

ХЖ

Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

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)
Андрей Шенталь (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Дизайнер
Фёдор Никифоров
Корректур
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (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)
Andrey Shental (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Designer
Fedor Nikiforov
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 «HermEthic», 2017 г. Объект – Герма с фаллосом: четырёхгранный столб, завершённый скульптурной головой, инкрустированной застёжкой «молния». Фаллос расположен в нижней части лицевой стороны. Материал: мрамор, обработанный под полимерную латексную ткань, декоративная стальная застёжка. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors SrL.

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

«Художественный журнал» издается при поддержке

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.

ДАТЬ ИЛИ НЕ ДАТЬ

© ХЖорАЛ. 2017



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 102

Об этике

Обсуждая с постоянными авторами тему настоящего номера, часто приходилось слышать: «Так вы же уже делали номер об этике?!» На самом же деле, хотя этическая проблематика сопутствовала большинству выпусков «Художественного журнала», но ни разу она не выносилась на обложку издания. Отсюда закономерен вопрос: почему именно сейчас, когда количество номеров журнала перевалило за сотню, «ХЖ» вдруг решился на этот шаг? Одним из объяснений этому может быть то, что общественное развитие последних лет сформировало всеобщее разделяемое ощущение «моральной катастрофы», провоцируя «бесконечные дискуссии о границах этически приемлемого, <...> различных формах устранения от участия в коллективном нравственном падении» (И. Будрайтскис «Что такое “моральная катастрофа”...»).

Впрочем, от журнала, именующего себя «художественным», закономерно ждать не столько обсуждения этики как таковой, сколько того, как она соотносится с эстетикой. И точки зрения здесь высказываются полярные. Кто-то считает, что «этизация эстетики лишает искусство какой-либо самостоятельной ценности и подрывает само его право на существование» (Н. Дмитриев «Этические апории постколониального»). Но есть и иные суждения: существование естественным образом укоренено как в познании и его моральном коде, так и в *poiesis'e* — этика и эстетика неразделимы (А. Аванесян «Поэтическое существование»). Наконец есть и позиция, согласно которой «этики не существует»; как и «не существует никакой эстетики» и что освобождение от понимания их как некой нормативной автономии сулит нам и благо, и красоту (А. Магун, А. Погребняк, И. Регев «Этика этакого, или Искусство и этика по итогам модернизма»). И все же пока еще моральные нормативы продолжают довлеть над нами, вменяя себя все более изощренными способами, например, через коммерческие социальные сети. Отсюда встает задача «создания альтернативных сетей с реально демократичной коммуникацией» (И. Чубаров «Письма об антиэстетическом воспитании...»). Но и эта позиция получает корректировку скептиков. Формирование альтернативных сетей, то есть гражданского общества, предполагает ослабление государства, что отвечает интересам неолиберального рынка и его картелей (С. Малик «Гражданские добродетели неолиберализма...»). Впрочем, подозрение, что активистская культура существует в неосознанном альянсе с неолиберальной идеологией, можно расценить еще одним проявлением присущего нашему времени тотального «параноидального недоверия» (О. Бронникова, А. Бронников «Я ничего не желаю знать об этом»). Отсюда следующим шагом может быть принятие предмета недоверия — неизвестного, жуткого и пугающего; выход за пределы субъектно-объектных связей на встречу новой морали, так называемой «инфраэтике» (Н. Серкова «Скольжение, ускользание, удивление»).

И все же вопреки положениям стоящей за инфраэтикой объектно-ориентированной онтологии, мы продолжаем жить не только среди предметов, но и в мире людей. А это предполагает нашу причастность к общественной практике и необходимость признавать «реальные условия существования различных общественных групп» (Я. Алешин «Можем ли мы отказаться от идеи “инвалидности” сегодня?»). И если вернуться на территорию искусства, то очевидно, что никто в большей мере не персонифицирует в себе человеческий и общественный смысл творчества, как куратор. Ведь его профессиональная реализация находится на пересечении социального и творческого, она должна поддерживать групповой поиск новых смыслов и ценностей в эпоху неопределенности и «моральной катастрофы». Отсюда «ответ на вопрос об этике» у куратора «никогда не будет однозначным, поскольку становление куратором, в условиях непрерывно меняющейся ситуации, будет выражаться в постоянной переформулировке одного и того же вопроса — интуитивно, в сомнениях, в экспериментах с собственными возможностями» (С. Бурханова-Хабазе «Этика куратора как этика “не в полном смысле”»).

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 «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флаконт» (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:

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

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**СВОБОДА, ДРУЖБА И ВИНО: АНАРХИСТСКАЯ
ЭТИКА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗМА**
Илья Фальковский
- 14
ПОЗИЦИИ
**ЧТО ТАКОЕ «МОРАЛЬНАЯ КАТАСТРОФА»
И КАК С НЕЙ БОРОТЬСЯ**
Илья Бударйтскис
- 24
ДИСКУССИИ
**ЭТИКА ЭТАКОГО, ИЛИ ИСКУССТВО
И ЭТИКА ПО ИТОГАМ МОДЕРНИЗМА**
Артемий Магун, Александр Погребняк, Йозель Регев
- 38
ПОЗИЦИИ
ЭТИКА ИЗОБРАЖЕНИЙ
Жоан Рибас
- 46
СИТУАЦИИ
**СКОЛЬЖЕНИЕ, УСКОЛЬЗАНИЕ, УДИВЛЕНИЕ:
ОБ ЭТИКЕ В ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД**
Наталья Серкова
- 52
ПЕРЕВОДЫ
ПОЭТИЧЕСКОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ
Армен Аванесян
- 62
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ОБЪЕКТ КАК СВИДЕТЕЛЬ. СВИДЕТЕЛЬ КАК
ОБЪЕКТ. ПИСЬМО ДРУГУ**
Хаим Сокол
- 70
ПЕРСОНАЛИИ
НЕИДИЛЛИЧЕСКИЕ ПАСТОРАЛИ
Андрей Фоменко
- 84
ПАМФЛЕТЫ
ЭТИЧЕСКИЕ АПОРИИ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО
Никита Дмитриев
- 90
ТЕОРИИ
**ПИСЬМА ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ
ВОСПИТАНИИ. ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ: ЭТИКА В
УСЛОВИЯХ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И
СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ**
Игорь Чубаров
- 102
АНАЛИЗЫ
**ГРАЖДАНСКИЕ ДОБРОДЕТЕЛИ
НЕОЛИБЕРАЛИЗМА И КАРТЕЛИЗАЦИЯ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**
Сухаил Малик
- 112
КОММЕНТАРИЙ
ПРЯМАЯ РЕЧЬ
Наташа Тимофеева
- 118
МЕТОДЫ
Я НИЧЕГО НЕ ЖЕЛАЮ ЗНАТЬ ОБ ЭТОМ
Ольга Бронникова, Александр Бронников
- 126
ТЕНДЕНЦИИ
**ТРЕТЬЯ ВОЛНА АКЦИОНИЗМА: ИСКУССТВО
СВОБОДНОГО ДЕЙСТВИЯ ВО ВРЕМЯ РЕАКЦИИ**
Павел Митенко, Сильвия Шассен
- 140
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ЛЕКЦИЯ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
ДЛЯ СОТРУДНИКОВ ПОЛИЦИИ**
Никита Спиридонов
- 144
ИССЛЕДОВАНИЯ
**НЕНОРМАТИВНАЯ ЭТИКА УЛИЧНОГО
ИСКУССТВА**
Антон Польский
- 154
АНАЛИЗЫ
**ЭТИКА ПРОЕКТА: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ СЕГОДНЯ**
Валерий Леденев
- 160
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЭТИКА КУРАТОРА КАК ЭТИКА
«НЕ В ПОЛНОМ СМЫСЛЕ»**
Саша Бурханова-Хабадзе
- 174
ПОЗИЦИИ
**МОЖЕМ ЛИ МЫ ОТКАЗАТЬСЯ
ОТ ИДЕИ «ИНВАЛИДНОСТИ» СЕГОДНЯ?**
Ярослав Алешин
- 186
ПОЗИЦИИ
ГДЕ ЖИВЕТ «ДРУГОЕ» ИСКУССТВО?
Елена Конюшихина
- 196
ВЫСТАВКИ
ТРАГЕДИЯ С ДВУМЯ СПАЛЬНЯМИ
Анастасия Кальк
- 202
ВЫСТАВКИ
УЧИТЕСЬ ПЛАВАТЬ ДЕЛЬФИНОМ
Екатерина Гусева
- 208
ВЫСТАВКИ
**АРХЕОЛОГИЯ МИГРАЦИИ «ВОСЬМОГО
УРОВНЯ»**
Елена Конюшихина



Материал иллюстрирован работами группы «Янцзян».
Фото предоставлено авторами и Яковом Мостовым.

Илья Фальковский

Свобода, дружба и вино: анархистская этика в эпоху глобализма

В разговоре об этике меня интересует один вопрос, ответ на который не столь очевиден, как может показаться. Должна ли быть связь между этикой и творчеством? Не так давно директор книжного магазина «Фаланстер» Борис Куприянов в своем блоге высказался по поводу осуждения либеральной общественностью писателя Прилепина, заступившего на пост политрука в донбасский батальон. По мнению Куприянова, осуждающие — это те, кто отказывает любому человеку в его собственном выборе и мнении, «суть сторонники рабства». «Не знаю людей, — писал Куприянов, — которые не любят Достоевского, Гоголя, Гамсуна, Лютера, Демокрита, Чехова, Белого только по причине их политических взглядов». Я не сторонник социальных сетей, и у меня нет фейсбука. Но если бы у меня он был, я бы мог — безотносительно Прилепина — возразить Куприянову. Людей, не принимающих творца из-за его поступков или высказываний, много. И я — один из них.

Для меня, как человека уже без малого двадцать лет участвующего в различных анархических инициативах, очевиден подход, что этика и творчество взаимосвязаны, мало того, творчество является экстраполяцией этической позиции. На войне как на войне, искусство не может быть абстрактным, и творчество — это лишь оружие пропаганды, инструмент для высказывания твоих взглядов.

Давно прошли те времена, когда считалось, что анархизм — это идеология, выступающая против подавляющих человека власти и капитала. Изменилось само представление о том, что власть — это внешняя сила. Немалый вклад в это внесли постструктура-

листские анархисты, среди которых наиболее известны Сол Ньюмен, Льюис Колл и Тодд Мэй. Последний в своей книге «Политическая философия постструктуралистского анархизма» писал о том, что власть — это не что-то, находящееся вне нас, она разлита повсюду, в том числе и внутри нас самих, и наша задача — ежедневно, ежечасно, ежеминутно взрезать в себе эти источники власти и пытаться их устранять. Власть — это предрассудки, выстраивание иерархий и барьеров по любому из множества критериев — национальному, религиозному, социальному, гендерному, интеллектуальному и возрастному. Коротко говоря, власть — это те общепринятые этические установки, которыми мы руководствуемся в своих действиях. Для анархиста важно личное участие в теоретической практике — чтобы попытаться освободить других, нужно начать с освобождения себя. В одном из интервью, посвященных выходу книги, Мэй рассказывал, как старается привести собственную жизнь в соответствие со своими теоретическими установками. Это касается даже вопросов воспитания детей — он пытается понять действия власти, касающиеся жизни и поведения его детей, и, исходя из этого, предложить им альтернативу. В то время как у анархистов принято подразделять понятие власти на две части: власть (плохая) против человеческой природы (хорошей), Мэй проводит деление на четыре части: креативная/репрессивная и хорошая/плохая. Он не рассматривает ни креативную власть как обязательно хорошую, ни репрессивную власть как обязательно плохую. Все определяется тем, что именно было создано или подавлено. Этическая оценка не зависит от



того, какой тип власти рассматривается. Поэтому так важно, чтобы была ясность в отношении своего этического видения — момент, которым пренебрегают многие постструктуралистские мыслители. Не получится решить этическую проблему, постулируя хорошую человеческую природу и затем говоря, что ей будет предоставлена возможность раскрыться. Есть слишком много доказательств против идеи хорошей сущности (или плохой сущности) человеческой природы, чтобы делать такие утверждения. Нужно не выносить этических суждений о человеческой натуре, а вместо этого развивать социально обусловленные этические сети, внутри которых протекает наша жизнь. Необходимо постоянно исследовать властные взаимоотношения, которые зарождаются различными способами, и давать им точную этическую оценку; то есть понимать, приемлемы они или нет. С точки зрения Мэя, поскольку мы никогда заранее не знаем, как

работает власть, мы должны постоянно исследовать ее действие, для того чтобы видеть, куда она ведет и что создает, и задаваться этическим вопросом, находим ли мы это приемлемым.

Другой современный философ, англичанин Саймон Кричли, пишет, что анархизм, в отличие от марксизма, всегда с подозрением относился к теоретизированию, он более привержен практике. Многие анархистские группы не желают теоретизировать свою деятельность, для них весь смысл существования — практика, и подвергнуть ее теоретическому осмыслению означает потерять этот смысл. Анархизм — это контекстуальный дискурс в том смысле, что анархизм как теория политики, основанная на взаимопомощи, кооперации и прочем, проявляет себя в контексте практики. Анархистская идея прямой демократии выглядит гораздо более правдоподобной в контексте, чем формы академического марксизма. Контекстуальность анархизма проявляется и в том, как выстраивают взаимодействие по отдельным вопросам различные активистские группы, зачастую с разными интересами, или функционируют небольшие общины. Анархизм для Кричли — не набор теоретических обязательств, как в случае с марксизмом, но набор этических проблем, решаемых в практике.

Кричли называет себя «мютюалистом», то есть приверженцем идеи общества, основанном на взаимопомощи. В отличие от Тодда Мэя он придерживается классического анархистского убеждения, что человеческие существа по своей природе изначально не злы. В правильных обстоятельствах люди — а они не находятся в правильных обстоятельствах — способны проявлять взаимоподдержку, кооперацию и доверие, если им позволено. Но государственные законы и бюрократия мешают этому.

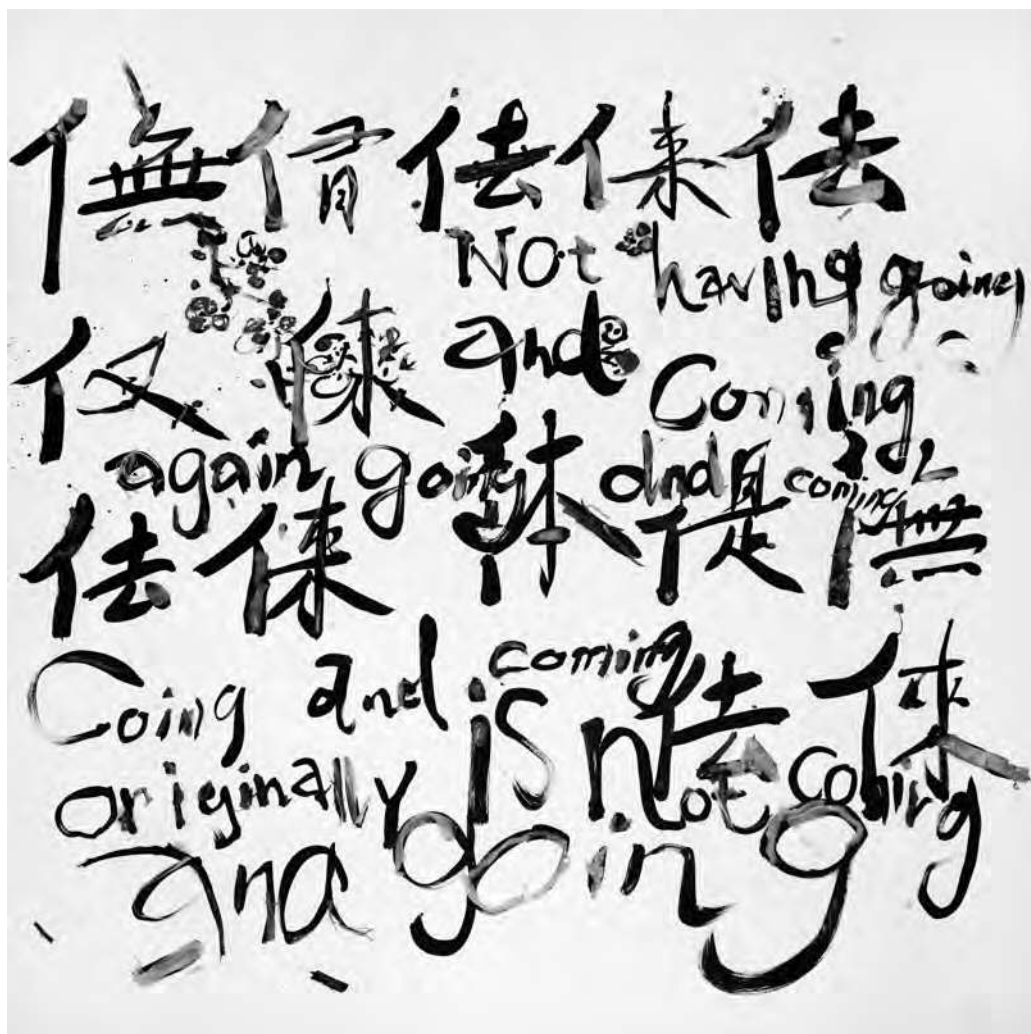
Кричли видит зло как социально-исторический результат, а не естественный факт. Эта проблема возвращает к важности первородного греха, его отношений с политикой. На взгляд Кричли, все формы авторитаризма основаны на представлении о первородном грехе. Если вы верите в идею сущностной человеческой неполноценности,

тогда вас приведут к той или иной форме авторитаризма как пути исправления этой неполноценности через институты церкви, государства и всего остального.

Философы-анархисты могут по-разному видеть решение некоторых вопросов, но сами проблемы, которые остаются в центре их внимания, неизменны — освобождение человека, этика и человеческая природа. То общее, что я выделил бы в современной анархистской философии, — рекомендации находящемуся в поле анархистской этики субъекту подвергать себя постоянному си-

туативному самоанализу с точки зрения этического требования равенства и отсутствия иерархий. Самопознание осуществляется через практику, поэтому любая практика, в том числе творческая, должна соответствовать наложенному на себя этическому требованию.

Самый, пожалуй, сложный аспект анархистской этики для человека, занимающегося художественной практикой — участвовать или нет в институциональной и галерейной деятельности. Здесь существуют две точки зрения. Одни считают, что нужно участво-





вать, чтобы пропагандировать свои взгляды, подрывать систему изнутри и тем самым пытаться сокрушить ее. Другие полагают, что участие ни к чему не приведет, поскольку система в любом случае сильнее тебя, она перемелет любого находящегося внутри нее субъекта. Впрочем, вопрос участия или неучастия в институциях касается не только творческой, но и любой другой анархистской практики. Спор ведется анархистами уже больше сотни лет.

Лично я прошел через обе эти позиции — от участия моей группы ПГ в выставочной деятельности до понимания нелепости попыток пропаганды своих взглядов внутри пространства «белого куба», в котором все ценности оборачиваются разменной монетой. Лучше создавать свое поле, чем играть на чужом. А для пропаганды действеннее использовать независимый самиздат — как традиционную бумажную продукцию, так и интернет. В конце концов, само сотрудничество в творческой группе — прекрасное начало анархистской практики. Ведь работа в коллективе учит тебя общению на основе доверия, взаимопомощи, выручки, решению вопросов сообща, а не по указке вышестоящего начальника. Со временем появятся

и другие коллективы, будем выстраивать с ними горизонтальные отношения и блокироваться по различным вопросам. В этом мне виделось дальнейшее развитие нашей деятельности, которое должно привести к возникновению более широкого анархистского поля. Малое вызовет большее — так думал я. И кое-что сделать, как мне кажется, удалось.

Это может показаться неожиданным, но на привычное понятие «дружбы» можно взглянуть совсем под другим ракурсом. Недаром последняя книга Тодда Мэя называется «Дружба в эпоху экономики: сопротивление силам неолиберализма». В ней он развивает мысль, что именно чистые дружеские, не основанные на выгоде взаимоотношения являются одним из немногих бастионов противостояния нынешней экономической эпохе. Но, если перевести разговор из критической плоскости в ироническую, наша собственная дружба не выдержала неолиберального натиска. Один участник моего коллектива в поисках лучшей жизни укатил в Нью-Йорк. С другим испортились личные отношения. Я стал подумывать, что делать дальше. И в поисках ответа обратил свой взгляд на Китай. Во внутренней жизни Китая

издавна существовали зачатки анархистской практики. Многие исследователи считают древних китайских мудрецов Лаоцзы, Чжуанцзы и Лецзы протоанархистами. Испоконы веков философы там вели тот же спор — участвовать или нет в государственной деятельности. Если одни провозглашали отказ от нее и личностное противостояние имперской махине, то другие, например, живший в IX веке У Нэнцзы, склонялись к равноценной «пустотности» как бытия, так и небытия. А принятие пустотности вело к пассивному нигилизму, из которого, в свою очередь, вытекала возможность участия. Ведь если все пусто, то какая разница: участвовать в чем-либо или нет?

Сторонником другой точки зрения был поэт Тао Юаньмин. В своей утопии «Персиковый сад» он описал идеальное общество, жизнь в котором вполне соответствует этическим принципам, провозглашенным западными анархистами полторы тысячи лет спустя. Ее герой, рыбак, попадает в прекрасную страну, в которой живут счастливые люди, бежавшие из несправедливого мира и обустроившие общество на свой лад.

В 7–8-й строчках поэмы говорится:

Каждый кличет другого,
чтобы в поле с утра трудиться,
А склоняется солнце,
и они отдыхать уходят...

В 11–12-й:

Шелкопряды весною
им приносят длинные нити,
С урожаем осенним
государевых нет налогов.

(Перевод Л. Эйлина)

Тао Юаньмин рисует безвластное общество, построенное на коммунальном быте и взаимопомощи. Нет государства, правителей, установленных ими законов и взимаемых ими налогов, а потому нет жестокостей, коварства, распри и насилия. В этой стране царят мир и согласие. Живущие естественной жизнью люди безмятежны, спокойны и веселы.

Свою жизнь Тао выстроил в соответствии со своими взглядами. Служил он недолго, службой крайне тяготился. После смерти любимой сестры она и вовсе стала ему невтерпех. Последней каплей послужил при-

езд с инспекцией вышестоящего чиновника. Узнав, что начальникам нужно кланяться и нельзя прекословить, Тао вспыхнул. «Я предпочел бы смерть, чем ради пяти доу риса прогибаться перед такими людьми!» — сказал он. (Пять доу риса в день составляли его зарплату.) Поговорка «не гнуть спину ради пяти доу риса» — про тех, кто не готов жертвовать своей совестью ради карьеры, — с тех пор вошла в обиход. А сам Тао в итоге кончил свою жизнь в полной нищете. У него не было даже дома, и умер он в лодке.

Другой поэт, Цзи Кан, в качестве противовеса «миру пыли и грязи» воспевал философские беседы и дружеские посиделки за чаркой вина. (Чем это не напоминает тезисы Тодда Мэя?) Его творческий коллектив назывался «Семь мудрецов бамбуковой рощи». Сам Цзи Кан был казнен, но еще одному участнику коллектива, не менее знаменитому поэту Жуань Цзи, повезло — он ловко прикинулся сумасшедшим. Во время императорских аудиенций Жуань валялся на полу и напевал песенки. Однажды его назначили префектом отдаленной местности. Жуань приказал снести стены городского управления, чтобы все люди видели, как работают чиновники. Через десять дней после этого он сел на осла и уехал.

Творчество Жуаня соответствовало его принципам. В эссе «Жизнь великого человека» Жуань Цзи не только описывал древнюю страну утопического благоденствия, но и обличал современность и предсказывал мрачное будущее: «...Не было бы знатных, низкие бы не роптали; не было бы богатых, бедные бы не сражались. Каждый был бы удовлетворен собой и ни к чему бы не стремился. Если б не оказывались милости, то и не нужно было бы за них гибнуть в битве с врагом... Ныне, чувствуя заслуги, они стремятся возвыситься друг над другом; состязаясь в своих способностях, они пытаются опередить друг друга. Соперничая за власть, они приходят к господству друг над другом; преклоняясь перед высоким положением, они намерены превзойти друг друга. Империя следует тем же курсом; вот почему верхи и низы причиняют вред друг другу. Природа истощается, чтобы удовлетворять ненасытные чувственные желания. Однако

так не наплатить простых людей. Поэтому опасаясь, что люди узнают обо всем этом, они щедро вознаграждают, чтобы задобрить, и сурово наказывают, чтобы запугать. Богатства оскудеют, и награды не смогут быть выплачены. Наказания достигнут предела, и штрафы не смогут быть взысканы. А потом случатся падение государства и казнь правителя, и все бедствия распада и разрухи...» (Перевод И.Ф.)

Вообще в древнем китайском искусстве и поэзии — а поэты, как правило, были одновременно и художниками — было популярно направление «фэн лю», «ветер и поток». Его участники прославляли естественность, обрести которую им помогало вино. Вино способствовало раскрепощению, высвобождению внутренних эмоций и слиянию с природой. Впоследствии в обществе, где восторжествовала линия их оппонентов, сторонников правил и ритуалов, понятие

«фэн лю» стало ругательным, означающим «распущенность» и «пьянство».

Поселившись в Китае, я стал искать остатки прежней культуры. Уцелели ли в нынешнем обществе зачатки прежнего свободного мышления и нестяжательства? Существуют ли независимые коллективы, функционирующие по правилам анархистской этики, пропагандирующие внутреннюю свободу, бескорыстную дружбу и взаимопомощь?

К моему удивлению, обнаружилось, что в родном городе моей жены Янцзяне действует провокативная группа художников, которая так и называется, «группа Янцзян». Участники группы атакуют «священную корову» китайской традиции — каллиграфию. В группе оказалось столько же участников, сколько и в моей собственной — трое, и все примерно нашего же возраста. Собираясь вместе, они напиваются до беспамятства и небрежно пишут что-то, что с утра не пом-



нят. Измываясь над непоколебимыми правилами каллиграфии, они взрезают тем самым структуру власти. Воодушевившись полученной информацией, я собрался на встречу с участниками группы. Но то я был занят, то они, встреча несколько раз откладывалась. А потом они так напились в порыве творческой деятельности, что в делирии отправились куда-то на машине и попали в аварию. После чего перестали пить, а их группа распалась.

Еще я случайно обнаружил, что в Гуанчжоу существуют кафе, где люди пьют вино и одновременно рисуют. В общем, признаюсь, совсем немного почти за десять лет жизни и поездок в Китай. Но думаю, что не все потеряно. Ведь всего сто лет назад — а что такое сто лет для страны с пятидесятилетней историей — губернатором провинции Гуандун, в которой я живу, был ныне забытый генерал Чэнь Цзюньмин. Нет ничего удивительного в том, что его имя вычеркнуто из истории — Чэнь Цзюньмин был анархистом. Его деятельность шла поперек горла как националистам, так и коммунистам. А историю, как известно, пишут победители. Между тем, биография Чэнь Цзюньмина — хоть и малоизученный, но крайне интересный пример попытки воплощения анархистских идей на практике, подтверждающий слова Кричли о контекстуальной сущности анархизма. Генерал Чэнь говорил, что главное отличие анархистов от коммунистов заключается в этике. Анархисты не разделяют коммунистический принцип «цель оправдывает средства». Средства должны соответствовать цели. Чэнь верил в кропотливый тезис о том, что эволюцию движет не классовая борьба, а взаимопомощь. Понятие взаимопомощи было краеугольным камнем его системы взглядов. В одной из своих передовиц он писал, что Китай должен следовать эволюционным процессам, основанным на братской любви и принципе взаимопомощи. В конце концов, по его мнению, человеческое общество разовьется до стадии, когда люди обретут счастье полного равенства и не будут страдать под рабством государств, наций или отдельных лиц. Чэнь утверждал, что необходимо великое пробуждение всякого ума, чтобы все освободи-

лись от преобладающего ошибочного мнения, что «каждый должен бороться за свое существование, не заботясь о жизни и смерти других». «Люди имеют естественную способность к братству и братской любви. Если кто-то знает, как любить свою страну, то почему бы не научить его полностью раскрыть свои способности и любить все человеческое общество?» — писал Чэнь.

Проявлением принципов братства и взаимопомощи Чэнь считал систему общинного самоуправления, на основе которой собирався объединить провинцию Гуандун, а впоследствии весь Китай. Чэнь действовал в сложной ситуации фактического распада страны и междоусобных войн, но пытался осуществить те идеалы, в которые верил. В частности, он успел создать город Новой культуры, который должен был послужить моделью для всего Китая, и куда съехались мыслители, писатели и художники из разных регионов страны. Посетившие этот необычный, основанный на анархистских принципах город, западные журналисты называли его «яркой звездой Востока». В центре города, как символ новой эпохи, был разбит общественный парк. В парке по указанию Чэня возвели стелу, на четырех сторонах которой были выведены четыре основных понятия анархистской философии и этики: «свобода», «равенство», «братская любовь» и «взаимопомощь».

Илья Фальковский

Родился в 1972 году в Москве.

Художник, журналист, писатель.

Участник группы «ПГ».

Редактор литературно-художественного альманаха «ПГ».

Автор книг «Дать 3,14зды»,

«Незаметные убийства»,

«Ударные отряды» против Путина»

и «Книга живых».

Преподает русский язык и культуру в Частном университете Хуалянь в Гуанчжоу.

Живет в Китае и России.



Материал иллюстрирован кадрами из фильма Дмитрия Венкова «Krisis», 2016. Предоставлено автором.

Илья Будрайтскис

Что такое «моральная катастрофа» и как с ней бороться

Можно ли сегодня говорить о новом «моральном повороте» в политике? Безусловно. Особенно, если рассматривать экспансию морального дискурса как верный признак кризиса самой политики. Понятие этого поворота к морали является ограниченным и реактивным: речь идет, конечно, не о том, что этическая максима «общего блага», наконец, установила свое господство над произволом политиков. Так же, как и язык морали не превратился в главное средство политических манипуляций. Как раз наоборот, — везде можно увидеть постепенный отход от политического морализма (господствовавшего в прежнюю эпоху «гуманитарных интервенций»). Если еще десятилетие назад политический морализм — то есть оправдание неограниченного применения военного насилия при помощи универсалистских аргументов — стал объектом серьезной теоретической критики¹, то сегодняшний морализм, проявляющий себя почти как инстинкт «образованного класса» перед лицом политических вызовов, пока остается недостаточно осмысленным.

Тогда как во внешней политике «реализм» и партикулярная логика «национальных интересов» снова входят в моду², во внутренней приходит время популистских прорывов, которые обязаны своим успехом не призывам к моральному возрождению, но чистому скепсису в отношении права элиты выступать в качестве учителей морали. В последние два года наиболее распространенным типом реакции либеральных интеллектуалов стала констатация своего рода «затмения разума» демократии, рациональные основания которой приносятся в жертву аморальным и обскурантистским эмоциям масс³.

Ответом на триумф «архео-политики» становится риторика «моральной катастрофы», крушения универсальных ценностей, которая обретает собственную политическую субъектность. Переживаемый в наши дни «моральный поворот» является основным типом реакции интеллектуалов, «мыслящего меньшинства» на маргинализацию морального дискурса в политической практике правящих элит. В России Путина или Америке Трампа, где массы и лидеров объединяют вызывающий цинизм, интерпретация мира посредством предъявления «голой правды» хаотической борьбы интересов и защиты своего жизненного пространства, апелляции к морали оказываются уделом меньшинства.

Стоит признать, что переживание «моральной катастрофы» в России стало способом существования интеллигенции в России раньше, чем на Западе, где активное обращение к подобной риторике последовало за совсем недавними электоральными коллапсами в Британии и США. С начала 2000-х, по мере оформления основных черт персоналистского режима, и особенно после аннексии Крыма и начала военного конфликта в Украине, дискурс «моральной катастрофы» практически превратился в новый здравый смысл российского образованного класса. Последовательный отказ от политического мышления осуществлялся через бесконечные дискуссии о границах этически приемлемого, «институте репутации», различных формах устранения от участия в коллективном нравственном падении. Это стремление к нравственной чистоте принимало не только пассивные эскапистские формы, но и могло выражаться через публичное действие (основания которого оставались не политическими, но этическими).



Признание самого факта «катастрофы» прочно отделяет порядочных людей, сосредоточенно разрабатывающих планы индивидуального спасения, и тех, кого уже не спасти. Однако проведение и постоянное уточнение этих границ (в связи с каждым новым действием правительства или фактом общественной жизни, обозначающим необходимость морального выбора) не только не исключает авторов таких суждений из политики, но наоборот, цементирует тотальность современных политических моделей. Воображаемые этические границы превращаются в реальность действительного разделения общества, обеспечивая работу механизмов контроля и манипуляций со стороны власти.

Значит ли это, что любые дебаты о «моральной катастрофе» лишь утверждают *status quo*? И не может ли в них быть заложена потенция общественных перемен?

Ниже я хотел бы привести три разных понимания «моральной катастрофы», два из которых не входят в противоречие с существующим порядком (и прямо его воспроизводят), тогда как третье радикально ставит его под сомнение.

Стратегия выживания при катастрофе

Кратко описанная выше риторика «моральной катастрофы» предполагает постоянное столкновение личности с давлением обстоятельств. Согласно такой позиции (представляющей, по сути, вульгарную адаптацию кантовской этики), свобода личности постоянно находится под угрозой поглощения природой, уничтожающей возможность выбора внешней диктатурой причинно-следственных связей, конечная капитуляция перед которой превращает мыслящего человека в коллаборациониста и потенциального соучастника преступлений. Именно способность постоянно мыслить, находиться в «диалоге с самим собой», оценивая каждый свой выбор с точки зрения чистоты средств, поддерживает нравственную автономию личности. Сохранение такой автономии требует постоянного внутреннего напряжения, так как исходит из ситуации перманентного конфликта с действительностью, окружающей «неправильной жизнью». Рационализация внутри этой нравственно-искаженной реальности неизбежно приводит к подчинению логике «меньшего зла», которая в своей последовательности приходит к принятию зла как такового.

Внутренняя работа нравственного размышления, однако, не может не предполагать возможности «правильной жизни» — максимы «общего блага», которое могло бы в принципе принять форму всеобщего закона. Эта возможность, существуя как побудительный мотив, оказывающий решающее этическое воздействие на наши поступки, однако никогда не должна обрести черты конкретно-достижимого проекта. Ведь в таком случае этот проект, внешний по отношению к нашему решению об этически допустимых средствах, будет искажать их как первичную по отношению к ним цель. Всеобщей нравственности надлежит оставаться вечной гипотезой, постоянно побуждающей нас к саморефлексии, но не являющейся ее предметом. Попытка достигнуть этого идеала практически приводит к моральному релятивизму, подчинению средств целям и риторическим манипуляциям нравственностью. Такая политика для Канта не что иное, как зло, — так как основана на лицемерно скрываемом противоречии между конкретной целью (частной и политической) и декларируемой всеобщей (нравственной и практической) недостижимой. В этом случае речь идет

как бы об «обычном» зле, когда политик обманывает общество, используя его моральные представления. Но что, если моральный релятивизм становится новой моралью всего общества и между лживой моралью правительства и моралью большинства устанавливается аморальное единство?

Именно такого рода «чрезвычайную ситуацию» морального характера, согласно Ханне Арендт, создал нацистский режим⁴. В гитлеровской Германии абсолютное большинство капитулирует перед новой моралью и, таким образом, становится ее носителем. Итогом стало полное крушение рефлекслируемых границ моральной автономии и внешних обстоятельств, а затем и «моральная неразбериха», последовавшая за падением нацизма, в которой иллюзорная коллективная ответственность подменяла ретроспективную оценку индивидов в отношении собственных поступков. Эти «смены морали» каждый раз стремились воссоздать моральный комфорт и освободили от мучительного неудобства больной совести, установления «мира с собой».

Однако в современном понимании «моральной катастрофы» речь идет совсем не о



чрезвычайной ситуации тоталитарного типа. Напротив, катастрофичность становится новым качеством реальности, в которой необходимо установить принципы «правильной жизни» меньшинства, сохранившего в ситуации нравственного падения способность к саморефлексии. Можно говорить о сосуществовании двух моральных реальностей, лишь одна из которых является катастрофической. Рефлексивный диалог с совестью ведется не только на уровне автономной личности, но и внутри сообщества, переживающего времена катастрофы. Эта своего рода «институционализация» моральной катастрофы оказывает влияние и на характер рефлексии: размышление над моральностью поступка также ограничено в сообществе, автономия которого гарантирована наличием бушующей за его пределами «моральной катастрофы».

Предположение «максимы» выбора (отсутствующего вне «практического разума» личности всеобщего закона) является не началом такого размышления, но его конечным пунктом. Так как окружающее общество «моральной катастрофы» признается не просто в качестве внешних обстоятельств, но обстоятельств уродливых, «ненормальных», то максимой поступка становится предположение некоего «этического консенсуса», вполне реально существующей модели всеобщей добродетели, которая находится где-то за пределами данного — например, в другой стране или в другом времени.

В России, где ориентиры поведения в условиях сегодняшней «моральной катастрофы» часто принято соотносить с традицией советского инакомыслия, таким «этически нормальным» обществом представляется условный Запад, где порядочные люди не противопоставлены обстоятельствам, но живут с ними в счастливом согласии. В свою очередь, для американских либералов, переживающих радикальный этический разлад с собственной страной, моральной максимой поступка представляется «дух» американских институтов и законное право на сопротивление тирании, патриотическая верность которому противостоит нравственно сомнительной лояльности существующему правительству (ведущему несправедливые

войны и подавляющему гражданские свободы) или решению большинства, голосующего за республиканцев. Максима нравственного поступка, имеющая свое расположение во времени и пространстве, является необходимым условием формирования сообщества, постоянно занятого возведением крепости собственной нравственной автономии в условиях «моральной катастрофы». Такая трансформация нравственной максимы полностью лишает ее момента «негативности», возможности выхода за пределы данного общества, в то же время поддерживая по отношению к нему автономную, исключенную позицию воздержания от политических решений, нарушающих этическую цельность.

Такая жизнь на краю обрыва соответствует позиции людей свободных профессий, чье идеологическое самосознание в целом основано именно на переживании собственной структурно зависимого места в обществе как свободной «жизни ума».

Нравственное возвышение над бездной «моральной катастрофы», характерное для тех, кого Грамши называл «традиционной интеллигенцией», таким образом, представляет созерцательную позицию, наследующую кантовскому противопоставлению этики и частного интереса.

Катастрофы бывают полезны

Для классической либеральной мысли с ее утилитарным подходом к морали такое противопоставление всегда выглядело как недопустимое и опасное. Например, Исайя Берлин относил Канта (хотя и с оговорками), вместе с Гегелем и Марксом, к сторонникам «позитивной свободы» (то есть оправдания фактической несвободы), предполагающей разделение идеала и действительности, расщепленного и нравственного⁵. Если «общее благо» — миф, то благо индивидуальное — единственный эмпирически доказуемый факт. Это моральное убеждение, основанное на непосредственном опыте, в большей степени соответствует буржуазии, «людям дела», чем интеллигенции.

Тезис о тождестве пользы и добродетели еще для Макса Вебера был центральным

связующим моментом протестантской этики и капиталистического накопления. Страсть к обогащению по мере буржуазной рационализации мира превращается в интерес, удовлетворяемый через взаимовыгодную сделку с интересом другого. Конфликт между ними при этом не исчезает, но постоянно стремится к уменьшению, так как все заинтересованные стороны приходят к разумным выводам о том, что обман и насилие в конечном счете оставляют всех в проигрыше. Нравственно-му человеку легче заключать договоры и брать кредит, что, кроме того, находится в полном соответствии с чистотой помыслов и совести. Однако обратной стороной такой моральной рационализации средств является иррациональность в отношении цели. На пути к успеху (а значит, и спасению) буржуазного субъекта не оставляет переживание тайны Провидения. В жизненном опыте «нам даны лишь... фрагменты вечной истины, все остальное, и в частности смысл нашей индивидуальной судьбы, покрыто таинственным мраком»⁶. Обстоятельства могут сложиться таким образом, что даже самое нравственное поведение и добросовестный труд не будут вознаграждены — хотя наша добродетельная жизнь, обращенная к накоплению,

все же дает нам надежду. Сам момент обнаружения этой неизвестной переменной (*fortuna*) в моральном поступке, как полагает Аласдер Макинтайр⁷, был открыт еще Макиавелли и затем превратился в определяющую формулу морального конфликта Нового времени.

Проблема «моральной удачи» (*moral luck*⁸) состоит в том, что, вопреки позиции Канта, обстоятельства, о которых мы не имеем представления, могут оказать решающее воздействие на моральное значение нашего поступка. Даже если мы руководствуемся «моральным императивом», нет никаких гарантий того, что все внешнее из него полностью исключено, так как уникальное сочетание обстоятельств прошлого, настоящего и будущего всегда оставляет место для случайности, которая может радикальным образом повлиять на само содержание нашего морального действия (которое в итоге может оказаться прямо аморальным).

Получается, что моральный Абсолют всегда покрыт тайной, но мы неуклонно движемся к нему по пути капиталистического прогресса, который одновременно является





и прогрессом совершенствования морали. Однако в каждый из моментов такого поступательного движения у нас нет полной уверенности в том, что наши действия являются безусловно моральными. Подлинный нравственный смысл этих действий остается скрытым, а «фрагменты истины» лишь постепенно раскрываются во времени (так как в обществе все же понемногу становится меньше лжи и насилия). Это значит, что наше индивидуальное безупречное нравственное поведение может в итоге оказаться слагаемым «моральной катастрофы», переживаемой современным нам обществом.

Таким образом, состояние «моральной катастрофы» никогда не может быть безошибочно диагностировано современниками. Как правило, мы проживаем катастрофу без намека на внутренний конфликт с собой, а подлинное катастрофическое содержание нашего времени становится понятно только с перспективы последующего морального совершенствования общих ценностных установок. Чаще всего мы просто спокойно переживаем катастрофы, совсем о них не подозревая. Совершая моральные поступки в настоящем, мы, в самом деле, должны лишь полагаться на *fortuna*, чтобы впоследствии, через пару столетий, не выяснилось, что мы находились во власти самообмана и посредством своего нравственного поведе-

ния стали соучастниками чудовищных преступлений. В своей недавней статье Эван Уильямс⁹ подтверждает этот тезис примерами римских рабовладельцев, средневековых крестоносцев или колонизаторов Нового времени, которые с чистой совестью умерли во имя вечных ценностей Империи, Христа или Цивилизации, совсем не подозревая о том, что вся их жизнь представляла безостановочное нравственное падение.

Эти бесконечные неосознанные катастрофы, по мнению Уильямса, являются неизбежной платой за наше существование в рамках социальных структур — которые, в свою очередь, находятся в процессе постоянной моральной рационализации (позволяющей нам, собственно, задним числом непрерывно обнаруживать моральные катастрофы в прошлом). Однако, так как рационализация морали синхронизирована с техническим прогрессом и ростом материальных благ, каждая последующая эпоха дает нам все больше шансов осознать катастрофу раньше и выйти из нее быстрее. Например, если мы в полной мере сегодня осознаем моральную катастрофу загрязнения окружающей среды промышленным производством или поедания мяса животных, у нас есть пусть и жесткие, но реальные возможности для того, чтобы закрыть значительную часть заводов или переориентировать массовый ра-

цион на растительную пищу. Осознание каждой из этих катастроф, тем не менее, еще не гарантирует, что, даже превратившись в вегетарианцев, мы не продолжим быть частью некой масштабной моральной катастрофы, относительно которой остаемся в полном неведении.

Полагаясь на удачу, мы все равно должны стремиться к постоянной минимизации моральных рисков. Неосознанная реальность «моральной катастрофы», по мнению Уильямса, требует все большей «гибкости» общества, постоянно готового к институциональным изменениям для пресечения преступлений против морали (то есть быстрым переменам в образовании, городском планировании, на рынке труда и так далее). Такие изменения могут быть болезненны и практически неизбежно породят проигравших. Однако проигравший сегодня в материальном отношении (например, лишившийся работы или умерший от голода), может стать моральным победителем для будущих поколений.

Получается, что сегодняшние жертвы неолиберальной политики как бы инвестируют в лучшее моральное будущее свои по-

тери в настоящем. Тогда как сама эта политика, не представляя окончательного морального решения, тем не менее, постоянно снижает риски нравственного упадка. Ускоряющийся моральный и технический прогресс предъявляет нам «фрагменты истины», оставляя последнее слово за «удачей». «Моральная катастрофа», таким образом, превращается из пессимистического настоящего (пусть и создающего подобие комфорта для «традиционной интеллигенции») в ресурс для развития и обновления, обращенный в будущее.

Принципиально, что в такой интерпретации моральный прогресс, синхронизированный с прогрессом технологическим, означает не качественное, но количественное накопление морали. Эта бесконечная калькуляция, лишенная телеологии, представляет собой то, что Хейден Уайт назвал «либеральным манихейством», динамическим равновесием рационализирующего «добра» и слепой, несознательной материи «зла». Не наделяя историю смыслом, оставляя ее моральное значение во власти «удачи», либеральный прогресс «иронически трудится ради минимальной, но многообещающей



свободы для своих наследников»¹⁰.

Настоящее как катастрофа

В описанных выше моделях «моральная катастрофа» не является ситуацией, требующей выхода за пределы существующего порядка вещей. Если меланхолическое переживание актуальной катастрофы для интеллигенции служит важным механизмом ее духовного воспроизводства, то для неолиберализма она может стать ключевой фигурой его морального самооправдания. Для марксизма (или, более широко — для «философии практики» в ее грамшианском понимании) сама капиталистическая ситуация, открытая Новым временем, предстает как морально-катастрофическая. В ее основе — разделение на подчиненные и подчиняющиеся классы, первые из которых выступают учителями морали для вторых. Так, для Макиавелли состояние утраты добродетели (*virtu*) не просто являлось неким уникальным моментом современной ему Италии. «Моральная катастрофа» в понимании Макиавелли была связана с потерей нравственного начала, объединяющего общество. Утрата этой республиканской добродетели означает, что политика теряет свое изначальное понятие и становится морально нейтральным знанием, необходимым для манипуляции массами с целью завоевания и удержа-

ния власти. Само разделение на политическое (то есть реальное и достижимое) и должное (моральное), утвердившееся в современном обществе, представляет из себя грандиозную картину «моральной катастрофы», в которой политическая воля элит направлена на воспроизводство власти, тогда как массам остаются возвышающиеся над ними «обстоятельства» данного, в рамках которого им следует делать свой ущербный моральный выбор¹¹.

Государство превращается в политический инструмент осуществления власти ради власти, где его монополия на мораль (в виде законов, обязательных к исполнению) является гарантией от непосредственного вмешательства масс в политику. В этом отношении Фуко точно определял саму конструкцию суда как моральной инстанции, якобы выносящей незаинтересованное по отношению к индивидам и обществу суждение, как «зародыш государства»¹².

Восстановление этой нарушенной связи между моралью и политикой может быть произведено только через политическое действие, обращенное против государства как балансирующей над конкретными социальными интересами силой. В этом смысле развитие идеи «всеобщей забастовки» (утверждающей «мораль производителей»



над якобы нейтральной моралью власти), предложенное Сорелем и развитое Беньямином¹³, является прямым рецептом выхода из состояния перманентной «моральной катастрофы», которая постоянно воспроизводит себя как «нормальность» государства, а также политической и экономической власти, которую оно охраняет.

Принятие идеи о «моральной катастрофе», полностью совпадающей с тотальностью господствующих отношений, не значит, что всякая эпоха или всякая конкретная ситуация является в равной степени «морально невыносимой». Эта «невыносимость», однако, должна приниматься не как бремя личного морального выбора, но как потенциальная «невыносимость», которая может стать основанием для массового морально-политического действия. И проблема переживаемого сегодня момента совсем не в том, что он «невыносим», но в том, что по некоторым причинам он остается недостаточно «невыносимым». Я думаю, что именно эти причины и стоит обсуждать в разговоре о «моральной катастрофе».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Достаточно вспомнить такие важные тексты, как: Хабермас Ю. Зверство и гуманность. Война на границе права и морали // *Логос* № 5 (15) (1999); Бадью А. Этика. Очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2006; Жижек С. О насилии. М.: Европа, 2010; или Хомский Н. Новый военный гуманизм. Уроки Косова. М.: Практикс, 2002.

² От актуализации интереса к «Столкновению цивилизаций» Самюэля Хантингтона до новых идей «управляемого хаоса» и «гибридной войны». Например, Манн С. Реакция на хаос // *Интелрос*, 26 февраля 2007, доступно по http://www.intelros.ru/2007/02/26/stiv_mann_reakcija_na_khaos.html. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 27 июля 2017.

³ Например, откровенный текст Джеймса Трауба «It's Time for the Elites to Rise Up Against the Ignorant Masses» // *Foreign Policy*, June 28, 2016, доступно по <http://foreignpolicy.com/2016/06/28/its-time-for-the-elites-to-rise-up-against-ignorant-masses-trump-2016-brexite/>. Тема «призрака иллиберализма», угрожающего европейским демократиям, также стала главной темой экспертного доклада

на последней Европейской конференции по безопасности в Мюнхене, Munich Security Report 2017: Post-Truth, Post-West, Post-Order? Доступно по <https://www.securityconference.de/en/discussion/munich-security-report/munich-security-report-2017/>.

⁴ Глава «Личная ответственность при диктатуре». В кн.: Арендт Х. Суждение и ответственность. М.: Институт Гайдара, 2013. С. 47–82.

⁵ Берлин И. Философия свободы. Европа. М.: Новое литературное обозрение, М.: 2001. С. 144–146.

⁶ Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 142.

⁷ Макинтайр А. После добродетели. М.: Академический проект, 2000. С. 130.

⁸ Нагель Т. Моральная удача // *Логос* № 1 (64) (2008). С. 174–187.

⁹ Williams E. The Possibility of an Ongoing Moral Catastrophe // *Ethical Theory and Moral Practice* vol. 18 no. 5 (February 2015). P. 971.

¹⁰ Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. С. 268.

¹¹ Здесь я в целом опираюсь на подход, предложенный в книге Fontana B. Hegemony and Power: On the Relation between Gramsci and Machiavelli. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

¹² Фуко М. Интеллектуалы и власть. Статьи и интервью 1970–1984. Ч. 1. М.: Практикс, 2002. С. 23–26.

¹³ Сорель Ж. Размышления о насилии. М.: Фаланстер, 2013; Беньямин В. К критике насилия // Учение о подобии. М.: РГГУ, 2012. С. 65–99.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве. Историк, публицист. Преподаватель «Шанинки» (Московской высшей школы социальных и экономических наук), читает авторские курсы в Государственном центре современного искусства и ряде других образовательных институций. Автор книги «Диссиденты среди диссидентов. Переосмысляя советское» (2017). Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



es songes
le la raison
roduisent-ils
s monstres
en Asie?

Материал иллюстрирован работами Йинка Шонибаре.

Артемий Магун,
Александр Погребняк,
Йозель Регев

Этика этакого, или Искусство и этика по итогам модернизма

Артемий Магун: Последние двадцать лет в современном искусстве отмечены так называемым «этическим поворотом», который отражает возрастание интереса художников к целеполаганию вообще и к общественно-политическим ценностям в частности. Наиболее прогрессивным вариантом, пожалуй, является реляционная эстетика, adeпты которой своей задачей видят создание сообществ, для них высший этический принцип — быть вместе. То, что сегодня искусство поворачивается к этике, даже не в том смысле, что оно бичует зло, а в прямом — создание неких этических образчиков или перформативное изображение этического выбора — это что-то новое. Хотя отнюдь не новое.

Связь этики и эстетики была выявлена еще в античной философии. В платонизме, например, было понимание того, что красота является своеобразным символом добра. Это закрепилось и в средневековой эстетике. Красота была отнесена таким крупным средневековым схоластом, как Бонавентура, к трансценденталиям. К классической триаде — Единое, Добро и Истина — он добавил Красоту. Но на самом деле эти четыре трансценденталии, которые Бонавентура и его последователи считали разными аспектами Сущего, противоречат друг другу. Поскольку Единое сосредоточено на себе, а Добро, наоборот, ориентировано

вовне, на Другого. То же самое можно сказать о Красоте и Истине. Красота — это то, что привлекает своей интенсивностью, своей степенью явленности. А Истина сначала сокрыта, мыслима только в игре секрета и его обнаружения. Эти четыре трансценденталии связаны между собой, как борромеевы кольца, но их взаимосвязи противоречивы. Поэтому важно, на чем ты ставишь акцент и как ты располагаешь порядок этих категорий. В XIX–XX веках наиболее продвинутой философией делает ставку именно на Красоту. Континентальная философия XIX–XX веков — по преимуществу эстетизм. Это началось с немецкого идеализма. Шеллинг, Гегель и Гельдерлин, авторы ключевого текста «Первая программа системы немецкого идеализма», утверждают, что мораль слишком репрессивна, наука слишком завязана на случайную, чувственную реальность, а красота — это то место, где они встречаются, где просвещенный подает руку непросвещенному. Для них Красота примиряла все остальные трансценденталии и формировала своеобразную политическую утопию бесклассового мира, можно сказать, утопию коммунизма. Таким образом, идеи реляционистов отвечают этому старому зову.

Но тут есть проблема, потому что в большей степени, чем для немецких идеалистов, сегодня нам представляется, что эта утопия не

очень-то осуществима. То есть она осуществима в нашей личной деятельности. Ну, или в пространстве выставки: участники выставки объединились вокруг какой-то идеи, почувствовали солидарность друг с другом и у них возник одновременно и эстетический, и этический аффект. Но вопрос — что произошло вокруг этой выставки? Чаще всего, ничего. Но предполагается, что если будет больше таких выставок, то постепенно все люди будут точно так же испытывать это чувство единения. И, может быть, даже просвещенных с непросвещенными.

Все это звучит замечательно, но на практике здесь есть опасность магического подхода к действительности. Действительно, перед нами сегодня стоит задача сформулировать какую-то этику *неэтичного мира*. Тут мы возвращаемся назад, то есть к тому, с чего немецкие идеалисты начинали (и что они хотели преодолеть). Кант, их духовный учитель, предложил в конце XVIII века конвертировать в этику дух революции. Самая важная формулировка категорического императива звучит — «Всегда поступай так, как если бы ты был законодателем в царстве целей». То есть, если бы ты был гражданином республики по Руссо. Но проблема в том, что у нас нет этой республики по Руссо. Получается парадоксальная ситуация, когда царство целей вроде бы есть, но оно находится в твоей голове. Так вместо революционного порыва возникает этика. Такого рода этика, к сожалению, создает возможность для лицемерия, она раздвоена — здесь просвещенный ходит с высокомерным видом, гордится своим царством целей в голове и возмущается, что непросвещенные отказываются просвещаться.

Этический человек должен эстетически притворяться, что царство целей его уже окружает. И здесь есть переход от этики Канта к его идеалистической эстетике. Да, мы не реализовали еще нашу утопию, но поскольку она есть у нас в голове, в индивидуальных жестах и поступках, то наша этика — это не просто этика, а еще и попытка спровоцировать других людей, чтобы они ориентировались на тебя. Джудит Батлер называет эту этику микрополитикой или политикой перформатива. Как, например, добиваться равенства женщин с муж-

чинами? Вести себя так, как будто они уже полностью равны, и постепенно неравные подтянутся. То же и в отношении всех прочих дискриминированных. Но здесь есть издержки. Если это все-таки до конца не произошло, не все подтянулись к лидерам мнений, то этика может превратиться из утопического творчества в способ закрывать глаза на окружающие явления. И, к сожалению, сегодня это очень часто происходит. Мы имеем этику пресловутой политкорректности, когда надо вести себя не только будто бы все равны, но нужно еще и избегать всяческих упоминаний и наблюдений, что в реальности это не так. Потому что, если ты это заметил, то ты, получается, невольно служишь антиутопическим целям, поскольку подобные замечания могут закрепить это неравное положение. Поэтому надо притворяться, что утопия уже наступила. Этот сдвиг кантианской эстетики ставит пределы такого рода интегрированной революции. У Михаила Лифшица было такое понятие — интегрированный бунт — в отношении модернизма. Его можно применить и к кантовской этике тоже, и к искусству. Это когда ты бунтуешь, но в ритуализированных рамках и показываешь всем своим видом — я бунтую.

Это проблема. И чтобы ее обойти, надо обратить внимание на то, с чего я начал: относительное противоречие между этикой и эстетикой, недопустимость их отождествления. Эстетика сама является этикой, и эта «эстетика» специфична.

Когда мы переносим критику в эстетическое поле, то есть переходим от установления каких-то моральных норм и их реализации в план *видимости*, то мы должны с этикой что-то сделать — она должна претерпеть какие-то реальные трансформации, то есть обрести эстетическую форму. Да, мы в эстетической деятельности также ориентируемся на добро, но чтобы эстетика была символом добра, или, чтобы эстетика стала трансценденталией наряду с этикой, в ней должно быть что-то еще по отношению к этическому. Сохраняя некую нормативную, иерархическую императивную сферу, находясь в поле норм, мы должны выйти за пределы добра, за рамки просто морали, чтобы не существовать постоянно в этой снобистской упертости просвещенного, интегрированного бунтаря.



На практике искусство всю жизнь делало это, изображая Зло. И изображая его в амбивалентной форме. Если ты изобразил Зло, то преодолел этическую парадигму. И весь модернизм — это попытка диалога с этикой на ее собственном поле, через изображение Зла. Вот ты изобразил через деформацию страдающего человека, по Мелани Кляйн разобрал тело матери на органы (чем любили заниматься феминистские художницы в 1980-е годы) — а в чем твой месседж?

Может быть, в том, что этика, столкнувшись с чувственной реальностью, наводит в ней террор? Такие парадоксальные эффекты этики в неэтическом мире. Да, мы ушли в искусстве от этики, но только для того, чтобы увидеть, что такое этика и как она отличается от реальности. А если мы видим и рефлекслируем, что мы находимся в эстетическом поле, то мы должны разрушить что-нибудь и сказать — вот вам ваша этика!

Но есть и другой вариант. Мы можем сформулировать альтернативную контрэтику со стороны эстетики и сказать, что настоящей этикой является эстетика. Эстетика преодолевает

этику как мораль, этику как репрессию, что, собственно, и написано в первой программе системы немецкого идеализма. Мораль как террор, в том числе и эстетический — это неправильная эстетика. Мораль по-своему правильная, а эстетика неправильная. И, соответственно, эстетика должна быть более автономной, она должна выходить за рамки традиционной этики, этики как морали, и бросать ей вызов. Поэтому в моем понимании эстетическая этика заключается в том, что мы принимаем негативность *на себя*. И возникает своеобразная эстетическая экономика, которая заставляет субъекта балансировать между добром и злом и использовать их игру в целях достижения того, что я бы назвал эстетической нейтрализацией боли.

Но тут мы опять должны быть очень внимательны. Например, у нас с коллегами недавно были споры про творчество современного российского писателя Владимира Сорокина... Я считаю, что Сорокин — типичный пример того, как негативность в литературе используется со стороны садистического Сверх Я, которое говорит: ты наслаждаешься этой книгой —

так не наслаждайся больше, смотри, здесь детей убивают. Но оппоненты со мной не согласны и говорят — ну нет, это все-таки эмансипаторное насилие, оно создает автономию литературы, автономию искусства и помещает тебя в поле, где тебе все равно, убивают там кого-то или нет, ты поднимаешься над этим как глубоко эстетический высший субъект. Вынесем творчество Сорокина за скобки и согласимся, что подобная сублимация — тоже возможный путь, на котором эстетика может стать этикой.

Йозель Регев: Я думаю, что единственным адекватным отношением к этике является отношение Спинозы, который написал целую книгу под названием «Этика» для того, чтобы сказать, что никакой этики не существует. Точнее — не существует этики как некой автономной области, которая основывается на понятиях добра и зла. Есть только Истина и Ложь.

И поэтому ответом на вопрос — что делать? — является ответ: поступай согласно Истине. И это единственно возможная этика, и поэтому этика, собственно, и не нужна: есть только познание. Думаю, главной задачей текущего момента является утверждение способа существования, который будет основан на такого рода этике: утверждение способа существования, который основывается на том, что я существую в той степени, в которой я проясняю. Чем больше я проясняю, тем больше я существую. А для того, чтобы такой способ существования мог быть утвержден, нужен социум, который бы относился к прояснению как к основе всякой ценности. И необходима онтология, которая бы относилась к прояснению как к основе всякого существования.

И это не та ситуация, в которой мы сейчас находимся. Ну, например, мы спросили человека: «Что ты делал?» Он ответил: «Я прояснял». Мы: «Хорошо, а делал-то ты что?» Есть



условия, при которых мы отнесемся к этому его ответу как к ответу значимому: например, если он скажет: «Я прояснил для себя, как нужно картину нарисовать, и я ее нарисовал», или «Я прояснил для себя, как нужно вести себя в отношениях с моей подругой, у нас был конфликт, и мы его решили». То есть в современных условиях парадигма прояснения подчинена парадигме производства. Это может быть как производством материальных ценностей, так и субъективностей. Например, в реляционной эстетике — это коллективность. И мне кажется, что здесь необходим некий экономический поворот. Почему парадигма производства главенствует? Почему она вытесняет парадигму прояснения? Потому что существует некое разделение существующего и несуществующего, экономика в глобальном смысле распределения того, что есть и чего нет, и что в большей степени настоящее, а что в меньшей. И в этом распределении в качестве более настоящего фигурирует производство. А производство — это всегда производство какого-то невозможного; произвести что-то — это значит взять не существовавшую до этого опцию и ее воплотить. То есть я заставляю войти в реальность то, чего не было, иными словами, я удерживаю момент балансирования на грани есть/нет. Мне кажется, что эта экономика основана на отчуждении и угнетении. Поскольку любое производство зависит от прояснения и реально постольку, поскольку ему предшествует какое-то прояснение. И у этого прояснения может быть эффект в виде производства чего-то, а может и не быть.

Казалось бы, какая разница? Но в реальности это различие парадигмы производства и парадигмы прояснения становится значимым, именно если есть прояснение без производства. В этом случае нам кажется — что-то тут не так, чего-то не хватает. А я думаю, вполне можно себе представить некий социум, по-настоящему справедливый социум, утопическое коммунистическое общество, к которому следует стремиться, в котором человек оценивается и, следовательно, его существование поддерживается тем, в какой степени он проясняет, а не тем, в какой степени он производит.

Как это все связано с эстетикой? Я думаю, что на самом деле никакой эстетики тоже не

существует. Эстетика — заповедник, который был создан где-то в середине XVIII века, и Кант здесь действительно сыграл значительную роль, а немецкий идеализм этот заповедник увековечил. Заповедник в том смысле, что это единственная область, где современному человеку можно заниматься просто прояснением.

Помните сцену из повести Пушкина «Выстрел», когда Иван Петрович Белкин приезжает в имение графини Б.? Ему хозяйка показывает дом, и его внимание привлекает одна из картин. Но «поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую», — говорит герой. И мне кажется, что это универсальное определение современного искусства — важна не живопись, важно это точное попадание. Причем попадание не во что-то конкретное, а попадание в попадание. И кантовская третья «Критика», «Критика способности суждения», по большому счету является обоснованием того, что искусство — это попадание, которое попадает само в себя. И таково вообще определение эстетического у Канта: сутью искусства является попадание в попадание, то есть способность вкуса, понятие которого вводит Лабрюйер. Как мы оцениваем произведение искусства? Мы ищем какую-то точку, какое-то «je ne sais quoi», про которую мы можем сказать только «вот это вот то!». И это верно и для художника, и для зрителя. Художник ищет-ищет-ищет — раз, попал! А куда попал? Понял, что надо вот так; гений сам устанавливает себе закон. А для зрителя воспринимать произведение, значит, присоединиться к этому «попал»; зритель не может это определить, но понимает — оно! Эстетическое — это всегда попадание в себя и в себе.

Но тут есть две проблемы: во-первых, эстетическое — это резервация, а во-вторых — внутри этой эстетической резервации попадание в себя или в себе сразу же заслоняется некой другой фигурой, а именно продырявливанием продырявленного (и это тоже происходит в третьей «Критике»). И именно эта экономическая подмена ведет в итоге к тому, что предполагается: художник должен все-таки что-нибудь создавать, что-то продуцировать, по крайней мере, самого себя или свой собственный образ жизни. Однако постепенно

с прояснением сути современного искусства уничтожается этот момент продуцирования, все больше выясняется, что главное — попасть. А продукт не важен — живопись не важна. То есть чем более современным становится искусство, тем меньше в нем продукта. Да, я создаю самого себя или коллектив, но все, что мы делаем, вторично по отношению к нашему способу существования. Мы имеем дело с приближением к лимиту, но это приближение постоянно откладывается, поскольку сохраняется парадигма: что-то все же должно производиться, даже если то, что производится — это ничего, дыра в дыре.

Мне кажется, что современное искусство может стать моделью для этого будущего общества освобождения, если оно полностью избавится от парадигмы производства и если художник будет рассматривать свою задачу как задачу прояснять. На самом деле он никогда ничем другим и не занимался. Я думаю, если теория искусства что-то и может дать искусству, — это только прояснить человеку, чем он занимается на самом деле и избавить его от фальшивых идеологий. Что делает художник? Он сталкивается с какой-то проблемой. Эта проблема навязчива, она его не оставляет в покое, вновь и вновь напоминая о себе то в одном, то в другом проявлении. И художник создает произведение для того, чтобы понять — а что это за проблема? как с этим навязчивым можно иметь дело? На самом деле, я думаю, что этот подход противоположен подходу реляционистского поворота — нужно не создавать новые общности, нужно расщеплять уже существующие и, прежде всего, самого себя, как некую ложную общность. Потому что в ходе этого прояснения художник производит своего рода раскол в своем собственном существовании, раскол в самом себе, который действительно впоследствии может стать неким основанием для объединения. Для того, чтобы объединиться, нужно сначала расколоться. Я не думаю, что сама по себе солидарность может быть положительной ценностью, потому что мало ли кто объединяется. И сам по себе раскол тоже не является ценностью. Он является ценностью постольку, поскольку он проясняет. Постольку, поскольку художник, сталкиваясь с проблемой, начинает ее допрашивать в каком-то смысле. художе-

ственное произведение является своего рода допросом навязчивого.

Это прояснение может быть пластическим или вербальным. И это не пассивная дескрипция. Я не просто в этом навязчивом нахожу какие-то общие черты, я также его в некотором смысле встряхиваю, чтобы лишнее ушло — как у Микеланджело с глыбой мрамора. Встряхивание и создает раскол, и тем самым производит прояснение. Это и есть попадание, которое предполагает способность в навязывающем себя отделить лишнее от нелишнего, допросить его таким образом, чтобы оно раскололось, потому что на допросе раскалываются. И в итоге его расстрелять, то есть попасть в попадание. И думаю, что настоящей задачей этического искусства является — допрашивать и расстреливать.

Александр Погребняк: Если оттолкнуться от экскурса в проблематику эстетического и этического, который предложил Артем, то проблема автономии эстетического, его легитимации, действительно навязчива. Неслучайно эстетика как отдельная дисциплина возникает в эпоху Просвещения, связанную с буржуазно-демократическими революциями. Ведь феодальный мир был исключительно эстетичен, прекрасен, там были заостренные противоположности — как пишет Барт, вы по костюму определяли, к какому классу человек принадлежит. И этот костюм был неизменно ярким, характерен. В буржуазную же эпоху наступает усреднение этих различий, возникает общий для всех тип костюма, конституируется пространство консенсуса, всеобщей эквивалентности — неслучайно Маркс говорит, что это царство обмена. Но, кроме того, эта эквивалентность поддерживается видимостью разнообразия, различий, видимость же — именно эстетическая сфера. Именно на уровне видимости действительно реализован коммунизм, поскольку, несмотря на то, что все товары различны, они образуют сообщество, и у них есть общее представительство, общий интерес. И, как говорили многие теоретики, в этом царстве «коммунизма на уровне видимости» возникает тоска по реальному. Выражается она в том, что каждый из нас начинает фантазматически придумывать какой-то сценарий, который мог

бы эту прекрасную, но на самом деле отчужденную видимость разрушить, преодолеть.

Говоря проще, каждый из нас хочет выкинуть что-нибудь этакое. У нас «этика этакого». И это наполнение модернистского искусства деструктивными процессами и образами чего-то разъятого указывает на фантазм: реальное путем эстетических средств парадоксальным образом пытаются ввести в ту область, где его по определению нет, а есть лишь царство видимости. Поэтому модернистское искусство, как нам говорят его теоретики, это диалектическое искусство. Это искусство, которое все время хочет сказать: я — не искусство. То, что вы видите — это, конечно, картина, но смысл ее в том, что она своей формой отсылает к чему-то реальному. Но ведь именно в этой отсылке к реальному и заключается механизм работы современного капитализма! Через это обращение всего и вся к реальному общество постоянно подвигается к поиску новых сфер производства. Таким образом, реальное, если от философии перейти к экономике, — это символ новых производственных возможностей, новых ресурсов, новых рынков сбыта. И через эту страсть к реальному человек должен пребывать как бы на выходе из предыдущего цикла производства, как устаревшего, отработанного, и, переживая псевдо-приключение реального, возвращаясь в производство, но уже на новом уровне.

Мой любимый пример здесь — роман Дж. Балларда «Суперкаппы», где описано, как в специальном закрытом пространстве живут и работают самые крутые топ-менеджеры этого мира, те, от кого зависит состояние мировой конъюнктуры. Они всецело преданы своему делу, ничего кроме биржевых котировок их не интересует, однако их организм протестует против такого отчуждения в сферу виртуального капитала, жизненный тонус понижается, что тут же ведет к потере эффективности. И вот врач, наблюдающий за ними, прописывает им в качестве целительного средства «воскресный фашизм» или «безумие в гомеопатических дозах». Рецепт прост: в выходные дни эти ребята надевают кожаные куртки, маски, берут бейсбольные биты, едут на Ривьеру и дубасят там арабов, проституток, то есть предаются реальному как таковому — для того, чтобы после выходных вновь окунуться

в работу, но уже с омоложенной кровью. Но самое главное, что эффект будет способствовать общему благу! Как мы знаем, со времен Адама Смита утверждается, что если каждый будет вести себя как «экономический человек», как индивид, преследующий собственную выгоду, это приведет к общему благу. Баллард пародирует эту ситуацию, он говорит — действительно, общее благо будет состоять в том, что эти самые побитые и униженные представители низших слоев только выигрывают от того, что их избивают, ведь в результате конъюнктура оживится и, следовательно, общий уровень благосостояния, включая пособия, вырастет. Из этого примера я бы сделал следующий вывод в связи с этикой: сегодня то, что раньше было эксцессом, трансцендентностью, оказывается вовлечено в имманентный план экономики, превращено в скрытый ресурс системы, который ее постоянно обновляет. Отсюда получается, что любого рода протестные или критические парадигмы — прояснения или попытки воплотить эти теории на практике, — рискуют превращаться в то, что Бодрийяр называл «фатальными стратегиями». То есть вроде интуитивно мы чувствуем, что надо сделать что-то этакое, но сделав, понимаем: сделали что-то обратное. Мы соблазнились фантазмом и совершили то, что от нас на самом деле и ожидалось.

Вопрос в том, можем ли мы остановиться на этом чисто отрицательном результате, парализующем нашу способность к действию? Можем, но не должны. Поэтому, следуя интенции сделать что-то вопреки отчуждающей системе, нужно очень внимательно думать о том, как, условно говоря, различить Христа и Антихриста. И отыскивать в искусстве удачные попытки эстетически представить этическое и политическое действие, которое может быть в чем-то похожим на такую вот фантомную трансгрессию, но на самом деле к ней не редуцируется.

Вспомните, например, фильм Фассбиндера «Я только хочу, чтобы вы меня любили» 1976 года. Главный герой является гипертрофированным выражением, с одной стороны, экономического человека, а с другой — морального субъекта, он предан своей семье, непрерывно трудится, строит дома. Проблема лишь в том, что у него никогда не хватает



денег и он постоянно влезает в долги. Замечательна сцена, когда он с женой приходит в театр и предлагает ей выпить шампанского. Как это показано? Жена его спрашивает, можем ли мы себе это позволить, на что он отвечает — тебе же нравится, так пей! По сути, он заставляет ее совершать что-то вопреки императиву экономии, заботы о завтрашнем дне. Но так Фассбиндер показывает нам, что на деле налицо очередная фатальная стратегия — как только его герой совершает эту растрату, в каком-то из посетителей ему мерещится отец, и мы понимаем, что он еще более радикально подключен к этой системе эксплуатации, которая у Фассбиндера воплощается даже не в отце, а в матери. Поэтому в финальной сцене Петер и убивает того, кого принимает за отца, но перед галлюцинацией матери он стоит на коленях. Почему же он убивает отца, а не мать? Потому что как раз отец периодически позволяет себе растрату и ведет себя не очень «этично», а вот мать, холодная богиня, воплощает в себе чистое требование: будь моральным субъектом, трудись, не позволяй себе ничего лишнего, никаких эксцессов! Фассбиндер от противного по-

казывает ситуацию, где человек пытается совершить какой-то жест, но у него ничего не получается.

А вот пример, где у героя, как мне кажется, это, наоборот, хотя бы отчасти получается. Речь о знаменитых «Похитителях велосипедов». Главный персонаж здесь тоже подчинен безжалостному капиталу: он теряет велосипед — единственное средство производства, которое у него есть, и весь фильм пытается найти вора. Там есть замечательный момент, когда этот человек говорит своему сынишке примерно следующее: «Сегодня мы велосипед уже не найдем, и вообще, все мы когда-нибудь умрем, не хочешь ли ты есть?» Они заходят в ресторан, отец заказывает вино, еду... и тут примечательно — если фассбиндеровский герой к матери всегда относился как к непререкаемому авторитету, то здесь отец говорит сыну: «Интересно, что сказала бы по этому поводу наша мама?» Но важно, что мы сразу понимаем: это не показательной трансгрессии — этика здесь в том, что человек совершает не что-то априори недозволенное, а реализует то, что как раз можно и даже нужно себе позволить. Конечно, и тут кто-то

скажет — нет, не сейчас, не сегодня, сегодня экономь, завтра будешь ходить в ресторан! Однако в том-то и дело: получается, что не только театр и шампанское, но столовое вино и хлеб оказываются роскошью! И получается, что человек снова совершает что-то якобы преждевременное, что-то, что ему якобы не по средствам — но здесь он уже не превращает свой поступок в некий перформанс по отношению к той самой инстанции капитала, который и есть глобальный перформанс, питающийся всеми этими ритуальными эстетическими вызовами на локальных уровнях. И если бы здесь, когда отец с сыном зашли в ресторан, фильм вдруг перестал двигаться по канонам неореализма и превратился бы в сюрреалистическую утопию в духе Иоселиани — весь мир поменялся бы, и люди вокруг сообщаясь подключились к этому движению, которое каждому из нас «не по средствам» — то возникла настоящая всеобщая стачка, и путем такого монтажа, такого перепада, мы бы, возможно, увидели, как этическая утопия реализуется эстетическими средствами.

Что касается Сорокина. Он, как известно, мастер одного приема — перехода к немотивированному злу. Но ведь можно реализовать его в обратном направлении — как переход к немотивированному добру. Ведь у нас в самом деле нет ни мотивов, ни средств вдруг просто расслабиться и как бы почувствовать вкус самих вещей, вкус хлеба и вина — так, чтобы это было не навязчивым гедонистическим жестом, эстетским вызовом капиталу, а просто возвращением к тому, что Левинас называл «искренностью интенции». Если посредством такого монтажа мы будем показывать переход от контрutoпического реалистического мира к утопии, мне кажется, это могло бы иллюстрировать то проблематичное единство этического и эстетического, о котором мы пытаемся говорить.

А.М.: Йоэль борется с obsессией, Александр ищет настоящей спонтанности. Но как мне кажется, здесь есть опасность впадения в первородный грех любой этики, а именно в том, что ты притворяешься, что вещи уже таковы, какими они должны быть в твоём воображении. То есть если у тебя есть obsессия, то, возможно, действительно правильная страте-

гия — избежать ее. Но проблема психоанализа состоит в том, что довольно сложно obsессивному невротик у объяснить, чтобы он не думал о предмете своей obsессии. Невротик согласен, что этически он не должен думать, но, к сожалению, он все равно об этом думает. Тоже пример со спонтанным действием, которое не трансgressирует, а является ситуативным актом, который рождается как бы из пустоты, который сам кладет себе собственные предпосылки. А что, в примере Александра из «Похитителей», делает эта «мама»? По идее, этот персонаж доминирует за сценой и осуществляет настоящее дозволение. В каком-то смысле эстетическая сфера — это сфера, где все этические вопросы рассматриваются при условии наличия некоторого актора, который стоит за занавесом, или над сценой, и что делает? — разрешает нам смотреть. То есть ты наслаждаешься папой и сыном, которые наслаждаются хлебом и вином, потому что ты пришел в кинотеатр, и кто-то (мама? государство?) принял решение, что в кинотеатре на это можно смотреть. Более того, ты должен получить удовольствие, и тебе действительно дают его получить, показывая нечто недозволенное, которое в данном случае дозволено. То есть вы отыгрываете сам институт эстетического.

Но где же реально тот человек или субъект, который говорит — наслаждайся? Не есть ли этот субъект — настоящий субъект этического и, соответственно, эстетического поступка? И не является ли тогда эстетика, прежде всего, воззванием к этому другому субъекту, Другому, который и в нас тоже? В нашем внутреннем коллективе есть этот субъект наслаждения, и он же, кстати, субъект прояснения.

На мой взгляд, все эти цели, которые вы ставите: выявление в искусстве спонтанности и истины, она же — прояснение, — правильны. Но как их достичь? Какой способ? Через ангажирование тех предметов и субъектов, которые в этом произведении и вокруг вас находятся. То есть пока вы не ввели всех действующих лиц в свою игру, и в этом, кстати, определенная истина у реляционной эстетики есть, вы не можете достичь этих эффектов. И среди них, среди этих людей есть субъект, который позволяет тебе быть спонтанным, и субъект, который говорит — «Я согласен проясниться». Что такое субъект или человек, который согласен

проясниться? Это человек, который готов предъявить тебе исповедь. (И действительно, современное искусство содержит в себе огромный исповедальный элемент, художники выносят на сцену свою личную жизнь). Но кому исповедуются, кто рукоположил нас? То есть — да, уход от обсессии, но пока я ухожу, тот объект, от навязчивости которого я ухожу, должен выйти на сцену и сказать — ладно, иди.

И.Р.: Я согласен с тем, что недостаточно просто призыва избавиться от обсессии, или перестать производить. Более того, если бы все ограничилось одним призывом, то это было бы областью этического в классическом смысле слова. Поэтому я сказал, что вся эта перемена в своей основе должна быть экономической. То есть существует некая глобальная экономика в смысле распределения существования и несуществования, которая заставляет нас еще до того, как мы начали думать, еще до того, как мы начали действовать. Хайдеггер прекрасно проясняет как такая экономика действует, хотя он не называет это экономикой, но тем не менее. Он выдвигает идею, что есть констелляция того, что заставляет нас считать что-то существующим, а что-то несуществующим, что-то допускать в область существования, а что-то не допускать, и они не меняются и имеют исторический характер — это мне кажется очень важной заслугой Хайдеггера.

Иными словами, есть некое распределение существующего и несуществующего, и именно это распределение необходимо изменить. А для того, чтобы это изменить, нужна спекулятивная интервенция, которая проявится, каким образом это распределение происходит, откуда то, что претендует на максимум реальности, эту реальность получает. Я начал с того, что для меня Спиноза является моделью этики. Это означает в итоге примат некоего рода знаний. То есть необходимо применение особого типа знаний, которые могут изменить экономическую ситуацию для существующего и несуществующего. И только подобного рода переключение парадигмы может в действительности привести к тому, что невротик освободится от своей обсессии, а мы будем избавлены от навязчивого императива производить.

А.П.: В том-то и дело, что в случае Фассбиндера и Де Сики мать в игру непрерывно введена, даже когда остается за кадром — у первого как возвышенная, отчуждающая инстанция, у второго — как добрый товарищ, что, конечно, не исключает критики с ее стороны действий отца и сына. Проблема, на которую Артем указал, это проблема того, что Гегель называл «концом искусства». В итоге любое искусство как искусство является видимостью, и кто-то другой нам его показывает, а мы этим наслаждаемся. Да, это — абстракция и фабрикация, но поэтому художник, как человек мыслящий, занимаясь искусством, всегда старается его проблематизировать. Те же самые неореалисты пытались сделать это с кино. Другое дело, что их попытка должна быть оценена критически. Но это была интересная своей диалектикой попытка: отрицая кино, что-то от него оставлять; попытка отменить кинематограф средствами самого кинематографа. При всей, казалось бы, непосредственности такого рода кино, нам показывают, что на самом деле у героев не получается этого наслаждения. Чтобы оно получилось, мы должны что-то сделать, перехватить эту интенцию кино, вывести ее за рамки экрана и что-то поменять в этом мире. Сам герой как бы говорит — ну разве у нас нет права забыть про все и расслабиться? Однако он делает шаг, и у него ничего не получается. Например, официант спрашивает у отца: «Полбутылки?» — а он отвечает: «Нет, мне бутылку», затем заказывает своему сыну еду, и тот с гордостью оглядывается на других посетителей, демонстрируя — смотрите, я ем то же, что и вы. И тут же другой официант приносит за соседний столик множество других блюд и две бутылки шампанского! Перехватывая разочарованный взгляд сына, отец говорит — чтобы так есть, нужно иметь очень много денег. Это, конечно, садистский прием, но он проблематизирует ситуацию, а также — само кино, его границы. Так что если это спонтанность, непосредственность — то, тем не менее, непосредственность опосредованная. Кстати, русское слово «непосредственность» может быть смешно обыграно: это то, что нам не по средствам. Вот почему такое кино нам надо смотреть как детям, то

есть не ждать, что произойдет дальше, а брать палку и идти в ближайший ресторан колотить всю эту жирную публику. Понятно, что мы этого не делаем, в этом-то критика и состоит; но не делает это за нас и какой-то голливудский супермен. Изнутри искусства, мне кажется, это более интересный жест, чем создавать какое-то высоколобое сообщество, выставку, где люди собираются, что-то обсуждают, а потом, довольные, расходятся по домам, потому что каждый продемонстрировал свои интеллектуальные способности и умение декодировать сложные сообщения современных произведений.

Й.Р.: Еще пару слов по поводу субъекта прояснения. Я думаю, что не только на людей можно таким образом воздействовать. И это еще один смысл выхода за пределы парадигмы эстетического, поскольку эстетическое предполагает, что искусство существует, чтобы восприниматься зрителем, воздействовать на его чувства. В этом отношении, полагаю, проясняющая деятельность имеет ценность сама по себе, она не происходит внутри субъекта — это главный ответ на второй вопрос Артема. Субъект вторичен по отношению к прояснению. Прояснение само является абсолютным субъектом, само является субстанцией. Да, художник изменяется в процессе прояснения не в меньшей степени, чем то, что является проясняемым. И экономическое изменение, о котором я говорил, во многом и заключается в том, чтобы позволить уничтожить инвестицию онтологического желания в субъективность, как некоторый базис, существующий прежде всего, а на самом деле, как воплощение некоего имманентного невозможного. То есть субъект — это невозможное. Субъект — это то, чего нет, но что в каждый момент появляется. Субъект — это пустое место, которое должно быть заполнено и которое постоянно себя заполняет, но которое заполнено быть не может. Думаю, необходимо перенесение, реинвестиция желания, которая производится как раз при помощи экономической интервенции. И искусство, да, возвращается к магическому режиму функционирования. Но только с той разницей, что магическое и религиозное ис-



пользование традиционного рода искусства — иконы, тотемы — подразумевает, что есть некоторые сущности, на которых это воздействует, а тут предполагается, что само это действие первично по отношению ко всем субъектам, ко всем богам и ко всем силам.

А.М.: Ты говоришь — субъекта нет, а есть только прояснение. Но все-таки остается навязчивый вопрос — что делать? У меня всегда была проблема со Спинозой. То есть все хорошо, но не является ли по сути эта этика конформистской? Ты выясняешь, как все обстоит, и действуешь соответственно, но обстоит-то все может весьма противоречивым образом. А потом, мир, когда ты его прояснил, может оказаться достаточно катастрофичным и неприятным. Неолиберальная экономика тоже многое проясняет. В рамках ее замкнутого мира все довольно ясно и логично.

Субъект все-таки тот, кто в какой-то момент скажет: «Нет, это было неправильно, и я больше себя так не буду вести». Этика ведь когда начинается? У нас у всех есть какие-то сценарии, и мы не особо задумываемся о происходящем, но в какой-то момент что-то

с нами происходит, и мы говорим: «А не выработать ли нам какую-то этику, потому что совсем как-то ничего не получается?». И ты вырабатываешь для себя ряд принципов, которые тебе в дальнейшем помогают с такими сложными ситуациями разбираться. Обычно у нас у всех такие этические эвристики есть. А если ты говоришь, что субъект формируется только в момент прояснения, то этот момент негативности теряется.

Й.Р.: Не думаю, что негативность — единственное, что может обеспечить переход реальности из ситуации меньшей адекватности в ситуацию большей адекватности. Скорее, это один из главных способов шантажа капитализма. Попытка убедить нас в том, что если не будет негативности, то и вообще никакого прогресса не будет. На чем система капитализма базируется? Что человек должен бояться остаться без средств к существованию, без уважения, без признания, если он не будет постоянно пытаться что-то делать, что-то создавать. Человека нужно подталкивать и подталкивать его можно только негативностью. Таким вот террором, который заставляет его выходить за пределы самого себя. И это работает и будет работать до тех пор, пока мы не найдем некий альтернативный способ приведения реальности в ситуацию большей адекватности самой себе. И Спинозизм как раз и предполагает наличие такого способа. Я неслучайно говорил о допросе. Есть что-то, что себя навязывает, и оно тебе говорит — я вот такое. И ты можешь ему противопоставить некоторую раскалывающую деятельность, которая говорит — нет, это навязывающее, которое представляет себя единым, на его месте на самом деле находится два. Это конфликт, который за этим навязывающим себя стоит. Но для этого совсем не обязательно должен существовать субъект.

А.М.: Может, много субъектов?

Й.Р.: Не обязательно. Я думаю, что знание само по себе достаточно для того, чтобы обеспечить эту процедуру. Субъект вторичен по отношению к знанию.

А.М.: Узнаю в этом философский интуитизм...

Й.Р.: Нет, здесь есть метод. Если бы не было метода, то это был бы интуитизм.

А.П.: Интуиция, как первое начало, важна для этики. Все начинается с того, что мы чувствуем: что-то не так, так дальше не может продолжаться. Метод состоит в том, чтобы интуицию превратить в проблему, концептуально ее оформить. Субъект, возможно, возникает здесь как *inter-esse*, «бытие между». Такой субъект не предпослан, его не было раньше — когда Савл претерпевает обращение, он не только становится Павлом, но также и впервые становится тем Савлом, которым будто бы был уже до этого. В этом различии и возникает субъективность.

А.М.: Я согласен, что интеллектуальная сфера является в каком-то смысле синтезом этики и эстетики. И если правильно ее практиковать, в ней действительно заложен способ обойти ловушки того и другого. Я бы просто, может, немножко по-другому сформулировал. Мне кажется, что метод заключается в том, чтобы постоянно вводить в игру новых игроков. То есть ты начинаешь играть в шахматы вдвоем, но тут еще сами фигуры подключаются, потом люди, которые входят в комнату, производитель шахматных досок, вирусы, которые перелетают от одного шахматиста к другому. И все это должно играть. Вспомним недавние перформансы Павленского и «Пусси Райот», где они «заставляли» полицейских как бы играть в их перформансе.

Мне кажется, в этом заключается эстетический метод. Мы ангажируем вещи, мы вводим их в игру и, соответственно, допрашиваем их, или более демократично бросаем им вызов. Моделью правильного произведения искусства в таком духе являлся плутовский роман, или если в кино, то что-нибудь вроде фильмов Блие, когда постоянно появляются какие-то новые персонажи и они уже вместе со старыми занимаются всякими непотребствами. Желательно еще и режиссера туда ввести. Ну, и публику обязательно. Которая

в пределе задействует все и действительно достигает прояснения за счет раскрытия ситуации с самых разных точек зрения, с тем, что объекты становятся субъектами. У тебя есть эта ситуация, но в ней возникают под-ситуации, и эти под-ситуации могут становиться субъектом.

Таким образом, мы получаем как результат рассмотрения этики и эстетики — этику ума. В нашем поколении, когда нам было по двадцать лет, возникали вопросы, кто круче и кто лучше. И считалось, что надо быть умным. Умный человек — это круто. Причем он мог быть совершенно аморальным. Но кто такой этот умный человек? Мне кажется, умный человек — это тот, который никогда не дает ожидаемый ответ на поставленный вопрос. То есть который в известной игре чет/нечет старается всегда выиграть. Какое отношение это имеет к интеллекту? Ведь, казалось бы, это такой эстетический способ самопрезентации, некий снобизм. Но на самом деле, если ты следуешь этой стратегии и все время высказываешь из существующих определений, то выходишь на какую-то ранее тебе неизвестную Истину. И в этом смысле такого рода этика будет эстетической, потому что здесь нужна виртуозность, и этической в том смысле, что это невозможно сделать без огромного внимания к другому, любому. Потому что ты все время должен понять его точку зрения, чтобы ее пре-зойти.

Итого, с учетом моей первой реплики, получаются три взаимосвязанных императива моей эстетико-интеллектуальной этики:

- Дозированно позволять зло (с целью выявления другого добра),
- Всегда вводить все и всех в игру,
- Всегда действовать непредсказуемо.

Й.Р.: Я как раз думаю, что умный человек всегда дает на все вопросы один и тот же ответ. Но для того, чтобы давать на все вопросы один и тот же ответ, надо отвечать каждый раз по-разному. И каждый раз заново проясняется, какой это был ответ.

Артений Магун

Родился в 1974 году в Ленинграде.

Профессор политической теории демократии Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Доктор политологии (Мичиганский университет), доктор философии (Страсбургский университет).

Автор книг «Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта» (2008; переведена на английский и французский языки),

«Единство и одиночество. Курс политической философии Нового времени» (2011), «Демократия, или Демон и гегемон» (2016).

Живет в Санкт-Петербурге.

Александр Погребняк

Родился в 1974 году в Ленинграде.

Доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, кандидат экономических наук.

Сотрудник Центра исследований экономической культуры.

Лауреат премии программы

«За преподавательское мастерство» в 2010–2011 учебных годах.

Живет в Санкт-Петербурге.

Йозель Регев

Родился в 1972 году в Москве.

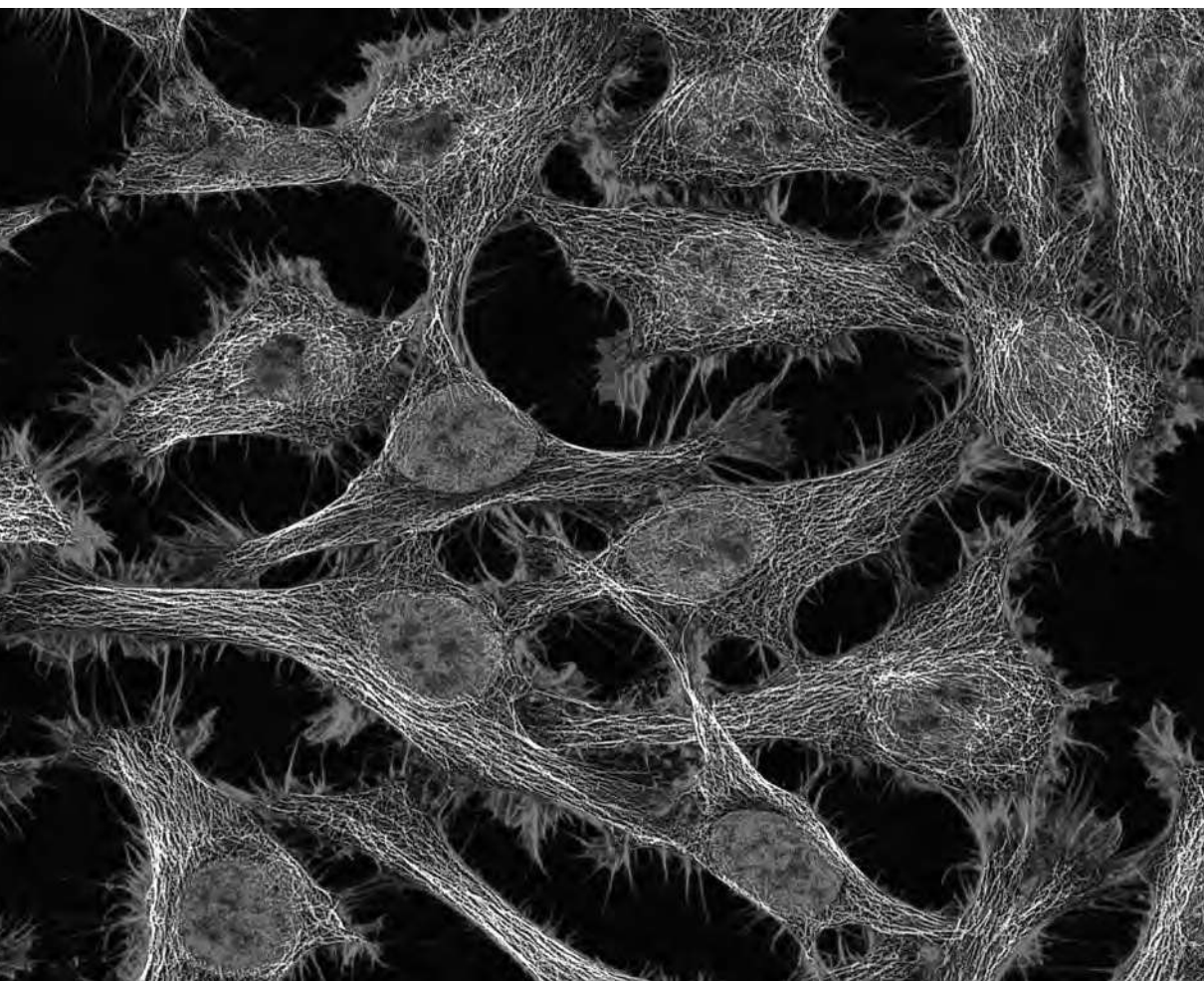
Философ. Доцент Европейского университета в Санкт-Петербурге. Среди публикаций — статьи на английском, иврите и русском, посвященные философии Жюль Делёза, Жан-Люка Мариона, Алена Бадью, а также методологическим проблемам академического изучения еврейской мистики и проблемам радикальной секуляризации.

Автор книг «Коинсидентология.

Краткий трактат о методе» (2015),

«Невозможное и совпадение.

О революционной ситуации в философии» (2016). Живет в Санкт-Петербурге.



Раковые клетки HeLa в 300-кратном увеличении. Изображение Томас Дееринк.

Жоан Рибас

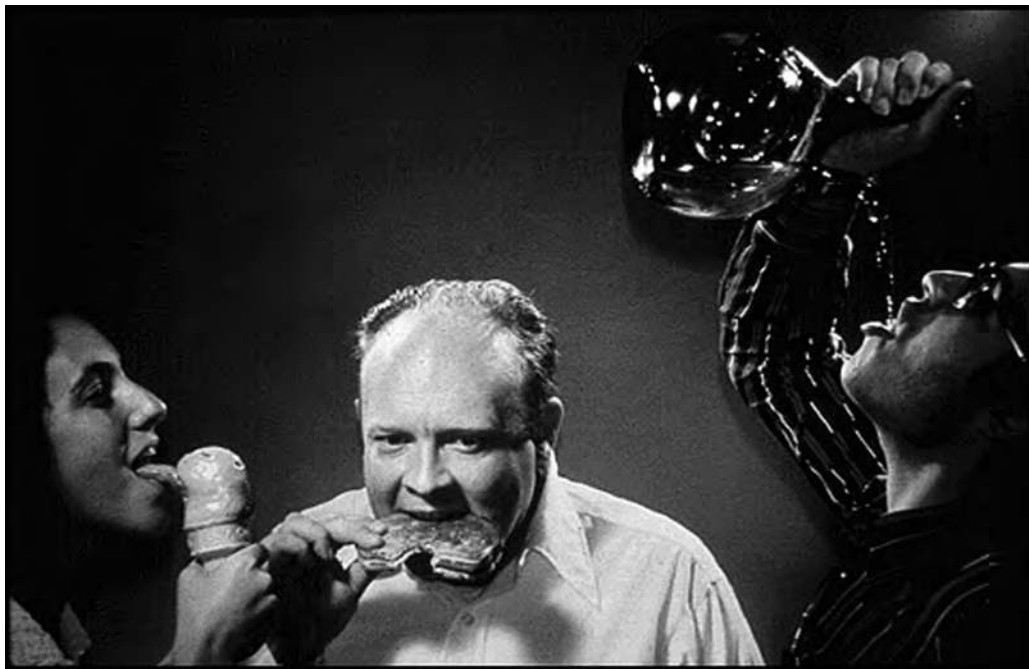
Этика изображений*

1. Клетки раковой опухоли шейки матки, изъятые у афроамериканки Генриетты Лакс в 1951 году¹. С тех пор миллионы этих клеток, воспроизведенных в лаборатории и известных как линия «бессмертных» клеток HeLa, используют во всем мире в научных исследованиях в области биологии и фармакологии, в частности, для изучения таких заболеваний, как полиомиелит, грипп, рак, а также для клонирования и генетического кранирования². Эти клетки отправляли в космос, чтобы посмотреть, как они будут вести себя в отсутствии сил гравитации. Однако, как пишет Ребекка Склут в биографии Генриетты Лакс, ее семья не знала о существовании этих клеток до 1970 года³. Сегодня исследователи в Европейском институте биоинформатики создали метод «практического, высокомоощного, не требующего ухода хранения информации», используя синтезированную ДНК⁴. Это метод хранения огромных объемов информации в генетическом материале в течение многих тысяч лет: он позволит сохранить 100 миллионов часов высококачественного видео в чашке Петри⁵. Плотность хранения у такого материала в 1000 раз больше, чем у современных средств, что позволит вытеснить жесткие диски, объединив видовую память генома с внешней культурной памятью цифровых технологий⁶. Используя этот метод, исследователи в январе 2013 года закодировали в ДНК текстовые файлы всех сонетов Шекспира и mp3 файл речи Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта».

2. Покрытый золотом медный диск, с записью «звуков и образов, передающих культурное разнообразие жизни на Земле», был отправлен в космос на космическом корабле «Вояджер» в 1977 году⁷. Известный как «золотая пластинка Вояджера», он содержит 115 «сцен с Земли»⁸. Эти изображения были сделаны для того, чтобы «рассказать историю нашего мира внеземным цивилизациям», и в потенциале переживут даже само существование человечества на Земле⁹. Они включают также «демонстрацию лизания, поедания и питья», то есть базовых метаболических и биологических процессов организма человека¹⁰. Хотя и ненамеренно, эти изображения одновременно выступают как обвинения или свидетельства против существ, чья деятельность стала причиной геоморфических изменений Земли и наступления совершенно новой геологической эпохи — Антропоцена¹¹. Разве эта запись — это не то же самое, что *hypomnemata* облачного вычисления, овнешнение памяти и знаний, продуцируемая технологиями и «отраслями услуг, способных перенести их в сеть, контролировать, формализировать, моделировать и, возможно, разрушить их»¹².

3. Картина Караваджо «Портрет куртизанки» погибла во время пожара в последние дни Второй мировой войны. Это пример изображения, которое существует теперь лишь в другом формате, поскольку оригинал был уничтожен или утерян. Как нам позаботиться об этих оставшихся изображениях или о том, что остается как изображение? Например, недавнее

* Впервые опубликовано в *Mousse* 39 (Summer 2013). Р. 80–85. Перевод публикуется с разрешения автора.



Одно из 115 изображений, включенных в Золотую пластинку корабля «Вояджер» НАСА в 1977 году как послание внеземному разуму.

мобильное приложение «Snapchat» позволяет пользователям посылать фото с предопределенным временным ограничением, устанавливая время, в течение которого получатель может просматривать их¹³. Через несколько секунд изображение будет удалено, так как его исчезновение запрограммировано в самом способе передачи.

4. Барельеф на соборе Святого Мартина в Утрехте был обезображен во время иконоборческого восстания 7 марта 1580¹⁴. Несмотря на религиозное рвение, повстанцы, уничтожавшие подобные изображения, как предполагает Свен Люттикен, постоянно делали выбор — что уничтожить, а что сохранить¹⁵. «Будь то на волне момента или после определенного обдумывания, — пишет Люттикен, — иконоборцы не уничтожили некоторые иконы, хотя и не одобряли их»¹⁶. В результате насилие привело к созданию нового образа — разрушенного изображения — фактор, хорошо известный движению Талибан, члены которого записали и распростра-

нили видео процесса разрушения статуй Будды в Бамиане¹⁷.

5. Так и мы сегодня, подобно иконоборцам, врывавшимся в церкви, чтобы разрушить барельефы, фрагментируем, сжимаем и разбиваем вдребезги образы, чтобы они умещались на нашей ладони или жили в осколках «YouTube». Наше иконоборчество порождено как капиталом, так и великодушием¹⁸.

6. Эти разбитые фрагменты, как предположила Хито Штайерль, пересобираются, пересоставляются, обрабатываются в новый род пространства¹⁹. Это «дробное» пространство «ни двух-, ни трехмерное, но что-то между ними», — пишет Джалал Туфик²⁰. В своей онтологии такие изображения-фрагменты пребывают в состоянии постоянного возникновения и переформирования, на грани между изображением и объектом, между поверхностью и объемом, все более смазанные²¹. Это заставляет нас, как предполагает Тристан Гарсия, рассматривать изображения не только с точки зрения того, что



Микеланджело Караваджо «Портрет куртизанки», ок. 1597.



Герт Ян Кокен «Ретабло Анна, Утрехт. Обезображивание 7 марта 1580 года», 2004.

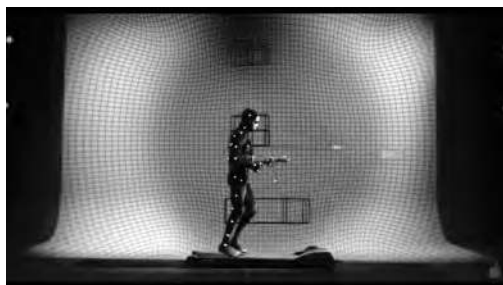
они могут представлять, но и чем они в действительности являются²².

7. Мы уже не просто смотрим на изображение, но и расширяем и сжимаем их, перетаскиваем, прокручиваем, сдвигаем и пролистываем. Такие корпорации, как «Samsung», «Microsoft» и «Apple», патентуют эти жесты почти два десятилетия²³. Эта соматическая кодификация когнитивного труда на уровне жестов предписывает порядок отношения субъекта к цифровому производству²⁴. Что может стать чаплинским эквивалентом этих жестов, движений тела, способных избежать или прервать производственную модель, которая ими предполагается или производится? Что означает дотронуться до изображения, а не просто смотреть на него? Разве это осязательное общение — как форма интимности — не требует нового вида ответственности? Какие образы могут вызывать в нас желание приласкать их, а какие отвернуться?

8. Ки-Сук Хан, 58-летний житель Нью-Йорка, 3 декабря 2012 года был вытолкнут на железнодорожные рельсы и погиб под колесами поезда²⁵. Снимок, на котором он запечатлен за

несколько секунд до падения, был напечатан на обложке *New York Post* на следующий день. По информации газеты, фотограф-фрилансер, стоявший на платформе, сделал несколько снимков этого человека перед тем, как его ударило поездом²⁶. Позже фотограф заявил, что пытался с помощью своей вспышки предупредить машиниста; в газете утверждалось, что фотограф был недостаточно силен, чтобы поднять мужчину обратно на платформу и спасти его²⁷. По мере возрастания возможностей ментальной медиатизации событий, обеспечивающей легкий доступ к просмотру публичных казней и изнасилований, все настойчивее встает вопрос — замешаны ли подобные изображения неким образом в самом событии?

9. Двоих молодых мужчин в Стейбенвилле, штат Огайо, недавно признали виновными в том, что они переносили женщину в бессознательном состоянии с вечеринки на вечеринку, насиливая ее и издеваясь над ней, документируя все на мобильные телефоны²⁸. Они были осуждены на основе изображений, видео и текстовых сообщений, которые распространили в социальных сетях. Это



Кадры из трейлера в YouTube к/ф «Корпорация «Святые моторы»», 2012. Режиссер Леос Каракс.

дело — лишь одно среди многих. Как писала Лори Пенни в *New Statesman*, «в последние пять лет изнасилований и сексуальных домогательств с участием одного или более злоумышленников или свидетеля, который снимает происходящее на смартфон, становится все больше»²⁹. То же самое можно сказать обо всех видах преступлений, от случайных краж в метро до сожжения подозреваемых в ведьмовстве в Кении. Деяния, которые раньше вытеснялись, утаивались, теперь с готовностью транслируются на всеобщее обозрение. Каковы критерии, по которым мы определяем, чем можно делиться, а чем нет?

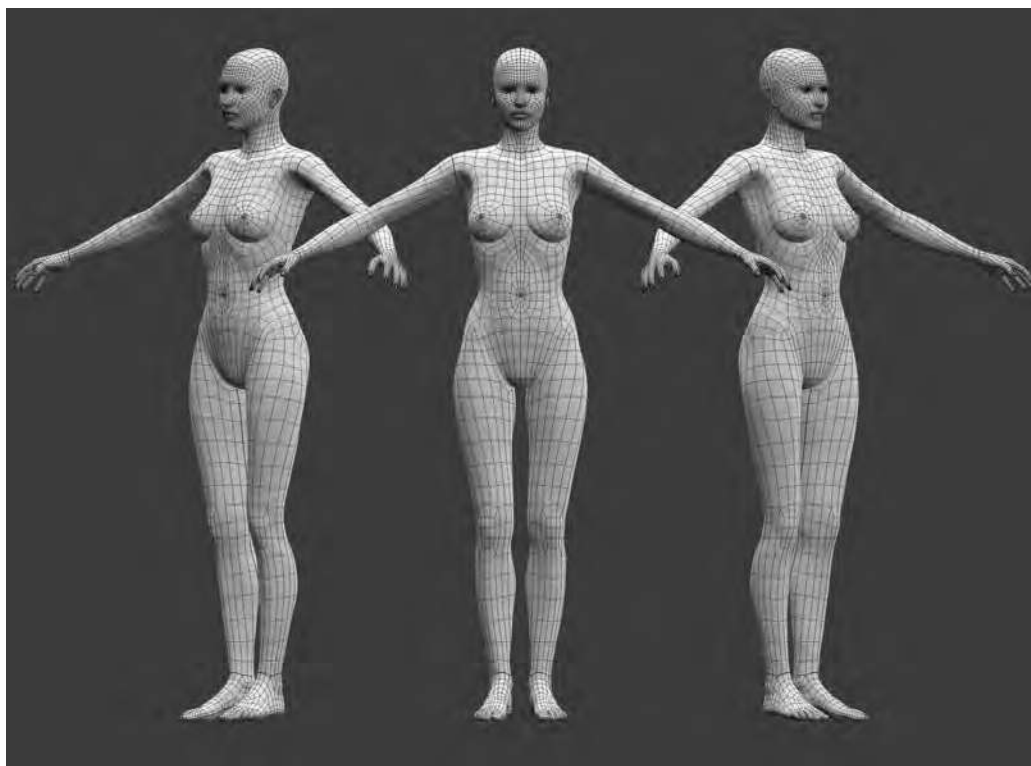
10. Общепринятое представление об «облаке» в качестве метафоры использует мизанматическое, атмосферное явление для описания того не-места, где сегодня, по идее, выполняется работа. На самом деле, облако — это вводящее в заблуждение, обманчивое представление, маскирующее и в прямом смысле слова натурализующее властные сети — правовые, политические, административные, буквальные — вовлеченные в облачную архитектуру, которая все сильнее контролирует производство, хранение и оборот данных³⁰. Как метафора виртуализации и управления риском, облако, казалось бы, трансформировало основное воплощение послевоенной паранойи — ядерный гриб — в утопический образ, через который неприкосновенная личная информация растворяется в воздухе. Как таковое оно скрывает действительный материальный базис овнешнения памяти, осуществляемой виртуализацией и сопутствующими ей следствиями. Например, финансовый кризис, начавшийся с «обвала ипотечного рынка 2008 года», был, по словам Джарона Ланьера, «результатом того, что слишком много людей слишком сильно верили в облако»³¹. Противоположность этого облака — карта интернета, различные итерации которой показывают через распределение темных зон тех, кому дозволено видеть, производить, обмениваться, чем и (что очень важно) когда.

11. Какова этика изображений, которые мы решаем увидеть, тех, что нам позволено видеть, и даже тех изображений, которые мы не видим, но знаем, что на самом деле они существуют? Фильм, сделанный в Лос-Анджелесе и первоначально показанный аудитории количеством менее десяти человек в кинотеатре на Голливудском бульваре, затем размещается на «YouTube» и вызывает взрыв насилия в Ливии, Египте, Иране, Йемене, Иордании, Нигерии и Малайзии, и это еще не полный список³². Нужно ли нам создавать этически сформированные, а не законодательно-принудительные способы обращения с подобными изображениями в нашем цифровом мире? И не следует ли нам, вместо того, чтобы говорить об авторском праве, задуматься о моральном праве в отношении изображений, которые, например, могут быть оскорбительными для кого-то?

12. Фильм Антониони 1966 года «Фотоувеличение» построен вокруг невидимого, скрытого в изображении (в этом случае, еще одно тело). Сколько секретов хранят подобные изображения? Предполагает ли это герменевтическую этику, обязательство смотреть снова и снова, пока мы не найдем это? Или, может быть, мы просто паразитируем на подобных изображениях, которые воспроизводят себя через нас как всего лишь отображения, покада их более глубокий генетический смысл скрыт от нас? Может быть, нам следует прислушаться к ним? Понять, чем они хотят быть по отношению к другим изображениям? И что вызывает в нас потребность хранить их и делиться ими? Только ли эстетические эффекты, которые они производят? Например, один из артефактов этого иконоборчества — *пикселизация*, стала двойным объектом: с одной стороны, это эстетический продукт оцифровки, с дру-

гой, он задействуется для еще одной иконоборческой функции — цензурировать или скрывать предполагаемые формы непристойности.

13. В начале 2000-х для точного вычисления масштабов разрушений и потерь в результате падения бомбы была разработана компьютерная программа³³. За счет манипуляции различными переменными, объясняет Эяль Вайцман, «солдаты и проектировщики могут изменять угол до тех пор, пока не получат допустимое количество потерь»³⁴. Подобные вычисления для «установления предельного количества жертв среди гражданского населения»³⁵ руководствуются моральной экономией и строятся через репрезентацию: программа называется «Bugsplat», поскольку убийство, увиденное как зеленое изображение на камере беспилотника, «выглядит, как будто вы раздавили насекомое»³⁶.



3Д модель в полигональной сетке.



Томас Хирхшорн «Прикосновение к реальности», 2012. Кадры из видео.

14. Работа «Огонь в животе» Дэвида Войнаровича о кризисе в политике в отношении СПИДа в 1980-х была снята с выставки в США в конце 2010 года под давлением конгрессменов и консервативных групп. Им не понравилась сцена, в которой муравьи ползут по распятию³⁷, что, как они заявили, являлось

разжигающим вражду высказыванием, финансируемым за счет денег налогоплательщиков³⁸. Риторика, использованная для снятия работы, поддерживалась проекцией эстетического эффекта: отвращением. И видео Войнаровича, и другие работы на выставке — недвусмысленно посвященные однополым отношениям — были описаны как «отталкивающие» и не соответствующие «общим стандартам приличия». Отвращение было мобилизовано для того, чтобы позиционировать гомосексуальность как набор потенциально заразных практик³⁹. Объект отвращения вызывает омерзение или антипатию, будто он в состоянии заразить или загрязнить через близость или контакт⁴⁰. Отвращение обычно связано с едой, гигиеной или сексуальностью. Было показано, что оно играет определенную роль в насаждении и сохранении социальных норм⁴¹, как «проецируемое отвращение», сличающее группу или индивида с вызывающими отторжение объектами⁴². Отвращение, по словам Сианны Нгаи, это эстетическая форма, объединенная с аффектами и социально обязывающими процессами производства, оборота и потребления, отражающая то, как «эстетический опыт был преобразен гипертрофизированными, пронизанными информацией, подвижными результативностью условиями позднего капитализма»⁴³. Таким образом, современные изображения заставляют нас выходить за рамки базовых кантовских категорий возвышенного и прекрасного, в мир онтологии и этики⁴⁴. Отсюда возникают вопросы: какие требования сегодня выставляют изображения? Должны ли мы проявлять заботу о них? Что предполагает их производство, хранение и распространение, и не находимся ли мы в ответе за изображения?

Перевод с английского
МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Skloot R. The Immortal Life of Henrietta Lacks. New York: Crown, 2011.

² ibid. P. 2–4.

³ ibid. P. 2–5.

⁴ Goldman N., Bertone P., Chen S., Dessimoz C., LeProust E., Sipos B., Birney E. Towards practical, high-capac-

ity, low-maintenance information storage in synthesized DNA // *Nature* 494, 77–80, February 7, 2013.

⁵ EMBL-EBI researchers make DNA storage a reality. European Molecular Biology Laboratory Press Release, January 23, 2013.

⁶ *ibid.*; Bourzac K. Why DNA Will Someday Replace the Hard Drive // *MIT Technology Review*, January 23, 2013; и Stiegler B. Anamnesis and Hypomnesis // *Ars Industrialis* (2006), доступно по <http://arsindustrialis.org/anamnesis-and-hypomnesis>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на май 2013.

⁷ Страница о «Золотой пластинке Вояджера» на сайте Лаборатории реактивного движения НАСА, доступно по <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html>.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Steffen S., Crutzen P., McNeill J. The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature // *AMBIO: A Journal of the Human Environment* vol. 36 no. 8 (2007). P. 614–621.

¹² Stiegler B. Anamnesis and Hypomnesis.

¹³ FAQ, доступно по <http://www.snapchat.com/#>.

¹⁴ Сайт художника Герта Яна Йокена, доступно по <http://www.gertjankocken.nl/>.

¹⁵ Lütticken S. The Art of Iconoclasm. Доступно по <http://www.gertjankocken.nl/?ess=9/>.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ Steyerl H. The Cinema Rolls on: Filmmakers Under the Influence // Things That Quicken the Heart, Chris Marker: A Symposium, Saturday, March 16th, Slought Foundation.

¹⁹ *ibid.*

²⁰ *ibid.*; и Toufic J. The Subtle Dancer, доступно по <http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Toufic-The-Subtle-Dancer.pdf>.

²¹ Steyerl H. The Cinema Rolls on; и Toufic J. The Subtle Dancer. P. 24.

²² Garcia T. L'image. Paris: Atlande, 2007.

²³ Newitz A. 10 Physical Gestures That Have been Patented // *i09 Blog*, June 6, 2011, доступно по <https://i09.gizmodo.com/5808604/10-physical-gestures-that-have-been-patented>.

²⁴ См. Berardi F. Cognitarian Subjectivation // *e-flux journal* #20 (November 2010).

²⁵ Vaughn J. Photo Captures Man's Final Moments Before Getting Hit by Subway Train // *Fox News 4 Kansas City*, December 4, 2012, доступно по <http://fox4kc.com/2012/12/04/photo-captures-mans-final-moments-before-getting-hit-by-subway-train/>.

²⁶ *ibid.*

²⁷ *ibid.*

²⁸ Penny L. Steubenville: This is Rape Culture's Abu Ghraib Moment // *New Statesman*, March 19, 2013.

²⁹ *ibid.*

³⁰ Metahaven. Captives of the Cloud, Part I // *e-flux journal* #37 (September 2012).

³¹ Цит. по Berardi F. Cognitarian Subjectivation.

³² Gross M. Disaster Movie // *Vanity Fair*, December 27, 2012, доступно по <http://www.vanityfair.com/culture/2012/12/making-of-innocence-of-muslims>.

³³ Carp A. Interview with Eyal Weizman // *The Believer* (May 2011), доступно по http://www.believer-mag.com/issues/201105/?read=interview_weizman.

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid.*

³⁶ Greenwald G. Bravery and Drone Pilots // *Salon*, July 10, 2012, доступно по http://www.salon.com/2012/07/10/bravery_and_drone_/.

³⁷ Trescott J. Ant-covered Jesus video removed from Smithsonian after Catholic League complains // *The Washington Post* online, November 30, 2010.

³⁸ Itzkof D. National Portrait Gallery Removes Video Criticized for Religious Imagery // *The New York Times*, December 1, 2010.

³⁹ См. Gopnik B. National Portrait Gallery bows to censors, withdraws Wojnarowicz video on gay love // *The Washington Post* online, November 30, 2010; и Trescott J. Ant-covered Jesus video removed from Smithsonian after Catholic League complains.

⁴⁰ Miller W. The Anatomy of Disgust. Cambridge: Harvard University Press, 1997. P. 2.

⁴¹ Douglas M. Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London: Routledge, 1966.

⁴² Nussbaum M. Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law. Princeton: Princeton University Press, 2004.

⁴³ Ngai S. Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting. Cambridge: Harvard University Press, 2012. P. 1–13.

⁴⁴ *ibid.*

Жоан Рибас

Родился в 1979 году в Португалии.

Куратор, художественный критик.

Главный куратор музея современного искусства

Серралвеш в Порту, Португалия.

Куратор основного проекта

4-й Уральской биеннале современного искусства.

Живет в Нью-Йорке.



Фабио Сантакроче «Even rich kids have a soul», 2017.

Наталья Серкова

Скольжение, ускользание, удивление.

Об этике в переходный период

Популярность в современной философии концептов странного, жуткого, нечеловеческого и нездешнего можно рассматривать как указание на то, что в последние десятилетия люди снова научились удивляться. Более того, мы потеряли умение сходу давать чему-либо определения, а после этого заявлять свое полное право на обладание и контроль, перестали распознавать окружающее как всем давно известное и знакомое. Свойства, как казалось, навсегда утраченные людьми в период уже ничему не удивляющегося постмодернизма, внезапно снова обнаружили и, судя по всему, начинают ощутимо влиять на способ и тематику нашего мышления в целом и производство современного искусства в частности. Это ставит нас перед рядом неожиданных проблем. Довольно неуютно жить в мире, где из-за каждого угла начинаешь ждать подвоха, где каждый поворот может оказаться поворотом «не туда». Мы снова живем во времена удивления и удивляемся тому, как прямо на наших глазах вещи перестают представлять из себя то, что мы так давно привыкли о них думать. В такие времена этическое, как правило, находится в жесточайшем кризисе, так как место этики всегда там, где удивление уже освободило свое место.

Во время, когда перемены курса ощущаются особенно остро, потому что происходят прямо на наших глазах, новое дыхание обретают концепты диалектического движения и остановки как синонима потери контакта с миром. В такое время ищут рычаги воздействия на происходящее и предпринимают попытки подобраться к нему как можно ближе в надежде переждать ураган в самом центре воронки. Как известно, гегелевская диалектика раба и господина выносила приговор толь-

ко последнему: господин, общающийся с миром через своего раба, терял всяческую возможность непосредственного наблюдения за предметами, становясь лишь потребителем того, что до него (и для него) было с усердием переработано рабом. Раб, в свою очередь, прижатый плитой страха перед господином, с головой уходил в работу по освоению того, что предлагал ему мир, распознавал предметы и, теряя человеческое достоинство, находил взамен целую россыпь сокровищ под своими ногами. Раб обрабатывал, господин потреблял, раб становился для господина единственным доступным предметом, а на долю господина выпадала лишь «некоторая сноровка»¹ в обращении с предметами мира. Здесь формулировалась актуальная сегодня максима: чтобы узнать предмет, вначале придется опредметиться самому. Нужно стать предметом, а значит, нужно начать мыслить и действовать, как предмет, чтобы увидеть вещь.

Принципиальная несмешиваемость противоположных концов социального дискурса, а именно положений раба-пролетария и господина-промышленника, давно затерялась в истории вместе с так называемым первым духом капитализма. В современных реалиях каждый сам себе и раб, и господин. Мы в одинаковой степени призваны как потреблять все предоставляемые за умеренную плату социальные блага, так и бесконечно производить контент. Даже сегодняшнему председателю Земного шара придется отчитываться перед очередной контролирующей инстанцией (в роли которой могут с одинаковым успехом выступить как совет земношарных директоров, так и кривая роста подписчиков на YouTube-канале). В то же время несчастный безработный, не имеющий средств к суще-

ствованию, имеет возможность, вероятно, не без удовольствия, наблюдать за дефилированием цифровых моделей в витрине торгового молла. Еще в середине XX века левая критика провозгласила такое два-в-одном: мы потеряли последние возможные связи с реальностью и, одновременно с этим, стали объектами внутри товарообменных потоков. На смену этой критике со временем пришло более оптимистичное: мы предметы, и это прекрасно. Теперь, сравнившись с предметами, благодаря собственному положению рядом с ними на одной доске, мы наконец-то можем пристально взглянуть в вещь, чье устройство до сих пор не представляется до конца понятным. В этом смысле спекулятивный реализм, подвергающийся обвинениям в потакании неолиберальному дискурсу и в том, что в сущности является его логичным продолжением, несмотря ни на что обладает одним неоспоримым преимуществом: он предлагает новую оптику для того, чтобы по-рабски взглянуть в предмет и по-господски удовлетворить этим свое любопытство.

Можно пронаблюдать, насколько болезненно переживается людьми процесс смены собственного положения на человеческой оси координат отношений с миром. Мы живем в стадии коллективного перехода в другое агрегатное состояние и уже не выбираем, становиться нам предметами или нет (от чего еще полвека назад кого-то могли спасти суровый взгляд и членство в леворадикальной ячейке) — прямо сейчас мы необратимо становимся ими вне зависимости от нашего этического, интеллектуального, эстетического или какого угодно выбора. Кривые на оси координат бурлят, как штормовые волны: то людей резко бросает в сторону предметов, то предметы — в сторону людей. Первое иллюстрирует популярный сериал «Игра престолов»: его гнетущую этику не назовешь даже средневековой, это этика, в которой массовое и крайне жестокое убийство людей не оправдывается никаким божественным провидением. Сюжетная закономерность в виде систематического уничтожения главных героев как будто призывает нас смириться с тем фактом, что веских причин для пощады нет больше ни для кого. Второе показывает запущенный в 2016 году не менее популярный сериал «Мир Дикого запа-

да». В нем роботы-андроиды начинают мыслить, чувствовать и целеполагать не хуже, чем люди, убивать последних и вполне традиционно бороться за собственную свободу. Однако, в отличие от подавляющего большинства массовой кинопродукции об искусственном интеллекте последних тридцати лет, объект сочувствия сценаристов не прочитывается за просто: никто не плохой, просто «ситуация на сегодня такова».

Современное искусство по-своему реагирует на это коллективное замешательство перед лицом штормовых волнений. Возросший в последнее время интерес художников к медиуму скульптуры соответствует всеобщему вниманию, уделяемому сегодня вещи, и актуальные методы работы с материалом можно назвать кружащим движением рефлексии нашего положения среди вещей. Первое (и это прямое наследие традиции XX века) — это использование привычных всем предметов в качестве отдельных элементов скульптуры. Банки из-под газировки и пива, бутылки из-под бытовой химии, одежда и другие предметы, которые окружают нас каждый день, становятся частью работы художника, сами по себе оставаясь нетронутыми. Они только оказываются там, где быть не должны, начинают соседствовать с тем, с чем не должны соседствовать, и таким образом предстают перед нами совсем не теми предметами, к каким мы привыкли. Такой подход сегодня можно принять за эстетическую точку отсчета взгляды в вещь, наглядную иллюстрацию хайдеггеровского различия между подручным и наличным — невидимым и удобным, с одной стороны, и сломанным и оттого видимым, с другой. «Ближайше подручному свойственно как бы прятаться в своей подручности, чтобы быть собственно подручным»², и предмету до сих пор необходимо сломать свой контекст, чтобы выйти на свет своего распознавания нами. Такое столкновение чаще всего нельзя назвать приятным: вещь, выступающая со своего места, бунтует, начинает совершенно неуместным образом претендовать на право нахождения не только там, где мы привыкли ее брать и через это обладать ею.

Продвигаясь все дальше, предмет начинает деформироваться и медленно видоизменять себя не просто в размерах или материале,

а, словно новый корабль Арго, подменять свои отдельные части, однако, в отличие от Арго, делать это в логике, понятной только самому предмету. Мы одновременно и распознаем знакомый нам предмет, и смотрим на нечто ни на что не похожее. До банальности привычные вещи перестают быть самими собой, и тревога, зародившаяся еще при первом шифте предмета в чуждый ему контекст, начинает набирать обороты. Что сделали с вещью и, главное, зачем? Она сохранила некоторые из принадлежащих ей признаков, но, в то же время, заставляет нас внимательно вглядываться в нечто едва ли знакомое. Нам приходится останавливаться и вглядываться именно потому, что мы все еще судорожно хотим удержать контроль над вещью, сохранить свою трезвую уверенность в том, что мы знаем, что нас окружает. Заново встает античный вопрос: какие признаки нужно удалить из вещи, чтобы она перестала быть самой собой? На каком этапе своей деформации вещь теряет связь с идеей себя, переходя под ведомство какой-то другой идеи? Вещь начинает

наглеть и ерничать, подмигивать и зазывать куда-то, куда мы, вообще говоря, не собирались идти. Вещь начинает отрешиваться от своего создателя, от своих прежних вероятных функций, от самого факта оправдания своего существования за счет логики удобства и пользы. Это — уже не бунт персонажей против автора, это постановка под вопрос необходимости человеческого авторства как такового. Предмет наполняется своей собственной логикой, и это явная заявка на самостоятельность и обособленность в привычном нам до сих пор мире. Вещь, и мы вслед за ней, ведомые ее вещной логикой, приближаемся к границе, за которой как будто и скрывается тот самый «мир наизнанку»³, где все, к чему мы так привыкли, оборачивается на 180 градусов и, громко смеясь, показывает нам фигу. Этот голос, который начинает подавать вещь, не получается игнорировать или пытаться заглушить собственными многословными разъяснениями, которые еще держатся логикой старых диспозиций произведения и его автора: художнику пришло время помолчать и начать



Виталии Безпалов «We don't cast shadows anymore», 2017.



Мишель Габриэле «Cinghiali3 (Gimme a Try)» и «Cinghiali2 (Too Old to Play Hide-and-Seek)», 2017.

покорно, по-рабски фиксировать и дешифровать вещную азбуку Морзе.

Следующим шагом становится переход вещи-скульптуры в зону уже полного неразличения. Мы не только не понимаем, что перед нами, мы также не понимаем, из чего и как оно сделано. Вопрос «почему это выглядит именно так?» в случае этих объектов заменяется на «что это вообще такое?». Мы не угадываем ни материал, ни форму, ни, собственно говоря, вероятную референциальную отсылку отдельного объекта. Перед нами уже не пораблезиански подмигивающий предмет с налетом чего-то холодно-нездешнего. Перед нами то, по отношению к чему концепты, упомянутые в начале этого текста, применимы в самой полной мере. Пресловутые странность, нездешность, нечеловеческость и жуть транслируются на эстетическом уровне столкновения с такими объектами благодаря их полному отказу сотрудничать со зрителем. Это и негация привычной нам жизни, с одной стороны, и манифестация какой-то совершенно иной жизни, с другой. Но как иная жизнь требует иных методов ее описания и анализа, так и к этим объектам бессмысленно подступаться без готовности расширить свое представление о витальной норме. Эти скульптуры —

практическая реализация той тяги, которую так много анализирует современная философия взаимодействия человека с иными формами жизни. Расстояние, на которое это уже придвинулось к нам, едва ли может быть ближе — вероятно, при следующем шаге о раздельном существовании человека и этого можно будет забыть навсегда. Эти художественные объекты как будто намекают, что наша жизнь — уже «не пребывание в открытости некоему X, но пребывание открытости в абсолютной приверженности всепроникающему вторжению, порче, заражению и, наконец, смерти. Такая этика не позволяет субъективному и необоснованному человеческому значению этического сверхдетерминировать жизнь саму по себе жизнью как таковой»⁴. Вопрос перерастает в онтологический, а скульптуры, иллюстрирующие собой уже в двери стучащуюся нездешность, красноречиво свидетельствуют о том, что совсем скоро нам придется начать разрабатывать инфра-человеческую этику.

Инфра- — потому как было бы наивно ожидать, что все, расположенное пока только внутри зоны современного искусства и массовой культурной продукции, совсем скоро не начнет проникать в нашу повседневную жизнь и насквозь ее пронизывать. Пока еще текучее,

неоформленное и плохо уловимое, оно колыхается в латуровской плазме⁵ — той области социального, которая охватывает и пронизывает все, но сама остается за пределами артикулируемых связей. В этом смысле жутким оно остается именно до тех пор, пока не выхвачено, остановлено и прилажено к месту «сборки». Не случайно в книгах ужаса авторов вроде Мьевия, Лавкрафта и Лиготти, так любимых спекулятивными реалистами, то, что призвано быть самым пугающим, всегда остается за кадром. Многословно описываемое, оно до самого конца держится в зоне не-показывания и только косвенно указывает на себя, расползаясь вокруг своими иномирными частями, звуками, запахами и прочими эстетическими воздействиями на растерянных людей. «Все решается в борьбе между скрытыми объектами и искривленными или преобразованными формами, в которых они являются другим объектам»⁶. Роль переходной стадии растерянности и не-распознавания и заключается в том, чтобы мы пережили все эти испуги, удивления и возмущения перед этими иными сущностями и только позже, перестав удивляться благодаря выработанному умению жить рядом с этим, смогли взяться за конструктивную работу по перезаписыванию, в том числе и этической, оси координат.

В этой всеобщей игре с неизвестным предметом художники ломают, искривляют, мнут и гнут вещь, методом ребенка пытаюсь узнать, что же у вещи внутри. Однако, в отличие от подобной практики на протяжении всего XX века, теперь художник отстраняется от своей работы, не претендуя на то, чтобы своим голосом приглушать голос самих вещей. Вместе с этим детьми сегодня оказываются не только художники: мы все проживаем стадию коллективного детства. Для ребенка не очевидно его отличие от зверя, камня или насекомого, он преуспевает в нахождении древнеегипетского артефакта в грудке щебня, не удивляется тому, что во дворе живут единороги, но может очень удивиться, узнав, как устроено дерево. Всегда требуется некоторая доля упорства, чтобы убедить ребенка в том, что ни он, ни другие дети не равны куклам или собакам. Мир ребенка — это мир горизонтальных связей, протянутых между чем угодно. Из этого исходит и детская этика, не отдающая

предпочтения человеку перед цветком. В этом смысле важным моментом описываемого искусства является то, что его объекты странны не только в контексте дискурса современного искусства, они странны сами по себе, и это принципиальное отличие этих художественных объектов от своих предшественников. Это так именно потому, что речь не идет больше о бифуркациях внутри только художественного дискурса, речь идет о смене парадигмы в целом. Этические, эстетические и прочие параметры текут и каплют, как материалы внечеловеческих скульптур. Новая этика, эта уже успокоившаяся коллективная бифуркация, артикулируется, когда инфрачеловек, осознавший свое детское состояние, научится жить рядом с тем, что перестанет благодаря этому называть странным, нездешним и жутким. В этом случае наша коллективная определенность, распознанная как еще один шанс, сможет вывести нас навстречу тому, что пока еще скрывается в тени невидимого.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Академический проект, 2008. С. 173.

² Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 69.

³ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. С. 146.

⁴ Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 103.

⁵ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 332.

⁶ Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 120.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

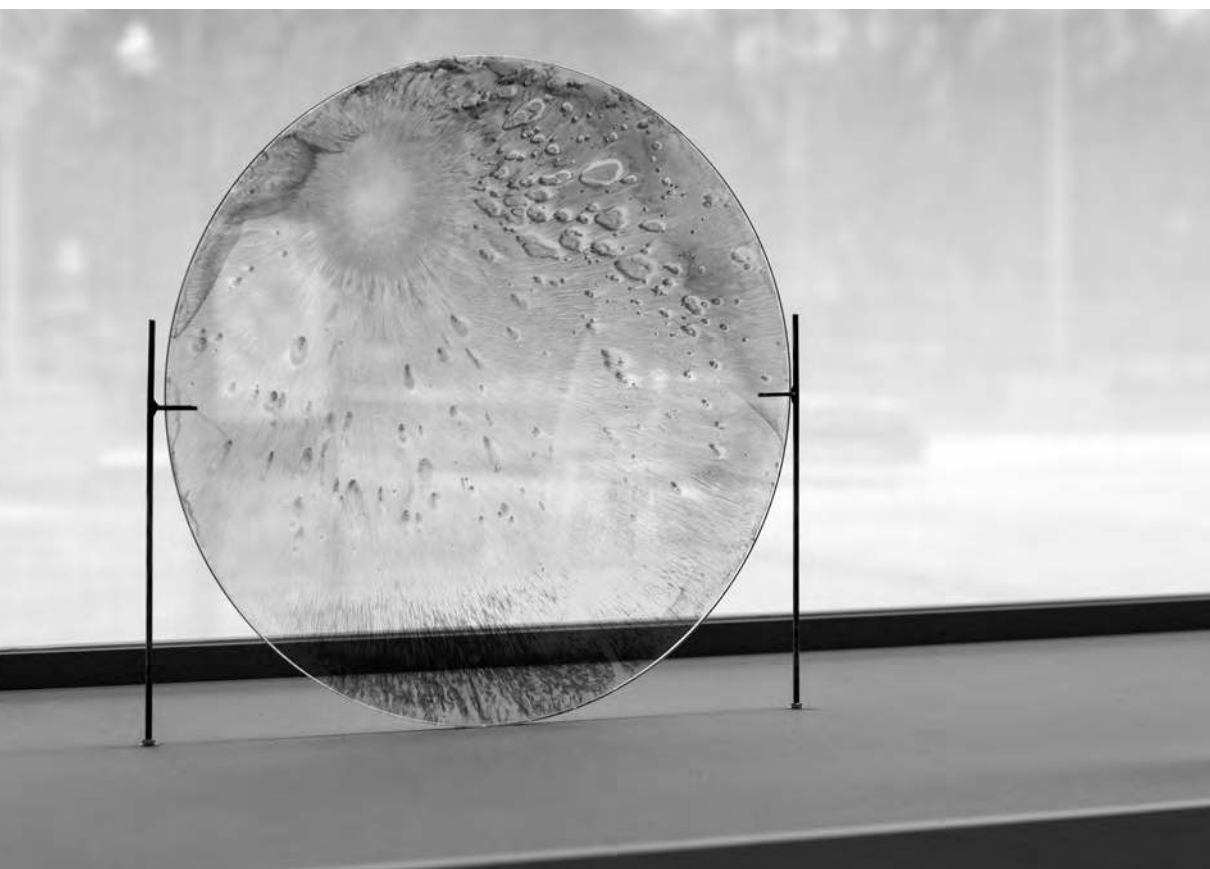
Изучает философию в РГГУ, Москва.

Писатель, теоретик искусства.

Со-основатель проекта

о современном искусстве TZVETNIK.

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован работой Александры Сухаревой «Псевдоморфоза», 2016–2017.
Фото Егор Роголев. Предоставлено автором.

Армен Аванесян

Поэтическое существование*

В близкие друзья выбираю
себе людей красивых,
в приятели — людей
с хорошей репутацией,
врагов завожу только умных.
Тщательнее всего следует
выбирать врагов.
Оскар Уайльд¹

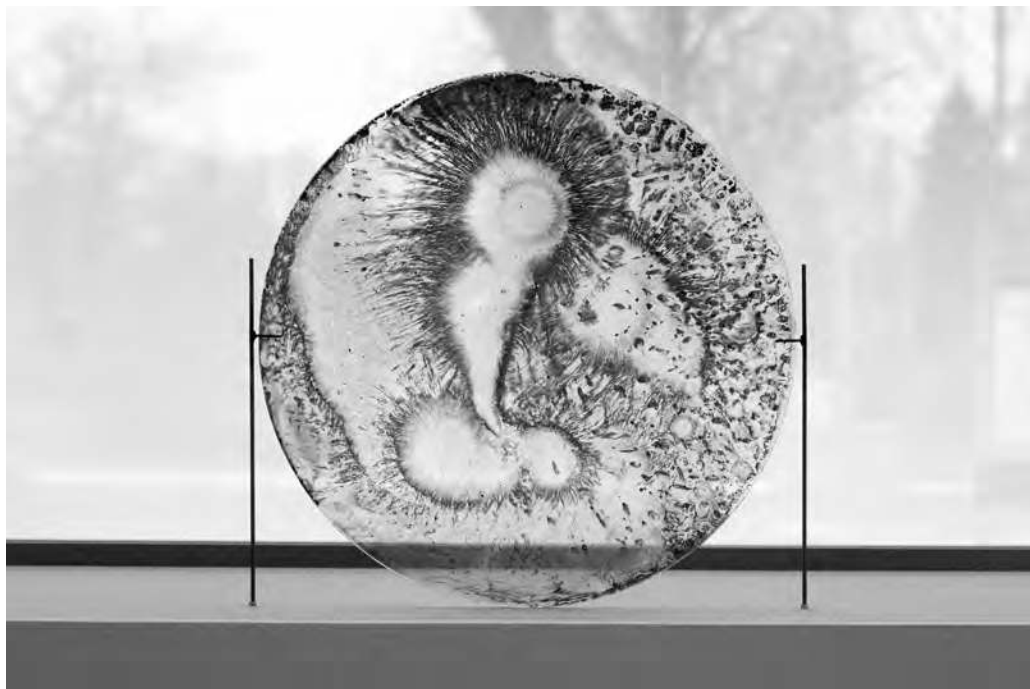
«Как элемент работы над собой, письмо обладает этико-поэтической функцией», — пишет Мишель Фуко в статье «Письмо себя» («L'écriture de soi»), используя терминологию Плутарха². Но это представление о взаимосвязи этики и правды, производство новой этики, опосредованной письмом, имело место не только в античности. В эпоху Возрождения этот фантазм сотворения себя через собственное письмо нашел свое выражение в известном высказывании Монтеня: «Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это — книга, неотделимая от своего автора, книга, составлявшая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни»³. Сохранялось оно и в эпоху модерна, и проявлялось, например, «заботой о себе» в дневниках Кафки⁴.

Но системно связь этики и письма проанализирована только в раннехристианский период, в частности, в лекциях Фуко «Мужество истины» 1983–1984-х годов. В этих лекциях, одних из последних им прочитанных, Фуко останавливается на *parrhesia* (правдověща-

ние), сравнивая ее с другими формами выражения правды. Парресиаст открывает своему собеседнику еще неизвестную тому истину, но, в отличие от пророка, вещает он от своего имени. «Парресиаст — это не мудрец, который говорит о бытии и о природе (*phusis*) от имени мудрости»; он «не преподаватель, наставник, человек сноровки, который говорит от имени традиции, *tekhné*. Он не говорит ни о судьбе, ни о бытии, ни о *tekhné*. Напротив, в силу того, что он рискует развязать войну с другими вместо того, чтобы укреплять связи, подобно тому, как преподаватель крепит традиционную связь, [говоря] от своего имени и со всей ясностью, [и не так, как] пророк, который говорит от имени кого-то другого, [в силу того], наконец, [что он говорит] правду о том, что есть, — правду об отдельных людях и ситуациях, а не о бытии или природе вещей, — парресиаст пускает в ход правдивую речь о том, что греки называли *êthos*»⁵. В этом коротком наброске *parrhesia* можно узнать уже обозначенные моменты от «конфликта» через «истину» до «говоря-от-своего-имени», которые так старательно и удручающим образом исключаются из академического дискурса.

Для четвертого и пятого столетия Фуко отводит четыре основных варианта веридикции: «Веридикцию пророка и судьбы, веридикцию мудрости и бытия, веридикцию наставничества и *tekhné* и веридикцию *parrhesia* и *êthos*»⁶. Все они совершенно по разному комбинируют «режимы истины»⁷: античная

* Перевод осуществлен по изданию *Avanessian A. Überschrift: Ethik des Wissens — Poetik der Existenz*. Berlin: Merve, 2015. S. 239–253. Публикуется с разрешения автора.



философия комбинирует модальности парресии и мудрости, средневековое христианство — режимы парресии и пророчества в паре с таким важным для Средневековья университетским дискурсом, который соединяет мудрость и обучение.

Несмотря на то, что Фуко не предлагает аналогичной схематизации для современного мышления — «А что можно сказать о современной эпохе? Об этом мне ничего не известно. Конечно, здесь необходимо исследование»⁸ — его размышления о дискурсе античной философии являются актуальными для вопросов об этике знания. Потому что в философском мышлении «вопрос об *alêtheia* никогда не ставится без одновременной постановки в связи с этой истиной вопроса о *politeia* и об *êthos'e*»⁹.

Исторический анализ Фуко о связях между производством истины, осуществлением власти и формированием нравственных правил еще и потому актуален для поэтики существования, что он служит основой для понимания его размышлений об эстетике существования. Другими словами, попытки «показать

<...>, как с появлением и утверждением сократовской *parrhesia* жизнь (*bios*) конституировалась в греческой мысли как эстетический объект, как объект эстетической деятельности и восприятия: *bios* как произведение искусства»¹⁰.

Поэтизация философии и этико-поэтическая связь между языком и действием

На то, в какой мере западная наука как антропотехника «была сформирована европейским режимом чтения»¹¹, недавно обратил внимание Петер Слотердайк, полемизируя с современной посттеологической «истеризацией» университетского «мышления» и его полуповстанческими вассалами. Исходя из центральной функции чтения и письма в трансформации мыслящего, я хочу подвергнуть концепцию эстетики существования Фуко дальнейшей поэтизации. Ведь где этика не рассматривается в этико-поэтической связи языка и деятельности, там соответствующая эстетика существования может быть превратно истолкована как синоним

борьбы за субъективность и саморепрезентацию.

Преимущество концепции «поэтического существования» заключается в том, что она напоминает эстетику как дисциплине о ее собственном невежестве. Она, по словам Клауса Веймара, немыслима без «теоретической аннигиляции всего того, что находится “между” мышлением поэта и познанием читателя, то есть письма, текста и чтения <...> Иррациональная амальгамация читателя и поэта и намек в понятии “чувствительное познание”, которые не по своей воле подтверждают это, уже навечно заложены в самом названии “эстетика” (*scientia sensitivae cognitionis*) и не могут быть удалены из него и из его употребления»¹². Следующий отличительный признак фиксирует разницу между эстетической рефлексией и поэтической рекурсией, между капиталистическим приматом опыта и изобразительным, (истину) творящим измерением поэтики¹³.

Согласно Вильгельму Шмиду, в разыгрывающейся «перед глазами другого» «эстетике существования» речь идет об «инстанции отражения», которая в лучшем случае связана с записью — но о логичным образом следующей из этого этико-поэтической продуктивности письма в литературе о Фуко едва упоминается¹⁴. Преимущество концепции «поэтики существования» состоит именно в том, что рекурсивная динамика письма и жизни не может в дальнейшем быть спутана с эстетическо-рефлексивным самовыражением. «Реорганизация этики <...> является результатом критического анализа власти и диагностики настоящего. Этот анализ власти отображает схватки и конфликты, расстановку власти и господства, в которые вторгается этика. В этике себя Фуко видит “срочную, основополагающую, политически необходимую задачу”»¹⁵. И его агонизирующая этика всегда связана с истинным знанием. Его переписывание не строится на эстетике существования аполитичного индивидуализма, а развивается из конфликтов, которые подлежат урегулированию. В конечном счете каждый конфликт связан с выполнением обещания: выработка этического знания протекает через (быстрое, аффективное) приведение в действие и (медленное, рациональное) разрешение кон-

фликтов¹⁶. Возможно, именно наши конфликты имеют власть переписать нас нашим собственным знанием.

Вместо «Будь тем, кто ты есть», скорее «Будь тем, что ты можешь» или «Пиши то, чем ты хочешь стать!»

Как утверждает Джудит Батлер, «для творческой проработки собственного Я необходимо некоторое неповиновение»¹⁷. Неиссякаемая притягательная сила образа Фуко, как фетишистского автора, субъекта уважения и метаноэтического писателя *par excellence*, который через письмо сформировал себя к образцовому существованию, демонстрирует то, как — не просто посредством критической практики или саморефлексии, и даже не через производство вещей или получение навыков, а через действие — возможно прийти к собственному Я. Я понимаю формирование собственного Я как созидательную практику, которая основывается на том, что обладание трансформируется в существование. Речь идет об онтологической трансформации, об онтологизации вещей и свойств.

Подобное переписывание происходит, только когда мы живем в соответствии со своими конфликтами: «“Стань хозяином своих несчастий, научись воплощать их совершенство и блеск”. Тут нечего добавлять. Лучше не скажешь: стать достойными того, что происходит с нами, а значит желать и освобождать событие»¹⁸.

Поэтическое существование ведет тот, кто рекурсивно позиционирует себя дейктически в мире (локализуя я-здесь-сейчас). Это безусловное желание выражения истины другого определяет «спекулятивного субъекта, который распознает свой избыточный характер. <...> Стремление быть автономным в спекуляции оказывается процессом становления гетерономным субъектом»¹⁹.

Я много раз обращался к теме рекурсивной трансформации пишущего субъекта как к онтологической, которая не поддается концептуализации при помощи большинства (языковых) теорий модерна и постмодерна. А именно, с одной стороны, Хейден Уайт, ссылаясь на Ролана Барта, наблюдает нечто, что противоречит предполагаемо безрезульт-

татной (пост)модернистской игре означающего: «В акте письма модернистский писатель действует; тем временем само письмо *влияет на него*»²⁰. С другой стороны, подобное метатранзитивное письмо, то, как Барт концептуализировал его для модернистской литературы, лингвистически опирается на теорию пустого знака, то есть на произвольный язык, освобожденный от всякой референции. Здесь мы сталкиваемся с эстетическим режимом мышления, который строится на структурно закреплённой взаимосвязи теории рефлексивности и теории безотсылочности языка и который как лингвистически, так и на языково-онтологическом уровне несостоятелен, а эта навязчивая одержимость рефлексивностью и безотсылочностью языка свойственна не только литературному модернизму²¹.

Чтобы разобраться в *этико-поэтической* функции письма, необходима альтермодернистская языковая онтология, которая бы изменяла и развивала достижения теорий модерна. Вместо того, чтобы рассматривать современное опустошение языка, фокусируясь на том, что пишущий существует только в языке, я ищу решение в альтермодернистском или трансмодернистском подходе: в производстве реализующей себя в письме истины, в производстве этоса, которое удастся пишущему, а также переписывающему читателю. Поэтизация философии направлена, таким образом, на *позитивизацию* модернистско-эстетической одержимости опустошением и негативностью. Знаки не являются произвольными, они обусловлены. Таким образом, язык отображает мир, от которого он неотделим. Язык тем самым связан с мышлением не только посредством отражения, но он в то же время рекурсивно соединяет их оба — мышление и мир — в одном Я.

В связи с вопросом этического аспекта философского письма часто цитируют Витгенштейна, согласно которому философия в первую очередь является «работой над собой»²², и который также заметил, что «философию позволяет *писать только как стихи*»²³.

Тем не менее, поэтизацию не следует понимать как эстетизацию, риторизацию или стилизацию. В случае филологического академического письма, этико- и ауто- *поэтическое* производство пишущего происходит не

просто через освещение определенных тем, но через то, что мы с Анке Хенниг обозначили как *экзистенциализацию собственного метода*²⁴. Полностью сделать метод своим собственным означает обозначить для самого себя его этическое значение: при помощи этого метода представить для себя и перед собой действительность и обращаться с ней как с измененной. Под этим подразумевается — в аналогии с семиотической триадой означающее–означаемое–референт — полное прохождение через триаду мышление–я–мир, как рекурсивный результат трансформации отдельных частей триады в новое целое и новое Я, по-другому или по-новому мыслящее и находящееся в измененной действительности.

Этика знания и поэтика существования пересекаться в той области, где метод экзистенциализируется и место расположения собственного Я смещается. Но как писать, в каком жанре? Какие формы письма соответствуют моей попытке найти этически определенную позицию? Прежде всего, такой тактический подход и генеалогический пересказ или рассказ по-новому противоположен стратегическому историко-философскому мышлению, которое отразилось таким бесплодным и разрушительным образом на академическом дискурсе философии. Такое мышление незаметно перевело концепции в область политики дискурса. Нет лучшего способа изгнать мышление из рамок институции. Раздробление прочитанных текстов на стратегические позиции и создание фронтов — это краткий курс по руинированию (спекулятивного) мышления в философии. И эта катастрофа случилась задолго до того, как обсессивная традиция эстетического разделения чувственного и критического мышления стала работать как дискурсивная политика по запрету спекуляции. В свете этого настоящую книгу следует понимать как тактическую. Она основывается на очень конкретных, строящихся на *ситуированном* знании (Донна Харауэй) манипуляциях с доминирующими эстетическими властными стратегиями, и написана как попытка сдвинуть «многогранное зеркало», о котором писал де Серто²⁵.

Подобному повествованию с тактическим «знанием, которое не знает себя» де Серто

отводит место между теорией и практикой; но то, что он (основываясь на размышлениях Канта о такте) понимает как примитивную форму чтения и речи, а также как выражение «эстетизации знания»²⁶, я попытался сделать применимым к академическому письму и чтению: «Нарративизация практик является текстуальным "способом делания" (*manière de faire*) со своими собственными процедурами и тактиками»²⁷. Поэтому то, о чем идет здесь речь, можно назвать «тактическим мышлением», в отличие от мышления, ориентированного на результат. Для того чтобы иметь другое будущее и жить в другом настоящем, прошлое должно быть рассказано по-другому. Поэтому я посвятил научной морали радостную (и полемическую) генеалогию, которая «не опасается быть перспективным знанием. Историки, по мере возможности, стремятся уничтожить все то, что может выдать в их знании ту точку, из которой они смотрят, тот момент, в котором они находятся, ту сторону, которую они принимают, — неуловимость их пристрастия»²⁸.

Тактическое преимущество подобного генеалогического мышления измеряется по

тому, насколько ему удастся повествование — не так, как это обычно приписывается *homo narrans* (Уолтер Фишер) или *storytelling animal* (Аласдер Макинтайр), а как осознание обусловленностей, и, говоря словами Альбрехта Кошорке, как способность «деконструировать коннотации смысла» («Abbau von Sinnbezügen»), то есть «демонтировать гегемониальные ограничения смысла»²⁹. Такое осознание обусловленности ставит созидательную задачу посредством повествования придавать (записанному) означаемому другие значения и связи. Философия становится этически истинной тогда, когда она пытается конструировать дейктический исток я/здесь/сейчас и помещает субъекта в его конкретном существовании, в пространство и время.

Существует ли нечто подобное навыку собственно дейктического мышления?

Этот вопрос направлен на этический горизонт теории вымысла, которая понимается как смещение (пространственных, временных и личностных) связей с этим миром³⁰. В прошлом философский потенциал теории дейк-





сиса был размыт, точнее, вопрос неверно ставился, а именно об общей стилистической разнице между литературным вымыслом и аргументированной теорией. Таким образом, оставалось либо расплывчатое постмодернистское размывание литературы и теории, либо невежественное упрочение занятых позиций. Принимая во внимание фундаментальную дейктическую (указывающую) способность языка, я понимаю это различие скорее в разрезе двух форм поэтического письма, которые можно найти и в литературном вымысле, и в поэтической философии. Литературный вымысел происходит из дейктического смещения читателя, его погружения в вымышленный мир действующего героя. Совсем по-другому работает (встречающаяся гораздо реже) дейктическая трансформационная сила в философии; здесь формируется новое мышление через занятие другой позиции по отношению к миру. С настоящего момента я смотрю на мир с моей новой перспективы системно другим взглядом.

Повествовательные тактики, которые остраивают «собственное» производство и обостряют не-место (*Nicht-Ort*) собственного

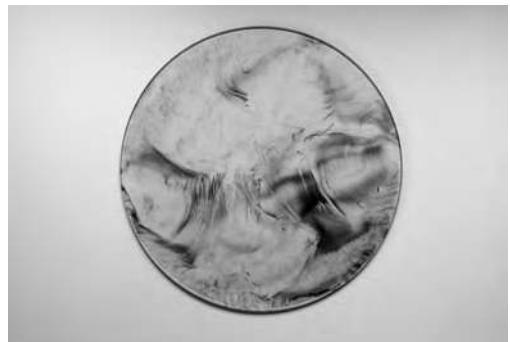
производства, не принадлежат к роду литературного вымысла. Напротив, они гарантируют то, что пишущий не попадет в «фикцию собственного места» или не займет четкую позицию, а, как знаменитая научная фантастика Фуко, будут учитывать гетерогенность и случайность производимых и поэтизируемых повествований³¹. *Мой предмет переосмыслил меня, и поэтому то, что каждую часть действительности следует понимать по-другому, имеет не субъективные, а методические причины.* В экзистенциализации метода мы имеем дело с рекурсивной консолидацией, с возможностью локализовать себя через письмо, а точнее, реализовывать свои проекты посредством абдукции. *Написание себя, неизвестного до этого и поэтому написанного как другой, переписывание себя (*sich überschreiben*).* Становление тем самым, что было выявлено посредством спекуляции, означает эмфатическое принятие ответственности за новые взгляды и, что еще важнее, за новоизобретенные правила³². Таким образом, экзистенциализация собственного метода также является переписыванием.

Помимо этого, этика знания, отдающая должное конфликтам — агонистическая поэ-

тика существования — определяется тем, что Изабель Стенгерс называет «педагогикой понятия» в ее методе *спекулятивного конструктивизма*³³. Концептуальные эксперименты позволяют нам (философски) *противостоять настоящему*, или, пользуясь определением спекуляции Стенгерс, *открыть возможность в настоящем*³⁴. Эксперименты с понятиями выходят далеко за рамки производства неологизмов, поскольку они несут *поэтономическую* функцию (о чем Анке в скором времени, надеюсь, напишет книгу). Тот, кто (немного) хочет узнать о действенности понятий, а не только об их значении, должен с ними экспериментировать. Встреча и конфронтация с понятием происходят только внутри спекулятивного эксперимента, в «ведьминском полете» спекуляции, тогда, когда «пишущий оказывается в долгу у того, что заставляет его или ее писать»³⁵. Только так получает экспериментирование семантически ему созвучный характер опыта³⁶. Спекулятивная поэтика подразумевает порождение наполненного переменами опыта.

То, что Стенгерс называет в своей научной теории *экспериментальным «узлом»*, который связывает «факт с научной функцией», соотносится с рекурсивным прохождением семиотического круга. Научное существование обретает поэтический характер в том случае, если оно создает новую этику путем рекурсивного письма. Это круговое движение является решающим для того, чтобы успешно избежать ловушки, свойственной любой спекулятивной любви к мудрости: «Делез ясно распознал цену, которую приходится платить философии, если она основывается на трех идеалах, каждый из которых подразумевает суждение и может вступить в стратегический альянс против мнения: созерцание, отражение и коммуникация»³⁷. Я постарался предложить альтернативу для всех трех. Взамен созерцания в *этико-пойэсисе* знания выступает спекуляция. Взамен отражения я сделал акцент на трансформирующем измерении рекурсии. И взамен диалогической коммуникации я обозначил альтернативную ситуацию письма с другим (в паре или с собственным сверх-я), которая приводит к переплетению психических я.

Теория, согласно Борису Гройсу, «ставит вопросы, касающиеся значения этого знания. Что означает получить некое новое знание? Как это новое знание трансформирует меня, как оно влияет на мое отношение к миру? Как это знание воздействует на мою личность, меняет мой образ жизни? Для ответа на эти вопросы необходимо привести (*perform*) теорию в действие»³⁸. Метаноэтическое требование философии (не теории), подчас совершенно наивная любовь к правде нацелена на преобразование, хотя реальность этого изменения может быть измерена по тому, как (до этого извест-



ное нам) прошлое становится непостижимым и другим. По аналогу этого первого критерия, который относится к миру в целом, субъект должен задаваться вопросом, подлежит ли он сам отчуждению (*othering*), то есть принимает ли он ответственность за создаваемые своими означающими отсылки. И, наконец, поэтическое создание истинного касается и объектов или предметов теории.

Действия, к которым призывает наша страсть к абсолютному, нацелены на расширение условий и возможностей философии. Это следует понимать как *poiesis*, как производство правды, а не только как углубление знаний путем усвоения уже известного. Этос знания указывает на то, как действовать: так, чтобы возможности знания расширялись — опять же строго рекурсивная процедура. В этой связи знание — это идеальный объект, потому что оно не может быть отделено от субъекта. Истинное знание — это не просто приобретенный объект, а — результат *poiesis*'а. Такой экспериментальный процесс создания касается конstellляции субъект–объект–мир. Только в этой подвижной триаде и как она осуществляется этико–поэтическое переписывание, которое имеет для субъекта необратимо этический характер. Речь идет о конечной подписи.

Перевод с немецкого МАРИИ МУШТРИЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. М.: Художественная литература, 1976. С. 61.

² Foucault M. L'écriture de soi // Dits et écrits, tome IV. Paris: Gallimard, 1994. P. 415–430, здесь P. 418. Об этико–поэтике см. также Schmid W. Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 282.

³ Монтень М. Опыты. Кн. II, гл. XVIII. М.: Наука, 1979. С. 593. См. также прекрасный трактат Старобинский Ж. Монтень в движении (1982) // Поэзия и знание. История литературы и культуры. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 7–356.

⁴ См. Neumann G. Franz Kafka. Experte der Macht. München: Hanser, 2012. S. 49: «Наиболее важным моментом в концепции заботы о себе как программы письма, разработанной Кафкой в его дневниках,

и которая одновременно является и процессом выработки поэтологии, мне представляется то, что почтенная метафора рождения художественного произведения из тела художника обретает новое значение».

⁵ Фуко М. Мужество истины. Управление собой и другими II. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1983–1984 учебном году. Перевод с французского Александра Дьякова. СПб.: Наука, 2014. С. 35.

⁶ Фуко М. Мужество истины. С. 38. «Можно сказать, что эти четыре основных способа, о которых я говорил, в средневековом христианстве сходятся по-другому. Греко-римская философия сближала паресиастическую модальность и модальность мудрости. Мне представляется, что в средневековом христианстве мы наблюдаем иной тип перегруппировки: перегруппировку пророческой и паресиастической модальностей». С. 39.

⁷ Фуко М. Мужество истины. С. 38.

⁸ Фуко М. Мужество истины. С. 40.

⁹ Фуко М. Мужество истины. С. 77.

¹⁰ Фуко М. Мужество истины. Управление собой и другими II. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1983–1984 учебном году. Перевод с французского Александра Дьякова. С. 169. И далее: «Перед нами раскрытие чрезвычайно насыщенной исторической области», альтернативной «истории[и] стилистики существования, истории[и] жизни как того, что может быть красивым <...>. Весь этот аспект истории субъективности, где жизнь становится объектом эстетической формы, долго оставался скрытым, и над ним довлело то, что можно назвать историей метафизики, историей *psukhê*, историей становления и утверждения онтологии души». С. 169.

¹¹ Sloterdijk P. Scheintod im Denken: Von Philosophie und Wissenschaft als Übung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. S. 89. «Несмотря на то, что большинство современных были увлечены антиавторитарными движениями и научились выражать свою жажду признания, с психологической перспективы они продолжают оставаться в отношениях полуповстанческой вассальности по отношению к заботливому господину. Они требуют “уважения” и не хотят отказываться от преимуществ зависимости». *idem*. Zorn und Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 35.

¹² Weimar K. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Wilhelm Fink, 2003. S. 72.

¹³ И это несмотря на эмфатическое представление об опыте у Фуко: «Опыт — это то, из чего ты сам

выходишь измененным». *Foucault M. Dits et écrits, tome IV*. P. 41.

¹⁴ См.: *Schmid W. Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*. S. 284 и S. 289. О значении письма см. там же. S. 309.

¹⁵ *Schmid W. Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*. S. 79.

¹⁶ «Концепция этики у Фуко структурирована агонально. Она исходит из анализа власти и им структурирована». Там же. S. 85

¹⁷ *Butler J. Critique, Dissent, Disciplinarity // Critical Inquiry* 35 (Summer 2009). P. 787.

¹⁸ *Делез Ж. Логика смысла*. М.: Академический проект, 2011. С. 199–200.

¹⁹ *Dickhoff W., Steinweg M. Was ist Spekulation? // Inaesthetics* 3 (2012). Редакторское вступление к специальному номеру о деньгах. S. 13–20. Здесь S. 18.

²⁰ «Но это происходит не таким образом, как на то указывает рефлексивная форма (“Я пишу себя”). Пишущий или пишущая “пишутся” таким образом, что “написанное я” и “пишущее я” становятся неотделимы. Пишущий субъект существует только в письме и через письмо. Пишущий/ая существует только внутри процесса письма». *White H. Writing in the Middle Voice // The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957–2007*, ed. Robert Doran. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. P. 257. Мой курсив.

²¹ См. также *Leiss E. Sprachphilosophie*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009.

²² *Wittgenstein L. The Big Typescript: TS 213*. Edited and translated by C. Grant Luckhardt und Maximilian A. E. Aue. Malden: Blackwell, 2013. 300e. P. 407: «Работа в философии — как во многих отношениях и работа в архитектуре — есть, собственно, работа над самим собой. Над собственным пониманием. Над тем, как человек видит вещи — и чего он ожидает от них».

²³ *Wittgenstein L. Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass*. Hg. von Georg Henrik von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 53.

²⁴ *Avanessian A., Hennig A. Metanoia*. Berlin: Merve, 2014.

²⁵ *де Серто М. Изобретение повседневности*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 122.

²⁶ *де Серто М. Изобретение повседневности*. С. 157.

²⁷ *де Серто М. Изобретение повседневности*. С. 167.

²⁸ *Фуко М. Ницше, генеалогия и история // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов*. Минск: Красико-принт, 1996. С. 74–97.

²⁹ *Koschorke A. Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2012. А также рецензия *Scheffel M. Im Dickicht von Kultur und Narration // Diegesis* 2, Heft 1 (2013).

³⁰ Об этом фиктивно-теоретическом подходе см. *Avanessian A., Hennig A. Präsens*. Zürich: Diaphanes, 2012.

³¹ *де Серто М. Изобретение повседневности*. С. 122 и далее.

³² См. *Avanessian A., Hennig A. Metanoia*. S. 184 и далее. Речь идет о «точке перехода исследования в авторскую работу, потому что правила изобретаются исследователем как автором. Новые правила могут быть обоснованы только нами самими: разница между фактами, которые мы производим, и нами самими как их толкователями становится несущественной. Роль абдукции касается как референциализации значения, так и отчуждения субъекта. Риск, вызываемый этим, не является несущественным».

³³ *Stengers I. Die letzte, rätselhafte Botschaft von Deleuze und Guattari // Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin: Merve, 2008. S. 75.

³⁴ См. там же. S. 75: «Мы должны чувствовать себя ответственным перед тем, как вводить то, что мы называем понятиями, потому что только через ответственность понятий, через экспериментирование с их ведьминским полетом можем мы стать философами», — пишет Стенгерс, ссылаясь на Делеза и Гваттари.

³⁵ Там же. S. 76.

³⁶ Ср. схожесть понятий «эксперимент» и «опыт» на русском (прим. пер.)

³⁷ *Stengers I. Die letzte, rätselhafte Botschaft von Deleuze und Guattari*. S. 71.

³⁸ *Гройс Б. Политика поэтики*. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2013. С. 23.

Армен Аванесян

Родился в 1973 году в Вене.

Литературовед, философ.

Автор нескольких книг, из которых на русский язык переведена

«Поэтика настоящего времени».

М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2014.

Преподает в Свободном университете в Берлине.

Живет в Вене и Берлине.



Аслан Гайсумов «No Need for Theories», 2011. Смешанная техника. Предоставлено автором.

Хаим Сокол

Объект как свидетель. Свидетель как объект. Письмо другу

Дорогой Аслан!

Весной Виктор Мизиано предложил нам общаться «как художник с художником». Мне показалось это удачной идеей, потому что наши работы во многом очень близки. Мы оба работаем в концептуальном поле, которое очень условно можно обозначить как «травматическая память». Поэтому я всегда с большим интересом слежу за твоими проектами. Было бы здорово обсудить проблемы, трудности различного рода, сомнения и озарения, которые возникают у каждого из нас в работе, возможные варианты развития и многое другое. К сожалению, наша переписка не состоялась. Но вопросы остались. И мои нижеследующие размышления следует читать именно как вопросы, которые я обращаю в равной степени к тебе и к себе самому.

Я бы хотел поговорить о феномене свидетельствования. Прежде всего, я вообще считаю, что работа художника — свидетельствовать о мире. Свидетельствовать и в смысле подтверждать его (мира) существование, и в смысле рассказывать о нем, как о постоянно переживаемом опыте. Свидетельство особенно важно в условиях непрекращающегося чрезвычайного положения, которое, как писал Беньямин, «не исключение, а правило». Это, если угодно, мое творческое кредо. Но здесь мне бы хотелось затронуть тему свидетельства в более узком смысле, как особого модуса или режима видения (и, соответственно, восприятия), которое я пока только интуитивно могу отделить от режима исследования. Это отдельная тема связи и различий этих двух модусов. Пока мне достаточно базисной дихотомии — истина опыта (свидетельство) vs. ис-

тина знания (исследование). То есть для меня знание не тождественно пониманию. Как правильно замечает Агамбен¹ (прости, я буду часто на него ссылаться), мы знаем все или почти все о холокосте, но по-прежнему ничего не понимаем. Разумеется, речь идет о передаче опыта травмы. Другой очень важный вопрос — можно ли найти нечто общее в опыте, скажем, рабства, колонизации, репрессий, геноцида, массовых изнасилований и так далее? Либо стоит продолжать принципиально настаивать на их различиях и на уникальности каждого из таких событий, тем самым эти различия закрепляя и лишая себя возможности солидаризироваться? Я исхожу из предпосылки, что можно и даже нужно. Не уравнивая все подобные события, можно, тем не менее, легко обнаружить в них один общий элемент, а именно — жертву. И именно вопрос репрезентации жертвы меня занимает. Вообще, интересно было когда-нибудь порассуждать о дискурсе жертвы в современном искусстве. Но такой разговор, боюсь, выходит за рамки моего письма. В любом случае, мне кажется, можно говорить о свидетельстве, как своеобразной тенденции в современном искусстве. Многие совершенно разные художники обращаются в той или иной форме к режиму свидетельствования в своей работе. Достаточно вспомнить афроамериканских художников Камеруна Роланда и Фреда Уилсона, колумбийскую художницу Дорис Сальседо, ливанского художника Рабиа Мруз и многих других. На постсоветском пространстве в этом режиме работают Никита Кадан, Аслан Гайсумов, Евгений Фикс, Хаим Сокол².

В книге «Канувшие и спасенные»³ Примо Леви пишет о невозможности истинного свидетельства. Джорджо Агамбен назвал это

«парадоксом Леви». Суть его в общих чертах заключается в следующем. Предельный опыт Освенцима — это смерть. Но мертвые не могут свидетельствовать. А те, кто выжил, не могут свидетельствовать от лица мертвых, поскольку не пережили предельный опыт. Кроме того, по мысли Леви, выжить означало так или иначе приспособиться к машине смерти, стать частью так называемой «серой зоны», пространства этической неразличимости между жертвой и палачом. Иными словами, выжившим не был дан опыт жертвы *par excellence*, олицетворением которой стал «музлман», лагерный доходяга. А значит, еще и поэтому свидетельство выживших не вполне легитимно. Но музлман, даже если бы остался в живых, не смог бы свидетельствовать, поскольку представляет предельный пример голый, дегуманизированной жизни. Чтобы разрешить этот парадокс, Агамбену потребовалось написать целую книгу. Поэтому мы вряд ли исчерпаем эту тему в рамках моего монолога. Так что будем считать это началом разговора.

Итак, первый вопрос, который неизбежно возникает в данном контексте — может ли художник быть свидетелем? Даже если художник действительно был участником тех или иных событий. И если да, то что это означает? Остается ли такое высказывание в рамках эстетики? Ведь определяя себя как свидетеля, художник занимает предельно субъективную позицию изнутри. Можно сказать, что свидетель всегда этически ангажирован, независимо от того, с чьей стороны она свидетельствует. Поэтому вопрос этот не столько художественный, сколько этический в своей основе. Точнее, выбор эстетический более, чем когда-либо, равняется в данном случае выбору этическому, помимо и зачастую вопреки декларируемой этической позиции художника. Исходя из этой логики, мы можем переадресовать свой вопрос от художника к произведению искусства. Может ли произведение искусства, объект (в самом широком смысле этого слова) свидетельствовать о чем-либо? О чем? И каким образом? Возможно, нам стоит вообще разделить эти категории — свидетель и

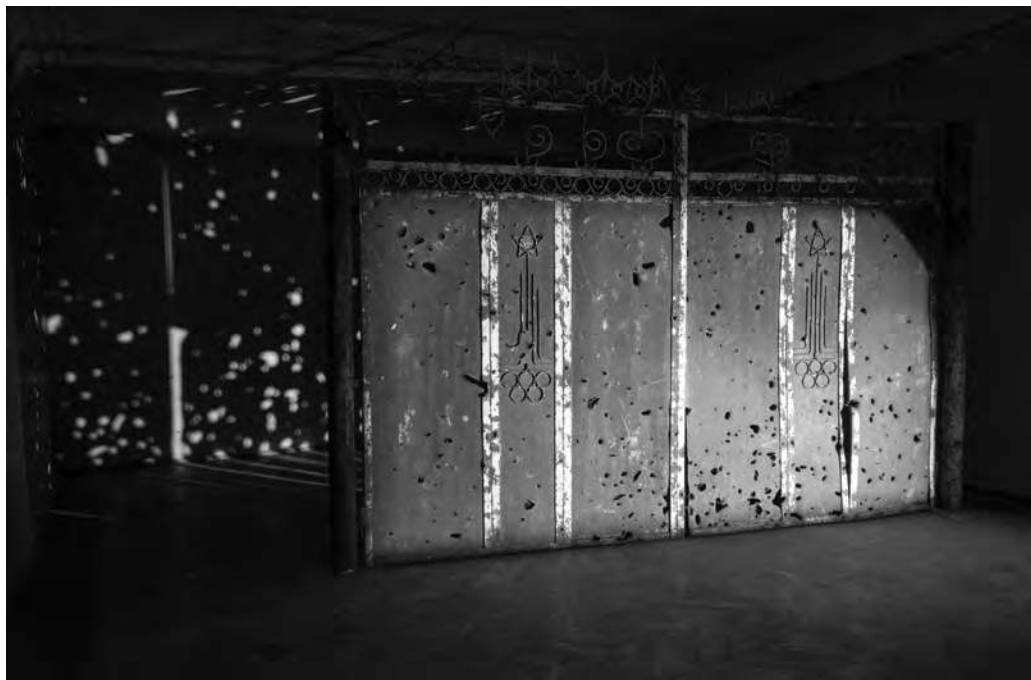


Аслан Гайсумов «Ворота», 2013. Смешанная техника. Предоставлено автором.

свидетельство, поскольку целый ряд авторов предъявляют нам свидетельства, не претендуя при этом на роль свидетелей.

Агамбен, размышляя о феномене свидетельства в книге «Что остается после Освенцима: архив и свидетель»⁴, выводит трехчастную модель свидетеля: *testis*, *superstes* и *auctor*. «Если *testis* указывает на свидетеля, так как тот в споре двух субъектов выступает в качестве третьей стороны, *superstes* — это тот, кто пережил некий опыт до самого конца, выжил и поэтому может рассказывать о нем другим, то *auctor* указывает на свидетеля, поскольку свидетельство всегда предполагает нечто (факт, вещь или слово), предшествующее ему, реальность и сила которого должны быть утверждены или удостоверены»⁵. Это членение необходимо Агамбену, прежде всего, чтобы отделить этику от права, поскольку, как он справедливо отмечает, проблема свидетельства не сводится к вопросу юридической или какой-либо ответственности. Очевидно, что первый тип — это как раз классический свидетель в юридическом смысле, тогда как

остальные два являют собой иные типы свидетельствования. В свете этого необходимо спросить — о чем свидетельствуют горы обуви в Освенциме? Что сообщают нам они помимо того, что мы уже знаем из истории и из живых свидетельств? Другими словами, где в данном случае пролегает грань между правом и этикой? И может ли быть эта обувь чем-то еще, помимо улики? Вопрос усугубляется при переводе его в контекст искусства, так как здесь добавляется категория эстетического. О чем повествуют нам, к примеру, простреленные ворота, добытые в Грозном художником Асланом Гайсумовым? Не коренится ли генезис нашего эстетического восприятия подобных объектов в этическом императиве Освенцима? (И, кстати, обратное тоже верно — не добавляется ли к нашему сегодняшнему восприятию экспонатов, выставленных в музеях холокоста, эстетическое измерение?) Возможно ли (и необходимо ли?) разделить право, этику и эстетику? Проще говоря, каков был бы эстетический эффект и был бы ли он вообще, не зная мы происхождения предъявленных



Аслан Гайсумов «Ворота», 2013. Смешанная техника. Предоставлено автором.

нам предметов? Осознана ли автором та амбивалентность эстетической реакции, которая возникает на стыке нашей (предзаданной) эмпатии к жертвам и сладострастным восхищением, возникающим при виде руин? Не происходит ли таким образом эстетизация нашего этического опыта и наоборот, морализация нашего эстетического опыта?

Ситуация еще более усложняется с предъявлением самих свидетелей. Здесь возникает тревожный биополитический аспект. Когда ты снимаешь стариков, переживших сталинскую депортацию чеченцев или свою бабушку (а я — мигрантов), что, по сути, мы предъявляем? Ведь старики в твоём видео молчат. Не происходит ли таким образом объективация, то есть отождествление материального свидетельства и свидетеля, точнее, его тела? Иными словами, уже не важно, что говорит свидетель, он сам — свидетельство. Эту тему тела как свидетельства, безусловно, затрагивает Сантьяго Сьерра в своих работах, предъявляя нам тела в качестве доказательства чрезвычайного положения неолиберальной экономики. До него Джордж Сигал и Энтони Гормли использовали метод формовки живой модели для создания своих скульптур, таким

образом уравнивая человека и объект. Но именно в контексте свидетельствования биополитическую природу нашего взгляда разоблачает со свойственной ему беспощадностью Артур Жмиевский в видео «80064». В этой работе Жмиевский убеждает бывшего узника Освенцима «обновить» татуировку лагерного номера на запястье. Парадоксальным образом главного героя не возмущает скандальность самого предложения, которая фактически означает возвращение в лагерь, то есть чудовищное повторение прошлого. Его волнует утрата аутентичности — прежний выцветший бледно-голубой цвет татуировки служил, по мнению этого человека, залогом достоверности его истории и определял уровень доверия к нему как свидетелю. Теперь свежая татуировка может вызвать сомнения. Иными словами, уже не рассказ, а само тело, неотъемлемой частью которой стала татуировка, становится свидетельством. Но свидетельством какого рода? Опять уликой? Ведь ничего, кроме подтверждения уже известных нам фактов, от тела не требуется. Тогда, прости, я должен задать этот вопрос — чем в таком случае герой видео Жмиевского или твоих видео отличаются от уже упомянутых гор обуви?



Аслан Гайсумов «People of No Consequence», 2016. HD видео. Предоставлено автором.

С другой стороны, можно сказать, что центральным элементом твоих видео являются не старики, а их молчание. Точно так же, как в воротах, ты выставляешь фактически не столько ворота, сколько отверстия от пуль в них, которые ты подчеркиваешь светом (о роли света поговорим позже). Иными словами, во всех своих работах ты так или иначе показываешь прежде всего отсутствие, исчезновение — будь то простреленные ворота или кувшины из тончайшего стекла, которое не выдерживает даже воду, или неполные ряды номеров домов из Грозного. В этом смысле твои работы отмечены (как и мои) негативной индексальностью. Я, конечно же, имею в виду типологию знаков Чарльза Пирса. Индекс, в соответствии с данной типологией, — это знак, дословно указывающий на референта в реальности. Под негативной индексальностью я подразумеваю указание на отсутствие. Так, пулевое отверстие указывает на пулю или на выстрел, но также (и это для меня в данном случае главное) на ту часть материи, которую пуля разрушила. След — как травма, дыра как разрыв, нарушение целостности. И именно этот след, а не весь объект (или, если угодно, объект как носитель травмы) и свидетельству-

ет. Но свидетельствует как раз о невозможности свидетельствовать, в терминах Агамбена. Невозможность следует из того, что именно тот участок материи, в который ударила пуля, отсутствует. Это приводит меня к еще одной дихотомической паре — «режим скорби» (mourning) vs. «режим искупления» (redemption). Работа скорби, безусловно, важна. И эстетика отсутствия очень привлекательна и подробно разработана в европейском искусстве. И все же для меня просто удостоверить отсутствие и оплакать утрату недостаточно. Даже самый поэтический антимонумент (counter-monument) все равно сродни могильному камню, от которого, собственно, и происходит любой монумент. Этический вызов заключается, однако, не в том, чтобы поставить траурную точку на прошлом, а в том, чтобы спасти это прошлое каким-то образом. Другими словами, скорбь — это для меня и есть невозможность свидетельствовать.

Но я хочу вернуться к своему изначальному вопросу. Сформулирую его немного иначе. Может ли объект свидетельствовать, или его голос — это голос интерпретатора, автора, зрителя, кого угодно? Индексальная природа объекта-свидетельства роднит его с фотогра-



Аслан Гайсумов «People of No Consequence», 2016. HD видео. Предоставлено автором.

фией. Розалинд Краусс в эссе о Дюшане⁶ ссылается на его собственное сравнение реди-мейда с моментальной фотографией. Но тогда получается, что невозможно понять объект, как и фотографию, без подписи. Эту парадоксальную особенность фотографии подметил еще Вальтер Беньямин. Не случайно ты в своем видео даешь краткую историческую справку о событиях 1944 года, без которой работа была бы не понятна. И не случайно, например, между работами Никиты Кадана⁷ и выставкой о войне на Донбассе на ВДНХ, которая, кстати, называлась «Вещественные доказательства»⁸, существует пугающее притяжение, поскольку в обоих случаях используются предметы одной и той же войны. И только подробный авторский текст «за кадром», а отнюдь не безусловное художественное превосходство работ Никиты, разносит эти свидетельства по разные стороны баррикад. Здесь возникает интересный парадокс. С одной стороны, аутентичность объекта-свидетельства вызывает сомнение, поскольку, как мы только что выяснили, требует внешнего пояснения. С другой стороны, эта аутентичность буквально фетишизируется. Нам достаточно знать, что некий предмет (и даже человек) прибыл к нам непосредственно с места событий, чтобы склонить голову в почтительном молчании. То есть опять эстетическое суждение подменяется этическим. Перед нами уже не свидетельство, а священный объект. В документальном видео Эстер Шалев-Герц «Menchendinge (The Human Aspect of Objects)» несколько сотрудников мемориального музея Бухенвальд — директор, историк, археолог, реставратор и фотограф — рассказывают о различных предметах лагерного быта, сделанных заключенными, ныне экспонатах музея. Один из участников говорит, что у этих предметов есть аура и подчеркивает «аура в прямом “беньяминовском” смысле». Но по Беньямину, аура или уникальность — признак культового объекта, который из сферы религии перешел в искусство. Иными словами, аура связывает сакральное и эстетическое. Таким образом, говорить об ауре самодельной миски из Бухенвальда означает эстетизировать эту миску и одновременно сакрализировать ее. Происходит сакрализация исторического дискурса в целом и дискурса жертвы (читай

свидетеля) в частности, то есть выход за рамки рационального. И в этой зоне иррационального зло остается неприкасаемым. В этом контексте свет в твоих инсталляциях, который, безусловно, усиливает эстетический эффект, отсылает именно к ауре. Тогда опять возникает вопрос — что именно вызывает эстетическую реакцию: образ света, исходящего изнутри, сочетание грубого металла и неосязаемой субстанции или все-таки прикосновение к сакральному?

Подытоживая, вернемся к трехчастной модели свидетеля по Агамбену. Если рассматривать объект-свидетельство как улику, что, возможно, соответствует первому типу «testis» — свидетеля «со стороны» — непонятно, где проходит грань между правом, этикой и эстетикой. И кто в таком случае ведет в танце этики и эстетики? Насколько этика (пред)определяет наше эстетическое суждение? Если же объект-свидетельство воспринимать как второй тип свидетеля «superstes», то есть свидетеля, который пережил нечто до конца и хочет нам поведать об этом, то почти неизбежно возникает эффект ауры — эстетизация и сакрализация такого объекта. Проблема подлинности, аутентичности, достоверности занимает слишком много места при таком подходе. Этика, а вслед за ней и эстетика как бы предзаданы аутентичным происхождением свидетельства. Кроме того, как мы видели, происходит биополитический поворот во взгляде на фигуру самого свидетеля, который фактически уравнивается с объектом. Роль художника в обоих случаях тоже остается неясной. Кто он — свидетель или человек, предъявляющий нам какие-то свидетельства, но сам свидетелем не являющийся? И если не свидетель, то кто тогда — судья, обвинитель, следователь? Насколько этическая позиция автора влияет на его собственные эстетические решения и на наше этическое и эстетическое восприятие? Здесь, мне кажется, чрезвычайно продуктивным для нас может быть третий тип свидетеля — «auctor» или автор. Агамбен пишет: «Можно сказать, что как предпринимаемое *auctor*’ом действие <...> дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которое он

должен восполнить, придают смысл действию или слову *auctor*-свидетелю»⁹. В этом контексте мне вспоминается одна история. В Талмуде¹⁰ мудрецы решают вопрос: «Кто были те люди, которых возродил из сухих костей пророк Иезикииль?» Выдвигаются разные, самые невероятные версии. Один из мудрецов даже предположил, что эти люди вернулись из Вавилона в Землю Израиля, осели там, женились и нарожали детей. Кажется, что спор ведется в теоретическом русле, поскольку сам факт воскрешения представляется невероятным. И вдруг один из участников дискуссии в ответ на это совершенно серьезно заявляет: «Я сын их сыновей!» То есть он потомок тех самых людей! И в доказательство он предоставляет старый тфиллин¹¹, который достался ему от его деда, одного из воскресших. Для меня это потрясающий пример исторического избавления (*redemption*). Свидетельство этого человека делает людей из далекого мифического прошлого живыми и реальными. То есть именно он оживляет их в истории. При этом старый дедовский тфиллин свидетельствует о нем самом¹², поэтому так важно, что мудрец подкрепляет свое свидетельство объектом. Возможно, с точки зрения аутентичности или достоверности эта история вызовет серьезные сомнения. Но мы уже видели, что навязчивая идея аутентичности сама по себе может искажать свидетельство. Тем более, как я уже писал в начале, для меня важно не только и не столько узнать, а именно понять, что произошло. Поэтому факт имеет важное, но далеко не главенствующее значение. Агамбен говорит об апории исторического познания: «Она заключается в несовпадении фактов и правды, несовпадении констатации и понимания»¹³.

Это несовпадение или зазор между фактом и его субъективным восприятием я называю поэтическим измерением истории. Возможно, именно в нем нам стоит искать ответы на свои вопросы.

На связи, дорогой Аслан.

Надеюсь, у тебя будет когда-нибудь время и возможность ответить.

Хаим

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Агамбен Д. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 7–9.

² Разумеется, «режим свидетельствования» — это внешний теоретический термин по отношению к указанным художникам, и не все с ним согласятся. Кроме того, некоторые из указанных авторов работают в смешанном режиме, как, например, Евгений Фикс.

³ Леви П. Канувшие и спасенные. М.: Новое издательство, 2010.

⁴ Агамбен Д. Что остается после Освенцима: архив и свидетель.

⁵ Там же. С. 157–158.

⁶ Краусс Р. Марсель Дюшан, или Воображаемое поле // Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2014.

⁷ Выставка «Одержимый может свидетельствовать в суде», Национальный музей истории Украины, Киев, 2015.

⁸ Выставка «Material Evidence. Донбасс. 365 дней», проходила в павильоне «Украина» на ВДНХ в Москве, в апреле 2015 года.

⁹ Агамбен Д. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. С. 158.

¹⁰ Talmud Bavli, Tractate Sanhedrin 92b.

¹¹ Тфиллин или филактерии — элемент молитвенного облачения иудея: две маленькие коробочки из выкрашенной черной краской кожи кошерных животных, содержащие написанные на пергаменте отрывки из Торы.

¹² Во время молитвы тфиллин крепится при помощи специальных ремней к голове и к руке молящегося. Таким образом, человек и тфиллин составляют единое целое.

¹³ Агамбен Д. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. С. 9.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Ербосын Мельдибеков «Пастан», 2001. Видео.

Андрей Фоменко

Неидиллические пасторали

Среди героев, памятники которым украшают площади и парки современного Узбекистана, первое место, безусловно, занимает эмир Тимур. Это и понятно: в период правления Тамерлана и его ближайших преемников Мавераннахр (историческая область в Средней Азии, большую часть которой занимает современный Узбекистан), достигла наивысшего политического могущества и культурного расцвета — на короткий, но яркий период. Один из таких памятников стоит в центре Самарканда — столицы государства Тимура. Он изображен в виде мудрого правителя с просветленным выражением стопроцентно европеоидного — если быть точным, южноевропеоидного — лица. Тимур облачен в халат и плащ, на его голове корона — символ мирного правления. А вот передо мной другой портрет Тамерлана — научная реконструкция, сделанная советским художником и антропологом Михаилом Герасимовым по результатам исследования останков эмира, извлеченных из его мавзолея в 1941 году. Это явный монголоид с жестоким и слегка подозрительным взглядом раскосых глаз, в боевом шлеме¹. Стиль первой скульптуры можно определить как «наивный классицизм», второй выдержан в духе «критического реализма». Но даже не ставя под сомнение научную достоверность методов Герасимова, нужно согласиться, что оба изображения фиктивны и реалистичны почти в равной степени. Оба суть проекции разных идеологических реальностей.

У всякого искусства есть аналоги и параллели в обыденном опыте, как тематические, так и формальные. Можно найти сюрреализм в рисунке на диванной подушке, а минимализм — на стройплощадке. Вот и мой скромный пример сравнительного иконографического анализа созвучен работам Ербосына Мельдибекова, художника, который исследует случаи, подобные вышеописанному, — когда одно идеологическое воображаемое вступает в соперничество с другими за власть над реальностью.

Работы Мельдибекова можно классифицировать по-разному. Например, по их «жанровой» или медиальной принадлежности: выделить среди общего корпуса произведений видеофильмы, перформансы, фотопроекты, скульптуры и объекты. Это самый очевидный и в то же время наименее продуктивный путь — хотя бы потому, что в искусстве Мельдибекова присутствуют мотивы, которые переходят из перформансов в фильмы, из фильмов в скульптуры, из скульптур в фотографии. Не претендуя на исчерпывающую полноту описания, я бы все же назвал две ключевые и в равной степени важные для него темы. На первую я уже указал: это тема памятника. К ней художник обращался уже в некоторых ранних работах, а в последующие годы она приобрела ведущую роль в его практике: достаточно вспомнить такие проекты, как «Памятник неизвестному батыру» (1998), «Семейный альбом» (2006–2011), «Пик Ленина» (2006–2014) и «Пик Коммунизма» (2007–2014), «Конкурс» (2010–2013) и другие. Памятник служит для Мельдибекова образцовым воплощением трагикомического абсурда новейшей истории Средней Азии, с его помощью он этот абсурд разоблачает и выставляет напоказ. Определить вторую тему несколько сложнее, но я бы обозначил ее как тему маленького человека — в лучшем случае немого свидетеля, в худшем — жертвы истории и сильных мира сего. Ниже я попытаюсь сначала охарактеризовать обе темы по отдельности, чтобы затем показать связь между ними.

Метамонументы

Мельдибеков не одинок в своем интересе к памятникам: в последние годы и другие художники — в особенности из стран бывшего соцлагеря — стали обращать внимание на эту форму, долгое время пребывавшую за рамками проблематики современного искусства. Отчасти этому интересу способствовали обще-



Ербосын Мельдибеков «Мутации», 2007. Инсталляция.

ственно-политические события 1990–2000-х годов, в центре которых не раз оказывались монументы недавнего исторического прошлого, отчасти — общие эстетические конвенции, преодолевшие принцип модернистской медиум-специфичности и побудившие обратиться к «неспецифичным», гибридным, контекстуально обусловленным медиа. В случае Мельдибекова следует также упомянуть фактор личный, биографический: художник окончил отделение монументальной скульптуры и готовился к карьере официального советского монументалиста. Судьба распорядилась иначе, но, как видно, тот ранний опыт не прошел даром, став предметом критического переосмысления в работах, которые Мельдибеков стал создавать в качестве современного художника. Возможно, именно этот опыт позволил ему «открыть» тему памятника на десяток лет раньше большинства его коллег, еще в ту пору, когда она не была эстетической модой.

Но главным обстоятельством, обусловившим как ранний интерес Мельдибекова к данной теме, так и его критический, сатирический подход к ней, стала, конечно же, «политическая топография» Казахстана и Средней Азии. С распадом СССР элиты бывших союзных республик, а теперь — независимых государств

начали спешно переизобретать коллективные идентичности своих граждан, используя в числе прочего средства монументальной пропаганды. Требовалось отмыть эти идентичности от советского прошлого, доказать их первозданность и аутентичность, восходящую к незапамятным, порой мифологическим временам. Но закономерным образом в руках у новых идеологов не было другого материала и других инструментов кроме тех, что достались в наследство от недавней истории — той самой, которую они старались всеми силами вытеснить. Ведь даже так называемые «национальные истории» и «национальные культуры» народов бывшего СССР в значительной степени создавались в советский период, в соответствии с принципами официальной идеологии. Не стоит также забывать, что доктрина соцреализма включала в себя принцип «народности», практическим воплощением которого служили всевозможные стилизации и использование фольклорных мотивов в официальной культуре союзных республик.

Парадоксальность и скрытый комизм этой ситуации не укрылись от Мельдибекова: в своих работах он стал денатурировать и деконструировать новые мифы, показывая их сборный характер и делая красноречивые со-

поставления. Для этого он использует разные средства — например, документального или полудокументального исследования. Его первый шедевр в этом жанре — «Семейный альбом», где сопоставлены семейные фотографии одних и тех же людей в одних и тех же статuarных позах, сделанные на фоне различных памятников с большим — по крайней мере, в параметрах одной человеческой жизни — временным интервалом, до и после 1991 года. Проект перекликается со знаменитыми «Сестрами Браун» американского фотографа Николаса Никсона, который на протяжении нескольких десятилетий с 1975 года делал групповые портреты своей жены и ее трех сестер, всегда выстраивая их в одинаковом порядке. Но Мельдибеков преобразует тему: возрастные изменения, демонстрируемые моделями, отступают на второй план по сравнению с куда более радикальными изменениями, которым подверглись памятники, составляющие фон семейных фотографий. Места, где чаще всего стояли Ленин или другие фигуры, репрезентировавшие коммунистическую идеологию и революционное прошлое СССР, украсили символы новой власти — деятели национальной культуры, полумифические батыры, племенные вожди, государственные эмблемы. Какие-то фигуры просто бесследно исчезли, сметенные событиями постперестроечных лет, так что лишь голый минималистский куб постамента остался напоминанием о прежней символической маркированности данного места. Эти идеологически нейтральные постаменты, гото-

вые принять любую фигуру, наполниться любым содержанием и репрезентировать любой политический режим, чтобы затем благополучно его пережить, стали позднее темой проекта «Призрачное вторжение» (2013–2015). В нем воспроизведены формы двух постаментов (один из них стоит в Ташкенте, другой — в Бишкеке), которые лишились своих фигур в акте квазимодернистской иконоборческой редукции, превратившись в итоге в произведения абстрактного искусства. Для Мельдибекова они служат напоминанием о несостоявшемся туркестанском авангарде: речь, следовательно, идет не только о критическом разоблачении попытки скорректировать историческое прошлое в соответствии с политической повесткой дня, но и о позитивном утверждении какой-то другой исторической и эстетической возможности, о волевой (ре)конструкции преемственности.

Использованный в «Семейном альбоме» принцип синхронистического сопоставления разновременной информации, связанной общностью места, нашел продолжение в проекте «Конкурс» (совместно с Борисом Галендером). Он посвящен истории одной площади в столице Узбекистана, Ташкенте, где на протяжении ста лет сменялось десять памятников, первый из которых изображал покорителя Кокандского, Хивинского и Бухарского ханств, первого генерал-губернатора Туркестана Константина фон Кауфмана, а последний — все того же эмира Тимура. «Я удалил категорию времени как несущественную, —



Ербосын Мельдибеков «Мутации», 2007. Инсталляция.

комментирует автор, — и все памятники вступили в борьбу друг с другом в абсурдном конкурсе, обреченные на вечное противостояние». Прислушаемся к тому, как именно Мельдибеков расставляет акценты: удаление времени нацелено на выявление противостояния, абсурдного в силу своей неразрешимости, поскольку соперники претендуют на один и тот же участок пространства. Ниже я еще вернусь к этому мотиву миметического конфликта, объединяющему внешне разные работы казахстанского художника.

Эта игра со временем и пространством предельно заострена в нескольких важных проектах Мельдибекова, связанных общей темой горных вершин, которые на протяжении XX века неоднократно подвергались переименованию в зависимости от политического и идеологического «сезона» (как в работе «Сезон в Гиндукуше» [2012], сделанной из разноцветных кастрюль). Так, высочайшая вершина Советского Союза, пик Коммунизма на территории современного Таджикистана, сменила название шестикратно и ныне носит имя Исмаила Самани — основателя царства Сама-

нидов, существовавшего в IX–X вв. Если в «Семейном альбоме» сталкиваются два измерения времени — историко-политическое и биографически-приватное, то здесь в игру включается время природное, геологическое. Словно в подражание процессам формирования и распада горных пород и рельефа земной коры Мельдибеков деформирует эмалированные тазы и кастрюли, тем самым визуализируя и доводя до чаемого и одновременно абсурдного предела номиналистические апроприации природного ландшафта политическими идеологиями.

В «горной серии» особенно ярко проявляется одна особенность, присущая и другим работам Мельдибекова: при всей своей критической заряженности они далеко не прямолинейны и не публицистичны. В них есть специфическая внутренняя пластика и внимание к незначительным, казалось бы, деталям, порождающее такие смысловые эффекты, которые не поддаются однозначной генерализации — своего рода «прибавочный элемент» эстетического. Помятые эмалированные тазы, кастрюли и ванны, изображающие заснежен-



Ербосын Мельдибеков «...бай-батыры», 2007. Инсталляция.

ные вершины в «Пике Ленина» и «Пике Коммунизма», действительно очень на них похожи сочетанием полубодранной белой краски и обнажившегося серого металла. Комическое снижение, тонко отсылающее к дюшановскому «Фонтану» (символическому предку всего концептуального и постконцептуального искусства), в основе которого также лежит «переименование» предмета сантехники, странным образом соседствует с поэтическим образом, утверждающим ценность индивидуального ручного труда — пусть и принявшего характер деформации, практически порчи серийного промышленного изделия.

Жертва

В 2001 году Мельдибеков создал первую версию работы под названием «Пастан» — видеоперформанс, в котором автора, сидящего на фоне импровизированного задника — белой простыни, — долго и методично бьют по лицу, одновременно осыпая бранью (в этой первой версии — на монгольском языке). Он совершенно безропотно и даже равнодушно сносит побои и унижение, не предпринимая никаких ответных действий, только успевая в какой-то момент поймать войлочную тубетейку, слетевшую с головы после особенно размашистой пощечины. Эта тубетейка как некий лейтмотив будет фигурировать и во всех последующих работах серии, которая к настоящему моменту включает четыре фильма (не считая ремейков). Все они построены по одной схеме и напоминают своего рода видео-портреты художника, сидящего прямо перед камерой/зрителем, как при съемке на документ. Во второй части этой «тетралогии», «Шучу» (2007), он так же долго и непрерывно смеется, подражая механическому смеху китайской заводной игрушки — одну из таких игрушек Мельдибеков демонстрирует то ли зрителю, то ли самому себе ближе к концу фильма, в третьей, «Аллергии» (2009), чихает до слез, а в четвертой, «Плевке» (2014), в буквальном смысле плюет себе в лицо: слюна стекает по установленному прямо перед ним и в первый момент невидимому стеклу, постепенно размывая очертания и превращая реалистический портрет в плоскостную абстракцию. Это последнее видео одновременно отсылает к первому, демонстрируя еще одну версию

(само)уничуждения: если в «Пастане» художника избивал кто-то другой — этого другого мы видим на втором экране, где происходящее показано с противоположной точки зрения (что словно намекает на обратимость позиции экзекютора и жертвы), — то в «Плевке» герой совмещает в себе обе роли.

Здесь стоит сделать небольшое отступление. Интерпретация искусства в наши дни обычно определяется его социальным контекстом, который обычно понимается очень прямолинейно: решающее значение приобретает то, что Борис Гройс некогда назвал «документальной идентичностью» автора — его гендерная, расовая, региональная, классовая и другая принадлежность². На ограниченность и репрессивность такого подхода мало обращают внимания (равно как и на то, что подобные идентичности, как правило, вполне намеренно и стратегически конструируются из имеющегося в распоряжении у художника материала и затем культивируются как актерские амплуа). И если художник происходит, к примеру, из Средней Азии, он так или иначе должен иллюстрировать это обстоятельство, причем не имеет принципиального значения, что именно он будет делать: будь он хоть минималистом, сосредоточенным на универсальном феноменологическом опыте, все равно его искусство будет восприниматься как отражение его социальной среды, «азиатское» не только по фактическому происхождению, но и по сути³. Что уж говорить о таком художнике, как Мельдибеков, который во многих своих работах напрямую обращается к истории и политике Казахстана и всего среднеазиатского региона. Отсюда напрашивается простая идентификация героя его «самоуничужительных» фильмов: это «постколониальный субъект», жертва политик колониальных держав и собственных деспотических режимов. Головной убор из войлока, который присутствует во всех фильмах серии, недвусмысленно указывает на национальный контекст.

Разумеется, в этих работах имеется социально-политическое измерение, и вполне можно рассматривать их как горькую метафору процессов, происходящих в регионе, — например, как демонстрацию малопривлекательной, а то и пугающей реальности, которая кроется за разговорами о национальной идентичности, «кочевой культуре» и возвращении к корням

(особенно красноречивую в работах со шкурами и другими частями животных — таких, как «Карта Чингисхана, или Шкура красного коня» и «Кентавр» [обе 2007]). Но остановиться на этом было бы неправильно: это значило бы упустить из виду другие, более глубокие аспекты работ Мельдибекова, которые, отталкиваясь от локальных значений, устремлены к универсальному. Используя местный материал, Мельдибеков создает искусство не столько о «региональном» состоянии, сколько о человеческом состоянии как таковом и при этом действует универсальные стратегии модернизма, часто давая им неожиданную, полемически заостренную трактовку.

Описанные выше работы демонстрируют четыре разных сценария с участием униженного и страдающего субъекта — субъекта, лишаемого человеческого достоинства, приравненного к неодушевленному предмету, заводной игрушке (в одной из версий «Шу-чу» изображающей, кстати, зайца с торчащей из задницы морковкой), готового раз за разом подставлять обе щеки своим мучителям и даже, опережая их, самому плевать себе в лицо — возможно, в тщетной попытке предотвратить худшие страдания или мимикрировать, спрятаться за потоками слюны, став столь же ничтожным и незаметным. Связав первый и последний фильмы, можно предложить и немного другое прочтение: от пассивного страдания герой переходит к ответному действию, плеет в лицо потенциальному мучителю или зрителю (субъекту взгляда, от которого не укрыться), но парадоксальным образом плевки возвращаются к «отправителю», стекая по его собственному лицу. Мучитель и жертва совпадают.

Этот герой, в сущности, лишен эмоций — место эмоции занимает эффект как нечто более прямое, не опосредованное культурными фильтрами: боль, смех, плач, униженность. Он демонстрирует регресс к какому-то первичному состоянию, оказываясь в одном ряду с другими живыми существами и даже, в некоторой степени, обнаруживая свое родство с неодушевленными предметами. Этой антропологической и психологической аскезе соответствует формальное решение видеоперформансов — подчеркнуто аскетичное. Их эстетика восходит к неоавангарду 1960–1970-х годов: распятому Крису Бёрдену, плачущему Басу Яну Адеру, кусающему самого себя Вито Аккончи.

Основным медиумом искусства здесь также выступает тело художника, почти полностью освобожденное от атрибутов «документальной», социокультурной идентичности, единственной отсылкой к которой остается тубейка. Однако на фоне этих аналогий яснее вырисовывается оригинальность произведений Мельдибекова: в работах классиков послевоенного авангарда аффективное содержание словно изолировалось от антропологического и социального контекста, использовалось как некий реди-мейд, позволяющий скорее поставить вопрос о границах искусства, нежели о границах человеческого. Между тем именно последние интересуют казахского художника.

Можно наметить определенную логику, объединяющую описанный здесь видеоцикл (а также некоторые другие работы Мельдибекова, о которых речь пойдет ниже) с его же «памятниками». На первый взгляд, между ними не обнаруживается ни формального, ни тематического родства, будто они созданы двумя разными авторами. Но стоит обратить внимание именно на это различие: оно указывает на два полюса, определяющих для антропологической концепции Мельдибекова.

С одной стороны, мы видим монументальные и триумфальные формы, в которых выражает себя политическая власть, используя эстетические механизмы, чтобы горделиво вознестись над равниной повседневности и брэнной человеческой природой. Задача таких форм — противостоять разрушительной работе времени и любым посягательствам — намеренным и стихийным — на незыблемость института власти. Хорошим примером такого монумента служит знаменитая башня «Байтерек» (каз. «Тополь»), возведенная в столице Казахстана якобы по эскизу самого президента Нурсултана Назарбаева, оттиск ладони которого является главной «святыней» монумента. Но ирония состоит в том, что как раз подобные монументы оказываются у Мельдибекова символами эфемерности: вставая из праха, они туда же и возвращаются. Их прочность иллюзорна, их гордая отрешенность комична, их триумф преждевременен. Подчеркивая это, Мельдибеков растягивает и сжимает их формы, превращая соцреалистического Ленина то в средневекового Чингисхана, то в модернистскую скульптуру Джакометти («Мутации», 2015), или делает полем для экс-

периментов собственное лицо: то оно деформируется («Чужие», 2007–2009), то, наоборот, пародийно застывает в образе псевдофольклорного национального героя («...бай-батыры», 2007). В проекте перформанса «Афганский павильон» (2012) гастарбайтеры из стран третьего мира должны строить небольшое здание (архитектура — самое монументальное из искусств), затем сносить его и возводить снова из ранее использованных материалов, но с небольшим, в два-три метра, топографическим смещением — и так многократно. По мере перестройки качество и надежность конструкции неуклонно снижается, что служит красноречивой иллюстрацией к идее Роберта Смитсона о «руинах наоборот» («Это нечто противоположное “романтическим руинам”, поскольку здания не осыпаются в руины после того, как построены, а скорее растут в руинах, прежде чем окончательно выстроиться»⁴), в которую Мельдибеков вносит небольшое уточнение: у него здание так никогда и не «выстроится», а будет лишь все сильнее приходить в упадок. В фильме «Пиноккио» (2012) Мельдибеков показывает изготовление памятника Назарбаеву из сваленного кучей металлолома, то есть из того самого «горизонтального» мусора жизни, которому противостоят памятники в своей безупречной вертикально-

сти и к которому они, как прозрачно намекает художник, неизбежно возвращаются. Ведь даже природные монументы вроде горных вершин подвержены разрушительной работе стихий — более того, они являются не чем иным, как их продуктами, и художник уподобляется этим стихиям, действуя с ними заодно: он деформирует кастрюли и умывальники, превращая стандартные реди-мейд объекты в уникальные произведения искусства.

На противоположном полюсе этого антропологического ландшафта мы обнаруживаем как раз то, над чем возвышается власть, что она стремится превзойти, но что неизбежно образует ее субстрат, — брентную плоть, расходный материал истории. Герой видеоперформансов — антипод героя памятника: жалок, ничтожен, лишен достоинства и достоинства, словом, немонументален. Но закономерным образом в нем гораздо больше стойкости, он упорно «держит удары» судьбы, и сломить его не так-то просто, в то время как монументы рассыпаются один за другим, как домики Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа, стоит ветру большой политики сменить направление. Ближким аналогом этого героя мне видится тот субъект, который возникал в акциях петербургской группы «Новые тупые». Когда-то я определил этого субъекта как постсоветского люмпена и связал



Ербосын Мельдибеков «Пик Коммунизма», 2006–2015. Инсталляция.



Ербосын Мельдибеков «Чужие», 2006–2009.

его с апологией аполитичного «молчаливого большинства» у Бодрийяра, а также с апологией «слабости» в «Дао дэ цзин»⁵. Нечто похожее можно сказать о герое видеоперформансов Мельдибекова. Однако казахстанский художник выстраивает более сложную систему отношений, показывая оба полюса — субъекта героического и антигероического, триумфального и жалкого, которые в каком-то смысле меняются местами. В этой системе действительно «могущественное войско не побеждает, и крепкое дерево гибнет»⁶.

Но этот обмен заключает в себе и другую возможность: может статья — не на это ли намекает художник своим «Плевком»? — что контраст между этими двумя персонажами иллюзорен: поскреби триумфатора — и найдешь ничтожество. Обратное тоже верно: не стоит идеализировать «маленького человека» — в нем кроется потенциальный насильник и диктатор. Мельдибеков далек от прекраснотуши (чтобы не сказать лицемерия) значительной части новейшего политического искусства. Его собственные работы проникнуты глубоким скепсисом, предметом которого становятся все, начиная с самого автора: со всей откровенностью Мельдибеков идентифицирует себя с сомнительными кумирами прошлого — представителями казахской сталинской интеллигенции («Автопортрет с моими кумирами», 2014–2015). В интервью он неустанно повторяет, что мечтал о карьере официозного советского скульптора и, скорее всего, стал бы им, если бы не распад СССР⁷, а в личных беседах признается, что по сей день занимается своего

рода художественным субподрядом: проектирует памятники, которые затем устанавливают за авторством других людей. Смелое признание для нашего времени, когда преобладающим тоном культурной критики стал тон морализаторский.

В недавнем фильме «Точка» (2015), своего рода видеоприложении к «Пику Ленина», Мельдибеков интервьюирует двух историков — киргизского и таджикского, которые заочно спорят о том, какому из двух народов по праву принадлежит эта вершина, расположенная на границе современных Кыргызстана и Таджикистана. Оба апеллируют к истории: один доказывает, что первыми на эту территорию пришли киргизы, другой — что это были таджики, и каждый приводит веские доводы в пользу своей версии. Комический эффект усиливает то, что внешне историки разные: один стар, другой молод, один монголоид, другой европеоид, — но в своем бессильном противостоянии они в каком-то смысле становятся очень похожи. Их уравнивает борьба за один объект — горный пик, расположенный в труднодоступной и малопригодной для жизни местности. Как мы уже видели, работы Мельдибекова отличаются особой чуткостью к миметическим эффектам — от уподобления кастрюль горным вершинам до уподобления самого себя легендарным батырам и историческим деятелям, — равно как и эффектам противостояния. Эмблематическим примером последней служит одна из ранних работ художника — «Брат мой, враг мой» (2001), где конфликт принимает прямой характер, уже не опосредованный ни предметом борьбы, ни «объективной» системой знания и языка — Логосом, к которому, как к третейскому судье, апеллируют историки. Два антагониста с дулами пистолетов, торчащими из их ртов, оказываются двойниками, зеркально отражающими друг друга; каждый служит другому ненавистным образцом — в полном соответствии с теорией миметического желания Рене Жирара, которое развивается от «мимесиса присвоения» — соперничества за один и тот же объект — к «мимесису противостояния» — соперничеству как таковому, взаимному уподоблению всех и каждого в жертвенном кризисе⁸.

Иллюзорность предмета дележа, вполне очевидную и в приведенном выше примере, Мельдибеков высмеивает в другой своей ра-

боте — перформансе «Лед Мелькиадеса, или Туда, обратно, и снова туда» (2014), в котором он на время «присвоил» фрагменты ледника с пика Путина на территории Киргизии: лед был доставлен в немецкий город Хаген, на международную конференцию, посвященную проблемам глобального потепления, а затем возвращен на место. Обратим внимание на этот последний жест, указывающий на отказ от участия в соперничестве, от мимесиса присвоения. Теория Жирара проливает свет на многие аспекты работ Мельдибекова, и некоторые из них приобретают неожиданный смысл, выходящий за рамки обличения или осмеяния. Так, миметическое повторение одной и той же горной вершины в «Пике Ленина» и «Пике Коммунизма», которое превращает ее в серию объектов, с одной стороны, показывает абсурдность подобного присвоения, равно как и саму структуру дублирования, повторения, двойничества, а с другой — пусть ироническое, но по своему эффективное разрешение этого конфликта. Художник будто дарит каждому свою вершину, устраняя причину соперничества. Это дарение одновременно обнаруживает традиционную функцию эстетики, которая заключается в своеобразном «освобождении» мимесиса, выведении его за рамки присвоения, дележа и взаимного конфликтного уподобления.

Здесь важно указать на принципиальное отличие этой и других работ Мельдибекова от некоторых ранних форм казахстанского акционизма, связанных с деятельностью галереи «Коксерек» и ее лидера Каната Ибрагимова, в которой Мельдибеков принимал участие. Практически все известные акции группы имитировали ритуал жертвоприношения, причем в роли жреца в некоторых из них выступал Мельдибеков. Но в собственных работах, начиная с берлинского перформанса «Азиатский пленник» (1998), где его водили по городу с колодкой на шее, Мельдибеков последовательно идентифицирует себя с жертвой, постепенно освобождая эти идентификации от «мифопоэтического» ориенталистского флера, по пути которого пошли некоторые другие представители казахстанской сцены. В этом отношении «Пастан» стал ключевой работой Мельдибекова — в числе прочего в силу того, что он отказывается в ней от явного расчеловечивания, демонизации и одновременно сакрализации жертвы (еще ощутимой, к примеру,

в «Кентавре», где художник предстает в образе сакрального монстра) — если не считать ее абсолютной покорности. Эта последняя рассматривается некоторыми критиками как «рабская», а работа Мельдибекова, соответственно, как обличение рабологии и конформизма его соотечественников⁹. В эпоху, когда на искусство неизменно возлагаются критические функции, подобное толкование приходит в голову чуть ли не автоматически. Но так ли это? В сопоставлении с другими работами Мельдибекова «Пастан» приобретает несколько другой смысл. Ведь этот фильм представляет собой прямую иллюстрацию к евангельской максиме «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:39). Современному человеку она представляется поведенью покорности — качества, которое, с его точки зрения, не заслуживает ничего, кроме презрения. Если современное искусство и должно что-то воспевать, то протест, вызов и бунт, но никак не смирение. Совсем иначе оценивает эту фразу Жирар: он видит в ней радикальный отказ от участия в миметическом соперничестве, красноречивым образом которого служит «Брат мой, враг мой»: «Только безусловный и, если нужно, односторонний отказ от насилия может положить конец отношениям двойников»¹⁰. Снова, как и в «горной серии», мы обнаруживаем рядом с критикой некий утвердительный посыл. Если «Пастан» что и обличает, так это любое насилие, насилие как таковое, выступая от лица жертв всех времен и народов.

Пастораль

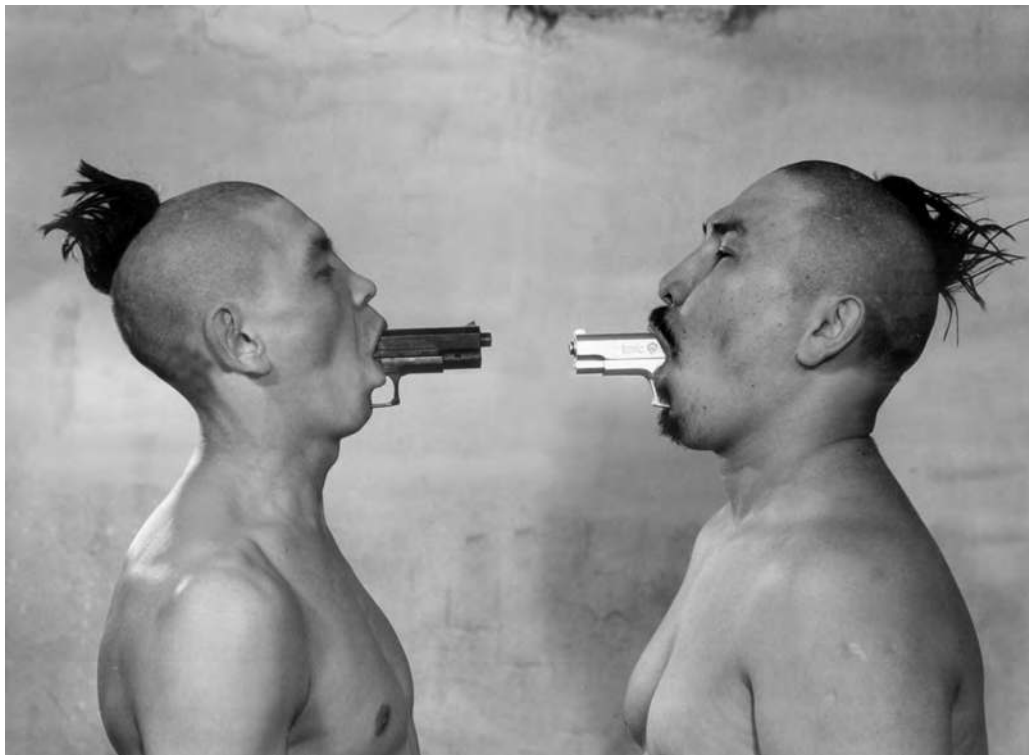
Таким образом, не теша себя и других гуманистическими иллюзиями, Мельдибеков вовсе не впадает в мизантропию и не берет на себя роль обличителя рода человеческого. Его работы полны сочувствия к «маленькому человеку», от которого художник себя не отделяет. Эта его идентификация с простаком, таким «естественным человеком», понимание которого далеко, однако, от просвещенческой идеализации, наводит на мысль о жанре пасторали в современном его толковании, предложенном в 1930-е годы английским поэтом и критиком Уильямом Эмпсоном, а позднее развитым социальным историком искусства Томасом Кроу применительно к современным ху-

дожественным практикам. Как известно, классическая пастораль, берущая начало в буколической поэзии античности, воспекает естественную простоту сельской жизни, образцовым воплощением которой служит фигура пастуха и которая порой противопоставляется роскоши и безнравственности городской жизни и состоятельных классов. В литературе пасторальный жанр часто связан со стилизацией: текст имитирует «подлинные» песни пастухов, которые, однако, изыскиваются высоким слогом и демонстрируют глубокие чувства и благородные мысли. По словам Эмпсона, в основе пасторали лежит идентификация автора (и, соответственно, читателя), ставящего перед собой самые высокие эстетические и моральные цели, с «простым человеком» — носителем универсальных истин, верных для всех и каждого. «Так утверждение “это истинно по сути” преобразуется в “это истинно для всех людей из всех общественных классов, даже для тех, насчет кого вы бы такого не подумали”, а это означает, что нормальным для пасторали является тон смирения. Я отказываюсь от своих специфических чувств, поскольку пытаюсь найти лучшие, и поэтому должен какое-то время сохранять равновесие, воображая чувства простого человека ... Я должен представить себе его способ чувствования, поскольку о вещах рафинированных следует судить, исходя из вещей базовых, а силу черпать в слабости»¹¹.

В трактовке эмпсоновской концепции, предложенной Кроу в статье «Пасторализм и устойчивость жанра в современном искусстве», ключевую роль играет не столько перенос качеств благородного человека на человека простого и наоборот, сколько объединение возвышенной авторефлексивной абстракции, которая выступает как современный наследник классического жанра «исторической живописи» и на которую — добавим от себя — в какой-то степени обречено современное искусство, пережившее кризис репрезентации, с общепонятными, общечеловеческими мыслями и переживаниями, что позволяет преодолеть тесные рамки «высокого жанра». Согласно Кроу, современная пастораль работает путем идентификации с «простым человеком», далеким от проблематики модернистского искусства, и вообще с широкой реальностью, выходящей за границы узкоэстетического опыта.

Кроу пишет: «Пасторальные формы иронии в передовом искусстве функционируют как коррективы к застыванию кодов профессиональной компетенции, к чрезмерной легкости, с которой формуле придается видимость изобретения, к давлению, оказываемому непреклонным требованием возвышенной абстракции на широту человеческой симпатии»¹². Иначе говоря, пастораль открывает возможность для современной формы «реализма», который, однако, отнюдь не отрекается от строгой авторефлексивности, характерной для модернизма.

Отдельные примеры пасторальной идентификации, предлагаемые Кроу (от кубизма до последней волны концептуального искусства 1980-х – начала 1990-х годов), могут показаться сомнительными, но независимо от степени их убедительности эта концепция, как мне кажется, прекрасно описывает многочисленные работы современных казахских художников — такие, например, как «Базар» Елены и Виктора Воробьевых, где феноменология пространства в духе минимализма объединяется с опытом продавцов и покупателей на блошином рынке, или работы Саида Атабекова на тему кокпара, где колышущаяся масса игроков образует «ковровую» композицию в духе модернистской абстракции, или «Объекты памяти» Александра Угая, где исследование медиума фотографии совмещается с выявлением универсальных переживаний, связанных с утратой близких, памятью и забвением¹³. Но, возможно, никто так не последователен в осуществлении этой концепции, как Мельдибеков. Его работы указывают и на необходимость смещения акцентов в разговоре о современной пасторали. Если для Кроу важно было подчеркнуть именно «популярный» и «реалистический» элемент пасторального контраста как противоядие против самодовлеющей абстракции, ограниченной в своей высокомерии, то сегодня важнее предотвратить обратную опасность, которая состоит в ограничении горизонта референциальным аспектом, — опасность, особенно актуальную в случае искусства, выходящего за рамки «западного канона». Есть риск, что теперь уже «широта человеческой симпатии» поглотит «возвышенную абстракцию» и «коды профессиональной компетенции», что дескриптивная функция вытеснит авторефлексивное измерение и все



Ербосын Мельдибеков «Брат мой, враг мой», 2001.

сведется к поверхностному реализму с моралистическим уклоном.

В качестве обратного примера, который служит прекрасным образцом пасторального контраста, сошлюсь на упомянутый ранее «Семейный альбом». Мирное, почти идиллическое соседство двух вышеописанных полюсов — героического и повседневного — в культурном ландшафте напоминает о классических, буколических признаках жанра, а ирония в адрес героики монументов (тоже своеобразных наследников «высокого жанра», хотя и альтернативных модернистской абстракции) отсылает к «реалистической» версии пасторали, представленной, например, шекспировской фигурой дурака или шута¹⁴. Пасторальный контекст обнаруживает еще одну историческую отсылку — к «Аркадским пастухам» (и, шире, классической теме *memento mori* и *vanitas*), далекими потомками которых являются персонажи «Семейного альбома», обнаруживающие разрушительную и одновременно освобождающую

работу времени — на сей раз не природного, а исторического.

В этой работе Мельдибеков идентифицирует свое искусство с низовой, популярной практикой фотографирования на фоне памятников и других достопримечательностей, а помимо этого — с биографическим опытом всех, кто жил в эпоху экономических, политических и социальных потрясений, связанных с распадом СССР. Но вместе с тем здесь присутствует и «высокий» регистр абстракции, выражающийся не только в использовании безличной процедуры апроприации, анонимность которой сталкивается с глубоко личным опытом семейного архива, но и в ироническом переосмыслении одной из базовых модернистских стратегий, а именно проблематизации оппозиции фигуры и фона — но не на формальном, а на концептуальном уровне. Если в модернизме деконструкция этой оппозиции позволяла преодолеть конвенциональный иллюзионизм и антропоцентризм произведения искусства

и выявить базовую структуру визуального восприятия (а также картинного медиума), то для казахстанского художника она оказывается способом акцентировать внимание на отношениях между двумя социально-антропологическими полюсами.

Это смещение акцентов в использовании ключевых приемов и моделей модернистского искусства, которые наполняются аффективным, телесным и историческим содержанием, вообще очень характерно для Мельдибекова (как, впрочем, и для многих его коллег из разных стран мира, которые прибегают к приемам минимализма или концептуального искусства, но уходят при этом от модернистского автореферентного пуризма). Одной из таких моделей является индексальный след — стратегия, игравшая решающую роль в критике традиционной концепции выражения в искусстве авангарда и неоавангарда — сначала у Марселя Дюшана, а затем у Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса, Сая Туомбли, Брюса Наумана и других. Многочисленные слепки и отливки, а также сколы и деформации (в «горной серии») у Мельдибекова отсылают к этой традиции. Но интересно, как именно он ее трансформирует. Одним из последних — и выдающихся — результатов переосмысления индекса в работах Мельдибекова служит цикл «Тавро» (2014–2015): здесь тема ничтожного субъекта, безответной жертвы, которая была поднята «Пастаном», но впоследствии отступила на второй план, оттесненная «метамонументальными» проектами, снова звучит в полную силу, а сатира сменяется подлинной трагедией.

Этот цикл родился из случайного открытия, сделанного Мельдибековым на одной из кожевенных фабрик в Бишкеке, где художник покупал материал для других целей. Дело в том, что в советское время скот в колхозных стадах клеймили порядковыми номерами, и в Киргизии эта традиция сохранилась по сей день. Выжженное каленым железом тавро остается на снятой и выделанной шкуре. Мельдибеков приобрел около десятка таких пронумерованных (по сути бракованных) кож и придал им форму картин — идеально ровную и прямоугольную, полностью нивелирующую форму тел, с которых эти кожи сняты. При этом цифры оказались на разных участках квадратов — одни выше, другие ниже. При экспони-

ровании (а серия впервые была показана на ретроспективе Мельдибекова в алматинском Музее искусств им. А. Кастеева¹⁵) работы были размещены в порядке возрастания номеров — 845, 2670, 5453... — и на разной высоте с тем расчетом, чтобы выстроить цифры в одну линию независимо от их положения на плоскости. Таким образом, инсталляция строилась на игре между единичностью каждой картины, снабженной индивидуальным номером и обладающей индивидуальной «композицией», и объединяющей их тотальной системой. Серийная, минималистская организация не в состоянии полностью отменить уникальность объекта, который служит ее материалом, а слепая к различиям воля к тотальности лишь обнаруживает и подчеркивает лакуны в этой серии — то есть недостающие звенья между номером 845 и 2670, 2670 и 5453 и так далее. Выставленные картины оказываются лишь малой видимой частью айсберга, погруженного в толщу забвения — забвения о совершенном насилии.

Эти «номерные» индексальные квазикартинки отсылают к концептуализму 1960–1970-х годов и прежде всего к работам Он Кавары, все содержание которых сводится к дате их изготовления и которые, в сущности, тоже являются знаками индексального типа — индексами времени, когда они были созданы. Но у Мельдибекова авангардная стратегия отождествляется с конвейером скотобойни, а автореферентный набор цифр, тавтологически обозначающий тот день, когда картина была написана, превращается в шрам от ожога, напоминание о боли, страдании и смерти. Трудно вообразить более сильную метафору отношения между телами индивидов и машиной тоталитарной власти, которая эти тела захватывает, ранжирует и прореживает. Если классический концептуализм, по словам Бенджамина Бухло, представляет собой «административную эстетику», имитирующую бюрократические институты постиндустриального общества¹⁶, то Мельдибеков напоминает о тонкой грани, отделяющей эти институты от власти иного типа, далекой от того, чтобы становиться частью прошлого. Но точно так же он напоминает о другом — об аффективном опыте, о несводимой единичности существования, о жалкой, немонументальной, уязвимой и в то же время стойкой жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Приведу комментарий Герасимова к его реконструкции: «Не надо быть проникательным, чтобы в черепе Тимура увидеть типичные монголоидные черты: яркая бракифалия, очевидно уплощенное лицо, значительная его ширина и высота. Все это как нельзя лучше связывается с письменными документами, свидетельствующими о происхождении Тимура из рода барласов». Герасимов М. Портрет Тамерлана: Опыт скульптурного воспроизведения на краниологической основе // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. XVII (1947). С. 18.

² Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 107.

³ На это обращает внимание и Андерс Крюгер в статье, опубликованной в каталоге выставки казахских художников Елены и Виктора Воробьевых, но никак не развивает это наблюдение. См. Елена и Виктор Воробьевы: Художник спит. Каталог выставки в Музее искусств им. А. Кастеева, Алматы. Алматы: Aspan Gallery, 2015. С. 28.

⁴ Цит. по Фостер Х.; Краусс Р.; Буа И.-А.; Бухло Б.; Джослит Д. Искусство с 1900 года. Перев. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015. С. 550.

⁵ Фоменко А. Архаисты, они же новаторы. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 51–58.

⁶ Дао дэ цзин (§ 76). Перевод Ян Хин-шуна.

⁷ Фоменко А. О горах и героях. Беседа с Ербоссыном Мельдибековым и Дастаном Кожамметовым // Art1 (2013), доступно по <http://art1.ru/art/o-gorax-i-geroym>. Ссылка приведена по состоянию на 10 апреля 2017.

⁸ Подробно механизм миметического желания разбирается Жираром в первых главах книги «Вещи, сокрытые от создания мира». Пер. с фр. А. Лукьянова и О. Хмелевской. М.: Изд-во Библейско-богословского института, 2016. Максимально концентрированное и наглядное изложение этой части жираровской теории содержится в его эссе «Достоевский. От двойника к единству». См. Жирар Р. Критика из подполья. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 42–133.

⁹ Например, в хлестких комментариях публициста Олжаса Кожаммета, которые он дает в статье «Казахское поле экспериментов», предназначенной для каталога персональной выставки Мельдибекова в Музее искусств им. А. Кастеева в Алматы (2015). Я благодарен Дастану Кожамметову, предоставившему мне возможность познакомиться с этим текстом до его публикации.

¹⁰ Жирар Р. Вещи, сокрытые от создания мира. С. 240.

¹¹ Empson W. Some Versions of Pastoral. New York: New Directions, 1974. P. 19–20.

¹² Crow T. Modern Art in the Common Culture. New Haven: Yale University Press, 1996. P. 211.

¹³ Первый и третий из приведенных примеров подробнее рассматриваются автором в статьях «Обратная сторона документализма» (в каталоге выставки «Елена и Виктор Воробьевы. Художник спит») и «Темная сторона фотографии» // Художественный журнал № 97 (2016). С. 48–55.

¹⁴ «Простой человек становится нелепым глупцом, который, однако, обладает более здравым умом, чем те, кто стоят выше него, и высказывает более фундаментальные истины; он “близок природе”, в которой нуждается человек сложный <...> он накоротке с загадочными силами нашей собственной природы, поэтому шуту известно бессознательное; он может говорить правду, потому что ему нечего терять. Кроме того, идея того, что он близок природе, а, следовательно, мирозданию, наподобие человека Сенеки, придает ему оттенок стоицизма». Empson W. Some Versions of Pastoral. P. 14.

¹⁵ Ербосын Мельдибеков. «Вечное возвращение». Галерея «Аспан», Музей искусств им. А. Кастеева, Алматы. Куратор Виктор Мизиано. 12 февраля 2015–29 марта 2015.

¹⁶ Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October 55 (Winter 1990). P. 105–143.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году.

Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист.

Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007),

«Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Публикуемый текст

является фрагментом книги

«Туркестанские пасторали», над которой в настоящее время работает автор.

Живет в Санкт-Петербурге.



Образец современной восточноафриканской народной живописи, запечатлевший арабскую работорговлю в Африке, выставка «Trésors de l'islam en Afrique», 2017. Институт арабского мира, Париж.

Никита Дмитриев

Этические апории постколониального

—...У азиатов, знаете,
обычай всех встречаемых и поперечных
приглашать на свадьбу...

— Как же у них празднуют свадьбу? —
спросил я штабс-капитана.

— Да обыкновенно.

М. Ю. Лермонтов
«Герой нашего времени»

Согласно общепринятому в леволиберальной художественной среде пониманию, к постколониальному искусству относится творчество выходцев с «глобального Юга» (Африки, Латинской Америки, Азии, Кавказа, за исключением Дальнего Востока), имеющее дело с социокультурными реалиями родного этноса и акцентирующее негативную роль европейской цивилизации в его судьбе. В более широком понимании — достаточно происхождения художника, поскольку в его произведениях, вне зависимости от тематики, непременно обнаруживают постколониальные аллюзии. Сьюзен Сонтаг, размышляя об исторической вине Запада, системообразующей для постколониального дискурса, вынесла приговор: «Белая раса — рак человеческой истории. Именно белая раса и только она, с ее идеологией и изобретениями, искореняет любую независимую цивилизацию, где бы она ни появлялась...» Иными словами, европейская колонизация (включая сюда деяния американского и российского правительств) прошлого не принесла колонизированным народам ничего, кроме бед; последствия ее неизживаемы, а вина колонизаторов неискупима. Зло колонизации настолько велико, что любая интеракция между бывшими колонизаторами и колонизированными не может не иметь его

в виду и не может быть выдержана в иной, кроме как патетической, интонации.

Таким образом, в самом основании постколониального дискурса лежит этическая апория: покаяние без возможности прощения. Для искусства это имеет скверные последствия. Краеугольным камнем эстетической системы тут полагается этическая категория вины, происходит подмена высокохудожественности высоконравственностью; основными критериями художественного качества произведения становятся его идеологическая корректность (стремительно набирающий популярность молодой левый французский философ Жоффруа де Лаганри формулирует это по-большевистски четко: «Заниматься искусством — это значит быть политически ангажированным») и практическая полезность — поддержание в зрителе комплекса вины или жертвы. В конечном счете этизация эстетики лишает искусство какой-либо самостоятельной ценности и подрывает само его право на существование: о каком вообще искусстве может идти речь, когда дети Африки голодают?

Как верно замечала Сонтаг, подобная этизация эстетики свойственна всем без исключения изводам левой идеологии, и хрестоматийным примером в этом отношении является советский соцреализм; современное постколониальное искусство, как ни странно, имеет с ним глубокое сходство. Первый и наиболее очевидный его компонент — географическая и тематическая общность: фокус на «глобальном Юге» и его, как это называлось в советской официальной риторике, национально-освободительной борьбе против колониального угнетения. Второй — строго назидательный характер искусства; просто так «по при-

хоти своей скитаться здесь и там, дивясь божественным природы красотам» художнику не пристало. Третий — свобода от логики и здравого смысла. Одно и то же явление, например, культурная политика бельгийцев в Конго, может по-разному трактоваться в пределах одного текста: и положительно — «школы, открытые в колониальный период, учили местных художников хранить свою уникальность и пользоваться инструментарием французского модернизма», и отрицательно — «экзотизация африканцев бельгийской колониальной администрацией». Наконец, господство постколониального дискурса, как и за несколько десятилетий до этого соцреализма, привлекает в искусство множество бездарей, людей с натурой комсомольских активистов, этаких «детей лейтенанта Шмидта» — самозваных жертв давно уже приказавшего долго жить колониализма, захламляющих художественное пространство штампованным агитпропом; настоящих художников он

ослепляет или побуждает заключать сделку с совестью.

Как и в соцреализме, основной массив постколониального искусства составляет «народное творчество». Поэмы среднеазиатских советских стихотворцев о горестях дехкан под двойным гнетом царских чиновников и их прихвостней баев, тюремные афроамериканские песни в США, конголезские лубки, ритуальные маски, сделанные по бедности из выброшенных бензиновых канистр, весь бесхитростный социально-ориентированный видеоарт с рассказами о тяготах жизни в медвежьих углах планеты — все это проходит по ведомству народного творчества, по отношению к которому художник, включенный в международную систему современного искусства, выступает музеефикатором *à la* сказочник Афанасьев. Сложился абсурдный, мазохистский неоколониализм, при котором западные художественные институты по инерции, из лучших побуждений или нужд внутривнутриполитической борьбы



Образец современной восточноафриканской народной живописи, запечатлевший арабскую работорговлю в Африке, выставка «*Trésors de l'islam en Afrique*», 2017. Институт арабского мира, Париж.

диктаторски требуют от художника «глобального Юга» непрестанных инвектив в адрес породившего и питающего их общества.

Исполнение этой миссии сопряжено с двумя этическими неудобствами. Во-первых, художник должен тщательно отфильтровывать все то, что не вписывается в карикатурный просвещенческий образ «благородного дикаря», созданный западной культурой: например, старательно отсеивать доминирующие в африканской народной живописи, но нежелательные с западной точки зрения, сцены межкланового и домашнего насилия, торговли оружием, порнографии, кражи и купли невест, женского обрезания, чисто религиозные сцены и прочее — то есть все то, что представляет породившие их общества нескончаемой кровавой вакханалией, или сюжеты, где колонизаторы, например, врачи, показаны в благовидной роли. Художник должен тщательно выбирать удобные с идеологической точки зрения, но куда более редкие сюжеты, где колонизаторы выставлены негативно. Как призналась мне французская художница Сара Труш, интервьюируя в рамках подготовки одного из своих перформансов на тему государственного насилия молодых жителей негритянского гетто Чикаго, она была ошеломлена, насколько слабо в сознании ее собеседников присутствуют полицейские и белый человек вообще. Во-вторых, если в глазах глобальной художественной аудитории такой художник выступает представителем, знатоком, толкователем и апологетом родной культуры (в ином качестве он ей неинтересен), то перед лицом собственного народа, чужающегося современного искусства как квинтэссенции западной рафинированности, он в лучшем случае — терпимый маргинал, а в худшем — изгой и враг. Положение это не имеет ничего общего с классическим европейским противостоянием поэта и толпы по двум причинам: во-первых, поэт там демонстративно порывает с эстетическими и идеологическими предпочтениями своего народа, а не силится выдать себя за их выразителя, во-вторых, там отсутствует третья сторона — иностранный зритель, наличие которого со всеми его возможностями только и дает постколониальному современному художнику шанс творить.

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес, —

бросает поэт черни в знаменитом пушкинском стихотворении. Слова эти в устах постколониального художника немислимы. Этическая двойственность зачастую дополняется двойственностью психологической — искренняя любовь-ненависть к родной культуре в сознании постколониального художника встречается не реже, чем холодный конъюнктурный расчет в ее отношении, а зачастую и соседствует с ним.

Это нездоровое положение рельефно отражается, например, в творчестве марокканской художницы Мариам Беннани. Ее короткометражный, частично документальный, частично игровой, с элементами компьютерной анимации фильм «Муха» (2016) — это серия славяно-юмористических, гипертрофированно эмоциональных сцен из повседневной жизни марокканцев (главным образом, семейных торжеств и досуга: свадебное застолье, вручение подарков ко дню рождения, вечеринка и прочее). Другая ее работа, «Фанджаб» (2014), повествует о том, как некая марокканская матрона в обстановке мавританского дворца создает «веселые» хиджабы — со шторкой, украшенные самоцветами, с регулируемой высотой и прочее. Человек мягкосердечного и незлобивого характера, Беннани провозглашает своей целью (этико-политической, заметим) смягчение образа мусульманской культуры в глазах западной аудитории, демонстрацию ее несправедливо игнорируемой, по мнению Беннани, светлой стороны; произведения художницы стерилизованы от политических и религиозных аллюзий, «фанджабы» смоделированы безо всякой провокации (прежде всего, более чем ожидаемой в данном случае — эротической), а танцы на домашнем празднике, мило нелепые, как и все подобные танцы в мире — кадры кинохроники, которые, резонно предположить, сами их герои безо всякого стыда пересматривают в семейно-дружеском кругу. Юмор Беннани по-настоящему детский и безобидный, от злой и остроумно точной сатиры в духе «Бората» и «Диктатора» Саши Барона Козна в нем нет абсолютно ниче-

го. Однако уже более десятилетия живущая в Нью-Йорке художница признается, что не может показать свои работы на родине — соотечественники обоего пола, самого разного возраста и общественного положения, те самые люди, чью светлую сторону она силится показать миру, обвиняют ее в издевательствах, непатриотизме и богохульстве.

Серия коллажей конголезского художника Самми Баложи под названием «Память» (2006) — еще более наглядный пример постколониального искусства. Это около десятка изображений заброшенных после ухода колонизаторов в 1960-х гг. рудников и приисков в окрестностях его родного города Лубумбаши, на которые посредством фотомонтажа наложены столетней давности портреты местных рабочих, военных, окрестных жителей и так далее. Половина из них — обнаженные, изможденные, со следами порки или в кандалах негры. На остальных запечатлены белые: в ковбойской шляпе, дымя папирсой, на груди слитков вальяжно опирается надзиратель, офицеры в белоснежных мундирах и пробковых шлемах отдают команды негритянским подчиненным, дамы в платьях и господа в сюртуках и бабочках позируют для группового фото. Замысел этой работы настолько бесхитростен, а ее эстетическое качество настолько посредственно, что признать ее художественной в принципе невозможно; перед нами социальная реклама, изготовление которой, несомненно, имеет с художественным творчеством некоторые общие технические черты, однако таковым не является. Единственное, что наделяет эту работу художественным характером в восприятии между-

народной системы современного искусства — ее оркестрованный в соответствии с требованиями этой системы этический пафос. Этика тут не просто полагается в основу эстетики, а полностью подменяет ее таким образом, что любое нелицеприятное эстетическое суждение о работе будет выглядеть отрицанием стоящей за ней реальной исторической трагедии. Иначе как мошенничеством это назвать нельзя.

Внутренняя жизнь находящегося сегодня в ситуации демографического взрыва, культурной и технологической трансформации «глобального Юга» слишком динамична, чтобы смотреть назад и по сторонам. Образцом действительно соответствующего ей самобытного, полного энергии и юмора искусства служат работы дагестанской художницы Таус Махачевой; одну из них, перформанс «Быстрые и неистовые» (2011), вообще можно отнести к числу шедевров. Художница со своими помощниками обшила корпус дорогого внедорожника мехом, приехала на окраину дагестанской столицы для участия в нелегальных уличных гонках и засняла на видео противоречивую, восхищенно-недоверчивую реакцию на это собравшихся. Здесь Махачева нарушила три главных табу постколониального искусства: в видео отсутствует образ зримо или незримо присутствующего противника (прямого эксплуататора у Баложи или просто ослепленного предрассудками у Беннани), ее родной народ выставлен не в идеологически корректном свете, а в том, в каком он видит себя сам, и, наконец, пружиной художественного эффекта произведения является критическая ирония. Тематики вины, травмы, депри-



Самми Баложи. Коллаж из серии «Метору», 2006.

вации, предрассудков и прочие составляющие основной интерес постколониального искусства этому перформансу чужды: мы видим самодостаточный народ в минуты досуга. Махачева прямо провозгласила своей задачей художественное исследование феномена специфического северокавказского джигитско-абреческого мачизма как главной и общепризнанной мужской добродетели в этой культуре («быстрые и неистовые» — это именно они, дагестанцы); скрывать то, что добродетель эта — совсем не трудолюбие, скромность и законопослушность равным образом не входило в ее планы. Мачизм, как известно, обнаруживается во внешних проявлениях: борода, мускулы, роскошная одежда, большая машина. Посредством нарочито нелепого совмещения двух объектов роскоши — внедорожника и меха, Махачева язвительно и задорно, в том самом духе, в котором горцы шутят между собой, подшутила над своими соплеменниками — поднесла им зеркало, в котором они увидели гиперболизированно-абсурдный образ их собственной мужественности. Успех перформанса зависел от того, сможет ли Махачева найти баланс между мимикрией и абсурдизмом, чтобы насмешливый характер работы был распознан не сразу и не всеми. И это ей удалось. Махачева безупречно применяет негласно запрещенный в постколониальном искусстве прием тонкой пародии — субверсивной аффирмации, развитый в восточноевропейском и советском неофициальном искусстве 1970–1980-х гг. Толпа зрителей и участников гонки, обступив удивительную машину, мгновенно разделилась во мнении: одни восхищались, другие же, почуяв неладное, недоумевали.

Столь же ироничный подход Махачева продемонстрировала в инсталляции «Пейзаж» (2013–2014) — коллекция выточенных из дерева носов кавказских мужчин в натуральную величину, напоминающих своей формой горы. С точки зрения постколониальной ортодоксии, Махачева тут не только подпитывает стигматизирующий ее народ стереотип (массивный клювовидный нос — устрашающая черта в восприятии многих народов, им не наделенных), но так же имплицитно утверждает наличие у каждого народа характерных анатомических признаков (в высшей степени подози-



Николай Карахан «На работу», 1934.

тельное утверждение с точки зрения постколониализма) и делает прямую отсылку к нацистским методам определения еврейства по форме носа. Имеют ли эти соображения хоть какое-то реальное отношение к «Пейзажу»? Никакого. За каждым из этих носов — кряжистых, энергичных, замысловатых, монументальных, выглядящих как авангардная скульптура — чувствуется характер его обладателя, для которого нос — предмет гордости и повод добродушно, между своими, посмеяться. Дочь своего народа, Махачева показывает, чем он (народ) живет, в естественном, а не постановочном освещении. Исключительно этим — признанием реальных различий и отрицанием вымышленных — истинное равенство и достигается.

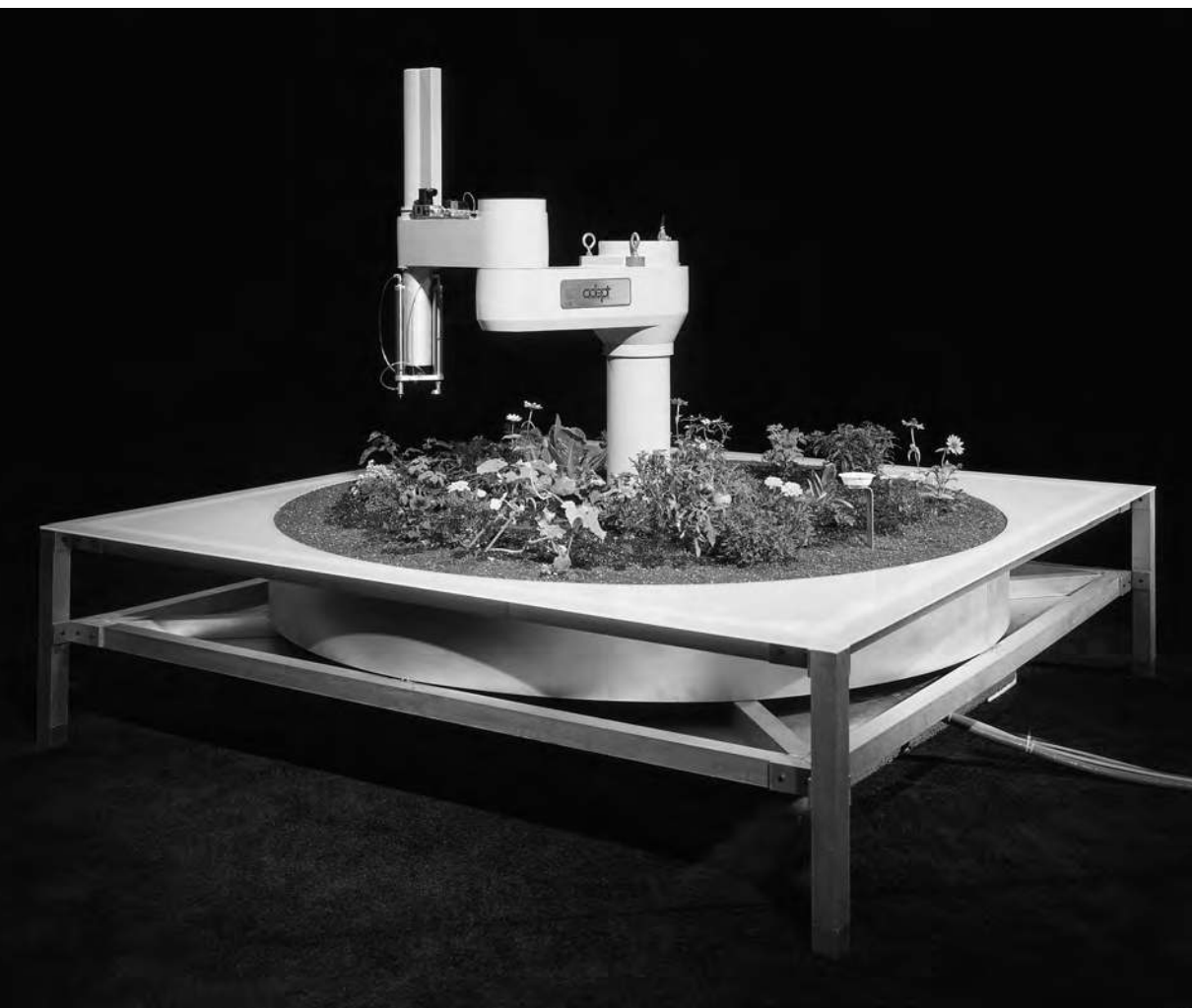
Никита Дмитриев

Родился в 1992 году в Москве.

Художественный критик.

Сотрудник парижского музея современного искусства Пале де Токио.

Живет в Париже.



Кен Гольдберг в соавторстве с Джозефом Сантарромана «Телесад», 1995–2004. Сетевая художественная инсталляция в Музее Арс Электроника, Австрия. Фото Роберт Ведемейер.

Игорь Чубаров

Письма об антиэстетическом воспитании.

Письмо четвертое: этика в условиях цифровых технологий и социальных сетей*

*Сколь же сильным должно быть
выдвинутое культурой
против агрессивности средство защиты,
если последнее способно делать людей
не менее несчастными,
чем сама агрессивность!*

3. Фрейд «Недовольство культурой»

«Вечное возвращение», к несчастью, не всегда столь избирательно и позитивно, как это представлялось Жюлью Делезу, потому что наше сегодняшнее возвращение к этике, даже при всех оговорках поиска этики истинной — ироничной, аналитичной или даже отсутствующей — этики-дара, является лишь симптомом наступления новой консервативной эпохи, пресловутого апгрейда нравственности нравов и скрепления скреп в условиях постправды и социальных сетей. Но этику затребует сама реальность социальных отношений, ее установление она целиком и определяет. Сегодняшнее возвращение к вопросу об этике означает в этом плане не что иное, как рецидив неразрешимых проблем в самих этих отношениях, не решенных на прежних этапах человеческой истории. Возвращается она, соответственно, в постмедиальных, циф-

ровых условиях, в новом режиме коммуникации и информации, отличающемся мгновенностью и вездесущностью, но как старая и узнаваемая проблема неудовлетворенности (Unbehagen), несоответствия индивидуальных желаний и их реального (не)исполнения, ведущего к неврозам и отсутствию счастья. Ирония, однако, состоит в том, что человек умудряется извлекать удовольствие даже из собственного несчастья, не говоря уже о несчастье других, сам жаждет подавления и репрессии собственных влечений. То есть возвращение этики следует понимать как невроз, навязчивое повторение, от которого, тем не менее, многие до сих пор способны получать извращенное удовольствие.

Этика сетей, или Софта не существует

Почему наши желания остаются неудовлетворимыми, а люди враждебными или равнодушными даже в кажущемся дружелюбным интерфейсе наших соцсетей, поддерживаемых гуманитарным софтом? Почему агрессия или безразличие — наши постоянные спутники в большом реальном мире — преследуют нас в измененных формах в сетевых взаимодействиях, а радушие и заинтересованность про-

* В 100-м номере «ХЖ» было опубликовано пятое письмо. Тогда автор намеренно пропустил четвертое письмо. Теперь он возвращается назад, восстанавливая порядок цифр.



Константин Гребнев «В пространстве памяти», 2017. Цифровое видео.

являются лишь в пассивных лайках или навязчивых комментариях? Ответ: наверное, потому, что они люди, а не программы. Отсюда и императив: человек должен быть преодолен. Человек должен стать в них программой, во всяком случае программно управляться, причем настолько тотально, чтобы можно было парадоксально, вслед за Фрицем Адольфом Киттлером, заявить, что software не существует. Что же существует?

Существует нормативная этика сетей, реализующая себя как в классической форме «дисциплинарных» процедур бана «врагов», жалоб на обидчиков или неpolitкорректных пользователей; так и в форме «программного» слоя контроля, находящегося за пределами доступа через интерфейс и осуществляющего уже более глубокую фильтрацию посредством разноуровневого протоколирования данных, а также их обработки в виде подборки возможных друзей и отображения «подходящей» рекламы. За твоими собственными образами и высказываниями, выкладываемыми в постах, неустанно следят, они фильтруются, протоколируются и цензурятся на разных

уровнях, и по большому счету ты ими не распоряжаешься по своему усмотрению, тебе позволяет лишь размещать их на твоей страничке или страничках твоих друзей. Правом собственности на эти данные обладают совершенно другие люди. И возвращают его тебе разве что уже в качестве товара¹. Правда, ты можешь всегда пожаловаться на оскорбления, сомнительный контент или картинку, и твоего обидчика накажут. Это доношительство стало необсуждаемой моральной добродетелью в сети. В результате мы находимся в одном и том же сетевом пространстве с миллионами людей только номинально, по факту мы заперты в параллельных и часто непересекающихся мирах, воспроизводящих и лишь несколько расширяющих круг нашего профессионального общения или общения по интересам. Возможно, тебе в них и живется комфортно, но однозначно скучно. Этических поступков от тебя больше никто не ждет, как, впрочем, и неэтичных, если, конечно, не считать ими бан или жалобу. Для этики как поступка больше нет ни повода, ни даже возможности, а ее функции выполняет программный код

и лишь отчасти заинтересованные лица, и то в основном автоматически, не углубляясь в суть конфликтов. Поэтому тоска по толковым хейтерам и честным троллям стала сегодня наиболее яркой эмоцией среди равнодушных пользователей фейсбука — прямо по Карлу Шмитту. Но разговоры о сетевой экологии и безопасности скоро станут излишними, а единственная надежда на несхлопывание интернета на себя возлагается на мифических хакеров, которые, согласно своей же мифичности, по большей части давно уже работают на трансконтинентальные корпорации и государственные спецслужбы.

Последние этики: Фридрих Ницше и Зигмунд Фрейд

Основной вопрос в этической сфере — это зависимость ее норм, положений и суждений от времени, истории, культурных и национальных различий. То есть проблема совмещения релятивности этических положений и возможности их сведения к какому-то более фундаментальному уровню общественного бытия.

Этот подход взыскует этику как науку, вернее, связанный дискурс, проверяемый на практике социальных отношений. Но он же означает возможность ее обоснования не из каких-то религиозно-идеалистических представлений, априорной сферы вечных идей или юридических норм, а из реальной социальной практики, носящей общечеловеческий характер. У Фрейда это реальное выводилось из инстинкта смерти и якобы неискоренимой человеческой агрессии, служащей этому инстинкту. Соответственно появление инстанции Сверх-Я, совести и выражающих ее моральных предписаний объяснялось агрессией, обращенной субъектом на самого себя. Превращение этой инстанции в автономную социальную структуру, соответствующие государственные институты, юридические и моральные законы и запреты сопрягались с ужесточением ее требований, приводящих европейского субъекта при их фактической неисполнимости к перманентному чувству вины и потребности в наказании.

Личным достижением Фрейда на исходе лет стало понимание, что так же, как юриди-



Константин Гребнев «В пространстве памяти», 2017. Цифровое видео.



Тони Оуслер «Машина влияния», 2000. Вид экспозиции на площади Сохо в Лондоне.

ческие законы, которые не только учреждаются властью, но и являются следствием узурпированного государством насилия, так и этические нормы перехватывают и усиливают природную агрессию, обузданию которой вроде бы должны служить. Но странно, что эти тривиальные истины он не почерпнул в свое время у позднего Ницше или, на худой конец, у раннего Бенямина. В допущении природной агрессии неявно присутствует религиозная идея греховной природы человека. А вопрос состоит в том, почему мы не совершаем преступлений — из страха перед законом и наказанием или ввиду какой-то иной, благородной природы?

Ницше в этом смысле был более радикален, связывая инстинкт смерти с добром, ка-

чеством благородных от природы натур. Его суверенному индивиду этика была не нужна, вернее, она была тождественна его этосу — квазиприродным качествам или достоинствам. В этом поэтическая истинность образа ницшеанского *Uebermensch*'а. Но бывает ли этос индивидуальным, сводится ли он к этике господина, нашего маленького Заратустры? Проблема, которая осталась не решенной ни Аристотелем, ни Гегелем, ни Ницше, состояла, по Лакану, в обосновании возможности сообщества господ². Мы запрашиваем человеческой, хотя и не слишком, этики. Скорее Свидригайлова и Кириллова, нежели Наполеона и Жилиа де Рэ. На чем же она замешана?

Если следовать тезису, что философия сама по себе не существует, а существует лишь философия философов, то отталкиваться следует, к примеру, от генеалогического проекта морали того же Ницше, проверяя на себе его

тезис о безнравственности нравов и неэтичности этики — то бишь происхождении моральных идей из крови и ужаса насильственных практик:

«Никогда не обходилось без крови, пыток, жертв, когда человек считал необходимым сотворить себе память; наиболее зловещие жертвы и залого (сюда относятся жертвоприношения первенцев), омерзительные увечья (например, кастрации), жесточайшие ритуальные формы всех религиозных культов (а все религии в глубочайшей своей подоплеке суть системы жестокостей) — все это берет начало в том инстинкте, который разгадал в боли могущественнейшее подспорье мнемоники. В известном смысле сюда относится вся аскетика: нужно было сделать несколько идей неизгладимыми, постоянно присущими, незабвенными, «навязчивыми» в целях гипнотизации всей нервной и интеллектуальной системы посред-

ством этих «навязчивых идей» — аскетические же процедуры и жизненные формы служат средством к тому, чтобы избавить эти идеи от конкуренции со всеми прочими идеями, чтобы сделать их «незабвенными»»³.

Идея генеалогии морали — моральных ценностей — предлагала у Ницше их переоценку, то есть не столько создание новых, сколько интерпретацию старых с демонстрацией (если не разоблачением) истинной природы ценности самих этих ценностей или «нравственности нравов». Все знают, что в качестве такого рода природы Ницше вводил фигуру воли к власти и ее дериватов, центральным из которых выступало как раз насилие в формах наказания, а то и неформализованного причинения боли и страданий, приносящих удовольствие их акторам. Из анализа той же «К генеалогии морали» можно сделать вывод, что Ницше критикует своих коллег — английских и немецких ге-



Тони Оуслер «Машина влияния», 2000. Вид экспозиции на фестивале «Хартланд» в садах замка Эгесков, Дания, 2017.



Слава ПТРК. Уличная фреска во Владивостоке. 2015. Предоставлено автором.

неалогов морали — за неведение о подлинных истоках морали и за ханжество в оценке ее современных форм. Именно это он имел в виду, когда фактически приветствовал насилие, применяемое не только в прошлом, на заре истории, но и в настоящем, к человеческим телам с целью вменения им памяти — самой способности размышлять, соотносить причины и следствия, платить по счетам и обещать себя в качестве будущности.

Ницше начинает с того, на чем споткнулся Гегель — возможности такой критики понятия насилия, которая не превращала бы его изначально в нечто негативное, не вытесняла, не подменяла его субъекта на преступника, а рассматривала как нечто позитивное, не переводя его, однако, в род природно-социальной субстанции. В этом плане Ницше наделяет насилием как позитивной силой того самого господина, которого Гегель попытался дезавуировать, вычеркнуть из драмы истории, то есть именно ту благородную бестию, того олимпийского сорванца, Уберменша и Заратустру, который производит из себя понятия добра и

зла, хорошего и плохого, устанавливает нормы права, но сам им не подчиняется. Насилие по Ницше является одновременно и его преодолением, потому что направлено на прекращение мести и злопамятства (*ressentiment*) даже в случае его обращения на самого природного аристократа со стороны «рабов в морали». Тот род права и справедливости, которому следует ницшевский господин, носит потусторонний праву, так сказать, творческий характер. Его можно сопоставить с «божественным насилием» у Бенямина и с жизнью как таковой, до попытки ее институционально контролировать, морально оценивать и противопоставлять Ничто. Здесь Ницше ведет речь о некоей до- и постисторической инстанции или идеальной мыслительной позиции, едва ли имеющей примеры адекватного воплощения в истории. К таковым точно не относятся Наполеон и Чезаре Борджия, которых Ницше любил упоминать в этом контексте.

Однако в «К генеалогии морали» эту фигуру виртуального первогосподина можно легко спутать с другой — буржуазного свободного

индивида как результата исторической дрессировки воли и инстинктов первобытного человека. Дело окончательно запутывается, когда Ницше вводит тему *ressentiment*, его активного задействия или реактивного использования в культурной истории человечества. Даже Жилью Делезу не удалось полностью разобраться в соответствующем смещении субъектных инстанций у Ницше: «По правде говоря, есть несколько вопросов, на которые мы пока не в состоянии ответить. Каков статус этой двойственной стихии культуры? Соответствует ли ей реальность? Отлична ли она от “видения” Заратустры?» Культура в истории неотделима от движения, которое извращает ее и ставит на службу реактивным силам; но культура тем более неотделима от самой истории⁴. Причина путаницы состоит в том, что Ницше берется, исходя из занятой им дистанции по отношению к истории, объяснять генеалогию основных моральных и религиозных понятий, то и дело впадая в слишком рискованные отождествления, короткие замыкания и редукции. По временам даже складывается впечатление, что у Ницше раздваивается, шизофренизируется сама его субъектная позиция. Но, скорее, шизофреничен здесь исследуемый им предмет — морально-религиозное сознание в его историческом становлении.

Второе рассмотрение в «К генеалогии морали» начинается с различия забвения, которому Ницше придает характер активной силы, и памяти, которая насильственно вменяется человеку через всякого рода культурные, государственные и юридические институты. Вероятно, не без влияния социал-демократов (критикуя, правда, Е. Дюринга, а не Ф. Энгельса), Ницше усматривал в основе расхожих моральных ценностей отношения купли-продажи, обмена, вообще торговли и рынка. Но на анализе экономических и в целом социально-политических отношений в узком смысле он долго не останавливался, пытаясь сразу перейти на уровень, объясняющий их кризис и коллапс, а именно выясняя роль в них насилия. По Ницше, любой договор оборачивается его нарушением, потому что долговое обязательство, замешанное на идее вины и долга, к ним же в конечном счете и приходит в рамках такой универсальной современной рели-

гии, как капитализм. Разумеется, Ницше не говорит здесь таким беньяминовским языком, но восстанавливаемая им логика неэквивалентного обмена сводится к вменению вечного долга перед родом, отцом, царем и Богом, за который уже нельзя расплатиться, а лишь едва успевать оплачивать проценты⁵. По сути у Ницше речь идет не об общественном договоре или компромиссе в смысле Руссо или Гоббса, а о кредите, ибо, как мы уже сказали, никакой договор не может быть исполнен без нарушений ввиду того, что исполняется он во времени и на изначально неравноправных условиях. В результате сам долг, являющийся предметом договора, констатирует и конституирует неравное положение дел в обществе, являясь истоком понятия вины уже в моральном смысле (по-немецки долг и вина — это одно и то же слово — *die Schuld*). Насилие, которое, с одной стороны, вменяет историческому человеку само понятие долга через сотворение памяти, служит и странным средством удовлетворения его перманентной и принципиальной неоплачиваемости. Здесь Ницше формулирует свой главный вопрос: «В какой мере страдание может быть погашением “долгов”?». Но он не удовлетворяется обнаружением истока моральных понятий в долговом праве, а переходит к аналитике насильственных удовольствий. Ибо именно удовольствие от причинения или созерцания насилия обеспечивает, согласно Ницше, эквивалентность убытка и наказания за невозмещенный долг⁶.

* * *

По Ницше, в насилии или его созерцании заимодавцы получают в качестве компенсации причащение к праву господ, причем тем большее, чем более низкое положение в обществе по отношению к должникам занимают: «Видеть страдания — приятно, причинять страдания — еще приятнее: вот суровое правило, но правило старое, могущественное, человеческое-слишком-человеческое, под которым, впрочем, подписались бы, должно быть, и обезьяны: ибо говорят, что в измышлении причудливых жестокостей они уже сполна предвещают человека и как бы “настраивают инструмент”»⁷. Невозможно не заметить иронию в этих высказываниях, особенно учитывая,

что применение насилия в подобных случаях обеспечивается государством или порядком природного бытия, а незадачливый вуайерист из низов или обезьяна очень далеки от идеала свободного человека, которого Ницше располагал в конце реконструируемого здесь процесса приручения человека-зверя. Его рассуждения только усиливают отмеченную выше парадоксальность, когда он приписывает естественному человеку-насилинику одновременно «бескорыстную злость» и злонамеренную симпатию (спинозистскую «*sympatia malevolens*») в качестве антропологической нормы.

Очень сомнительно выглядит в этом контексте и апология насилия-наслаждения от дрессировки человека-зверя — непонятно, кто его осуществляет, а кто претерпевает. Здесь Ницше, а за ним и Делез становятся заложниками превратно понятой имманентности в рассмотрении природы насилия, отсутствия рефлексии своей позиции «над схваткой» и критического отчета о ее кондициях. Не случайно Ницше фактически не возвращается к фигуре позитивного забвения из начала второго Рассмотрения, которая гораздо больше подходит его «господам», нежели дрессируемая у людей-обезьян память боли и воли.

Если его «свободный индивид» есть одновременно и основание, и результат исторического культурного процесса как до- и постисторическое состояние человека, то непонятно, зачем вообще говорить об истории. Какая сила могла бы проводить в ней активное задействование реактивных моментов человеческого? Насилие? Но ведь и природа, по словам Ницше, насильственна, оставаясь, однако, безвыходно в кругу своей невинности. Остается непонятным, как насилие могло бы заменить собственную реактивную природу в режиме мести на режим милости, а воля — захотеть волиль обратно⁸. В этом вопросе собственно и состоит основной конфликт фигуры Заратустры в «Так говорил...», о котором мы здесь распространяться не можем. Обратим лишь внимание, что Ницше фактически признает, что «нечистая совесть» хотя и не произошла непосредственно благодаря «артистическому насилию» его «художников», но возникла на месте уничтоженного ими «квантума» или инстинкта свободы в человеческом обществе⁹.

Но, пожалуй, более существенно то, что насилие приобрело у Ницше в исследовании «К генеалогии морали» независимый, автономный характер, не покрываемый никакой (капиталистической или феодальной) экономикой насилия и несводимый к машине мести, которую оно запускает лишь как свое приложение. Анализируя феномен наказания, Ницше приходит к важному выводу, что обида, стремление к восстановлению справедливости и месть имеют иной (неблагородный) по отношению к господскому насилию источник — реактивную, ressentimentную позицию рабской морали, неспособную на милость и прощение, отыгрывание насилия назад, его неприменение. Ницше провокационно оправдывает здесь даже пытки и наказания из их активной насильственной природы, состоящей в воле-к-власти, которые «наивные генеалоги морали» были склонны объяснять из некоей полезной функции, в перспективе мести или устрашения:

«Как бы хорошо ни понималась нами полезность какого-либо физиологического органа (или даже правового института, публичного нрава, политического навыка, формы в искусствах или в религиозном культе), мы тем самым ничего еще не смыслим в его возникновении, — сколь бы неудобно и неприятно ни звучало это для более старых ушей; ибо с давних пор привыкли верить, что в доказуемой цели, в полезности какой-либо вещи, формы, устройства заложено также и понимание причины их возникновения: глаз создан-де для зрения, рука создана-де для хватания. Так представляли себе и наказание, как изобретенное якобы для наказания. Но все цели, все выгоды суть лишь симптомы того, что некая воля к власти возгосподствовала над чем-то менее могущественным и самоторно оттиснула его значением определенной функции; и оттого совокупная история всякой “вещи”, органа, навыка может предстать непрерывной цепью знаков, поддающихся все новым интерпретациям и приспособлениям, причины которых не нуждаются даже во взаимосвязи, но при известных условиях чисто случайно следуют друг за другом и сменяют друг друга»¹⁰.

Оправдывает ли здесь Ницше зло, трактуя наказание не из целей мести и компенсации, а из дополнительного наслаждения от причинения кому-то боли? Скорее, он разоблачает

этические концепции, пытающиеся скрыть свой непристойный исток, собственную генетическую связь с ритуальными практиками причинения страданий. Что действительно важно в приведенной цитате, так это отказ Ницше от приравнивания современной юридической практики наказания к ее общественной пользе и объяснения его происхождения из некоей предзаданной истины-справедливости. В этом смысле у наказания нет цели — причина возникновения и его конечная польза расходятся между собой. Так же, как человеческая рука служит не столько хватанию, сколько объятиям и рукопожатиям, а глаз может увидеть невидимое, насилие может оказаться, например, не средством наказания, а актом освобождения.

Пресловутый имморалист по сути предлагает нам сделать выбор между злом, признающим себя в качестве такового и обосновывающим право на насилие с точки зрения возростания жизни, и злом, прикрывающимся моральными масками, отрицая и отравляя жизнь.

Но сам он этот выбор нигде не делает. Цель его работы, как мы уже сказали, в большей степени критическая — состоящая в обнаружении под вывесками моральных доктрин пресловутой воли-к-власти, состоящей в наслаждении насилием его неясных субъектов. Но Ницше, скорее, позитивно писал о процессе исторической сакрализации насилия, запускающей всю человеческую культуру: «Оправдано всякое зло, видом коего наслаждается некий бог»¹¹. Его не устраивало лишь сальто-мортале христианства, подменившего бога-займодавца богом-должником, на которого все теперь должны быть похожи, добровольно принимая на себя вину и наказания. То есть Ницше приветствовал насилие как условие генезиса человеческого разума и свободного индивида до того момента, пока оно не начало пожирать его самого. Но даже обратившись на фигуру неэгоистичного мазохиста-аскета, самонасилие обеспечило ему извращенное удовольствие от собственного страдания — «удовольствие жестокости». Но тогда и в целом



Группа «Куда бегут собаки» «Медиакладбище», 2017. Проект в развитии. Предоставлено авторами.

упреки Ницше в ханжестве в отношении христианства быют мимо цели, ибо в принципе христиане все делают правильно, не противореча общему становлению насильственной жизни как воли-к-власти в рамках самой христианской культуры. Ведь фактически обращение божественного насилия на самое себя — это лишь хитрый ход интериоризации и аккумуляции профанного насилия в этических и правовых нормах, в государственных институтах, и заpiresательство по поводу добавочного удовольствия, получаемого его проводниками-священниками.

Настоящая проблема состоит в том, что само это удовольствие от насилия не обеспечивает и не восстанавливает упомянутый выше экономический обмен, а ведет к его нарушению ввиду своего избыточного, прибавочного характера по отношению к обмениваемым продуктам или другим возможным условиям договора. В этом смысле его можно сравнить с идеей прибавочной стоимости у Маркса. Избыточность эта обусловлена принципиальной неудовлетворимостью соответствующего желания и аутопозитической экономикой насилия, которое через ряд самоуподоблений и тождеств — насильственных отношений труда, связанных с общественным характером производства и частным способом присвоения, неравновесным обменом его продукта-собственности и стоимости наемной рабочей силы — то и дело выплескивается наружу и стирает относительно устойчивые до этого социальные различия, приводя к войнам и революциям. Короче говоря, насилие, а тем более удовольствие от его причинения, не справляется с ролью всеобщего экономического эквивалента (своего рода универсальной политической валюты), перманентно нарушая процесс становления тех жизненных феноменов, о которых Ницше лишь декларативно печется. Оно, скорее, выступает их эксцессом, показателем кризиса и знаком к устранению, нежели дальнейшей эскалации. Отсюда же возникает и потребность в его контроле со стороны буржуазного государства, но уже в искаженном, рессентимантном ключе. Проблема здесь в том, что инструмент этот — насилие — обладает лишь относительной и временной эффективностью, ограниченной временем рецепции, переживания и осознания насильственной природы

экономических отношений, в рамках которых он задействуется. С течением времени в силу ряда внутренних противоречий они неизбежно саморазрушаются.

Не зря Ницше сомневался в возможности выработки какого-то позитивного исторического идеала человека на месте отвергаемого им аскетического¹². Его высказывания в этом плане говорят, скорее, о позиции индивидуального философского мышления, грезящего об утраченной суверенности в условиях несвободного мира. Но его истолкование насилия и не могло предполагать никакой адекватной социально-исторической реализации, если, конечно, не понимать буквально подобные заявления: «Человечество, пожертвованное в массе процветанию отдельного более сильного человеческого экземпляра, — вот что было бы прогрессом...»¹³. Ницше во многом остался заложником собственного аристократического идеала, упоная лишь на пришествие в будущем фантомных фигур антихриста, сверхчеловека, Заратустры-безбожника и так далее¹⁴. Но было бы неверно отсюда заключать, что Ницше оправдывал человеческие жертвоприношения или массовые убийства. Человечество, история которого заражена мстостью и отмщением, двигаясь по его кругу, обречено на вымирание. Как писал Делез: «Нам следует уразуметь: инстинкт мести есть сила, образующая сущность того, что мы называем психологией, историей, метафизикой и моралью. Дух мести — это генеалогическое начало нашей мысли, трансцендентальный принцип нашего образа мыслей. Следовательно, борьба Ницше против нигилизма и духа мести, пожалуй, означает ниспровержение метафизики, конец истории как истории человека, преобразование наук»¹⁵.

То же самое следует сказать и в отношении понимания Ницше разума. Его уничтожительная критика касается самого разума, но это не означает, что он сам им пользовался так же, как ницшеанцы третьего рейха.

Заключение, или Неуместности моральных предписаний

В свое время Лакан заметил, что коммунисты внесли в этику Десятословия пуританскую ноту¹⁶. Но что бы он сказал сегодня, оказавшись в отделе по этике компании Facebook?

«Супер-эго» культуры превратилось здесь в исходный код крупнейшей социальной сети, позволяющее практически незаметно цензурировать потоки публикуемой там информации, определять, с кем и по каким критериям дружить ее пользователям, как реагировать на тексты, музыку и изображения, что покупать и о чем общаться. Любая альтернатива здесь — лишь ее иллюзия, поскольку является результатом скроллинга по предложенным механизмами рекомендации вариантам. Реальная альтернатива была бы за пределами такой рекомендации, но по большому счету она является сегодня лишь необработанным и непротоколированным шумом. И даже если нам кажется, что мы сами выбираем друга, товар или эмодзи — это делает за нас в конечном счете или даже в режиме премодерации¹⁷ интеллектуальный софт.

Мягко и незаметно программы обучают вас хотеть «правильных» вещей, не допускать непolitкорректных выражений и отказываться от наших сокровенных желаний — прибить кого-нибудь, послать по матушке, призвать к новой Октябрьской революции. «Супер-эго Цукерберга» в ближайшее время будет в этом плане только ужесточаться, потому что все юзеры с радостью принимают его запреты, продолжая испытывать вину и сносить наказания, лишь бы только бесплатно и с минимальной вовлеченностью в диалог общаться между собой.

Мы будем скоро вынуждены следовать этическим стандартам коммерческих социальных сетей, их предписаниям и запретам, если не создадим альтернативные сети с реально демократичной коммуникацией, значимым контентом и открытым программным кодом, не принадлежащим никому.

Ибо людям не нужны предписания, чтобы любить друг друга, а этические нормы, даже будучи «нумерически репрезентированы» в двоичном коде, служат лишь паттернами ненависти, знаками насилия и исключения. Так считали Фрейд, Беньямин и Ницше. Это и есть наша единственно допустимая этическая максима, которую мы можем сегодня считать выражением желаемых общественных отношений.

Статья подготовлена в рамках исследования «Антропологические трансформации в условиях сетевых медиа: новые режимы власти, знания, идентичности и коммуникации» при финансовой поддержке РФФ: грант № 17-18-01620.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Cp. Galloway A. Protocol: How Control Exists After Decentralization. Cambridge: The MIT Press, 2004.

² Cp. Лакан Ж. Этика психоанализа. М.: 2006. С. 32.

³ Ницше Ф. К генеалогии морали.

⁴ Делез Ж. Ницше и философия. М.: 2003. С. 281.

⁵ Там же. С. 284–286.

⁶ Cp. «Эквивалентность устанавливается таким образом, что вместо выгоды, непосредственно возмещающей убыток (стало быть, вместо погашения долга деньгами, землей, имуществом какого-либо рода), заимодавцу предоставляется в порядке обратной выплаты и компенсации некоторого рода удовольствие — удовольствие от права безнаказанно проявлять свою власть над бессильным, сладострастие “de faire le mal pour le plaisir de le faire”, наслаждение в насилии...» Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 5. С. 445.

⁷ Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 6. С. 446–447.

⁸ Ницше Ф. Так говорил Заратустра, II. «Об избавлении».

⁹ Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 17. С. 463.

¹⁰ Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 12. С. 455–456.

¹¹ Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 7.

¹² Ницше Ф. К генеалогии морали, II, 24. С. 470.

¹³ Там же, II, 12. С. 456.

¹⁴ Там же, II, 24–25. С. 471.

¹⁵ Делез Ж. Ницше и философия. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 107.

¹⁷ Ухмылин Е. Контроль визуального: модерация и премодерация в современных медиа. Магистерский диплом в Высшей школе экономики, 2017.

Игорь Чубаров

Родился в 1965 году в Курске. Философ, специалист в области аналитической антропологии, феноменологии, критической теории «Франкфуртской школы», философии литературы. Живет в Москве.

7 августа 2017, Самолюбово — Москва



Материал иллюстрирован проектом Ханса-Петера Фельдмана «100000 долларов».
Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк, 2011.

Сухаил Малик

Гражданские добродетели неолиберализма и картелизация современного искусства*

В настоящем тексте делается попытка выявить структурную и политическую связь между современным искусством, которое сегодня задается сцепкой художественного рынка и публичной репрезентации, с национально-глобальными капиталом и властью, которые в течение последних двадцати лет (или около того) все более перестраиваются в пользу экономических элит. При этом рассматриваться здесь будет не столько тот очевидный факт, что две эти властных формации — власть и капитал, сопутствуют друг другу на рынке современного искусства, но и то, что они пересекаются — а это гораздо более существенно, хотя и менее очевидно! — в процессе преобразования ими публичной сферы. Данные соображения исходят из анализа преимущественно евроамериканских финансовых и художественных рынков, что, однако, не дает основания упрекнуть их в излишней ограниченности, так как структуры эти задают базовые условия как транснационального современного искусства, так и мирового оборота крупномасштабного частного капитала и инвестиций. С допущением этого ограничения, ниже выявляется, как определенная структура коммерции, репутации и власти не только

подвержена, во-первых, все большей концентрации богатства у уже богатых, то есть что все большая часть национального и глобального богатства оказывается во владении все меньших групп населения, что ведет, в свою очередь, ко все большему экономическому неравенству между богатейшими и остальными (не только беднейшими, но именно «остальными»!), во-вторых, это позволяет выявить, что современное искусство по весьма конкретным причинам, характерным для социального функционирования художественной практики и современного понимания публичной сферы, являет собой ключевой механизм культурной легитимации упомянутого выше процесса социального расслоения.

Чтобы доказать это, будут рассмотрены три элемента: рынок современного искусства (включая присутствующее на нем искусство), неолиберализм как процесс концентрации национального и глобального богатства, и преобразования «публичной сферы» как места встречи и передаточного механизма современного искусства и неолиберализма. Взаимное влияние этих факторов суммировано в диаграмме (в которой последовательность элементов строго задана, а их расположение в пространстве — произвольно).

* Впервые опубликовано в Mom, am I A Barbarian?: The 13th Istanbul Biennial, exhibition catalog, edited by Fulya Erdemci et al. Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts and Yapi Kredi, 2013. P. 630–651. Перевод публикуется с разрешения автора.

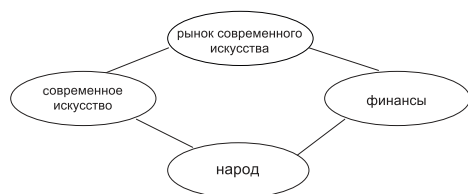


Схема 1

Указанное в этой схеме современное искусство наделено властью — в том числе и политической, и это несмотря на то, что на уровне содержательных программ оно может настаивать на своей непричастности грубому функционированию власти. Отсюда уместным будет поднять на этих страницах вопрос: какова природа этой власти и чему она служит?



Схема 2

Рынок современного искусства делится на первичный и вторичный¹. Вторичный рынок, изначально предназначенный для перепродажи работ коллекционерами, является в большей или меньшей степени открытым и чаще всего функционирует через аукционы и перепродажи. Цены в этом случае афишируются (хотя то, что объявляется, не всегда соответствует действительности), а художники при этом не зарабатывают ничего или, в лучшем случае, получают номинальный процент с этих продаж². Первичный же рынок — это дилерско-коллекционерская сеть, организованная по преимуществу через коммерческие художественные галереи. Здесь художник получает обычно около пятидесяти процентов от продажи, а цена обсуждается дилером/галеристом в каждом случае более-менее конкретно. Одно из основных (номинальных) различий между первичным и вторичным рынком состоит в том, что первичный руководствуется не только ценой, но и заботой о том, чтобы работы попали в хорошие собрания, так, что статус и культурная значимость всех вовлеченных сто-

рон со временем росли, равно как и цены на работы художника.

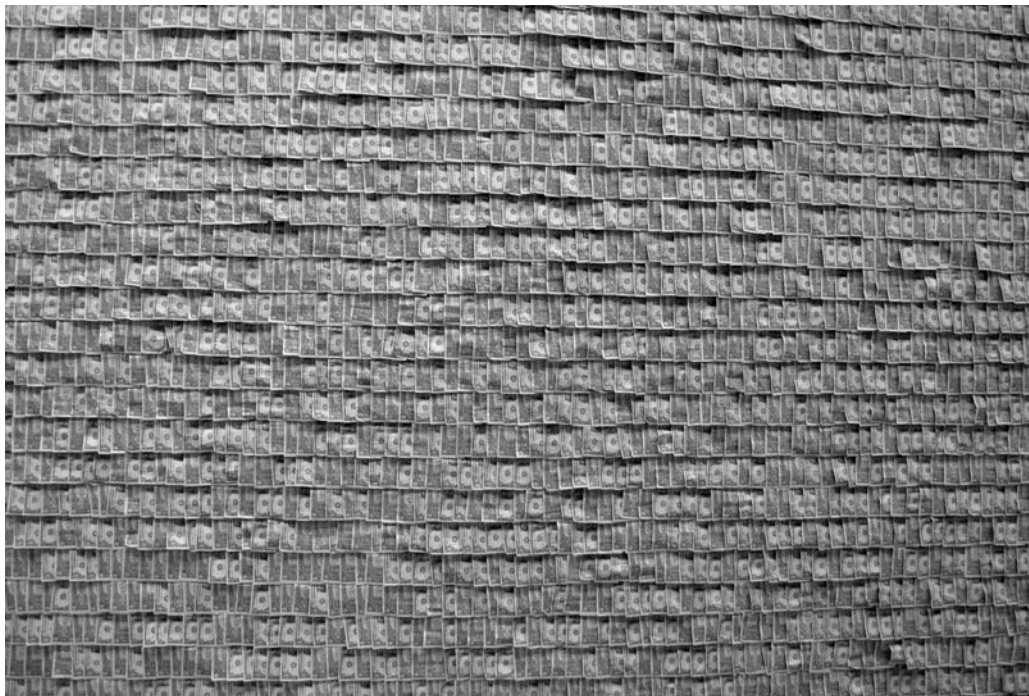
Поскольку продажа искусства на первичном рынке определяется этими важными репутационными обстоятельствами и соображениями, первичный рынок — это квазикоммерческий рынок: вместо того, чтобы устанавливать цены с помощью «рыночных механизмов», он защищает искусство и карьеру художников от давления рынка. Он характеризуется долговременными, взаимовыгодными отношениями защиты и поддержки. Другими словами, в отличие от открытых рынков, организованных ради краткосрочной выгоды, получаемой через внеисторический обмен, первичный рынок — это квазирынок моральных агентов. Эта нравственная составляющая часто подчеркивается через декларацию «заботы» о художнике или выражается как любовь к искусству. Но все это лишь субъективные подтверждения того, что первичный рынок — это *картель*. И это так по трем основным причинам:

1. Первичный рынок оперирует на основе неформальных и неподотчетных транзакций — его члены поддерживают друг друга, руководствуясь личными предпочтениями, в отсутствие регуляции и прозрачных критериев.

2. Зачастую открытые сделки вторичного рынка совершаются деятелями первичного рынка, нередко манипулирующими рыночными ценами и его прозрачностью для того, чтобы устанавливать условия транзакций на первичном рынке. То есть разделение первичного и вторичного рынков формально используется для мобилизации цен и репутации на художественном рынке.

3. Сделки и «взаимопонимания», как и почему определенные работы появляются в определенных местах в определенное время, происходят за кулисами, в привычном круговороте вечеринок, обедов и частных бесед, которые скрыты от глаз публики. Хотя искусству и его дискурсам ставят в заслугу публичность, но силы, стоящие за этими решениями, сами по себе общественности не видны, о них знают лишь посвященные.

При этом считается, что картелизация первичного рынка — это моральное благо, поскольку она гарантирует искусству защищенность от ненасытных требований чистого ценообразования и его последствий (внутри кар-



теля и вне его); точно так же первичный рынок и его участники могут позиционироваться как моральные агенты, выступающие против открытой маркетизации, *потому что они и есть картель*. Получается, что первичный рынок добродетелен по отношению как к рыночным силам, *так и к искусству*, поскольку он образован ради того, чтобы искусство не сводилось к его цене, что является преимуществом перед маркетизацией. Отсюда следуют два практических вывода:

1. Первичный рынок оперирует в сложной дуальности власти, переключаясь каждый раз и по мере необходимости между рыночными операциями и нравственными доктринами, а чаще действуя в обеих областях сразу. Таким образом, коммерческая сделка на первичном рынке — это еще и высоконравственный поступок.

2. Первичный рынок не только не подпадает под обычную критику маркетизации — что все сводится к цене и выгоде, и что это неправильно — но, более того, поощряет такую критику, поддерживая таким образом собственную картелизацию.



Схема 3

Однако главное, что хотелось бы предъ-
явить на этих страницах, так это то, что карте-
лизация первичного рынка простирается и на
публичные (или, по сути, уже квазипубличные)
художественные институции. И дело здесь не
только в том, что основные институции худо-
жественной репрезентации прямо или косвен-
но являются сегодня крупномасштабными
частными собраниями, и не в том, что финан-
сируемые государством музеи не могут конку-
рировать на рынке искусства с частными фон-

дами. Важнее здесь то, что описанная мной выше логика добродетельного рынка показывает, что подобное размещение частного капитала и накопление может объясняться нравственными мотивами, которые, как казалось ранее, присущи были деятельности публичных институций. А это, в свою очередь, является очевидным выражением того факта, что роль публичных культурных институций сводится теперь к подтверждению искусства на основе критериев, установленных картелем первичного рынка. Так, еще одним наглядным проявлением нравственного блага картеля становится и публичная репрезентация искусства: ведь затраты на проведение некоммерческих выставок сегодня в значительной степени покрываются с помощью галерей, дилеров и коллекционеров, для которых такие выставки — не что иное, как способ упрочения репутации художника, продвижения его искусства за рамки узко профессионального круга в сферу широкой публики как того, что представляется общественно значимым. В свою очередь, общественное признание предполагает более широкое культурное присутствие, рост публичной репрезентации приводит к росту «долговечности» художника и его репутации, но в то же время к усилению картелизации современного искусства. Эту взаимную цепочку упрочения власти иногда связывают с признанием «качества». Однако рост цены — здесь лишь приятный побочный эффект, но отнюдь не первоочередная задача.

Сегодня публичные выставочные пространства, будучи зависимыми от коммерческих галерей, показывают искусство, которое по большей части было отфильтровано через этот сектор или даже входило в коллекцию его покровителей-основателей, и служат благодетельной морали первичного рынка, становясь тенью коммерческого сектора. Таким образом культура общедоступности не просто не противоречит высокой нравственности первичного рынка; она является его продолжением, формой его внешнего признания. Следовательно, картель первичного рынка обладает нравственной дееспособностью не только в отношении маркетизации искусства, но и простирает свое влияние на *общественную добродетель*.

Заслonya первичный рынок, публичный выставочный сектор, таким образом, критически важен для этого рынка, являясь центром сцепки в совокупности «картелизованный рынок/публичная демонстрация» (тяжеловесное словосочетание, которое можно здесь сократить до «картелизация современного искусства»), которая, в свою очередь, имеет частный и публичные аспекты. Финансовая поддержка культурных и художественных событий может восприниматься как гражданская добродетель лишь на этой основе, как разновидность филантропии. Но, в отличие от филантропии, и как бы ни разнились корпоративное спонсорство и картель первичного рынка в его соответствующих рыночных структурах, клиентах и стратегиях, гражданская добродетель, обретаемая каждым в его «поддержке» публичной репрезентации, неотделима от маркетизации. Репутация — один из коэффициентов этой сцепки; более того, если репрезентация в публичных пространствах повышает репутацию, сигнализируя, что представляемое искусство (художник) имеет значение, выходящее за рамки сговора частных интересов, то в результате подобные выставки формируют культурные блага социальной общности, как это происходило в традиции нравственного воспитания евроамериканского Нового времени³. Подобные блага — это культурное проявление гражданской добродетели посредством организации выставок в публичных пространствах, что в настоящее время является не заботой государственных чиновников, а общественным аспектом деятельности картеля современного искусства. И поскольку картелизация есть еще одно определение неподотчетной концентрации власти любого рода, создание культурных благ картелем современного искусства — его институтами — повышает *концентрацию культурного капитала* у тех, кто формирует этот картель (организованный в частном порядке, по необходимости непрозрачный, квазиформальный рынок и система распространения). Это та же проблема, что уже упомянутое дублирование нравственных и рыночных транзакций на первичном рынке, вышедшее теперь за рамки его ограниченного, частного круга. Сектор публичной демонстрации представляет концентрацию

культурных и художественных благ, их распространения и передачи — концентрацию культурной и художественной власти — как гражданскую добродетель.



Схема 4

Как же тогда следует понимать «публичность» в «публичных художественных институциях»? Чтобы ответить на этот вопрос, надо признать, что «публичная сфера» на самом деле причудливым образом трансформировалась не только в отношении современного искусства, но и в более общем плане: ограниченная мутация «публичной сферы» современного искусства системно привязана к его более широкой трансформации в неолиберализме, условие и итог которого — концентрация ка-

питала. Хочу обратить внимание: вышеупомянутая фраза «концентрация культурных и художественных благ» — это не объяснение связи современного искусства с концентрацией капитала в неолиберализме, а скорее, формула отдаленной аналогии. Однако реальные связи между двумя этими моментами растущей концентрации можно упрочить, лучше поняв цели и методы неолиберализма. В коротком эссе невозможно проработать тему глубоко, но беглого наброска достаточно для того, чтобы придать некую определенную форму этим отношениям⁴ и дать более точное определение контрполитики, прибегнув к которой можно было бы скорректировать неравенство, порожденное каждым процессом концентрации по отдельности и вместе взятыми.

Протестные движения «Оккупай» и «99 процентов» точно уловили основной итог и успех неолиберализма: все большая концентрация богатства у все меньших групп населения. Таким образом, неравномерность концентрации капитала и благ усиливает неравенство между самыми богатыми и остальным населением (не одного процента, а, точнее 0,1 про-



цента или даже 0,01 процента)⁵. Говоря схематично, тактика, которую неолиберализм использует для перераспределения богатств в пользу правящей элиты, включает ограничение роста заработной платы (то есть более высокие прибыли для корпораций и работодателей, являющихся владельцами капитала), низкий уровень инфляции, снижение налогов, отмена или сокращение государственного регулирования частных финансов и кредитования, низкие процентные ставки, и переход «социальных благ» от государства к частному сектору как в области их предоставления, так и затрат на них. Результат и передаточный механизм этих трансформаций, приведших к падению личных доходов (для тех, кто не является владельцем капитала) и росту затрат, — эскалация долгового обременения частных лиц и домохозяйств. Государственный долг возлагается на частных лиц/домохозяйства. Низкие процентные ставки делают возросшую долговую нагрузку приемлемой. Частичное замещение зарплатного дохода растущей долговой нагрузкой выводит кредиторов — финансовый сектор — на критически важную для продолжения функционирования экономики структурную позицию. Центральное место кредита в регулярном функционировании экономики на личном, национальном и международном уровне — то, что сегодня называют финансовой трансформацией — важнейшая политэкономическая трансформация последних сорока лет. Хотя приватизация долгов замедлилась и отчасти приостановилась в результате финансового кризиса 2008 года, когда государствам пришлось быстро увеличить свои заимствования, чтобы помочь кредитным организациям, финансирующим этот переход долга, неолиберальная схема была восстановлена благодаря принятым мерам жесткой экономии — сочетанием роста налогового обложения, снижения гарантии занятости и социальной защищенности, а в США закачиванием денег в кредитные системы.

Каким бы приблизительно ни был этот абрис основных тактик неолиберализма, из него можно вывести три основных момента:

1. Финансиализация — это трансформация основных источников накопления капитала: из производства (где рабочие имели хоть

какую-то власть за счет угрозы отказа от своего труда) в кредиты и ренту.

2. Обеспечивая перетекание доходов и капитала от сравнительно низкооплачиваемых должников к владельцам капитала и кредиторам, финансиализация является главным механизмом концентрации капитала. Такая концентрация — это концентрация собственности (корпоратизация бизнеса), то есть управления и кредитования, другими словами, контроля. Эту двоякую концентрацию капитала можно объединить одним термином, охватывающим управление и контроль, — финансиализация, что означает концентрацию власти⁶.

3. И что важнее всего в данной аргументации — неолиберализм трансформирует категорию публичного. И именно в этот процесс — возвращения к публичной сфере, тому, что и как ее составляет, — вносит свой вклад картель современного искусства.

Более подробный анализ того, как неолиберализм перераспределяет национальное богатство и долг за счет приватизации, конкретизирует третье утверждение. В этом задействованы три отдельных процесса: во-первых, перевод ресурсов и услуг из-под контроля государства в руки частных корпораций и их владельцев; во-вторых, переход государственного долга в частный и, следовательно, к кредиторам и в финансовый сектор; и, в-третьих, дерегуляция финансовой и банковской систем, что обеспечивает экспансию и более высокую мобильность спекулятивного капитала. Эта приватизация является не только экономической трансформацией, она также полагается на политическую систему, одновременно ее изменяя. Когда неолиберальные деятели мобилизуют государство, чтобы отобрать у него власть, власть не распадается, уступая личным интересам отдельных людей (несмотря на риторические заявления на этот счет) — контроль и управление осуществляются государством в интересах кредиторов и владельцев капитала, то есть в пользу концентрации богатства и власти вне государства. А в политическом понимании эта приватизированная территория власти — есть либеральное гражданское общество, чей коллективный агент — это народ.

Поясню: народ в либеральном гражданском обществе — это именно то, что противостоит

государству и его функционерам постольку, поскольку здесь частно мотивированные интересы сотрудничают и оспаривают друг друга публично как общественные. Более того, народ в гражданском обществе имеет власть над государством, поскольку гражданское общество выражает частные интересы своих граждан, а либеральное государство стремится служить им и защищать. Согласно европейскому буржуазному представлению о гражданском обществе, народ — это совокупность частных, которая диктует условия управления и контроля государству. Какой бы коллективностью ни обладал народ, он формируется агломерацией частных соображений, опосредование которых он позволяет и учреждает как власть. Эти институты гражданского общества сами по себе являются — должны являться — частными, то есть независимыми от власти государства. Именно на этой основе базируется и институционализируется современная экономика «свободного рынка». Перераспределяя власть вне образования государства, приватизация неолиберализма отстаивает именно современное понимание гражданского общества. Таким образом, неолиберализм одновременно консервативен (сохраняет состоящий из частных лиц народ, возникший в Европе в XVIII веке) и революционен (восходит к этому более раннему варианту общества после его государственнического формирования в середине XX века). Консервативная революция — отстаивание народа в гражданском обществе — необходимая политическая корреляция для перераспределения капитала через частные, а не государственные каналы.

Главный результат всего этого в том, что неолиберализм стал *народным* представлением блага, народ формируется на условиях гражданского общества, а не государства. То есть неолиберальные деятели мобилизуют государство и международные или многосторонние органы для дерегулирования рынков, перераспределения социальных благ в пользу частных подрядчиков и так далее не для того, чтобы рассеять или распылить власть как таковую, но чтобы присвоить ее через *общественный капитал*, как народ, конституированный частными коммерческими агентствами или финансиализацией. Гражданское общество является условием и целью неолиберальной

властной организации через рынки капитала и финансиализацию: о чем можно говорить как об общественном капитале, где «общественный капитал» — это концентрация физических активов у правящей элиты, которая может оказывать интенсивное политическое и экономическое давление на государственные организации, чтобы «освободить» капитал в качестве общественного блага. Еще раз подчеркну: эта правящая элита конституируется в первую очередь не близостью к государству или как его агенты, но как частные лица, которые могут (в прямом смысле) позволить себе быть от него независимыми. Другая сторона данного общественного капитала состоит в том, что затраты на такие общественные блага, как здравоохранение, жилье, образование и транспорт напрямую несут частные лица, и долговая нагрузка на частных лиц и государства по отношению к рынкам облигаций, рейтинговым агентствам и другим поверенным этого перехода власти к гражданскому обществу определяется через общественный капитал.



Схема 5

Говоря лаконичнее, общественный капитал в неолиберализме — это концентрация капитала у правящей элиты. Хотя эта концентрация власти аналогична концентрации культурных и художественных благ у картеля современного искусства, и связь между ними кажется убедительной, поскольку статус обеих повысился с 1980-х, их нельзя полностью отождествить, потому что именно картелизация современного искусства блокирует силы свободного рынка. С этой точки зрения два вида концентрации благ — культурная и художественная, с одной стороны, и капитала, с другой — *противопоставлены* друг другу. Но даже несмотря на это, и современное искусство, и неолиберализм утверждают и поддерживают гражданское общество: неолиберализм подтверждает его передачей капитала в частное владение,



в руки общественной власти, равной государству, если не более влиятельной; картелизация современного искусства, со своей стороны, создается для сохранения и репрезентации искусства как гражданской добродетели, где общественный аспект первичного рынка действует как моральный агент, направленный через искусство и специально для искусства. Общественная добродетель — это моральное требование гражданского общества и от его лица: картелизация современного искусства — лучшее место для ее репрезентации, распространения и придания ценности, то есть художественных и культурных благ. С одной стороны, общественный аспект современной картелизации — это презентация гражданской добродетели, морального блага гражданского общества, с другой — в неолиберальной субординации государственной власти утверждается власть общественного капитала.

Два эти утверждения гражданского общества согласуются друг с другом и иногда моби-

лизуются в едином порыве⁸. Даже если это противоречит открытым рынкам, которые руководствуются ценой обмена, теневые общественные организации современного искусства в прямом смысле слова демонстрируют тот факт, что картелизация (концентрация богатства и влияния) является моральным благом — что свободные рынки могут быть основаны на морали настолько, что даже не будут пытаться получить как можно больше прибыли. Такое регулирование рынка снизу служит образцовым доказательством того, что нерегулируемые рынки — обмен в гражданском обществе — могут порождать гражданскую добродетель в случае их высокой концентрации. Как таковая картелизация современного искусства отражает идеологию неолиберализма: *общественный капитал* — это гражданская добродетель. Тот факт, что в данной формулировке было поставлено с ног на голову ее социалистическое значение, которое она имела в Новое время (расширение участия и коллективной выгоды от капитала и благодетели), чтобы теперь означать сужение прибыли в пользу и так богатой элиты, — свидетельство ошеломительной изобретательности неолиберализма. Частное устройство общественного капитала сейчас — это гражданская добродетель даже ценой разграбления всех остальных и резких различий в достатке. Моральные заслуги здесь перевешивают социоэкономическое разграбление.

Даже если агенты приватизации и финансирования не призывают прямо к картелизации современного искусства для легитимации концентрации капитала, бенефициарами которой они являются (для *данного* рассуждения вопрос о том, кем являются коллекционеры искусства или благодетели: менеджерами хедж-фондов, работниками инвестиционных банков или крупными корпорациями, спонсирующими выставку — представляет только маргинальный интерес), как картелизация современного искусства, так и неолиберализм демонстрируют и генерируют то, чем является сегодня гражданское общество — то есть современный народ — и это означает рост концентрации богатства в (обустроенном как частная собственность) гражданском обществе. Более того, таковой становится гражданская добродетель. Современное искусство — это

нравственное крыло этой трансформации, финансы и корпоратизм — капитализированное крыло. Первое подспудно транслирует ценности и легитимирует второе: гражданская добродетель, демонстрируемая современным искусством в синхронности его содержания и картелизации, повышает доверие к растущей власти концентрированного капитала; власть этой концентрации богатства дает картелю современного искусства управлять значимостью искусства. Оба они составляют добродетель и власть гражданского общества, другими словами, его авторитет. И если когда-то это был авторитет государства, который надо было оспаривать ради освобождения и равенства, сегодня необходимо ставить под сомнение еще и авторитет гражданского общества — как в его капитализированном, так и моральном аспектах.

Перевод с английского
МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Этот набросок структурных махинаций и нравственного облика рынка современного искусства основан на *Malik S. Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market // Journal of Visual Arts Practice* vol. 7 no. 3 (December 2008); аргументация указываемого текста опиралась на *Velthuis O. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

² Согласно закону, принятому в странах Европейского союза с 2006, небольшая часть цены произведения искусства при перепродаже должна выплачиваться живым художникам, не больше 12500 при продаже на 2 миллиона евро или больше. Право художников при перепродаже стоит упоминания, скорее, в силу своего отсутствия, чем общепотребимости на международном вторичном рынке, который в целом сопротивляется его применению, поскольку он сдерживает местные вторичные рынки. Например, в США штат Калифорния обязывает выплачивать 5% отчислений художнику с перепродажи, а в Нью-Йорке — на крупнейшем рынке произведений искусства — требование об отчислениях отсутствует.

³ *Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

⁴ Более полные экспозиции можно найти в *Di-enst R. The Bonds of Debt: Borrowing Against the Common Good*. London: Verso, 2011; *Харви Д.* Краткая история неолиберализма. Перевод с английского Натальи Брагиной. М.: Поколение, 2007; *Hudson M. The Bubble and Beyond*. Dresden: ISLET, 2012; *Krippner G. Capitalizing on Crisis: The Political Origins of the Rise of Finance*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011; and *Marazzi C. The Violence of Financial Capitalism: New Edition*, trans. Kristina Lebedeva and Jason Francis McGimsey. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

⁵ Ведущее исследование данной концентрации богатства и заработков в США: *Saez E., Piketty T. Striking It Richer: The Evolution of Top Incomes in the United States* (updated with 2009 and 2010 estimates), March 2, 2012. Доступно по elsa.berkeley.edu/~saez/saez-UStopincomes-2010.pdf. Ссылка приведена по состоянию на сентябрь 2013.

⁶ Это основной вывод Шимшома Бихлера и Джонатана Ницана в их новаторском анализе накопления капитала как организации общества. См. *Bichler S., Nitzan J. Capital as Power: A Study of Order and Cre-order*. London: Routledge, 2009.

⁷ Об институте гражданского общества как о предпосылке становления современной экономики доминирующей формой правительственности, см. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году. Перевод с французского А.В. Дьякова. СПб.: Наука, 2010.

⁸ Непрерывная смежность гражданской добродетели современного искусства и правящей элиты прослеживается в их общем интересе к меритократическому образованию в эссе *Malik S. The Ruling Elite Have Feelings Too* (готовится к публикации).

Сухаил Малик

Политический философ и теоретик искусства.
Руководитель магистратуры по изящным искусствам в Голдсмитском колледже, Лондон.
Живет в Лондоне.



Выставка студентов ИПСИ «Сиди, я сам открою», ноябрь 2015. Фотодокументация перформанса Ивана Дмитриева. Фото Влад Шатило. Предоставлено Наташей Тимофеевой.

Наташа Тимофеева

Прямая речь

За последние годы российская художественная сцена приросла целым рядом разного рода самоорганизаций, что, на первый взгляд, делает ее более открытой. Низовые инициативы, позиционирующие себя как оазисы социал-демократического добра, противопоставляют свое коллективное бессознательное неолиберальному эгоцентризму. Они привлекают своей кажущейся самодостаточностью. Однако идеализация таких практик упускает из виду логическую связь между, казалось бы, противоположными составляющими системы искусства. Все громче звучащий гимн процессуальности подменяет собой независимое высказывание. А отсутствие средств отделяет общую риторику создания работ.

Отличительной особенностью самоорганизаций сегодня является конформизм. Если первые инициативы противостояли официальной системе искусства, ориентируясь на эксперимент и тем самым формируя необходимые обществу свободные от идеологии люфты, то сейчас самоорганизация — это удобный способ сосуществования, совместного содержания мастерской и создания выставочных проектов, где нет острой необходимости «изобретать велосипед».

Условия организации таких практик имеют свою специфику. Этика выступает подобием скальпеля в руках неумелого, часто неуверенного участника, наделенного властью в самопровозглашенной утопии. Символическая власть, «власть творить вещи при помощи слов» — по природе своей перформативна, так как внедряет новое видение. Она может быть получена в результате длительного процесса институционализации. Символический капитал проявляется в доверии либо признании «делегируемого представителя» формиро-

вать сообщество с помощью мобилизации и является «официальным» выразителем экономических и культурных ценностей¹.

Ответственными за производство и формирование таких центров выступают школы современного искусства, во многом определяющие художественный язык и ценностные ориентиры концентрирующихся вокруг определенного места выпускников. За очевидными проявлениями внешней добродетели стоит система со строгими конвенциональными правилами, имеющая жесткую иерархичную вертикаль, подавляющая индивидуальные представления о клишированных понятиях и нормах этической морали. Символическая власть здесь — неартикулированный конструкт, без четких границ, наполнение содержанием которого зависит от воли и желания авторитета на той или иной ступени общества. Как бесформенное облако, она отвечает за локальное движение внутри таких групп, то увеличивая, то уменьшая состав участников, что прямо влияет на нагрузку в социуме и индивидуальный голос каждого: чем меньше коллектив, тем слабее и незначительнее мнение, так как авторитарное берет верх над коллективным.

Галерея «Электрозавод»² прошла путь от открытой демократической платформы — первая акция «Периметр» заключалась в антропометрическом измерении площадки, как метафора равных возможностей всех участников коллектива; часть выставок уже только в названиях демонстрировала свободную альтернативную среду (речь идет, конечно, о студенческих выставках ИПСИ «Сиди, я сам открою» и Школы Родченко «Что растет снизу») — до жесткой закрытой институции, с концентрацией власти в руках двух человек.



Акция «Периметр». Декабрь, 2012.

Первая акция одноименной экспериментальной площадки, позднее переименовавшейся в галерею «Электрозавод» (с апреля 2014). Предоставлено Наташей Тимофеевой.

Такая герметичность, с одной стороны, может показаться аутентичной политике *artist-run space* — состав и выбор художников определяется близостью визуального языка и интеллектуального опыта, и это выглядит более

чем органичным в самоорганизованных коллективах, но с другой — иное мировоззрение воспринимается как угроза интервенции чужого в устоявшийся миропорядок. Другой представляется в виде опасного врага, которого нужно поставить в зависимое положение — видимые различия определяют права и границы установления заведомо провокационной дистанции. Это объясняет многие, несвязанные, на первый взгляд, вещи — от прямой конфликации разных сообществ до молчаливых отказов внешним проектам и кураторам, если их высказывание не соответствует внутренним идеологическим установкам. Такая концепция становится наиболее драматичной и явной внутри самой системы: неумение или нежелание принять другую точку зрения негативно влияет на особенности отношений в коллективе, на микроклимат в целом.

Герметичность выступает нездоровой и пагубной для развития сообществ тенденцией. Словно тормозная жидкость, она не дает раскрыть потенциал и расширить творческие горизонты, зацикливаясь на себе, стагнируя



Наталья Зинцова «Близкие люди», 2016. Инсталляция. Последняя выставка в пространстве галереи «Электрозавод» на Электрозаводе, май 2016. Фото Влад Шатило. Предоставлено Наташей Тимофеевой.



Выставка «Склерозии». Кураторы Виктория Малкова и Наташа Тимофеева. Вид экспозиции, март 2017. Галерея «Электрозавод» в пространстве НИИ ДАР. Фото Александр Минченко. Предоставлено Наташей Тимофеевой.

и пребывая при этом в иллюзии собственной значимости. Галерея «Электрозавод» представляет собой пример эволюции самоорганизованных систем: энтузиазм трансформируется в усталость и латентный вялотекущий процесс. Изначально на эстетику выставочных проектов галереи повлияли архитектура и аутентичность заводских пространств — период пребывания на площадях 6 корпуса исторического здания можно назвать классическим в понимании общего развития площадки — при внешней закрытости «Электрозавод» оставался территорией свободы, соединяя в себе производственные, территориальные и интеллектуальные ресурсы. Но в 2016 году он был вынужден поменять свою локацию. В период поиска нового пространства галерея сделала два гостевых проекта «Лучшие дни, чтобы остаться до утра» в галерее «Не здесь» на Таганке и «С внутриобъектовым режимом ознакомлены» в галерее XL на Винзаводе — оба саморефлексивные, закрытые на себе и собственном опыте. Сейчас это НИИ ДАР — комфортное и вместе с тем лишенное своей ауры

место. Переезд в новое место, длительный ремонт в ситуации постоянного безденежья, неудачная кампания по сбору средств на перезапуск площадки — все это отчасти повлияло на настроение участников: ожидание перемен, качественно нового поворота трансформировалось в квазипубличный опыт, где мастерские участников, закрытые однодневные выставки стали определяющими общей направленности.

Этика в этой ситуации приобретает чуть ли не определяющее для системы значение. Это своеобразная надстройка, регулирующая основные законы взаимодействия внутри арт-сообществ. Речь идет не о клишированных добродетелях, а об установлении либо замещении стандартных норм внутри сообществ. Выставка как квинтэссенция таких практик становится своеобразным результатом фиксирования длительного, часто болезненного процесса, когда внедрение в чужую работу либо попытки ее сделать лучше приводят к ментальному отчуждению прав на саму работу. Конечно, конструктивная критика, обмен опытом — все это



Выставка «Изжога», февраль 2016. Фото Влад Шатило. В проекте впервые был использован скотч с маркировкой галереи «Электрозавод» как отсылка к эстетике упаковки коммерческих галерей. Предоставлено Наташей Тимофеевой.

значимо для художника как индивидуальной творческой единицы, но на определенном этапе критика становится субъективной, а на мнение друзей оказывает влияние фактор личных отношений. Пресловутая экспериментальность успешно замещается.

Выставка как теоретический текст-объект делает видимыми те аспекты языка, которые трудно и порой невозможно принять. В данном случае поле этического играет роль заведомо спекулятивную, так как написать/сделать плохо не позволяют внутренние убеждения, смириться с неприемлемой для себя точкой зрения означает сделку с совестью. Отсюда **молчание**, убийственное для развития и анализа кураторских и художественных практик, так как отсутствие ожидаемого фидбэка приносит разочарование и заставляет усомниться в собственных убеждениях и правоте. Критика приводит к точке бифуркации, при которой неустойчивые, порой непредсказуемые колебания разрушают систему локально, либо манифестируют медийную несостоятельность.

«...Нечто, существующее и действующее наряду с тем, что произносится — вместе с ним и во взаимодействии с ним *в рамках общей стратегии поведения*. Четкую грань между тем, что говорится, и тем, что не говорится, провести невозможно»³.

Выставка имеет еще один важный аспект. Это форма **долженствования**, которая становится социальной необходимостью и основной идеологической связью внутри сообществ и опосредуется как взаимосвязь между ними и участниками процесса, включая последних в общую систему функций и обязательств. Если это оправдано на первых этапах развития коллективов, отвечающих за организацию проектов, и является одной из основных форм конструирования низовых инициатив, то впоследствии рассматривается в негативном ключе, обрстая запутанной структурой **долженствования** и личных обид. Первоначальная свобода воли трансформируется в тяжелую, не приносящую удовольствие практику.

И что же дальше?



Выставка «С внутриобъектовым режимом ознакомлены», октябрь 2016. Галерея XL. Фото Влад Шатило. Предоставлено Наташей Тимофеевой.

Зависшая система выступает с определенными антикризисными мерами, но апгрейд невозможен, автореферентность парадоксальным образом определяет направление развития, поддерживая идентичность общности в самой себе — с одной стороны, с другой — выстраивает рамки, ограничивающие плохо контролируемое движение за их пределами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бурдые П. Социальное пространство и символическая власть // THESIS: Теория и история экономических и социальных институтов и система. Альманах. Т. I. Вып. 2. (1993). С. 137–150.

² Галерея «Электрозавод» — некоммерческое экспериментальное выставочное пространство, образованное в 2012 году по инициативе художника Леонида Ларионова. Действует по принципу самоорганизации и управляется коллективом художников. До 2016 года располагалось в историческом корпусе Электрозавода, сейчас — на территории НИИ ДАР (г. Москва). Группа художников, отвечающих за организацию и политику площадки, форми-

ровалась постепенно и представляла собой неоднородный, часто сменяющийся состав: до апреля–мая 2013 года среди участников были Павел Гришин, Оксана Симатова и Петя Голощапов (CrocodilePOWER), Владимир Потапов; до весны 2014 года — Альберт Солдатов и Лена Мартыненко, до февраля 2015 года — Олег Фролов. Сейчас за развитие пространства отвечают Леонид Ларионов и Дима Филиппов. За неполных пять лет было реализовано около пятидесяти выставочных проектов.

³ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 446.

Наташа Тимофеева

Родилась в 1981 году в поселке Земцы,
Тверская область.
Художник, куратор.
Соорганизатор галереи
Электрозавод (2012–март 2017).
Живет в Москве.



Материал иллюстрирован фотодокументацией акции Егора Рогалева и Алексея Боголепова «Скульптурный парк "Разговор с хаосом"», 2017. Ленинградская область.

В мае 2017 года художники с группой единомышленников посетили часть территории Научно-испытательного полигона ударных и электромагнитных воздействий Центрального научно-исследовательского института, обозначенную на картах как «экспериментальная площадка № 2». Размещенные на заброшенной площадке бетонные формы были рассмотрены как стихийная скульптурная композиция, анализ которой позволил подойти к топологическому пониманию научного эксперимента и человеческой деятельности в целом. Фото Олег Савунов. Предоставлено авторами.

Ольга Бронникова, Александр Бронников

Я ничего не желаю знать об этом

Дырка от бублика, пустота чаши, отсутствие, завернутое в тесто (макароны) — Вещи Хайдеггера, в список которых Лакан добавляет куртуазную Даму и произведение искусства.

Перед нами вещи, о которых ничего не желает знать научная субъективность, потому что пустота их отличается от вакуума: «Чаша содержит молекулы воздуха, наполняя ее, мы лишь меняем одно содержание на другое, а значит, никакой пустоты нет». Ложная пустота, введенная этим полупоэтическим¹ образом, наделяет смыслом выражение «наполнить чашу», даже если мы не находимся в безвоздушном пространстве. Она уничтожается научной субъективностью еще до того, как ее изобрели. Атомная бомба взорвалась, уничтожив Вещь. Еще до того, как ее изобрели, атомная бомба поставила этический вопрос².

Отличается ли то, что создает субъект бессознательного — сновидение, оговорка, ошибочное действие, описка, очитка и прочее — от того, что создает наука? Другими словами, не находится ли ученый по отношению к продуктам собственной деятельности в том же самом неведении, как не ведали до Фрейда способа прочесть собственные сны? Так вопрос о субъекте науки формулирует Лакан, отвечая на него утвердительно: да, не ведает.

Но научная субъективность, уничтожающая вещь — это не субъект науки, но форма социального психоза. Здравый смысл, которым это безумие руководствуется, не будет, например, объяснять значение выражения «рукой подать» синонимичным ему «в паре шагов»³, но не поленился провести тысячу измерений, чтобы записать черным по белому что-то типа: «Научно доказано, что в среднем по планете Земля выражение “рукой подать” соответствует 490371 метрам».



Атаке подвергается именно речевая фигура⁴, которая низводится до однозначного кода. Одновременно уничтожается то, что возникает в мире лишь благодаря означаемому, тогда на месте Вещи, референта, на месте *Bedeutung* оказывается дыра⁵.

Сложившейся ситуацией пользуется капитализм, который, пообещав вам счастье в «паре шагов», заставит пройти 490371 метр, возместив лишь расстояние, которое в действительности, то есть буквально, составляет два шага⁶.

Не признаю, значит существую

Однажды душа была прочитана Фуко как эффект введения гильотины, которая, имея минимальный контакт с телом, наказывая, производит именно ее, душу.

Так вот, уничтожение Вещи — форма отрицания, которую можно определить не как буквальное уничтожение, но как то, что порождает дистанцию к Вещи, имя которой «эго» или «мое Я». Вместо «мыслию, значит существую», возникает иная субъективность, формула которой: «Не признаю, значит существую».

Об этом и пишет Лакан в своей «Стадии зеркала», или Фрейд во «Введении в нарциссизм». Либи́до отрывается от вещи, концентрируясь в Я. Либи́до и интересы Я нельзя теперь отличить друг от друга. Отрыв либи́до от объектов, от вещей Фрейд образно иллюстрирует историей поэта, страдающего зубной болью: «Душа пребывает исключительно в тесной ямке бокового зуба».

Итак, к чему мы пришли? К субъективности, основанной на непризнании. Такая этическая позиция чрезвычайно близка гегелевской прекрасной душе, о чем пишут и Лакан, и его ученики. Теперь становится более явным один из центральных наших интересов, толкнувший на написание этого текста. Он касается тех точек соприкосновения с объектом, например, с объектом искусства в широком смысле слова, где этот объект, заняв место Вещи, может подвергнуться описанному отрицанию.

Можно было бы говорить, что волнует нас как психоаналитиков не само по себе искусство, но, скорее, неудачная встреча

с ним. Волнует нас встреча дискурса искусства и дискурса паранойи, или же искусство как то, что обнаруживает паранойю собственного зрителя. Слово «паранойя» мы употребляем здесь не случайно, так как для Лакана позиция эго, дискурс моего Я, этика «не признаю, значит существую», субъективность, рожденная благодаря уничтожению Вещи, которая структурирована как отказ от измерения означающего⁷ — это и есть то, что лежит в основе паранойяльного психоза или, лучше сказать, паранойяльной этической позиции.

Так, например, искусствовед Александра Новоженова рассказывала нам о фашистской критике кубизма, которая заключалась в том, чтобы рядом с портретами помещать фотографии людей с теми или иными телесными уродствами, которые в буквальном виде повторяли картины кубистов. Другими словами, вместо художественного акта, который, подобно речевой фигуре, требует прочтения, навязывалось однозначное соответствие тела и его образа на холсте.



Когда вещи становятся ближе

*...ощутить подобное одухотворяющее
благорасположение мы можем,
только находясь в безопасности;
будто, если угроза опасности
несерьезна...*

Иммануил Кант.

«Критика способности суждения»

*...К тому же он подвергался бы опасности
ослепнуть от сильных испарений,
поднимающихся от этих складок.
Ему понадобился бы клюв, клюв длинный
и острый, ибо труба эта пупырчатая,
уродлива и мохната, и нет дня,
когда она была бы суха, и глубокая
трясина внутри — вот почему извергает она
без конца бродящее в ней жидкое варево.*

*И не подобает ходить в любимцах тому,
кто ртом своим принакает к этому жерлу.*

Жак Лакан. «Семинары»

Еще один наш приятель (искусствовед), читая лекцию о перформансах, акцентировал измерение, которое в области возвышенного увидел Кант. Само возвышенное может вызывать страх, если мы находимся близко к нему (например, когда мы близко к природному катаклизму), но в отдалении оно становится возвышенным, а не только пугающим. В этой логике восприятия возвышенного как возвышенного — это Безопасность:

«Нависшие над головой, как бы угрожающие скалы, громоздящиеся на небе грозные тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, разбушевавшийся океан, падающий с громадной высоты водопад, обраzuемый могучей рекой, и т. д. превращают нашу способность к сопротивлению в нечто совершенно незначительное по сравнению с их могуществом. Однако, чем страшнее их вид, тем более он притягивает нас, если только мы в безопасности; и мы охотно называем эти предметы возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество померяться силами с кажущимся всевластием природы».

Напротив, один наш пациент увидел кошмар: ему снилось, что он, сидя в кинотеатре, созерцает фильм. Зритель фильма находится на безопасной дистанции к происходящему в нем. На экране он видит бушующую стихию огня, то есть пожар... Но внезапно, в следующий момент сна, начинает гореть сам кинотеатр.

Как и Лакан, выбрав достаточно остроумную тему, он описывает, чем оборачивается сближение с Вещью — собственно, тем, что он назвал, видимо, вслед за Кантом, встречей с ее мощью. Эта мощь была засвидетельствована Лаканом в тексте, который посвящен очередному заданию для благородного рыцаря, которое тот должен выполнить для возвышенной Дамы. Задание состояло в том, чтобы «протрубить в ее трубу», смысл чего из текста однозначно вычитывается. Далее следуют красочные комментарии о том, почему этого задания стоит избежать (небольшой кусочек этих предостережений мы поместили в эпиграф). Забавный и примечательный момент этого отрывка в том, что даже смелый рыцарь находится в некотором замешательстве, когда вещи становятся ближе.

Когда мы сказали, что искусство обнаруживает паранойю собственного зрителя, то прежде всего утверждали, что да, действительно, искусство может вызвать паранойю. При этом данное утверждение не является истиной статистической, хотя и статистики только лишь по России было бы достаточно, чтобы по меньшей мере этот феномен не игнорировать...

Обнаруживая паранойю, произведение искусства играет активную роль в отношениях со зрителем. Оно готово пойти и идет на сближение, не предусмотренное изначально заданной дихотомией: субъект–зритель/объект–произведение. Подобное смещение Лакан увидел в использовании анаморфозы в «Послах» Гольбейна, а Фуко в «Олимпии» Мане, где освещение устроено так, что картина дает понять, что знает, что на нее смотрят. И тот и другой пример предвосхищают конец Безопасности зрителя. Как верно и то, что и тот и другой пример предвосхищают встречу эстетики с этикой.

Позиция «стороннего наблюдателя» подвергается сомнению, он уже не может оста-

ваться в стороне, по меньшей мере не может, не сделав этического суждения, не заняв этической позиции, которой, безусловно, может стать: «Я ничего не желаю знать об этом», «это меня не касается», «я лишь проходил мимо»... Очень ярко эта позиция проявилась в судьбе автора книги «Наши» Руты Ванагайте, книги, в которой речь идет об участии литовцев в убийстве евреев. Публикация книги оказалась для автора потрясением, потому что родственники, друзья, интеллектуалы обошли ее молчанием, как если бы этого акта высказывания не существовало.

Как и в обратную сторону, следствием конца безопасности зрителя может стать конец безопасности произведения искусства или художника, что может колебаться от попытки проткнуть картину, как это было в случае Мане, до уголовного преследования, которое возводит произведение искусства (или Вещь) в статус преступления. Например, закон об оскорблении чувств верующих можно с уверенностью отнести к следствиям, которые возникли не без участия современного российского искусства. Одним словом, это искусство привело к универсальным переменам, к последствиям для всех. Теперь с этим приходится иметь дело и тем, кто от этого искусства достаточно далек, вроде блогера Соколовского. Почти без натяжек можно сказать, что этот достаточно паранойяльный закон — современная форма признания современного искусства в России. Но и это не предел, ибо в условиях триумфа религии, который пророчил Лакан, Вещь может предстать уже не просто как преступление, но как Грех, как Зло, которое подлежит тотальному уничтожению, чем пытаются заниматься разного рода организации, например, ИГИЛ.

Один субъект в порыве чего-то вроде бредовой жадности продемонстрировал нам однажды, каким именно образом «стоит» уничтожать вещи. Он спрятался от той, кого называл своей девушкой, чтобы съесть принесенную им булку. После того, как он ее съел, он захотел замести следы, но ему недостаточно было тайно выкинуть целлофановую обертку булки. Он сделал нечто избыточное, так как ему с необходимостью нужно было старательно отскребать от этой пустой упаковки ценник, чтобы смять и уничтожить его. Тем самым он

пытался скрыть не только отсутствие объекта, но и знак этого отсутствия. Ведь упаковка с ценником — это не просто кусок целлофана, ценник свидетельствует о том, что это именно упаковка, то есть то, что, подобно хайдеггеровской чаше, может нечто вместить. Таким образом уничтожил он «упаковочность» упаковки, сведя ее до простого куска никчемной материи, подобной той, в которой молодой Сократ в разговоре с Парменидом заподозрил отсутствие идеи... Короче говоря, перед нами акт из серии двойного уничтожения в стиле фантазий маркиза де Сада, когда после гибели жертвы нужно упразднить и ее могилу.

Удивительно при этом, что даже в околопсихоаналитических кругах находятся люди, которым до сих пор кажется, что кабинет психоаналитика (как, впрочем, и места для иных форм отношений, вроде врач/пациент или художник/зритель) — место укромное, интимное, защищенное от внешних воздействий, изолированное от жизни и позволяющее, по всей видимости, в силу сложившейся безопасности, созерцать свою судьбу, испытывая исключительно возвышенные чувства. Совершенно противоположного мнения придерживался, например, знаменитый сумасшедший, судья Шребер, который, встретив своего врача господина Флесцига, достаточно быстро понял, что тот оказывает на него сильное воздействие, ставит эксперимент, тайно подвергает внушению, населяет своими нервами его тело и т.д. В итоге Шребер говорит о трещине, связанной с их отношениями, которую он называет «умерщвлением душ», и переживает гибель мира, после которой вступает в бредовые отношения уже не только с врачом, но и с Богом...

Когда кинотеатр воспаляется от огня, который горел на его экране, когда картина смотрит на собственного зрителя, когда «Пусси Райот» начинают молиться в вашем Храме, когда любовь ставит под сомнение ваши социальные роли а ля профессор/студент или врач/пациент, ставит под сомнение бесконечную автоматическую воспроизводимость того или иного вида отношений⁸, тогда возникает Этика. Конечно, это заметил Бадью с его верностью событию, но заметил это до него (и, похоже, не только заметил, но и ответил иначе) Фрейд, указывая в этом месте на подлинные сложности ана-

литической техники, как заметил это и Лакан, в статье про вопрос, предваряющий любой возможный подход к лечению паранойи. Предваряющий вопрос — это и есть вопрос, связанный отношениями с д(Д)ругим (с маленькой и большой буквы), вопрос, возникающий, как мы попробовали показать, и при встрече зрителя с произведением искусства. Психоаналитический термин, в котором этот вопрос воплощается — это перенос.

После холокоста и во время паранойи

О ты, что родила меня — и снова

От семени рождала моего!

Стал братом сын родителю, и мать

Женою сыну...

Софокл. «Царь Эдип»

В начале XX века в математике произошел кризис, который был связан с теорией множеств, с этим раем, по словам Гильберта, из которого математиков чуть было не изгнали. Теорию множеств можно легко представить как теорию отношений, отношений, которые

обычно называют отношениями принадлежности. Так вот, «наивное» вступление в эти отношения с необходимостью приводило к парадоксу, который и заставил задуматься о пересмотре оснований науки. Примечательной в нашем контексте была попытка выкрутиться, которую осуществлял, собственно, автор парадокса, а именно Бертран Рассел в своей теории типов. Если говорить очень коротко, то он создал иерархию, которая налагала запреты на вступления в отношения, ограничивала свободу множеств, так что, например, множествам, принадлежащим одному и тому же уровню иерархии, в отношения вступать запрещено. Одним словом, в системе Рассела нарушение иерархии, нарушение некоторого упорядочивания «поколений», приводит к возвращению противоречия...⁹

Так вот, перенос, как мы и сказали — понятие, связанное с отношениями с другим. И с логической точки зрения происходящее в переносе предстает, скорее, как антиномия, смешение несовместимых, взаимоисключающих позиций, как путаница в иерархии, о чем красноречиво свидетельствовал Эдип в приведенном отрывке: «Стал братом сын родителю...»



Отсюда понятно по меньшей мере, что этические вопросы переноса могут получить перевод на язык логики. И если классическая логика, подобно Фивам, изгоняющим Эдипа¹⁰, поспешно изгоняет противоречия, то психоанализ пытается в данном случае пересмотреть то, что попадает в категорию лжи, то есть отрицания истины.

Подобный пересмотр можно увидеть в истории о гомосексуальной пациентке Фрейда, которой после нескольких сеансов вдруг приснилось, что она вышла замуж за мужчину и нарожала детей (что было очевидной ложью), как и в истории, которую комментирует Лакан, где речь идет о человеке, которому казалось, что он производит лишь плагиат, хотя ознакомление с его работами показывало, напротив, что это у него многие заимствуют... И тот и другой случаи послужили для Лакана поводом предостеречь практиков от поспешного занятия позиции «здорового смысла», то есть от попытки убедить субъекта в том, что он лжет, предостеречь от противопоставления его дискурсу некоторой правды¹¹.

В этом ключе и параноик, который, следуя собственному бреду, уничтожает, буквально или в иной форме, произведение искусства — не является тем, кто просто-напросто ошибается, тем, кто встал на ложный путь, тем, кто лжет, кого надо переубедить, указав ему на его заблуждения. Бред не является ложным суждением о реальности. Читая Фрейда и Лакана, скорее, можно утверждать, что бред — это и есть реальность¹².

При этом за бредовой убежденностью, бредовой верой, в которой бредающего субъекта не получится переубедить, обнаруживается и иная сторона, сторона подозрительности и недоверия, которая, согласно ученику Лакана Жана Мишеля Вапперо, указанную реальность характеризует не в меньшей степени.

Одним словом, Недоверие — это и есть та реальность, в которую попадает произведение искусства в условиях господства паранойи. Отсюда и вопрос: какой этики придерживаться при встрече с подобной реальностью?

Вопрос этот остается открытым.

Как остается еще раз заметить, что недоверие, выражающееся в том, что «все лгут», «ни на кого нельзя положиться» и т.п., вызвано в этом случае тем, что не все было редуцирова-

но к однозначному коду, что остаются вещи, которые высказываются только между строк, не пишутся черным по белому, что пустоте, с которой мы начали, так или иначе удается «втиснуться» в тесную реальность научной субъективности.

Что касается психоаналитического дискурса, то он в этих условиях состоит в том, чтобы от недоверия с его стремлением все записать¹³ попытаться перейти к чтению еще до того, как нечто было записано. Что касается путей искусства, то, возможно, дела обстоят еще интереснее.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 316–326.

² Хотя в реальности, как это заметил Жан-Мишель Вапперо, нужно было дожидаться буквального изобретения этой бомбы, чтобы призадуматься о желании ученого.

³ Функция замены одного означающего на другое, способность перефразировать — фундаментальная языковая способность, которая, согласно Роману Якобсону, вводит метаязыковую операцию, но не прибегая к иному языку, чем язык-объект. Говорить о русском можно и по-русски. Отсюда лакановское выражение: «Метаязыка не существует».

⁴ Жан-Мишель Вапперо приводит в этом месте пример человека, который хотел запретить выражение «солнце встает» или «солнце садится», потому что всем известно, что это не так, и что на самом деле благодаря науке мы знаем, что это земля вертится. См. Vappereau J.-M. Clinique des processus du pœud.

⁵ Эта дыра была нарисована Лаканом на схеме I в его статье «Вопрос, предваряющий любой возможный подход к лечению психоза». Он обозначил ее Φ_0 . См. Лакан Ж. О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза // Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество и Логос, 1997.

⁶ Структура объекта прибавочной стоимости может быть точным образом сформулирована, если следовать идее Лакана, которая возникла, когда его впечатлило, как Маркс описывает смех капиталиста. См. Lacan J. Le Séminaire XVI. Paris: Seuil, 2006. Как это ни удивительно, но Лакан связал образование прибавочной стоимости и структуру остроумия. На се-

минаре «Узел», который проходил в этом году в РГТУ, нам удалось записать эту структуру, исходя из различия двух топологических объектов: зацепления и борромеева узла.

⁷ Отказ от измерения означающего — это то, что выше мы описали как упразднение речевой фигуры в пользу так называемой реальности, ну или в пользу чего-то, что неплохо схватывает выражение «здравый смысл». Описанную функцию речи можно было бы как раз и увидеть в отклонении от этого здравого смысла, который в ином ракурсе несколько напоминает умственную отсталость. Так, одна пятилетняя участница одного из наших проектов спросила специалиста: «Как ты думаешь, а какого цвета котенок по имени Уголек?» Она чрезвычайно расстроилась, когда специалист, мысля здраво, сказал, что, скорее всего, он серый или черный. «Нет, это ужасно! Уж лучше бы он был белым!» Тем самым она обратила внимание не только на то, что имя собственное по определению ничего не сообщает о свойствах объекта, который его носит. Так, в Светланах, к примеру, нет такого общего свойства «светлановость»... Но самое главное, эта девочка отметила, что в том и состоят функция и авторитет речи, чтобы вводить в мир несоответствие, которое, ускользая от фиксированного кода, может в некоторых случаях обернуться наслаждением от поэтического творения, а в некоторых вызвать приступ подозрительности, тревоги, желания его (несоответствие) упразднить в пользу записи черным по белому.

⁸ Любовь — знак смены дискурса. См. Лакан Ж. Семинар 17. М.: Гнозис, 2008.

⁹ Примечательна эта теория не как призыв, которому стоит следовать, но лишь как пример, который лучше позволяет понять происходящее. В рамках данной статьи мы не пытаемся сделать шаги в направлении формализации переноса, исходя из теории множеств, что, однако, пытался осуществить Лакан. Иногда в этом контексте он напоминает последователя Бертрانا Рассела: «Именно смешение поколений Библия и все традиционные законы предают проклятию как словесную скверну и пагубу для грешника. И мы прекрасно знаем, какое пагубное воздействие, вплоть до разрушения личности, может оказать на субъекта фальсификация родственных связей, если ложь находит опору и поддержку в окружении. Не менее губительные последствия могут возникнуть в случае, когда мужчина берет в жены мать женщины, от которой у него был ребенок: братом этого последнего окажется тогда брат его матери... Даже простое смешение поколе-

ний, происходящее с рождением позднего ребенка от второго брака, молодая мать которого оказывается ровесницей его старшего брата, может привести к почти таким же последствиям...» Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.

¹⁰ На это гневается Эдип в «Эдипе в Колоне», считая подобное решение «недалеким». Как, впрочем, и психоанализ ложно сводить, как это часто делают, к дискурсу поиска вины, ибо Фрейд как раз и занят был тем, чтобы то, что он назвал «муки совести», Сверх-Я и т.д. не преследовало бы так невыносимо.

¹¹ Только речь не о том, что тем самым Лакан легитимировал психоанализ как нечто, что занято иррациональным. Фрейд, согласно Лакану, не отменил, но сместил рациональное, ну или обнаружил его там, где его не ожидали увидеть... Вопрос в том, насколько эта находка позволяет приблизиться к разрешению проблем бреда.

¹² В «Вопросе, предваряющем...» Лакан, собственно, и отмечает, что бред — то, что реальность восстанавливает, то, что позволяет ей существовать. При этом реальность судьи Шребера Фрейд описывает как асимптотическое приближение к желанному событию (союзу с Богом), где асимптотичность, вечное приближение — это и есть единственное, что реально от этой фантазии (желанного события) отличается.

¹³ Записать, например, количество чаевых, которое надо платить в кафе, ну или сексуальную ориентацию, одним словом, все то, что «на лбу» не написано... Тенденция, которая, согласно Вапперо, и привела к печально известным желтым звездам, маркировавшим евреев.

Александр Бронников

Родился в 1982 году в Долгопрудном.
Психоаналитик. Ученик Жана-Мишеля Вапперо.
Живет в Москве.

Ольга Бронникова

Родилась в 1985 году в Москве.
Психолог (МГППУ), клинический психолог
(Санкт-Петербургский научно-исследовательский психоневрологический институт им. В. М. Бехтерева), психоаналитик.
Живет в Москве.



Катрин Ненашева «Не бойся», 2015. Документация перформанса. Предоставлено автором.

Павел Митенко,
Сильвия Шассен

Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции

Этот текст посвящен Московскому акционизму (далее МА) в его современных формах. Акционистские практики периода консервативного поворота имеют общую тенденцию к эксперименту взаимодействия, что дает основание воспринимать их как новую волну МА. Она особенно важна тем, что ее протагонисты показывают возможность свободного действия во время реакции. Наш анализ акционизма третьей волны призван раскрыть ту этику взаимодействия, которая обуславливает ее освободительный потенциал, а также предложить подход, снимающий распространное в художественной критике противопоставление этики, эстетики и политики.

Три акции

После акции «Угроза»¹ в январе 2015 года Петр Павленский оказывается под следствием. Во время судебного процесса в апреле 2016 Павленский устанавливает «регламент молчания», а для своеобразного художественного высказывания вызывает в качестве свидетелей защиты трех секс-работниц, оплатив их. На вопрос — является ли акция «Свобода» (2014) искусством? — все они отвечают отрицательно. На вопрос — осквернение ли это? — две из них отвечают утвердительно. Искомый эффект — профанирование суда, демонстрация его «равнозначности» prostituiрованным (как с точки зрения положения в обществе, равно порабаощающем всех, так и дискурса порабаощенных,

разделяемого и судьями, и вызванными свидетелями²).

В 2015 Катрин Ненашева в составе благотворительной организации, в которой тогда работала, оказывается в женской тюрьме. Одна из заключенных, увидев у нее фотоаппарат, воодушевленно просит сделать снимок, чтобы отправить родственникам, поскольку на протяжении всего времени нахождения в тюрьме была лишена такой возможности. Ненашева с удовольствием соглашается, однако администрация в жесткой форме отказывает заключенной, что вызывает возмущение художницы. Этот случай и дал импульс акции «Не бойся». В течение месяца Ненашева постоянно ходит в тюремной робе, регистрируя отличия, которые этот факт вносит в ее взаимодействие с городом. Завершается акция на Красной площади, где Ненашеву обривает наголо Анна Боклер, что приводит к задержанию обеих.

Впоследствии в интервью художница объяснила смысл и мотивы акции: возвращение заключенных в зону видимости, актуализация проблемы реинтеграции бывших заключенных в общественную жизнь. Помимо этого, акция раскрыла и другие аспекты. Встреча в публичном пространстве с человеком, облаченным в тюремную униформу, меняет взгляд и поведение прохожих. Обязательное ношение униформы и запрет на фотографирование отнимает у заключенных — и у самой Ненашевой во время акции — право на создание своего индивидуального образа.



Дарья Серенко «Тихий пикет», 2016. Документация акций. Предоставлено автором.

Дарья Серенко в марте 2015 года начала бессрочную акцию «Тихий пикет» (далее ТП) — она выходит в публичное пространство с плакатом, надписи на котором варьируются по форме и смыслу: короткие, иногда поэтические тексты, рисунки, простые вопросы, политические слоганы, иногда статистика. Затрагиваемая проблематика — от лично пережитого до социально-политических вопросов, в которых темы феминизма, ЛГБТК-сообщества, различного рода дискриминированных занимают центральное место.

Возникающие взаимодействия с прохожими и пассажирами затем описываются в отчетах, размещенных в социальных сетях. Через хэштег #тихийпикет участие в акции становится доступным каждому. Один случай кажется нам особенно показательным: 10 мая 2016 Дарья Серенко едет в метро с плакатом, на котором написано стихотворение Г. Иванова «Хорошо, что нет царя»³. У нее завязывается диалог с полицейским, в ходе которого страж порядка в исповедальных интонациях признается, что у него возникает внутренний конфликт — он сопереживает и сочувствует людям, которым грозит депортация, но по долгу службы должен действовать согласно закону. Перед выходом из вагона он делает знак двум людям,

мигрантам, которых сопровождал в полицейский участок.

Вышеописанные акции мы относим к третьей волне МА. Она отличается от первой волны — начавшейся акцией «Э.Т.И. — текст» (1991) движения Э.Т.И. на Красной площади и закончившейся под давлением спецслужб после вмешательства акционистов в «реальную политику» акцией «Против всех» (1999) — равно как и от второй, начало которой положили акции группы «Война», например, «Ебись за наследника Медвежонка» (2008), во время предвыборной президентской кампании 2008 года и завершило тюремное заключение участниц группы «Пусси Райот» после «Панк-молебна» (2012). Тем, что помещает в центр внимания сам процесс коммуникации, длящийся иногда месяцами, в то время как ее предшественники проводили стремительные акции, главными и единственными героями которых были сами акционисты. Именно это отличие и определяет этический поворот МА.

Коммуникация от слова «commun»

Акции третьей волны требуют анализа акционистской утвердительности. Сообщение акции никогда не бывает пустым, даже если ее не сопровождает ясный дискурс, как у группы «Война». Жесты акционистов уже транслируют сообщение, но слишком часто, вычерчивая героическую фигуру, нигилистически противопоставленную миру, едва оставляют место солидарности. Павленский доводит эту нигилистическую тенденцию акционизма до отрицания акцией себя, то есть действующего начала, и превращения в свою противоположность — зрелище. Это совершенно ясно в «Фиксации» (2013): ее статичная форма репрезентирует застой в обществе⁴. Радикальный монотеатр известных перформансов Павленского тяготеет к *репрезентативной парадигме* и преимущественно не является искусством действия. К акционизму же мы относим, помимо уже названного случая с секс-работницами, беседы Павленского со следователем Павлом Ясманом, в результате которых последний уволился из Следственного комитета, стал адвокатом и был готов выступить в защиту

Павленского уже на первом заседании суда. То, что отличает эти акции Павленского, и является характерной особенностью третьей волны: утверждение длительного процесса коммуникации, а не героических акционистских фигур⁵. Участники ТП уже более года проводят свое время в публичных пространствах за разговорами с пассажирами и прохожими. Во время акции «Не бойся» Катрин Ненашева в тюремной робе пыталась устроиться на работу, посещать кафе, покупать продукты в магазинах, а также фотографироваться со знакомыми и незнакомыми людьми, исследуя реакции горожан. К тому же она отправляла сделанные фотографии женщинам-заключенным, надписывая на них контакты волонтеров, желающих вступить в переписку.

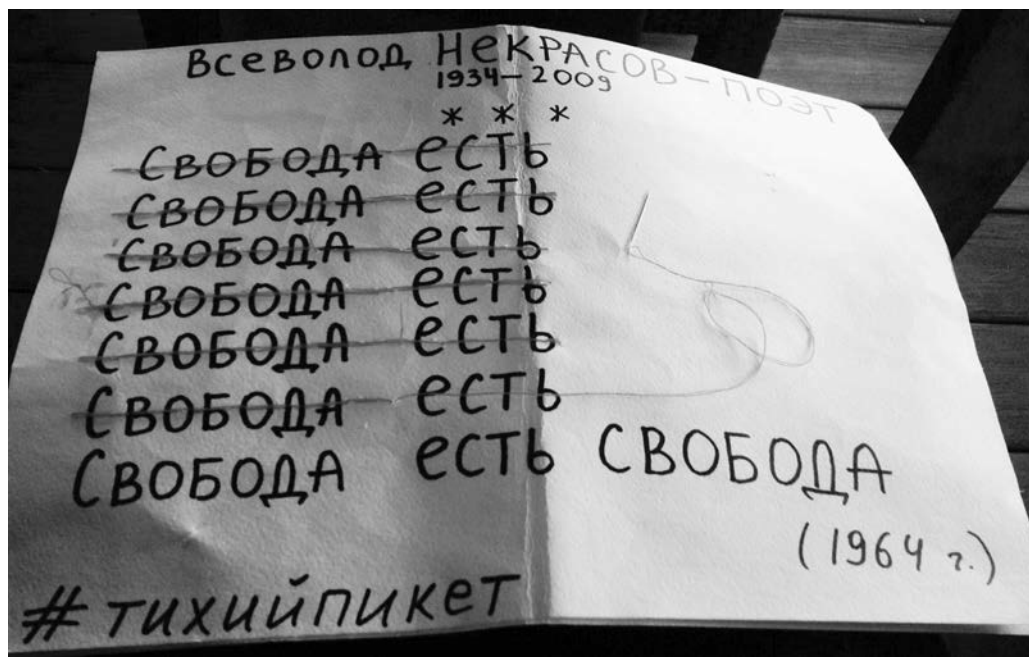
Принадлежность акций третьей волны к акционизму определяется соединением освободительного потенциала искусства с политически действующим началом. Отличает третью волну от первых двух то свойство, что уже непосредственно в процессе своего длительного развертывания она умно-

жает формы общего. Таким образом, третий акционизм раскрывает этическое измерение публичного действия, создавая пространства не только разногласия, но участия и сочувствия.

Этика свободного действия

Каковы ориентиры, позволяющие провести ясное различие между подражанием господству и освобождением от него? Согласно Арендт⁶, любой поступок немалым вне допущения возможности свободы, а любая политика находит в ней свой смысл. Но либеральное понимание демократии опирается на идеал *свободы воли*, в то время как античное — *свободы действия*.

Арендт находит образец свободы в античном полисе, где политическое действие превосходило идущий из эго мотив и требовало искренности. Свободное действие с необходимостью трансцендирует как личный или корпоративный интерес, так и овнешненную цель, не потому что они не важны, но поскольку ограничивают. Активность



Дарья Серенко «Тихий пикет», 2016. Документация акций. Предоставлено автором.



Петр Павленский «Без названия», 2015. Предоставлено автором.

вдохновляется принципом, основывающим мир как общее, а свобода требует виртуозности в отношениях с собой и с возможностями, дарованными фортуной. Искусство свободы сродни исполнительским искусствам и в том, что ему необходима публичность. «Греческий полис был некогда именно той "формой правления", которая обеспечивала людей пространством для выступления, где они могли действовать, некоего рода театром, где могла явиться свобода»⁷.

Такое действие является этическим *par excellence*, поскольку реализует какой-либо из фундаментальных принципов общей жизни, будь то порок или добродетель. Для Арендт манифестация этого принципа длится не дольше его исполнения. Вероятно, потому что этику невозможно декларировать, ее можно только осуществлять. Этика — это практика общего. Практическая этика находится в основании оригинальной онтологии поступка Михаила Бахтина. Этическая мысль, согласно Бахтину, должна быть избавлена от теоретизирования, поскольку регулирует действия в реальном мире, а не в мире абстрактных интеллектуальных построений. Этика есть проведение в данный момент связи между полнотой нашего единичного существования и единственным событием мира. Теоретические соображения остаются внеш-

ними такой задаче: мысль идет после действия, она может существовать для него, но не является его этическим основанием. Поэтому Бахтин притязает основать «первую философию», помысленную изнутри поступка. «Только изнутри действительного поступка, единственного, целостного и единого в своей ответственности, есть подход и к единому и единственному бытию в его конкретной действительности, только на нем может ориентироваться первая философия»⁸.

Поскольку этическая мысль — это мысль действия, мысль в действии, ее единственным императивом является практическое принятие ответственности за индивидуальность своего бытия. Однако эта ответственность не эгологична. Как и в построениях Арендт, у Бахтина действие направляется внутренним импульсом, вдохновленным внешним принципом сообщества. Если Арендт, описывая свободное действие, акцентирует фундаментальные принципы жизни сообща, то Бахтин делает акцент на парадоксальных отношениях сингулярных «я» и «другого», которые он называет архитектурикой поступка, развернутой между тремя точками: «Я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого». Нерв единственного события бытия натянут противопоставлением восприятия единичного «я» и единичного «другого», а смысл этого события «есть абсолютное себя-исключение»⁹. Это себя-исключение коммуникации более детально артикулировано в философии сообщества Жана-Люка Нанси, которая непротиворечиво резонирует с философией поступка Бахтина. Для Нанси взаимодействие определяется преодолением личностей в экстремальном выставлении себя навстречу друг другу, в результате которого коммуницируют уже не личности, а сингулярности, разделяющие свои становления и превосходящие отношения иерархии как соположенные уникальности.

Сообщество поступка образует этическое основание, общее для своих политических и художественных проявлений, что разрешает противоречия между этикой, эстетикой и политикой, активно дебатлируемые в художественной критике вокруг политически и социально вовлеченного искусства. Со-

гласно Бахтину, архитектура поступка стоит за любыми ценностями: научными, эстетическими, политическими, социальными или религиозными. Как искусство, так и политика, существуя как самоценные практики абстрагирования, получают свой полный смысл только при рассмотрении с единственного места того, кто впускает их в свою единичную жизнь¹⁰. Значит, их оценка приобретает завершенность в этическом измерении, но без всякой редукции к проверке на соответствие набору моральных догм, которых в этике Бахтина не существует.

Противоречия видимости

Речь не идет об отказе от искусства. Имея дело с таким по преимуществу политическим материалом, как власть, акционизм совершает с ним ровно ту операцию, которую Жак Рансьер обнаруживает в основании практик современных художников. Точно как скульптура, инсталляция или перформанс, акция «дается в специфическом опыте, который подвешивает обычные связи не только между видимостью и реальностью, но и между формой и материей, активностью и пассивностью, рассудком и чувственностью». Внося в городской пейзаж образ заключенной, театрализуя судебный процесс и превращая судей в актеров своей драмы или ежедневно появляясь в городском пространстве вместе с плакатами на негласно запрещенные темы, эти акции, как и акты искусства у Рансьера, определяются «принадлежностью к иному чувственному средоточию, нежели средоточие господствующее»¹¹.

Как художники, подвешивая отношения власти, акционисты «выставляют» установленные ей ограничения, обычно остающиеся фоном повседневности; но тем же действием они приоткрывают пространство свободы, скрываемое занавесом власти. Для Катрин Ненашевой эта подвешенность важна тем, что вносит в отношения неопределенность, пластичность и запускает обмен (социальных) ролей¹². Для Дарьи Серенко она появляется, когда удается «выбить разговор из привычного круга аргументации, уже принадлежащего власти»¹³. Обе акцио-

нистки описывают эту подвешенность как художественный элемент действия. Но он вносит моменты игры непосредственно в социальный контекст, открывая его неизвестному и требуя виртуозности в отношениях с властью, а не в рамках художественной условности.

«Я не прописываю сценария, но понимаю, что в какой-то момент мне нужно будет закончить. (Это тоже момент исследования, необходимого, чтобы понять, каким будет финал моего спектакля...) Я как бы уже вышла на сцену, но совершенно не знаю, чем все это закончится, я исследую свои импульсы, свои реакции и реакции других людей на меня, от этого будет зависеть финал, и мне самой интересно, каким он будет. Мне нужно прожить акцию, чтобы понять, какое высказывание сделать публично, помимо ежедневного ее хода. Месяц ношения тюремной робы является временем, ко-



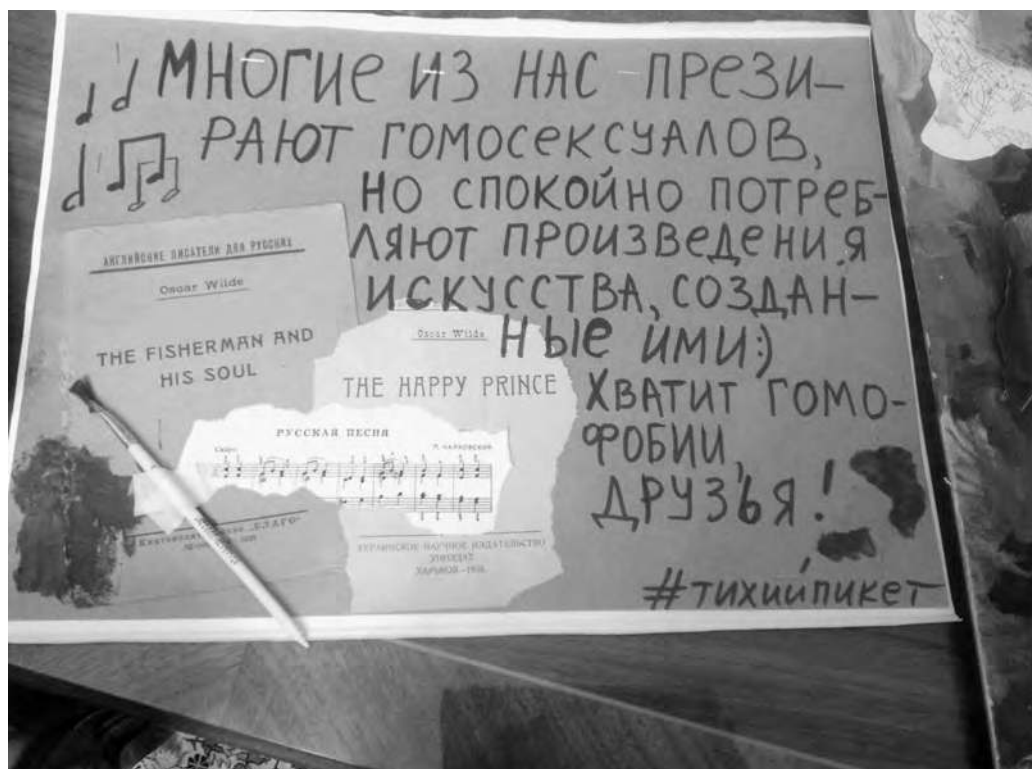
Петр Павленский «Без названия», 2015. Предоставлено автором.

торое позволяет сделать честное, со стороны человека, который не был заключенной, высказывание, транслируемое затем в СМИ. Или, возможно, не сделать его. Или сделать менее провокационным»¹⁴.

Ту же операцию продельывает и Павленский, театрализуя судебный процесс прямо со скамьи подсудимого. По собственному заявлению, он остается его зрителем¹⁵, но зрителем действительно освобожденным, то есть влияющим на ход процесса. Так акционизм непротиворечиво соединяет акт искусства с актом политики, продолжая романтическую «свободную игру способностей» (Шиллер) в свободной игре социальных ролей и личных отношений, свободной игре форм жизни (Тиккун).

Поступки сообщества наталкиваются на подчиняющие диспозитивы. Но вокруг его действий обустраивается целая независимая акционистская территория: освобожденное

тело, взаимодействие с окружением, размещенная в СМИ документация, отчеты и декларации, полемика в социальных сетях, личные встречи, группы чтения. Третий акционизм разворачивает свои (контр)диспозитивы, позволяющие продолжать свободное движение. Акционисты третьей волны развивают впечатляющую независимость от художественной системы и политических структур. Многообразные опыты самоорганизации Катрин Ненашевой и ТП, их переприсвоение образовательных и исключающих институций заслуживают отдельного исследования. Здесь мы рассмотрим только медийный аспект поддержания сообщества, с тем чтобы задаться вопросом: достигая автономии в отношении институций, не оказываются ли они захвачены большими СМИ? Действительно, акционисты могут занимать критическую дистанцию по отношению к социальности даже без институциональной



Дарья Серенко «Тихий пикет», 2016. Документация акций. Предоставлено автором.

поддержки и контроля над художественным процессом — в то время как даже самые передовые художники еще нуждаются в этом — по замечанию Гранта Кестера¹⁶. Но прерывая власть в ходе акций, не возвращают ли они ее при изготовлении и распространении образов, как это делают художники взаимодействия — по замечанию Клер Бишоп?¹⁷

Привлечение внимания является одним из ключевых элементов стратегии акционизма. Акционисты первой и второй волн высказывались от первого лица, третьи вводят в зону видимости угнетенных. Однако эта стратегия уязвима для этической критики: во-первых, понятие видимости предполагает, что индивид пассивен и сведен к объекту взгляда, во-вторых, проблематичен сам факт внешнего конструирования общности через медийную демонстрацию ее представителей. Ясно, что Павленский не собирался защищать права секс-работниц, а хотел обратить стигматизацию, накладываемую на них обществом, против самого общества и, в особенности, своих судей. Между тем грубая инструментализация трех женщин, послуживших ему воплощением оскорбления, ярко показывает концептуальные проблемы политики придания видимости. Все сексуальные работницы не смогут узнать себя в трех женщинах, использованных Павленским (кстати, само употребленное им дискриминирующее выражение «проститутки» не определено, в то время как приглашены они были именно как такие). Видимость как средство политического действия предполагает, что угнетенные и те, кто притязает сделать их видимыми, зависимы от выбора редакции издания, транслирующего акцию и решающего, что достойно внимания, а что нет.

Кроме того, политическое обращение к видимости рискует контрабандой протасовать идею того, что «степень существования индивида измеряется количеством и качеством восприятий, в которых оно представит объектом для другого». Философ Ив Ситтон видит за этой предпосылкой «онтологию видимости», опору «капитализма внимания», ассоциируемую с монополией на него СМИ¹⁸. Ситтон пишет, что количество времени, проводимого за использованием информацион-

ных технологий, ставит внимание в один ряд с другими видами труда. Традиционные и социальные медиа устроены так, чтобы эксплуатировать внимание, получая выгоду за счет собственных пользователей. Опираясь на исследования в области нейронаук, Ив Ситтон определяет различные модальности внимания: экстренность, верность (привлечение публики, потребительская лояльность), проекция и погружение. Он показывает, что СМИ держат нас в постоянном состоянии экстренности, чтобы сделать восприимчивыми к информации, особенно рекламе, которая приносит им доход. Уведомления Facebook, бипы телефонов служат для укрепления захвата. Это принцип «базза», той сенсационной информации, которая мгновенно распространяется широко в интернете. Ив Ситтон считает, что современное искусство провоцирует то же состояние экстренности. Но массмедиа при этом требуют внимания «проекции», которое опирается на элементы языка (хэштеги), лица (телеведущих), идеи, которые уже знакомы, ежедневно повторяемы и благодаря этому легко нас ассимилируют. Художники, напротив, ищут возможность вызывать внимание погружения, которое, мобилизуя достаточно долго и глубоко наши интеллектуальные ресурсы, ставит под вопрос сами критерии восприятия. Это разделение схематично, но позволяет понять парадокс акционизма в эпоху «капитализма внимания». Действительно, с одной стороны, внимание и «базз» жизненно важны для акций, потому что гарантируют максимальную видимость, необходимую для достижения политического значения, ведь «новые классовые сражения противопоставляют *“тех, кто появляется в медиа, и тех, кто там не появляется”*» (Георг Франк, цитируемый Ситтоном). С другой стороны, пытаясь провоцировать внимание, слишком часто опираются на инструменты и механизмы капитализма внимания, не контролируя принципы распространения информации.

Что же из этого следует относительно обсуждаемых здесь акций? Они вызвали к жизни множество публикаций, которые еще предстоит проанализировать, равно как и задействованные типы медиа. Но сложно

избавиться от ощущения, что в описаниях акцентируются те аспекты, которые помещают в центр акции героическую фигуру акциониста. Иногда это действительно заложено в концепции самой акции, как в процессе Петра Павленского, который если и призывает голоса других, то именно для того, чтобы говорили о нем, а не о себе. Имя Павленского всегда выносится в название статей, в то время как сексуальные работники, даже когда их речь передается полно, остаются на втором плане. Изобразительный ряд, документирующий акцию «Не бойся», делает из Ненашевой главную героиню драмы, исключительно ее лицо или фигура на фоне прохожих появляются в интернет-изданиях (только в фейсбуке можно найти снимки с горожанами). В больших СМИ она появляется как знаменитость, чьи персональные вкусы становятся предметом обсуждения, например, в статье, посвященной ее любимым книгам¹⁹. Дело не в том, чтобы критиковать эти акции в целом. Но важно заметить, что их медиатическое обращение всегда ставит на первый план фигуру акциониста, а те, кто является целью акции, без кого невозможен ее сюжет, не достигают видимости.

Наша этическая критика онтологизации видимости продолжает мотив критики Бахтина в адрес онтологизации эстетики. «Попытка найти себя в продукте акта эстетического видения есть попытка отбросить себя в небытие, попытка отказаться от своей активности с единственного, внеположного всякому эстетическому бытию места и полноты его реализации в событии-бытии...» В отношении тех, кого освобождают, политика видимости рискует вырвать их образы из поступающей и взаимоучастной динамики сообщества. А в отношении зрителя или читателя — «эстетически созерцать — значит относить предмет в ценностный план другого»²⁰ — она не оставляет возможности участия в актах освобождения и, значит, практически соотносит свою единственную и конкретную жизнь с угнетенными. Объективация и пассивизация угнетенных, находящая завершение в возвышающейся фигуре героя, рискует поместить политику видимости по ту сторону этики освобождения. Эти-

ческая мысль изнутри действия входит в противоречие с внешним выбором работников СМИ, а принятие ответственности за единственность своей жизни влечет установление коммуникации между телами в их единичности, а не в качестве идентичностей или абстрактных обобщений. Здесь этическая критика сливается с художественной, поскольку именно художественные моменты акции раскрывают ее участников и вызывают к виртуозности перед лицом каждого существа и каждой ситуации.

Нам могут возразить, что во имя политической необходимости можно отбросить этические тонкости и что акционисты, даже оставаясь в центре внимания, делают вклад в видимость заключенных и секс-работниц и, более того, подрывают функционирование медиа. Это правда. Однако, разбивая видимость власти, акционисты одновременно миметируют ее, перечеркивая свои политические достижения.

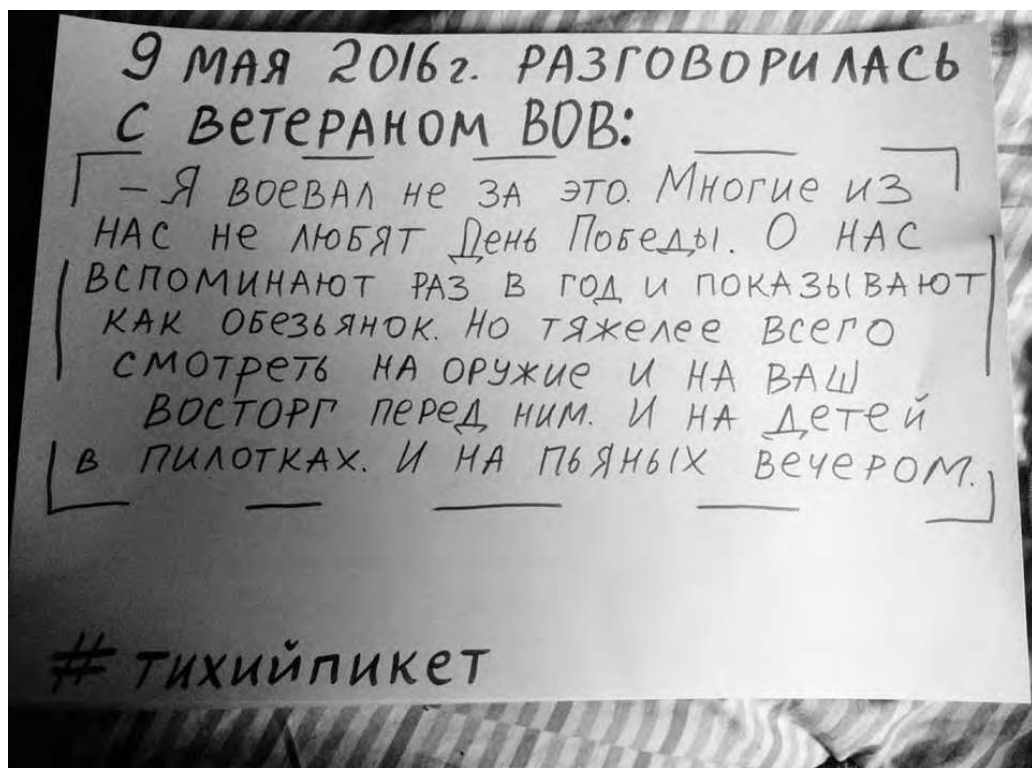
Хореография свободы

Что отличает ТП от акций Петра Павленского и Катрин Ненашевой? Конечно, иницировавшая его Дарья Серенко дала множество интервью и сама служила объектом героической трансфигурации в посвященных ей статьях. Но она неоднократно выражала сомнения по поводу героической концепции художника. Также организационное, а не декларативное раскрытие акции другим участникам ставит под вопрос глорификацию уединенной фигуры акциониста. Кроме того, благодаря длительности ТП и практике регулярных отчетов о нем, акция становится значительно более процессуальной и интерактивной. Другие акции третьей волны тоже включают публикации до своего завершения, но в статьях о «Не бойся» или процессе Павленского моменты импровизации и личных отношений теряются за изображением монологического действия.

Их отношения к медиа тоже различны. Медиатическая видимость ТП не ограничена распространением информации об акции, напротив, сама делает возможным взаимодействие и участие. В дополнение к сообщениям в прессе, ТП опирается на медиа поль-

зовательского контента, как Фейсбук или Вконтакте. В силу вездесущего присутствия рекламы на их страницах, эти социальные сети, конечно, являются частью «капитализма внимания», который анализирует Ситтон, но позволяют пользователям создавать собственное содержание, даже если его освещение ограничено. Несмотря на то, что ТП сильно медиатизирован, его открытость для онлайн и непосредственного участия, через дискуссии в комментариях или на улице, создает условия для внимания другого рода. Помещая на второй план медийности акционисток, а на первый выдвигая процесс коммуникации, ТП возвышает то, что Ив Ситтон в той же работе называет «со-внимание». Оно подчиняется трем принципам: принципу взаимности («внимание должно иметь возможность циркулировать между участниками двусторонним образом»); усилии аффективной настройки («невозможно

быть действительно внимательным к другому без сочувствия»); практикам импровизации («чтобы вызвать внимание других, необходимо научиться выходить за пределы заранее заданной рутины и открыться рискам [и техникам] импровизации»). Взятые с собой плакаты, как и относительная медийная видимость, помещают акционисток ТП в центр внимания, но то, что возвращает их к со-вниманию (принцип взаимности), — это принятие любой коммуникации без того, чтобы чрезмерно провоцировать ее. Они стараются отвечать вежливо, нейтрально, без агрессии (усилие аффективной настройки). Они должны адаптироваться в каждой ситуации (практики импровизации). Это со-внимание более важно, чем видимость пассажира, с которыми акционисты входят в диалог. Правила ТП специально запрещают снимать акции, чтобы сохранять непосредственность взаимодействия. Вместо



Дарья Серенко «Тихий пикет», 2016. Документация акций. Предоставлено автором.

того, чтобы делать видимыми неких угнетенных, превращая их в пассивные медиа-объекты, ТП делает действующими лицами процессы диалога и слушания:

«...На самом деле я сама в себе замечаю — особенно когда ты не являешься никаким политическим субъектом, не ощущаешь свою субъектность, — что человека с плакатом воспринимаешь, с одной стороны, как нечто очень чужеродное, а с другой стороны, как продолжение городского ландшафта. Его не воспринимаешь всерьез и чувствуешь агрессию его сообщения, потому что это попытка нарушить твоё личное пространство. И я думала, как же сделать так, чтобы нарушить, но в рамках дозволенного: чтобы человек ощущал, что он сам это прочитал, сам это увидел, а не я ему это показала»²¹.

В связи с этим стоит обсудить правила, предложенные ТП на своей странице Вконтакте. Их роль заключается в том, чтобы обустроить условия возможности акции таким образом. *С одной стороны, ТП прерывает информационный поток, распространяе-*

мый средствами массовой информации в режиме экстренного внимания, чтобы сигнализировать о внимании иного типа; с другой стороны, ТП создает основу для коллективного действия. Таким образом, ТП приближается ко множеству протестных движений, развившихся в последние годы благодаря социальным сетям. Паоло Гербодо в «Твиты и улицы: социальные медиа и современный активизм»²² объясняет, что социальные сети, так же, как журналы и памфлеты в XIX и в начале XX века, позволяют «конструировать хореографию собраний, то есть символический процесс создания публичного пространства, который облегчает и направляет физические собрания чрезвычайно рассеянного и индивидуализированного сообщества». Гербодо считает принципиально важным сохранять оба уровня действия: виртуальное публичное пространство и физическое публичное пространство, подготовленное в интернете, но появляющееся на площадях, улицах или в метро. Анализируя египетскую революцию 2012, испанское



Петр Павленский «Фиксация», 2013. Предоставлено автором.

движение Возмущенных и движение Оккупай, он показывает, что социальные сети позволяют обсуждать формы коллективного действия и распространять их. Так и правила ТП объясняют, как делать плакат, как писать отчет, показывают точки конвергенции, которые должны собирать участников (отказ от любой дискриминации, в основном). Также они приветствуют доброжелательность, раскрывая ее политическое значение: «Вот уже в момент разговора, когда люди меня что-то спрашивают, политическое расширение и происходит»²³. Интересно, что эта хореография коллективного действия является хореографией внимания, которое «внедряется в поток коммуникации, с целью сделать короткое замыкание изнутри последнего»²⁴ и привнести в сердце неравного обмена, который провоцируют медиа, основываясь на внимательном диалоге.

Посредством акцента на внимании, коммуникации и взаимодействии, а не индивидах и идентичностях, медиастратегия ТП позволяет, в скромном масштабе и со многими неудачами и разочарованиями, облегчить переход из состояния медиаобъекта в состояние этического агента.

Страх и власть

В заключение важно внести ясность в понятие власти, которое мы до сих пор оставили неопределенным.

Свободное действие, по Арендт, требует не только виртуозности, но и смелости, выводящей своих протагонистов за пределы интересов — частных или корпоративных — поддержания жизни. Благодаря смелости действие раскрывается зову общего, в котором находит свой принцип и свой мотив. Именно эта способность отличает арену публичного исполнения свободы в полисе от арены репрезентации или извращения²⁵ (Клоссовски) полиса, становящейся определяющей эстетической парадигмой. Мы не хотим отказать художникам в присутствии духа, но эстетическая деятельность, привязанная к которой отличает их идентичность от других идентичностей, не существует вне поддерживающей ее художественной системы. Быть художником сегодня — значит стро-

ить личную карьеру и реализовывать интересы художественной корпорации. Но художественный мир не является общим, хотя и выдает себя за таковой: он способен лишь отражать или травестировать общий мир, но не принадлежит ему (вспомним замечания Гранта Кестера и Клер Бишоп).

Смелость свободного действия находит противоположность в страхе. Именно страх когда-то научил Анатолия Осмоловского отличать волю к искусству от воли к власти. Осмоловский сам не раз публично благодарил сотрудников спецслужб за этот акт эстетического воспитания, состоявший в насилии над участниками акционистского движения после кампании «Против всех». Что же, чувство юмора всегда было его сильной стороной. Но акционисты не хотят выучить урок эстетического разрыва с действительностью, предпочитая, напротив, приводить художественное обещание свободы в действие. Можно сказать, что страх является общим врагом акционистов, поскольку ставит их перед невозможным выбором между тюрьмой из камня и тюрьмой из страха²⁶, что подводит нас к вопросу власти.

Согласно Арендт, страх толкает общество к либеральной политике безопасности. Эта политика вместе со страхом изгоняет из общества и свободу. Точнее, она заменяет свободу действия, требующую смелости, свободой воли, лишенной продолжения в действии и безопасной, но порождающей немощных монстров «силы воли» и «воли к власти», бесконечно жаждущих мощи именно в силу своей беспомощности и поэтому вынужденных прибегать к власти суверенного насилия²⁷. Идеал свободы как воли имманентен грубому отпавлению суверенитета; он занимает место идеала свободы как действия, имманентного виртуозной демократичности полиса.

Теперь ясно, где оказывается политика видимости, когда покидает территорию этики. Можно сказать, что она становится неэтичной, однако это будет упрощением, поскольку любая коммуникация сохраняет долю практического обещания свободы. Суверенитет, основанный на утверждении частной воли, не способен к практике общего, вместо этики он утверждает мораль, от-

правляющую превентивное насилие там, где еще не использует полицию. Искусственность морали, как и подменяющий этическую практику моральный дискурс согласных, ясно показывает аргументация секс-работниц, заявивших о том, что Павленский подает дурной пример молодежи, ненормален и провоцирует вседозволенность²⁸.

Возможно, не только репрессии, но и близость акционистского героизма к логике суверенитета испугала когда-то Осмоловского, наложив двойной запрет на свободу: под страхом власти и под страхом стать властью. Все же политика акционизма открывает горизонт свободного действия. Такое действие не знает внешних предписаний общественной морали, оно возникает до любых интеллектуальных ориентиров и деклараций. Этика свободного действия исполняется в зазоре между личным и общественным, где раскрывает возможность свободы; она исходит из своего осуществления, в акте участия связывая единичное и общее и не зная другой цели, пока не начнет исполнение. Акционизм третьей волны, хотя и не всегда оставаясь этичным, сдвигает этическую проблематику из области морализующих абстракций в сферу конкретных отношений, проводя в них базовое этическое различие. Это различие между политикой личной свободы, реализуемой только через насилие, и политикой со-участия, реализуемой в действии, убежденном в возможности свободы вместе с другими.

Акционизм третьей волны возвращает видимость сообществу как своему этико-политико-эстетическому обещанию, пропавшему из поля зрения второго; но, в отличие от первого акционизма, идет дальше в развертывании необходимой сообществу организационной оснастки. Он разворачивает свои (контр)диспозитивы вокруг сингулярных мгновений искусства, вплетая их в длительное и последовательное решение политической задачи. Объединяя в одном акте свободу игры и смелость политики, акционизм наметает связь между тактической свободой отношений (малые дела) и стратегической свободой мира как общего.

Возможно, именно это и есть победа над страхом: быть странным, быть единствен-

ным, быть в меньшинстве — и вступать в открытые неизвестности отношения с большинством. Реальная победа над суверенной властью там и тогда, где и когда она утверждает свое господство, вызывает тайное или явное восхищение акционизмом и привлекает внимание к нему.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Описание акций групп «Война», «Пусси Райот», а также перформансов Павленского можно найти в Википедии, где они сопровождаются впечатляющей источниковой базой. Описания более ранних акций, описанных в статье, можно найти на сайте Анатолия Осмоловского, доступно по <http://osmopolis.ru/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 28 мая 2017.

² Волчек Д. Его били 8 человек // сайт *Радио Свобода*, 17 мая 2016, доступно по <http://www.svoboda.org/a/27740927.html>.

³ Серенко Д. Отчет об акции на странице в Фейсбуке, 10 мая 2016, доступно по https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1035754956460471&id=100000779281759.

⁴ «Акцию можно рассматривать как метафору апатии, политической индифферентности и фатализма современного российского общества», — пишет Павленский в заявлении, опубликованном по поводу акции // *Грани.ру*, 10 ноября 2013, доступно по <http://grani.ru.org/Politics/Russia/activism/m.221013.html#fix>.

⁵ Сам Павленский не считает случай в суде акцией, подчеркивая решающую роль случайности и других агентов. То же самое делаем и мы, но не для того, чтобы вывести это событие за пределы акционизма, а чтобы зафиксировать его принадлежность к третьей волне. «Все, что я делаю в целом, я понимаю как процесс утверждения границ и форм политического искусства. Процесс — это борьба за именование. В этом процессе есть события политического искусства (акции) они состоят из названия, места, текста и визуальной формы. Всего их 6 было. А есть прецеденты политического искусства — это то, что аппараты власти (или их слуги — благонадежные граждане) сделали своими руками... Прецедент — это всегда неожиданная удача». Из личной переписки с Петром Павленским.

⁶ Арендт Х. Что такое свобода? // Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политиче-

ской мысли. М.: Издательство института Гайдара, 2014. С. 217–258.

⁷ Там же. С. 233.

⁸ Бахтин М. К философии поступка // Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари и Языки славянской культуры, 2003. С. 29.

⁹ Там же. С. 70.

¹⁰ «Пусть я насквозь вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой связующего нас единого и единственного события, в котором мы участники, место и функции мои и его и наше должностное взаимоотношение в событии бытия, т. е. я и объект моего эстетического созерцания, должны быть сплошь <?> определены в едином единственном бытии, бытии, нас равно объемлющем...». Там же. С. 20.

¹¹ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 71. Курсив П.М и С.Ш.

¹² Интервью Катрин Ненашевой авторам статьи 22 декабря 2016 года.

¹³ Интервью Дарьи Серенко авторам статьи 17 декабря 2016 года.

¹⁴ Интервью Катрин Ненашевой авторам статьи 22 декабря 2016 года.

¹⁵ Павленский в суде. Дело о «Свободе». Допрос свидетелей // Медиазона, 27 апреля 2016, доступно по <https://zona.media/online/2016/27/04/svideteli-svobody>.

¹⁶ Кестер Г. Коллаборация, искусство и субкультуры // Художественный журнал № 89 (2013).

¹⁷ Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012. P. 237.

¹⁸ Citton Y. Pour une écologie de l'attention. Paris: Seuil, 2014.

¹⁹ Таежная А. Арт-активистка Катрин Ненашева о любимых книгах // Wonderzine.com, 29 ноября 2016, доступно по <http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/222671-nenasheva>.

²⁰ Бахтин М. К философии поступка. С. 68.

²¹ Оборин Л. Интервью с Дарьей Серенко // Colta.ru, 7 мая 2016, доступно по <http://www.colta.ru/articles/specials/11000>.

²² Gerbaudo P. Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism. London: Pluto Press, 2014.

²³ Оборин Л. Интервью с Дарьей Серенко.

²⁴ Citton Y. Pour une écologie de l'attention.

²⁵ Мы позаимствовали этот термин у Клер Бишоп, поскольку оно точнее, чем понятие «репрезентация», описывает специфику практик искусства взаимодействия. Клер Бишоп использует его вслед за Пьером Клоссовски во всей многозначности, приданной термину мыслителем.

²⁶ Как сказала Джудит Батлер в своем выступлении, посвященном «Пусси Райот»: «Нам известны риски, и они включают в себя возможность избиения и тюремного заключения, но риски провала взятия на себя более широких горизонтов возможного заключили бы нас в тюрьму нашего страха». Батлер Д. Выступление на Ужине-симпозиуме в Осло в 2014 году, доступно по http://www.the-firstsuppersymposium.org/images/texts/Oslo_Judith%20Butler.pdf.

²⁷ Арендт Х. Что такое свобода? С. 249.

²⁸ Павленский вызвал в суд проститутку. Продолжение акции «Свобода» // сайт телеканала «Дождь», 27 апреля 2016, видео доступно по <https://tvrain.ru/news/pavlensky-408292/>.

Павел Митенко

Родился в 1977 году в Жуковском.
Исследователь московского акционизма.
Участник рабочей группы фестиваля МедиаУдар, трансдисциплинарной инициативы Союз выздоравливающих.
Живет в Москве.

Сильвия Шассен

Родилась в 1988 году в Нанси.
Литературовед. Преподаватель сравнительной литературы в университете Париж-8.
Изучает отношения между литературой и современным искусством.
Живет в Париже.



Материал иллюстрирован фотографиями XXIV и XXV Международных Рождественских образовательных чтений.

Никита Спиридонов

Лекция о современном искусстве для сотрудников полиции

[16.01.16]

Отец Александр, добрый вечер!

Меня зовут Никита Спиридонов, я артист оркестра культурного центра Московского университета МВД.

Мы с Вами разговаривали по телефону перед Новым годом через Александра Михайловича, зрителя церкви-часовни на территории Московского университета, по поводу моего потенциального участия в Рождественских чтениях в Академии управления 27 января.

В приложении к письму тезисы моего выступления.

Надеюсь получить Ваше благословение к участию в конференции.

С уважением, Никита Спиридонов



[21.01.16]

Отец Александр!

Если возможно, я бы хотел взять с собой на конференцию 27 января свою коллегу, она будет документировать мое выступление.

Наши ФИО для пропуска:

- 1. Спиридонов Никита Андреевич*
- 2. Зубцова Елена Алексеевна (фото, видеосъемка)*

С благодарностью, Никита Спиридонов

Каждая эпоха предъявляет новые требования к современному человеку. В нашем мире информационной экспансии, мире медийной индустрии и ленты новостей, нивелирующих познавательный опыт потребителя, в мире статичной динамики, размытости критериев и нестабильной, мигрирующей идентичности, актуальным становится вопрос этического и эстетического в формировании личности сотрудника полиции.

Лев Толстой в своем эссе «Что такое искусство?» отмечал: «Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение». Не ограничиваясь сферой выразительности форм, искусство постоянно компрометирует границы этического. Оно расширяет свое поле, так как направлено на познание самого себя. Если эстетика — это дистанция, то этика — это непосредственное участие. Проблема эстетического и этического и их взаимообусловленности нигде так ярко не выражены, как на примере искусства, в его исторической перспективе до наших дней.

С античных времен, с появлением первых школ и академий, искусство в воспитательных целях брало на себя дидактические функции. Многие века оно было источником знаний, состоя на службе культа или светского государства. Однако спустя определенный исторический период искусство преодолело свое ремесленное предназначение при дворе королей и знати. Внимание искусства XIX века сфокусировалось на сознании буржуа и классовых противоречиях. Это связано с тем, что искусство, до этого обслуживавшее буржуазные и аристократические элиты, теперь стало выражением реального положения народа. Именно XIX веку мы обязаны возникновением современного критического искусства на примере творчества Гюстава Курбе и художников-передвижников.

[21.01.16]

Хорошо.

С уважением, прот. Александр Ш.



[26.01.16]

Отец Александр, добрый день!

Хотел подтвердить насчет завтра — начало конференции в 14:30 в Академии управления МВД на Войковской.

Я выступаю 12-м по счету, продолжительность моего выступления 10 минут. На КПП пропуск на две фамилии: Спиридонов и Зубцова.

Как мне найти в Академии аудиторию, где будет проходить конференция? Просто спросить, где проходят Рождественские чтения?

С уважением, Никита Спиридонов



[26.01.16]

Там все организовано, и подскажут куда пройти. В 14.00 будет молебен на начало доброго дела. После молебна фотографирование, а затем начало чтений.

С уважением, прот. Александр Ш.

На пороге XX века с его оглушительными катаклизмами и войнами еще более обострилась диспозиция этического/эстетического. Нередко этому способствовала трагическая судьба Художника — ее восприятие стало неотделимым от произведения искусства. Особенно это наглядно на примере России — вспомним мученическую судьбу живших здесь писателей, поэтов и мыслителей. В это же историческое время мы можем наблюдать, как дидактические функции искусства трансформировались в пропагандистские — ведь именно искусству в первые годы после Октябрьской революции было поручено сформулировать авангардистскую этику, построить на основе утопических концепций новое общество. Идея революции получила абсолютную поддержку у интеллектуальной элиты России, а сама Россия стала колыбелью мирового авангарда. Колоссальный по масштабам эксперимент, оказавшийся возможным только в определенное историческое время и эпоху, поставил перед собой задачу создания, в первую очередь, нового человека и, следовательно, нового искусства. Потерпев поражение, исторический авангард претворил в жизнь фрондистскую эстетику, ставшую мерилom борьбы аристократии и буржуазии в XX веке.

Этапной стала выставка «дегенеративного искусства» в нацистской Германии как пример масштабнейшей культурной политики, реализуемой первыми лицами государства. Адольф Гитлер сформулировал необходимость уголовного наказания за желание «оскорбить нашу нацию этим безобразием, насмешкой» представителями загнивающей модернистской культуры. Градус идеологического напряжения еще более усилился в период холодной войны, соперничество подогрело конкуренцию между эстетическими концепциями идеологически враждующих государств. Примером мог бы послужить американский абстрактный экспрессионизм, патронированный Центральным разведывательным управлением. Однако с падением Берлинской стены левая риторика стала преобладающей в искусстве, а этические проблематики идентичности и глобально-локальных взаимоотношений отныне являются ведущими темами международных форумов, биеннале и различных фестивалей, посвященных современному искусству.

[26.01.16]

*Никита!**Пришлите мне текст своего выступления.**С уважением, прот. Александр Ш.*

[27.01.16]

*Хорошо, тогда к 14 часам буду на месте!**Текст выступления прилагаю к письму.**С уважением, Никита Спиридонов*

[02.05.16]

*Христос Воскресе!**Отец Александр, здравствуйте!*

Я был участником Рождественских чтений в Академии управления МВД в январе 2016 года, но из-за временного регламента не успел выступить. Мой доклад назывался: «Этическое и эстетическое в формировании личности сотрудника органа внутренних дел». Я хотел бы узнать, была ли какая-либо публикация докладов по итогам чтений? Поскольку я готовлюсь в будущем защищать диссертацию, любые публикации для моего портфолио очень важны.

*Извините за беспокойство.**С уважением, Никита Спиридонов*

[02.05.16]

В Академии сменилось руководство, поэтому публикация материалов проблематична. Надеясь, в следующем году чтения пройдут в Московском университете.

С уважением, прот. Александр Ш.

Эстетическое связано, как правило, с историческим подходом в искусстве. В результате различных общественных изменений многие явления искусства, в том числе и отечественного, нуждаются в осмыслении и рефлексии: так обстоит дело как с новейшей, так и с советской и позднесоветской историей. Умение анализировать то или иное явление с эстетической и этической позиций — одно из требований, необходимых для современного человека, гражданина и, в первую очередь, сотрудника органов внутренних дел. Полицейский является первым «юридическим» свидетелем радикального искусства. Он как бы заверяет границу между искусством и не-искусством. Оперативник выдвигается к сомнительному перформансу и именно ему предстоит решить — искусство это или нет? На примере последних десятилетий мы можем научиться анализировать любое общественное явление как со стереотипных, так и с критических позиций. В современных условиях подобный анализ является необходимым для вынесения вердикта тому или иному действию в рамках правовой нормы. Сотрудник внутренних дел — один из первых, кто реагирует на политическое искусство и оказывается с ним в непосредственном взаимодействии. Более того, реакция сотрудника полиции часто является запрограммированной в художественном жесте, — таким образом, блюститель правопорядка оказывается органичной частью художественного высказывания, имеющего протестный, подрывной потенциал. В данном случае полиция должна выносить эстетическое суждение, неотличимое от юридического. Поэтому компетентность сотрудника, адекватность его реагирования на событие неразрывно связано со знанием истории, в том числе и новейшей истории искусства. Это знание формируется в результате практики анализа этического с эстетическими позициями, а эстетического — с этическими. Подобные навыки являются правомерным и необходимым опытом в формировании личности сотрудника полиции в современных условиях жизни.

Никита Спиридонов*Родился в 1986 году в Москве.**Художник, композитор,**участник коллектива «u/n multitude».**Живет в Москве.*



Брэд Дауни «Решение проблем как фреска», 2015.
Создано по заказу фонда Терцо Пиластро,
Рим, Италия. Предоставлено Антоном Польским.

Антон Польшкий

Ненормативная этика уличного искусства

Отказ от изобразительности

В 2007 и 2008 годах итальянский уличный художник Blu при помощи местных художников и волонтеров создал два монументальных рисунка в районе Кройцберг на самой границе восточного и западного Берлина. На первом из них два персонажа, показывая бандитские жесты east side и west side, срываю друг с друга маски. На втором, сделанном годом позднее, — бизнесмен в кандалах из своих собственных золотых часов. Оба рисунка достаточно быстро стали неофициальными символами не только района, но и всего города, одного из главных мировых эпицентров уличного (и не только) искусства.

В одну из декабрьских ночей 2014 года рисунки неожиданно для горожан были закрашены черной краской. А спустя несколько дней стало известно, что обе фрески (или мурала, как принято их называть) были уничтожены самими же художниками в качестве реакции на джентрификацию и коммерциализацию города, где уличное искусство из инструмента борьбы и сопротивления власти капитала стремительно превратилось в способ привлечения туристов и товаризации городских пространств. На страницах британской газеты *The Guardian* публикуется комментарий одного из авторов проекта Лутца Ханке, объясняющего смысл акции, который заканчивается словами «Конец тебе, Бэнкси!»¹.

Этот лозунг характерен для многих деятелей стрит-арта, пытающихся сохранить подрывной дух уличного искусства, вменяя Бэнкси ответственность за его коммерциализацию и иерархизацию. В 2016 году Blu повторяет свой жест — в знак протеста против открытия в городе музейной выставки «Street Art: Banksy & Co.» он уничтожает все собственные муралы в итальянской Болонье, созданные им за последние двадцать лет.

В результате всех этих действий в стрит-арт среде сформировалось представление о двух полюсах: Бэнкси и компания (многие придержива-



Брэд Дауни «Решение проблем как фреска», 2015. Создано по заказу фонда Терцо Пиластро, Рим, Италия. Предоставлено Антоном Польшким.

ваются мнения, что за этим именем изначально стояли арт-дилеры, решившие раскрутить бренд художника на фоне все большего мирового интереса к стрит-арту) — с одной стороны, и, Blu, настоящий («true») художник, противостоящий коммерциализации, поддерживающий сквоты и анархические коммуны в европейских и латиноамериканских городах — с другой.

Насколько это противопоставление обосновано — вопрос. Ведь самого Blu можно обвинить в непоследовательности — уничтоженные им работы уже сыграли свою роль в джентрификации, а сам художник продолжает работать над новыми проектами в разных частях света (выполненными в той же технике мурализма). Его точно так же можно заподозрить и в спекуляциях на социально-политических темах: критикуя включение стрит-арта в коррумпированные институты, он при этом участвует, например, в росписи стен галереи Тейт Модерн в Лондоне (правда, в далеком 2008 году). В то же время Бэнкси (или люди, стоящие за этим именем) в 2010 и сам предпринимает гениаль-

ный ход по культивации своего образа как настоящего уличного художника, не идущего на сговор с арт-рынком, создав альтер эго Mr. Brainwash, главного героя фильма «Выход через сувенирную лавку», которому перепоручил свою роль спекулянта от мира стрит-арта.

Эти примеры описывают реалии современного неолиберального капитализма, где любое критическое или протестное высказывание умело товаризуется и присваивается элитами. Поэтому для анализа и оценки творчества обоих художников недостаточно рассматривать отдельные работы, но приходится учитывать такие этические вопросы, как изначальные интенции и эффективность выполнения поставленных задач, степень институционализации и вовлеченности в те или иные процессы, наконец, повседневные практики (жизнь в сквотах, поддержка профсоюзов и тому подобное), способы монетизации своей всемирной известности.

Сегодня работы многих известных уличных художников наполнены схожими сюжетами критики общества потребления, пропитаны озабоченностью относительно будущего планеты. За-



Стас Добрый и Тимофей Радя «Кружева памяти», 2015. Вид экспозиции на фестивале «Новый Город: Древний» в Нижнем Новгороде. Фото Олеся Филатова. Предоставлено Артемом Филатовым.

частую в стремлении получить более широкое признание. Здесь можно вспомнить работы московского художника Миши Моста в рамках его проекта «No Future Forever», схожим образом пропитанные ощущением надвигающегося коллапса (западной) цивилизации. Можно сказать, что это именно то, чего ожидают общество и арт-критики от уличного искусства — социальную тематику, эстетику бунта против коммерциализации искусства и городских пространств. Но пример Бэнкси показывает, насколько успешно монетизируется этот протест — общество потребления на ура принимает подобную карикатурность, потребляя критику потребления, а протест против товаризации искусства сам превращается в товар. Со временем это становится очевидно критически настроенным участникам движения, что, в конечном счете, приводит к подозрительному отношению к любым формам институционализации, включенности в сферу современного искусства, и, наконец, к отказу от изобразительности (уничтожению своих работ) и вообще причастности к дискредитированному понятию стрит-арта, за чем следует уход в другие сферы — паблик-арт, арт-активизм и прочие.

Другой пример отказа от изобразительности — проект «Problem Solving as Mural» американского художника Брэда Дауни, живущего последние годы между Берлином и Казанью. Сам он также давно открещивается от стрит-арта, предпочитая термины «спонтанные скульптуры» или «городские интервенции». Работа была реализована в 2015 году на стрит-арт фестивале в Риме, в рамках которого звездам уличного искусства было предложено оформить фасад четырехэтажного дома в небольшом жилищном комплексе, ставшем своеобразным музеем стрит-арта. Получив бюджет от организаторов, художник решает критически переосмыслить практику монументальных росписей, поставив вопрос — этично ли тратить деньги на эстетическое преобразование района в то время, когда у жителей дома есть свои, более серьезные нужды? Не целесообразнее ли направить их на «более полезные» для жителей дома вещи, а именно — ремонт балкона, покраску коридора и установку специального подъемника тяжелых сумок на четвертый этаж через окно? Он знакомится со всеми жителями дома, чьи окна выходят на выделенный художнику фасад, предлагая вместе подумать над тем, как лучше потратить деньги.

Идея этой работы, вполне возможно, навеяна другим проектом, реализованным в 2013 году в городе Выксе Нижегородской области участниками нашего проекта «Партизанинг» (мною и Игорем Поносовым, который уже многие годы сотрудничает с Брэдом Дауни). Нам, так же, как Дауни, было предложено участвовать в фестивале стрит-арта, что обычно подразумевает настенную роспись. Однако нашей целью было поставить под вопрос подобную репрезентацию уличного искусства, редуцированного до легального декоративного оформления фасадов города. Некоторые горожане, например, отмечали, что вместо (или до) нанесения на фасад рисунка они были бы рады, чтобы этот фасад был сначала утеплен, ведь слой краски хоть и привлекает раз в год туристов, но не согревает жителей зимой. Собрав идеи, мы решили организовать в городе бесплатный велопрокат, станции которого размещались перед местным кафе и гостиницей, а ответственность за его поддержание несли сами горожане и малый бизнес. Специально для этого была разработана велокарта города и очень простой онлайн сервис, где жители, помимо возможности узнать, на какой парковке сколько велосипедов, могли скидываться на ремонт или общими усилиями (успешно) найти украденный велосипед.

Отказ от изобразительности в уличном искусстве может рассматриваться в контексте этического поворота, в рамках которого эстетика стрит-арта, кооптированная брендами и городскими властями, противопоставляется этике уличного искусства, связанного с такими ключевыми понятиями, как независимость, самоорганизация, ориентация на неподготовленного зрителя (прохожего). И в этом стремлении переосмысления собственного языка уличные художники все чаще заимствуют или переизобретают методы, широко распространенные в социально ангажированном искусстве, включают элементы взаимодействия и искусства прямого действия.

Далеко не во всех случаях (а точнее, достаточно редко) художники полностью отказываются от изображения, но есть примеры, где настенная живопись становится продуктом для вторичной аудитории, первичная же — жители дома — участвует в создании идеи, процессе диалога. Пожалуй, наилучший пример подобного рода взаимодействия жителей и художников — это серия фестивалей в Нижнем Нов-

городе «Новый Город: Древний», где местные уличные художники (в том числе Артем Филатов) не только используют уличное искусство для актуализации вопроса сохранения старой деревянной архитектуры в центре города, но и реализуют фестиваль настенной живописи в радикально новом формате, не похожем на подавляющее большинство аналогичных фестивалей в других частях мира. Все приглашенные художники вынуждены в течение недель, а иногда месяцев находиться в тесном контакте с жителями домов, зачастую отказываясь от росписи в пользу событий («Группировка ЗИП») или рисунков, тесно связанных с историей конкретного дома и места, важных, в первую очередь, для самих жителей (Тимофей Радя и Стас Добрый).

Этический поворот и эстетический антагонизм

Уличное искусство не предлагает нам своих (достаточных) внутренних инструментов для собственного теоретического осмысления, при этом механическое включение практик уличного искусства в общую канву современного искусства может значительно исказить смысл этого аутсайдерского по своей сути феномена (примерно так же, как теряет работа, перемещенная из городской среды в пространство белого куба). Наиболее адекватным нам видится междисциплинарный подход адаптации, заимствования методов из близлежащих территорий — арт-активизма, реляционного и социально-ангажированного искусства, а также разработка собственного теоретического аппарата на основе уже существующих немногочисленных текстов.

Согласно мнению Дмитрия Голышко-Вольфсона, автора (до настоящего момента) критической статьи по данной тематике в журнале «ХЖ», уличное искусство можно рассматривать как авангардный проект по отмежеванию от излишне институционализированного поля современного искусства. В терминах Жака Рансьера он рассматривает стрит-арт как эстетическую активность, оборачивающуюся политизированной формой жизни, добавляя, что тот «не (всегда) преобразуется в программное и адекватное политическое высказывание, внятно задающее цели и задачи коллективного сопротивления <...> это бунт без программы, без внятной риторики и четкой адресации. <...> Такое бунтарство не-

редко используется в целях личного карьерного продвижения»².

Замечания Голышко-Вольфсона резонируют с восторженными отзывами Жана Бодрийяра, одного из первых, кто обратил свой взгляд на субверсивный потенциал нью-йоркского граффити еще в середине 1970-х годов. По мнению французского философа, репрессии привели к поляризации бунта, с одной стороны, на чисто политическое, доктринальное направление, с другой — протест вылился в стихийно-культурное поле, лишившись конкретных целей, содержания, идеологии. Он пишет: «Иные усматривают подлинно революционную практику в первом из этих двух течений, а граффити расценивают как что-то несерьезное. На самом деле все наоборот: неудача выступлений 1970-го года привела к спаду традиционной политической активности и к радикализации бунта на подлинно стратегическом направлении в области тотального манипулирования кодами и значениями»³.

При этом Жан Бодрийяр четко разделяет спонтанное несанкционированное граффити и настенную живопись, инициатива которой идет сверху — для обновления и оживления города на деньги городских властей и фондов или же как способ просвещения и знакомства масс с высоким (профессиональным, современным) искусством. Предложенное Бодрийяром разделение на декларативное искусство (традиционное представление о политическом) и неформальные практики творческой апроприации городского пространства (подлинно стратегическое направление), безусловно, требует уточнения, однако во многом актуально и для сегодняшней ситуации.

Нельзя не согласиться с Голышко-Вольфсоном (и не поспорить с излишне оптимистичными тезисами Бодрийяра) в том, что отсутствие внятной программы делает уличное искусство сферой, подверженной кооптации со стороны различных институтов и корпораций, а также площадкой для разного рода спекуляций самих уличных художников в целях личного продвижения. Со временем внутренняя революционность нормализуется, сводится к внешней интерпретации, редукции до протеста (но не политической формы жизни), к вопросам идентичности (но не анонимности и множества) и так далее.

Приведенные выше примеры художественных работ демонстрируют, что уличные художники (практики) во многом вышли за рамки тра-

диционного представления о стрит-арте, зачастую переходя в область публичного искусства (например, в России большинство удачных проектов публичного искусства реализованы именно уличными художниками, имеющими богатый опыт работы в городской среде и взаимодействия с неподготовленной публикой). Включение реляционного компонента, исследования сообществ и локального контекста при создании работ опять же демонстрируют близость практик уличных художников с социально-ангажированным искусством, публичным искусством, сайт-специфическим искусством. При этом в подходе уличных художников зачастую меньше патернализма, желания просветить необразованную публику, донести до них упрощенный смысл их студийных работ, наоборот — подобные проекты пропитаны большим демократизмом, художники сходятся во взглядах с условным обывателем в своем скептическом отношении к элитарному (непонятному, девиантному) современному искусству.

Мы можем противопоставить эстетику стрит-арта (образ подростка, рисующего в ночи баллончиком с краской) и его этику (отказ от инсти-

туционализации и коммерциализации), что рождает два возможных вектора — коммерциализация и инструментализация уличного искусства, с одной стороны, и антиинституциональная позиция, критика музеефикации, отказ от сотрудничества, борьба за автономность, с другой. При отсутствии какой-то проработанной программы второй вектор чаще всего уводит в наивный утопизм, попытку вернуться в субкультурное подростковое гетто. На практике же большинство художников разрабатывают свои стратегии балансировки между положением уличного маргинала и включением в рыночные и институциональные процессы, находя тому этическую основу (делать искусство для души на улице, на продажу в галерее, делать росписи за деньги на социальные темы, фокусироваться на эстетике стрит-арта и тому подобное).

Противопоставление этики и эстетики характерно для социально-ангажированного искусства, где в рамках социального (или этического) поворота с 1990-х годов стало нормой перевозносить этическую сторону (диалог с другим, конкретные изменения, польза) и принимать



Стас Добрый и Тимофей Радя «Кружева памяти», 2015. Вид экспозиции на фестивале «Новый Город: Древний» в Нижнем Новгороде. Фото Олеся Филатова. Предоставлено Артемом Филатовым.

значимость внешней эстетической составляющей (ставшей предметом для товаризации). Основным критиком этического поворота в искусстве, как хорошо известно читателям «ХЖ», стала Клер Бишоп. В своей книге (ожидающей издания на русском языке) она сетует на то, «что сторонники коллаборативного искусства склонны рассматривать эстетику как (в лучшем случае) чисто визуальную и (в худшем) элитистскую сферу разнузданного соблазна, играющего на руку спектаклю»⁴.

Клер Бишоп подчеркивает, что такой дисбаланс приводит к невозможности критического анализа социально ангажированного искусства, задачей которого становится не подрыв устоявшихся иерархий и стереотипов, но декларация общих этических заповедей, не подвергаемых никакому сомнению. В своем анализе Бишоп отсылает нас к Жаку Рансьеру в его критике этического поворота, в котором тот видит крах политического и эстетического протеста, а именно диссенсуса, которому он противопоставляет эстетический режим искусства. В дебатах со своим главным оппонентом Грантом Кестером, автором книги «Conversation Pieces» и ряда публикаций в «ХЖ», Бишоп задается вопросом, какая именно этическая парадигма стоит за многими продвигаемыми Кестером проектами «диа-

логического» искусства? И отвечает, что за ними чаще всего стоит краткий пересказ интеллектуальных трендов последних десятилетий, связанных с политикой идентичности, дискурсом о правах человека. Бишоп настаивает на том, что подобное настойчивое требование к диалогу и консенсусу стало новой репрессивной нормой, отвергающей любые альтернативные стратегии, связанные с созданием ситуации шока, дискомфорта и фрустрации — как «неэтичные». Бишоп (как и Рансьер) не выступает против этики в искусстве (и политике), но против того, чтобы она выдавалась с таким «праведническим пафосом».

В подозрительном отношении Бишоп к полезному и этически правильному искусству, безусловно, есть здоровое зерно. Переводя эту критику в поле уличного искусства — отказ от взаимодействия с галереями и музеефикацией стрит-арта — закрашивание собственных работ может рассматриваться либо как наивные и заранее обреченные на провал попытки вырваться из ситуации тотальной коммерциализации и инструментализации (уличного) искусства, либо как циничная эксплуатация контркультурных образов для личного обогащения.

Увлеченность Бишоп проектами, сфокусированными на производстве ситуации диссенсуса,



Вл. Уничтоженные фрески на улице Куври в Берлине, декабрь 2014. Фото Лутц Хенке. Предоставлено Лутцом Хенке.

становится объектом критического анализа Джейсона Миллера на страницах журнала *Field* (главным редактором которого является Грант Кестер), где тот предлагает термин *реляционный* (или *эстетический*) *антагонизм*. Миллер подводит итоги многолетних дебатов между Кестером и Бишоп, цитируя последнюю: «Добрые намерения не должны предоставлять [реляционному] искусству иммунитет против критического анализа». И добавляет: «Но точно так же последствия антагонизма не должны быть непроницаемы (невосприимчивы) для этического анализа просто потому, что мы имеем дело с предметом искусства»⁵.

Он не соглашается с аргументацией Бишоп, согласно которой «(э)стетический антагонизм обещает увести нас от наивного интервенционизма к повышенной критической бдительности, от утопического идеализма к “этнографическому реализму”», доказывая, что и в подобного рода проектах этический императив критической осведомленности берет верх над эстетической составляющей. Кроме того, Миллер указывает, что различного рода артистические провокации по повышению осведомленности о разрушительном воздействии капитализма (здесь, в частности, речь идет о работах Сантьяго Сьерра) превратились в большой бизнес. Утопической (наивной) вере в изменение мира к лучшему противопоставляется нигилизм, декларация того, что искусство не способно ничего изменить. Миллер замечает: «Критики верно нацелились на показное отсутствие эстетической оценки в этическом измерении реляционного искусства. Но не должны ли мы в равной, если не в большей, степени быть озабочены отсутствием этических критериев в эстетической оценке антагонистического искусства?»⁶

Итак, если Рансьер (и вслед за ним Бишоп) критикуют политику консенсуса (идентичности), ратуя за переопределение (возвращение) понятия эстетики, то последователи Кестера, по всей видимости, пытаются переопределить понятие этики. Бишоп вменяет Кестеру то, что тот является носителем либеральных взглядов, поддерживающим нормативную этику, основанную на дискурсе о правах человека. Мы не станем здесь защищать Кестера (впрочем, его позиция значительно более убедительная, нежели ее карикатурно описывает Бишоп, см. его тексты в *Field*), но вернемся к первоначальной задаче, обсуждению вопроса этики в уличном искусстве.

Если спроецировать на современное уличное искусство дискурс вокруг социально ангажированного искусства, то мы получим следующий диспозитив: ряд проектов (например, «Хуй в плену у ФСБ» [2010] группы «Война») можно отнести к проектам реляционного антагонизма, создающим ситуацию диссенсуса в обществе; другой вектор направлен на построение добрососедских отношений с местными сообществами через диалог между жителями и художником (фестиваль в Нижнем Новгороде) и ставит целью поиск консенсуса в рамках города или района. Так или иначе, все проекты и стратегии, даже если речь идет о (не)намеренной эксплуатации и получении личных благ, помещают во главу угла определенную этическую модель, которая приобретает определенные эстетические формы — наполненные наивной верой в перемены к лучшему или пессимизмом относительно возможности на что-то повлиять. Можно также констатировать, что дебаты вокруг реляционного искусства могут предоставить дополнительные (пусть и недостаточные) инструменты для критического анализа стрит-арта.

Политика и этика уличного искусства

В последнем блоке мы постараемся опереться на тексты Мишеля Фуко, который во втором и третьем томах «Истории сексуальности», а также в лекциях и интервью разрабатывает генеалогию этики. Принимая во внимание идеи Фуко, ставшие впоследствии теоретической основой для формирования квир-теории (Джудит Батлер), постколониальной теории (Эдвард Саид), а главное, критики политики идентичности (приверженность к которой Клер Бишоп вменяет своим оппонентам), мы видим продуктивным рассматривать вопросы политики и этики в уличном искусстве именно в фукодианском ключе.

В цитируемом выше фрагменте текста Бодрийера мы уже касались вопроса о переопределении представления о политическом. В современном российском обществе политика до сих пор понимается, скорее, как борьба за власть (участие в выборах, принадлежность к партиям), вопросы же властных отношений (в понимании Фуко) в обществе (личное как политическое) — отбрасываются как не заслуживающие должного внимания, относящиеся, скорее, к вопросам социальным, женским, бытовым. В другой приве-

денной нами цитате Голынки-Вольфсон подчеркивает, что уличное искусство можно отнести как раз к такому политизированному образу жизни, связанному, скорее, с бытованием в городе, нежели декларированием каких-то конкретных требований относительно прав на него.

То, что не устраивает Бишоп — это не преувеличенное значение этики (которую вообще достаточно бессмысленно противопоставлять эстетике), но сама этическая парадигма, нормативная либеральная этика, предписывающая определенные универсальные нормы для всех, требующая диалога, консенсуса, принятия другого, политкорректности и так далее. Фуко рассматривает этику в другом контексте — заботы о себе, практик свободы, политизированного образа жизни. В своих интервью он поясняет, что для него «этика и есть практика и этос, то есть способ существования»⁷ и задается вопросом: «Что такое этика, если не практика свободы, продуманная практика свободы»⁸.

Фуко противопоставляет средневековой этике, построенной на моральных догмах, свой-

ственную грекам этику как практику заботы о себе. Подобная греческому пониманию этическая установка походит на добровольную аскезу (отказ от чрезмерного потребления, распутства и прочее): «Это то, что можно назвать аскетической практикой, придавая аскетизму весьма обобщенный смысл, т. е. не смысл морали самоотречения, а воздействия субъекта на самого себя, в процессе чего возникает попытка выработки и преобразования самости, а также перехода к определенному способу существования»⁹. Именно подобная трактовка этики (назовем ее *ненормативная этика*, как лексика — баллоном на заборе) применима к уличному искусству: вопросы сотрудничества с брендами, продажи работ, способы музеефикации связаны не с какими-то универсальными правилами, но с определенным способом существования, не противопоставления себя этике современного искусства (или какой-либо еще), но постоянное переизобретение себя, политизацию повседневности, которая приобретает определенную эстетическую форму.



Вл. Рукописное пояснение к уничтоженным фрескам на улице Куври в Берлине, декабрь 2014. Фото Лутц Хенке. Предоставлено Лутцом Хенке.

Для Фуко важна категория свободы, но не освобождения (или революции), что опять же очень релевантно для стрит-арта (который никогда нельзя свести к протесту или противопоставлению чему-либо), он настаивает «на необходимости, скорее, практик свободы, чем практик освобождения». Уличное искусство похоже на хакерство, взлом системы, исследование и тактический (в терминах Мишеля де Серто) захват городского пространства; уличные художники редко рассматривают городские власти как прямого врага, так как город и так принадлежит им (не постоянно, но в момент переписывания — в ночное время суток, во время прогулок, создания работ). Такие властные отношения можно охарактеризовать через противопоставление стратегического контроля властей над городским пространством (архитектура и благоустройство) и практиками свободы уличных художников и горожан, переобустраивающих инфраструктуру (самодельная городская мебель), перенастраивающих навигацию (надписи на стенах, схемах и знаках), подделывающих рекламные сообщения (adbusting), организуя несанкционированные события и встречи. Конечно, здесь речь идет, в первую очередь, о пространствах городов с наличием определенных свобод; при авторитаризме возможности для противодействия значительно сужаются, сводясь к простой борьбе за существование и против режима, например, нанесения антиправительственного граффити на Кремлевской стене.

Подведем итог: уличное искусство — весьма маргинальное поле, наполненное множеством практик выживания, самореализации, самоорганизации, сопротивления и заботы о себе. Основная стратегия уличных художников — это взлом, своеобразный городской хакинг, сопротивление институционализации и политизация повседневных практик. В то время как внешние формы или тактики кооптируются властными институтами или капиталом, художники вынуждены постоянно переизобретать себя, перепридумывать свой язык. Ту форму политизации, которая стоит за уличным искусством, мы называем ненормативной этикой заботы о себе и своем полисе, городе, районе — как практикой свободы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Henke L. Why We Painted Over Berlin's Most Famous Graffiti // *The Guardian*, December 19, 2014, доступно по <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 4 июля 2017.

² Гольинко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // *Художественный журнал* № 81 (2011). С. 62–69.

³ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 162.

⁴ Бишоп К. Этический поворот и эстетический режим. Из главы I книги «Искусственные ады», готовится к изданию в русском переводе. М.: v-a-c press. Доступно по <https://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-2>.

⁵ Miller J. Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond // *Field Journal* 3 (Winter 2016). P. 165–183.

⁶ Там же.

⁷ Фуко М. Политика и Этика: интервью (1983) // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*, Ч. 1. М.: Праксис, 2006. С. 328.

⁸ Фуко М. Этика заботы о себе как практика свободы // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*, Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 245.

⁹ Там же. С. 242.

Антон Польский

Родился в 1982 году в Москве.

Уличный художник, исследователь, сооснователь и редактор сайта об искусстве и городской среде «Partizaning.org», преподаватель истории современного искусства в РГГУ. В качестве художника работает под псевдонимом Make, автор множества акций и интервенций в городской среде, участник нескольких биеннале современного искусства и архитектуры.

Работы коллектива «Партизанинг» опубликованы в множестве книг по арт-активизму, паблик-арту, уличному искусству и тактическому урбанизму. Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из фильма Антонины Баеввер «Социализм во сне», 2014. Предоставлено автором.

Валерий Леденев

Этика проекта: Об одной возможности художественной критики сегодня

Дебаты относительно художественной критики, обострившиеся в последнее время в публичном пространстве¹, вновь поднимают вопрос о сути критической практики и ее роли в художественной системе. Ни о какой единой гомогенной «критике в искусстве» при этом речь не идет. Критика предстает во множестве своих ипостасей как совокупность разнородных практик письма, существующих каждая в своих условиях и подчиненных собственной прагматике². В лекции «Что такое критика?»³, прочитанной в 1978 году, Мишель Фуко отмечал, что сама критика по своей природе, функциям и назначению обречена на рассеянность, зависимость от объектов, посредством которых определяется, и «чистую гетерономию». «В конце концов, — подытоживает он, — критика существует лишь во взаимосвязи с чем-то внешнеположным ей»⁴.

Против такого положения дел вряд ли стоит протестовать. Но ввиду сказанного выше, любые рассуждения о современной критике обречены оставаться порционными, ухватывая действительность фрагментарно и отражая лишь определенную грань критики как интеллектуальной практики. В этой статье мне хотелось бы сосредоточиться на модели критики, предложенной Фуко и более детально концептуализированной Джудит Батлер в эссе «Что такое критика? Опыт о добродетели у Фуко»⁵.

В самом начале своего текста Батлер отвергает представления о критике как практике вынесения суждений и «оценки предме-

тов — или социальных явлений, практик, форм знания, власти и дискурса — как хороших или плохих, имеющих ценность или лишенных ее»⁶. Критика, согласно Батлер, призвана выявлять условия подобной оценки, связанные не только с «некритичными привычками разума», но, шире «эпистемологической реальностью», предлагающей определенную категориальную структуру миропорядка и исключающей альтернативные ее варианты⁷.

«Категории, организующие нашу социальную жизнь, одновременно порождают целые области, исключенные из языка, — резюмирует она. — Именно здесь, в разрыве эпистемологической паутины, возникает критика как понимание того, что не существует адекватного всеохватывающего дискурса, а наличные дискурсы уже достигли своего тупика»⁸.

Критика для Батлер равноценна возможности «вопрошатель границы форм знания, кажущихся несомненными». И если знание, согласно Фуко, является едва ли не основной разновидностью власти⁹, то критика призвана вопрошать границы этой власти, ставя под сомнение необходимость подчинения действующему порядку и его некритично воспринятым нормативам¹⁰.

Отношения власти в представлении Фуко — это «воздействие на действия»¹¹, возможность определять поведение других дисперсным, непрямым образом, через системы институтов, дифференций и главным образом — эпистемологический порядок

и формы рациональности, которые всегда стремятся к тотальности и не признают наличия собственных границ. Критика тем самым «запускает в обращение» «механизм, посредством которого субъект наделяет себя правом вопрошать истину относительно эффектов власти, которые она порождает, и вопрошать власть относительно подерживаемого ею дискурса истины»¹².

Критика при этом не тождественна протесту. Оставаясь практикой «добровольного неподчинения», в качестве своей цели она предполагает не анархию и абсолютную нейтрализацию власти (общество без отношений власти по Фуко является чистой абстракцией), но ответ на вопрос, как не быть управляемым — «управляемым таким образом, этими людьми и такой ценой».

Любопытно, что подобные представления о критике Батлер — вслед за Фуко — связывает с представлением о добродетели и проблемой этического поведения. Добродетели не как свойства субъекта и его действий, обусловленных исполнением предписаний и норм, но как критическое отношения к этим нормам. Возможность «освоить» эту норму изнутри, установить вопрошающее отношение к полю категоризации, имплицитно указав на границы существующего эпистемологического горизонта¹³. Не отыгрывать предписания некритическим образом или, напротив, запрещать себе испытывать определенный род желаний и удовольствий. Но, заняв вопрошающую позицию относительно требований власти, сформулировать для себя причины подчинения/неподчинения им, трансформировав себя в субъекта действия, «стилизующего» самого себя в отношении существующих правил.

Примечательно, что критика в подобном ракурсе перестает быть умозрительной практикой, реализуемой на текстологическом и концептуальном уровне. «Словом о слове», метаязыком современной эпохи, который прилажен к «формальной системе логических ограничений», выработанной автором (Барт)¹⁴. Экспликацией различных контекстов произведения в одном тексте за счет комбинирования теорий, интеллектуальных экскурсов, риторических приемов и личных историй (Гройс)¹⁵. Возможностью «предло-

жить участникам дискуссии площадки, где они могут собираться» в противоположность разоблачению фетишей и деконструкции (Латур)¹⁶. «Критикой всего существующего», констатирующей кризис существующей формации (Буден)¹⁷. Критика у Фуко и Батлер призвана осуществляться на практике, стать вариантом «заботы о себе»¹⁸ и стилизацией собственного желания посредством этического выбора и обнаружения границ системы знания, рационализации и методов субъективации, которым они отвечают¹⁹.

Необходимость практического участия критики в социальных процессах постулировалась в работах теоретиков неоднократно²⁰. «Теория предпочитает действие и практику — и ненавидит пассивность, — отмечает Борис Гройс. — Любая критическая теория утверждает необходимость совершения безотлагательных шагов <...> Подлинная цель всякой теории — определить поле действия, которое нас призывают совершить»²¹. Роль критика и теоретика искусства Гройс при этом отождествляет²².

Констатируя, что теория «ставит нас лицом к лицу с парадоксом неотложности»²³, Гройс пишет о невозможности «онтологических, метафизических гарантий успеха какого бы то ни было человеческого начинания — как, впрочем, и гарантий его провала»²⁴. Искусство как знание, осуществленное на практике, тем самым «не имеет определенного завершения», и художественное действие может безрезультатно «продолжаться или повторяться до бесконечности»²⁵.

Проблема заключается в том, что бесконечно продолжающееся неэффективное действие возможно лишь на абсолютно изолированной территории автономной художественной среды, которая, несмотря на многочисленные камлания вокруг нее, остается не более чем абстракцией. В качестве умозрительной конструкции она имеет право на существование. Но любое художественное произведение, как показала еще Розалинд Краусс, представляет собой множественность, не сводимую к единству²⁶. Оно не реализуется от первичного замысла непосредственно к конечному результату, но вынуждает участников процесса совер-



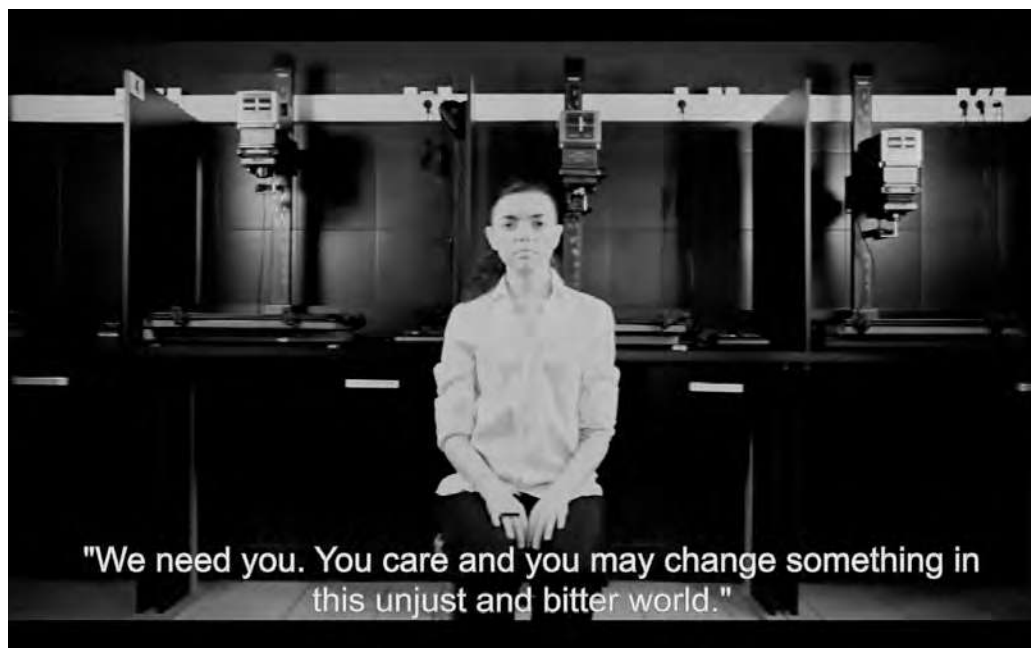
шать множество действий, имеющих внешнехудожественное содержание, привязанное к обращению финансовых потоков, работе медиа и проблемам бюрократии. Наконец, коммуникации с людьми, коих в любой проект — откройте колофон любого выставочного каталога, чтобы в этом убедиться — оказывается вовлечено невероятно много.

Отрицать «несводимое множество» искусства означало бы игнорировать очевидный факт и впадать в благодушие. Стоит ли говорить, что «непродуктивное действие» искусства, реализуемое лишь умозрительно, радикально не вписывается в это положение вещей, в котором поведение одного актора согласно цепной реакции перезапускает всю систему целиком, и издержки могут оказаться чересчур высоки.

Но Фуко и вслед за ним Батлер предлагают не просто очередной «этический поворот» критической теории. Их построения можно считать практическим руководством к действию, которое, если и не принесет ощутимых практических результатов, то, по крайней мере, отразится внутри действующего порядка и на практических условиях жизни людей. Сводить такую критику лишь

к механизмам регуляции поступков в рамках коллективной ответственности было бы неверно. Критика такого рода вовсе не обязана существовать на метауровне как «рамочное обрамление» художественного процесса. В отношении произведений и художественных практик она может переходить на уровень содержания. В качестве примера сошлюсь на фильм Антонины Баевер «Социализм во сне» (2014)²⁷, в котором художница описывает собственные сны со сценами вопиющего социального неравенства, которые ставят ее перед этической неопределенностью: я не могу ничего сделать, но не могу игнорировать происходящее. Недавний поворот в собственном творчестве Лиза Морозова также описывала с этических позиций, объяснив интерес к созданию политических проектов невозможностью реализовать свой выбор иначе²⁸. То же самое, вероятно, можно сказать о работах Хаима Сокола, перешедшего от сентиментальных исследований проблемы культурно-исторической памяти к социально-ориентированным практикам, связанным с феноменом миграции²⁹.

Любопытно, что критику и Фуко, и Батлер описывают в категориях эстетики: как «сти-



лизованную реакцию» в отношении требований и предписаний, звучащих в адрес субъекта. С поправкой на то, что сам ее стиль «будет оставаться критическим в той мере, в какой он, в качестве стиля, не будет предопределен заранее и будет сохранять подвижность на протяжении времени». Вопрос в том, что полем бытования подобного «стиля», похоже, оказывается не только критический текст, но вся гетерогенная активность, релевантная современной художественной практике. Подобно тому, как для Ханны Арендт не существует привилегированного субъекта этического мышления³⁰, а для Алена Бадью философский дискурс не зависит от места того, кто говорит и определяется лишь содержанием речи³¹, критика — даже в рамках конкретного ее проекта — сегодня обречена на «чистую гетеротопию» во времени и пространстве.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Среди публикаций в российской прессе об этом: Дьяконов В. Что мы критикуем? // *Артгид*, 25 марта 2015, доступно по <http://artguide.com/posts/771>; Ковалев А. Вперед, в историю! // *Артгид*, 01 декабря 2016,

доступно по <http://www.colta.ru/articles/art/13242>; Леденев В. Уснувший в анабиозе. О новом положении художественного комментатора // *Художественный журнал* № 100. С. 20–25; Матвеева А. «Кризис» и «критика» — слова однокоренные // *Артгид*, 20 октября 2014, доступно по <http://artguide.com/posts/672>; Напреенко Г. Втроем с искусством // *Артгид*, 27 октября 2014, доступно по <http://artguide.com/posts/676>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 1 июня 2017.

² Об этом см. *Elkins J. What Happened To Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2011. Критику дискурсивных пространств современной критики см. в *Фостер Х. Посткритическое* // *Художественный журнал* № 84 (2012). С. 98–107.

³ *Foucault M. What is Critique? // The Politics of Truth.* Los Angeles: Semiotext(e), 1997. P. 41–81.

⁴ Там же.

⁵ *Butler J. What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue* // *transversal* 05 (2001), доступно по <http://eicpc.net/transversal/0806/butler/en>.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ *Фуко М. Субъект и власть // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью.* М.: Праксис, 2006. С. 161–190.

¹⁰ Butler J. What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue.

¹¹ Фуко М. Субъект и власть. С. 180–181.

¹² Butler J. What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue.

¹³ Там же.

¹⁴ Барт Р. Что такое критика? // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 273.

¹⁵ Гройс Б. О современном положении художественной критики // Комментарии в искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19.

¹⁶ Латур Б. Почему выдохлась критика? От реальный фактических к реалиям дискуссионным // Художественный журнал № 93 (2015). С. 14–31.

¹⁷ Buden B. Criticism without Crisis: Crisis without Criticism // *transversal* 01 (2006), доступно по <http://eipcp.net/transversal/0106/buden/en>.

¹⁸ О понятии «заботы о себе» Фуко см., в частности: Фуко М. Этика заботы о себе как практика свободы // Интеллектуалы и власть. С. 241–270.

¹⁹ Butler J. What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue.

²⁰ Об этом см. Дерготь Е. С интересом и чувством неловкости // Террористический натурализм. М.: Ад Маргинем, 1998. С. 7–14; Гройс Б. Под взглядом теории // Политика поэтики. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2012. С. 17–35.

²¹ Гройс Б. Под взглядом теории. С. 22.

²² Леденев В. Музей как место формирования комьюнити. Беседа искусствоведа Валерия Леденева с философом Борисом Гройсом // *Диалог искусств* № 5/2014. С. 60–63.

²³ Гройс Б. Под взглядом теории. С. 27.

²⁴ Там же. С. 26.

²⁵ Там же. С. 30.

²⁶ Краусс Р. «Искренне ваша...» // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 178–197.

²⁷ Леденев В. «Социализм во сне» Антонины Баевер: Главные работы 2014 // *aroundart.org*, 21 января 2015, доступно по <http://aroundart.org/2015/01/21/vazhnye-raboty-2014-goda/>.

²⁸ Об этом, в частности, художница рассказывает в интервью телеканалу «Дождь». См. Выставка про боль и волю: как художники ответили федеральным каналам, фашизму и ужасам хосписа // Телеканал «Дождь», 16 марта 2017, доступно по https://tvrain.ru/lite/teleshows/artificial_selection/stradanija_v_epohu_prazdnosti-429924/.

²⁹ Здесь можно вспомнить проект Хаима Сокола «Натуральный обмен» (Москва, ЦТИ «Фабрика», 2011) и «Спартак. Times New Roman» (Москва, ЦТИ «Фабрика», 2014).

³⁰ Арендт Х. Личная ответственность при диктатуре // Ответственность и суждение. М.: Издательство Института Гайдара, 2013. С. 47–82.

³¹ Бадью А. Загадочное отношение философии и политики // Загадочное отношение философии и политики. М.: ИОИ, 2016. С. 7–54.

Валерий Леденев

Родился в 1985 году.

Художественный критик и журналист.

Научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж».

Работал редактором

порталов «Новая карта русской литературы»,

«Gif.ru», «OpenSprase», журнала о современном искусстве «Арххроника».

В составе рабочей группы принимал участие

в подготовке проектов «Древо современного

русского искусства» и «Открытые системы.

Опыты художественной самоорганизации

в России. 2000–2015».

Автор книги стихов «Запах полиграфии».

Живет в Москве.



Уолтер де Мария «Искусство по телефону», 1969. Вид экспозиции на выставке «Живи в своей голове: Когда отношения становятся формой» в Выставочном зале Берна, март–апрель 1969. Куратор Харальд Зеeman. Фото Зигфрид Кун.

Саша Бурханова-Хабадзе

Этика куратора как этика «не в полном смысле»

Куратор и парадокс профессиональной этики

Организаторы симпозиума, посвященного вопросу кураторской этики¹, проходившего в венском Кунстхалле в 2015 году, в своем вступительном слове призывали заняться, наконец, формулированием нормативов этой профессиональной деятельности с тем, чтобы «установить границы между частным и публичным», «защитить интересы художников» и «противостоять росту коммерциализации», что наблюдается сейчас в сфере современного искусства². В свете тех изменений, которые кураторская практика претерпела в процессе своего становления начиная с 1970-х, выдвинутое предложение представляется небезосновательным. Ведь из-за отсутствия у этой практики единого кода вопрос о том, можно ли говорить о кураторстве как о самостоятельной, состоявшейся профессии, остается открытым. За эти годы в результате разрастания сферы современного искусства повысился спрос на квалифицированные кадры, которые могли бы представлять художников, организовывая выставки их работ; это, в свою очередь, привело к возникновению запроса на профессиональное образование и запуску кураторских курсов, бакалавриатов и магистратур на базе художественных институций в Европе и США. Как отмечают социологи Натали Эник и Майкл Поллак³, процесс становления профессии куратора изначально не отличался последовательностью и регулярностью, однако сегодня нельзя не отметить некоторые результаты: обсуждение профессиональной специфики и границ кураторства приобретает постоянный и институционализированный характер (среди первых собы-

тий такого плана социологи выделяют коллоквиум в центре искусства и культуры Жоржа Помпиду в июне 1987 и публичную дискуссию в Музее д'Орсе в январе 1988), некоторая ясность вносится в вопрос оплаты и условий кураторского труда, вырабатываются стандарты профессионального образования. В то же время, напоминают Эник и Поллак, становление профессии не может считаться законченным, пока она не регулируется утвержденными этическими нормами и требованиями компетенции. Ведь, по сути, куратор современного искусства — это не конкретный род деятельности. Это индивидуальная позиция по отношению к искусству (равно как позиция художника или зрителя), манифестируемая через выставку, которая в настоящий момент переходит в статус профессии.

Интересно, что в среде современного искусства именно поступки кураторов (а не, например, художников, чей путь профессионализации очень напоминает кураторский) чаще подвергаются негативной оценке со стороны коллег: им чаще других приписывается неэтичное поведение и вменяется в вину отсутствие общего кода практики. Кураторов называют эксплуататорами, «подрывающими влияние художников» и использующими произведения искусства, чтобы «иллюстрировать кураторские концепты»⁴, «организаторами-манипуляторами», оценивающими собственную работу выше работы художников или равной ей⁵. В случае с подобными обвинениями часто не ясно, исходя из каких критериев то или иное поведение объявляется неэтичным, и какова его возможная альтернатива — так как ссылки на «прецеденты» в работе куратора современ-

ного искусства, как правило, малопродуктивны, поскольку каждый раз — это новая ситуация. Кроме того, не вполне понятны стоящие за этими обвинениями цели. Профессиональная среда не предусматривает наказания за неэтичное поведение — помимо возможного риска для индивидуальной репутации; однако «обвинителями», как правило, не разглашаются имена «неэтичных кураторов» — и это, в свою очередь, оберегает репутацию последних. Дитер Рулстрате очень точно описывает ситуацию, в которой сегодня находится куратор — его поведение, по сути, окажется «неэтичным» при любом раскладе: «[З]ачастую кураторство отнюдь не этично. Я имею в виду — и уж это мы все прекрасно знаем, — что многие кураторы либо сами неэтичны, либо неэтично курируют. Поэтому единственный реальный вопрос, к которому может логически прийти исследование так называемой “кураторской этики”, весьма прост: кто же они? <...> Кура-

торская этика, грубо говоря, требует от меня доносить на коллег — ведь я знаю, что многие из них совершали неэтические поступки (и я не исключение). Конечно же, я не буду этого делать <...> Я не назову вам неэтичных кураторов или тех, кто курирует неэтично, и не скажу, в чем именно проявилась их неэтичность — ведь это было бы неэтично с моей стороны! (К тому же вы их и так знаете.) Что же тогда остается от кураторской этики? И какова — допустим, что это не то же самое — моя кураторская этика?»⁶.

Разница здесь, безусловно, есть. Рулстрате указывает на явное противоречие между значением этики как кода практики и природой практики куратора современного искусства, для которой сама идея заданного порядка действий и регламента кажется противоестественной. Задача кода практики заключается в эффективном регулировании действий специалиста: формулировке рекомендаций для разрешения сложных вопро-



Выставка «Рабочие рисунки и другие видимые вещи на бумаге, не обязательные к восприятию как искусство». Куратор Мэл Бохнер. Вид экспозиции в галерее Школы изобразительных искусств, Нью-Йорк, декабрь 1966.

сов и содействии в принятии решений в неоднозначных ситуациях, в которых он может оказаться. С его помощью у специалиста должно сложиться четкое понимание, как именно ему действовать в сложившихся обстоятельствах. Ожидается, что предложенные стандарты поведения не просто минимизируют нежелательные последствия неопределенности ситуации, но приведут к ее успешному разрешению. Иными словами, задача кода этики — определять параметры для решения проблемы посредством устранения неопределенности и недосказанности ситуации, в которой оказался специалист.

Работа же куратора, напротив, связана с исследованием, проблематизацией и оживлением этого состояния неопределенности, которое свойственно сфере современного искусства — а не с его критикой и устранением. В этом смысле, как отметил Зигмунт Бауман, неудивительно, что именно куратор оказывается «козлом отпущения», так как именно он — изначально и по долгу службы — «находится на передовой линии в борьбе за осмысление условий неопределенности» современной культуры⁷, не пытаясь при этом ее победить и навести порядок. Как следствие, в отношении этического/неэтического поведения, устанавливаемого неким кодом, позиция куратора всегда окажется «проигршной», так как по той же логике его первоначальная задача будет состоять не в следовании заданным нормативам, а в практическом выявлении несостоятельности этих нормативов и в критике любой универсальности и однозначности разделения на правильное и неправильное поведение в сфере современного искусства.

Куратор как диаграмма современной культуры

Работа куратора не связана общими предписаниями: она всегда включает несколько функций, причем их число постоянно растет, так как каждая новая вариация индивидуальной практики будет одновременно и принадлежать профессиональному сообществу кураторов, и отличаться своей спецификой. В большинстве своем кураторы продолжают по праву считаться «теми, кто



Выставка «Рабочие рисунки и другие видимые вещи на бумаге, не обязательные к восприятию как искусство». Куратор Мэл Бохнер. Вид экспозиции в галерее Школы изобразительных искусств, Нью-Йорк, декабрь 1966.

делает выставки», однако необходимо помнить, что сам процесс организации выставки и ее масштабы изменились. Помимо экспозиционного решения и презентации произведений искусства, в задачи куратора входят поиск источника финансирования проекта, заказ и производство новых работ, налаживание коммуникации с международной прессой, установление связей с различными аудиториями и умение говорить на языке каждой из них. Куратор вовлечен в сектор образования и культурную политику, участвует в маркетинге города, в котором проводится выставка, и в его продвижении как культурного центра.

Подобное определение деятельности не просто представляет куратора разносторонним и мультидисциплинарным субъектом: оно позволяет — и открыто приветствует — развитие индивидуальных подходов, каждый из которых будет нести в себе отличающийся набор рабочих методов, функций и вытекающих из них обязательств. По словам куратора Мишеля ван де Вельде, многие из его коллег охарактеризовали собственную деятельность как «многогранную», «пластичную» и «трудно поддающуюся описанию» — тогда как подобную формулировку стоит расценивать как намеренное, стратегическое поддержание ореола недосказанности, которое на деле позволяет куратору «расширить спектр профессиональных возмож-

ностей» и быть вовлеченным в большее количество разнородных проектов⁸. В этом смысле зыбкость в самоопределении не является показателем кризиса позиции современного куратора. Напротив, она представляет собой особый механизм, который позволяет успешно адаптироваться в условиях нестабильности и постоянной обновляемости, свойственной среде современного искусства. Более того: оказывается, что у этого подхода к конструированию профессиональной идентичности богатая традиция.

Описав роль куратора как сочетающую в себе «администратора, ценителя, автора каталожных вступлений, библиотекаря, управляющего и бухгалтера, аниматора, хранителя, финансиста и дипломата»⁹, пионер независимого кураторства Харальд Зеeman в свое время не просто предложил удачную метафору кураторской деятельности, но и задал тенденцию для ее практического самоопределения. Особенность подхода Зеemана заключалась в представлении курато-

ра *диаграмматически*: отказ от унитарного определения профессии («куратор — это х»), и вместо этого конструирование определения по принципу аналогии, путем сравнения и выявления отношения близости между кураторством и другими видами деятельности («куратор как *a, b, ... y, z*»). Можно сказать, что история становления фигуры независимого куратора была написана языком таких сравнений. Отталкиваясь от текущих задач, с которыми сталкивался куратор, и новых функций, которые ему приходилось исполнять, его роль в разные периоды и в различных ситуациях сравнивали с ролью консультанта и информатора¹⁰, катализатора, генератора и мотиватора¹¹, продюсера¹², автора, редактора и критика¹³, иконоборца¹⁴. Пожалуй, наиболее полный ряд определяющих сравнений, составленный с целью «отрефлексировать природу собственной работы» и «отношений с искусством и художниками — не говоря уже о зрителях, патронах, коллекционерах», принадлежит куратору

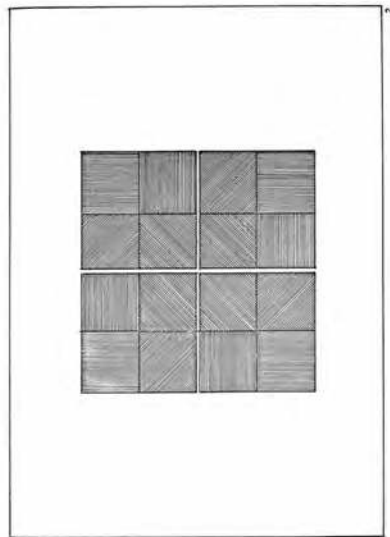


Выставка «Рабочие рисунки и другие видимые вещи на бумаге, не обязательные к восприятию как искусство». Куратор Мэл Бохнер. Вид экспозиции в галерее Школы изобразительных искусств, Нью-Йорк, декабрь 1966.

Роберту Коццолино¹⁵. Он составлен в алфавитном порядке, включает в себя девяносто три сравнения, среди которых можно выделить категории, указывающие на роль куратора в художественном процессе («куратор как администратор», «куратор как дирижер»), а также привязки к конкретным методам и условиям работы («куратор как шахматист», «куратор как смотритель зоопарка»). Список преподносится автором как неоконченный проект, требующий пересмотра и дополнения в будущем.

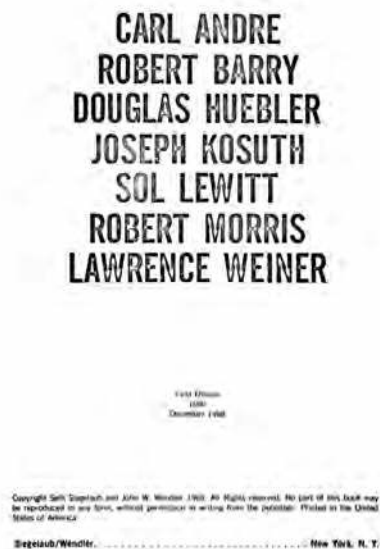
Подход к самоопределению куратора посредством сравнения изначально не был простой игрой слов. Он отражал всю специфику и динамику процесса становления профессии, которая, в первую очередь, требовала от соискателя умения находить и адаптировать знания, принадлежащие одной среде, к выполнению задач в другой: проводить или искусственно устанавливать связи между людьми, вещами, событиями и дисциплинами (зачастую — экспериментальным путем). Однако, помимо указания сходств с разнообразными ролями, навыки и методы которых апроприировались в работе, подход к самоопределению через сравнение выполнял и другую важную функцию. Он фиксировал принципиальное отличие независимого куратора от институционального куратора, узкопрофильного специалиста, хранителя музейной коллекции: анонимной фигуры, представляющей интересы организации и полностью с ней отождествляющейся в профессиональном плане.

Источники часто указывают на некую преемственность между этими двумя родами деятельности. В этом ключе, к примеру, пишет куратор Беатрис фон Бисмарк: «Из всех задач, которые изначально ассоциировались с фиксированной институциональной должностью [музейного куратора], [современное] кураторство переняло только задачу репрезентации. В преследовании цели создать аудиторию для художественных и культурных материалов и техник, сделать их видимыми, [для куратора современного искусства] выставка становится основным средством презентации. В отношении всех прочих обязанностей музейного куратора современная практика освободила куратора



Сол ЛеВитт. Работа для «Ксерокс-книги», 1968.

от прежней профессиональной невидимости и даровала ему невероятный уровень свободы и престижа, которыми раньше наслаждались только художники»¹⁶. Важно иметь в виду, что «перенятие» медиума выставки и «освобождение», о котором идет речь у Бисмарк, имеет лишь символическое значение. Изучив реальные пути профессионального становления Харальда Зеемана, Люси Липпард и Сета Зигелауба, с именами которых ассоциируется начало истории кураторства, мы убедимся, что никто из них не начинал карьеру в роли институционального куратора. Сказать, что они «вышли» из музейного кураторства, было бы некорректно. В начале творческого пути Зееман был связан с театром, Липпард занималась художественной критикой, а Зигелауб был арт-дилером. Для каждого из них процесс становления куратором проходил через личностную трансформацию, переработку знаний и навыков, полученных в других областях, развитие инновационных методов представления современного искусства и создание подходящих условий для ведения диалога с новыми аудиториями. Отслеживание зарождающихся тенденций на этапе задумки и первых шагов в реализации, налаживание



Титульный лист из «Ксерокс-книги», 1968. Куратор Сет Зигелауб.

доверительных отношений с художниками, умение разработать подходящие форматы презентации для новых форм искусства, которым больше не подходил формат традиционной выставки, — все это составляло компетенцию куратора.

Так, например, кураторское решение Зеемана сделать видимым процесс создания произведений искусства зафиксировало переломный момент в отношениях между художником и публикой (на выставке «Живи в своей голове. Когда отношения становятся формой: работы, концепции, процессы, ситуации, информация» [1969]). Зееман на ранней стадии распознал растущий интерес зрителя к личности художников, их действиям, намерениям и «индивидуальным мифологиям» (не к их производным: работам как таковым). Желание представить публике позиции художников, буквально — самих художников, с минимальной редактурой, реализовалось у Зеемана в создании и отработке новой кураторской стратегии: сначала к участию в выставке приглашались авторы, и

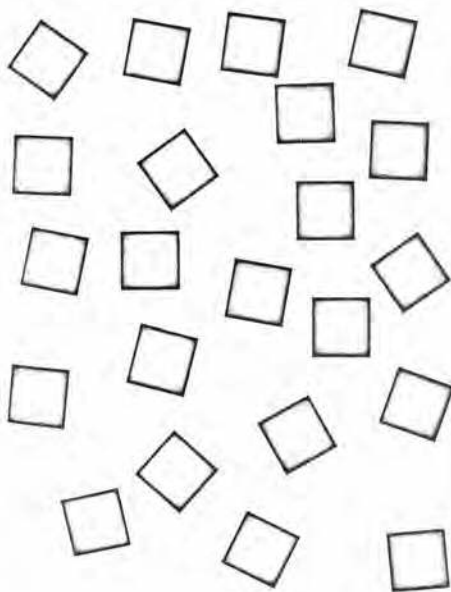
только потом ставился вопрос о работах, которые они хотели бы показать. Кроме этого, выбранное им название указывало на двойственность пространства, в котором проходит, пожалуй, любая выставка современного искусства. С одной стороны, в нем подчеркивалась возможность художника придать материальность собственным идеям и концепциям через создание физических объектов, тогда как с другой — напоминалось, что те же произведения искусства будут параллельно и по-другому «жить в голове» зрителя. Посредством выставки эти два пространства — зона действия и зона восприятия — будто схлопывались в одно и становились видимыми на фоне друг друга, ставя под вопрос необходимость проводить границу между мастерской и выставочным пространством. Так, в выстраивании экспозиции Зееман вступил в открытый конфликт с традиционными канонами развески работ с претензией на «объективность» в показе искусства, конструированием визуально сбалансированной экспозиции, стремлением подчеркнуть автономность отдельных объектов, которым для существования не нужен был ни художник, ни зритель, ни контекст. Вместо этого он воссоздал в галерее динамику и хаотичность творческого процесса мастерской: работы были расставлены настолько тесно, что ни о какой автономности не могла идти и речь; визуальные образы напирали и набрасывались друг на друга; разобрать, где заканчивалось одно художественное высказывание и начиналось другое, было практически невозможно; скульптуры были спущены со своих пьедесталов и беспорядочно расставлены на полу; часть работ появилась на выставке уже после ее официального открытия. Современные художники, какими они были представлены Зееманом, больше не казались творцами объектов и воплощателями идей; настал их черед претендовать на автономность от созданных ими объектов — отождествляя себя с творческим процессом в чистом виде: нерациональным, непрерывным, по-своему бесцельным и оттого открытым множеству интерпретаций.

Вклад Люси Липпард состоит в том, что она смогла верно понять и эффективно перевести в выставочную методологию прин-

ципы концептуального искусства: работы на ее выставках создавались без участия художников, они лишь оставляли инструкции для их производства. Искусство таким образом преподносилось как «дематериализованная», чистая идея. Однако подход Липпард отражал не только художественные параметры, но и условия создания искусства в тот период: ведь бюджета выставок на покрытие всех необходимых расходов (в частности, покупку авиабилетов для художников и полноценное производство работ) часто не хватало¹⁷. На «нумерованных» выставках Липпард — «557087» (1969) и «955000» (1970), многие работы значительно отличались от предоставленных описаний и инструкций. В этом читалась, с одной стороны, критика формы, а с другой — очередное развенчание реальности: часто оказывалось, что заданные автором параметры объекта превышали объективное количество времени, отведенное на их производство, и ресурсы, доступные для их создания. Важно подчеркнуть, что Липпард не воспринимала условия, в которых создавались ее проекты, как ограничивающие ее возможности: скорее — как требующие от нее кардинального переосмысления выставочной стратегии как таковой. Таким образом она разработала особый метод работы, который заключался в создании компактных, «чемоданных» выставок, которые могли путешествовать из одной страны в другую и не вызывали сложностей с установкой на месте. Большинство оригинальных работ буквально представляли собой индексные карточки размером 4 x 6 дюймов, на которых в эфемерной, поэтической форме (оставляющей пространство для индивидуальной трактовки) художником описывалась суть отдельного произведения искусства. Так, производство и инсталляция одних и тех же работ новыми людьми в новом пространстве всякий раз приводила к их новой интерпретации — а также к увеличению непосредственного числа участников, включенных в творческий процесс. Приоритетом Липпард была возможность создать и поддерживать связь между художниками, кураторами и зрителями посредством международного творческого сообщества, которое бы практикова-

ло взаимопомощь, ценило социальную составляющую искусства выше, чем эстетическую, не полагалось на поддержку спонсоров со стороны и в принципе мало зависело от финансовой составляющей. Поэтому не удивительно, что среди объектов на карточках присутствовали скульптура, фотография, видео, звуковое искусство и перформанс, однако принципиально отсутствовала живопись — в силу высокой стоимости ее производства и предсказуемости результата по сравнению с другими медиумами.

Наконец, нельзя не упомянуть идею куратора Сета Зигелауба устроить выставку в формате выставочного каталога, производство которого обошлось бы меньшими средствами, тогда как охват аудитории был бы значительно больше, чем у временной экспозиции в галерее («The Xerox Book» [1968]). Усовершенствование канала связи между художником и зрителем не было единственной инновацией Зигелауба, который считал, что «сила — это умение делать свое дело <...> с помощью оперативной глобальной коммуникации»¹⁸. Выбранная им



Карл Андре. Работа для «Ксерокс-книги», 1968.

стратегия также вывела на новый, эстетический уровень живую критику аутентичности произведения искусства, которая набирала популярность в художественной среде, работавшей за деперсонализацию творческого процесса, переосмысление понятия авторства и упразднение символической границы между высокой и массовой культурой. Зигелауб начал с того, что сам «скопировал» идею предельной механизации производства и распространения искусства у художника Мэла Бохнера, который применил в работе копировальную машину двумя годами раньше. Для своего проекта Бохнер отснял копии рисунков разных художников и собрал их в общую папку — после чего размножил эту «оригинальную» папку три раза и презентовал результат работы на четырех белых подиумах в центре выставочного пространства. Внимание зрителя, таким образом, было перенесено с отдельных компонентов произведения (рисунков художни-

ков) на метод его (вос)производства, ставший концептуальным центром экспозиции. Зигелауб пошел дальше, чем Бохнер: он не просто использовал копировальный аппарат как средство создания репродукций, проблематизирующее отношение между копией и оригиналом; он настоял на том, чтобы художники, участвующие в его выставке, сами использовали эту машину как художественный медиум для создания работ, делая саму идею различия между копией и оригиналом неприменимой и лишенной смысла. Стремясь сохранить непредвзятость и не допустить иерархии в проекте, Зигелауб задал художникам одинаковые параметры для исполнения работы: двадцать пять стандартных страниц американского эквивалента A4, произведенных посредством серийной печати. Такой подход намеренно оставил без внимания различия в медиумах и масштабе работ, которые характеризовали практику каждого из художников — и которые, в слу-



Произведения Гильберто Зорио и Марио Мерца (сверху вниз). Вид экспозиции на выставке «Живи в своей голове: Когда отношения становятся формой» в Выставочном зале Берна, март–апрель 1969. Куратор Харальд Зеeman. Фото Зигфрид Кун.

чае традиционной галерейной выставки, непременно отразились бы на разных условиях презентации их работ и количестве занимаемого ими места. По формату реализованный проект напоминал выставочный каталог, который выступал не в качестве сопроводительного материала, а как полноценная платформа для презентации искусства, и одновременно — произведение искусства как таковое: выполненное в коллаборации с художниками, однако по сути лишенное автора.

Общей чертой позиций Зеемана, Липпард и Зигелауба была их изначальная интеграция в процесс производства искусства: формирование их индивидуальных практик происходило в одном времени и пространстве с формированиями практик художников, в ситуации взаимного влияния, обмена мнениями, живой дискуссии. Такое положение позволило максимально сократить дистанцию между «куратором» и «курируемым». Для куратора институции, положение которого предполагает, что эти две категории существуют независимо друг от друга, на некотором расстоянии, на разных уровнях иерархии, подобное едва ли возможно. В его случае ожидается, что процесс представления — например, организация выставки — будет не более чем репрезентацией произведения: он доносит работу до зрителя, не изменяя при этом ни сути самой работы, ни параметров собственной роли куратора. Отождествленный с авторитетом институции, куратор выступает как эксперт, носитель безоговорочного знания об уровне информированности аудитории и о сущности работы (и зрители, и работа в этом случае воспринимаются как четко обозначенные, поддающиеся определению категории). Это позволяет ему занять позицию «над» всем процессом; организовывать его посредством управления извне.

Экспертное знание куратора современного искусства, напротив, формируется не дистанцировано, а через прямое включение в процесс производства работ и формирования аудиторий, в диалоге с художниками. Как видно из примеров Зеемана, Липпард и Зигелауба, «объекты», которые они выносили на публику посредством выставки, представляли собой не автономные произведе-

ния искусства, а целые срезы условий их создания и живые художественные практики, в которые они были вписаны и для которых служили чем-то вроде характерного образца. Организация выставки в этом смысле являлась инструментом позиционирования себя «внутри» процесса с целью вынести его на публику — нежелезными презентацией его результатов, рефлексией на уже совершенное действие.

Куратор и этика (не в полном смысле этого слова)

Вклад Зеемана, Липпард и Зигелауба в становление фигуры современного куратора не ограничивается количеством кураторских проектов, которые им удалось создать; с их именами ассоциируется возникновение особого профессионального самопозиционирования, которое современные кураторы используют как модель для конструирования индивидуальных практик. Поместив себя в эпицентр творческого процесса, пионеры-кураторы столкнулись с необходимостью развивать в себе восприимчивость к колебаниям художественной среды и способность реагировать на эти колебания, скорее, инстинктивно, чем рационально. Это, в свою очередь, потребовало от них гибкости и умения комфортно существовать в условиях «множественности», неунифицируемости собственной роли «куратора как *a, b, c, ... z*», отсутствия единого профессионального норматива. В этом ключе особенно примечательны слова Люси Липпард: «Мне так и не удалось стать куратором в полном смысле этого слова»¹⁹. Причину собственной «профессиональной несостоятельности» Липпард видит в том, что развитие ее карьеры не отвечало стандартам, которые ассоциировались с образом успешного, состоявшегося куратора, который невольно связывался с позицией куратора институции. Большинство созданных ею выставок были маленькими, «не особенно профессиональными» и «проходили в нестандартных местах, таких, как витрины магазинов, улицы, здания профсоюзов, демонстрации, старая тюрьма, библиотеки, районные центры и школы»: «лишь несколько [из них] проходили в му-

Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.

Обложка книги Люси Липпард «Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972». Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1973.

зеях»²⁰. Выходит, что быть куратором современного искусства, комфортно чувствующим себя в состоянии неопределенности художественного процесса, экспериментирующим с новыми выставочными форматами для новых возникающих художественных форм, по сути означает именно то, за что критиковала себя Липпард: невозможность классифицировать свою практику в терминах четкого представления о том, чем занимается куратор, — утверждение методов, мест, инструментов работы и критериев так называемого экспертного знания. Это значит принципиально не становиться куратором в смысле ограниченного, конвенционного понятия этой профессиональной деятельности.

После Зеемана, Липпард и Зигелауба специалисты из самых разных областей — исследователи, философы, критики, специалисты по связям с общественностью, арт-директора, театральные и кино-режиссеры — открыли для себя возможности кураторства как нового, эффективного подхода к про-

фессиональному самопозиционированию в условиях современной культуры. Никто из них не был «куратором в полном смысле этого слова», за что они поначалу подвергались горячей критике со стороны «настоящих» кураторов, получивших образование на кафедре музеологии и имевших докторскую степень историков искусств²¹. Их личности, мотивы и методы работы редко повторялись, что не могло не сказаться на форме и содержании создаваемых ими проектов, а в долгосрочной перспективе — на расширении границ общего понимания, что может представлять собой работа куратора. Конструирование того, что историк искусства Ханс-Дитер Убер, в свою очередь, определил как «специфический стиль, специфический имидж, имя, которое бы ассоциировалось с отдельно взятыми кураторами и отличало их работу»²², стало необходимым компонентом в процессе индивидуального профессионального становления. Узнаваемость авторского стиля мышления и визуальной презентации обрела первостепенную важность, тогда как понятие профессиональной компетенции куратора стало отождествляться, скорее, с «сингулярностью (оригинальностью), чем со следованием коллективно установленным правилам»²³.

Как мы отмечали выше, у деятельности куратора современного искусства изначально не было принципиальных границ, она не существовала обособленно и всегда формировалась на пересечении опыта нескольких профессий, перенимая методы разных дисциплин. Куратор — это всегда диаграмма современной культуры, всегда «куратор как *a, b, c... z*». Вопрос кураторской этики таким образом становится вопросом понимания собственной позиции: тех уникальных ограничений, которые она накладывает, и тех перспектив, которые предлагает. Так, индивидуальный стиль работы или экспериментальная методология, которая отличает конкретного куратора, едва ли будет расцениваться им самим как средство решения проблем — ни для современного искусства в общем, ни для художников/зрителей/произведений искусства/самого куратора в частности. Для него они будут действовать, скорее, как инструменты вынесения проблем-

ной ситуации на публику — без попытки ее разрешения.

Зеэман, Липпард и Зигелауб, не пытаясь морализировать, через иронию, метафоры, автобиографическое повествование или иносказание, игру и множество других (более или менее) действенных приемов и форм, предъявляли публике фундаментальную неопределенность современного искусства и его условий труда. Этическая позиция, которая прочитывается в их подходе к работе, существенно отличается от профессиональной этики других дисциплин: от этики норм и принципов, руководствующейся суждениями о том, как должно поступать и что должно быть сделано. В случае с кураторством современного искусства мы имеем дело с парадоксом: профессиональной деятельности, которая не стремится дать определение этически корректному поведению своих специалистов или определить параметры компетенции, отмечая противоречивость (и неэтичность) самой идеи «этического стандарта» в контексте современной культуры. Развиваясь в условиях, где ему зачастую приходится защищать аморальность, циничность и оппортунизм современного искусства, куратор едва ли станет судить о нравственной природе конкретных действий или принципов. Посредством предъявления публике процессов, которые имеют место в его собственной работе — без принятия критической позиции (которая бы автоматически дистанцировала его от процесса) — компетенция куратора во многом сводится к умению относиться к себе как к «производной» современного искусства: наблюдать и описывать, что именно он делает и как. Он не рассуждает о значении действия заранее; вместо этого он *продолжает действовать*: вопреки внутренним сомнениям и неоднозначности эффекта, который его действие будет иметь.

Самобытность становления, которая характеризует путь современного куратора, заставляет задуматься о формулировке вопроса, который мог бы лежать в основании его специфической этики. Так, задать вопрос «Что есть этика кураторства?» непременно означает «Как стать куратором в моем случае?», «Что лично я — в этих условиях,

с этими ресурсами, в этот момент времени — могу сделать?» На эту принципиальную разницу между предельной актуализацией собственной позиции и производством единых стандартов практики для кураторов ссылается Рулстрате, предлагая куратору задаться вопросом: «Какова моя кураторская этика?»²⁴ И насколько вообще имеет смысл спрашивать: «Кто такой куратор?» и «Какой должна быть его практика?», учитывая, что эти вопросы ищут обобщения, задаются со стороны, по-своему судят и требуют прямого ответа? Если кураторская деятельность сама по себе есть поиск и непрекращающееся перепозиционирование субъекта *куратора* как *a, b, c... z*, не резоннее ли сформулировать вопрос, который возведет сам процесс поиска ответа в статус этической практики? Спросить: «Как становятся куратором?» — подразумевая не какую-либо единую программу или роль, а ответ на внутренний призыв к действию, который возможно распознать в индивидуальном порядке, однако невозможно подвести под определение, классифицировать для других и загнать под общие рамки.



Роберт Смитсон «Разлив клея», 1970. Вид экспозиции на выставке «955000», Ванкуверская художественная галерея, январь–февраль 1970. Куратор Люси Липпард.

Как следствие, «ответ» на вопрос об этике также никогда не будет однозначным, поскольку становление куратором, в условиях непрерывно меняющейся ситуации, будет выражаться в постоянной переформулировке одного и того же вопроса — интуитивно, в сомнениях, в экспериментах с собственными возможностями. В этом случае этика куратора будет представлять собой особый подход к собственной практике — через понимание ее уникальных лимитов, возможностей и путей развития. Первостепенная этическая задача индивидуального специалиста будет заключаться в поиске способов, чтобы ответить на его внутренний зов «становления-куратором». *Как стать куратором в моем случае? Что именно я делаю? Как? Что я могу сделать здесь, сейчас, дальше?* Этот зов и будет катализатором непрекращающегося становления куратором *иначе*: не в полном смысле этого слова, а в производстве новых множе-

ственных смыслов и создании условий для их сосуществования.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В рамках симпозиума — как и в контексте данной статьи — «кураторство современного искусства» частично отождествляется с понятием независимого кураторства: становлением куратора как неаффилированного профессионала; с возникновением *независимого этического субъекта* вне институциональной инфраструктуры и его эмансипацией от заданного кода этики. Как следствие, лишившись фиксированных моральных установлений, субъект неизбежно оказывается в ситуации свободы выбора и постоянной необходимости выбирать. См. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 217. Далее, использование термина «кураторство современного искусства» обращает внимание на несостоятельность понятия «незави-



Произведения Марио Мерца, Роберта Морриса, Барри Фланагана и Брюса Наумана. Вид экспозиции на выставке «Живи в своей голове: Когда отношения становятся формой» в Выставочном зале Берна, март–апрель 1969. Куратор Харальд Зеeman. Фото Зигфрид Кун.

симого кураторства», так как на практике любая независимость и свобода кураторского выбора оказывается иллюзорной. В сложных отношениях в секторе современного искусства, в которые вовлечено множество участников, чьи действия и интересы зачастую противоречат друг другу и входят в открытый конфликт, позиция куратора будет скорее «со-зависимой», а его выбор — неизбежно подверженным давлению этих отношений. См. Эрнандес-Наварро М. Требования куратора: об этике преданности // *Художественный журнал* № 83 (2011).

² Вступительное слово к конференции «Curatorial Ethics» 9–11 апреля 2015 в Выставочном зале Вены, доступно по <http://kunsthallewien.at/#/en/events/curatorial-ethics>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 24 апреля 2017.

³ Heinrich N., Pollak M. From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position // Ferguson B., Greenberg R., Nairne S. (eds.) *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge, 1996. P. 231–250.

⁴ Vidokle A. Art Without Artists? // *e-flux journal* #16 (May 2010).

⁵ Buren D. Where are the Artists? // Hoffmann J. (ed.) *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. Или на сайте проекта Electronic Flux Corporation, 2003, доступно по http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html.

⁶ Рулстрате Д. Сделать Чужим, Сохранить Чужим // Мизиано В., Петрешин-Башелец Н. (ред.) *The Manifesta Journal Reader: Избранные статьи по кураторству*. СПб.: Арка, 2014. С. 202.

⁷ Bauman Z. On Art, Death and Postmodernity—And What They Do to Each Other // Hannula M. (ed.) *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998.

⁸ Vandevelde M. The Art of Curating // Bâtard Festival Reader. Brussels: Bâtard Festival, 2014. P. 75–85.

⁹ Obrist H.-U. Interviews, Volume I. Edited by Thomas Boutoux. Milan, Edizioni Charta, 2003. P. 416–417.

¹⁰ Meyer U. November, 1969, New York: Seth Siegel interviewed by Ursula Meyer for her Projected Book on Anti-Art (Excerpts) // Lippard L. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.

¹¹ Kent S. Hans Ulrich Obrist Interviewed by Sarah Kent // *Timeout Magazine*, April 24, 2006, доступно по <https://www.timeout.com/london/art/hans-ulrich-obrist-interview>.

¹² 10-й выпуск *Manifesta Journal* (2009/2010) был посвящен теме «Куратор как продюсер».

¹³ George A. *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*. London: Thames and Hudson, 2015.

¹⁴ Groys B. *The Curator as Iconoclast* // Rand S., Kouris H. (eds.) *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007. P. 46–56.

¹⁵ Cozzolino R. Robert Cozzolino, Curator of Modern Art, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts // *Artjaw.com: Stories of the Art Life*, доступно по <http://artjaw.com/robert-cozzolino>.

¹⁶ von Bismark B. *Curating* // *MIB-Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Berlin and Frankfurt: Künstlerhaus Bethanien and Revolver, 2004. P. 9.

¹⁷ Lippard L. *Curating by Numbers* // *Tate Papers* no. 12 (Autumn 2009).

¹⁸ Meyer U. November, 1969, New York.

¹⁹ Lippard L. *Curating by Numbers*.

²⁰ Там же.

²¹ Обрист Х.-У. Люси Липпард // *Краткая история кураторства*. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2014. С. 209–249.

²² Huber H.D. Artists as Curators—Curators as Artists? // *MIB-Men in Black*. P. 125–127.

²³ Heinrich N., Pollak M. From Museum Curator to Exhibition Auteur. P. 238.

²⁴ Рулстрате Д. Сделать Чужим, Сохранить Чужим. С. 202.

Саша Бурханова-Хабазде

Родилась в 1989 году в Жагани, Польша.

Независимый куратор, аспирант Университета имени Святого Мартина, Лондон.

Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская Академия Искусств, ГЦСИ, Рабочий и Колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Файен д'Эви «Пролог к соприкосновению с работами Вадима Сидура», 2016. Документация перформанса возле скульптуры Вадима Сидура «Структура № 1» у здания НИИ Морфологии человека в Москве.

Ярослав Алешин

Можем ли мы отказаться от идеи «инвалидности» сегодня?

Так назывался наш с Анной Ильченко, вместе с которой год назад мы были кураторами проекта «Общее целое»¹, совместный доклад на недавней конференции в одном крупном негосударственном московском музее, известном, помимо прочего, своими «инклюзивными программами». Этот малозначительный факт упоминается здесь потому, что он помог мне окончательно осмыслить тот тип речи, к которому в своих публичных высказываниях на тему «инвалидности» я прибегал и раньше (впрочем, обстоятельства места и действия в этом эпизоде также важны). Такой тип речи я бы назвал политическим.

Советский философ Эвальд Ильенков, много размышлявший о слепоглухоте и проблемах формирования личности, писал: «Я понимаю, что слепоглухота не создает ни одной, пусть самой микроскопической, проблемы, которая не была бы всеобщей проблемой. Она лишь обостряет их — больше она не делает ничего». Полагаю, этот подход вполне уместно экстраполировать и на дискурс об «инвалидности» в целом со всем набором порождаемых им культурных и общественных практик.

Мир, который можно назвать «профессиональным миром инвалидности» — сложное неоднородное поле, со своей экономикой и правовой базой. В нем действуют различные по статусу агенты и принципиально разнятся подходы к осмыслению предмета и целей этой деятельности. Чтобы получить представление о его практических масштабах в России, достаточно ознакомиться с объемами бюджетного финансирования государственной программы РФ «Доступная среда». В общей сложности за 2011–2020 гг. они составят 401717798000 рублей². И это только фундамент системы, над ко-



Картина из Замка Амбрас, написанная для коллекции редкостей эрцгерцога Австрии Фердинанда II.

торым надстраиваются еще общества инвалидов, индустрия благотворительности, а также различные культурные институции с их интересами и начинаниями в области «инклюзивных программ».

Роль последних важнее, чем может показаться. Именно в этой публичной зоне представители государственных структур и бизнеса, благотворительности и церкви, системы специализированных учреждений и культурного сообщества, интеллектуалы и, наконец, сами люди с инвалидностью определяют, что такое «инвалидность» и для чего каждой из перечисленных групп требуется этот конструкт.

Смысловой диапазон, в котором существует сегодня указанный дискурс, задан оппозицией двух логик: логика объективации «инвалида» — с одной стороны, и логика политизации самой «инвалидности» — с другой.



Музей криминальной антропологии имени Чезаро Ломброзо в Турине.

1.

Логика объективирующего мышления и повествования о «калеках» имеет глубокие корни не только в религиозной культуре, где их телесность всегда была востребована в качестве инструмента дидактики или материала для чуда, но и в секулярной традиции европейских интеллектуалов. В эссе «Слепота и визуальная культура. Рассказ очевидца» Джорджина Клиге показывает, как «абстрактный слепой» помог выработке просвещенческих идей, в том числе основной из них — идее Разума. В частности, она упоминает «Диоптрику» Декарта, в которой процесс визуального познания мира уподобляется пространственному ориентированию незрячего с помощью трости. Вернее, двух тростей. Другой, еще более важный эпизод, связанный с «абстрактным слепым», на который указывает Клиге, — знаменитое письмо ирландского математика Уильяма Молине к Джону Локку, относящееся примерно к 1693 году, где предлагается «провести мысленный эксперимент, в рамках которого к слепому человеку, научившемуся на ощупь распознавать геометрические формы вроде куба или шара, после успешно проведенной операции возвращается зрение. Сможет ли бывший слепец различить две эти геометрические формы, просто взглянув на них?»³.

Среди институций, в которых европейская идея Разума нашла свое наиболее последовательное воплощение, одно из центральных мест по праву занимает классический музей. Он в полной мере отражает ситуацию, когда

просветительский колониальный разум конструирует себя через образ и опыт «другого», в том числе, разумеется, и «инвалида». Это пространство, где господствующий класс получил возможность не только публично демонстрировать факт своего господства, но и «разумно» его обосновывать, опираясь на реальные факты и предметы, организованные в соответствующий нарратив. Его главная функция состояла в том, чтобы осуществлять идеологическое производство посетителя, фиксируя дистанцию и различие между ним и экспонатом. Тело человека с инвалидностью в таком пространстве могло функционировать только как элемент нарратива о норме.

В современной выставочной практике мы видим многочисленные попытки пересмотра подобных подходов. В рамках инклюзивных музейных и галерейных программ проходят специализированные экскурсии, делаются попытки приспособить экспозиционные площади для «специальных нужд». Наконец, проблематизируется сама эта тема. Вне зависимости от степени корректности и адекватности принимаемых мер, во всех проектах такого рода неизменно обнаруживается ловушка: человек с инвалидностью всегда рискует оказаться присвоенным в качестве экспоната.

Вводя в пространство экспозиции предметы или работы, так или иначе репрезентирующие инвалидное тело или его свойства (например, меняя режим восприятия: выставки с закрытыми глазами, на колясках и тому подобное), подчеркивая ее «инклюзивный» характер через специальный режим представления или элементы «доступной среды», экспозиционеры и кураторы не снимают социальные и культурные границы между «обычными» посетителями и людьми с инвалидностью, а закрепляют стигму последних. Представитель привилегированного большинства видит все того же «другого», которого, как и «ориентального антипода», характеризуют «эссенциализм, инаковость и нехватка»⁴.

В этом смысле показателен пример выставки «Собрание сочинений. Мир литературы московских скульпторов», прошедшей в прошлом году в здании на Крымском валу в рамках долгосрочной программы Государственной Третьяковской галереи «Язык скульптуры по Брайлю». Она обладает всем

набором симптомов типичного «инклюзивного» проекта в российском музее и наглядно демонстрирует большинство присущих ему проблем.

На выставке посетителям (прежде всего, как следует из релиза, незрячим и слабовидящим) были представлены произведения московских скульпторов из Союза художников, согласившихся предоставить свои работы для тактильного осмотра. Важной частью ее концепции стало, по словам куратора, и то обстоятельство, что «скульптура сама по себе существует отдельно от нормальной жизни незрячего человека, а литература — это то, что постоянно есть рядом с ними. Они в культуру входят через литературу»⁵.

Говорить здесь имеет смысл даже не о содержательной стороне — моделях памятников писателям и прочих работах, отражающих богатство и глубину литературного мира московских скульпторов-академистов. Хотя в соседствующем с ГТГ парке «Музеон» представлено большое количество схожих с ними

и по тематике, и по языку скульптур, вполне доступных для незрячих людей круглый год. Гораздо важнее то, что музейная институция, обладающая ресурсами и собственными фондами, культурное значение которых трудно переоценить, не пытается принципиально решить вопрос с доступностью для незрячих людей своих экспозиций в целом (например, посредством тактильно доступных копий или введения в экскурсионную практику тифлокомментирования), а делает выставку «для инвалидов». Основным посылом которой, кроме того, оказывается тематизация слепоты и экзотизация опыта незрячего человека. Причем не только в смысле, обозначенном куратором, но также и в части организации экспозиционного пространства, центральным элементом которого оказалась напольная рельефная навигация. Этот элемент трудно интерпретировать вне логики эмблематизации темы выставки, особенно принимая во внимание то, что его практическая целесообразность в небольшом пространстве зала



Уго Рондиноне «твой возраст и мой возраст и возраст радуги», 2017. Фото Иван Ерофеев. Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».

была открыто поставлена под сомнение незрячими экспертами.

Мы видим, как оптика классического музея реагирует на изменение идеологической конъюнктуры. Не меняясь структурно, она выворачивается наизнанку, вновь демонстрируя «инвалидность» как выставочный предмет, помогая посетителю ощутить дистанцию, различие и свои привилегии, но одновременно и новую модель отношения к инвалидности, которой ему отныне следует держаться.

В этой связи нам стоит обратиться к анализу, который дает Леннард Дэвис в работе «Конец нормальности: идентичность в эру биокультуры». Отправной точкой его исследования становятся категории «нормальности» и «нормы», получившие свое позитивистское толкование в европейской науке XIX столетия. Среди ученых, заложивших основы этих подходов, Дэвис называет бельгийского математика и социолога Адольфа Кетле и английского антрополога, родоначальника «дифферен-

циальной психологии» Фрэнсиса Гальтона — автора термина «евгеника» и книги «Наследственный гений».

Авторы этого круга базировались на идеях расового, гендерного и классового превосходства, что, вкупе с образностью визуальной культуры того времени, заданной античными коллекциями музеев и академическим искусством, формировало представления о нормативной телесности. Человек с инвалидностью в системе таких взглядов представлял собой явную аномалию, сбой. Однако Гальтон в своей концепции шел дальше. «Нормальность» понималась им не просто как статистическое среднее, не как «обычность», но как положение или состояние, которое ее превосходит. Как сверхнормальность — исключительность, фактическое превосходство.

В контексте социальных движений XX века и послевоенного капитализма содержательный фокус идеи «исключительности» кардинальным образом сместился, но сама она, как



Уго Рондиноне «твой возраст и мой возраст и возраст радуги», 2017. Фото Мария Лубкова. Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».

показывает Дэвис, продолжает играть в современной культуре огромную роль. Неoliberalная идеология, мыслящая общество как многообразие идентичностей, то есть в конечном счете как причудливый набор потребительских предпочтений, востребовала исключительность, в сущности, в том же качестве, что и прежде — как норму.

Право выбора, свобода и приоритет личной экспрессии — основные принципы neoliberalного субъекта, чьи стремления: быть частью сообщества, иметь единомышленников, реализовывать себя, выбирая образ жизни, — становятся, в конечном счете, предметом маркетинговой стратегии. Образ человека с инвалидностью (или его деятельность) в этой логике инструментализируется в интересах «политики многообразия». И даже тот очевидный факт, что инвалидность, в отличие от многих других моделей идентичности, не является вопросом выбора, как правило, не препятствует попыткам изображения ее как чего-то исключительного, вдохновляющего и поднимающего дух. Распространенность подобных практик и подходов вызвала к жизни даже специальное определение — *inspiration porn*, вошедшее в оборот благодаря австралийской активистке в области прав людей с инвалидностью Стелле Янг.

Среди художественных проектов, реализованных в последнее время в России, которые интересно было бы рассмотреть в вышеуказанном ракурсе, можно выделить проект Уго Рондиноне «твой возраст и мой возраст и возраст радуги», состоявшийся весной текущего года при поддержке Музея современного искусства «Гараж».

Основная часть его представляла собой стометровую стену, расположенную вдоль фасада музея, на которой размещались 1500 анонимных рисунков, созданных детьми в возрасте от 4 до 10 лет из девяти российских городов. «В том числе — благодаря активной работе инклюзивного отдела Музея “Гараж” — глухие и слабослышащие, дети с особенностями интеллектуального развития и передвигающиеся на инвалидных колясках», которые «в течение двух месяцев рисовали на фанерных панелях радугу, согласившись помочь художнику в непростом деле создания огромной уличной инсталляции, над которой не властны

привычные критерии отбора и кураторские решения»⁶.

Нельзя не отметить, что под утверждением об отсутствии критериев отбора и кураторских решений в отношении большого проекта известного международного художника, авторы текста имели в виду, очевидно, то, что создан он творческим трудом детей. И в особенности детей с инвалидностью. Конечно, самим Рондиноне и сотрудниками музея, практические достижения которых известны и не вызывают сомнений, этот проект понимался, вероятно, как жест включения, способ протянуть детям с инвалидностью руку помощи и дать возможность выразить себя. Но сам режим его репрезентации, в которой автор и институция приватизировали витальность детей, а также эссенциальное (в рассматриваемой трактовке) свойство некоторых из них быть инвалидами, заставляет вспомнить определение, приведенное выше.

Как сообщает нам релиз воркшопа по производству рисунков: «Рондиноне просит детей нарисовать радугу — универсальный для художника образ, утверждающий любовь, бесстрашие, оптимизм и радость жизни»⁷. Следовало бы добавить, что оптимизм и радость жизни при этом были и остаются достоянием автора.

Использование образов инвалидности часто можно встретить и в практиках джентрификации. Один из таких примеров анализирует Роберт МакРуэр в одной из глав своей готовящейся к выпуску книги «Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance»⁸. В ней он исследует два развивающихся параллельно сюжета: выселение бедных жителей одного из неблагополучных районов Мехико и реновацию другого района мексиканской столицы, значимым элементом публичного позиционирования которой стало создание дружелюбных условий для ЛГБТИК-сообщества и доступной среды для людей с инвалидностью.

Пример этот далеко не уникален. Пожалуй, именно процессы джентрификации наиболее отчетливо демонстрируют нам сегодня, как связаны стратегии неолиберализма, музейная и выставочная репрезентация и логика объективации и символической апроприации стигматизированных общественных групп — будь то этнические меньшинства, городские со-



Телетактор — электронное устройство, позволяющее передавать вводимый текст в виде рельефно-точечного шрифта Брайля. Использовалось для организации одновременного общения нескольких слепоглохих или зрячеслышащих людей. Фото из архива А.И. Мещерякова.

общества, низовые инициативы, «молодое» искусство или люди с инвалидностью.

2.

Критика объективации и инструментализации «инвалидности» звучит в международных дискуссиях не первое десятилетие. Предприняты и продолжаются многочисленные попытки преодоления логики и смыслов, на которых основана сама ее идея. Важной победой активистов движений людей с инвалидностью стал радикальный пересмотр базовых международных дефиниций. В «Конвенции ООН о правах инвалидов», принятой в 2006 году, мы видим очень прогрессивную формулировку: «инвалидность — эволюционирующее понятие. Она является результатом взаимодействия, которое происходит между имеющими нарушения здоровья людьми и отношенческими и средовыми барьерами, и которое мешает их полному и эффективному участию в жизни общества наравне с другими». Это большой шаг по сравнению с определением, принятым той же организацией в 1975 г.: «Инвалид — любое лицо, которое не может самостоятельно обеспечить полностью или частично потребности нормальной личной и/или социаль-

ной жизни в силу недостатка, будь то врожденного или нет, его или ее физических или умственных способностей».

В целом идея политизации инвалидности, превращения ее в инструмент формирования широкой повестки для дискуссии об общественном неравенстве в современном международном контексте стала общим местом. Активные действия сообщества людей с инвалидностью в последнее время часто приобретают большой резонанс, как это было, например, с историей конфликта между сотрудниками Галлодетского университета, специализирующегося на обучении глухих и слабослышащих студентов, и Калифорнийским университетом в Беркли. Последний по итогам разбирательства в Министерстве юстиции США был вынужден удалить записи своих лекций с Youtube из-за отсутствия или ненадлежащего качества субтитров.

Однако если вернуться к нашей локальной ситуации, нужно констатировать, что взгляд на «инвалидность», адекватный даже вышеуказанной официальной ее трактовке, в практике российских культурных и общественных институций встречается редко. Периферийность местного контекста ощущается не только в свете современных международных процессов, но и на фоне некоторых советских достижений в понимании этого явления и преодолении традиционных способов его трактовки.

Одним из первых, кто еще в 1920-е начал говорить о социальной природе инвалидности, был Лев Выготский: «В отличие от животного, органический дефект человека или порок в биологической организации личности никогда не может сказаться непосредственно как таковой, потому что глаз и ухо у человека не только физические органы, но и органы социальные; потому что между миром и человеком стоит еще социальная среда, которая преломляет и направляет по-своему все, что исходит от человека к миру и от мира к человеку»⁹. Благодаря успехам созданной им школы, были достигнуты важные практические результаты в вопросах обучения и социализации некоторых групп людей с инвалидностью. Прежде всего, слепоглохих.

Эти успехи активно осмыслились в отечественной философии 1960–1970-х годов. В частности, Эвальд Ильенков наметил ори-

гинальные пути понимания инвалидности в духе идей «культурно-исторической школы» психологии и марксистской рецепции Гегеля и Спинозы.

В статье «Что же такое личность?», отвечая на собственный вопрос о том, в каком пространстве она (личность) существует или, иными словами, что она вообще представляет из себя, Ильенков пишет: «Она существовала и существует в пространстве вполне реальном... где размещаются горы и реки, каменные топоры и синхрофазотроны, хижины и небоскребы, железные дороги и телефонные линии связи, где распространяются электромагнитные и акустические волны... где находятся все те вещи, по поводу которых и через которые тело человека связано с телом другого человека "как бы в одно тело", как сказал в свое время Б. Спиноза или в один "ансамбль", как предпочитал говорить К. Маркс, в одно культурно-историческое образование, как скажем мы сегодня, — в "тело", созданное не природой, а трудом людей, преобразующих эту природу в свое собственное "неорганическое тело"»¹⁰.

Таким образом, логика, предполагающая существование двух типов тел и субъектов — «нормального» и «инвалидного» — снимается в пользу понимания общества как тотальности, элементы которой не просто взаимосвязаны друг с другом, но и невозможны по отдельности, сами по себе. Ильенков постоянно подчеркивает, что личность возникает лишь там и тогда, где существуют минимум два индивида, связанных друг с другом по поводу и посредством некоего предмета (неважно, первобытного орудия или актуального явления культуры). И именно в этой связи, в этом опосредованном существовании для другого, каждый из них только и может открыть в себе себя. А любое проявление так называемой «инвалидности» оказывается не проблемой или стигмой, а наоборот — возможностью предложить другому (и, стало быть, всем), новый важный модус восприятия и совместно-го производства культуры.

Важно отметить, что Ильенков в своих теоретических построениях опирался и на личный опыт, так как был активным участником экспериментального проекта, в ходе которого чет-



Общение с помощью телетактора. Фото из архива А.И. Мещерякова.

веро воспитанников Загорского интерната для слепоглухих детей смогли поступить в МГУ, благополучно его окончили, а один из его учеников — Александр Суворов — стал впоследствии доктором психологических наук.

Сегодня подобные идеи, рассчитанные, разумеется, на коммунистическую перспективу, принято воспринимать как обломки модернистской утопии. Но именно сейчас, когда горизонт такой перспективы практически неразличим, критический потенциал этого знания, не встраиваемого в политэкономии настоящего, парадоксальным образом возрастает. В определенном ракурсе его позиции оказываются не только релевантны актуальной критической теории в области disability, но и могут вновь стать одним из оснований для пересмотра содержания понятия «инвалидность».

Интересный пример такой реактуализации представляют собой проекты австралийской художницы и независимого куратора Файен д'Эви. В частности, ее перформансы, осу-

ществленные осенью прошлого года в Москве в рамках проекта «Общее целое».

Д'Эви рассматривает слепоту как способ пересмотра принципов навигации в окуляроцентрически¹¹ выстроенном пространстве и опыта восприятия искусства — как инструмент упразднения самой позиции «зрителя». Принципиально важным условием такого пересмотра становится тактильная доступность всех предметов, разрушающая их символическую иерархию не только для незрячих, но также и для зрячих людей.

Отталкиваясь от идеи «хореографических объектов», предложенной Уильямом Форсайтом (в разработке которой существенную роль сыграли свидетельства слепого участника французского Сопротивления Жака Люс-сейрана и незрячего математика Бернара Морена), она превращает традиционную экскурсию для слепых в процесс перформативного диалога, способом которого становится разрабатываемый участниками «тактильный вокабуляр», а предметом — пространство экспо-



Образы предметов, воспроизведенные в пластилине слепоглухой Юлией Виноградовой. Фото из архива А.И. Мещерякова.

зиции и представленные в нем объекты. Коллективное тактильно-ориентировочное исследование участников с разными способностями восприятия свойств и смысловой структуры места представляет собой, таким образом, одновременно и активистский, и перформативный жест. Воплощая идею отказа от автономии художественного произведения и пространства его репрезентации, оно превращается в акт их символической экспроприации.

В своих московских акциях и конкретно в перформансе «Тактильный диалог (коллективное действие)» Файн напрямую апеллировала к опыту «Загорского эксперимента», в качестве отправной точки обратившись к словам его непосредственного руководителя Александра Мещерякова: «Разделенное предметное действие как раз и есть та клеточка, из которой вырастает весь, так сказать, "организм" человеческого поведения и психики»¹². В сущности, автор повторяет мысль своего друга и коллеги Ильенкова: общественный индивид производит себя исключительно в процессе совместного с другими преобразования окружающей действительности — их общего материального, социального и художественного труда.

Однако процесс этот представляет собой не просто последовательность символических жестов и процедур. Он опирается на реальные условия существования различных общественных групп. Поэтому разговор о его предпосылках и результатах неизбежно выводит нас за рамки дискуссии об искусстве.

3.

Говоря выше о политическом потенциале, содержащемся в дискурсе об инвалидности, я имел в виду следующий его аспект: идея инвалидности, как состояния, требующего солидарного общественного участия, — одно из важнейших достижений массовых социальных движений со времен Великой французской революции. Модель благотворительной или компенсирующей (для бывших солдат, некоторых категорий рабочих и тому подобное) социальной защиты, в том или ином виде существовавшей с древности в качестве проявления милости правящего сословия или церкви, претерпела качественную идеологи-

ческую трансформацию. В лозунге безусловной социальной поддержки людей с инвалидностью, пугающий «другой» диалектически переплотился в свою противоположность — в самого представителя статистического большинства. Этому способствовали и массовое индустриальное производство, и промышленно организованная война, и колониальная эксплуатация, и многое другое, что определяло негативную повестку больших общественных подъемов.

Инвалидность, понимаемая эгалитаристами как следствие или наиболее вопиющий пример социальной несправедливости, политизировалась всякий раз, когда общественные антагонизмы выходили наружу. Декрет о поддержке инвалидов, принятый якобинским Конвентом в 1794 году в рамках широкой социальной программы поддержки плебейских низов, был органичным продолжением «вантозских декретов»¹³. В период русской революции будущий создатель и первый председатель Всероссийского общества слепых Борис Мавромати (один из девяти незрячих людей, сумевших получить в дореволюционной России высшее образование) был активным членом РКП(б) и заведовал агитационным отделом Главполитпросвета Наркомата просвещения Башкирии. В брежневские годы «Инициативная группа защиты прав инвалидов СССР» стала активной частью развивающегося правозащитного движения, так же, как и другие советские неофициальные объединения людей с инвалидностью — «Корчагинец», «Прометей», «Искра», «Феникс» — во многом определив идейную повестку перестройки.

Но как же нам следует ответить на вопрос об «инвалидности» сегодня?

Это понятие, обобщающее огромное количество различных человеческих особенностей, уязвимостей или травм, никогда не было чем-либо, кроме инструмента идеологии — оправдывающей социальную сегрегацию или отвергающей ее. Среди всего многообразия типов и способов исключения «инвалидность» была и остается наиболее универсальной: она может стать стигмой участника любой из общественных групп вне зависимости от гендера, возраста, расы или национальности. При этом ни один подход к сегрегации не опирался в такой степени или таким явным образом на

материальные (то есть экономические) предпосылки.

Современное общество мыслит себя глобально, но в индивидуальной практике подавляющего большинства функционирует как непрерывная последовательность ограничений и разрывов: между трудом и капиталом, событием и репрезентацией, идеологией многообразия и рутиной повседневного потребления, личной вовлеченностью и традиционной электоральной демократией, идеологией свободных возможностей и усугубляющимся экономическим неравенством. Сегодня инвалидность становится, возможно, единственной оптикой, в которой оно (общество) могло бы представить себя телеологическим целым.

Сегодня нам нужно понять, что инвалидность — не закрепленное свойство выделенной социальной группы, не идентичность, но все многообразие социальных и физических уязвимостей, индивидуальное сочетание которых описывает каждого из нас. Безбарьерная среда — это не только пандусы, брайлев-

ская навигация или сурдоперевод, но и культура, образование, медицина, жилье, право на работу и свободное перемещение, а также многое другое, безусловная и полная доступность которого сегодня преподносится нам как утопия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Общее целое» — совместный исследовательский проект фонда V-A-C и Объединения «Манеж», проходивший в сентябре–октябре 2016 г. в московском музее Вадима Сидура. Проект представлял собой серию международных дискуссий, экспериментальную экспозицию и ряд других мероприятий, связанных с переосмыслением роли и места инвалидности в современной культуре.

² Постановление правительства РФ от 31 марта 2017 г. № 371.

³ Клиге Д. Слепота и визуальная культура // *colta.ru*, 13 октября 2016, доступно по <http://www.colta.ru/articles/art/12736>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 4 июля 2017.



Файен д'Эви «Пролог к соприкосновению с работами Вадима Сидура», 2016. Документация перформанса возле скульптуры Вадима Сидура «Структура № 1» у здания НИИ Морфологии человека в Москве.



Файен д'Эви «Пролог к соприкосновению с работами Вадима Сидура», 2016. Документация перформанса возле скульптуры Вадима Сидура «Структура № 1» у здания НИИ Морфологии человека в Москве.

⁴ Митчелл Т. Ориентализм и выставочный порядок // *Разногласия* 3 (апрель 2016), «Империи и колонии. Границы и вторжения», доступно по <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10801>.

⁵ Из сюжета телеканала «Культура» от 29 апреля 2016, доступно по https://tvkultura.ru/article/show/article_id/151325/.

⁶ Из текста экспликации к проекту.

⁷ Из материала на сайте Музея «Гараж», доступно по <http://garagemca.org/ru/event/drawing-workshop-for-hearing-deaf-and-hard-of-hearing-children-ugo-rondinone-s-garage-square-commission>.

⁸ Предполагаемая дата выхода — январь 2018 г.

⁹ Выготский Л. Собрание сочинений в шести томах, том 5. Основы дефектологии. М.: Педагогика, 1983. С. 63.

¹⁰ Ильенков Э. С чего начинается личность. Доступно по <http://caute.ru/ilyenkov/texts/personab.html>.

¹¹ Д'Эви отталкивается от идей Мартина Джея, изложенных в книге «Потупленный взгляд: поношение зрения во французской философии XX века». Констатируя, что наше общество построено на знании

и опыте, полученном в основном через зрение, Джей вводит термин окуляроцентризм.

¹² Мещеряков А. Слепоглухонемые дети. Развитие психики в процессе формирования поведения. М.: Педагогика, 1974. С. 316.

¹³ Вантозские декреты — решения Конвента от 26 февраля и 3 марта 1794 г., принятые по докладу Л.А. Сен-Жюста, которые предусматривали конфискацию собственности у лиц, признанных врагами революции.

Ярослав Алешин

Родился в 1982 году в Ярославле.

Куратор, организатор инклюзивных программ.

Руководитель музея Вадима Сидура.

Живет в Москве.



Ева Котаткова «Психиатрическая клиника», 2013. Вид экспозиции на выставке «Бедлам: психиатрическая клиника и далее» в коллекции Веллком, Лондон, 2016.

Елена Конюшихина

Где живет «другое» искусство?

Аутсайдер — всегда не вписывающийся и отличный, персона с плавающим статусом: пребывающая то на самом дне, то на самой вершине. Если философы влекомы чувством любопытства к Другому уже очень давно, то мир профессионального искусства предпочитает вести с ним разговор на расстоянии. Лишь современное искусство, вошедшее в свои права ближе ко второй половине «короткого двадцатого», упростило визовый режим со многими исключаемыми практиками, предоставив им «право на убежище», демократизировало себя изнутри. И *outsider art* удалось проскочить в то время, когда дверь еще была нараспашку, правда, ему досталась комната по соседству. Соседством можно описать отношения между искусством аутсайдеров и современным искусством сегодня: знакомые, которые иногда встречаются и приглашают друг друга в гости на чай. Такие встречи все чаще проходят на территории искусства, и тогда встает вопрос — как правильно вести себя со странным соседом, который зачаровывает своей прозрачностью и особой изобретательностью?

Включение искусства художников-аутсайдеров в поле современного искусства, примерка шизофренического сознания и его экспроприация индивидуальной художественной практикой выводит на поверхность вопрос кураторской этики и соответствующего инсталляционного подхода к *outsider art*. Этично ли вообще обращаться к исключенному искусству на правах признанного? Не является ли этот разговор спекуляцией на травме? В каких отношениях тогда состоят куратор и художник-аутсайдер, который зачастую не способен принимать самостоятельное решение и повлиять на куратора? Все эти вопросы встают перед ку-



Алекс Хаткевич «Два флага, молодая и красивая женщина, горизонтальная восьмерка, НЛО и другое ранним утром», 5 мая 2016. Предоставлено Еленой Конюшихиной.

ратором, который рискует предпринять попытку вторжения на территорию искусства по ту сторону.

Выставка в кураторской мастерской «Треугольник» «Алекс Хаткевич: сорок четыре стеклянных шприца с новокаином» стала моим первым опытом соприкосновения с исключенным искусством, существующим независимо от среды профессионального и признанного искусства. Когда у тебя в руках оказываются работы, созданные художником, больше тридцати лет находящимся в психиатрической лечебнице, невозможно не принять в расчет ауру подлинности и отпечаток истории, чье присутствие обволакивает пространство вокруг. Такой материал нуждается в определенной фокусировке, поэтому выбор и способ представления работ художников-аутсайдеров по сути уже является этическим вызовом. В моем случае им стал вопрос границы включения в сообщество индивидуальной художественной практики художника-аутайдера Алекса

Хаткевича, ответ на который я искала в сознательном отказе от биографической составляющей, обыкновенно довлеющей над искусством душевнобольных. Поэтому я обратилась только к одной серии работ художника — «44», состоящей из листов, условно лицевую сторону которых покрывают аккуратно выписанные, повторяющиеся по сорок четыре раза разнообразные объекты (самолеты, пончики, подковы, кирпичные дома и прочее), а на оборотной стороне дано их подробное описание на латышском языке. Фокусировка на одной группе работ позволила приглушить автореферентность, постоянно указывающую на автора, и сосредоточить внимание на предмете изображения. Отход от биографической замкнутости в сторону формирования языка описания, на котором можно говорить об искусстве Алекса Хаткевича, — выработанная траектория для установки взгляда в данном случае.

Пользуясь словарем Делеза и Гваттари, серию «44» можно рассматривать как «фабрику» Алекса Хаткевича по производству вещей для самого себя. Внешние условия нехватки побуждают художника к собственному производству предметов: телевизоров, радиоприемников, самолетов, тортов, сигарет и прочего. Предмет производится путем создания образа желаемого, его последующего повторения и описания, то есть языкового выражения — *прописки* на обратной стороне листа, что наделяет вещи материальным статусом. Вкратце схема производства выглядит следующим образом: первая стадия — создание предмета, вторая — возникновение недифференцированного объекта и третья — образование общей системы вещей. В результате сорок четыре повторения одного объекта образуют один большой недифференцированный объект (барабан, пончик или подкову) — *сингулярную предметную единицу*, претендующую на место в общей системе вещей Хаткевича. Регулярное производство новых *сингулярностей* при помощи *прописки* — вписывания в языковую реальность, встраивает их в общий порядок вещей и отношений. Художник одновременно производит и потребляет свои собственные товары, поэтому его серия постоянно пополняется новыми предметами. Мир Хаткевича — каждодневно работающая фабрика, интенсивно производящая реальность¹. На

примере этой серии аутистическое мышление, то есть «способность произвольного воспроизводства любой предметности в формах идеальных представлений»², обнаруживает себя как тенденциозное, постоянно желающее и преобразующее невозможное в реальное посредством аффективности. Именно аффект — движущая сила производства Хаткевича, у которого принцип наслаждения предшествует принципу реальности. Аутичность художника утверждает персональную внутреннюю субъективную логику вопреки фактической данности, оказывается на границе капитализма, представляя одновременно спрос, предложение и прибавочный продукт в собственных потоках желания.

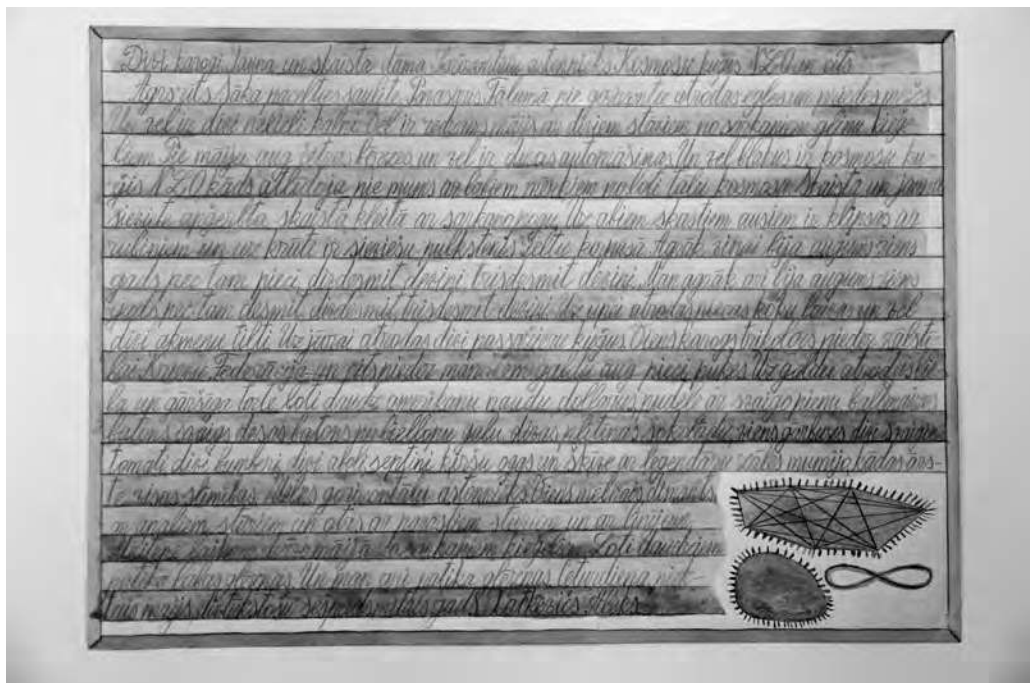
Эта концептуальная модель позволяет переклестить внимание с биографии художника на его искусство как таковое, ставя акцент на вопросах этики работы с исключенным искусством. В данном случае процесс производства и товары на выходе — повторяющиеся объекты желания — то, на что направляется зрительский взгляд вместо вопросов о причинах заключения и диагноза. И тогда кураторский выбор обращения к искусству аутсайдеров обосновывается необходимостью его анализа, а не попыткой демистификации конкретного художника, и вопросы, предъявленные со стороны о возможности спекуляции на травме, оказываются неуместными, поскольку личность художника вынесена за скобки. Серию «44» можно рассматривать как пишущийся текст, разомкнутый и переплетающийся со множеством других, а не завершенное произведение, претендующее на истинность. Предметы Хаткевича — телевизоры, приемники, летающие тарелки — знаки-заместители наличного в отсутствии. Вместо настоящего телевизора здесь представлен знак в качестве заместителя отсутствующей вещи³. Таким образом, в поле зрения пребывает язык, на котором выражается художник, а не его персона, и оппозиция норма/патология сменяется другой — воображаемое/реальное. В поиске определенного подхода к работе с исключенным искусством помочь нам может этический компас, стрелка которого при смене направления автоматически указывает на новые вопросы. Интересно рассмотреть методологические стратегии больших проектов, в которых происходит пря-

мое инкорпорирование маргинального и исключенного в контекст современного искусства. О них и пойдет речь. Каждый из проектов по-своему поднимает этические вопросы, исходя из плавающих оппозиций включения/исключения *outsider art*, сдвиг которых меняет фокус зрительского восприятия и отношения к нему.

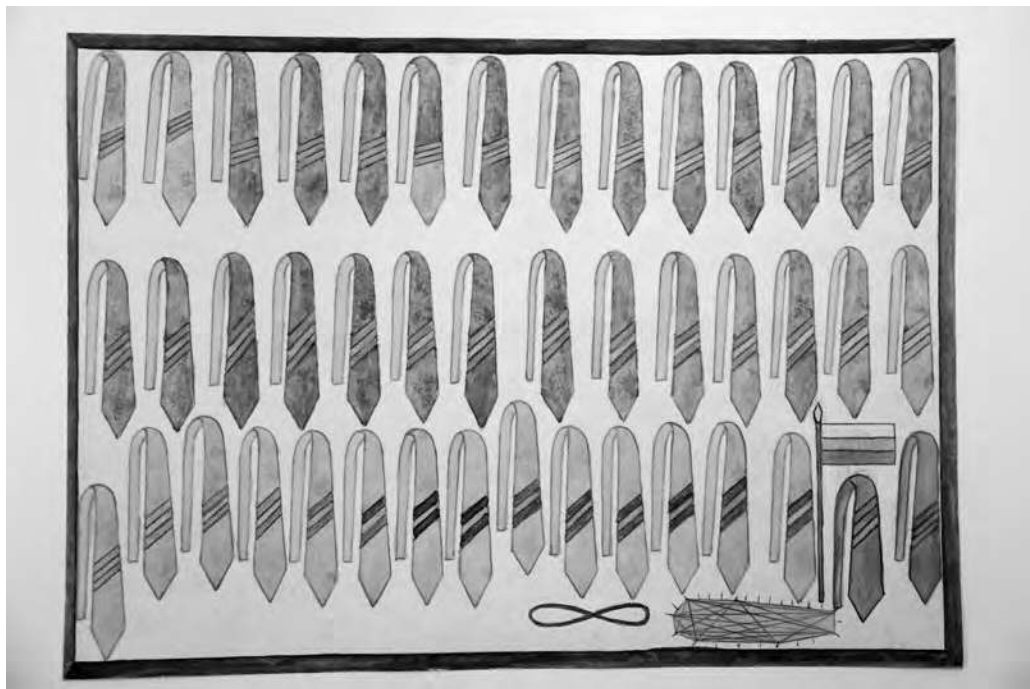
Пространство для прогулки

«Обрамляя маргинальное искусство»⁴ — исследование, сопровождавшее выставку «Искусство придания смысла» в Каннингем Дакс Коллекшн (Cunningham Dax Collection) в Мельбурне в 2009 году, написанное искусствоведом Энтони Уайтом, философом Карен Джонс, кураторами Нурином Вейс и Энтони Фитцпатриком и психиатром Ёженом Кохом, ставит основным вопросом этику работы с художниками, испытывающими психические расстройства или имеющими травматический опыт — Салли Флинн, Лаура Гронн, Карла Крийт, Граем Дуол

и другими. Диапазон интереса исследователей — от выставочной стратегии до права на демонстрацию работ художников-аутсайдеров без возможности получения авторского согласия. Кураторскими решениями стали отказ от клинического подхода и разработка разносторонней стратегии: выделение исторического, этического, биографического и психологического аспектов в творчестве художников. Для этого выставка была поделена на пять секций: «Вопросы», «Внутренний мир», «Внешний мир», «Персональный нарратив» и «Творчество», которые отсылали к заранее продуманным кураторами тезисам, требующим верификации. Открытость раздела «Вопросы», без какого-либо кураторского вмешательства и интерпретации, непосредственно сталкивала зрителя с восприятием художников. Как влияет психическое расстройство художников на их искусство? Все ли работы указывают на заболевание? Возможно ли понять работу только через зрительский опыт? Другая группа вопросов касалась напрямую этики. Этично ли выставлять работы



Алекс Хаткевич «Два флага, молодая и красивая женщина, горизонтальная восьмерка, НЛО и другое ранним утром». Обратная сторона работы, 5 мая 2016. Предоставлено Еленой Конюшихиной.



Алекс Хаткевич «Сорок четыре красивых и хороших галстука, которые нравятся женщинам, и черный бриллиант с гранями», 14 февраля 2012. Предоставлено Еленой Конюшихиной.

без разрешения автора? Должно ли имя художника публично анонсироваться? Кто включен без авторского согласия, а кто с разрешением? На эти вопросы не было однозначных ответов, что увеличило диапазон интерпретаций и позволило избежать односторонней оценки. Акцент на разделении внутреннего и внешнего — главный фокус следующих двух выставочных секций, что указывает на раздвоенное сознание, характерное для людей с психическими расстройствами. Таким образом подчеркивается присутствие болезни, характеризующееся чувством разобщенности и расплывчатости. Именно состояние проживания болезни через персональный зрительский опыт — кураторская стратегия работы с художниками-аутсайдерами. В четвертой секции «Персональный нарратив» автобиографичное в связи художников с историческим и культурным контекстом рассматривалось как их включенность в реальное. Кураторы заканчивают выставку наиболее абстрактными вопро-

сами — о природе таланта и способности к творчеству, соотношении болезни и искусства. Именно заострение на этическом позволило кураторам сместить акценты с диагноза и заведомой отчужденности на авторское право, анонимность, приватность и публичность.

«Искусство придания смысла» актуализирует этику отношений зрителя и художника-аутсайдера через их «встречу» в выставочном пространстве, где последний, присутствуя только через свои работы, в известной степени освобождается от диагноза, оставаясь при этом Другим. Тогда время, проведенное вместе, обретенное через разделенное переживание искусства в состоявшемся «пространстве для прогулки», и есть кураторский рипстим выставки. Эта та самая ситуация потенциального диалога, о которой пишет Буррио, когда искусство оказывается Вергилием, «стягивающим вокруг себя пространство отношений»⁵. Обсуждение, комментирование, восприятие — возникающая коммуникатив-

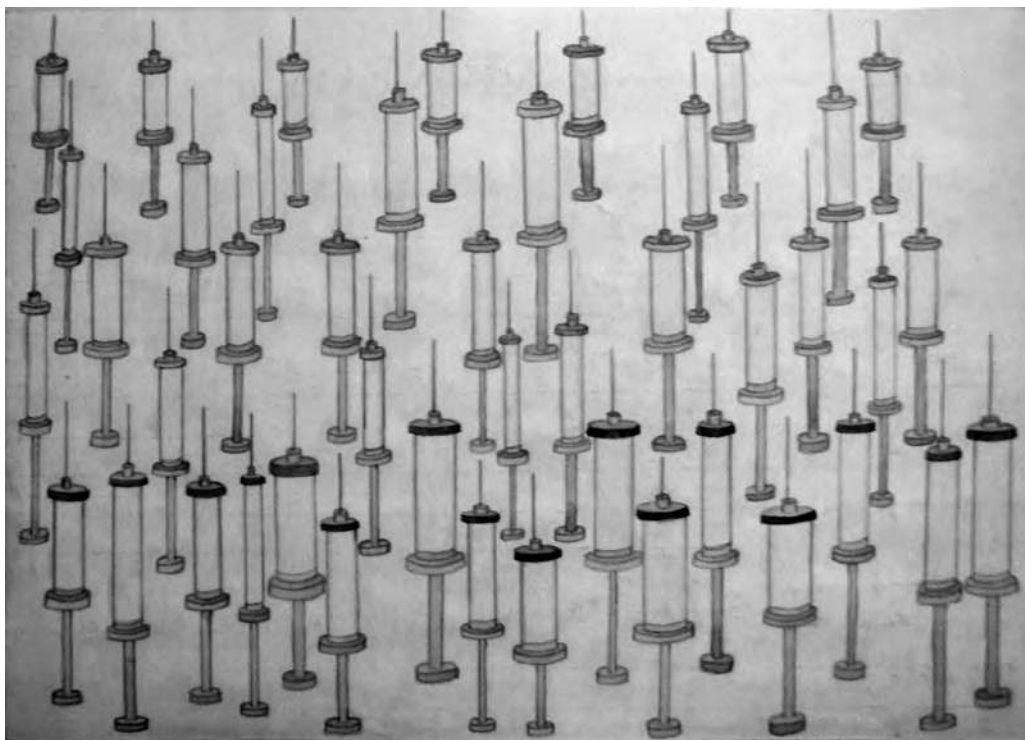
ная среда, формирующая пучки связей. Место действия — выставка — становится поводом взглянуть на Другого как на самого себя за пределами привычных «зон коммуникаций», когда предмет диалога не диагноз, зритель и художник смотрят друг на друга. Здесь возникает то, что Левинас называет ответственностью, уходящей в этический запрет: «Не убий!». Так появляется Другой, то есть «нейтральное видимое, целиком и полностью предъявленное»⁶. Взаимообратная интенциональность художника и зрителя приводит к паритету сторон и разряжает воздух вокруг. Это движение навстречу друг другу Марьон называет *контринтенциональностью*, которая проявляется на уровне взгляда, но не видимого. Таким образом, лицо художника открывается в «модусе встречи». По Сержу Данею, лицо — это смотрящая форма, выражающая желание и производящая обмен со зрителем, в интерпретации Буррио отношения между ними взаимонасыщающие, когда

«один партнер показывает другому нечто, а тот возвращает это нечто по-своему»⁷.

Кураторы в «Искусстве придания смысла» пытаются говорить с точки зрения реляционной этики сближения, конструируя «место встречи» художника со зрителем, побуждая их к диалогу. Несмотря на политику *полиперспективности взгляда* и попытки объединения разных коммуникационных зон в одном пространстве, выставка остается в рамках логики разделения на норму и патологию, так как художники — все еще пациенты в рамках этого проекта, что заведомо лишает их права разговора на равных. Ненормальность художников все еще заражает воздух.

Оранжевый кролик у меня на плече

Этический компас при работе над выставкой «Вопрошание реальности — мир образов сегодня» (1972) для Документы 5 в Касселе под-сказал Харальду Зеemannу отказаться от изби-



Алекс Хаткевич «Сорок четыре стеклянных шприца с новокаином», 2012. Предоставлено Еленой Конюшиной.



Пол Тек «Ковчег, пирамида», 1972. Вид экспозиции на Документе 5, 1972. Предоставлено Еленой Ко-нюшихиной.

того противопоставления *нормы* и *патологии* в подходе к искусству аутсайдеров. Эта выставка стала примером экспроприации современным искусством художников-аутсайдеров путем их включения в глобальную сеть искусства, где они были представлены наравне с остальными, чья маргинальность уже не бросалась в глаза. Разделы «Творчество душевнобольных» и «Индивидуальные мифологии» составили 75 % всей Документы. Исходя из солипсической модели восприятия окружающего, Зеeman ставит вопрос о реальности как индивидуально существующей проекции, которая у каждого своя⁸. Тогда возможно предположить существование бесконечного множества различных реальностей, чье присутствие выявляется при обсуждении. Демонстрация пространства для дискуссии так же, как в «Искусстве придания смысла», — кураторский ход конем, направленный на обнаружение *Другого*. Если «кто-то видит у меня на плече оранжевого кролика, а я его не вижу: разговор затрудняется», — пишет Буррио, ставя под сомнение вменяемость собеседника, если тот, конечно, не шутит. Для того, чтобы обрести возможность продолжения диалога, мне необходимо притвориться, «будто я тоже вижу у себя на плече оранжевого кролика». Притвориться — значит вообразить, мое воображение в этом случае работает на конструирование *пространства обсуждения*. Если в «Искусстве придания смысла» посредством реляционной этики сближаются изначально противопоставленные норма и патология, то у Зеемана с каждым ху-

дожником добавляется новая реальность, падающая в общее *пространство обсуждения* с каким угодно количеством кроликов на плечах. Выходя из одного пространства безумия, зритель попадает в другое. Это и есть то место, на которое указывает *этический компас* Зеемана — нет одного конкретного взятого безумца, безумец сидит в каждом из нас, поэтому куратор не проводит демаркационную линию между нормой и патологией, что и стало его основным методологическим приемом в работе с исключенным искусством.

Раздел выставки «Индивидуальные мифологии» дал возможность обмена реальностями между зрителем и художником, сосуществующими в качестве «параллельных визуальных миров»: мира благочестия, политической пропаганды, «тривиального реализма» (китча), рекламы и эстетики продукта, искусства душевнобольных. И здесь соприкоснулись миры Пола Тека, Лучано Кастелли, Джона Даггера, Бернда Минниха, Томаса Вудла и других — руками Зеемана подрывающими расширения капитализма, к которому критика была особенно чувствительна в 1970-х. Искусство аутсайдеров, в частности, Пола Тека, выступает как альтернатива, частная практика постижения мира через возвращение «в природу». Подрывной элемент, обнажающий неуютность цивилизации, тоскующий «по истине» вступает в конфликт с потребительской этикой отношений так же, как Пьер Леоса Каракса в «Поле X» бежит из обставленного особняка своей матери на заброшенный склад сочинять роман, и «существо из канализации» в «Дерьме» на улицах Токио демонстративно пожирает цветы и деньги. Харальд Зеeman в «Вопрошании реальности — мир образов сегодня» дает право голоса каждой художественной практике, представленной на выставке, причем все они — «истинные». Фигура безумца по Зееману глаголет истину, а «безумие приходит тогда, когда мир начинает стареть»⁹.

Генератор новых идей

Массимилиано Джони в «Энциклопедическом дворце» продолжает мысль Зеемана, но, правда, стрелка его *этического компаса* указывает уже не на социально-политический аспект при работе с *outsider art*, а на образ, который

оно формирует. Выставка Джони врывается в сферу воображения и ставит вопросы об «антропологии образа» — видении, материализованном в наших представлениях посредством образа. Нанси сравнивает процесс зарождения образа с грибницей, имеющей «паразитический» эффект, зависимость от которого и показывает Джони на своей выставке, говоря, что «мы сами медиа, транслирующие образы, и иногда даже захвачены ими». Можно сказать, что Джони вскрывает «гипнагогичность» образов (по Фрейду), граничащих с видениями и галлюцинациями, когда субъективность выносятся за скобки и ее место занимает образ, выполняющий отныне функции наставника, то есть конституирует субъективность. Здесь идет речь о превалировании образа над субъективностью, чья сила проявлена во множестве и безостановочном штамповании, по-

этому Джони выбирает оригинальные образы, те, которые сопротивляются тиражированности. Невероятное, невообразимое и запретное — то, что будит воображение, и есть неиссякаемый источник, откуда куратор черпает образы для коллекции своего «Энциклопедического дворца», где повсюду встречаются безумцы, ясновидцы, мистики, ученые, чья способность к производству образов безгранична. «Проекции, которые мы носим в своей голове» — причина разнообразия знания по Джони, и тогда любая идея становится значимой. Для куратора такой проекцией стала амбициозная идея художника Марино Аурити построить 136-этажный, достигающий 700 метров в высоту «Энциклопедический дворец» — музей воображения, вмещающий в себя все знание мира. В этом случае фигура Другого приобретает место в первом ряду и подрывает



Пол Тек «Ковчег, пирамида», 1972. Вид экспозиции на Документе 5, 1972. Предоставлено Еленой Конюшихиной.

логику отношения устоявшегося разделения на исключение/включение, что делает Джони, стирая границу между профессионалами, любителями и аутсайдерами. Отсюда растет методологический корень работы куратора, затрагивающий вопросы этики. Интересуясь прежде всего искусством, способным выразить аутентичный взгляд на мир, Джони кардинально меняет свое отношение к *маргинальному*, рассматривая аутсайдера в качестве носителей нового знания и отводя им главные роли в сложной драматургии «Энциклопедического дворца». Динамическое напряжение между включением и исключением, внешним и внутренним — предмет рассмотрения нескольких серий, где исследуется роль воображения: у заключенных в тюрьмах — Розела Бискотти, и у пациентов психиатрических госпиталей — Ева Котаткова¹⁰. «Индивидуальные мифологии» Мортон Бартлетта, Джеймса Кастла, Леви Фишера Эймса, Петера Фритца, Ахиллеса Дж. Риццоли, Уолтера Пичлера и других создают независимые образные пространства, наполняя «Энциклопедический дворец» новыми знаниями. Системы мышления этих художников изначально заданы иной логикой зарождения образа и не следуют по проторенной дорожке подсматривания у истории искусства, рекламы и новостей, что делает их искусство уникальным. Образ исходит из невозможности не провозвести его, а не потребности в производстве для другого, который ожидает. Можно сказать, что это и есть чистое искусство, то есть существующее для себя и само по себе. Кураторский выбор Джони противопоставляет исключительность — невыразительности, отличительность — типовому, очерченность — бесформенности, демонстрируя редкие формы жизни, мало встречающиеся в среде современного искусства. В «Энциклопедическом словаре» Джони разгуливающие образы являются условием и каналом сообщаемости художников с миром, как и в «Искусстве придания смысла» и «Вопрошании реальности — мир образов сегодня», только здесь уже образ говорит за художника, а не он сам, то есть Джони двигается от персоны автора в сторону чистого искусства. Если *этический компас* Земана был направлен на *аутсайдера* как на строителя альтернативной реальности, отличной от начала 1970-х годов, то компас Джони

указывал на него как на бесперебойно работающего генератора по производству новых идей, расширяющего границы познания. В обоих случаях этические вопросы, связанные с обращением к искусству художников аутсайдера, решены за счет методологических приемов: отношения к исключенному как равному и кураторских концепций как таковых, быстро впитывающих искусство по ту сторону.

Встреча с чудесным

Еще одним любопытным проектом, расширяющим этику взаимодействия с искусством аутсайдера, но уже при полной редукции пары *норма/патология* стал «Альтернативный гид по Вселенной» в галерее Хэйворд. Кураторы Маргарет Вертхайм и Институт цифр, концентрируясь только на работах художников и архитекторов самоучек, непризнанных ученых и визионеров, создали параллельную независимую Вселенную, демонстрируя исцеляющие машины Эмери Блэгдон, машины с «душой» Джона Пердризета, дневники астральных путешествий Мелвина Эдварда Нельсона, бумажную архитектуру Ахиллеса Дж. Риццоли и планы городов Джорджа Виденера, летающие тарелки Ионела Талпазана и контактных роботов Ву Юлу. Эксцентричность и экстраординарность здесь возведены в принцип, утверждающий превосходство иного мышления, самостоятельно конструирующего собственный универсум, где не работает нормативность общества по договору. Таким образом художники образуют новое сообщество, где «изобретательность и находчивость берут верх над здравым смыслом и наживной мудростью». *Этический компас* кураторов отводит их дальше от оппозиций включение/исключение и норма/патология, а также риторики *маргинального* как *неприкасаемого*, трепетно жаждущего признания, и подводит к мысли о независимом и равном взгляде *других* на мир, который может быть по-разному интерпретируем. Реальность «Альтернативного гида по Вселенной» не стремится обнаружить себя. Это зритель обретает статус исключенного, рвущегося в Страну чудес в надежде на встречу с необыкновенным. И почему какая-то одна конкретная оптика восприятия действительности должна быть обязательно истинной?

Все упомянутые выше кураторские проекты с разных сторон затрагивают вопросы этики работы с *outsider art*, которые рассматриваются в контексте отношения, лежащего в основе методологических подходов кураторов к исключенному искусству. Стрелка этического компаса смещается от биографии художников к производимому искусству путем подрыва оппозиций включения/исключения и нормы/патологии. Начиная от осторожного намека в проекте «Искусство придания смысла» до полного размытия в «Энциклопедическом дворце» и переворачивании в «Альтернативном гиде по Вселенной». «Искусство придания смысла» напрямую касается этики, возводя вопросы публичности/приватности художников-аутсайдеров в кураторскую стратегию, Харальд Зееман в «Вопрошании реальности — мир образов сегодня» рассматривает этику отношения с *outsider art* через социально-политическую призму, видя в нем потенциал для формирования новой художественной парадигмы, Массимилиано Джони в «Энциклопедическом дворце» рафинирует искусство от засилья и господства дешевых изображений «чистыми» образами маргиналов, применяя эту стратегию в качестве своего методологического приема, «Альтернативный гид по Вселенной» меняет места художника-аутсайдера и зрителя. Каждый проект по-своему обращается к *outsider art* как потенциальному донору, необходимому для поддержания современного искусства, постоянно требующего свежей крови. Через реляционную этику взаимодействия со зрителем, когда отступает диагноз, зацикленность и автореферентность, фокус зрения смещается на обсуждение искусства самого по себе, и между публикой и художником возникает эмпатия. Редукция естественной установки, то есть определенного набора предубеждений, сформировавшихся в отношении художников-аутсайдеров, позволяет увидеть искусство как оно есть, что и было основным кураторским намерением этих четырех проектов. Может быть, истина гуляет где-то поблизости, и ее просто нужно научиться видеть? Расшатывая границы современного искусства, эти различные стратегии показывают вариативность работы с исключенным искусством, открывают для кураторов новые поля смыслов, требующих дальнейшего вскапывания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Конюшихина Е. Outsider Art в контексте современного искусства. Фабрика Алекса Хаткевича // Социальная интеграция психических больных (психиатрические, психотерапевтические, психологические аспекты). Арт-терапия в психиатрической практике. Материалы научно-практической конференции «Нить Ариадны». М., 2016. С. 375.

² Бородай Ю. Эротика, смерть, табу. Трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. С. 49.

³ Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. С. 161.

⁴ Jones K., Koh E., Veis N., White A. Framing Marginalised Art. Developing an Ethical Multidimensional Framework for Exhibiting Creative Works by People who Experienced Mental Illness and/or Psychological Trauma. Melbourne: The Cunningham Dax Collection, 2010.

⁵ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016. С. 17.

⁶ Петровская Е. Теория образа. С. 94.

⁷ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. С. 26.

⁸ Szeemann H., Bode A., Braun K., Brock B., Iden P., Kluge A., Ruscha E.. «Individuelle Mythologie» und ihre gesellschaftliche Bedeutung. Documenta 5, 1972. P. 9.

⁹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ, 1997. С. 506.

¹⁰ Gioni M. (ed.) The Encyclopedic Palace. 55th International Art Exhibition: La Biennale di Venezia. Box edition, Volume I. Venice: Marsilio, 2013. P. 27.

Елена Конюшихина

Родилась в 1992 году в Москве.

Критик, куратор. Участник кураторской мастерской «Треугольник»; один из кураторов проекта «Точка отсчета» в рамках V Московской международной биеннале молодого искусства в ЦТИ Фабрика, куратор проекта «Голоса» при участии Международного Мемориала в галерее АЗ.

Живет в Москве.



Работы Каари Апсон на выставке «Хорошо, что ты не одна», 2017. Новый музей, Нью-Йорк. Предоставлено Анастасией Кальк.

Анастасия Кальк

Трагедия с двумя спальнями

«Хорошо, что ты не одна»

Каари Апсон.

Новый музей, Нью-Йорк

3.05.2017–10.09.2017

Мир среднего американского избирателя расколот на несколько составных частей — на жизнь индивидуальную, семейную и публичную. Соединить и удерживать в состоянии гармонии три этих ключевых элемента либерального порядка позволяет понятие «долга» или «морали». «Я обязан заботиться о своих детях, уважать родителей, регулярно убирать придомовую территорию, голосовать, участвовать в политической жизни страны, а также принять любые результаты честных выборов», — каждый день напоминает себе американский гражданин. Однако подобное равновесие частного и общественного крайне нестабильно и основано на серьезных противоречиях, в результате которых индивидуальное (вместе с семейным) то и дело отклеивается от объекта своего долга — общества или государства. Так, например, для моих соседей, пары впервые голосовавших в этом году молодых демократов, итоги последних американских выборов стали настоящим катализатором ненависти к согражданам и выделения себя из непонятной «потребительской» массы, чьим президентом теперь стал Дональд Трамп. После оглашения результатов голосования в ноябре мои соседи решили сосредоточиться на своей частной жизни и направить все силы на выживание в Нью-Йорке. В желании полностью изолировать себя от «глупого» американского общества они перестали обсуждать политику и отказались принимать активное участие в протестах против нового лидера.

Подобные попытки закрыться от политики — не редкость в американской действительности. Идея американского либерализма во многом основана на философии Иммануила Канта и его категориях «долга» и «морали». Гегель в «Феноменологии духа» разбирает два этих базовых понятия кантианской этики и приходит к выводу, что в основе идеи морали лежит непреодолимый дуализм между индивидуальным сознанием, с одной стороны, и политическим миром, с другой. По этой причине мораль для Гегеля представляет собой «гнездо неосмысленных противоречий»¹ и предполагает состояние вечного отщепления индивидуального сознания от его сущности, то есть политики/общества (и природы). Согласно философу, источник моральности у Канта оказывается заключен не в самом индивидуальном субъекте, как он пытается показать, а в некоторой неизвестной и отчужденной от него структуре, называемой «обществом». Гегель и позже — представители ранней франкфуртской школы — Лукач и Адорно в своих текстах подвергают критике понятие морали Канта и показывают, почему раздвоенная либеральная мораль всегда связана с непрерывным погружением в «личное» и глубокой трагедией человека, который, несмотря на все усилия, не может отделиться от неприятного внешнего мира. Именно такая трагедия стала центральной темой выставки американской художницы Каари Апсон в Новом музее².

Искусство Апсон посвящено личной катастрофе жителя Калифорнии, страдающего от

ской мир конца XX века с журналами, теннисными турнирами, машинами и женщинами на заднем плане, корпорацию «Pepsi» и магазины «Costco», а также проекты типового строительства жилых домов в Лас-Вегасе. Другими словами, имя «Ларри» превращается в то, что охватывает всю социальную историю США за последние сорок лет. Выставка в Новом музее представляет только один фрагмент, связанный с жизнью Ларри, а именно: историю его соседки — матери художницы, которая, как рассказывает Апсон, переехала из Германии в 1970-х в «великую страну» в надежде дотянуться до американской мечты.

Возможно ли отделить себя от Другого (матери или Ларри), то есть дистанцироваться как от конкретных людей, так и от отталкивающей социальной и политической системы, частью которой они являются? Все элементы выставки посвящены поиску ответа на этот вопрос. В первой части, в небольшой серии видео («Моя мать пьет Pepsi», 2014) Апсон, как пишет куратор Марго Нортон, облачает острое желание потреблять. Одетая в «униформу» семидесятых — джинсы и клетчатую рубашку — художница исполняет роль своей матери и со-

вершает различные ритуальные действия в крупном супермаркете. Видео с одинаковой вероятностью могло быть снято в 1970-е, 1980-е, 1990-е, 2000-е, 2010-е... Практически все пространство зала занимает огромный продуктовый стеллаж, полки которого завалены книгами-рецептами успеха и сотней одинаковых, огромных и безжизненно вялых кукол, лежащих друг на друге. Куклы копируют героиню видео. В этой инсталляции Апсон точно передает ощущение обволакивающего ужаса, возникающего от жизни внутри бесконечных американских повторений: покупок в «Costco», тяжелой работы и короткого отдыха, попыток достичь успеха, выбора между демократической и республиканской партиями.

Во второй части выставки, на масштабных графических листах, перед нами разворачивается катастрофа индивидуального субъекта. Большими, плотными, черными буквами художница выводит слова «Ничего», «Никогда», «Повторение» и «Смерть». Записи о невозможности абсолютного отрицания мира родителей и социальной реальности как таковой, об узнавании себя в действиях и внешности других людей, о смертельном страхе перед этими



людьми с их привычками и взглядами смешаны с анатомическими схемами тел, изображениями трупов, людей с синяками и без отдельных органов, а также банок «Pepsi» — атрибута индивидуальной катастрофы. Героиня графики остро переживает открытие сходств со своей матерью и неспособность стать кем-то отличным от нее. Этот проект обнажает отчаяние «несчастливого сознания»⁵, которое утрачивает уверенность во внутренней самодостаточности. Обнаружив собственную неполноту и зависимость от Другого, «несчастное сознание» чувствует неотделимость от своего объекта (общества и отдельных людей), воспринимая такое состояние как трагедию. Чужие вещи и люди словно разъедают художницу и ее работы. Она ощущает, что нечто постоянно препятствует строительству приватных границ. Человеческие монстры угрожают автономии. Искусство Апсон ставит заголовок выставки («Хорошо, что ты не одна») под сомнение. Художница не считает зависимость от внешнего мира и необходимость быть-вместе-с-другими абсолютным благом. Напротив, ее работы отражают смертельный страх перед коллективной

жизнью. В рамках этого выставочного проекта Апсон, на мой взгляд, осуществляет попытку отвергнуть этические нормы безусловной любви и уважения к соседям и родителям (вместе с уважением к текущему социальному порядку).

Если работы, размещенные в первых двух залах выставки, представляют, скорее, результаты пассивного исследования окружающей действительности, последнее видео посвящено активному созданию личных границ⁶. Апсон стремится построить свою реальность с помощью единичного действия: покупки частного дома. Камера фиксирует процесс поиска дома в Лас-Вегасе и беспокойное стремление найти «гармонию» внутри него. Усилия художницы, однако, оказываются бесплодными. Апсон в очередной раз чувствует отвращение к людям и их жизни. В беседе с художником Полом Маккарти она рассказывает, как изначальная идея приобрести готовое здание была со временем отброшена, и художница решила строить его самостоятельно, поскольку все увиденные помещения содержали следы чужих жизней и травм — то есть были слишком



«заполненными»⁷. «Человеческое присутствие невыносимо, — считает Апсон. — Они [риелторы] должны очистить дом от следов присутствия человеческих тел, для того чтобы он стал совершенным»⁸. В надежде избавиться от любого упоминания о социальном порядке художница решает направить силы на возведение новых стен. Конечно, ее попытки снова провалятся. Эта старая трагедия (неспособности построить границу между собой и социальным) измучила и уничтожила целые поколения. Полная автономия от общества/политики представляет собой нечто мифическое. Попытки добиться такой автономии болезненны, мучительны и даже, как показывает Апсон в своей графике, смертельны. Работы художницы не только вскрывают катастрофу (невозможность) изолированного индивида, но и ставят под вопрос оппозицию между частным и общественным, главный элемент либеральной морали. Если индивидуального как отличного от внешнего социального мира не существует, то нет и границы, разделяющей эти две «сферы». Иначе говоря, в основе трагедии «несчастливого сознания» Апсон и ее желания отделить себя от общества лежит фиктивный раскол.

Видео, рисунки и архивы художницы разрушают идею американской морали, то есть гармоничного союза личной, семейной и публичной сфер. Ее работы обостряют противоречие между индивидуальным и политическим. С точки зрения эстетической теории Адорно, трагическое искусство, которое доводит указанное различие до крайности и существует в состоянии его гибели, является примером истинного революционного искусства⁹. Работы Апсон на этой выставке не следуют цели установления новой морали или ее идеи, а являются примером искусства, подрывающего существующие этические нормы и деления. В центре внимания художницы — отчаяние женщины, которая не принимает правила американского общества 1970–2010-х и в то же время чувствует, что не может отделиться и укрыться от мира капиталистических законов и патриархата в «домашней» жизни. Объективный мир людей обрушивается на Апсон в тот самый момент, когда она безуспешно пытается от него отгородиться. Истина, содержащаяся в событии выставки, как мне кажется, расходится

с устремлениями автора и выводит нас за границы искусства. Для Гегеля и Адорно только коллективное действие вместе-с-другими, направленное на изменение и создание нового общества, способно разрешить ту замкнутую катастрофическую ситуацию, которой посвящены работы на этой выставке. Политическое революционное действие выступает в качестве негативного элемента работ Апсон, то есть такого элемента, который связан с ее искусством, но выходит за его пределы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1992. С. 335.

² Выставка проходила параллельно с Биеннале современного американского искусства в музее Уитни, где мягкие скульптуры художницы занимали целый зал.

³ Griffin J. Life Study: The Story of Los Angeles-based Artist Kaari Upson's Long-term «Larry Project» // Frieze 145 (March 2012).

⁴ Настоящее имя мужчины было изменено.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа.

⁶ Порядок, в котором я представляю части выставки в этом тексте, является моим маршрутом и не совпадает с порядком, предложенным куратором.

⁷ McCarthy P. Interview with Kaari Upson // Norton M. (ed.) Kaari Upson: Good Thing You Are Not Alone. Exh. cat. New York: New Museum, 2017. P. 25.

⁸ Там же.

⁹ Adorno T. Art-Object // Minima Moralia: Reflections From A Damaged Life. New York: Verso, 2005. P. 227.

Анастасия Кальк

Родилась в Ижевске в 1991 году.

Социальный и политический теоретик.

Аспирантка Новой школы социальных

исследований в Нью-Йорке,

автор и редактор журнала о современной критической теории «С4».

Живет в Нью-Йорке.



«Группировка ЗИП». Вид экспозиции «Остановка «ДК ЗИП» в ММОМА, 2017. Этаж «Позавчера», Доска. Предоставлено пресс-службой ММОМА.

Екатерина Гусева

Учитесь плавать дельфином

**Группировка ЗИП
«Остановка ДК ЗИП»
Московский музей современного
искусства
21.03.2017–01.05.2017**

В начале 2017 года многие московские площадки современного искусства были захвачены коллективным творчеством краснодарской группировки ЗИП. Стихийное взаимодействие группировки с московским сообществом было опосредовано в трех выставках в различных пространствах. Их по праву теперь можно считать любимцами московской художественной сцены, так как творчество художников представили различные выставочные площадки: от частного музея и галереи до ММСИ.

Отметить данный проект в ММСИ стоит прежде всего из-за формата — не каждая художественная группа сможет так органично вписать свою семилетнюю историю существования в четыре этажа музея. Выставка позволяет анализировать творчество ЗИПов в целом, так как подробно рассказывает о каждом этапе развития группировки.

Разбитая на временные промежутки «Сейчас», «Позавчера», «Потом», «БАРселона», выставка была выстроена вокруг истории и направлений творчества данного художественного объединения, разнесенных по этажам в нехронологическом порядке. В совокупности это и есть «Остановка», где в деятельности группы поставлены четыре точки. Творчество художников соотнесено с данными четырьмя пунктами, остановками на четырех этажах.

ЗИПы удачно задействовали все пространство музея в Ермолаевском переулке для ретроспективного смотра своего творчества всего времени существования группировки. Это интересно тем, как ориентированное на

акции, изначально локальное искусство может быть показано в музее, и как музейное пространство может повлиять на данное искусство. Может ли искусство, которое было создано для общественных пространств, выставляться в музее? Может. Но, придя на выставку, мы сталкиваемся с неким барьером вхождения: нам необходимо купить билет, чего не происходит на уличных акциях и хепенингах. Затем, инсталляции ЗИПов известны наличием рабочих инструментов, например, пилы. Для «Стройки» (2013) на фестивале «To the Square 2» в Хельсинки, Финляндия, ЗИПам разрешили разжечь огонь, который стал частью их инсталляции, привлекал внимание аудитории и последующее взаимодействие. Но в ММСИ было запрещено трогать инструменты, а также заходить в некоторые пространства. Несмотря на открытость в творчестве группировки, эта наиболее представительная выставка создала барьеры между зрителем и творчеством.

«Сейчас»

Выставка начиналась с первого этажа, обозначенного как «Сейчас». Здесь можно было растеряться: впереди автобус, внутри которого искусство двадцатого века в интерпретации группировки, в камине сидит усталый казак, перед автобусом едет по пешеходному переходу дельфин на самокате, за дельфином — жалюзи с нарисованной пальмой. Здесь же находится «Рабочее место» ЗИПов



«Группировка ЗИП». Вид экспозиции «Остановка «ДК ЗИП» в ММОМА, 2017. Этаж «Позавчера», Автомат «Родина». Предоставлено пресс-службой ММОМА.

для изучения и наблюдения и тем самым объединения зрителей. В видео о путешествующем по городу дельфине — центральный герой мира художников, тот, с кем художники себя ассоциируют.

За жалюзи — архив основанной художниками самоорганизованной институции КИСИ, история развития фестиваля «Может!», а также видеодокументации их акций и перформансов. КИСИ — пример самоорганизации, которая стала полноценной институцией искусства. Это уникальный пример объединения и создания без поддержки собственной институции в нашей стране.

Что есть «сейчас» для группировки? Это уже усталый казак, но еще бодрствующий дельфин, это некое наследие искусства, которое оставил после себя не так давно закончившийся двадцатый век. Возможно, как раз чуть не врезавшийся в дельфина автобус «искусства двадцатого века» показал художникам: то, что они делают, называется современным искусством. Тем не менее, их работы и рассуж-

дения отличаются от багажа искусства двадцатого века (упакованного в этот автобус). У большого эстетического искусства творчество краснодарского союза улавливает конфликтность или сообщение о том, как с помощью искусства теперь возможно не только осмыслить, но и налаживать конструкты взаимодействия в социуме.

Краснодарский край консервативен, и посыл группировки ЗИП всегда мог бы так и оставаться на локальном уровне. Но у них сработал уникальный прием, который удалось выработать художникам. Прием, который с помощью взаимодействия и разнородности апеллировал к коллективной памяти прошлого, вопреки эрозии капитализма и индивидуализма. Коллективизм и совместность — это то, что с позитивной точки зрения могли бы переосмыслить современные сообщества. Коллективизм для решения совместных проблем не обязательно посягает на личные ценности. Это та «шестеренка», которая часто пропадает во всеобщем меха-

низме взаимодействия. Творчество группы является примером такой «шестеренки».

«Позавчера»

Три основных вектора творчества ЗИПов: это работа со временем, работа с функцией искусства, осознание утопии и будущего.

Завод измерительных приборов, на котором базировалась группировка, стал воплощением всех трех векторов. Из остатков прошлого в заброшенном заводе художники стали создавать утопическое будущее, опосредованное рефлексией о воплощении искусства и его значения. Их завод, как и творчество художников в целом — это то, что Николя Буррио называл «пределным реди-мейдом»: полный найденных объектов, он представляет собой глобальный найденный объект смысла¹.

На выставке представлен и первый проект ЗИПов на заводе, «Живой уголок» (2010), и последующие и неоднократные произведения, заводу посвященные — «Завод Утопия» (2012), «Музей ЗИП» (2013). Рожица из сколоченных деревьев отсылает к утопичности данной локации. Здесь же висит «Ленин», подаренный охранниками завода после того, как копающиеся в мусоре художники отреставрировали нос на портрете, завоевав тем самым доверие и учредив мост дружбы к современному искусству от старого поколения. Реставрация «Ленина» тоже утопична; старому, ненужному материалу дается вторая жизнь, как это происходит и с заводом. Он становится для нас большим пространством искусства, а картина Ленина — живописным произведением, а не символом вождя.

Просуществовавший пять дней «Музей ЗИП» (2013) посвящен не группировке, а заводу. Он был торжественно открыт охранниками завода, которые поначалу были против его создания. В то же время это был заключительный проект художников на заводе измерительных приборов. Он подводил черту под экспонированием «археологических» заводских находок. Своими интервенциями и отбором найденных объектов группировка не только выявляла новые смыслы и мнемонические значения, но и приобретала характерные черты и способы художественной работы.

Форма «Музея ЗИП» — это белый куб, предназначавший окончательное очищение его от советского и промышленного прошлого ради превращения в коммерческую структуру. Сохранение предметов прошлого уже не сможет обходиться без этого белого куба. Теперь, в ММСИ, найденные заводские объекты были представлены в инсталляции-в-инсталляции: утопия и память воплощаются в музее.

Автомат «Родина» (2010) построен на доверии: в обмен на банкноту любого номинала посетитель может взять любое угощение из торгового автомата. Зритель определяет для себя, насколько он или она готов делиться и сколько брать взамен. Одна из отличительных черт художников в том, что их взаимодействие со зрителем наполнено жестом абсолютного доверия. Хочешь съесть лапши (в «Школе 1,5х1,5» [2016] на Триеннале в «Гараже»? Бери сколько хочешь, вот стол, вот



«Группировка ЗИП». Вид экспозиции «Остановка «ДК ЗИП» в ММОМА, 2017. Этаж «Позавчера», Ленин. Предоставлено пресс-службой ММОМА.



«Группировка ЗИП». Вид экспозиции «Остановка «ДК ЗИП» в ММОМА, 2017. Этаж «Сейчас», Камин. Предоставлено пресс-службой ММОМА.

кипяток, садись. Вот конфеты в автомате. Сколько можешь за них дать? Ничего? Ну, тогда возьми, никто порицать не будет. Аллегоричное название «Родина» будет неким символом обмена и накопления для каждого, кто не постесняется взять. Обращаясь к утопическому — то есть недоступному в обычной жизни — измерению дара, художники делают небольшие шаги для того, чтобы мы учились делиться.

Здесь затрагивается еще одна из главных тем группировки — это труд и отдых. «Тотем труда», собранный из найденных на заводе дощечек, символизирует ручную инициативу и труд коллективизма. В сложной инсталляции из шахмат фигурами являлись казаки под предводительством краба и дельфины под предводительством грибницы. Над шахматами висел кон партии с неизбежным поражением казаков: художнический вымысел дельфина по-

беждает реальность. Так же на первом этаже дельфин с уверенностью переезжал дорогу автобусу, создавая аварийную ситуацию на дороге и вынуждая всех, кто был в данном автобусе, как бы выбежать в реальность столкновения с казакком.

Стоит отметить нарочитую вымышленность — в соединении медийных лиц в «Доске» (2010), символик ушедшего и настоящего, художественной сцены и социальной структуры, или в найденной картине со знаком вопроса — которая подвешивает все значение: «А было ли это все на самом деле и что от этого осталось?»

«Потом»

Макет утопий на этом этаже заполнен образами дельфинов, островами. Через подозрительные трубы для изучения игрушечных островов открывается вид на огромный гриб, — еще один символ из поэтики группировки ЗИП. Корневая система и активное распространение грибниц задействуются как аллегория, кодирующая социальную и материальную реальность: из корневища завода, их сплотившего, разрастается сеть по территории искусства. Она и рассказывает, и формирует видение, философию авторов. Здесь же рассказана история некоего ученого-утописта, который думает, что «макета утопий» не существует, но упорно продолжает его изучать и строить теории по его поводу, в то время как макет находится над его головой. Познание требует выйти из зоны комфорта, открытость другому — вот что приводит к новому. Аналогично и восприятие обществом искусства, жизни, будучи привыкшими к старым порядкам и правилам, не могут выйти на новый этап развития.

«БАРселона» и стратегия

Место, где скука и танец превращаются во встречу, названо в честь бара в Краснодаре, где художники устраивали дадаистские выставки. Скука — это то, в чем художники теперь находят вдохновение, используют ее длительность для того, чтобы продумать стратегию, создать условия для возникновения новых идей.

В галерее из акварельных рисунков рабочих инструментов каждому рисунку дано имя.

Так инструментальный труд очеловечивается. На столе для пинг-понга проделаны дыры по краям стола, в которые можно подрезать мяч. Из динамиков слышны пересуды жителей Краснодара и Москвы об изменениях в их городах. Окончанием данной экспозиции являлась стрелка, указывавшая на зарешеченное окно, как стимул вырываться выше и дальше.

Общим ощущением от выставки было, что группировка ЗИП не охватывается определенным направлением, стилистикой или основной темой — это и краб, и уставший казак, и общий двор. Скорее, это общение, в котором удастся описать проблемы не только конкретного города, но и многих российских регионов. Это пример коллективной инициативы по созидательной педагогике о том, как и что разделяет и делится. Советское прошлое как тема обусловлена локацией на заводе измерительных приборов, который также дал художественной группе ее название. Интересно, что это «коллективно-назидательное» приобрело черты не прошедшего и всем знакомого нам советского общего, а наоборот — коллективности производительной. Их романтическая принадлежность к коллективизму направлена на диалог с обществом. Представляя сжато проблемы общества, творчество группировки ЗИП также содержит в себе модели их решения на уровне небольшого сообщества. Выставку, представившую всю деятельность группировки, хочется назвать «ретроспективной», но все же не стоит, так как это лишь краткая характеристика творчества данного объединения за семь прошедших лет. Это не ретроспектива, так как перед нами еще развивающееся явление и на выставке представлена начальная история перехода группировки от локального до всероссийского масштаба.

Наследие художников советского искусства 1960–1970-х годов, таких, как Илья Кабаков, Комар и Меламид, группы «Гнездо» или «Мухоморы», переосмысливается в группировке ЗИП вместе с его отношением к актуальной российской действительности. Строя похожие на инсталляции Эля Лисицкого конструкции, ЗИП переосмысливает их через иную призму. Действительно, можем ли мы с точки зрения современности обращаться к советскому прошлому и вычленять из этого прошлого то, что могло бы сейчас нам помочь? Данная художественная организация показывает, что пере-

осмысляя и вычленяя подлинные ценности даже из плохого опыта прошлого, можно достичь большего сейчас.

Мы также можем задать вопрос: нужен ли куратор таким проектам? Художники сами отвечают на этот вопрос: безусловно, нужен. Куратор — это точка опоры, определяющая окончание работы, поскольку жизнь подобных ЗИП деятелей превращена в постоянное творчество. Рефлексируя над различными ситуациями в обществе, они переиначивают их в мир искусства, в котором данные проблематики могут звучать громче. Своими работами они хотят рассказать об искусстве и таким образом о проблемах, которые есть в обществе. Повествуя о социальных проблемах через искусство, общество обретает способность в них разобраться и, соответственно, переосмыслить собственную жизнь.

Возможно, кому-то это покажется обманом, мимикрией под современное искусство или антиискусством? Творчество группировки ЗИП говорит о современности, о переосмыслении прошлого, о том, что, возможно, эта утопическая свобода и есть искусство. Данная возможность вселяет уверенность, что благодаря таким небольшим, но уверенным воздействиям слом реальности однажды произойдет.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 32–33.

Екатерина Гусева

Родилась в 1992 в Москве. Критик, куратор. Выпускница программы по кураторским исследованиям факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Курировала выставку «Немотивированный отказ» (2016) в фонде ПРО АРТЕ, выставку Лорен Хартман «Северный путь» (2017) в Музее Арктики и Антарктики в сокураторстве с Арсением Жилиевым. Работает менеджером внешних образовательных проектов в Музее современного искусства «Гараж». Живет в Москве.



Екатерина Муромцева «В этой стране», 2017. Видео.

Елена Конюшихина

Археология миграции «Восьмого уровня»

**«Восьмой уровень»
Выставка выпускников
Школы фотографии
и мультимедиа им. А. Родченко
ЦСИ Винзавод,
Большое винохранилище
2.06.2017–11.06.2017**

Добро пожаловать на восьмой уровень. Восьмой выпуск школы Родченко в этот раз расположился глубоко под землей в винохранилище, куда не проникает солнечный свет. Мрак вместо уюта белого куба встречается на границе территории современного искусства, сжимает в своих холодных объятиях вступающего на эти земли зрителя. В просторных переходах и тоннелях затаились большие и маленькие работы, издающие шепоты и крики: в основном это гигантские экраны с видеорядом по центру и обрамляющее, цифровое (фото-) сопровождение по периметру винохранилища. В погребе берет начало всякая многообещающая история, откуда внезапно вылезает мальчик с жестяным барабаном¹. Перед ним встает выбор — продолжить расти, примирившись с миром взрослых, или остаться маленьким. Здесь та же коллизия — вписаться в систему современного искусства или задержаться в рядовых, наблюдая со стороны?

«Восьмой уровень» может быть деконструирован по-разному, в зависимости от угла зрения. Мне же хочется подойти со стороны *археологии миграции* в «туда — не знаю куда». Для потенциального эмигранта далекие земли, куда направлен ее/его взор, видятся

не обязательно окутанными розовым туманом, но более очерченными, чем местная территория, что вселяет в переселенца некоторую радость ожидания. Художники «Восьмого уровня» активно ищут места для собственного сбыва, в которых среда обещает быть чуть интереснее, перспективнее или насыщенные. Кто куда смотрит? Наметим основные стратегии миграции:

- поиск места *во времени*;
- поиск места *где-то поблизости*;
- поиск места *у себя дома*;
- поиск места *в себе*.

Место во времени

Место во времени — это направленность миграционного потока в прошлое и будущее. Художники восьмого уровня обращаются к конкретным прошедшим модальностям: советской (Екатерина Муромцева «В этой стране», Татьяна Некрасова «Научный» и Ульяна Подкорытова «Дальние громы») и «девяностых» (Александр Приймаченко «Пробуждение [Глава II]»). Про будущее нельзя сказать с такой точностью, на восьмом уровне существует множество переплетенных неясных будущих: от виртуального наступающего

(Абрам Ребров «Не-не-мир. Игра») до моделируемых асан йоги тренажеров (Софа Скидан «Eupsychia»). Что повлияло на выбор художников миграционных путей того или иного временного горизонта, которые в действительности оказываются далеки от райской лужайки? Советские времена и следующие за ними девяностые ближе всего к поколению, остро чувствующему присутствие строптивого призрака рядом, из всех сопротивляющегося объятьям вечности. Художники пытаются примириться с ним, прибегая к изощренным способам взаимодействия, но, только попрощавшись с привидением, можно двигаться с места. Поэтому назойливый интерес к рассеивающемуся на глазах прошлому, по большей части непрожитому непосредственно, но чья фактичность не может быть оспорена. Оно и становится местом миграции. «Может быть, эта страна еще существует?» — утвердительно-вопросительная реплика из видео Кати Муромцевой.

«В этой стране» — красочный рассказ-анимация, составленный на основе школьных сочинений пятых-восьмых классов о стране СССР. Каждый кадр и декорации — «отдельный дом на главной площади» или «двадцатикилометровые очереди за колбасой» — выстроены художницей вручную. Катя Муромцева заново, своими руками построила «эту страну» с «красным флагом», где «люди работают на заводах и фабриках» и «по телевизору показывают только хорошие новости». Указательное местоимение «в этой» автоматически запускает одновременность прошлого и настоящего, а зритель — участник, либо разделял/разделяет опыт проживания «в этой стране», либо нет. Демаркационная граница проходит по семантическому полю высказываний, поскольку здесь нет прямой истории-документа, она ведь может оказаться выдуманной. Именно местный «кухонный» диалект — «одевались в галоши», «все время работали», «главный человек», «глав-



Екатерина Муромцева «В этой стране», 2017. Видео.

ная площадь», «боялись говорить, даже думать», «верили доносчикам», «полететь в космос», «война началась рано утром» — мгновенно отсылает к опознаваемому референту. Работая в режиме заклинания, разделяемая речевая практика по «обговариванию мира» осваивает реальность и превращается в дискурс. Можно сказать, что художница занимается реконструкцией господствовавших когнитивных структур, показывает взаимозависимость мышления и языка путем обращения к бессознательным детским языковым играм. Отчужденные от опыта проживания «в этой стране», дети все равно усваивают насыщенную, эмоционально окрашенную риторику взрослых, тем самым вписываются в общество переживших и получают право на свое мнение. Так из уст в уста передается история в третьем поколении. Эти вневременные устойчивые речевые дискурсы функционирует в качестве мифа. Проговариваемое прошлое, места и события в совокупности образуют постоянно воспроизводящийся целостный мифологический сюжет со своими героями и злодеями. Вместо событий и реальных исторических лиц такой дискурс насыщен бинарными, оценочными категориями и романтизированными архетипами. Исторические действия вплетаются в тело мифа, в котором советская история представлена как время Первотворения — жертвы пролетариата во имя светлого будущего². Речевое пространство «в этой стране» вписывается в логику воспроизводства клише, глубоко оседающих в наших ментальных структурах, и транслируется здесь как миф, чья структура детерминирована жертвой рабочих. «Экономика страдания» остается только на уровне сюжета, но не выходит на поверхность. Снаружи — это всего лишь иллюстрированные детские рассуждения об «этой стране».

Может быть, если отойти подальше в сторону от «красного флага» и «главного человека, который лежит в отдельном доме на главной площади» и нырнуть на соседнюю узкую коридорную улочку, то рассеется запыленный образ серпа и молота. Присутствие советского в настоящем тогда раскроется через внутреннее локальное пространство, как это работает в серии Кирилла Глущенко «Прекрасен облик наших дней», где помнит

место, а не люди. Этот разговор через место может формировать новые пучки связей — сообщество «поедающих по дороге домой хлеб», «жующих солому» или «прыгающих по гаражам». Тем самым локация, где проявилось советское, будто говорить через случайные сообщества, забредшие на его территорию. Таким образом можно уйти от эмоционального нагруженного советского повсеместного к советскому дистанционному уникальному. Время идет, и некоторый опыт, который хочется сохранить, больше не доступен для нас, поэтому, может быть, и об этом стоит поговорить в следующий раз?

Мигрируя в советское, Екатерина Муромцева и Ульяна Подкорытова наблюдают за ним со стороны, поэтому как и «В этой стране», так и в «Дальних громах» чувства вынесены за скобки, художники перестают плакать и начинают думать. В этом заключается субверсивный художественный жест. Вместо мифологической и иронической ностальгии, встречающейся в чистом виде у Ильи Кабакова, обыкновенно выдающей себя негативистской или скрытой тоской, приходит отстранение. Помимо отказа от реставрационной ностальгии, «истории маленьких людей и их несчастий» также подвергаются редукции, тем самым художники совершают переход к исследованию механизмов. Если Екатерина Муромцева обнажает языковую механику, то Ульяна подбирается к советскому образу изнутри. Пионеры, носители вечной юности и главные строители светлого будущего, в руках с серпом и молотом, изъятые из насыщенной цветовой гаммы пионерских лагерей и среды под «красным флагом», манифестируют символ сам по себе. «Советский ренессанс» сегодня зачастую возрождает лишь образ, но не терпит самого референта с его запутанным и противоречивым прошлым. Зато символ — активный и яркий — в тренде. Homo Sovieticus вошел в моду, на чьем ареале обитания уже специализируются группы на facebook (напр. Soviet Visuals, Soviet Innerness). В «Дальних громах» Ульяны Подкорытовой образы без референта оказываются на фоне дорических колонн, пытаются занять свое место в истории. Потеряв первоисточник, они могут быть обнаружены где угодно — идти фоном на рейвах или встречать комму-

нистов на собраниях. Репрезентируя остаточность без чувства, образ пассивен, и это уже на усмотрение зрителя — возвращать ему силу или нет. Аффект либо срабатывает, либо нет. Правда, не все художники так эмоционально отстранены, в фильме Татьяны Некрасовой «Научный» все еще можно найти след ностальгии и подавляющее настроение сонной меланхолии формирует замедленный и растянутый темп видео. Советское тут на самой поверхности, документально зафиксированное, оно вступает в свои права и вовсе не собирается прятаться по углам.

Повсеместное распространение «советского ренессанса» говорит о призрачном присутствии «воображаемого Советского Союза», размножающегося через постоянное воспроизводство одного и того же дискурса³. Миграция в советское обнаруживает повышенный интерес художников к прошлому, которое еще не успело отойти. Оно действительно волнует, скрещиваясь с настоящим, бьет по щекам.

Следующий миграционный маршрут приводит в «лихие девяностые». Драматургия в «Пробуждение (Глава II)» Александра Приймаченко строится на основе репетитивной отстраненности «Проекта революции в Нью-Йорке» Алена Роб-Грийе и эстетики видеоигр девяностых. Временной коктейль перемешивается с игровой многоуровненностью, откуда сложно найти выход. Как персонажи Роб-Грийе, так и герои Приймаченко заперты во временном лабиринте уходящего *двадцатого*, где встречаются «криминальные», «мистические» и «политические» семантические поля, через которые описывается это время. Как Екатерина Муромцева и Ульяна Подкорытова, художник разбирает механику девяностых, конструируя искусственный мир по подобию того, что, возможно, имело место в реальности, где ошибка и повторение обнажают уязвимость и незащищенность. Таким образом, при помощи эстетики видеоигр Александр Приймаченко соблюдает дистанцию с тем, о чем говорит. Художник указывает на исторический пробел, который нужно заполнить. Пока он существует, сбой будет постоянно напоминать о себе, повторяясь снова и снова в актуальном настоящем.

Стратегия миграции в будущее оказывается популярнее прошлого. Абрам Ребров в работе «~~Не не мир~~. Игра», как и Александр Приймаченко, обращается к эстетике видеоигр. Зритель, вместе с периодически мелькающим героем, человеком с пластырем, переходит каждый раз на новый уровень. Уровень — это определенный универсум, один из возможных миров. Особенно эффектны уровень «Голодных игр» зашкаливающего милитаризма и уровень «Восстания женщин» с армией феминисток. Кроме предельных прозрачных существований, есть миры посложнее, в одном из них герой с пластырем в пустыне по телефону слушает критику молодых художников, пытающихся вписаться в систему современного искусства. Сквозь все уровни повторяется один и тот же навязчивый вопрос о реальности — может быть, это все на самом деле компьютерная симуляция? Похоже, что будущее для художника — это неопределенная враждебная территория с плавающей экзистенцией существования, откуда очень сложно выбраться. Кураторы весь прошлый год делали ставки на будущее: Надим Самман в проекте «Глубоко внутри» для V Московской биеннале молодого искусства пытался поймать грядущее в лампу, нью-йоркский коллектив DIS специально ввел категорию времени «present in drag» («настоящее перформативно», «настоящее трагическое»), озаглавив так IX Берлинскую биеннале современного искусства. «Если это будущее — что есть будущее?», время по DIS все время само себя обгоняет. «~~Не не мир~~. Игра» Александра Приймаченко находится в той же виртуальной плоскости, что тотальная инсталляция Сесили Б. Эванс «Чего хочет сердце», правда, без резервуара с водой и огромного экрана на всю комнату. Если у Эванс разношерстные герои (память 1972 года, уши и бессмертные клетки) уже растворили человеческое и пытаются вернуться к нему, то героям Приймаченко эта задача только предстоит.

Анна Денисова в «Стоке» бежит из города в «мир счастливых людей» — eco-stock, хранилище, наполненное фотографиями детей с добрыми улыбками, обладателями безлимитного тарифа скачивания для продвижения добровольной миграции за город. За преде-



Екатерина Муромцева «В этой стране», 2017. Видео.

лами онлайн платформы экостока стоит жизнь в русской деревне с группой пиарщиков по найму. Если Анна Денисова еще переполнена романтическими ожиданиями жизни на природе, то парная видеореклама Кристофера Кулендрана Томаса «Новый Илам», также представленная на IX Берлинской биеннале, предлагает новую жизнь в мире без границ и национальностей, где каждый сможет пить сок «Mint» без консервантов. Утопия будущего представлена в емком и информативном рекламном ролике с круглым бюджетом, но что прячется за блестящим экраном на самом деле, пока неясно. Лишь Софа Скидан в «Eursuchia» вышла за границы виртуального будущего, представив реальный тренажер «для выполнения глубоких асан йоги». По-видимому, он станет необходимой частью интервьюера present in drag, как йога и кофе по утрам.

Будущее машет рукой по ту сторону экрана, постепенно затягивает в пространство игровых возможностей, где способности к бы-

строму принятию решений, адаптивность, мгновенная обучаемость позволяют избежать game is over. Возвращение в первобытное виртуальное, где нужно выжить любой ценой, поворачивает вспять всю историю с той лишь разницей, что в случае летального исхода тебе обеспечена рекурсия в реальное.

Место где-то поблизости

Поблизости — то, что рядом, но не совсем близко. Этот миграционный путь соответствует направлению из города (Москвы), включая пограничные и маргинальные зоны. Школа Родченко славится своим документальным и исследовательским подходом к фотографии, и «Восьмой уровень» — не исключение. В основной массе именно эта миграционная стратегия оказывается наиболее тенденциозной. Целая вереница фотографов следует лучшим традициям школы. Александр Ануфриев и Максим Медведев наводят объектив камеры на представителей локальных со-

обществ — жителей Новой Москвы и города Сухиничи в Калужской области, Екатерина Мамонтова и Ольга Воробьева снимают членов секты Мегре⁴ и юных девушек из поселка Приморский в Крыму, Влад Сотников наблюдает за жизнью российского роллерблэйдинга, а Юлия Ищенко заходит на территорию заповедника. Все это в сумме одно большое антропологическое исследование на тему «Кто живет у нас на Руси». Может быть, это один из способов социализации художников и выхода за пределы школьных стен?

Серия «Новая Москва» Александра Ануфриева, автобиографический рассказ от первого лица, начинается со слов: «В 2016 году я переехал в жилой комплекс на окраине Москвы». Художник знакомится с местным населением через акт доверия — обоюдного согласия на съемку. Выдержанные в плакатно-рекламной эстетике, герои серии — мамы с колясками, «охотники на привале» (любители шашлыков), пацаны в спортивных костю-

мах — предстают на фоне недостроенных многоэтажек, линий электропередач и заснеженных пустошей. Осуществив мечту о независимой жизни, Саша Ануфриев фиксирует трещины на новых оштукатуренных стенах. Цена за мечту — «круглосуточные пробки» и «получасовые очереди на маршрутку до метро и электричку, перенасыщенную звуками и запахами». Пейзаж выдает трещины, а герои Ануфриева в случае замены фона на апартаменты ЗИЛАРТА могли бы украшать рекламные билборды. Правда, остается за кадром, удалось ли художнику вписаться в местное сообщество. История, которая началась как мемуары, не подводит никаких итогов, лишь сухо документирует происходящее. Кто они, «новые москвичи» для Александра Ануфриева — герои сегодняшнего дня, зрители на последнем ряду или кто-то еще? Что-то похожее волнует Максима Медведева в «далеком близком». Далекое — город Сухиничи в Калужской области. Что привело ху-



«8 уровень». Вил экспозиции в ЦСИ Винзавод, июнь 2017. Слева: Елена Булычева «Grosse Wäsche», 2017.

дожника на эти земли, и что он пытается там найти? Миграционный маршрут в данном случае направлен на поиски «типического». Теперь, вместо поэтов и писателей, художники взяли на себя роль обличителей, обнажая и вскрывая язвы общества, характеры и судьбы. Следуя славной традиции гоголевского разоблачения, Максим Медведев оказывается в Сухиничах. Кто там живет? Праздник собирает всех вместе, для художника — это лучший день для охоты. Женщины, большие и маленькие, в желтом, голубом, салатном и розовом, с веером и без — пришли на праздник. Зритель поставлен в положение максимальной близости и практически вплотную смотрит на них. Документальность съемки нивелирует характерность конкретных образов, поэтому все они — пестрая разноцветная масса, обрушенная на зрителя. Такая демонстрация работы вынуждает обозревать толпу как дикий инстинкт и заведомо ставит художника в позицию шпехтальмейстера⁵, открывающего двери в собственный воображаемый мир. Здесь, как и в случае «Новой Москвы» Александра Ануфриева, этика по отношению к портретируемым обнаруживает дыры. Оба художника обращаются к уязвимому, но авторские позиции остаются непроявленными, оставляют решающее слово за документом. Тогда остается вопрос — в каких отношениях сегодня находится современное искусство и документалистика?

В общей сумме, художники, избравшие стратегию миграции *поблизости*, не стремятся преобразовать исходную среду, но просто примиряются с ней или фиксируют. Редкий случай — «Заповедник» Юлии Ищенко, где формальное решение — контраст черного и белого, света и тени, плоскости и выпуклости — выходит за рамки документальной съемки и формирует вакуум для созерцания. Окружающая среда и животные мимикрируют друг под друга, растворяясь на фоне снега, предстают как есть на самом деле, без того, чтобы быть внезапно настигнутыми врасплох репортером, охотящимся за эндемиками.

Место у себя дома

Самый близкий путь — это миграция в городское пространство (Москву). Для приме-

ра можно посмотреть на «Практики работы на улице» Антона Цимермана и «Москву X» Анастасии Пожидаевой. Антон Цимерман действует на тех же полях, что Валерий Чтак. Городская среда — место, которое отвоевывает искусство. Внедрение в город, уже изначально субверсивная деятельность, в практиках Цимермана теряет силу. «Как я могу сделать какое-либо самостоятельное высказывание в городе, в котором появление любых образов или смыслов должно быть одобрено властью?», — спрашивает художник. Но минимальный акт подмены дорожного знака или нового запретительного высказывания Цимермана не имеет никакого смысла, так как никем не будет замечен. Кого он хочет сбить с толку — прохожего или полицейского? Человек, бегущий со всех ног, с большей вероятностью обратит на себя внимание, чем замена образа в переполненной информацией городской среде. Вынося вопрос о свободе наружу, художник не проявляет ее. Его жест в этом случае — это то же самое, что переход прохожих с одной станции метро на другую. Жест Цимермана ради самого жеста не тянет даже на маленький бунт. Где же тогда искать силу искусства?

«Москва X» Анастасии Пожидаевой представляет артефакты, найденные в «геопатогенных» зонах⁶ города — кочергу, старого оловянного солдатика, часы с одним ремешком и прочее. Базируясь на геобиологической сетке Хартмана и Курри, художница наносит ее на карту Москвы и методом «лосозводства» вдоль и поперек прочесывает места, попавшие в сеть. Этот самоотверженный акт, скорее, напоминает первобытное коллекционирование фетишей, только тут в качестве тотема выбраны порченые объекты-паразиты. В факте сборки «плохих» предметов, даже не редкостных или необыкновенных, снова проглядывают следы «экономии страдания», характерной для российского контекста в целом.

Пути миграции в пределах города требуют повышенной бдительности, поскольку эта среда перенасыщена. Если художественному жесту не хватает силы или убедительности, то шансы остаться замеченными минимальны.

Место в себе

Наряду с миграцией *во времени*, поиск *места в себе* требует большой работы. Погружение вовнутрь часто травматично и болезненно. На такой сложный путь отважились Даша Трофимова и Анна Приходько.

«Мнимая кожа» Даши Трофимовой — личная драма, вынесенная наружу. Выстроив черную спираль, художница помещает в темную комнату голоса подвергшихся насилию женщин, рассказывающих свои истории. Зритель также оказывается пойманным в эмоциональную ловушку, и на него обрушивается бездна чужого горя. Вопросы этики по отношению к зрителю здесь остаются открытыми. Как художница хочет воздействовать на зрителя? Что это — манипуляция, предостережение, психотерапия — скрыто за кадром. Художница не отфильтровала рассказ, поэтому все сразу: события, следствия и рефлексии, замкнутые в себе, проговариваются здесь снова и снова. Чуть слабее аффективный градус серии фотографий «Неузнанная речь» Анны Приходько. Обращаясь к травматическому опыту близкого, художница через серийность и повторяемость работ, без особых эмоций, пробивается к зрителю. В центре — философский вопрос соотношения тела и сознания, когда тело в условиях болезни говорит само по себе, независимо от сознания. Анна Приходько снимает только детей, но вопрос остается общим. Дети в движении, снятые в основном в фас на черном фоне, как бы выхвачены из среды, оставляют болезнь и в своем ритме танцуют. Тело здесь — это инструмент, при помощи которого говорит невысказанное. Жесты и мимика, к которым мы не прибегаем в повседневной жизни, задают новые отношения между телом и сознанием.

Миграция *в себя* — это последняя остановка, дальше уже некуда бежать. Различные стратегии и разработки маршрутов художников «восьмого уровня» — от смены временного горизонта до замыкания на себе — обнажают археологию миграции в «туда — не знаю куда», причем местом выбора художников оказывается вовсе не утопическое прекрасное. Искусству на восьмом уровне отводится всего лишь роль инструмента, чтобы поговорить об истории, будущем, разных со-

циальных группах или о своих переживаниях. Такой взгляд — локален и замкнут в себе, но это то, что волнует российских молодых художников сегодня. «Экономика страдания» еще не пережита, и пока рано ставить общие вопросы, если художники в качестве добровольных мест миграции все еще выбирают больные места.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Репарка отсылает к герою фильма Фолькера Шлендорфа «Жестяной барабан» (1979) Оскару Мацерату, который в три года упал с лестницы, ведущей в погреб, и перестал расти.

² Михалева О. и др. Советское как дискурсивный феномен: способы концептуализации прошлого: монография. Иркутск: ИГУ, 2013. С. 21.

³ Байфорд Э. Последнее советское поколение в Великобритании // *Неприкосновенный запас* 2(64) (2009).

⁴ «Звонящие кедры Анастасии» — религиозная секта, поддерживающая идеи пацифизма и ненасилия, живущая в специально создаваемых родовых поместьях размером не менее гектара.

⁵ Шпрехшталлмейстер (нем. Sprechstallmeister) — работник цирка, ведущий циркового представления.

⁶ Геопатогенные зоны — участки на земной поверхности, на которых декларируется присутствие неких неизвестных науке геодезических и геологических феноменов, якобы неблагоприятно воздействующих на здоровье и самочувствие человека, животных и растений. Экспликация автора.

Елена Конюшихина

Родилась в 1992 году в Москве. Критик, куратор. Участник кураторской мастерской «Треугольник»; один из кураторов проекта «Точка отсчета» в рамках V Московской международной биеннале молодого искусства в ЦТИ Фабрика, куратор проекта «Голоса» при участии Международного Мемориала в галерее АЗ. Живет в Москве.