преодолевает свои собственные границы, либо перестает развиваться и переходит в цикличность. Кстати, любимая нами археология медиа — из той самой цикличности, в которой торжествуют гуманитарии. К слову, я воспринимаю этот переход от технологического оптимизма к реваншу гуманитариев как необходимый. Ибо для гуманитариев накопилось слишком много работы. Выяснилось, что мы живем в ограниченном круге базовых идей и концепций. И ни одна из этих концепций не способна нам дать адекватного описания будущего. Посмотри, какие основные концепты будущего мы имеем на сегодня? Федоровский проект, ноосферный коммунизм Вернадского, сингулярность Вернора Винджа, а также различные их вариации — вот, пожалуй, и все. Понятно, что сложности здесь не технологического порядка. Это, в первую очередь, неспособность языка и нехватка нашего словаря. А когда нет правильных слов — нет и идей. Я думаю, что для гуманитариев здесь непаханое поле работы. Какие еще концепции будущего могут быть? Могут ли гуманитарии, как люди контекста, вырабатывать их без участия технарей, как людей системы? Может ли гуманитарий вообще порождать что-то новое, или он должен сосредоточиться на создании иного?

Д.Г.: Из адекватных описаний будущего ты не упомянул теорию апокалипсиса. А если серьезно, то в модели, с которой я работаю — как гуманитарий, чего уж там! — онтологический театр человеческого и нечеловеческого фундаментально открыт и для дискурсов, и для технологических интервенций. Этот спектакль действительно не содержит встроенных описаний/сценариев, которые можно считать достаточными, а, скорее, производит. Так что вполне могут оказаться актуальными не только космисты за компанию с Илоном Маском, но и почитаемые тобой теоретики-иезуиты в версии технотеологии, и даже последователи православной сингулярности. Правда, последних я пока не встречал. С гуманитариями тоже интересная история. Для меня пока остается загадкой феномен таких гуманитариев-инженеров как ребята из



«Куда бегут собаки» «1,4... 19», 2014. Передвижения живой мыши, попадающей в зависимость от траекторий движения ее виртуальных двойников. Фото Петр Кассин.

арт-группы «Куда бегут собаки» или ::vtol:: Морозов. Здесь же Кен Риналдо. Да и вы с Алексеем Чебыкиным попадаете в эту когорту. Но эта инженерно-гуманитарная или инженерно-художественная область давно освоена дизайнерами. Более того, здесь мы находим просто какой-то концентрат науки и инноваций! Дизайн нередко гораздо интереснее художественных проектов. А в последних часто больше дизайна, чем искусства. Ты сам постоянно возвращаешься к проблематике границ между искусством и дизайном. И даже упомянутая тобой вроде бы контркультура DIY-самопальщиков тоже вполне себе попадает в поле альтернативного дизайна. Как сегодня ты видишь эту ситуацию в *art & science*? Где границы или каково соотношение между искусством и дизайном?

Д.Б.: Действительно, для публики различие между искусством и дизайном порой несущественно, а для многих представителей экс-

пертного сообщества — неочевидно. Тем не менее, я полагаю этот вопрос принципиальным. Традиционно было принято считать, что дизайн функционален, то есть утилитарен в создании форм вещей. А искусство, напротив, нефункционально, то есть созерцательно. Ситуация усложнилась с появлением технических компонентов, ориентированных не только на физическое воплощение, но и на процессуальную длительность. Ведь все, что связано с IT, биомедициной и робототехникой, — материально и обладает перформативностью. А это значит, что различие по линии функциональности больше не работает. Чем отличается, например, медицинская операция, в результате которой пациенту пересаживается *необходимый* ему орган — скажем, сердце или печень — от операции, в результате которой пациент получает *дополнительный* орган (допустим — еще одно, третье ухо)? Что это — искусство или дизайн? Мой ответ заключается в том, искусство ставит под

вопрос способность сконструированных им образов адекватно воспроизводить реальность. Если дизайн сфокусирован на предъявлении максимально тождественных образов окружающего, то искусство тематизирует неочевидность, автономность, а, соответственно, невозможность этих образов равноценно описывать реальность. В искусстве сама практика конструирования образов становится предметом художественной рефлексии, она включается в произведение в качестве рефлексивного кода. А в дизайне — нет.

Д.Г.: Ну что же, думаю, неплохой момент перейти к самому сложному и безнадежному вопросу, завершая им нашу беседу. Раз уж мы пришли к автономии и самодостаточности художественного — чем бы оно в итоге ни было и что бы ни значило, — предлагаю сформулировать релевантные, на твой взгляд, критерии современного искусства относительно *art & science*. Так, чтобы эти критерии не сводились к указанию на нечто, выставленное в «белом кубе» или его альтернативных версиях, и, возможно, были хоть немного понятны не очень искушенной публике. Неплохо бы также указать на некоторые образцы — конкретные работы и их авторов, иллюстрирующих эти критерии. Когда я сам пытаюсь ответить на этот вопрос, я начинаю с того, что современное искусство — это изобретение и переизобретение медиа/медиумов, позволяющих высказать некий теоретический ассамбляж и одновременно рефлексивно конструировать его (чаще всего в ненарративной форме). Примерно как Стеларк переизобретает свое тело в качестве медиума, заряженного избыточностью новой анатомии. Я имею в виду его третье ухо на руке. И этот медиум начинает работать с теоретическим ассамбляжем из биомедицины, альтернативной анатомии, трансгуманизма и техно-скептицизма, концептуализма и акционизма. Возможно, кто-то в избыточности и абсурде этой смеси сможет уловить ту самую загадочную эротику целибатной машинерии современного искусства, о которой писал Дюшан. Как бы ты сформулировал эти критерии?

Д.Б.: Пусть это не покажется странным, но я хотел бы вспомнить одну известную картину

XVI века. Это — аллегория художника-маньериста Антуана Карона под названием «Похороны Амура». На ней изображены пятнадцать амурчиков, которые оплакивают упокоевание некоей прекрасной дамы. Они движутся в траурной процессии — на их лицах написана вселенская скорбь. Однако недаром эта картина является образцом аллегорической образности — последний, шестнадцатый амурчик в процессии вдруг обернулся к зрителям и скорчил веселую гримаску. На мой взгляд, это и есть тот критерий, который впоследствии взяло на вооружение современное искусство, — не столько подтверждать имеющиеся версии современности, сколько очерчивать границы их применимости. По-видимому, это условие бытования искусства вообще — будь то зримого или слышимого. Оно сводится к конструированию своей художественной реальности и одновременно — к представлению пределов собственных выразительных средств. В поэзии — чем-то внесловесным, в визуальных и перформативных искусствах — тем, что выходит за пределы видимого и присутствующего. Это условие странного зависания искусства между присутствием и отсутствием может восприниматься как критерий. Перефразировав известный слоган 1968 года, я бы оформил этот критерий в требование, которое звучало бы так: «Будьте художниками — делайте противоположное!».

Дмитрий Булатов

Родился в 1968 году в Калининграде.

Художник, теоретик искусства, куратор

Балтийского филиала ГЦСИ.

Организовал и курировал более двадцати международных проектов в области *science&art* и новых медиа. Член редакционных советов журналов «DOC(K)S» (Франция) и «NOEMA» (Италия). Живет в Калининграде.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор Сибирского филиала ГЦСИ, профессор Томского государственного университета. Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013). Живет в Томске.



Драган Живадинов, Бреда Кралж, Роман Уранек и Андрей Савский водружают флаг NSK и эмблему посольства NSK в Москве, 1992. Фото Йоже Сухадольник. Предоставлено галереей Грегора Поднара и группой «Ирвин».

Илья Будрайтскис

Тоска по государству: политическая стратегия «московского акционизма» 1990-х годов*

В актуальном российском публичном дискурсе давно и прочно утвердилось представление о принципиальном разрыве между эпохой девяностых и периодом «стабильности» нулевых (который в своих основных чертах продолжается и сегодня). Момент этого исторического разрыва также остается одним из важнейших маркеров культурно-политической идентичности российского образованного класса: оппозиционные либералы ностальгируют по девяностым как времени гражданских свобод, творчества и безграничных возможностей индивидуальной самореализации, тогда как лоялисты и патриоты проклинают его как период национального унижения и криминального беспредела. Можно сказать, что утверждение эпохи русских девяностых («времени разрушения») и его радикального контраста с нулевыми («время восстановления и созидания», когда Россия, наконец, «встала с колен») сегодня в полной мере стало частью пропагандистского канона путинского режима. Попытки рассматривать девяностые и нулевые, правления Бориса Ельцина и Владимира Путина, в отношениях преемственности формирования единой постсоветской капиталистической модели, остаются уделом немногочисленных интеллектуалов¹.

Российские девяностые, со всеми своими составляющими — политикой, культурой и экономикой — выглядят как завершенное, закрытое время, не имеющее продолжения. Московский акционизм — одно из самых ярких художественных явлений того периода — открывает возможность для радикального пересмотра места и смысла девяностых как части глобальной истории современности, которая только начинает открывать нам свое подлинное значение.

Для того, чтобы в полной мере раскрыть содержание политической и художественной стратегии московского акционизма, стоит напомнить о трансформации двух глобальных понятий современности: государства и войны. Упадок государства и изменение характера войны связаны между собой так же, как связаны между собой война и мирная действительность, границы между которыми в современную эпоху становятся все менее различимы. Известный военный историк и теоретик Мартин ван Кревельд в книге «Расцвет и упадок государства»² пишет о том, что понятие государства принадлежит Новому времени и неотделимо от представления о международной войне, описанной Клаузевицем. По мнению Кревельда, после появления ядерного оружия эта классическая

* Статья была написана для публикации в английском переводе в издании «Writings on Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology» в серии «Primary Documents» Музея современного искусства в Нью-Йорке.

война, в которой столкновение происходит между армиями двух (или более) государств, обладающими четкими задачами и основанных на принципах единоначалия, постепенно уходит в прошлое. В эпоху ядерного оружия возможность для подобного военного столкновения радикально ограничена временными обстоятельствами — она не может длиться долго и не похожа на войны XIX века (вроде наполеоновских войн) так же, как и на тотальные войны первой половины XX века. В новых войнах ядерной эры невозможны длительные позиционные действия, в них нет места для рациональных и меняющих прежнее соотношение сил договоренностей, которые следуют за организованным военным столкновением двух или более сторон. С семидесятых годов, когда установление баланса ядерных сил сделало окончательно невозможным классическую большую войну, начинается пересмотр самого принципа государства как корпорации, которая несет ответственность за общество,

полностью контролирует свою территорию и не допускает сосуществования с другими типами суверенности.

Теперь основная угроза суверенности исходит не просто от вооруженных индивидумов или групп, но от других корпораций, фактически дублирующих его функции. На сцену выходят новые акторы, которые не подчиняются государству и начинают успешно с ним конкурировать: это частные армии, охранные структуры, парамилитарные соединения. Умножение акторов напрямую связано с процессом приватизации, набирающей темп как глобальное явление с рубежа семидесятых–восемидесятых годов. Приватизация становится обратной стороной глобального процесса отступления государства в тех областях, которые раньше органически относились к его компетенции.

Начало девяностых связано не только с распадом социалистического лагеря и появлением новых государств, в которых проводится приватизация госсобственности и



Группа «Ирвин» и Майкл Бенсон «Черный квадрат на Красной площади», 1992. Кадр из 16мм фильма. Предоставлено группой «Ирвин».

радикальные рыночные реформы, но и с тем, что известная исследовательница Мэри Калдор называет «новые войны»³. Речь идет о том типе военных конфликтов, который возникает сначала на территории Югославии, а затем распространяется на другие регионы мира — Ближний Восток, Афганистан, а сегодня и на территорию Украины. По всем своим критериям они выпадают из классического понимания войны — в них нет двух суверенных сторон, которые в итоге смогут прийти к соглашению. Так, по мнению Калдор, основная проблема боснийской войны была не в том, что стоящие за разными воюющими сторонами Сербия и Хорватия не могли найти оптимальной модели федеративного устройства спорной территории. В боснийской войне участвовало такое большое количество акторов, выпадающих из поля суверенности больших держав, что никакое рациональное решение не могло положить конец конфликту. Например, рецепт Дейтонских соглашений (которые позже стали основанием для хрупкой конструкции современной Боснии), был прописан за три года до того, как вооруженный конфликт реально удалось остановить. Эти соглашения были в итоге реализованы не потому, что суверенные государства пришли к общему какому-то решению по поводу институционального закрепления сложившегося баланса сил, но стали результатом фактического истощения всех групп, которые участвовали в этой войне или были в ней заинтересованы. Большинство таких парамилитарных групп возникло в ходе вооруженного конфликта в Боснии и не существовало до его начала.

Размывание границ между армией и неармией — одна из основных характеристик «новых войн». Другое отличие: большинство жертв войны уже не является непосредственными участниками боевых действий. В боях участвует ничтожная часть населения, и этим «новые войны» тоже отличаются от тотальных войн XX века, где армии были огромными и включали в себя ощутимый процент населения страны. Мирное население становится главной жертвой, его страдания растягиваются на долгие годы. По сути, перманентная экспроприация населения являет-

ся главным содержанием подобных войн. Она является основанием для появления все новых форм изъятия ренты не только правительством в виде налогов, но и группами, которые замещают собой правительство (провозглашая себя правительством территории отдельного города или отдельного района). Наличие оружия дает им возможность перераспределения этой ренты в свою пользу.

Это процесс военно-политической эрозии — размывания и уничтожения государства — порождает то, что Калдор называет военной экономикой. Старые экономические основания рушатся: предприятия перестают работать, нефть не добывается, элементы структуры, принадлежащие мирному времени, постепенно выходят из строя. И на развалинах прежней экономики территории, разделенной суверенитетом, возникает некая новая экономика, которая продолжает работать, но у нее уже совершенно другие агенты, ресурсы, и, как воронка, она поглощает все, что связано с поддержанием и функционированием этой «новой войны». Гуманитарная помощь становится элементом хитроумных спекуляций или привилегированного перераспределения. Между захваченными территориями возникают границы, через которые идет контрабанда товаров, и что также становится источником дохода. Все эти операции, по сути, не являются незаконными, так как территории закона уже не существует.

«Новые войны» напрямую связаны с исчезновением четкой границы между военной и невоенной экономикой в ситуации постсоциалистического транзита. Разрушение инфраструктуры и прежних государственных границ, неконтролируемое распространение оружия и умножение акторов, извлекающих ренту, охватывает и те территории, на которых войны нет. Война в Боснии оказалась инструментом такой деструкции по всей территории бывшей Югославии. Распад СССР и процессы, развернувшиеся на постсоветском пространстве, органично включают в себя зоны военных конфликтов, «новых войн», где продолжают непонятные со стороны локальные столкновения, включенные, тем не менее, в общую мощную тенденцию размывания государства.

Эта тенденция хорошо отражена в известной книге Вадима Волкова «Силовое предпринимательство»⁴. В ней петербургский социолог описывает российскую ситуацию начала девяностых как распад государства — то есть исчезновение территориальной монополии на применение легитимного насилия. Государство отступает из тех зон, где оно присутствовало исторически, и его замещают некие другие структуры — те, кого называют бандитами, гангстерами или рэкетирами. Они не просто нарушают закон, но создают свои альтернативные правила игры. Рэкет начала девяностых существует не просто как бандитская организация, которая применяет насилие, — она действует на регулярной основе, заменяя насилие угрозой насилия. Это последнее вписывает вооруженные группы в новую экономику, которая создается на развалинах старой. Новые частные организации предоставляют охранные услуги и эффективно конкурируют на этом поле с государством.

Такое положение вещей создает проблему, которую Карл Шмитт в свое время определил как «кризис государственной политики». В своей работе «Государственная этика и плюралистическое государство»⁵, написанной в начале двадцатых годов, Шмитт анализирует современный ему процесс деградации государства. То, что происходило в двадцатых годах в Германии, было для «консервативного революционера» Шмитта катастрофой, поскольку лояльность государству («государственная этика») была подменена «плюрализмом лояльностей». Такой «плюрализм» означает, что государство начинает конкурировать за лояльность и этическую преданность граждан с другими группами: партиями, профсоюзами или религиозными общинами. Доминирующая роль государства в этом соревновании пропадает, и оно превращается лишь в одну из множества корпораций, с которыми отдельный гражданин может себя идентифицировать. Шмитт образно говорит, что партии забивают могучего Левиафана и вырезают куски мяса из его тела — то есть забирают себе части суверенитета.

Как известно, Шмитт предлагал преодолеть этот этический и политический кризис

через восстановление государства в его возвышающей позиции: нужно прояснить (в том числе при помощи насилия), вопрос о том, кто является сувереном на этой территории. В ситуации деградации государства необходимо этическое волевое действие, ломающее «плюрализм лояльностей». Именно восстановление суверенности сможет реконструировать поле подлинной политики, основанной на антагонизме, жестком разделении на врагов и друзей.

В России начала девяностых (и шире — на всем пространстве «бывшего Востока»), в ситуации деградации политики и эрозии государства, новое актуальное искусство выступает как пространство репрезентации тоски по утерянному суверенитету. Событием, конституировавшим это направление, безусловно, можно считать «знаменитое посольство NSK». Речь идет о масштабной акции деятелей словенской культурной сцены, которые весной девяносто второго года прибыли в Москву в качестве представителей некоего воображаемого государства. Один из первых номеров «Художественного журнала» частично посвящен этому самопровозглашенному посольству, которое рассматривалось в контексте глобального кризиса государств⁶. Многие его авторы писали о том, что Европа все больше приходит в состояние раз-государствления, а бюрократический аппарат теряет свой связующий характер. Авторитет государства разрушается одновременно сверху и снизу: с одной стороны, через экономическую глобализацию и политику Европейского Союза, а с другой — через органику постсоциалистического рынка, появление огромного количества локальных субъектов, этнических или религиозных сообществ. Так, Славой Жижек прямо заявлял, что в Европе больше нет государств⁷. Сама группа NSK в своей декларации говорит, что сегодняшний опыт разгосударствления сконцентрирован в единственном слове Босния, и это делает реалистической любую квази-государственную утопию⁸.

Участники NSK полагали, что искусство, даже в своих радикальных версиях (в том

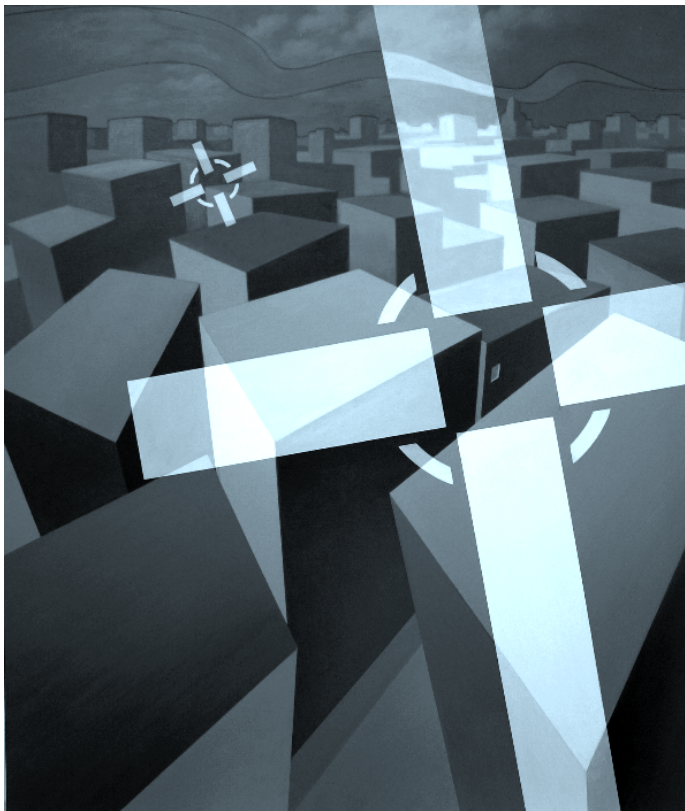
числе в версии самого радикального противопоставления себя любому типу господства) сегодня необходимо государству для самоопределения. В свою очередь, ситуация «плюрализма лояльностей», растянутого во времени, также губительна для искусства. Эда Чуфер в том же номере «ХЖ» пишет⁹ о том, что NSK является искусством, имеющим образ государства. Если в прошлом искусство создавало автономию внутри государства, то теперь искусство должно ответить на распад государства поиском новых политических и эстетических организационных форм. Искусство берет на себя в этих чрезвычайных обстоятельствах (и предположительно чрезвычайными методами, которые прежде не были характерны для искусства) миссию восстановления ситуации, в которой оно может себя политически или эстетически определять по отношению к государственной тотальности.

В контексте такой постановки вопроса необходимо обратиться к программным текстам ключевых фигур московского акционизма — Анатолия Осмоловского и Александра Бренера. Первый номер журнала «Радек»¹⁰ открывается манифестом Осмоловского о «нецециудике», под которым понимается нечто «лишнее» — то, что существует сверх меры, не нужно, не интегрировано в новый консенсус. «Нецециудик» принципиально исключен из ситуации, в которую может быть беспрепятственно включено все, что угодно. Ведь момент исчезновения государства — это открытая дверь безграничных возможностей, когда государством может стать фактически каждый. Каждый может провозгласить NSK, чтобы заместить государство эстетически, или, взяв в руки автомат, основать частную охранную фирму, замещающую полицию на определенной территории. Примечательно само происхождение этого термина «нецециудик», что значит «ненужный», «сверх меры». Осмоловский заимствовал его из языка волапюк.

Возникновение самого языка волапюк, в свою очередь, связано с острой постановкой проблемы государственной этики. Изобретатель этого языка, католический священник Иоганн Мартин Шлейер, придумал его в 1870-х годах, в период бисмарковской «куль-

туркампф», когда новое немецкое национальное государство (преимущественно прусское и протестантское) ставит вопрос об иерархии лояльностей в отношении миллионов католиков, которые теперь также оказываются его гражданами. Католическая церковь с ее универсализмом становится одним из главных препятствий на пути этого государства. Шлейер твердо занимает позицию первичной лояльности по отношению к церкви, за что его сажают в тюрьму. Он придумывает волапюк в качестве проекта всемирных языка и грамматики для образованных людей всех наций земли. Таким образом, искусственный универсальный язык становится антигосударственным проектом, который противостоит языкам, скрепляющим фундамент новых национальных государств.

Если Шлейера с его универсализмом исключают из восходящего государства, то Осмоловский пытается заставить исключить себя из государства упадочного, которое уже не хочет и не может никого исключать. Для Осмоловского лишнее («нецециудик») — это сама возможность революции. В эпоху модерна революция осуществлялась именно благодаря явленности, определенности своего суверенного врага (короля или правительства «Старого порядка»). «Мы — герои уходящей эпохи», — пишет Осмоловский, подразумевая эпоху, в которой идея тотальной, утверждающей революции еще возможна. Целью движения провозглашается «создание и внедрение конкурирующей программы», то есть обретение идеальной зоны своего осуществления, иного закона, который смог бы преодолеть плюрализм и фрагментацию, губительную и для искусства, и для политики. Осмоловский вспоминает в этой связи известную сцену из фильма «Терминатор-2» — битву между жидким плюралистическим роботом и классическим роботом (то есть «искусственным человеком», роботом эпохи Модерна). Битва завершается победой последнего, когда классический робот (в исполнении Арнольда Шварценеггера) запускает дополнительный блок питания — нечто лишнее, добавочное, но необходимое для того, чтобы дать ему достаточно энергии для нейтрализации и уничтожения своего противника. В этом тексте



Станислав Шурипа «Желтый крест», 1996.

Осмоловского прямо прочитывается революционная тоска по государству, легитимности и суверенности, которая, как мне кажется, в целом является ключевой интенцией — сознательной или подсознательной — движения московского акционизма начала девяностых. Обращение к мертвой традиции.

В программном тексте Александра Бренера «Искусство и политика: третья позиция»¹¹ подлинная политика определяется солидарностью с Абсолютом, целостность и предельность которого достигается через сопротивление редукции политического к банальному либеральному консенсусу. Последняя истина политики является именно реализацией такого радикального одиночества — то есть активным устранением Государем всего, что не составляет его сущность. Бренер очевидно отсылает к макиавеллевскому «Государю» и дает ему оригинальную трактовку.

Стоит вспомнить, что марксистская традиция интерпретировала Макиавелли иначе. Для нее Государь — это тот, кто парадоксальным образом возвращает политику в общество, делает народ субъектом политики. Это, в свою очередь, в конечном счете уничтожает Государя как волюнтариста, замещающего собой государство, принимающего решения и существующего по ту сторону общего блага, закона и морали. Именно так, например, интерпретировал «Государя» Антонио Грамши в «Тюремных тетрадах». Он считал Макиавелли, наряду с Данте, великим деятелем Возрождения, открывшим пространство для возвращения республиканского духа и будущего сознательного движения масс (Грамши фактически объявляет коммунистическую партию «государем» современной эпохи). Макиавелли, которого принято считать пессимистом в отношении человеческой природы, тем не менее, создает, в толковании Грамши, основания для исторического оптимизма. Для Грамши Государь «осуществляет» себя через собственное отрицание — растворение в сознательном обществе (то есть социалистической интерпретации государства как «ночного сторожа»).

Однако политика для Бренера — это смерть и конец, в то время как искусство — это солидарность со смертью. Интенция одиночества, предельности, достижения абсолютного суверенитета внутри себя, или, как писал Осмоловский, «обретение идеальной зоны своего осуществления», является главной задачей и для политики, и для искусства. Поэтому любая интеракция между ними нормализует, обесценивает каждое из них в стремлении к Абсолюту, к своей зоне осуществления (а значит, и своей смерти). Таким образом, получается, что предельный радикализм художественного проекта, его отказ от компромиссов и взаимодействия создает уникальную возможность для восстановления политики, основанной на стремлении к Абсолюту. Теологической, суверенной политики, почти растворившейся в ситуации распада суверенности, бесконечного включения в свое поле всего не-политического (и даже до-политического).

Получается, что политика, как различие врагов и друзей, и по Шмитту, и у акционистов сходятся в точке суверенности, которая восстанавливается во фрагментированном, деградирующем пространстве государства чрезвычайным положением того или иного рода, тем, что Бренер называет «политикой Абсолюта». Тоска по государству восстанавливает или должна восстановить этику самого искусства. А переизобретение государства становится утопией, через которую можно переопределить искусство (как это прямо утверждает жест NSK). Для того, чтобы отвергнуть государство, чтобы установить самые радикальные формы без-государственного правления, государство необходимо восстановить в качестве видимого врага. Такому преодолению государства (его смерти, завершающей путь политики к самоосуществлению) мешает распад, распыление суверенности, которое, подобно ржавчине, сегодня, как и в девяностые, охватывает все новые территории. Эта эрозия государства не приближает, а отдаляет от момента действительной ликвидации государства, которая необходима для реализации принципиально иного проекта политики и искусства.

Надо отметить, что в этом стремлении московского акционизма к воссозданию разрушенных границ суверенности (а значит, и возможности для радикального освободительного антигосударственного проекта искусства) заключено и принципиальное отсутствие преемственности по отношению к политическому арт-активизму конца 2000-х–начала 2010-х (от группы «Война» до Pussy Riot и Петра Павленского). Для последних в большей или меньшей степени характерен этический протест против государства, воспринимаемого как тотальная, нерасщепленная внутри себя репрессивная машина. Это этическое измерение не было, в отличие от поколения девяностых, результатом самостоятельных теоретических поисков новых акционистов, но стало моментом интерпелляции, идеологического «окликанья». Либеральные медиа, превращая каждую подобную акцию в публичное событие — «новость», которую невозможно игнорировать — одновременно включали ее в пространство собственного мировоззрения, основанного на бинарной оппозиции внеисто-

рического русского тиранического государства и восстающего против него внутренне свободного индивида. Таким образом, в своей политической рефлексии новый акционизм фактически свелся к классической проблематике свободы и границ государственного вмешательства в духе XIX века. С этой точки зрения московский акционизм девяностых, принадлежащий к предшествующему историческому периоду, оказывается более актуален сегодня, когда глобальный «упадок государства» продолжается в новых формах и приобретает все большие масштабы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Например, Dzasasov R. The Conundrum of Russian Capitalism: The Post-Soviet Economy in the World System. London: Pluto Press, 2010.

² Кревельд М. Расцвет и упадок государства. М.: ИРИСЭН, 2006.

³ Калдор М. Новые и старые войны: организованное насилие в глобальную эпоху М.: Институт Гайдара, 2015.

⁴ Волков В. Силовое предпринимательство, XXI век: экономико-социологический анализ. СПб.: Европейский университет, 2012.

⁵ В кн. Шмитт К. Государство и политическая форма. М.: Высшая школа экономики, 2010.

⁶ Художественный журнал № 4 (1994).

⁷ Жижек С. Es gibt keinen staat in Europa (В Европе больше нет государства) // Художественный журнал № 4 (1994). С. 3.

⁸ NSK. Солдаты, дорогие друзья! Мирное время уже миновало // Художественный журнал № 4 (1994).

⁹ IRWIN, Чуфер Э. NSK — государство во времени // Художественный журнал № 4 (1994).

¹⁰ Осмоловский А. Нецециудик (Последний манифест) // Радек № 1 (1994). С. 3–13.

¹¹ Бренер А. Искусство и политика: третья позиция // Художественный журнал № 11 (1996). С. 34–36.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Протест против акции Олега Кулика и группы «Николай» «Пятачок раздает подарки», 1992. Предоставлено художником.

Денис Столяров

Чествование невидимого: как постсоветские художники открыли повседневность

В начале 1990-х годов с разницей в полгода в двух разных московских институциях прошли акции, свидетельствующие об изменении роли искусства в российской культурной жизни. В сентябре 1991 года в «Галерее в Трехпрудном переулке» состоялась акция Константина Реунова и Авдея Тер-Оганьяна «Милосердие»¹. Несколько позднее, в апреле 1992 года, в галерее «Риджина» прошла акция «Пятачок делает подарки», инициированная Олегом Куликом. Несмотря на кардинальные различия между двумя этими выставочными контекстами, оба проекта оказались сходными как по своей формальной структуре, так и по природе культурных проблем, которые они стремились определить. Обе акции длились один вечер, были провокационными по своей сути и определенным образом взаимодействовали с новой социальной реальностью, ставя под вопрос условность представлений о происходящих переменах.

В рамках «Милосердия» Реунов и Тер-Оганьян пригласили в галерею троих встречаемых ими на улице бедняков: в течение вечера те сидели по двум сторонам комнаты, курили и просили милостыню у посетителей вернисажа. Над каждым из них были повешены репродукции офортов Рембрандта, изображающие нищих. По некоторым данным, участникам заплатили, дали новую одежду и еду². Реакцию публики нетрудно предугадать: интерес, замешательство, раздражение.

«Милосердие» была первой акцией в серии проектов, проходивших в галерее с тех пор каждый четверг на протяжении двух лет. Каждая акция продолжалась один вечер в течение нескольких часов. Формальным поводом для подобных рамок стала ограниченность круга людей, которые интересовались

в то время современным искусством и которые в любом случае стремились попасть на открытие выставок. На практике же это означало, что каждый четверг зрители могли прийти в галерею и стать свидетелями какого-нибудь художественного жеста.

Акция в «Риджине» также была ограничена одним днем. «Пятачок» стал последней акцией, осуществленной в рамках фестиваля «Анималистских проектов». Продолжалась она в течение шести недель: приглашенные художники создали серию работ, тем или иным способом включавших животных или их изображения, совмещая провокационность присутствия живых птиц и зверей в выставочном пространстве с размышлениями о взаимодействии человеческой цивилизации и мира природы³. Акция Олега Кулика свелась к тому, что он отправился на рынок, где купил живую свинью и там же нанял мясников, с тем, чтобы они с присущим им профессионализмом зарезали ее в пространстве галереи. За особенно безболезненное убийство полагалась премия, которую они в итоге и получили. Мясники были объявлены художественной группой «Николай» (по имени главного из них) и официально являлись соавторами проекта. Галерея была разделена на два пространства: одно предназначалось для зрителей, во втором проходил забой. Наблюдать за ним присутствующие могли при помощи установленного телевизора, по которому шла прямая трансляция. После того, как туша была освежевана, ее поделили на части и раздали посетителям галереи.

Два эти конкретных примера акции в «Галерее в Трехпрудном переулке» и в «Риджине» свидетельствуют, что природа московских выставочных площадок начала 1990-х годов была довольно специфична. С одной сторо-



Олег Кулик и группа «Николай» «Пятачок раздает подарки», 1992. Документация перформанса 11 апреля 1992 в галерее «Риджина», Москва. Предоставлено художником.

ны, они стремились четко сформулировать собственную идентичность, соотнеся ее с конкретными схемами, заимствованными из западной культуры, в том гипертрофированно идеализированном виде, в каком они воображались участникам российской художественной жизни. В результате сформировался стандарт галереи как формы⁴. Этот стандарт формулировался на уровне повседневного восприятия ключевых признаков: ситуации вернисажа как социального явления, «белого куба» как специфического пространства, современного искусства — как радикальной практики идейной экспансии художников в поле культуры.

«Галерея в Трехпрудном переулке» была своеобразным ответом на этот стандарт. В недавней статье, посвященной одному из проектов Тер-Оганьяна, Екатерина Деготь назвала «Галерею в Трехпрудном» «сайт-специфическим и перформативным воспроизведением пространственного и временного кодов коммерческой галереи — но без ее коммерческой составляющей»⁵.

В статье 1993 года Евгения Кикодзе отмечала, что главной задачей художников «Галереи

в Трехпрудном» было «пародирование новых ценностных критериев», а в основу выставочной деятельности была положена принципиальная дистанцированность от начинающих формироваться социальных механизмов⁶. Интенсивность в этом случае становилась стратегией, противопоставленной каким-либо идейным программам и имеющей ценность в непосредственном осуществлении здесь и сейчас. Пародия превращалась в инструмент производства живого опыта. Сам Тер-Оганьян писал: «Это пародия на галерейную жизнь, но, с другой стороны, в отличие от пародии, показывающей абсурдность явления и зачеркивающей ее, у нас идет следующий шаг — мы показываем абсурдность, не говоря, что от этих условий надо избавляться»⁷.

Таким образом, в российской ситуации начала 1990-х одновременно шли процессы первоначального выстраивания институциональной системы и ее деконструкции остальными участниками. В условиях смыслового кризиса существовавших идеологий формальное копирование институциональных механизмов обладало созидательным потенциалом: пустотная форма неизбежно про-

изводила отклик со стороны участников творческих дискуссий. Материалом для высказывания становились окружающая действительность и в первую очередь те ее проявления, с которой художники и зрители сталкивались ежедневно.

Политика экспансии

В отсутствии коммерческого интереса (а точнее — в ситуации заведомой невозможности его удовлетворения), главной задачей институций становилось вторжение в реальность и расширение поля культуры при помощи индивидуальных и коллективных мифологем.

Реальность, как писали социологи Питер Бергер и Томас Лукман, является социально сконструированной системой, в которой привилегированное положение «высшей реальности» (*paramount reality*) занимает повседневность⁸. При этом повседневность существует одновременно в двух ипостасях: с одной стороны, как совокупность непосредственного и наиболее понятного опыта, часто повторяемых действий и самых знакомых маршрутов; с другой — в форме рутинных практик, которые оказываются неосознаваемыми, а потому являются полем противостояния различных идеологий.

Существует значительная традиция осмысления повседневности как пространства борьбы. Психианизм уже в своих самых ранних формах утверждал, что в повседневности происходит столкновение осознанного и бессознательного, а потому незаметные и кажущиеся на первый взгляд незначительными явления дают возможность обнаружить глубинные процессы формирования человеческой личности⁹. Для модернизма повседневность становится ключевым объектом исследования и инструментом, при помощи которого общество может быть сформировано в своих основных идеологических постулатах: именно поэтому авангард уделяет первостепенное значение архитектуре и дизайну как сферам культуры, наиболее радикально вторгающимся в человеческий быт.

Изнутри повседневности насаждаются механизмы регулирования общества государством. Мишель де Серто отмечал, что челове-

чество противостоит дисциплинирующим механизмам при помощи незаметных практик существования. Потребление, перемещение, коммуникация превращаются в систему творческих микропрактик, которая становится ежедневно функционирующей тактикой реапроприации сконструированной социальной действительности¹⁰.

Крушение идеологии приводит к травматической эмансипации реальности — и в первую очередь повседневности, которая оказывается перед болезненной необходимостью заново изобретать себя. В то же время возникающая постидеологичность становится идеальным моментом для агрессивной художественной экспансии.

Маргарита Тупицына писала, что после распада СССР «началось заполнение не-историзированного пространства послевоенной культуры сырой креативностью “новых диких”»¹¹. Негативная оценка акта творческой агрессии не мешает ей сформулировать продуктивную метафору постсоветской «пустотности» и выявить стремление «заполнить ее». В самом деле, эта метафора хорошо описывает символическую экспансию культуры, проходившую в конце — начале 1990-х годов. Художественная акция превратилась при этом в инструмент апроприации пространства (как физической, так и символической), наполнения его смыслом и смещения фокуса в интересующую художника сторону. В свою очередь Виктор Мизиано в тексте, написанном в 1991 году, напрямую увязывал ситуацию символического заполнения окружающей действительности с ситуацией экономической приватизации; он писал, что для Кулика «реальность и есть та сфера наличного бытия, что обнажилась после распада жестких скреп идеологии. Реальность — это поле стихийной динамики и безграничных возможностей, она неизмерима в своих масштабах и нефиксирована в своей принадлежности. Поэтому ее надо присваивать с той же алчностью и агрессией, с какой приватизируют сейчас в России неизмеримую в своих масштабах и нефиксируемую в своей принадлежности “народную собственность”»¹².

Самым очевидным способом первоначального накопления социального капитала для художника является творческое сотрудниче-

ство с институцией. В ситуации начала 1990-х годов у художников возникла странная возможность полностью совместиться с отдельной организацией, не оказавшись при этом в маргинальном положении, но используя в результате преимущества институционального статуса¹³.

При этом любая художественная организация по умолчанию включена в социальное пространство рутины при помощи ритуалов идентичности: маркируемым названием и постоянностью площадки, визуальной предметностью формулируемых высказываний, регулярными отзывами о своей деятельности в медиа, афишами, билетами, приглашениями и так далее. Отсюда немедленно возникает внутреннее противоречие между стремлением утвердиться в обыденности существования, характерной для индустрии культуры, и карнавальной, праздничной природой произведения искусства (то есть деятельностью художника), которое противостоит повседневности и претендует на исключительность существования в течение обособленного времени в рамках своего материального присутствия — свидетелем чего становится зритель.

Ситуация вернисажа оказывается крайним проявлением этого противоречия. Вечеринка производит зрелище и делает осмысленное созерцание практически невозможным. Любая попытка сиюминутной рационализации соответственно обречена на неудачу, и зритель неизбежно получает живой опыт присутствия здесь и сейчас. В силу новизны и привлекательности церемонии открытия, а также сравнительной немногочисленности сообщества, интересовавшегося современным искусством, повседневность культурного обмена и диалога не могла соперничать с исключительностью торжества. Художники, осознавая это, стали использовать контекст открытия выставки и создавать работы, которые полностью зависели от ситуации вернисажного ажиотажа. Именно поэтому и Тер-Оганьян, и Реунов, и Кулик разрабатывали серии проектов, каждый из которых длился лишь нескольких часов, а затем существовал в различных формах реакции, включая невербализуемый институт репутации.

Политическая окраска художественного жеста оказывалась неважна. Например, Тер-

Оганьян, по воспоминаниям Анатолия Осмоловского, всегда поддерживал существовавший консенсус и был своего рода апологетом общепринятых точек зрения¹⁴. Ранние художественные акции оказываются у него явлением примирительным: введение маргинальной повседневности в состояние праздника превращается в мирный праздник самой маргинальности, не требующий ее переосмысления.

Позиция Олега Кулика была более радикальна. Акция «Пятачок делает подарки» — реакция на ситуацию, когда в Верховном Совете при обсуждении смертной казни как высшей меры наказания ни один из депутатов не высказался за ее отмену¹⁵. Тем не менее, основной механизм лежал за пределами политического высказывания: повседневное убийство животного, с которым сталкивается любой едок мяса, стал поводом для культурного торжества. Скрытый конфликт между актом насилия и его повседневностью вышел наружу, вызвав протест и широкое общественное обсуждение¹⁶.

Ускользание рутины

Повседневность не поддается воспроизводству в рамках индустрии культуры в силу невозможности создания универсального нарратива, ее описывающего. Однако она может быть фрагментирована и введена в нее в форме отдельных элементов, которые приобретают здесь характер исключительности. В «Критике повседневности» Анри Лефевр утверждал необходимость постоянного соотношения ощущаемой реальности с моделями ее культурных проявлений. Осознание противостояния между обыденностью и исключительностью, банальностью и великолепием, серьезностью и игрой, оказывалось способом изучения повседневности и борьбы с ее колонизацией капитализмом¹⁷.

Традиционно советские неофициальные художники, как отмечает Борис Гройс, занимались исключительно фиксированием существующего в настоящем статуса-кво, оставляя задачу конструирования реальности визионерам: от художников-соцреалистов до политиков и управленцев¹⁸. Стабильность системы воспринималась неизменной,

а потому участие в ней было бы заведомо бессмысленным.

Возникновение новой постсоветской реальности запустило процесс интенсивных изменений. Художник начала 1990-х стремится включиться в них, открыв для себя, по выражению Мизиано, «жестовое стихийное измерение»¹⁹. Отказавшись от аналитической амбиции, художник приобрел возможность присутствия здесь и сейчас, то есть в телесности повседневности.

В процессе перехода к активному действию обнаружилась неосуществимость модернистского мифа об исключительности культуры, который создавался на официальном уровне на протяжении всего периода позднего социализма. В период глобальной либерализации зрители надеялись на освободительную роль искусства, гарантирован-

ную высоким статусом художника, и потому любой художественный жест немедленно наделялся значительностью.

Учли это и авторы «Милосердия», и акции в «Риджине», когда ввели в поле культуры (то есть в сферу праздника) нарочито маргинальные явления социальной действительности: нищету и насилие. Вера в институт культуры немедленно превратила эти феномены, которые общество традиционно предпочитало не замечать, в своеобразные реди-мейды, произведения искусства. Естественным образом это превращение вызвало протест, поскольку «оскверняло» священный статус культуры.

Так, Елена Елагина, одна из видных деятелей московского концептуализма, писала в письме Маргарите и Виктору Тупицыным об оформившемся консенсусе по поводу акции в



Константин Реунов и Авдей Тер-Оганьян «Милосердие», 1991. Документация перформанса 5 сентября 1991 в «Галерее в Трехпрудном», Москва. Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».



Олег Кулик «Пятачок делает подарки», 1992. В рамках фестиваля «Анималистские проекты» в галерее «Риджина». Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».

«Риджине», сложившемся еще до ее осуществления: «Все наши общие друзья до крайности возмущены безвкусицей и свин-

ством происходящего, но, увы... деньги большая сила...»²⁰. По воспоминаниям Владимира Овчаренко, владельца «Риджины», перед акцией ему позвонила Айдан Салахова (владелица «Первой галереи») и просила отменить акцию²¹.

Нищета игнорируется обывателем в силу двух причин: эстетической неприглядности и моральной амбивалентности существования бедняка. Включив в экспозицию репродукции работ Рембрандта, Реунов и Тер-Оганьян апеллировали в своей работе к европейской культуре и ее изобразительной традиции. Однако ее название, «Милосердие», отсылает не столько к иконографии представителей социального дна, сколько к отношению к нему стороннего человека, зрителя, который по замыслу художников должен активно включаться в работу. В сопровождавшем акцию тексте Александра Балашова отмечалось, что милосердие — следуя за милостыней и милостью — это «ритуальное действие», выполняющее «симулятивную социальную функцию»²². Сделав свою акцию нерасторжимой частью выставочного вернисажа, художники обнажили культурную природу самой ситуации социального неравенства, особенно очевидную в постсоветской России, в которой разрыв между бедными и богатыми начал стремительно увеличиваться²³.

Формально Тер-Оганьян и Реунов развили логику деятельности нищих, которые в ожидании подаяния стремятся обратить на себя внимание постороннего²⁴. Приглашение бедняков в галерею становится актом, констатирующим их присутствие в социальном пространстве, а благотворительность теряет спасительный оттенок благоденствия, навязанный ей религиозной этикой, и превращается в осознаваемый акт коммуникации.

Акция «Пятачок делает подарки» вызвала более резкий протест со стороны публики, так как нарушила несколько табу современной культуры. Она обратила внимание зрителей на присутствие смерти в повседневности. Ситуация обнаружения смерти оказалась особенно травматичной, так как была срежиссирована осознанно и нарочито.

Кроме этого, убийство живого существа в пространстве культуры заявило о телесности существования, обычно скрываемого стыдом

и уединением. Разница между телом свиньи и телом человека в таком случае была не столь существенной, поскольку оба они существуют как воплощения живого присутствия в глазах зрителя.

Нарушение табу наносит удар по существующему своду морали, а потому критикуется именно с этических позиций. Тем не менее, этот протест не может быть последовательно отрефлексирован и требует поиска особого, упрощенного смысла. В результате акция «Пятачок делает подарки» приобрела сразу несколько метафорических и эстетических трактовок. С одной стороны, сформировалось представление о том, что организаторы получают удовольствие от наблюдения за самим процессом убийства животного, превратив его в новый чувственный опыт. На плакатах, с которыми около галереи стояли протестующие, были написаны лозунги, подразумевавшие, что убийство животного не должно происходить в поле культуры из моральных соображений: «Производите свои дурацкие манипуляции с собой — а не с животными», «Помогите: на выставке убивают животных», «Галерея — не мясокомбинат», «Убийство, рассмотренное как факт искусства, автоматически уничтожает все нравственные законы». Большинство журналистов также подошли к осмыслению акции со стороны морали: так, Дмитрий Баринов описал упоение посетителей галереи насилием: «Увидев этих людей где-нибудь в другом месте, вряд ли догадаешься, что это садисты и убийцы: холеные, самодовольные рожи, изысканные манеры, белоснежные сорочки с бабочками... Называют они друг друга по-разному: художниками-авангардистами, искусствоведами, деятелями культуры. Объединяет этих ценителей "прекрасного" одно — неумная жажда крови»²⁵. Потребление мяса трансформировалось в риторике журналиста в фетишизм, что позволило избежать признания эмпирической обыденности смерти в человеческой жизни.

Другой способ снятия напряжения обнаружился в наделении акции идеологической гиперметафоричностью. В этом случае свинья объявлялась символом России, а ее убийство — деструктивным жестом, обусловленным кризисными обстоятельствами исторической реальности²⁶. Подобная трактовка до



Олег Кулик «Пятачок делает подарки», 1992. В рамках фестиваля «Анималистские проекты» в галерее «Риджина». Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».

сих пор встречается в критических текстах: убийство свиньи превращается в ритуал избавления страны от ее проблем²⁷. Увеличе-

ние масштабов смысла позволяет окончательно выйти за пределы повседневности и погрузиться в метафизическую проблематику существования.

По словам Иосифа Бакштейна, все последующие работы Кулика стали восприниматься аналогичным образом. Например, его акции и перформансы, в рамках которых он преобразался в собаку, воспринимались как инструмент формирования образа «дикой, нецивилизованной, агрессивной и непредсказуемой России»²⁸. Спектаклярность акционизма в конечном счете вытеснила какие-либо этические аспекты и стала функционировать как главный смыслообразующий механизм. Таким образом, в начале 1990-х годов художники обнаружили мир повседневности, который был куда шире, чем существующие языковые и в общем смысле «культурные» модели, и потому естественным решением стал отказ от этих моделей и формулировка высказывания, свободного от догм. Эти высказывания были провокационными по своей сути, так как нарушали существующие правила и табу, а потому вызывали протест со стороны консервативного большинства. Художникам удалось расширить представления о пределах ответственности искусства, экспансивно распространив пространство культуры до любых мелочей эмпирической реальности.

В конце 1990-х ситуация российской художественной жизни многим виделась пессимистично в силу отсутствия видимых признаков институционального развития²⁹. Тем не менее, именно за это время был приобретен значительный опыт осмысления абсолютно любых сторон трансформирующейся действительности, и искусство превратилось в полноценный исследовательский инструмент, не скованный рамками исключительных проявлений жизни.

После того как функцию трансформации повседневности в спектаклярное взяла на себя развитая культура потребления, и социальное пространство оказалось заполнено, в том числе присутствием властных структур, вновь возникла необходимость в осознанном развитии методологии и принципов институциональности — и за основу опять был принят опыт западного мира. В результате сегодня в России регулярно

возникают новые центры современной культуры, нанимаются европейские профессионалы, которые формулируют шаблоны деятельности и обучают эффективным стратегиям. Тем не менее, следует помнить, что представление о сфере культуры как связанном явлении возможно лишь ретроспективно, а потому любой опыт в какой-то момент оказывается нерелевантным. Перед современными деятелями культуры стоит сложная задача постоянного самообновления — и в его основе лежит внимание к повседневности и ее постоянное осмысление.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В текстах иногда встречаются варианты названия «Галерея на Трехпрудном» и «Галерея Трехпрудного» (см., например Тер-Оганьян А. Галерея на Трехпрудном // *Гуманитарный фонд* №1 (1993), доступно по <http://gouselle.livejournal.com/167502.html> (ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 18 января 2017); Кикодзе Е. Галерея в Трехпрудном переулке // *Художественный журнал* № 2 (1993). С. 38–39. Из соображений единообразия я буду придерживаться возникающего стандарта «Галерея в Трехпрудном переулке» и «Галерея в Трехпрудном», заданного каталогами выставки «Реконструкция»: Обухова С. (ред.) Реконструкция: 1990–2000. В 2 томах. М.: Центр современной культуры «Гараж» и фонд Екатерина, 2013–2014.

² Об этом в одной из своих лекций по истории российского искусства 1990-х годов рассказывала Саша Обухова. Обухова С. 1990 // Лекция в Музее «Гараж» 24 сентября 2013. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=cfT553EuZgE>. Рассказ об акции «Милосердие» начинается с 48:00.

³ Подробнее см. Обухова С. (ред.) Реконструкция: 1990–2000. Том 2. С. 56–60.

⁴ При этом основные галереи, включая «Риджину», в первые годы своего существования функционировали как фонды, которые субсидировали художественный процесс, и не являлись в тот момент по существу коммерческими предприятиями в том виде, в котором прибыль должна была бы являться ключевой целью их деятельности. Ковалев А. Инсталлирование девяностых. Реконструкция: 1990–2000. Том 1. С. 24.

⁵ Degot E. Avdey Ter-Oganyan. Toward the Object // *Mousse* 51 (December 2015–January 2016). P. 24.

⁶ Кикодзе Е. Галерея в Трехпрудном переулке // *Художественный журнал* № 2 (1993). С. 38.

⁷ Тер-Оганьян А. Галерея на Трехпрудном // *Гуманитарный фонд* № 1 (1993).

⁸ Berger P., Luckmann T. *Social Construction of Reality*. London: Penguin Books, 1991. P. 35.

⁹ См., например, Фрейд З. *Психопатология обыденной жизни*. М.: Азбука, 2013.

¹⁰ de Certeau M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. P. 34–36.

¹¹ Беседа с Маргаритой Тупицыной // *Тупицын В., Тупицына М.* Москва–Нью-Йорк. М.: World Art Museum, 2006. С. 17.

¹² Мизиано В. *Фатальные стратегии* // «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 49. Мизиано пишет о реальности в целом, и впоследствии многие художники действительно расширят понятие «наличного бытия» до глобальных масштабов политических жестов и метафизических вопросов, но на рубеже 1991–1992 годов оно еще ограничивалось той повседневной действительностью, которая была, безусловно, знакома всем.

¹³ В статье «Культурные противоречия тусовки», написанной в 1999 году, Виктор Мизиано критически оценил эту ситуацию как ненормальную и определил симбиоз деятеля и институции как суррогатное явление. Участники сообщества, по его мнению, оказывались в таком случае профессионально и социально несостоятельными, что впоследствии привело к коллективному разочарованию. При этом он утопически предполагал, что слом иерархий и возникновение симуляционных взаимоотношений — это уникальная черта провинциальной российской ситуации, а не характерный этап развития любого низового художественного сообщества в момент информационной экспансии. Мизиано В. *Культурные противоречия тусовки* // «Другой» и разные. С. 15–42.

¹⁴ Осмоловский А. *Девяностые от первого лица*. М.: База, 2015. С. 75–76.

¹⁵ Калинина М. Олег Кулик: «Не люблю человечество» // *Вестник Нижнего Новгорода*, 08 февраля 1999, доступно по <http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=3038>.

¹⁶ Частично список публикаций в прессе, последовавших за объявлением акции и самой акцией, опубликован на сайте «Запрещенное искусство», <http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=3323>. Беседа с Маргаритой Тупицыной // *Тупицын В., Тупицына М.* Москва–Нью-Йорк. С. 17.

¹⁷ Lefebvre H. *Critique of Everyday Life*. London: Verso, 2011.

¹⁸ Groys B. *History Becomes Form*. Cambridge: The MIT Press, 2010. P. 1.

¹⁹ Мизиано В. «Пространство» и «время» выставок на Трехпрудном. Неопубликовано, архив автора.

²⁰ Письмо опубликовано в *Тупицын В., Тупицына М.* Москва–Нью-Йорк. С. 252.

²¹ Кабанова О. Бывший банкир // *Артхроника*, 1 мая 2011, доступно по <http://artchronika.ru/gorod/бывший-банкир/>. По воспоминаниям Кулика, Кабанова даже наняла нескольких мужчин, чтобы спасти свинью, но галерею охраняла милиция, и конфликт не получил развития.

²² Ковалев А. *Российский акционизм: 1990–2000*. М.: World Art Museum, 2007. С. 57.

²³ Одна из ключевых теорий антрополога Маршалла Салинса заключается в том, что бедность — это не абсолютный статус, а в первую очередь социальное положение, т.е. характер отношений между людьми. Речь, конечно, не идет об уровне невозможности удовлетворить базовые потребности. Салинс идеализированно оценивал состояние сообществ охотников и собирателей, полагая их примером общества достатка и не учитывая другие признаки уровня жизни, такие как детская смертность и продолжительность жизни. Sahlins M. *Stone Age Economics*. Chicago and New York: Aldine Atherton, 1972. P. 37.

²⁴ Тер-Оганьян А. «Галерея в Трехпрудном».

²⁵ Баринов Д. Убийцы от искусства // *Новый взгляд*, 25 апреля 1992, доступно по <http://art-protest.org/cgi-bin/news.pl?id=3041>.

²⁶ Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. М.: Ad Marginem, 2004.

²⁷ Морозова Л. Седовласый певец насилия // *OpenSpace.ru*, 27 октября 2010. Доступно по <http://os.colta.ru/art/projects/88/details/18436>.

²⁸ Бакштейн И. *Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве*. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

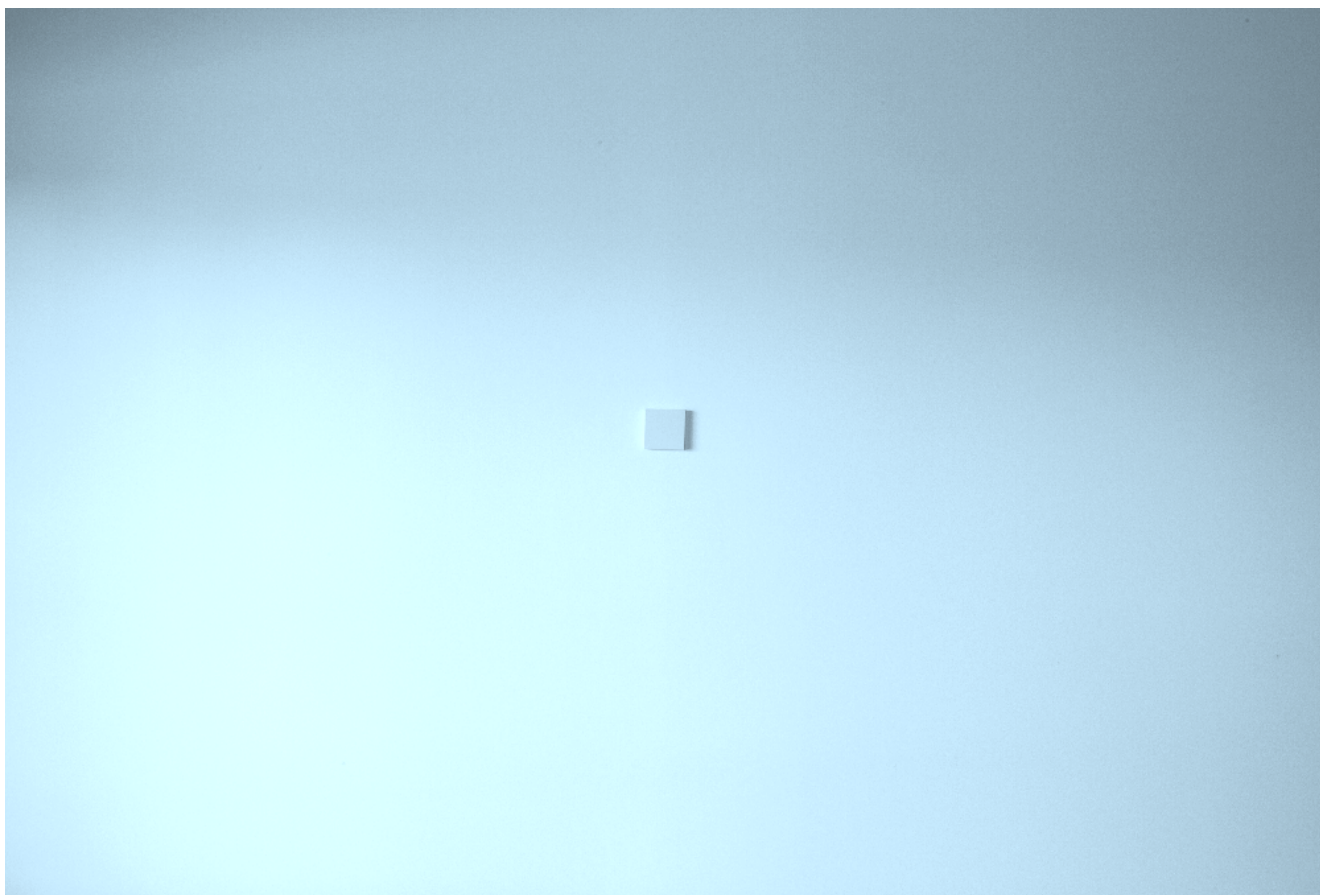
²⁹ Деготь Е. Дважды девяностые: катастрофа и гедонизм // *Художественный журнал* № 28–29 (1999).

Денис Столяров

Родился в 1991 году в Ивантеевке.

Искусствовед, аспирант института Курто, Лондон.

Живет в Лондоне и Москве.



Анатолий Осмоловский «Критика состояния стен», 2001. Предоставлено фондом «Виктория — искусство быть современным».

Егор Софронов

Нонспектакулярное искусство как периодизирующая категория

I. Шарнир десятилетий

В историко-художественной периодизации новейшего искусства принято противопоставлять два первых постсоветских десятилетия, исходя из радикального отличия определявших их художественных подходов. Акционистской стратегии действия, политическому радикализму и авангардистскому прорыву в жизнь, присущим девяностым, противопоставляются рыночный конформизм и галерейное объектное производство нулевых. Природа этого разрыва между десятилетиями характеризуется обычно либо как радикально необъяснимый порог, либо же объясняется влиянием внешних социально-экономических и политических обстоятельств¹. В настоящем тексте меня интересует преимущественно художественная диалектика этого разрыва и его преодоления в ее автономии от цен на нефть, политики правительства, классовых отношений и так далее. В художественной практике, как представляется, функцию шарнира, сочленяющего радикальные девяностые и галерейные нулевые, сыграло нонспектакулярное искусство, развивавшееся с 2000 по 2004 годы, во многом благодаря пионеру московского акционизма Анатолию Осмоловскому. Этот период, теперь уже подзабытый, был насыщен продуктивными подходами, которые сохраняли в искусстве дух новаторства во время всеобщего наступления политической реакции. Более того, нонспектакулярное искусство — как его стратегии, так и его теоретическое описание — является уникальным, специфическим для России феноменом.

II. Десублимация против концептуализма

Во время просмотра ретроспективы Анатолия Осмоловского, проходившей в 2013 году, трудно было не обратить внимания на случившийся в его творчестве резкий переход от акционистской практики к объектному производству из традиционных материалов. Целый зал выставки был посвящен «Баррикаде на Большой Никитской улице» (1998) — коллективной оккупации московской улицы в честь тридцатилетия парижских событий 1968 года. При этом документация «Баррикады» соседствовала не только с материалами акции «Против всех» на Красной площади, но и с сериями скульптур «Детали» (2004) и «Жуки» (2004).

Акционизм был выкован в начале 1990-х в самом что ни на есть классическом сценарии эдипового противостояния. Отцовской фигурой выступала московская концептуальная школа. Чего стоит заголовок одного из первых программных текстов Осмоловского — «Поколение убивает поколение». Довлеющее влияние концептуализма ощущалось на протяжении всего десятилетия. «Для каждого активного деятеля девяностых основы концептуалистского метода всегда оставались действенными и активно применялись. Даже радикальный разрыв с этим методом, проявившийся в ряде художественных событий девяностых, явно содержал в себе в негативном, отраженном виде методологию концептуализма»².

Концептуализм среди прочего был обусловлен сублимацией — так Фрейд обозначал трансформацию низменных побуждений

в более высокие, культурные формы. В постоянной, эксгибиционистской трансгрессии акционизма давали о себе знать фаллически-вирильные и анально-садистские выбросы, подавлявшиеся на протяжении семидесяти лет советского режима. В фрейдовской теории важна связка трансгрессии с анальным характером, стремлением разрушать и быть наказанным. Это было неприемлемо для культурных ценностей концептуалистов, и именно поэтому оказалось столь эффективно для их подрыва, становясь приемом конкурирующей стратегии. Однако к концу десятилетия акционисты сочли, что концептуалисты повержены — в ретроспективном обзоре девяностых годов Осмоловский утверждает, что группы «Медицинская герменевтика» и «Мухоморы», а также Монастырский и Бакштейн начали апроприировать подходы акционистов, тем самым признавая перехваченную ими гегемонию в символическом поле³. А в 2002 году, когда «ХЖ» посвятил

спецномер Андрею Монастырскому, Осмоловский уже был готов назвать своего недавнего антагониста провозвестником нон-спектаклярного искусства⁴.

III. Баррикада и галерея

Впервые произведения нонспектаклярного искусства были показаны Осмоловским в 2001 году на выставке «Субъект и власть (лирический голос)» в рамках ярмарки «Арт – Москва» в ЦДХ. Это — «Вставай, проклятым заклеянный, весь мир голодных и рабов!» (искусственно вздыбившаяся паркетина), «Пыльные фразы» (афоризмы, написанные пылью) и «Критика состояния стен» (в духе классиков институциональной критики конца 1960-х вроде Лоуренса Вайнера или Майкла Ашера, художник выкрасил кусок ДСП чистой белой краской и просто поставил у неотреставрированной, имеющей сероватый оттенок стены).



Группа «Escape» «Исчезновение», 2000. Документация перформанса 23 июля 2000, Царское Село. Предоставлено Лизой Морозовой.

Важно, что «Критика состояния стен» была обращена не против белокубой идеологии, а за нее. Этим произведением Осмоловский, метафорически сопоставляя оттенки, критиковал ветхость и косность существовавшей культурной инфраструктуры⁵. Таким образом, движение от акций через нонспектаклярное к последующим объектам разворачивалось в диалектике, обратной дематериализующемуся неоавангарду. Если неоавангард поэтапно отказывался от объектного производства в сторону институциональной критики, то Осмоловский в новых работах встал на противоположный, реверсивный путь.

Примечательно, что впервые слово «нонспектаклярное» было использовано французским куратором Катрин Давид в интервью Олегу Кирееву, опубликованном на страницах журнала «Радек» (одноименного впоследствии созданной группе)⁶. Задним числом это интервью может быть считано неким наброском к будущей программе: именно нонспектаклярность Давид советует русским художникам. Как необходимое условие она рекомендует культивировать дистанцированный взгляд, не столь прямолинейный, как анималистические перформансы Кулика. На заявление же Киреева, что политика первичнее эстетики, Давид отвечает, что выстраивание поэтических метафор лучше политической призывности, так как отвергает стратегию рекламного образа. В отличие от последнего, искусство работает «с чем-то исчезающим, с тем, чего нет там»⁷.

Некоторые важные произведения, которые можно было бы отнести к нонспектаклярному искусству, были созданы до того, как его концепцию сформулировал Осмоловский в 2001–2002 годах. Например, перформанс группы «Escаре» «Исчезновение», проведенный 23 июля 2000 года во время фестиваля «Кук-арт» в Царском селе, в ходе которого художники Валерий Айзенберг и Богдан Мамонов, находясь в толпе, ни с кем в контакт не вступали и пресекали любые попытки общения с ними, пытаясь таким образом «преодолеть фиктивную коммуникацию художественного сообщества — гостей фестиваля — и спровоцировать их на более тесное общение»⁸. Художественная актив-

ность нонспектаклярных авторов проблематизировала границы или стабильность субъектности — индивидуальной, коллективной, позитивной или негативной — фиксируя отстранение граждан от общего процесса принятия решений. Валерий Айзенберг писал: «Я делал работы о “высочках”, о пустом месте, о размывании объекта как целого. В конце концов, в 2000-х дошел до размывания себя в коллективном <...> —...то есть ты не уверен, что эти твои желания были позитивными, а более вероятно, они были общим желанием спрятаться, скрыться, исчезнуть? — И то, и другое. А лучше — улизнуть»⁹. Близость стратегий группы Escаре нонспектаклярному искусству проявилась и в перформансе Лизы Морозовой «Лиза и мертвые», которую Осмоловский называл «лучшей нонспектаклярной моделью наряду с Пани Броней»¹⁰.

В тексте «Несколько тезисов нонспектаклярного искусства»¹¹ Осмоловский отсылает к Марселю Дюшану и так называемому «эффекту Дюшана» в послевоенном искусстве¹². Отталкиваясь от этой фигуры, автор нового манифеста, радикально порывая с прежними подходами и методологическими установками, учреждает не только другое понимание художественного производства, но и обосновывает его в другой системе ценностей или в других дискурсивных ориентирах, зачастую противоположных шкалам восприятия и оценки, характерным для девяностых: «Погружение в обыденность, уход на задний план, избегание чрезмерной сенсационности и публичности — вот краткие методологические определения новой тенденции».

Специфической чертой нонспектаклярной эстетики становится эффект, который автор называет индукцией. Андрей Фоменко подметил его эквивалентность понятию острашения Виктора Шкловского¹³. Этот эффект призван эмансипировать зрителя, разотчуждать его восприятие — и тем самым способствовать его становлению как самоконтролирующего и просвещенного субъекта, а отсюда и обретению гражданского общества, важной частью которого является система художественных институций. Таким образом, субъект нонспектаклярного искусства — это уже не демос и охлос уличной

стихии, как десятилетие назад, он приобрел черты элитарности. Нонспектакулярное искусство, «постоянно ускользающее от непосредственного контакта со зрителем»¹⁴, было нацелено на «создание дистанции к обществу и поиск автономного места искусства»¹⁵. Поэтому нонспектакулярные практики также названы микрополитическими — термином, почерпнутым из важных для девяностых текстов Делеза и Гваттари — то есть генерирующими критическое знание и чувствование в масштабах намного более узких, нежели это стремились сделать в акциях «Баррикада» и «Против всех», что свидетельствует об утрате веры в возможность перехватить медийную гегемонию посредством художественной практики¹⁶. Наконец, другим нововведением по отношению к акционизму стало внедрение метафоричности и поэтичности в способы означивания¹⁷.

IV. Репрессии и желание скрыться

Период нонспектакулярного искусства завершился двумя выставками — «Искусство без оправданий» в Музее архитектуры и «Как политические позиции превращаются в форму» в фонде Стелла. Первая сопровождалась каталогом, для которого Осмоловский написал апологию поворота к объектному производству, легитимизируемому эстетической автономией. Трансформацию в своей практике он объясняет переосмыслением политического действия — в первую очередь в результате террористических атак 11 сентября. Однако намного более понятным отказ от прямых действий становится в контексте: с одной стороны, страха репрессий, который стал снова насущным в результате перехода президентской власти от Бориса Ельцина к Владимиру Путину, военных преступлений на Северном Кавказе, контртеррористических мер чрезвычайного положения и усиления роли спецслужб; с другой — неудавшейся попытки интеграции в евроамериканский институциональный процесс. Эти два обстоятельства сопутствовали друг другу, обрисовывая ограничительные параметры акционистской стратегии. В 1996 году на выставке «Интерпол» в Стокгольме Александр Бренер спровоцировал скандал, когда

в ходе перформанса разрушил инсталляцию китайского художника Вэнда Гу, а Олег Кулик в своем амплуа человека-собаки, в соответствии с ролью, агрессивно бросался на посетителей. В декабре 1998 произведение «Юный безбожник» Авдея Тер-Оганьяна, в котором он рубил топором религиозные образы — православные иконы — спровоцировало эпохальную и даже провидческую реакцию со стороны ультраправых общественных групп, когда правительство и суд встали на сторону религиозных активистов. В результате этого перформанса Тер-Оганьяну пришлось бежать из страны, так же, как и Олегу Мавроматти два года спустя в результате его акции «Не верь глазам».

После «Баррикады на Никитской улице» начались преследования и самого Осмоловского. В 1998 году он и группа «Внеправительственная контрольная комиссия» анонсировали акцию «Против всех». Художники планировали проникнуть на трибуну мавзолея Ленина и вывесить лозунг, призывавший отдать предпочтение на парламентских выборах графе «Против всех партий», отражавшую хаотичную политическую атмосферу постсоветской России. В рукописной заметке Осмоловского, репродуцированной в ретроспективном каталоге, изданном тиражом сто экземпляров Ларисой Кашук в 1999 году, сообщается: «Идея акции заключалась в попытке вбежать на главную трибуну мавзолея и развернуть транспарант "Против всех партий"». Однако в органы ФСБ просочилась информация о готовящейся акции, и Красная площадь была перекрыта. Было стянуто до роты милиции и спецназа, передвижная радиостанция и две машины с водометами. Акция перенесена»¹⁸. Несмотря на то, что акция спустя год состоялась, без определенного перенесения не обошлось. «Перенесен» был сам акционизм, а на его место возшла нонспектакулярность, то есть незаметность, неразличимость, невидимость и не только произведения, но и художника, который желал скрыться и избежать наказания.

Спустя несколько лет Осмоловский вспоминал: «Мы рассматривали себя как политическую силу. Но мы сразу же попали под колпак ФСБ и встали перед выбором: или заниматься искусством, или надо уходить в



«Внеправительственная контрольная комиссия» «Баррикада на Большой Никитской». Документация акции 23 мая 1998. Предоставлено институтом «База».

подполье, грубо говоря, создавать систему конспиративных квартир, запастись оружием и так далее. Месяца три, пока за мной велась открытая слежка, я серьезно размышлял над этой дилеммой»¹⁹.

V. Сопротивление зрелищу или надзору?

В своих мемуарах Осмоловский вспоминает, что идея о «нонспектаклярном» зародилась у него под впечатлением от произведения «Движущая картина» Павла Альтхамера²⁰. В 2000 году вышло первое издание на русском языке «Общества спектакля» Ги Дебора, для задней стороны обложки которого Осмоловский сделал полупорнографический коллаж из вырезок из желтой прессы²¹. В тексте «Визуальность и индустрия развлечений», написанном под очевидным впечатлением от деборовской критики, художник констатирует невозможность и бессмысленность прямого действия. В противостояние капиталистической инструментализации зрительных ощущений он целепола-

гает подспудные, невидные или окольные траектории и критику, генерируемые частично автономной социальной группой художественного авангарда. Важно, что эту социальную группу Осмоловский не идентифицирует с подпольем, а, напротив, отождествляет с доминантной инфраструктурой глобального современного искусства или критического искусства с его дискурсивной составляющей. Впоследствии Виктор Мизяно назвал эту позицию «рефлексивным фетишизмом»²².

Однако в концепции общества спектакля художники рубежа девяностых–нулевых прочли указание не только на власть капитала, концентрированную в дистиллированном рекламном образе, визуальном фетише отчуждения или меновой стоимости, но и на тоталитарный бюрократическо-полицейский контроль, обмануть который, как представлялось, и могло нонспектаклярное искусство. Кроме того, явно чувствовалось стремление подвести черту под конструктом предыдущего десятилетия и перевернуть страницу.

Подводя итог девяностым, Осмоловский пишет о заблуждениях или «руководящих мифах»²³. На первое место он ставит миф о Западе как о демократическом рае. Далее следуют: миф художественной системы или сверхвалоризация институциональной инфраструктуры и создаваемой ей системы отношений, которые в их восприятии отсутствовали в посткоммунистической России; миф о леворадикальности современного искусства; миф успеха и конкуренции, в котором акционизм был гомологичен идеологии дикого рынка; «... и, наконец, последний миф — это миф о возможности равноправного диалога с западной художественной системой. Представлялось, что эстетические ценности являются безусловным ресурсом, который может сообщить, по крайней мере, некоторое подобие равноправия. На самом деле, для меня это очевидно, ни эстетика, ни творческий риск, ни последовательность выводов ресурсами не являются. Без государственной или частной финансовой поддержки никакие индивидуальные усилия российских художников не могут привести к приемлемым результатам». К этому перечню можно добавить еще один пункт, обратив внимание на использование слова «ресурсы», соотносящее художественные значения с восходящим положением экстрактивного капитала, который в результате демодернизационного шока после развала Советского Союза стал определяющим, собрав вокруг себя властную вертикаль и запустив процесс своей культурной легитимации по инициативе заискивающих перед ним деятелей современного искусства.

Характеризуя стратегию Бренера, с критикой которой Осмоловский выступал, он добавляет: «Методы сопротивления в современном мире значительно сложнее и тоньше»²⁴. Также достается Кулику, после чего Осмоловский пишет: «Понятие “левого” в западной культуре постоянно менялось. Каждое новое поколение формулировало свои принципы, не порывая в общем и целом с изначальной ориентацией. Та модель левого сознания, которая была взята радикальным искусством [т.е. московским акционизмом 1990-х] за основу в международном контексте, устарела лет на шестьде-

сят». Отмежевываясь от акционизма, проponent нового подхода не отказывается от критической позиции. Достижением этого периода он считает создание левого критического дискурса в искусстве, который, по его убеждению, будет оказывать формирующее влияние на будущие поколения.

VI. Реактивное образование

Психоаналитическая теория предлагает превосходный механизм объяснения регрессивных побуждений. Для динамики художественного развития особенно проявляющим понятием является реактивное образование. Словарь Лапланша-Понталиса определяет его следующим образом: «Психологическая установка или привычка, которые противоположны вытесненному желанию и выступают как реакция на него (например, стыд в противоположность эксгибиционистским наклонностям)»²⁵. Стремление нонспектаклярной стратегии начала нулевых к сокрытию вытесняет прежнюю наклонность акционизма девяностых к экспансивному самопредъявлению: «С экономической точки зрения, реактивное образование представляет собой противонагрузку того или иного элемента сознания, обладающую той же силой, что и бессознательная нагрузка, но противоположно направленную»²⁶.

Понятие реактивного образования Фрейд ввел в «Трех очерках по теории сексуальности», когда описывал анальную фазу и анальный характер: им свойственна амбивалентность садизма-мазохизма, желание нарушить и быть наказанным, а также определенное стирание границ субъективности. Более того, анальная фиксация также лежит в основе инвестиции в объект, в тяге к накоплению и трате, к определенной экономии ретенции. В акционизме часто отмечают маскулинную, мачистскую фалличность²⁷, но не лишена оснований и идея о том, что акционистский субъект носит в себе черты анального характера²⁸. Само Сверх-Я, как оно было концептуализировано в «Я и Оно» — это тоже напластование из реактивных образований.

Установку, формирующуюся в результате реактивного образования, Фрейд называл «первичным симптомом защиты» или «контр-симптомом». Если эксгибиционистское стрем-

ление спровоцировать наказание в уличных акциях девяностых было симптомом десублимации, то нонспектаклярная компульсия транспонировала художественную энергию на чистоту и рафинированность. Реактивное образование задействует механизмы, защищающие субъект от угрозы, исходящей из бессознательного. В данном случае соблазняющей угрозой было подвергнуться в результате десублимативного выброса протестной трансгрессии наказанию со стороны закона, как это случилось с Тер-Оганьяном, Мавроматти, Бренером. Методы незаметного и более чистого искусства были образованы как защитные механизмы, предохраняющие от этого исхода.

Поэтому первое произведение нонспектаклярного искусства — «Критику состояния стен» — можно рассматривать как экран, фильтрующий реактивный процесс отката. Он перенаправляет энергию практически на 180 градусов: от уличного, анархического действия, агрессивного протеста и мачистской витальности — в сторону утонченного

галерейного притязания, которое заключало бы в себе оппозиционную и действенную, при этом интеллектуально элитарную культуру, способную оказывать влияние на общественные процессы.

Самым иллюстративным искусствоведческим анализом с задействованием фрейдова понятия реактивного образования, которое также применимо и для политических процессов, на мой взгляд, является объяснение Розалинды Краусс в книге «Статьи о Пикассо» поворота художника от кубизма в сторону неоклассического пастиша²⁹. Полированная псевдоклассика заместила кубистский коллаж как защитная броня, с одной стороны, от абстракции, а с другой — от дюшановской механики и реди-мейда. Стоит отметить, что реактивное образование не является однозначно регрессивным. Как размышлял Ален Бадью во «Втором манифесте философии», оно также может выступать формой новаторства, когда апеллирует к традиции или трансцендентности, — например, эстетической ценности автономии³⁰.



«Внеправительственная контрольная комиссия» «Против всех» 1999. Предоставлено институтом «База».

Поэтому нонспектакулярность тоже следует трактовать как парадоксальное реактивное новаторство — что небесполезно в нынешний период крайней реакции.

Серию «Жуков» можно рассматривать как реактивное образование, которое овеществляет и захватывает фекальную нечистоту и анальный садизм, преобразует их в глянце-вые, приукрашенные и рыночно успешные объекты желания, предлагаемые на выбеленных стенах новой, частной институции современного искусства. Как их автор писал в эссе «По большому» — в своем титуле, отсылающем одновременно к идее институционального строительства и к фекальному удовлетворению выделения объектов — произведения нонспектакулярного искусства являлись индикаторами «фатального распада коммуникации»³¹. Игорь Чубаров в 2007 году с грустью констатировал: «В конечном счете актуальные в 1990-е художники стали дизайнерами и про-рабами буржуазного быта и образа жизни для новых олигархов, вернее, их скучающих тщеславных жен, открывших в центре Москвы галереи “современного искусства”. Их роль свелась к обеспечению культурной легитимации (если не “отмыва”) капитала, наработанного в процессе приватизации и криминала 1990-х, и идеологических запросов власти»³².

Момент нонспектакулярности в переходном периоде в искусстве и политике можно рассматривать как поучительную историю обусловленности искусства его внешними детерминантами. Но не только: новаторство и самокритический пересмотр в методологии открыли московскому искусству пути для дальнейшего развития³³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Чубаров И. Политтехнология формы, или Миссис политического. К вопросу о перерождении московского акционизма 1990-х // *Художественный журнал* № 67/68 (2008). С. 70–76. Чубаров обосновывает непреодолимость разрыва в периодизации меж двух десятилетий, обусловленную политическим авантюризмом (если не сказать оппортунизмом) и историческим становлением культуры при постсоветском капитализме.

² Осмоловский А. Прологомены к методологическому принуждению // *Художественный журнал* № 48–49 (2003). В этом же эссе автор заявляет: «Для

современного художника было бы непозволительной роскошью и неуместной претензией оставаться вне рынка», — характерная безапелляционность заявления спровоцировала немало осуждения.

³ Осмоловский А. Как было и как будет // *Художественный журнал* № 25 (1999). С. 23–28.

⁴ Круглый стол «Нонспектакулярность: доктрина или созерцание?» // *Художественный журнал* № 43/44 (2002). С. 78.

⁵ Осмоловский А. Воспоминания // *Девяностые от первого лица*. Том первый. М.: База, 2015. С. 89–104.

⁶ Киреев О. Интервью с Катрин Давид // *Радек 2*, специальный номер Trash-Каталог (1999). С. 218–219.

⁷ Киреев О. Интервью с Катрин Давид. С. 219. Курсив в оригинале.

⁸ Невозможное сообщество, книга 1. Хроника Программы Escape (1999–2010). Каталог выставки. М.: ММСИ, 2010. С. 29.

⁹ Айзенберг В. Вопрос всегда сильнее ответа: диалог с самим собой // *Невозможное сообщество*, книга 2. Каталог выставки. М.: ММСИ, 2011. С. 28.

¹⁰ Морозова Л. Выписка из дневника 11 декабря 2000 // *Невозможное сообщество*, книга 1. Хроника Программы Escape (1999–2010). Каталог выставки. М.: ММСИ, 2010. С. 35.

¹¹ Осмоловский А. Несколько тезисов нонспектакулярного искусства // *Художественный журнал* № 43/44 (2002). С. 71–72.

¹² Об эффекте Дюшана, во многом переконфигурировавшем искусство после 1960-х, см. *Buskirk M., Nixon M. (eds.) The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Восприятие Дюшана было детерминирующим при развитии поп-арта, концептуализма, стратегий дематериализации, изъятия, случая в послевоенном искусстве.

¹³ Фоменко А. Нонспектакулярность: за и против // *Художественный журнал* № 47 (2003). С. 53.

¹⁴ В 2000 году Осмоловский пишет об угрозе переизбытка товаризованной визуальности, которая подавляет гражданское общество и составляющие его индивидуальности. Соответственно, антивизуальная методология нонспектакулярного может рассматриваться как защита ценностей индивидуальной свободы и гражданского общества. Осмоловский А. Визуальность и индустрия развлечений // *Художественный журнал* № 40 (2000).

¹⁵ Осмоловский А. Чтобы понять, необходимо отойти: о выставке 100% зрение // 100% зрение. Каталог выставки. М.: галерея Риджина, 2002. Без пагинации.

¹⁶ Осмоловский А. Микрополитический манифест // Анатолий Осмоловский. Десять лет деятельности. Каталог. М.: Лариса Кашук, 1998. Без пагинации.

¹⁷ Нонспектакулярность: доктрина или созерцание? С. 78–79.

¹⁸ Осмоловский А. Десять лет деятельности. Каталог. М.: Лариса Кашук, 1998. Без пагинации.

¹⁹ Осмоловский А. Искусство и политехнологии. Опыт самокритики // *Красный журнал* (2006), перепечатано в Ковалев А. Российский акционизм 1990–2000. М.: WAM, 2007. С. 362.

²⁰ Осмоловский А. Воспоминания // *Девяностые от первого лица*. Том первый. М.: База, 2015. С. 89–104. Стоит допустить, что эта аутогенеалогия может являться ретроспективной проекцией, так как эти воспоминания Осмоловский писал во время подготовки ретроспективы в Венеции (2013) с внедрением нескольких работ Альтхамера при поддержке фонда «Виктория — искусство быть современным». По крайней мере, первым упоминанием роли «Движущейся картины» Альтхамера — площади, занятой неприметными актерами, изображавшими повседневные активности, — в разработке нонспектакулярного искусства является каталог той парной венецианской выставки: *Osmolovsky A. Selected Writings*. Moscow and Venice: v-a-c foundation and marsilio, 2014. P. 53.

²¹ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. Наиболее эксплицитно нонспектакулярное искусство как сопротивление власти медиаобраза охарактеризовано («Современное искусство должно быть незаметным») в Микитенко П. «Новости вчерашнего дня» // 100% зрение. Каталог выставки.

²² Мизиано В. Рефлексивный фетишизм Анатолия Осмоловского // Как политические позиции превращаются в форму. Каталог выставки. М.: фонд Стелла, 2004. Без пагинации.

²³ Осмоловский А. Как было и как будет. С. 25–26.

²⁴ Осмоловский А. Как было и как будет. С. 26.

²⁵ Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М.: ИНИОН, 2010. С. 321–322.

²⁶ Там же.

²⁷ Например, два ведущих критика-женщины девяностых, Маргарита Тупицына и Екатерина Дёготь, упирали на фаллическую природу акционизма в описании рекламной полосы в «ХЖ» в 1993, в которой Осмоловский позировал в кожаной куртке и с обнаженными гениталиями, приглашая к себе по домашнему адресу заинтересованных девушек. См. Тупицына М. Критическое оптиче-

ское: статьи о современном русском искусстве. М.: Ад Маргинем, 1997; Дёготь Е. Террористический натурализм. М.: Ад Маргинем, 1998.

²⁸ Сошлюсь на убедительные примеры подобного анализа в искусствоведении. Кристина Кэр в эссе «Родченко в Париже» интерпретирует конструктивистского субъекта как анальный характер: в стремлении к геометрическому упорядочению жизненного мира можно считать анальную пенетрацию тоталитарного насилия, а в заедствовании Родченко сажи или в его фиксации на предметном мире потребления — транспозицию анального влечения на объект. *Kiaer C. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge: The MIT Press, 2005. P. 199–240. Хэл Фостер исследует модернистскую субъективность с ее эстетической аскезой и минималистским функционализмом через прочтение эссе «Орнамент и преступление» Адольфа Лооса как манифестации анально-примитивистского вытеснения в *Foster H. Prosthetic Gods*. Cambridge: The MIT Press, 2004. P. 55–108.

²⁹ *Krauss R. The Picasso Papers*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

³⁰ *Badiou A. Second Manifesto of Philosophy*. Cambridge: Polity, 2011. P. 91–101.

³¹ Осмоловский А. По большому // *Художественный журнал* № 53 (2003).

³² Чубаров И. Политехнология формы, или Мимесис политического. К вопросу о перерождении московского акционизма 1990-х.

³³ Как писал художественный критик Александр Евангели уже в следующем десятилетии, бросая взгляд на искусство нулевых: «Продуктивность нонспектакулярной стратегии заключалась в разработке новых режимов видения, в подготовке места для чистого формалистического высказывания». *Евангели А. До и после миллениума // Диалог искусств* № 2 (2011). С. 72. О влиянии нонспектакулярного искусства на практику Стаса Шурипы и его студентов по школе ИПСИ см. Софронов Е. Риторика темпоральности // *Художественный журнал* № 98 (Лето 2016). С. 100–113.

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

Художественный критик.

Редактор «ХЖ».

Живет в Москве.



Хаим Сокол «Ромео и Джульетта»,
2009. Фото предоставлено автором.

Хаим Сокол

Управляемая автономия и суп из камня

*Так прошло время первого поколения,
но и все следующие не были иными,
только росло мастерство,
а с ним и воинственность.*

*Вдобавок уже второе или третье
поколение поняло бессмысленность
строительства такой башни,
но все были уже слишком крепко связаны
друг с другом, чтобы покинуть город.*

Франц Кафка. «Городской герб»

В период 2008–2012 годов в структуре современного искусства в России происходит институциональный поворот, результаты которого мы ощущаем только сегодня. В неолиберальной реальности наблюдается «переход от культуры, существовавшей и поддерживавшейся в ситуации относительной автономии буржуазной публичной сферы, к эпохе корпоративной культуры, спонсорства и контроля»¹. После кризиса 2008 года старая институциональная система, основанная на союзе федеральных и муниципальных музеев и галерейного бизнеса, начинает рассыпаться. Иллюзии относительно рынка как главного инструмента самоокупаемости, а значит, залога автономии, окончательно развеиваются. Старейшие галереи, с 1990-х занимавшие важное, если не главное место в институциональной жизни, постепенно уходят с авансцены. В 2012 году официально закрываются галереи Гельмана и Айдан, а галерея XL сворачивает коммерческую деятельность. В современное искусство приходит большой капитал, который, однако, не собирается поддерживать старую систему, но предъявляет собственные права на институциональное пространство. В 2008 году

открывается Гараж, в пространстве которого программно проходят выставки корифеев современного искусства Ильи и Эмили Кабаковых, Марка Ротко, Энтони Гормли, а в 2009 — Основной проект 3-й Московской биеннале «Без исключений», по сути музейная выставка, которую ее куратор Жан-Юбер Мартен показал первоначально в центре Помпиду в бытность свою директором этого музея. Тем самым Гараж как институция последовательно работает на музейную репутацию и в 2014 году, после переезда в собственное постоянное пространство в парке Горького, официально утверждается в статусе музея. В 2009 году открывается фонд V-A-C, который также сразу осуществляет серию масштабных кураторских проектов на разных площадках и становится фактически институцией без стен. Стены, впрочем, уже строятся — в 2017 году открывается после реставрации постоянное здание фонда на Джудекке в Венеции, а в 2019 в гигантском пространстве бывшей ГЭС в центре Москвы должен открыться новый музей. В 2010 Стелла Кесаева, глава фонда «Стелла», получает от Министерства культуры шестилетний мандат на проведение выставок в российском павильоне в Венеции. То есть частной институции был дан карт-бланш на установление символических иерархий, которые, кстати, поддерживаются фондом Артхроника посредством премии Кандинского. Впрочем, сейчас государство вернуло себе этот мандат. Сегодня право представлять Россию дано исключительно государственным институциям, а частным позволено за собственные деньги показывать лишь современное искусство России на локальной и международной арт-сценах.



Группа «МишМаш» «Сводная таблица показателей творческой группы "МишМаш"», 2009. Фото предоставлено автором.

Таким образом центр тяжести художественной, образовательной, исследовательской и выставочной жизни смещается в сторону частных институций. Автономия подменяется финансовой независимостью, а сообщество — институциональной инфраструктурой. Недаром примерно в этот же период в лексикон современного искусства в России вводится новое понятие «арт-менеджер», потребность в котором с тех пор неуклонно растет. Заключив новый союз с капиталом, современное искусство переходит в новый режим существования, который можно назвать «управляемой автономией». Управляемой и в смысле менеджмента — внутри новых институций действуют корпоративные законы управления, и в смысле внешней регуляции. Ведь несмотря на кажущееся могущество новых олигархических

фондов, управлять ими гораздо легче, чем сообществом. Так, например, созидательная и финансовая энергия новых институций используется городскими властями Москвы и Санкт-Петербурга в процессе тотальной деполитизации публичных пространств — парк Горького и ВДНХ в Москве, Новая Голландия в Петербурге. В результате сейчас на карте обоих городов появилось сразу несколько «псевдопубличных» культурных пространств, «доступ в которые открыт, но владение которыми частное (к примеру, торговые центры). «Публичность» (publicness) городских пространств становится пересечением проблем собственности, управления, открытости и ограничений доступа»². В этом смысле само современное искусство как институт тоже деполитизируется и полностью переводится в частную сферу. Неслучайно

крупные институции возникают как дела семейные, а значит, сугубо частные, если вспомнить разделение Ханны Арендт публичного и частного пространств.

К этому следует добавить, что Гараж и Фонд V-A-C почти одновременно иницируют исследовательские проекты. Гараж активно приобретает архивы классиков московского концептуализма. И хотя сами по себе это прекрасные инициативы, остается привкус установления частного контроля над историей, а значит, и исторической гегемонии. Ведь, как убедительно показывает Агамбен, поиск *arche* (истока) означает и поиск того, кто повелевает³.

В этой ситуации возникает закономерный вопрос об альтернативах. В самом появлении новых институций нет ничего плохого. Под их эгидой осуществляются важные проекты. Но вопрос об альтернативах встает в контексте более широкой проблемы — есть ли у современного искусства в России какой-либо шанс опровергнуть, казалось бы, неумолимую логику приватизации и осознать себя общественным институтом?

В 2010 и 2011 годах по инициативе группы «Что делать?» проходят соответственно первый и второй Майские конгрессы, объединившие довольно широкий круг работников культуры из сферы современного искусства. По итогам второго Майского конгресса группой художников и кураторов предпринимается попытка создать профессиональный союз работников культуры. Однако она заканчивается неудачей по причине полного отсутствия консолидации и солидарности в художественном сообществе. В свете этого следует задать еще один вопрос — помимо открытых активистских форм сопротивления возможны ли иные модусы существования в искусстве, альтернативные институциональным? Чтобы ответить на него, обратимся к забытому опыту из недавней истории отечественного современного искусства, который, возможно, именно в силу своей затерянности, утопичности и даже нежизнеспособности, обладает той открытостью незавершенности, которая дает надежду на освобождение.

В 2009 году в ныне уже не существующей галерее «Ателье № 2» на Винзаводе прошла

выставка «Суп из камня». В выставке принимали участие Наталья Зинцова, Андрей Кузькин, Лиза Морозова, группа МишМаш (Мария Сумнина и Михаил Лейкин), Хаим Сокол и Ирина Штейнберг. Сразу оговоримся, участники выставки — самостоятельные и самобытные художники, не работающие в рамках единой программы или идеологии и не объединенные в группу. Тем не менее, несмотря на все различия, именно их принадлежность к определенному поколению и невротическое ощущение себя как «места травмы», перефразируя Пьера Нора, предопределило их особое отношение к искусству и с искусством, которое нашло отражение в данной выставке. «Суп из камня» был не только и не столько очередным опытом самоорганизации. Выставка была программно не кураторской. Как в старой английской сказке, в которой каждый



Андрей Кузькин «Рождение», 2008. Фото представлено автором.



Наталья Зинцова «Птички», 2009. Фото предоставлено автором.

житель деревни принес что-то из продуктов в общий котел, художники принесли в пространство выставки свои работы. В переписке с Хаимом Соколом Ирина Штейнберг описывала идею так: «Суп из камня, как суп из ничего, из самых простых ингредиентов. Каждый участник должен был дать то, что есть именно у него. Это что-то могло быть очень простым, лаконичным, но в то же время глубоко пережитым, насущным, экзистенциальным. Здесь как бы отсутствует общий рецепт (кураторский замысел), приоритет получает художник, его работа. "Суп из камня" здесь — лишь повод поделиться тем, что уже пережито (эмоционально, интеллектуально, просто физически и т. д.) и может оказаться интересно другому. Отсутствие общего рецепта здесь ключевой момент»⁴.

В этом определении можно выделить три ключевых момента. Первый — видение вы-

ставки как не иерархического, а горизонтального публичного пространства, потенциально открытого как для зрителей, так и для других художников. Задача или по крайней мере (под)сознательное стремление участников выставки заключалось в том, чтобы отказаться от технократической модели, основанной на экспертизе и конкурентной борьбе. Ведь присутствие куратора подразумевает отбор, а значит, неизбежно создает конкуренцию среди художников. Более того, художники в этом проекте отказываются и от собственной позиции «эксперта», к которому зритель приходит за неким знанием. Неслучайно название выставки не формулировало тему, но задавало лишь общую (социальную) рамку. Ирина Штейнберг пишет: «В "Супе из камня" никто никого не соблазняет. Жителям деревни просто становится интересно, что это незнакомцы

варят на площади? Оказывается — суп из камня — еще интересней! Они сами спрашивают незнакомцев и, получая ответ, решают участвовать в необычном деле»⁵. В статье «Почему — музей?» Борис Гройс утверждает, что выставка современного искусства как медиум имеет большой эмансипаторный потенциал, позволяя временным сообществам зрителей, образовавшимся вокруг нее, осознать себя за счет основного фокуса не на произведениях, а на способе производства и существования самой выставки, то есть на контексте, в котором существуют и сами зрители⁶. К этому следует добавить, что эмансипация будет более полной, если сообществом осознают себя не только зрители, но и художники. Ведь несмотря на то, что между художниками гораздо больше общего, нежели между случайными зрителями на выставке, вопрос включения в проект остается прерогативой куратора и/или институции, а значит, внешним по отношению к художникам. Следовательно, с позиции художников, объединенных на групповой выставке, они образуют такое же случайное и неустойчивое сообщество, как и зрители. Данную выставку стоит рассматривать именно как предельный опыт партисипации, в котором если не отменяются, то хотя бы нейтрализуются всякие символические иерархии — и художники, и зрители уравниваются в едином творческом пространстве. Это пространство сродни советскому концерту художественной самодеятельности в доме культуры или

сельском клубе, в котором деление на выступающих и публику весьма условно и каждый в потенциале может занять место на сцене или в зрительном зале. В этом смысле название выставки отсылает именно к общинному опыту.

Второй момент, на который стоит обратить внимание, — понимание искусства как передачи опыта, того, «что уже пережито (эмоционально, интеллектуально, просто физически и т. д.)». Точнее, этим художникам искусство дает тот опыт, в котором каждый из них обретает себя. Это общая черта для всех участников выставки. Символично, что Андрей Кузькин выставил случайно сохранившийся обрывок старой газеты 1979 года — года его рождения. Момент рождения художника и момент рождения произведения искусства как бы совпадают. Важно подчеркнуть, что речь не идет об экзистенциальных практиках. Скорее, такое восприятие искусства ближе к понятию «счастье публичности», возникшему в Америке в XVIII веке. Ханна Арендт в книге «О революции» пишет: «Под публичной свободой (французский эквивалент “счастья публичности”, прим. автора) американцы понимали непосредственное участие в публичных делах, а потому любая связанная с этим деятельность не считалась обузой, а, напротив, дарила вовлеченным в нее несравнимое чувство счастья, которое нельзя было получить где бы то ни было еще»⁷. То есть по сути это политическое переживание искусства. Интересно, что



Наталья Зинцова «Птички», 2009. Фото предоставлено автором.



Елизавета Морозова «Памяти ушедших носителей», 2009. Фото предоставлено автором.

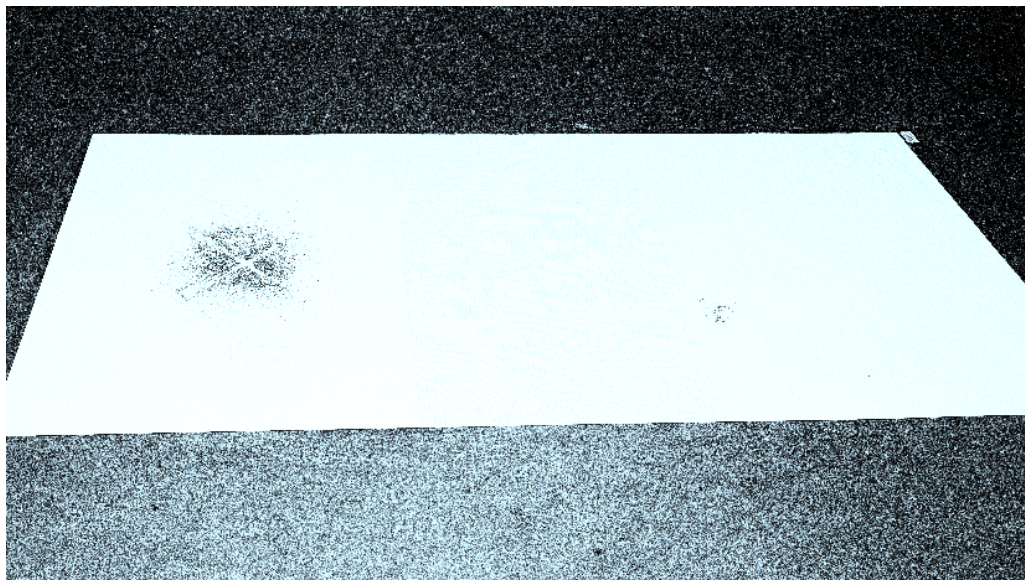
буквально уже через два года такое смешение политического и художественного, при котором политика воспринималась как своего рода художественная деятельность, дарующая несравненное счастье и наоборот, легло в основу движения Оккупай.

И наконец последний ключевой момент — обращение к опыту, характерное для всех художников-участников выставки, неизбежно связано с меланхолией.

Все художники-участники выставки родились в 1970-е годы прошлого века. Они младшие дети социализма. Социализм, каким бы уродливым и дряхлым он ни был к 1970-м годам, любил своих поздних детей. Любовь пожилых родителей к своим поздним отпрыскам особая — нежная, всепрощающая, лишенная строгости и в то же время слишком трепетная, чрезмерная, даже назойливая. Поздние дети часто избалованы и невротичны. Им трудно во взрослой жизни. Тем более, если эта взрослая жизнь начинается со смерти престарелых

родителей. Меланхолия художников, рожденных в 1970-е, связана именно с такой травмой при переходе во взрослую жизнь, который совпал с переходом от социализма к капитализму. «Но разбит твой позвоночник, Мой прекрасный жалкий век!»⁸. Однако эта меланхолия начисто лишена ностальгического аспекта. Скорее, можно сказать так — травма сформировала у этих художников особый меланхолический взгляд и чувство утраты, которые они проецируют на мир. «Опыт, который хранит произведение искусства, — это опыт увиденного, это то, до чего "досмотрелся" художник. Переживания и впечатления здесь играют скорее роль своеобразной оптики, которую он использует», — пишет Ирина Штейнберг⁹. Иными словами, меланхолия в данном случае — это особый модус восприятия, который позволяет видеть несовершенство мира в исторической перспективе. То есть меланхолия или чувство утраты становится здесь критическим, а в пределе эмансипирующим, инструментом в духе Вальтера Беньямина. Джонатан Флэтли в статье «Москва и меланхолия», описывая особое понимание исторического материализма Вальтера Беньямина, пишет: «...если традиция от Аристотеля до романтиков приписывала меланхолии способность обострять индивидуальные умственные способности и вызывать к жизни творческий гений, то Беньямин полагал, что она вызывает историко-аллегорическое прозрение. Другими словами, хотя она и является для Беньямина субъективно переживаемым феноменом, он видит ее ценность не в индивидуальной сфере, а в том, что она открывает индивиду историческую природу его страданий и логику самой истории. То есть ценность ее по сути своей политическая»¹⁰.

Сегодняшние сорокалетние-плюс, сверстники Ленина, Малевича и Розы Люксембург ровно через сто лет, упустили свою революцию, прошлую и будущую. Прекрасное далёко, обещанное именно им гостьей из будущего, оказалось, вопреки просьбам, очень жестоким. Не обретя плоть как явление, они застряли призраками в зазоре между старшими поколениями (художники 1980–90-х — в возрасте от 50, круг московских концептуалистов — в возрасте от 70) и становящейся все



Ирина Штейнберг «Без названия (елка)», 2009. Фото предоставлено автором.

более плотной массой молодых художников «до 35». Но, как писал Вальтер Беньямин, «нам, как и всякому предшествующему роду сообщена слабая мессианская сила»¹¹. Возможно, сегодня, в атмосфере официального исторического триумфа, с одной стороны (который является истинной причиной культа молодости) и всеобщей депрессии, ресентимента и цинизма, с другой, нам более чем когда-либо необходимо горькое, но исцеляющее чувство меланхолии, производимой в избытке именно этим поколением.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: V-A-C press, 2016. С. 370.

² Трубина Е. Публика: краткий очерк понятия // Ярская-Смирнова Е., Романов П. (ред.) Публичная сфера: теория, методология кейс стади. М.: ЦСПГИ, Вариант, 2013. С. 32.

³ Агамбен Д. Что такое повелевать? М.: Грюнд-риссе, 2013.

⁴ Отрывки из переписки Хайма Сокола и Ирины Штейнберг были опубликованы вместо пресс-релиза к выставке «Суп из камня».

⁵ Там же.

⁶ Гройс Б. Почему — музей? // Художественный журнал № 88 (2012).

⁷ Арендт Х. О революции. М.: Европа, 2011. С. 161.

⁸ Мандельштам О. Век (1922) // Полное собрание сочинений и писем. Том 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 127–128.

⁹ Пресс-релиз выставки «Суп из камня».

¹⁰ Флэтли Д. Москва и меланхолия // Логос № 26 (5/6, 2000). С. 11–28.

¹¹ Беньямин В. О понятии истории // Учение о подобии. Метаэстетические произведения. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. С. 238.

Хайм Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Живет в Москве.



Дмитрий Филиппов «Эхо чего-то прекрасного», 2015. Вид инсталляции в галерее «Треугольник», Москва.
Предоставлено художником.

Александра Шестакова

Взрывы субъектности

Третий номер «Художественного журнала», вышедший в 1993 году, открывался манифестом Анатолия Осмоловского «Поколение убивает поколение». Тогда еще молодой художник так характеризовал интересы своих современников: «Вопросы, интересующие художника 90-х, просты, как тесты психоаналитика. Расскажи о самом счастливом дне своей жизни. Что пугает тебя больше всего в жизни? Что ты можешь сказать такого, что бы испортило человеку настроение? И т. д. Современный художник — это человек, нашедший в себе силы показать себя таким, какой он есть. Прежде всего — честность»¹.

Позднее на тождестве жизни и творчества настаивает и другой акционист, Александр Бренер. В рецензии на выставку Гии Ригвавы он пишет: «Материалом Ригвавы, как и материалом любого стоящего художника, является сама жизнь»². В свою очередь Владимир Сальников, подводя итоги девяностых, называл искренность одной из ключевых особенностей художников того времени: «Художник 90-х назойливо демонстрирует свою персональность, свою искренность, свою фигуру, собственное лицо автора. <...> Однако, что касается искусства, искренность — не свойство характера художника, но определенный дискурс. Бренер, например, человек скрытный, затаенный, отнюдь не искренний или прямой. Соответственно, всякий, собирающийся выглядеть искренним, прямым, вынужден выбирать из готовых форм, иначе никто не заметит этого свойства его высказываний»³. Действительно, искренность может быть считана только благодаря знанию о том, что значит «быть искренним», и, следовательно, в публичном поле она неизбежно связана с воспроизводством определенных культурных кодов.

Другими важными свойствами художнического субъекта 90-х были постоянная демонстрация силы и «воли к изменению реальности». Александр Бренер в «Посвящается Чечне»

писал: «Начну с того, что художник должен — и он обязан это сделать! — охватить своим пониманием всю проблему и всю реальность целиком и дать им свой человеческий ответ. В настоящий момент этот ответ может носить исключительно личностный, но никак не национальный или цеховой характер... Этот ответ лежит прежде всего в сфере этики, но никак не эстетики. (Именно с «новой этики» начинается всякое новое искусство, а новая реальность требует нового искусства) Этот ответ диктуется внутренним опытом каждого художника. (А требование любого внутреннего опыта — совпасть с реальностью мира). И, наконец, этот ответ должен стать не только частью наступающей реальности, но и в значительной степени изменить эту реальность, причем никак не в пользу ни сегодняшних хозяев богатств, ни их алчных и корыстных «конкурентов». В чью тогда пользу? Этот ответ каждый художник должен найти в себе»⁴.

И, наконец, третьей особенностью искусства 90-х была ярко-выраженная телесность. Так, например, Татьяна Либерман в интервью Ирине Базилевой говорила об интересовавшей ее «фигурности тела». Екатерина Деготь в статье 1995 года называла многочисленные обращения московских художников к телесности «экспозиционистскими жестами»⁵ и отмечала, что такой жест во многом становился «коммуникативным насилием, последним аргументом в споре». Эти реплики фиксируют два противоположных отношения к телу, характерных для 1990-х: с одной стороны, телесность была чем-то вроде последнего оружия в борьбе с миром, с другой — разговор о телесности переходил в плоскость эстетики.

Однако зачем говорить о 90-х в 2017 году? Многих героев тех лет сегодня интере-



Наталья Тимофеева «Эдикула», 2015. Вид инсталляции на выставке «Leaving tomorrow» в ЦСИ Винзавод, Москва. Куратор Иван Исаев. Предоставлено Иваном Исаевым.

суют совсем иные проблемы, кто-то уехал из России, а кто-то вообще перестал заниматься искусством, осознав неэффективность этих практик в деле изменения мира или зарабатывания денег. Описанная выше субъектность художника, в чем-то подобная взрыву, не была изобретением того времени. Подобное происходило и раньше, генеалогию можно было бы вести от авангарда, через модернизм, захватив даже некоторых представителей искусства 80-х годов. Например, группу «Мухоморы» с их известным стихотворением:

Нужно быть яркою силой в искусстве,
Чтобы безмерною кистью владеть.
Чтобы весь мир растопить в своем
пламенном чувстве
И заставлять цепенеть!
И заставлять цепенеть!⁶.

Один из таких взрывов, правда, не такой мощный, можно наблюдать и в работах художников 2010-х годов.

Личностное, как главный источник и, что важнее, центральный элемент художественного высказывания, проявляется сегодня у многих молодых авторов. Так, например, Дмитрий Филиппов на выставке «Эхо чего-то прекрасного» показывал долгое интервью с собственным отцом, его коллега по галерее «Электрозавод» Наталья Тимофеева на групповой выставке «Leaving tomorrow» представила фотографию себя обнаженной, видя в этом образ максимально возможной искренности. В рамках того же тренда центральной идеей выставки Хаимы Саидудиновой и Заиры Магометовой в центре «Красный» была «реабилитация родных ощущений запахов и чувств». Подобные примеры можно встретить почти на каждой выставке выпускников художественных школ современного искусства. Правда, спустя двадцать семь лет честность больше не представляется радикальной стратегией, какой она казалась в девяностые годы, после десятилетий запрета на любую искренность. Теперь личное, перестав быть табуированным или же

хоть сколько-нибудь критическим, повторяет логику сетей коммуникации, состоящих из всевозможных частных мнений. Как и в девяностые, сегодня «быть искренним» значит «быть опознанным как искренний», только теперь такое распознавание мало что меняет в восприятии искусства.

Демонстрация силы и «воли к изменению реальности» также остались важными свойствами субъектности некоторых художников 2010-х годов. Что проявляется все в том же желании изменить мир посредством художественного жеста или же в вере в то, что реальность — лишь материал для осуществления замыслов полного энергии преобразования Творца. Все также основным инструментом является акция, главный адресат которой — медийное пространство. Правда, теперь акция не заканчивается единичным политическим действием и может продолжаться в судебных сводках.

Что же касается восприятия художниками телесности, то оно все же изменилось по сравнению с 1990-ми. Тело теперь, скорее, угнетенное, чем насилующее.

Конструирование образа художника предполагает и конструирование определенного типа зрителя⁷. Однако зритель девяностых, если и присутствовал, то лишь в иронической форме заказа определенной части общества на определенные изображения, чему и посвящен проект Александра Виноградова и Владимира Дубосарского «Картины на заказ», и о чем они рассуждают в беседе с Дмитрием Гутыным⁸. В остальном же зритель в 1990-е отсутствовал. «Наконец у искусства, лишенного трансцендентального начала, рыночной цены или же познавательной ценности, искусства, замкнутого в своем циркулировании самими границами тусовки, может быть лишь одно предназначение — быть формой самоорганизации и самовоспроизведения тусовки. Говоря иначе, искусство предназначено потреблению в замкнутом сообществе, не имеет иных целей кроме как консолидации взаимодействия этого сообщества и не знает иных эстетических форм, кроме эстетизации самого этого взаимодействия», — писал Виктор Мизиано⁹. Худо-



Дмитрий Филиппов «Эхо чего-то прекрасного», 2015. Вид инсталляции в галерее «Электрозавод», Москва. Предоставлено галереей «Электрозавод».

ник в этой ситуации создавал лишь поводы для встреч, а заодно и манифестировал собственную субъектность, легитимируя себя для «тусовочного» наблюдателя». И хотя с тех пор появились какие-то новые институции (а некоторые даже успели исчезнуть), новые издания (а некоторые даже успели исчезнуть), все также основной деятельностью многих художников остается самоманифестация, а проекты, посвященные исключительно локальной художественной ситуации, можно встретить буквально на каждой выставке выпускников художественных школ или же в самоорганизованных художественных пространствах¹⁰. Возможно, дело не в институциях, а в определенной инерции мышления. Искусство мыслится не как часть сложной сети с множеством различных акторов, а, скорее, как зависшая в сферическом вакууме практика, в такой модели мышления внешнему наблюдателю просто неоткуда появиться. Впрочем, стабильных связей с общественными институтами у искусства в России так и не образовалось, существуют лишь единичные попытки, все также держащиеся на индивидуальных инициативах.

Возможно, еще одной причиной возникновения сильной субъектности в девяностые была общая культурная ситуация тех лет. «Местная культура потеряла стержень, ее очень трудно артикулировать, а любая сильная артикуляция — и левацкая, и националистическая — привлекает тем, что в ней есть хоть какая-то структура», — говорил Дмитрий Александрович Пригов в одном из интервью¹¹. Описанный выше образ художника был логичной частью такого мира. Однако же в современной ситуации воспроизводство сильной, витальной субъектности становится воспроизводством субъектности власти. Теперь именно власть апроприировала роль сильного субъекта, способного «замочить (врагов) в сортире» или же направить танки в нужном направлении. В подобной ситуации логичным выходом могло бы быть ускользание не только от сильной, но и от любой субъектности. Возможно, мышлению в логике субъект-объект стоит противопоставить мышление в логике объект-среда¹², а художнику помыслить себя частью множества различных сетей, в которых акторами могут

быть, скажем, общественные движения, ржавчина и направления ветра¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Осмоловский А. Поколение убивает поколение // *Художественный журнал* № 3 (1993). С. 3.

² Бренер А. Гия Ригвава «Я ненавижу государство. Искусство внутреннего пространства» // *Художественный журнал* № 5 (1994). С. 73.

³ Сальников В. Произведение искусства и автор в 90-е годы. Создание произведения через расследование проступка в художественной практике московских художников 90-х // *Художественный журнал* № 25 (1999). С. 19.

⁴ Бренер А. Посвящается Чечне // *Художественный журнал* № 7 (1995). С. 28.

⁵ Деготь Е. Новые приключения неувидимых и неужных // *Художественный журнал* № 9 (1995). С. 48.

⁶ Гундлах С., Звездочетов К., Мироненко В., Мироненко С. При участии Батова С. Посвящение // Золотой диск (1981). Доступно по <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1450>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 17 января 2017.

⁷ Шурипа С. Империя спецэффектов // *Художественный журнал* № 64 (2007).

⁸ Гутов Д. Александр Виноградов и Владимир Дубосарский. Беседа с Дмитрием Гутовым // *Художественный журнал* № 8 (1995). С. 84–86.

⁹ Мизиано В. Культурные противоречия тусовки (1999) // «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

¹⁰ В качестве ярких примеров таких выставок можно назвать «Изжогу» в галерее «Электрозавод» (Кураторы — Наталья Тимофеева и Виктория Малкова) и «Луна на нуле» в центре «Красный» (Участники: Лета Добровольская, Ангелина Меренкова, Наталья Тарр, консультант Павел Гладков, режиссер Анна Стукалина).

¹¹ Актуальные интервью // *Художественный журнал* № 4 (1994). С. 42.

¹² Огурцов С. Нейротекст, или Практика выращивания невозможных тел // aroundart.org, декабрь 2016, доступно по <http://aroundart.org/book-suslova-01-nejrotekst/>.

¹³ Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб: Издательство Европейского университета, 2006.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году.

Художественный критик. Живет в Москве.

Анатолий Осмоловский

Исповедь художника авангардиста



Вид экспозиции «...ура! Скульптура!» в ЦСИ «Винзавод», 2015. Куратор Анатолий Осмоловский, экспозиционное решение Светлана Баскова. Фото Павел Киселев. Предоставлено институтом «База».

Мне сейчас, конечно, очень тяжело. Такое ощущение, что весь воздух выпили...

Наше поколение воспитывалось и мужало в атмосфере свободы (в иные годы почти анархической). Девяностые были временем «падения стен», преодоления границ, снятия запретов. Поэтому мы все были ориентированы на контакт, диалог, коммуникацию и, конечно, на успех как завершающую стадию этого всеохватного процесса освобождения.

Но что понималось под успехом? Конечно, не коммерческая его составляющая. Уже хотя бы просто потому, что в девяностые годы

рынка искусства здесь не было, и все усилия, направленные на его имитацию, выглядели, как минимум, комично. Это не вполне сегодня понимают, но даже громадные полотна ныне коммерчески успешных художников Дубосарского-Виноградова возникли в ситуации полного отсутствия художественного рынка. Что касается каких-то институциональных достижений — выставки в музеях, попадание в те или иные коллекции, участие в кураторских проектах — разумеется, они служили определенным ориентиром (так неучастие в девяностые российских художников в двух подряд



Александр Плюснин «Nike air max men (athleisure)», 2016. Выставка «Сырое/Вареное», Московский музей современного искусства. Фото Павел Киселев. Предоставлено институтом «База».

выставках Документа воспринималось чрезвычайно болезненно). Но молодой художник об этом не особенно думает, поскольку не имеет по своей неопытности достаточных на то оснований. И даже массмедийная известность, в которой традиционно оценивается успех, была в те годы второстепенна, а точнее — инструментальна. Главным критерием успеха для нас в те годы было ПОЛНОПРАВНОЕ УЧАСТИЕ в общественно-политических процессах новой России. В это понятие мы вкладывали политическое содержание, а не прагматический расчет. Поэтому почти никто из художников девяностых не создавал произведения во имя их самих, то есть во имя чисто художественного эффекта.

Но это не значит, что художники девяностых занимались исключительно социально-политическими проектами. Как раз наоборот.

Когда искусство приобретает характер прямого политического высказывания, можно констатировать утрату им своего влияния. Помню, как однажды Валерий Кошляков в «Галерее в Трехпрудном переулке», просматривая какую-то газету, возмущился: «Зачем они пишут о политике? Вот идиоты! Ведь наступила свобода и можно писать об искусстве!». Эта, казалось бы, наивная претензия на самом деле довольно точно передавала осознание художником места и значения искусства в обществе того времени. Каждая выставка ни много ни мало понималась как модель переустройства мира. Даже такие вроде бы аполитичные работы как картоны с развалинами античных или барочных строений самого Кошлякова были самым настоящим политическим высказыванием о современном мире. То есть искусство было полноправным участником общественного диалога, и высказывание художника воспринималось серьезно. Так, например, если пролистать каталог одной из первых выставок постконцептуального поколения художников «За культурный отдых» (1990 год), то сразу становится ясно, что это не столько выставка, сколько политическая программа изменения повседневной жизни.

Как-то находясь в Министерстве культуры РФ, Марат Гельман воскликнул: «Художники из Союза художников нам не конкуренты. У них нет ПРОЕКТА! Они работают в режиме: что прикажете? Но власть не знает, что ей нужно, а мы знаем!». Это утверждение, весьма наивное для российской ментальности, тем не менее акцентирует общественно-политическое значение искусства и отвечает представлению о современном художнике как акторе глобального (всеохватывающего) проекта.

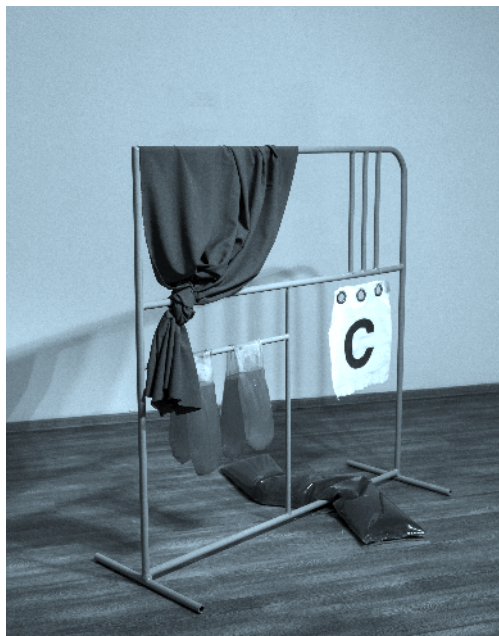
Но что если у власти появляется свой проект? Или, что в данный момент и произошло, проектную инициативу власть передоверит церкви как институту более массовому и популярному? Следуя логике, в этом случае современный художник должен остаться не у дел. Но нет, у него появились дела: в нулевые годы возник российский арт-рынок. С «неба» упали деньги. Деньги — это как наркотик или анестезия. Их наличие позволяет художнику реализовывать фантастические проекты. Вот я, например, в нулевые издал огромный том теоретических и литературных текстов журна-

ла «Tel Quel». Но в результате этого коммерческого бума, под шелест купюр искусство в России окончательно утратило свою общественно-политическую значимость. Оно лишилось голоса и стало ТОЛЬКО визуальным (фетишистски-рыночным) объектом. Осталось дожидаться закономерного очередного экономического кризиса, чтобы понять, в какую яму попали все деятели культуры.

Конечно, можно надеяться на Запад — на этого справедливого судью, «варяжского князя», способного выступить незаинтересованным арбитром. Со времен Остапа Бендера у нас это стало уже почти традицией. Чтобы развенчать этот миф, здесь будет уместным рассказать один фактически анекдотический случай. Как известно, по крайней мере с конца шестидесятых годов до сегодняшнего момента, в международной (по преимуществу западной) системе современного искусства наблюдалась тотальная гегемония леволиберального проекта. И вот относительно недавно Борис Гройс спросил одного из архитекторов этой гегемонии, главного специалиста по концептуализму Бенджамина Бухло: «А что вы думаете о московском концептуализме? Не столько о Кабакове, московский концептуализм — это же довольно большое советско-российское художественное явление?». Ответ был такой: «В технически отсталых странах нет и не может быть искусства». (Вообще-то классики неомарксизма и авангарда утверждали прямо противоположное). Это я к тому, что «Запад нам не поможет».

Так какую же роль играет художник в современной России? Говорить о нем как о полноправном участнике общественно-политических процессов уже не приходится. Об этом можно уже забыть — так давно это было. Современный художник уже даже не городской фрик, способный вызывать удивление. Современный художник расчеловечен до какого-то экзотического зверька, которого время от времени, очень редко достают из цилиндра фокусника. При этом не очень понятно, с какой целью....

Но! В России не держатся традиции. Когда наши политики говорят о якобы присущих нам «традиционных ценностях», стоит отдавать себе отчет, что срок действия этих «ценностей» не более пятнадцати лет. Еще двадцать



Ангелина Меренкова «Ограждение», 2016. Выставка «Сырое/Вареное», Московский музей современного искусства. Предоставлено институтом «База».

пять лет тому назад мы были страной победившего атеизма... В России часто приходится начинать с чистого листа. И, похоже, сейчас именно такое время. Современное искусство России должно себя ПЕРЕУЧЕРЕДИТЬ. Эта задача прежде всего теоретическая (но и практическая тоже). И эта задача оставляет у меня надежду.

Молодым художникам необходимо осознать, что современное искусство — это общественно-политический (и культурный, конечно, тоже) проект. Он находится во враждебной среде. Однако эта враждебность довольно быстро и внезапно может смениться крайней востребованностью. Необходимо быть к этому готовыми.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник, теоретик, куратор, основатель института современного искусства «База». Живет в Москве.

Question:

Does the intensification of
censorship and self-censorship
affect the quality of contemporary
art?

place your ballot into the left box;
no,"
into the right box.

Вопрос:

Сказывается ли усиление цензуры и самоцензуры
на качестве современного русского искусства?

Ответ:

Да, —
поставьте бюллетень в левый ящик;
нет, —
поставьте бюллетень в правый ящик.

My
Abstract
piece
of Art

Материал иллюстрирован проектом
Юрия Альберта «Московский выбор».
Галерея Paperworks, Москва, 2009.
Фото предоставлено художником.

Людмила Воропай

О некоторых моментах социальной истории современного искусства в России десятих годов двадцать первого века

1. Вместо введения: В защиту метода или ода социологическому редукционизму

Некоторое время назад отечественное пишущее-читающее художественное сообщество сотрясла очередная и во многих отношениях крайне симптоматичная буря в Фейсбуке. Поводом стал 10-й номер онлайн-журнала «Разногласия» на тему «Кто платит за культуру». Особый эмоциональный всплеск, облаченный местами в форму идеологически-теоретической дискуссии, вызвало интервью главного редактора журнала Глеба Напреенко с руководителями фонда «Виктория — искусство быть современным» (V-A-C) Терезой Мавика и Катериной Чучалиной¹. Не только лишь по русской традиции любые вопросы, касающиеся внутренней политики и финансирования конкретных институций, автоматически включают дефензивный модус у их представителей. Сам акт подобного вопрошания по понятным причинам воспринимается любым директором музея, фонда, художественного центра и так далее как символический жест посягательства на сакральную территорию *arcana imperii*. Именно такую, вполне ожидаемую реакцию вызвали у интервьюируемых и вопросы главреда «Разногласий». Собственно, все это так и осталось бы забавной смесью парада достижений фонда и безобидного обо-

ронительного троллинга, если бы не последовавшая вслед за интервью бурная дискуссия в Фейсбуке².

Суть упреков и обвинений, выдвинутых некоторыми участниками дискуссии в адрес интервьюера (если вынести за скобки прямые и между строк выяснения отношений в связи с несостоявшимся совместным проектом), сводилась к следующему: целью интервью является «поиск скрытых корыстных мотивов за теми или иными действиями», что, по мнению одного из участников, характерно для «вульгарной социологии», а сама подобного рода цель «неинтересна, бессмысленна и непродуктивна». Когда Напреенко отвечал, что его интервью вовсе не о корыстных мотивах, а «о механизмах культурной индустрии», на это следовало заявление, что «влияние этих механизмов преувеличено» и что «искусство не сводится к этому»³. В дальнейшей полемике диспутанты пришли к заключению, что искусство, конечно, «не сводится ни к чему конечному», ни к влиянию экономических факторов, ни даже к ощущению «дыхания бесконечности» при «выборе цвета на палитре». При этом активно атакуемый почти со всех сторон редактор «Разногласий» в какой-то момент печально констатировал, что если институция, о которой идет речь в интервью, «порождает

такую волну сервильности и желания присягать ей на верность публично — что-то есть в этом сильно грустное, товарищи»⁴. И если до этого многие аргументы участников дискуссии казались, как любит выражаться уважаемый коллега Жижек, «*schlagend aber nicht treffend*», то есть в вольном переводе «убойны, но мимо», то данное замечание оказалось вдруг «*schlagend und treffend*», то есть и «и убойно, и в цель».

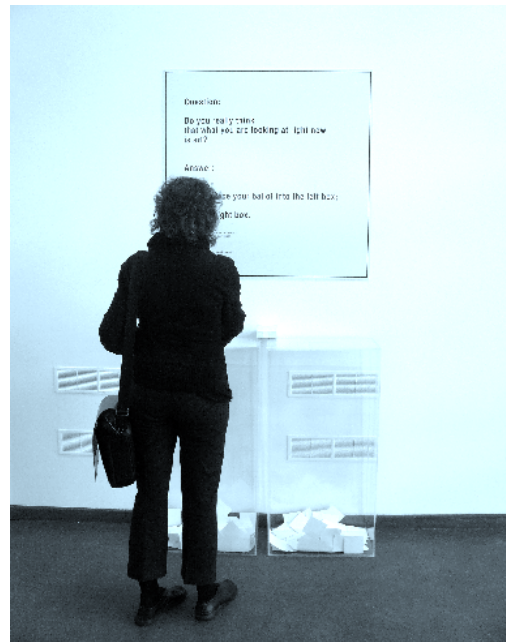
Ирония описанной ситуации заключается, прежде всего, в том, что все предъявленные интервьюеру обвинения в «симуляции критического требования», «в копировании институциональной критики сорокалетней давности» или в «вульгарной социологии» в контексте данной дискуссии, вне зависимости от их теоретического наполнения или даже осознанных интенций и мотиваций диспутантов, действительно, представляются стороннему наблюдателю, прежде всего, жестами лояльности по отношению к фонду как бывшему, настоящему или же потенциальному будущему работо-(гранто-)дателю. А тем самым и вопрос о том, насколько «влияние

экономических механизмов» на художественную или художественно-теоретическую продукцию «преувеличено», встает здесь с новой остротой.

Разумеется, речь вовсе не идет о том, что теоретические аргументы или интеллектуальные позиции участников дискуссии каким-то непосредственным образом продиктованы идеологической программой фонда или чем-то в этом роде. Еще Бурдье в «Политической онтологии Мартина Хайдеггера» подверг критике адорновскую рецепцию хайдеггеровской философии именно по причине игнорирования Адорно «относительной автономии философского поля» и предложил взамен убедительный анализ того, как возникает «эффект придания философской формы», создаваемый специфическими структурами и механизмами «внутреннего функционирования» этого самого «поля»⁵. В данном же случае речь, прежде всего, идет о том, чтобы привлечь во внимание специфические структуры и механизмы внутреннего функционирования «художественного поля», которые неизбежно включают в себя

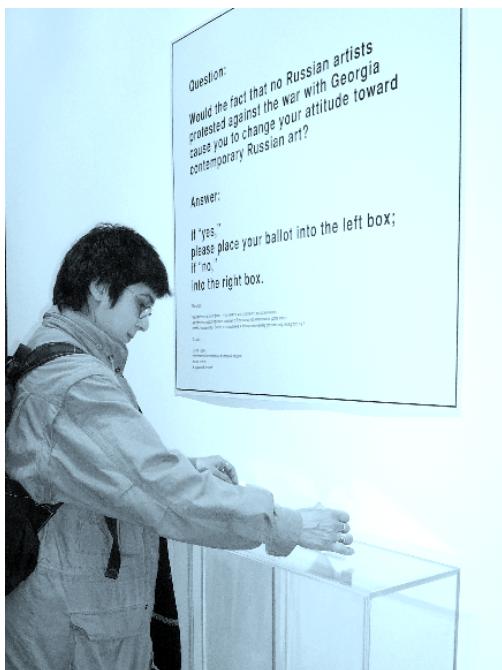


и те совершенно определенные экономические перспективы, которые, в свою очередь, сегодня могут быть предоставлены главным образом художественными институциями. Является ли при этом «поиск скрытых корыстных мотивов за теми или иными действиями» характерной особенностью «вульгарной социологии», как сформулировал это один из участников дискуссии? Здесь сложно удержаться от академического занудства, напомнив, что в таком случае практически все социологические школы и направления, причем не только марксистского, но, прежде всего, либерального и позитивистского толка, вульгарны *per definitionem*. Ведь и веберовская теория целерационального действия, и все другие многочисленные вариации теории рационального выбора постулируют наличие базового агента социального действия — рационально, то есть в соответствии со своими индивидуальными корыстными интересами действующего субъекта, стремящегося, прежде всего, максимизировать собственную выгоду и, соответственно, минимизировать издержки. На этом строятся все модели *homo economicus*, начиная с классического либерализма образца Локка и Гоббса или политической экономии Адама Смита и заканчивая относительно недавними ее социологическими модификациями вроде *Restricted Resourceful Expecting Evaluating Maximising Man* (изобретательный, испытывающий ограничения, имеющий ожидания, оценивающий, максимизирующий человек) и так далее. Термин же «вульгарный социологизм», как это, безусловно, известно участникам дискуссии, в его традиционном отечественном понимании возник как орудие идеологической борьбы за власть в советском искусствоведении и литературоведении тридцатых годов в период разворота к доктрине социалистического реализма. Помимо обозначения несчетных примеров вторичного публицистического и академического текстопроизводства того времени, сводящих особенности литературных и художественных произведений к классовой принадлежности их создателей или прямой зависимости творческой продукции от экономических условий ее создания, термин «вульгарный социологизм» применялся еще и для



дискредитации таких интересных и оригинальных авторов как Владимир Фриче, Борис Арватов, теоретиков ЛЕФа, Пролеткульта и многих других, которых сложно обвинить в наивном экономическом или классовом детерминизме. Наивный и прямолинейный детерминизм некоторых авторов вовсе не отменяет того обстоятельства, что политические, экономические и социокультурные факторы действительно оказывают значительное воздействие на художественные процессы. Более того, существует множество исследований, в которых анализ именно этих факторов оказывается наиболее релевантным для понимания того или иного художественного феномена или тенденции. И речь идет вовсе не о том, чтобы свести их к этим факторам, а о том, чтобы объяснить, как и почему они возникли и приняли тот или иной вид. Объяснить, не забывая об «относительной автономии художественного поля» и об упомянутом выше «эффекте придания художественной формы».

Действие старого доброго методологического «принципа экономии», более известного как «бритва Оккама», не теряет своей релевантности и для анализа художествен-



ных процессов: «Что может быть сделано на основе меньшего числа предположений, не следует делать, исходя из большего». Следуя этому принципу, многие феномены новейшей истории современного искусства в России в значительной степени могут быть объяснены с позиций своего рода «социологического редукционизма», сфокусированного на анализе культурного, политического и институционального контекста их возникновения. Данный подход идет в своих интересах несколько дальше институциональной критики и задается вопросом не только о принципах и механизмах работы отдельных художественных институций, но и о том, как вообще в тех или иных общественных, экономических и прочих реалиях становится возможно возникновение и функционирование системы современного искусства в целом.

Резюмируя это столь долгое, сколь и необходимое введение, остается добавить, что социологический редукционизм, или, если кому больше нравится, «вульгарная социология», будет для нас здесь тем главным и единственным методом, с помощью которо-

го мы попытаемся — широкими, жирными и грубыми мазками — подвести некоторые итоги развития современного искусства в России в последние годы. Впрочем, к этому подходу можно применить еще и другое название: в традиции Арнольда Хаузера такая аналитическая перспектива именуется еще и социальной историей искусства⁶.

2. Строили, строили и, наконец, построили

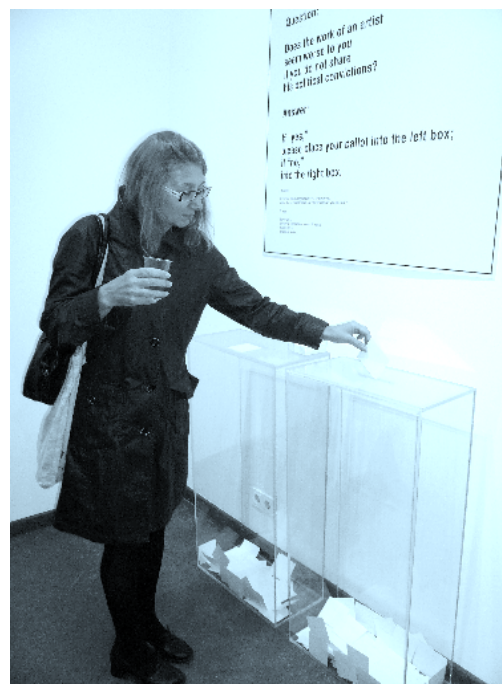
В статье «Бета-версия автопоэзиса»⁷, опубликованной в «ХЖ» несколько лет назад, я уже пыталась вкратце проанализировать основные моменты и особенности развития российской системы современного искусства, сравнивая их со структурно аналогичными процессами в системе, назовем ее условно, «западной». Во избежание самоцитирования и переформулировки собственных оценок и наблюдений, (с которыми, к своему искреннему удивлению, согласна до сих пор), я начну здесь примерно с того момента, на котором заканчивалась «Бета-версия автопоэзиса», а именно, с бума художественно-институционального строительства в России незадолго до финансового кризиса 2008 года и состоянием умов и арт-сцены в фазе «вскоре после кризиса», то есть когда бум по инерции еще продолжался, но никто уже толком не понимал, как скоро и какие именно у кризиса будут последствия. Этот период, на котором мы тогда остановились, можно условно назвать второй фазой институционализации современного искусства в России⁸. В данном случае термин «институционализация» обозначает начавшееся в середине нулевых активное развитие институциональной инфраструктуры, включавшей в себя создание новых галерей, музеев, фондов и художественных центров, издательств, журналов и так далее. С точки зрения «политэкономической» основы этого процесса, подобное институциональное строительство стало возможным на фоне относительного экономического процветания и стабильности нулевых, установившихся тогда благодаря высоким ценам на нефть на мировом рынке. Инвестиции частных, корпоративных, а также государственных средств в различ-

ного рода культурные проекты (шутливо именуемые «пенной на трубе») были, помимо прочего, со стороны новых российских бизнес-элит одной из форм работы над собственным имиджем как «на экспорт», так и для «внутреннего пользования»⁹. Пусть под конец и слегка подкошенная кризисом, эта фаза все же дала свои плоды. Благодаря заметным финансовым вливаниям, активному медийному освещению этих вливаний и, что немаловажно, созреванию соответствующей социальной среды (о чем подробнее речь пойдет ниже), современное искусство в России окончательно перестало быть делом узкого круга художников и интеллектуалов и, что называется, пошло в народ. Потребление художественной продукции, позиционируемой ее создателями как «современное искусство», вышло за привычные рамки ближнего круга друзей и коллег самих создателей. Характерная для девяностых ситуация с тянущейся не только к прекрасному, но и к умному салонной публики получила новый разворот, который можно было бы обозначить как «демократизацию салона», то есть как определенного рода «массовизацию» того культурного потребления, которое само по себе, как и прежде, продолжало выполнять функцию установления и легитимации социальных различий. Иными словами, с началом десятых годов двадцать первого века Россия вместе с остальным глобализованным миром вступила в эпоху массового художественного производства и потребления.

Не последнюю роль в этой демократизации «совриска» сыграли, разумеется, социальные медиа и открываемые ими возможности конструирования себя-для-себя посредством восприятия виртуальными другими, то есть с помощью выставляемого напоказ культурного потребления. В этой связи невозможно переоценить потребность части офисных работников и представителей креативного класса «зачекинуться» в МоМА, Тейте или, наконец, в Гараже или же вывесить на Фейсбуке селфи на фоне работ Аниша Капуры или Джеффа Кунса. Аура современного искусства как пространства эксклюзивного художественного потребления, столь долго лелеемая постсоветским куль-

турным бессознательным, парадоксальным образом стала причиной собственного же ее исчезновения, поскольку эксклюзивности, как известно, хотят все.

Великий и ужасный интернет сыграл в целом колоссальную роль в процессе демократизации художественного потребления на широких постсоветских просторах. Столичная арт-тусовка (хотя в эпоху конкурирующих экспертных сообществ здесь было бы уместнее множественное число), разумеется, ничуть не потеряла своей значимости в деле регламентации доступа к институциональным ресурсам. Однако доступ к информации больше уже не зависел в полной мере от непосредственного присутствия в определенном физическом и социальном пространстве. Пытливые умы из любой географической точки от Калининграда до Владивостока, от Одессы до Норильска, от Минска до Алма-Аты получили возможность читать онлайн практически все от *Artforum* до *New Left Review*, узнавать о грантовых и стипендиальных программах из первых рук, слушать на YouTube выступления арт-*celebrity* и смотреть *live-stream* репортажи с открытия





выставок, фестивалей и прочих events по всему миру. Все желающие выучили английский язык и, по мере возможностей, съездили поучиться «там».

В результате на отечественную художественную сцену в последние годы нашего столетия вышло племя молодое, незнакомое и многочисленное. И случилось это именно в то самое время, когда Россия, как и все остальные страны, окончательно вступила в пресловутую «постиндустриальную» эпоху, которая, как известно, называется «постиндустриальной» вовсе не потому, что индустрии больше не существует, а потому, что индустриальному производству люди в прежних объемах больше не нужны. Для этого есть машины, автоматы и роботы, а вот людей в массе своей девать теперь некуда и занять их на производстве, собственно, нечем. В общем, теперь и в России в изрядном количестве образовалось, как принято выражаться в социальной теории еще со времен Маркса, собственное «*surplus population*», то есть избыточное население, которое оказывается избыточным с точки зрения его ненужности в деле обеспечения

функционирования основных производственных и экономических процессов в целом.

Проблема «лишнего человека» приняла в последние годы совершенно иные количественные масштабы и обрела тем самым новое качество. Еще в XIX веке бывшая добровольной интеллектуальная поза отдельных рефлексирующих обедневших аристократов и в меру обеспеченных разночинцев в веке XXI становится вынужденным уделом широких в прошлом трудящихся масс. Креативный класс в его основной социальной функции оказывается еще одной уловкой агонизирующего рынка труда в деле создания дискретных отраслевых ниш самозанятости и нормализации прекариата как основного модуса трудовых отношений. Процесс этот имеет глобальный характер и искать в подобных общественных трансформациях какую-то особую позитивную или негативную российскую специфику, конечно, можно, но в данном случае вряд ли имеет смысл. Напротив, именно в том, что касается развития художественной сцены¹⁰, содержательного наполнения теоретического дискурса, программтики арт-институций, а также тематических и формально-эстетических трендов, представленных в самой художественной продукции, мы наблюдаем в последнее время очевидные параллели с тем, что происходит с современным искусством в общемировом контексте. И в этом смысле российское искусство является полноправной составной частью того, что Ханс Белтинг и Петер Вайбель в своем известном одноименном выставочном и публикационном проекте «The Global Contemporary» определили как *Global Art*¹¹. Несмотря на некоторую упрощенность этого концепта, не раз подвергавшегося во многом справедливой критике, все же невозможно отрицать его принципиальную релевантность для обозначения всей той совокупности художественных практик, институций и дискурсов, которые в последние десятилетия предельно гомогенизировались в силу глобализации не только финансовых, но и интеллектуальных и образовательных рынков, повсеместного внедрения новых информационных технологий, а также отчасти вынужденного номадиз-

ма многих представителей художественной сцены.

Если мы посмотрим, к примеру, на ту «питательную» социальную среду, из которой сегодня рекрутируется молодое поколение современных российских художников, критиков, кураторов и так далее, то обнаружим ее типологическое соответствие социальной среде, из которой рекрутируется также художественная сцена в Китае, Индии, Бразилии, Мексике или Южной Корее. Это та же среда, назовем ее условно, дети «буржуазной интеллигенции» и верхней прослойки среднего класса, из которой рекрутируется также и художественная сцена в Западной Европе и Северной Америке в последние пятьдесят-шестьдесят лет. Немногочисленные исключения и незначительные девиации габитуса в этой относительно гомогенной социальной среде, скорее, подтверждают правило.

Несмотря на непрестанное, с 2008 года длящееся коллективное оплакивание рос-

сийского среднего класса, он, к счастью, еще очень даже жив и продолжает активно вкладываться всеми формами имеющегося у него в распоряжении капитала в достойную социализацию своего потомства. Типовой жизненный проект двадцати-тридцатилетнего представителя отечественной (и не только отечественной) художественной сцены включает в себя сегодня следующие ингредиенты: законченное (или прерванное) высшее образование по какой-нибудь не особо интересной, но экономически перспективной специальности (выбранной чаще всего под давлением родителей); последующая фаза экзистенциальных метаний, поисков себя и путей раскрытия творческого потенциала; обучение на М.А.-программе на факультете каких-нибудь *Very Creative Arts* или же *Cultural-, Gender-, Curatorial- etc. Studies* в условном *Goldsmiths, Bard* и так далее. *College* (или в их примерном отечественном аналоге); пара лет тусования и богемной жизни *at its best* в Берлине/Лондоне/Нью-Йорке





(ненужное зачеркнуть); и, наконец, возвращение на Родину со здоровыми амбициями и благородным стремлением сеять разумное, доброе, вечное, которому научили в *Goldsmiths* и *Bard*.

В результате мы имеем в Москве или Петербурге представителей художественного сообщества, которые читают те же тексты, обсуждают те же темы, освещают в своих проектах те же проблемы и изъясняются на том же «формально-эстетическом» языке, что и их коллеги в других странах и мегаполисах. Репертуар этих тем и подходов достаточно известен и представлен на любой крупной биеннале вместе с ее сопроводительными дискурсивными форматами. В *Young Global Art* царит *global discourse*, производимый и транслируемый по всему миру на *International Art English* (IAE)¹². Именно на этом симптоматичном для современной мировой культурной гегемонии «международном художественном английском» на занятиях в идеально-типическом *Goldsmiths College* и на страницах идеально-типического *e-flux-journal* активно обсуждаются современные колониальные практики и вытесне-

ние всего «vernacular»¹³ из публичного интеллектуального обихода. И даже когда эти темы и дискуссии переносятся потом «на местную почву» и переводятся на русский, китайский, испанский или немецкий язык, vernacular во всем этом остается мало, а колониальной практики много. Впрочем, о проблеме культурного империализма в сфере современного искусства лучше поговорить подробнее и по другому поводу. Пока же к сказанному выше можно добавить, что современное искусство в России по прошествии четверти века наконец-то встроилось в мировой художественный контекст, если эту принадлежность рассматривать с точки зрения чисто формальных, структурно-институциональных признаков. Здесь есть свои типологические аналоги институциональных *global players*, есть свой какой-никакой арт-рынок, есть сеть частных фондов, арт-центров, музеев и галерей разного масштаба и уровня амбиций, есть своя арт-периодика и образовательные институции. Возвращаясь к нашей старой метафоре из «Бета-версии автопоэзиса», можно сказать, что отечественная система современного искусства прошла фазу бета-тестирования и заняла свое место на рынке в качестве более-менее функционирующей операционной системы.

Да, российское современное искусство, конечно, не задает мировую художественную повестку, но от этого оно не становится лучше или хуже. Тем более, что роль задающих мировую повестку уже давно определяется не одними лишь критериями художественного и интеллектуального качества продукта, что, впрочем, тоже уже совсем другая тема. Но если хотя бы на время отключить модус извечного российского самобичевания и самоутопления известно в чем и попытаться объективно посмотреть на среднестатистическую художественную продукцию среднестатистического молодого художника, живущего и работающего в Москве, то придется признать, что она, по большому счету, не будет хуже такой же среднестатистической художественной продукции такого же среднестатистического молодого художника из Берлина, Лондона, Нью-Йорка или Сан-Паулу.

В рамках одной небольшой статьи, конечно, невозможно осветить все важные моменты социальной и институциональной истории современного искусства в России или подробно разобрать конкретные художественные примеры и тенденции. Но если эта история стала хоть немного более контекстуализированной в своей политэкономической и идеологической каузальности, то цель достигнута. В общем, как говорил Чебурашка, «мы строили, строили и, наконец, построили».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Напреенко Г. Пусть расширяются, пусть растут, пусть открываются! Интервью с Терезой Мавикой и Катериной Чучалиной // *Разногласия* 10 (Ноябрь 2016). С. 92–114. Доступно по http://www.colta.ru/storage/rubric/72/raznoglasiya_link_1.pdf. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 4 февраля 2017.

² Страсти достигли такого «интеллектуального» накала, что главред остроумно решил опубликовать эту дискуссию в качестве еще одного материала номера. Дискуссия «Он стоит с хлыстом» // *Разногласия* 10. С. 242–264.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Бурдые П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера. М.: Праксис, 2003. С. 17.

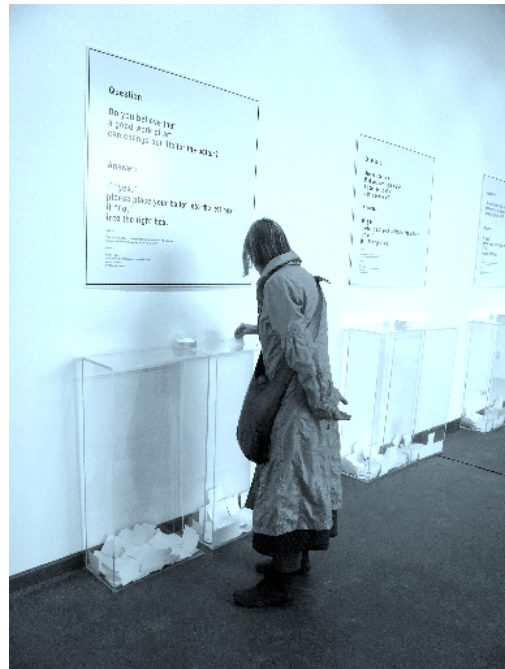
⁶ См. Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: C.H.Beck, 1973. См. также Clark T. Zur Sozialgeschichte der Kunst // *Texte zur Kunst* Heft Nr. 2 (März 1991), «WAS IST SOCIAL HISTORY?». S. 39–52.

⁷ Воропай Л. Бета-версия автопоэзиса // *Художественный журнал* № 71/72 (2009).

⁸ Первой фазой можно считать начало–середину девяностых — время «первичной институционализации тусовки»: первых постсоветских галерей, негосударственных публичных выставочных площадок и Сорос-центров.

⁹ Воропай Л. Бета-версия автопоэзиса.

¹⁰ Понятие «художественной сцены» получило в последние время популярность благодаря работе социолога искусства Паскаля Гилен «Бормотание художественного множества», в которой он предлагает его в качестве наиболее адекватной модели описания социальных взаимодействий в современной художественной среде. Традиционным русским аналогом понятия «арт-сцены» является «тусовка». См. Гилен П. Бормотание худо-



жественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015.

¹¹ Belting H., Buddensieg A., Weibel P. (eds.) *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

¹² Rule A., Levine D. *International Art English* // *Triple Canopy* 16 (Summer 2012). Доступно по http://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english.

¹³ Vernacular (англ. национальный, родной, местный, туземный) — популярный в современной культурной теории и социолнгвистике термин, обозначающий нечто локальное и аутентичное (например, язык, диалект, культурную практику и прочее) в противоположность официальному, нормативному, навязываемому властью.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства. Живет в Берлине.



Коллектив «Что делать»
«О возможности света», 2017.
Серия скульптур-мемориалов,
галерея «KOW», Берлин.
Предоставлено автором.

Дмитрий Виленский

О возможности света*

Один из выставочных проектов «Что Делать» в 2014 году назывался «Капсула Времени. В момент опасности». В нем мы искали визуальный язык, способный отразить наше состояние шока и потерянности в момент, когда сами основания нашей работы, социальные и личные отношения, убеждения в возможностях политики и искусства стали распадаться на глазах. Эта ситуация, которую можно описать как чрезвычайную, кризисную, исключительную, постепенно становилась нормой нашей повседневности. И наша деятельность была вынуждена так или иначе рефлексировать это положение стремительного сужения публичной сферы, все большей маргинализации близких нам идей, уход близких соратников, постправды (потери возможности различать факт и вымысел), исчезновения круга дружественных институций и базового финансирования работы. Если раньше осмысление чрезвычайного положения как нормы политической истории всегда присутствовало в нашем анализе, то теперь оно само стало реально управлять жизнью со всей своей абсурдной суверенностью.

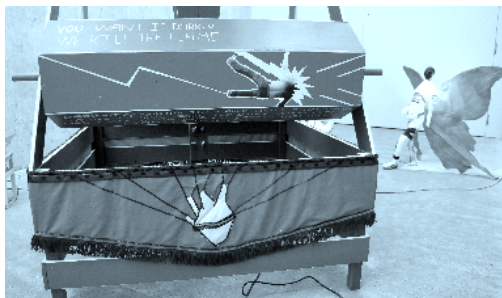
Сейчас, уже адаптировавшись к этому новому состоянию, мы стали все больше воспринимать ситуацию, скорее, в отчаянной оптике украинского художника Никиты Кадана: «... что было с краю справа, сползло в освещенный центр <....> А что было на

левом краю — то осыпалось во тьму внешнюю, где плач и скрежет зубов. Левые, недобитые постсоветские левые, доходяги-материалисты, худосочные просветители, тонкокостные гуманисты. Как там за краем? Как темнота? Различаете ли вы самих себя? Поздно ли бояться?»¹.

Если раньше это звучало как диагноз российско-украинской ситуации, внутри которой мы чувствовали свою исключительную/исключенную позицию, то сейчас мы видим, как это состояние расползается по миру, когда ты уже не понимаешь, откуда в твоём ФБ приходит пост — может быть, из Англии, Венгрии, Польши, Египта, Израиля, Турции или Соединенных Штатов?

Ситуация в России по-прежнему уникальна своим низким уровнем сопротивления — тут можно прямо ссылаться на мрачные наблюдения Брехта из стихотворения «Потомкам» («To Posterity»): «...и отчаянье нас душило, когда мы видели только несправедливость и не видели возмущения». Но даже здесь все еще не решено, многие сценарии не разыграны, и у нас есть еще возможность говорить, находить единомышленников и бороться вместе, как это было все эти годы, полные захватывающего творчества, рабо-

* Текст отражает недавние дискуссии и публикации, и мне хочется выразить благодарность авторам, в них участвовавшим, — Михаилу Куртову за его текст «Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического», коллективу журнала «Просторы» за дискуссию о темноте, Таус Махачевой за ее поэтические наблюдения.



Коллектив «Что делать» «О возможности света», 2017. Серия скульптур-мемориалов, галерея «KOW», Берлин. Предоставлено автором.

ты, одержимости, вдохновения, надежд. Тьма, о которой, следуя христианской традиции, так всегда много говорили левые, еще не наступила. То, что мы проживаем, это, скорее, затянувшийся сумрак реакции. Период трансформации мира.

Одни говорят о коллапсе проекта гуманизма, другие — об угрозе темного просвещения, возврата в новое средневековье. Многим ничего не понятно, кроме общего ощущения потери ориентации, депрессии и бессилья. Но важно осознать это состояние не как очередную вспышку хорошо знакомого нам по истории консерватизма, отживающего свое время, а как сценарий другого универсального состояния мира, в котором не предусмотрены идеи и ценности, за которые мы решили когда-то бороться, — они просто не нужны. Взамен предлагаются идеи прогресса и современности, которым больше не нужны равенство и справедливость — традиция просвещения оказалась снова хрупкой и оставленной, требующей своего нового переосмысления и защиты.

Может быть, эта угроза заставит нас многое пересмотреть и сплотиться по-новому? Ведь бежать уже некуда — уже не осталось мест, где старый консенсус просвещения не был в той или иной степени под угрозой. И надо принимать этот вызов надвигающейся темноты.

Можно это делать мистическим способом, как предлагает Агамбен: «ведь современник тот, кто воспринимает мрак своего времени как нечто, непосредственно к нему относящееся, нечто, не перестающее вопрошать его, нечто, более всякого света обращенное прямо и исключительно к нему. Современник — это тот, кто непосредственным взором воспринимает сияние тьмы, исходящее из своего времени»².

А можно обратиться к Ханне Arendt, перечитывая сказку о Данко³: «Вера в то, что даже в самые темные времена мы вправе ждать какого-то света и что этот свет приходит не столько от теорий и понятий, сколько от неверного, мерцающего и часто слабого света, который некоторые люди в своей жизни и в своих трудах зажигают почти при любых обстоятельствах и которым освещают отведенный им на земле срок...»⁴.

Или же, как пел Леонард Козн: «There is a crack in everything that's how light goes in»⁵.

Свет — никогда не знаешь, откуда он приходит.

Становиться пористой. Выпить Фосфора. Производить больше дыр, трещин и маяков.

Январь 2017

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кадан Н. Зерна // *Просторы*, декабрь 2016. Доступно по <http://prostory.net.ua/ua/avtorski-rozdily/sections/32-zerna/64-zerna>. Ссылка приведена по состоянию на 18 января 2017.

² Агамбен Дж. Что современно? К.: Дух і літера, 2012.

³ Сказка, написанная Максимом Горьким, о герое, который для того, чтобы осветить путь из рабства своему народу, вырвал свое сердце, светившее, как факел.

⁴ Arendt Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей группы «Что делать».

Живет в Санкт-Петербурге.

Георгий Литичевский

Кажется, просто комикс

...а ведь можно было бы, наверно, подать заявку в книгу Гиннеса. Ну, еще немного покопаться в библиотеках и удостовериться в том, что нет больше ни одного журнала о современном искусстве, да и о каком угодно искусстве, в котором бы в каждом номере публиковался комикс. Причем одного и того же автора. Разумеется, речь не идет о специальных журналах, посвященных самим комиксам. Но из обычных журналов по искусству только московский «ХЖ» может похвалиться небольшой, но полноценной комиксной историей. Есть ли тут повод для гордости и самовосхвалений, это, конечно, вопрос, но сам по себе факт уникальный.

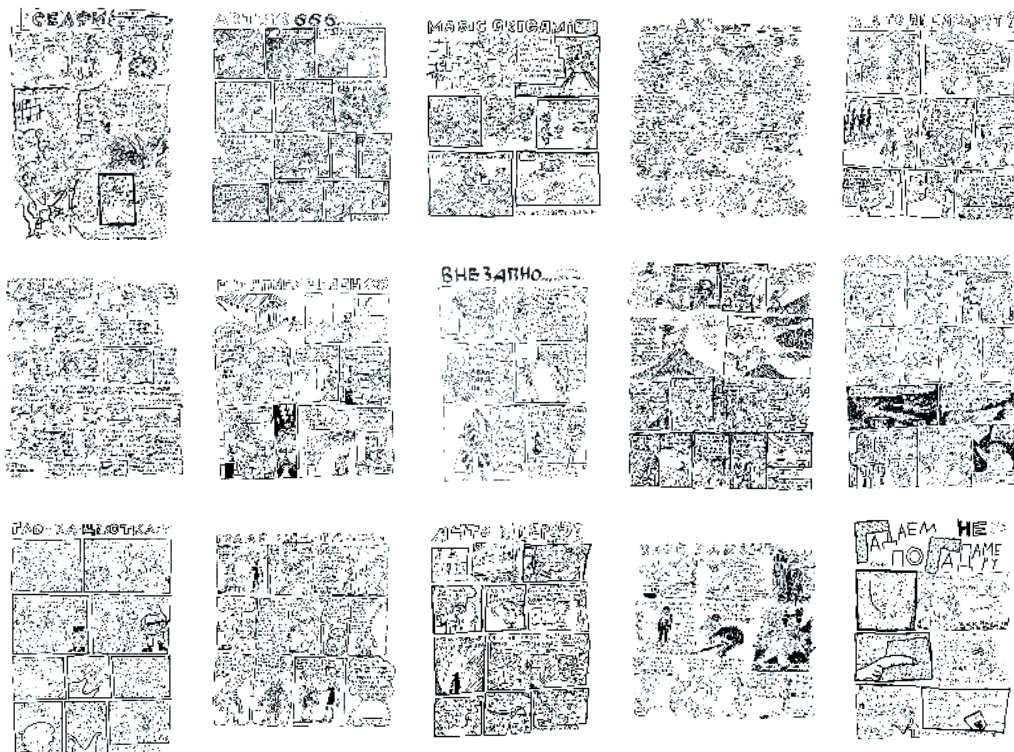
Конечно, идея публиковать комикс в журнале по искусству не была сверхоригинальной. Когда на рубеже 1980-х–1990-х годов «ХЖ» задумывался, перед его создателями были примеры мировых периодических изданий с большим стажем и давней репутацией, в которых рядом с серьезными статьями по современному искусству можно было видеть страницы с комиксами. Автору комиксов в будущем «ХЖ» на ум приходил, прежде всего, журнал «Artforum International», в котором в рубрике «Commedia del'Arte» с относительной регулярностью, но все же не в каждом номере публиковались рисованные истории, а порой и просто графические композиции в духе комиксов. Причем каждый раз это был какой-то новый, специально приглашенный автор. Но потом они сошли на нет, улетучившись, возможно, вместе с вольным духом тех лет.

А «ХЖ» как начал этот эксперимент, так и продолжает. Уже на протяжении 25 лет, от № 1 до № 100. Случайность ли это? Случайностью, наверное, следует счесть то, что в 1970-е годы в Москве появился персонаж, который, не имея за спиной ни институционального, в том числе неформального, бэк-граунда, ни элементарного умения рисовать, попытался при помощи каких-то рисованных историй, которые лишь условно можно назвать комиксами, пролезть в среду художественного андег-

раунда. Заодно протащив туда свою околокомиксную продукцию в разных техниках и форматах. Но время было экспериментаторское, и будущий редактор экспериментального журнала по искусству, не имевшего прецедентов в России, Виктор Мизиано, и упомянутый персонаж нашли друг друга, а это уже не случайность.

Журнал не боялся быть странным, иметь странный формат (так что он не влезал поначалу ни в одну сумку), странный дизайн (казалось, нужна специальная оптика, чтобы читать тексты, набранные вычурными кеглями и встроенные в замысловатые колонки). В общем контексте наличие в журнале странного комикса непонятно о чем, было не более странным, чем само название журнала. Не зря его нередко переименовывали, называли «Художественная жизнь». Необычная простота и тавтологичность названия были первым камнем преткновения для неподготовленного читателя. Комикс на задней странице обложки озадачивал уже во вторую очередь, но он же мог быть и средством смягчения остроты когнитивного стресса. Статистических исследований никто не проводил, но были личные устные признания от некоторых молодых людей в том, что именно через комикс они приобщились к чтению «ХЖ», а через него уже и к современному искусству, став участниками художественного процесса.

Но только этой, очевидной, «завлекательной» функцией роль комикса, надо надеяться, все же не исчерпывается. Хотя и ее, конечно, никто не отменял. Современное искусство принято связывать с технологиями репродукции и массовой печати. Без особой натяжки можно сказать, что искусство модерна, пресса в современном ее понимании и комиксы возникают приблизительно в одно и то же время, в первой половине позапрошлого века. И если искусство и средства массовой информации развиваются, как поначалу кажется, параллельными путями, лишь исподволь влияя друг на друга, то ко-



При иллюстрировании материала использованы комиксы Георгия Литичевского из номеров «ХЖ» разных лет.

миксы — это прямое порождение первоначального бума СМИ, и им еще только предстояло отделиться в самостоятельное явление в первые десятилетия уже следующего XX века. И именно от журналистов и газетчиков, как от отцов родных, комиксы получили свое название, так как печатались на особых «комических» страницах, с «веселыми картинками». Разумеется, их задача была, прежде всего, расширять круг потребителей прессы, включая детей, малограмотную публику и так далее. Затем, в процессе обретения самостоятельности, у комикса появятся и другие задачи, возникнут свои стратификации и внутренние конфронтации.

И пока комикс будет выкристаллизоваться во что-то особенное, искусство и пресса, будут только сближаться, осозная, насколько у них много общего, как важна художественная критика для художественного процесса и насколько велик ньюсмейкерский ресурс, который предоставляют деятели искус-

ства. В послевоенную эпоху уже и комикс, и искусство выйдут навстречу друг другу, и поп-арт примет в свое лоно комиксный мейнстрим, а андеграундный комикс просочится в мир искусства сквозь лазейку художественного андеграунда. И все, наконец, окажутся в одной обойме.

Итак, «Художественный журнал» — это журнал о художественной продукции, или это сама художественная продукция в форме журнала? Ответ: и то, и другое. «ХЖ» — истинное дитя информационной эры, вращающейся на карусели взаимообращений «означающего» и «означаемого». В него пишут интеллектуалы, тексты которых могут быть восприняты как словесные арт-объекты, и здесь же проекты художников в самых разных формах, в том числе и текстовых, которые наперекор профессиональному пуризму несут в себе медийное и информационное зерно.

В таком издании комиксу самое место. Точнее, почему бы ему здесь не быть? Конечно,



такое издание вполне могло бы обойтись и без комикса, но все же его наличие содержит некоторые плюсы. В чем они — когда-нибудь пусть выяснит серьезный аналитик. Пока же ограничимся предположением, что комикс в силу своей специфики, является пресловутым карнавальным элементом, важной деталью механизма или мотора, вращающего карусель теорий и образов, интерпретаций и метафор, не давая им застыть по разные стороны демаркационной линии, которая, не ровен час, жестко отделит эстетическую рефлексию от художественной вещи в себе.

В отношении же самого себя комикс в «ХЖ» с самого начала тешился амбицией конструирования некой недискурсивной теории художественных процессов, которая должна вычитываться между кадрами, содержащими в себе сценки-каракули и текстовые пузыри. Две постоянные героини комиксов попадают в разные ситуации, сталкиваются с другими персонажами, обсуждают разные темы, и в их приключениях и диалогах, по замыслу их создателя, находят отклик и темы,

обсуждаемые в статьях журнала, и какие-то процессы, и ситуации, которые остаются за рамками интересов других пишущих критиков и теоретиков. Именно такой всегда была амбиционная претензия, хотя читатели, особенно сами участники процессов, пытались выискивать конкретные прототипы и порой их находили, даже узнавали в них себя и обижались. Но все же, хорошо ли это или плохо, но сюжеты не доходили до такой остроты персональной узнаваемости, что приходилось делать приписку «все персонажи и события вымышлены, а любые совпадения случайны». Зато каждый комикс завершается формулой — «Продолжение следует»...

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых

и персональных выставок.

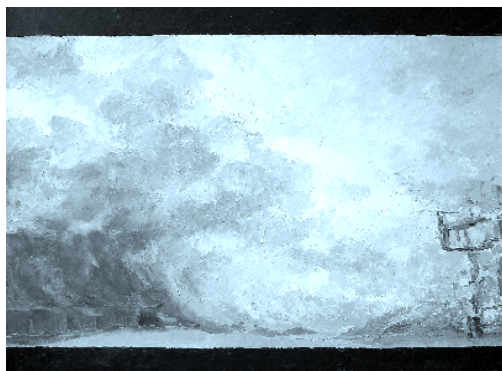
Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.

Елена Богатырева

Экран картины: параллакс зрения

Неля и Роман Коржовы
«Экран картины»
Самарский историко-
краеведческий музей, Самара.
01.12.2016–12.12.2016



Работы Нели и Романа Коржовых на выставке «Экран картины», 2016. Самарский историко-краеведческий музей. Предоставлено художниками.

В конце прошедшего года в Самарском областном историко-краеведческом музее имени П.В. Алабина в рамках программы Средневолжского ГЦСИ «Волга. Ноль» состоялась выставка «Экран картины», которая

объединила живопись Нели Коржовой и видео Романа Коржова. Название выставки настраивало на то, что акцент будет сделан на медиуме поверхности как условии явления картины. Интересный ход, который поз-

воляет допустить, а где-то и уравнивать шансы назвать картиной работы, выполненные как в традиционных, так и современных техниках и технологиях. Метафора экрана обращает здесь внимание на то общее место инверсии восприятия, которая повсеместна в современную эпоху, когда не только перцептивная активность человека формирует образы реальности, но и, наоборот, человек живет среди готовых образов, смотрящих на него отовсюду. И эти образы, оцифрованные компьютерной памятью, вторгаются в его жизнь, переопределяют прошлое, оповещают о будущем, повсеместно участвуют в его настоящем. В точках разрыва и совмещения человеческого видения и синтетического зрения, образующих фигуру параллакса, прежде всего, и работают эти художники. А за плечами у них не только путь в абстрактной живописи, но и инсталляции, проекты, связанные с исследованием феномена зрения, огромный кураторский опыт, который имеет свой неповторимый художественный почерк (наиболее известна здесь Ширяевская биеннале).

Экспозиция выставки заняла два зала. Зрителю нужно было пройти через большое пространство, в котором инсталлировались живописные полотна Нели Коржовой, прежде чем углубиться в темный зал с видеоработами Романа. Живопись Нели достаточно эффектно и зрелищно смотрелась на затемненных стенах, плоскость которых полотна ритмически прерывали, а то и взрывали энергией цвета (подобно тому, как в темноте кинозала вспыхивает экран и поглощает все наше внимание). Роман Коржов выбрал зал с белыми стенами и спроецировал видео на темную тонированную материю, слегка мятую, которая, помимо акцентирования границ поверхности импровизированного экрана, создавала еще и эффект углубления черно-белого изображения, придавая ему дополнительную фактуру. Никакого другого освещения, кроме работающего видеопроектора, в зале с видео не было.

Работы Нели Коржовой, представленные на выставке, условно делящиеся на структурные и стоп-кадры по мотивам фильмов Джармуша и Антониони, дают определенный срез ее художественных исканий. Среди них — исследование различных методов

формообразования, оптика и кинематика зрения, попытки ответить на вопрос — что есть картина как таковая. Так в цветовых структурах взгляд зрителя скользит по поверхности работы, следуя ритмической организации и энергии цветового мазка и линии, соучаствуя в лепке абстрактной формы. В картинах стоп-кадрах этот взгляд, напротив, направляется в глубину работы. Тем самым организуется пространство между смотрящим и реальностью внутри полотна, пространство экрана. При этом зрение может вдруг обнаружить пустоту изображения как значимую или уловить энергию предшествующего взрыва, создавшего невесомую вневременность изображения, в котором свободно плавают материальные осколки того, что называлось когда-то миром человека (серия «Летающее» по мотивам фильма «Забригский пойнт» Микеланджело Антониони). Или как бы нарочито затормозиться, а то и прерваться, наталкиваясь на разного рода препятствия. Принципиально важным элементом становятся черные кулисы-шторки воображаемого киноэкрана. Или слова, наложенные на изображение подобно титрам в кино. Эти статичные слова-знаки входят в конфликт с задаваемым в картине движением, то усиливая его, то уводя в беспредметность, ставя само изображение под вопрос.

Перевод кинематографического языка на живописный создает новую реальность. В этом плане обращает на себя внимание диптих по мотивам «Красной пустыни» Микеланджело Антониони. Почти все пространство картины занимает небо, которое застилают клубящиеся облака дыма. Собственно, только низкий горизонт и определяет какую-то реальность происходящего. Состояние, которое здесь нагнетается: еще ничего не случилось, а кажется, что все уже произошло, музыка настроения, как в начале кинофильма, уже звучит. В стоп-кадрах диптиха со знаковыми названиями «Предчувствие» и «Накануне» используются только шторки киноэкрана, которые сразу дают ощущение ввода в глубину новой реальности. При этом они отделяют смотрящего от того, на что он смотрит, заставляя относиться к происходящему с дистанции времени, длительность киносюжета концентрируется здесь в одном

образе-кадре. Задача художника — направить взгляд смотрящего, не столько дать различить странные предметы, готовые то ли исчезнуть в клубах дыма, то ли опять взорваться, сколько породить ощущение неразрешимости того тягостного состояния, которое здесь предъясняется. Чувственной плотностью, ритмом художественного письма, цветовым и композиционным решениями.

Видео Романа Коржова заставляет включаться в какой-то уже временной процесс, следить за происходящим на экране. Художник выставил небольшую, но показательную для себя серию работ, объединенных названием «Горизонт события», в которых, на первый взгляд, ничего не происходит. Перед зрителем фрагменты каких-то интерьеров, видов, прочих пространств, но они как бы нарочито ни о чем, не несут никакого послания, ничего не выражают, не выступают, как кажется, уже и просто формой памяти. Если здесь пытаться найти сюжет, то он будет сведен к одному едва различимому действию. Избираемые произвольно кадры-виды, которые микродействие, тем не менее, перебивает (и как навязчивый мотив, уже не отпускает от себя зрение), незаметно становятся просто фоном для едва заметного шевеления занавески или какого-то еще предмета, находящегося, как сначала казалось, на периферии зрения. Теперь именно этот вычленимый мотив смотрит на зрителя и предлагает оценить его значение, только своим событием и оправдывая общую длительность кинокадра. Случайное оказывается неслучайным, переворачивает исходную картинку, отменяя привычки узнавания и интерпретации, позволяя изображению рассказать самому, без участия автора, другую свою историю.

Выставка дает возможность увидеть в картине какую-то особую форму движения визуального сознания, которое более не удваивает вещи, но разворачивает перед глазами изумленного зрителя неподсудную ему реальность новых образов, как-то его, тем не менее, касающуюся, порождающую его собственную эмоцию. Инверсия восприятия, которая здесь устанавливается и исследуется художниками, работает с эффектом отчуждения и его специфической

поэзией неучастия в делах мироздания. (Действительно, трудно представить себе социальное или политическое прочтение таких работ). Но равным образом здесь обнаруживается и включенность, предъявление банальности события, следов пограничных ситуаций и связанных с ними переживаний как моментов не только художественного действия, но и какого-то сопряженного с ними настроения, мысли.

Используя традиционные средства — живописные и технические — Коржовы вместе с тем не стремятся к проверенной художественной или технической коммуникации со зрителем. Дело не в том, что здесь воспевается отсутствие сообщения, и, похоже, не только в ощущении мурашек на затылке как целевом задании, но и в исходном понимании художественного опыта как такового. В том странном, обнуляющем свои результаты мышлении («Что я пишу в беспредметных картинах? — Ничто», — скажет Неля Коржова), на котором основывается художественное высказывание. Картина трактуется здесь как место и время «пересобирания взгляда», смело вступающего в игру с разными ментальными и техническими заданиями, эстетическими расположениями. Картина здесь и есть та оптическая среда или ситуация, которая предъявляет себя как открытая для чувства структура и конституируется каждый раз заново, опробуя и изобретая ту или иную траекторию (и технику) движения (включения) зрения, находки которого и становятся содержанием нового художественного (шире — человеческого) опыта.

Елена Богатырева

Родилась в 1966 году в Куйбышеве.

Философ, критик искусства, руководитель творческой лаборатории

«Территория диалога», редактор альманаха

«Черные дыры букв».

Живет в Самаре.