



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 «Timelessness», 2017 г.

Объект – песочные часы, зафиксированные горизонтально на каменной базе.

Материал: стекло, мрамор, порошок чёрного мрамора, прокипячённого в вине и высушенного на солнце.

Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

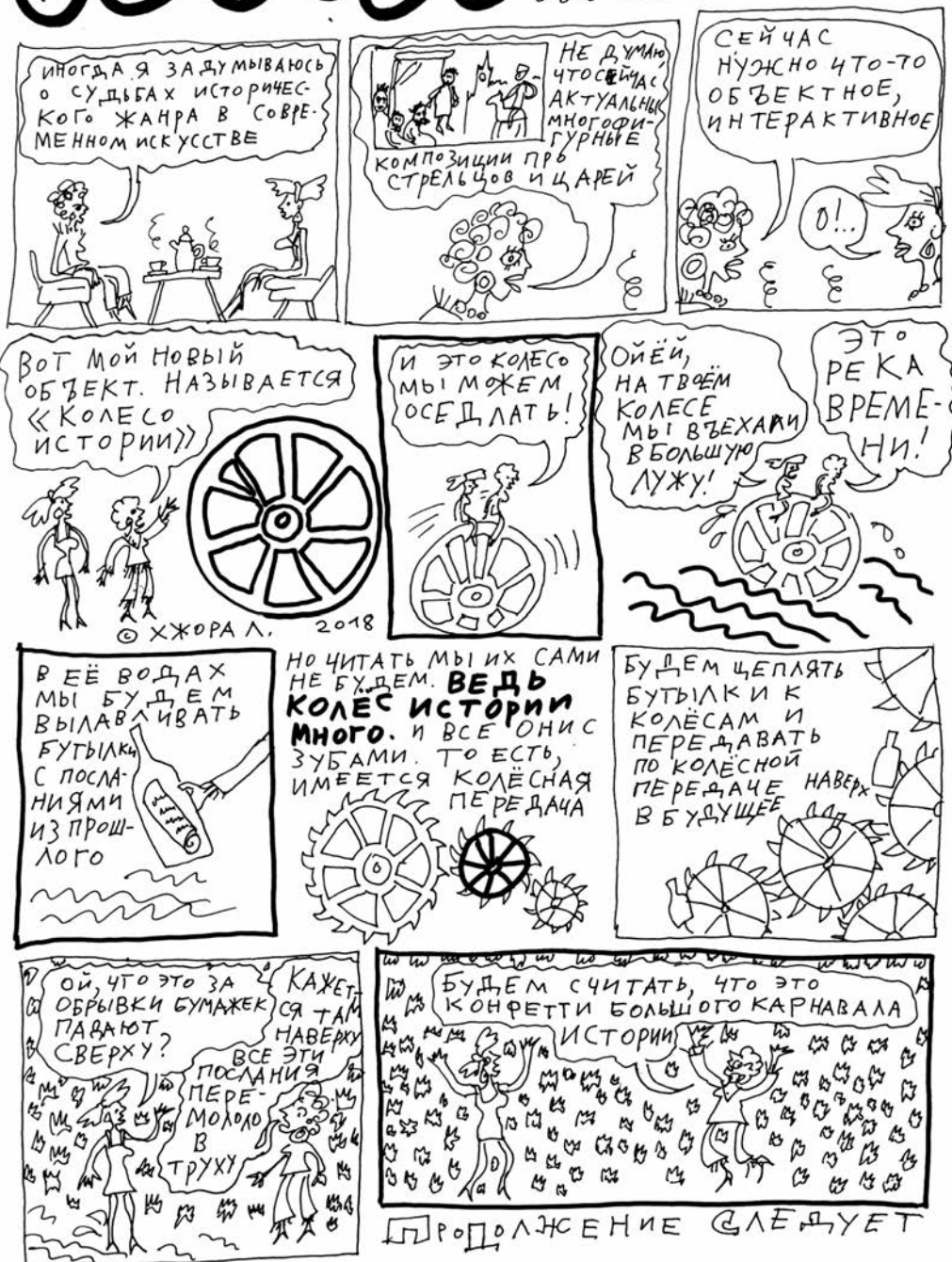
GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»

зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

КОЛЕСА И КОНФЕТТИ



Художественный журнал № 104

Время истории

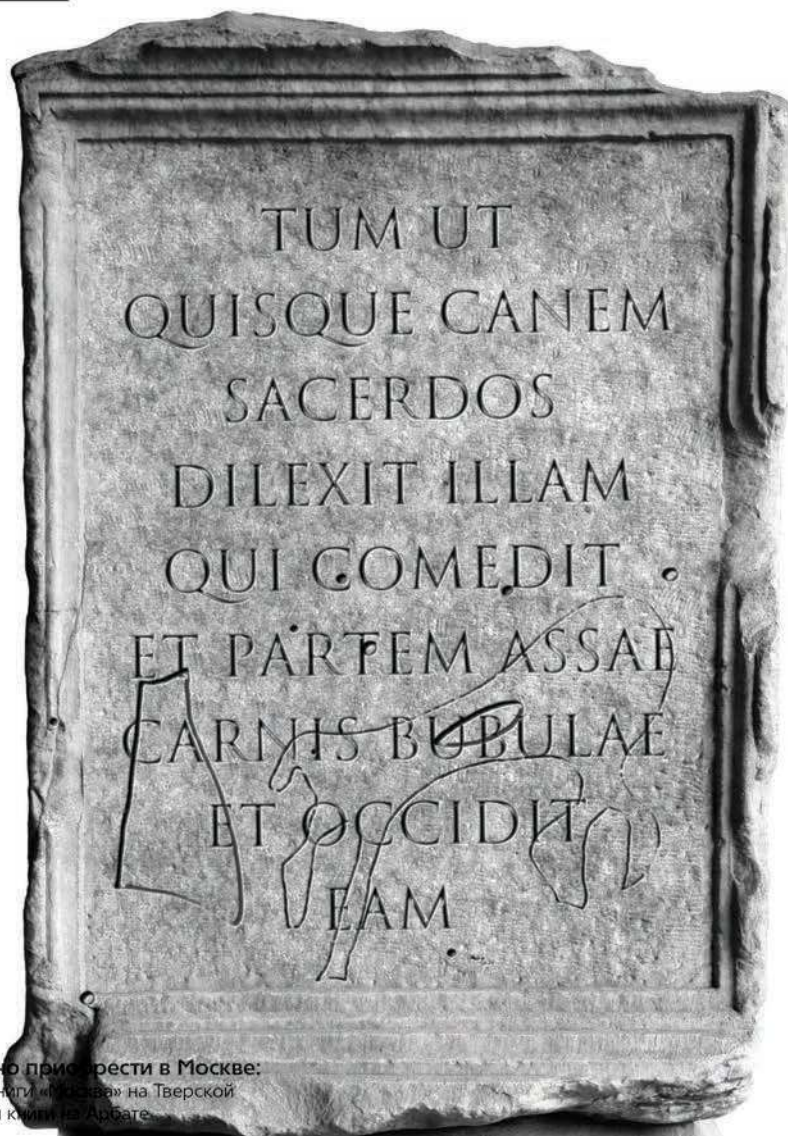
Как известно, время (наряду с пространством) суть основополагающая онтологическая категория. А потому о времени мы думаем и говорим, даже когда — как нам кажется — речь идет совсем о другом. Но именно поэтому мы постоянно обращаемся к попыткам определения времени. Так и «Художественный журнал» в той или иной форме, в том числе прямой и программной, многократно обращался к тематизации темпоральности. Сравнительно недавно о «времени современности» речь шла в 98-м выпуске, а до этого в самом начале текущего десятилетия размышлениям о том, как переживается наше прошлое и наше будущее, журнал посвятил три тематических номера (№№ 86–87, 85, 84). И раз работа «ХЖ» с проблематикой времени имеет уже свою историю, то впору задуматься о «времени истории».

И первое, на что здесь стоит обратить внимание, так это на то, что время истории — само исторично. Если упомянутые номера начала 2010-х годов рождены были ощущением, что время восстановило свое естественное течение из прошлого через настоящее в будущее, то сегодня «линейное время схлопнулось, завязавшись в узел разнонаправленных прошлых времен. Настоящее — уже не момент между прошлым и будущим. Прошлое уже не то, что прошло — будущее уже не то, что будет» (А. Вепрева «Время (для) истории»). Более того, «время, которое нам еще только предстоит пережить, уже сегодня принимает вид призраков, которыми ранее нам являлось травматическое минувшее» (А. Бикбов «Призрак будущего»). Или же, если сказать иначе, сегодня «прошлое описывается как что-то не совсем прошедшее, прошлое, которое не прошло, так как содержит в себе долю настоящего. Таким образом, настоящее определяется как не-прошлое или же не-не-настоящее, в то время как историческое прошлое — как не-настоящее или же не-не-прошлое» (М. Сенальди «История на экране...»). Наконец, «историческое время можно воспринимать и как циклическое, и как спиралевидное, и как поступательно эволюционное, и как скачкообразное катастрофическое» (Г. Литичевский «100 и 500»). Объяснений этим временным трансформациям много: их связывают с порожденной интернетом виртуализацией жизни (Н. Серкова «Gallery Fiction...») и ее все большему подчинению масс-медиа (М. Сенальди «История на экране...»), или же предельной непредсказуемостью в условиях современного «позднего капитализма» (А. Бикбов «Призрак будущего»).

Закономерно, что по мере того, как меняется переживание времени истории, по-новому пишется и история. Так, исследователи отказываются от универсальной истории искусства в пользу «горизонтальной», начинают ее «рамирывать», то есть настаивают на автономии региональных контекстов, на существовании многих историй искусства (П. Пиотровский «К горизонтальной истории европейского авангарда»). Отсюда оправданным оказывается термин «московский концептуализм», где первое понятие, отсылающее к конкретной топографии, важнее, чем второе, претендующее на внациональный статус (П. Осборн «Эффект Кабакова...»). Учтем и то, что региональная история должна теперь пополниться теми, кого история универсальная сочла «неформатными» и репрессивно выключила из своего нарратива (И. Новиков «Из сегодня»). Еще одна форма преодоления линейной универсальной истории — это восходящая к Беньямину метафора руин, то есть бессистемно разбросанных в пространстве свидетельств прошлого (А. Пензин «Капитализм как религия?...»). Наконец, монументальный памятник — это наглядное воплощение претензий памяти на универсальность — может принять форму спонтанного телесного действия, будь то одиночный пикет или выход масс на улицу. «Именно в этом переходе от частного к публичному, от пространства памяти к пространству монументальному начинает пульсировать историческое время» (Х. Сокол «Тезисы о монументальной скульптуре...»).

Как короткое вступление не может охватить все собранные под этой обложкой авторские позиции и гипотезы, так и недостаточно одного номера, чтобы дать окончательное определение, что такое время истории. Ведь «история времени противоречива и поучительна, и чтобы ее рассказать, тоже требуется время» (С. Ванеян «История времени — время истории...»).

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 «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

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

в городах:

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

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ТИГР
Андрей Фоменко
- 14
ЭКСКУРСЫ
ИСТОРИЯ ВРЕМЕНИ — ВРЕМЯ ИСТОРИИ. ФРАГМЕНТЫ
Степан Ванеян
- 28
РЕФЛЕКСИИ
МАНИФЕСТЫ ДОЛЖНЫ УМЕРЕТЬ?
Илья Будрайтскис
- 32
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВРЕМЯ (ДЛЯ) ИСТОРИИ
Анастасия Вепрева
- 38
РЕФЛЕКСИИ
ПРИЗРАК БУДУЩЕГО
Александр Бикбов
- 48
СИТУАЦИИ
**ОТ СОЗДАТЕЛЯ ФОРМЫ
К КОНТЕНТ-ПРОВАЙДЕРУ**
Борис Гройс
- 56
ТЕОРИИ
**GALLERY FICTION: КАК СЕГОДНЯ
РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ ИСКУССТВО**
Наталья Серкова
- 62
ТЕОРИИ
**ИСТОРИЯ НА ЭКРАНЕ: ИСТОРИЯ,
МАССМЕДИА, ДОКАЗАТЕЛЬСТВО
ОТ ПРОТИВНОГО**
Марко Сенальди
- 70
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ОТ СЕЛФИ ДО САМОВЫРАЖЕНИЯ
И ОБРАТНО (ЧЕРЕЗ ИСТОРИЗАЦИЮ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА)**
Саша Бурханова-Хабазе
- 76
ПУБЛИКАЦИИ
**К ГОРИЗОНТАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА**
Пиотр Пиотровский
- 88
ТЕОРИИ
**ЭФФЕКТ КАБАКОВА: «МОСКОВСКИЙ
КОНЦЕПТУАЛИЗМ» В ИСТОРИИ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**
Питер Осборн
- 100
ЭКСКУРСЫ
**МОСКОВСКИЙ АКЦИОНИЗМ
И НЕОЛИБЕРАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ**
Джонатан Брукс Платт
- 116
ЭКСКУРСЫ
**«КАПИТАЛИЗМ КАК РЕЛИГИЯ?»:
ИЗ-ПОД РУИН ОДНОГО ПРОЕКТА**
Алексей Пензин
- 126
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ТЕЗИСЫ О МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ
(ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ПРОИЗВОДСТВА
ПРОСТРАНСТВА» АНРИ ЛЕФЕВРА)**
Хаим Сокол
- 132
МАНИФЕСТЫ
ИЗ СЕГОДНЯ
Иван Новиков
- 136
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ВРЕМЯ ИСТОРИИ:
ОТ СТАЛИНА МОЖНО СКРЫТЬСЯ
ТОЛЬКО НА ПОДВОДНОЙ ЛОДКЕ...**
Богдан Мамонов
- 142
МЕТОДЫ
**ПАМЯТЬ И ИСТОРИЯ: ГЕРХАРД РИХТЕР
И ДЖОНАТАН УТЕРИДЖ**
Алексей Бобриков
- 156
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
НА МЕСТЕ ИСТОРИИ
Никита Кадан
- 162
ЭССЕ
ИСТОРИЯ КАК
Елена Конюшихина
- 174
КОНЦЕПЦИИ
ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ СУБЪЕКТА ИСТОРИИ
Александр Бронников, Ольга Бронникова
- 182
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ПЕРМАНЕНТНОСТЬ КОНЦА ИСТОРИИ
(ИСКУССТВА)**
Кястутис Шапока
- 190
РЕФЛЕКСИИ
**ИСПОВЕДЬ ХУДОЖНИКА-АВАНГАРДИСТА,
ЧАСТЬ II**
Анатолий Осмоловский
- 194
СИТУАЦИИ
ВСЯ ВЛАСТЬ ВОООБРАЖЕНИЮ?
Александра Шестакова
- 200
ОБЗОРЫ
100 И 500
Георгий Литичевский
- 208
ВЫСТАВКИ
СОН ДРУГОГО
Злата Адашевская
- 216
ВЫСТАВКИ
ГУЛ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ
*Егор Рогалев, Евгения Сулова, Борис Ключников,
Ольга Данилкина*



Андрей Фоменко. Мавзолей на кладбище близ села Тосор Иссык-Кульской обл., Кыргызстан, август 2016.

Андрей Фоменко

Тигр

На автовокзале Бишкека в маршрутку, которая должна была довести меня до села Тосор на южном берегу Иссык-Куля, ко мне подсел старик. По виду — обычный деревенский аксакал, одетый в спортивные штаны, толстый шерстяной свитер и шерстяную жилетку. В руках он держал пиджак — видимо, на случай дополнительного похолодания. Дело было 31 августа 2015 года, в самый жаркий день из всех, какие я застал тогда в Киргизии. Старик опирался на палочку и вообще был малоходячим (недавний инсульт, как выяснилось впоследствии). Я как раз отсчитывал деньги, когда увидел его тщетные попытки залезть в маршрутку. Я помог ему преодолеть ступеньки, но стоило мне отпустить его руку, как он с легким стоном начал заваливаться набок, так что пришлось снова подхватить его.

Сначала он разместился на одиночном сиденье справа по ходу автомобиля. Но через минуту переместился ко мне на северную сторону: я сидел у окна. Всю дорогу его жилетка терла мне локоть, а какой-то продолговатый предмет в кармане упирался в бок. Вдобавок, уклоняясь от потока свежего воздуха, он норовил придвинуться поближе ко мне. Я мягко отжимал его со своего сиденья, сожалел о том, что не сел на одиночное место: черт с ним, с солнцем.

Примерно на полдороге он заговорил со мной. Его русский был не самым плохим по сравнению, например, с тем, на котором со мной разговаривали в сельской местности на юге Киргизии, но все же поддерживать беседу и даже просто следить за его рассказом было нелегко. А оно того стоило.

Старик оказался историком из Каракольского (Пржевальского) университета. Не-

смотря на преклонный возраст и недавно перенесенный инсульт, он собирался в скором будущем защищать диссертацию в Бишкеке. Ее темой был некий исторический персонаж, который жил в Иссык-Кульской области в конце XIX—начале XX века. За неимением более подходящего русского слова мой собеседник называл его «мудрецом» — самым младшим из семи ему подобных, живших в то же время в тех же местах. Теперь, почитав Семенова-Тян-Шанского, я думаю, что мудрец этот был тем, кого киргизы называли биями: знатоком традиционного права, советчиком в сложных вопросах и судьей в спорных делах¹. В 1913 году, когда праздновалось трехсотлетие Дома Романовых, киргизы Иссык-Куля отправили мудреца ко двору императора с поздравлениями. В качестве подарка он вез с собой тигра.

Вернее, это был тигренок: детеныш туранского тигра, который еще недавно, в конце XIX века, встречался в тех краях, а еще раньше, в середине того же столетия, был довольно распространенным представителем туркестанской фауны. Теперь же добыть его стоило труда. Найти тигра в Прииссыккулье не удалось, его привезли с севера, с территории современного Казахстана (вероятнее всего, из южного Прибалхашья, где, как считают оптимисты, тигры сохранились по сей день), и в сопровождении мудреца отправили в Санкт-Петербург.

Как проходило путешествие и что случилось с тигренком (за время пути он, полагаю, немало подрос) в столице, история умалчивает, но у нее есть продолжение. В 1916 году, после начала мировой войны, от скудости и нищеты киргизы Прииссыккулья взбунтовались (поводом к восстанию, охватившему

тогда значительную часть Туркестана, стало, как известно, привлечение местного населения на тыловые работы). Свой гнев они обрушили на тех, кто жил чуть лучше, — на русских колонистов. А поскольку большая часть мужского населения русских сел была на фронте, жертвами восстания стали женщины и дети. «Происходили ужасные вещи», — говорил мой информант и, ссылаясь на слова своей бабушки, очевидицы тех событий, рассказывал, как бунтовщики насаживали младенцев на вилы.

Наш мудрец предостерегал погромщиков, ссылаясь на свой опыт пребывания в России, где он, в числе прочего, имел возможность оценить мощь русской армии и ее оружия, и призывал прекратить бесчинства. Но соплеменники послали его куда подальше, назвали коллаборационистом и продолжали жечь посевы и убивать поселенцев.

Была организована карательная экспедиция — по словам моего попутчика, это были вернувшиеся с фронта русские крестьяне —

в результате которой было перебито 40% населения взбунтовавшихся айлов. Остальные бежали в Китай, где и осели.

На подъезде к Тосору мы обменялись координатами (мой новый знакомый — его звали Хашимбек Асамбеков — потребовал, чтобы водитель включил свет в салоне, потому что к этому времени уже стемнело, и я на ходу — автобус подсакивал на грунтовой дороге — записал сначала свой адрес, потом его телефон) и договорились, что, когда выйдет его монография на русском, автор вышлет ее мне, а я передам в библиотеку Университета. Мы пожали друг другу руки, я пожелал ему успешной защиты, попрощался со всей маршруткой и вышел.

Я провел ночь в юрточном лагере на берегу Иссык-Куля. А на следующий день, прихватив фотоаппарат, отправился в горы. Я шел краем села и очень скоро набрел на старое кладбище.

Среднеазиатская кладбищенская архитектура — особая тема, еще ожидающая своих



Андрей Фоменко. Кладбище близ села Тосор Иссык-Кульской обл., Кыргызстан, август 2016.

исследователей и каталогизаторов. В ней, как и в промышленной архитектуре, изученной Берндом и Хиллой Бехерами, прослеживается определенная типология, хотя и не столь богатая: например, металлическая сварная конструкция в форме юрты. Самый же популярный тип надгробного строения представляет собой небольшой мавзолей — раньше их строили из самана, теперь все чаще из кирпича — с характерным остроконечным порталом и куполом. Один из таких памятников я и увидел на старом тосорском кладбище. Датированный шестидесятым годом прошлого столетия, он был увенчан пятиконечной звездой, а на стенах в нижнем ярусе красовались крупные изображения животных, одним из которых был тигр.

Я думал о туранском тигре задолго до своей поездки, так что приведенный выше рассказ упал на подготовленную почву — более того, я словно вызвал его по выведенному сюрреалистами закону объективной случайности (каковы были шансы услышать его?). Почему мысль об этом звере так увлекает меня? Меня же не завораживают бенгальские тигры. И даже уссурийские волнуют куда меньше. Тут сошлись два фактора более или менее личностного свойства. С одной стороны, биографический: в Киргизии родился мой отец, и сам я в разное время жил в ней. С другой — умозрительный: сознание того, что туранского тигра больше не существует.

Причем его исчезновение — дело совсем недавнего прошлого. Мой дед, который вырос в северной Киргизии и умер, когда мне было лет шестнадцать, еще застал времена (в начале XX века), когда в тростниковых и кустарниковых зарослях (тугаях) по берегам рек доживали свой век последние тигры. В середине XIX века ареал их обитания охватывал все подходящие для обитания биотопы Передней, Средней и Малой Азии, включая тугаи Балхаш-Алакульской и Нижнесырдарьинской провинций Турана и арчовые леса Северного Тянь-Шаня. Пржевальский в своем описании путешествия на озеро Лобнор в Восточном Туркестане называет тигра

в числе самых распространенных млекопитающих этих, в фаунистическом отношении довольно бедных (а в климатическом — суровых) мест. Зафиксированы случаи появления туранского тигра в восточном Казахстане и даже на Алтае: тигр был великим путешественником, без видимых причин — может, просто со скуки? — преодолевавшим многие километры. Разные названия этого подвид² — каспийский, закавказский, мазендеранский³, туранский — отражают широту его распространения. Затем острова этого ареала стали ужиматься, затопливаемые волнами хозяйственной деятельности человека — она то и стала главной причиной исчезновения тигра, хотя целенаправленное истребление (в Ташкенте за убийство этого зверя в начале XX века выплачивали премию, а тигриная шкура стоила очень дорого) тоже не стоит сбрасывать со счетов. Правда, выследить тигра в тугаях — дело практически безнадежное, о чем также сообщает Пржевальский: видимость ограничена какими-нибудь метром-полтора, а каждый шаг охотника производит столько шума, что вся дичь разбегается задолго до того, как может быть обнаружена. Вдобавок, пытаясь выследить зверя, охотник сам может легко стать добычей. Часто на тигров охотились с помощью яда, начиная им туши убитых и недоеденных тигром животных или специально оставленную приманку. Нередко, получив смертельную дозу, тигр все же не давался охотникам, уходя умирать в непролазные заросли⁴.

Верхняя граница обитания тигра отступала на юг, хотя отдельные мелкие популяции, по всей видимости, могли сохраняться в северном Туране на протяжении какого-то — впрочем, непродолжительного — времени, о чем свидетельствует приведенная выше история. В районе Приаралья, в долинах рек Сырдарья, Амударья, Вахш, Пяндж и других тигр в начале XX века еще был обычен. В справочнике «Млекопитающие СССР», настольной книге моего детства, опубликованной в 1965 году, сказано, что туранский тигр обитает в районе нижнего течения Пянджа, на границе Таджикистана, Узбекистана и Афганистана. Боюсь, на момент публикации эти данные устарели. В заповеднике Тигровая Балка (в 1938 году, когда он был основан,

тигры там еще водились) на юго-западе Таджикистана последний след хищника видели не то в 1953, не то в 1955 году. В Афганистане тигр исчез в 1960-е годы (тогда же последние тигры были убиты на территории СССР, в Ленкоранской области Азербайджана), а в Иране — к 1976-му⁵. Примерно в это же время (некоторые утверждают, что десятилетием позже) тигров истребили в юго-восточной Турции. Таким образом, середина или конец семидесятых годов считаются временем полного исчезновения туранского тигра.

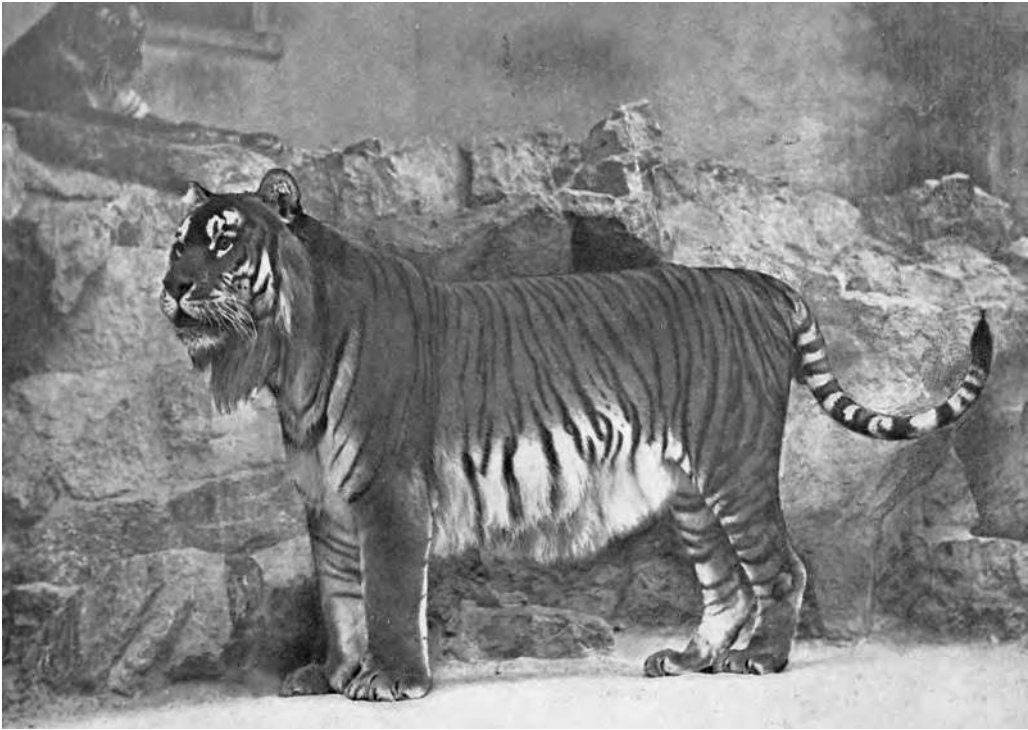
Не все с этим согласны. Время от времени поступают известия о том, что тигра видели (или даже добыли) в той или иной труднодоступной точке его некогда обширного ареала — в горных районах Ирана, Пакистана, Афганистана, Анатолии и даже на озере Балхаш в Казахстане⁶. Некоторые из этих сведений кажутся мне правдоподобными: может быть, несколько тигров до сих пор обитают на территории Вазиристана — горной области на северо-западе Пакистана, на границе с Афганистаном, а также в юго-восточной Анатолии.

Имеются прецеденты подобных воскрешений биологических видов, ранее признанных вымершими. Недавно в Арканзасе обнаружили и даже сняли на видео белоклювого королевского дятла. Существуют также проекты по восстановлению популяции тигра в Каспийском регионе Ирана и в южном Прибалхашье путем акклиматизации здесь уссурийского или амурского подвидов — генетически (и, соответственно, морфологически) максимально близкого туранскому. Однако их реализация требует колоссальных, практически неподъемных организационных усилий, включая, например, восстановление поголовья кабанов и оленей-хангулов — главной добычи тигра, а также введения заповедного или полужаповедного режима на больших территориях, выходящих за границы одного государства: невозможно заставить тигра сидеть на одном месте.

Чуть раньше или чуть позже исчезли два других подвида *Panthera tigris* — обитатели южного полушария: балийский и яванский, последние особи которого дотянули до



Николай Карзин «Казачи на охоте за тигром», 1872.



Туранский (закавказский) тигр в Берлинском зоопарке, 1899.

80-х годов XX века. На сегодняшний день в мире сохранилось пять подвидов тигра: бенгальский (самый многочисленный: по разным сведениям в природе обитает от 3000 до 4500 этих хищников, что, конечно, тоже ничтожно мало), индокитайский (чуть более 1000 особей), малайский (600–800 особей), суматранский, уссурийский (примерно по 500 особей каждого из подвидов) и южнокитайский (сохранилось около 60 особей, живущих в неволе). Велика вероятность, что большинство из них скоро разделят участь туранского и яванского.

Да, я слышал, что каждый час с лица Земли исчезает три вида животных — в основном это беспозвоночные: насекомые, паукообразные, черви, моллюски. Не хочется быть несправедливым к беспозвоночным — в самом деле, чем они хуже наших ближайших родственников, млекопитающих, и чуть более далеких, птиц? Но тигр есть тигр. Красота и мощь этого зверя сделали его предста-

вителем царства животных в царстве людей. Живая аллегория бренности, он (почти наш современник!) одновременно связывает нас с доисторической эпохой — золотым веком мамонтов и шерстистых носорогов, больше-рогих оленей и туров, лошадей и бизонов, пещерных львов и медведей, господствовавших над северным полушарием во времена последнего оледенения — до тех пор, пока вся полнота власти на этой территории не сосредоточилась в руках человека.

Наверное, каждый критик в душе мечтает стать полноценным писателем, даже сознавая несбыточность своих амбиций: писать о сюжетах первого, а не второго порядка — сюжетах, не полученных из вторых рук и не оформленных в текст или образ кем-то до тебя. И вот передо мной сюжет. И какой! Быть может, это

был последний тигр северного Туркестана: детеныш, чью мать, вероятно, убил охотник, а сам он отправился в бесконечно долгое путешествие на север, в столицу огромной империи, стоявшей на пороге великих потрясений. Пройдет всего несколько лет, и революционная волна, взяв начало в столице, докатится до самых отдаленных ее пределов, включая родину того тигренка.

Будь я писателем первого порядка и возмись писать роман о последнем киргизском тигре, мне пришлось бы столкнуться с вызовом со стороны великих предшественников. Во-первых, с Фолкнером, с его грандиозным рассказом о слабоумном парне, влюбленном в корову и совершившем побег вместе с нею. Во-вторых, с Кормаком Маккарти, с его не менее волнующей историей про то, как подросток из Нью-Мексико пытается переправить через мексиканскую границу волчицу, пойманную в капкан, чтобы отпустить ее на волю.

Мой герой проделывает обратный путь: из дикости в цивилизацию, из свободы в неволю. Но — будь я романистом — я бы не позволил символическому измерению моего рассказа затвердеть и выпасть в нерастворимый

осадок. Я бы постарался, чтобы у критиков было как можно меньше поводов отнестись к моему рассказу за счет той или иной — например, анти- или, наоборот, проколониальной — тенденции; чтобы мой тигр оставался тигром, а не эмблемой исторических процессов и человеческих отношений. Для начала я бы представил его себе: как он рычит и шипит на своих захватчиков, забившись в дальний угол клетки, объятый ужасом и яростью. Как блестят желтизной его глаза, топорщатся его усы, и когти выдвигаются из смешных толстых лап. Мне пришлось бы стать этим тигром, попытаться смотреть на мир его глазами, думать его головой — задача заведомо не выполняемая. Предшественники справлялись с нею каждый по-своему: Фолкнер представил происходящее с позиции слабоумного — уже не человека, еще не зверя; Маккарти же просто описал все как можно более тщательно, деталь за деталью: объективная скрупулезность его реконструкции оставляет свободным внутреннее пространство рассказа.

Далее я бы стал развивать нить сюжета. В первоначальный сюжет я бы внес неболь-



Советские пограничники добыли тигра у реки Пяндж на границе Таджикской ССР и Афганистана, 1936.

шие коррективы, прежде всего, относительно места пленения моего героя. Конечно же, мой тигр должен быть уроженцем Прииссыккуля, а не Казахстана, откуда, по словам моего информанта, его доставили в Киргизию. Мне предстояло бы вообразить обстоятельства его поимки, опираясь, к примеру, на рассказ Семенова-Тян-Шанского, который приводит полное драматизма описание охоты на тигров в долине реки Иссык, неподалеку от Верного (современной Алма-Аты)⁷; вообразить место и время действия, а главным образом — его участников, обстоятельства их быта и образ мыслей. Наверное, когда пойманного тигренка привезли в аил — с крепко скрученными лапами, с деревяшкой в зубах, — его посадили в клетку или заперли в сарае для скота. Дети прибежали посмотреть на него и тыкали палками, он рычал и забивался в угол, а иногда бросался на деревянную решетку, отделяющую его от того мира, где остались его мать-тигрица и его логово в непролазных зарослях облепихи и барбариса. Но это только начало. Дальше предстояло бы самое сложное: придумать главных героев моего романа во главе с младшим из семи биев, эмиссаром киргизов Прииссыккуля, которому выпала честь посетить метрополию и передать редкий подарок великому хану орусов — полномочному приемнику (пусть он, жалкий убийца ворон, и не помышлял о своей родословной) Искандера, Чингисхана и Тамерлана, а также обстоятельства совместного путешествия человека и тигра...

Конечно, я никогда не напишу этот роман. Но, быть может, когда-нибудь это сделает за меня кто-то другой. Возможно, этот роман будет написан киргизским писателем на киргизском языке — а может, на английском (как романы Салмана Рушди и Чингуа Ачебе) или русском (среднеазиатском «английском»), — и окажется прорывом в национальной литературе, сопоставимым с «Детьми маиса» и «Детьми полуночи». И тогда маленький тигренок, один из последних представителей своего подвида, станет-таки чем-то вроде символа всего Туркестана.

2015–2016

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вот приводимая Семеновым-Тян-Шанским характеристика этого своеобразного сословия киргизского общества, относящаяся, правда, к более раннему периоду: «...В половине XIX века в Большой орде никто не выбирал и никто не назначал биев. Это были просто люди, указанные общественным мнением, к которым все нуждавшиеся в правосудии обращались по своей доброй воле за разбирательством своих споров, как к лицам опытным и составившим себе всеобщую известность своей справедливостью, своим умом и другими качествами, но в особенности тонким знанием обычного народного права. Между такими людьми были и люди знатные, *белой кости*, нередко и люди *черной кости*, но, во всяком случае, люди, прославившиеся своими несомненными личными достоинствами». Семенов-Тян-Шанский П. Путешествие в Тянь-Шань в 1856–1857 гг. М.: ОГИЗ, 1947. С. 223.

² Лат. *Panthera tigris virgata* — букв. «тигр полосатый», видимо, из-за отличавших этот подвид особенно длинных коричневатых полос на ярко-рыжей шкуре.

³ Мазендеран — историческая область в Иране.

⁴ См. Пржевальский Н. Путешествия к Лобнору и на Тибет. М.: Дрофа, 2008. С. 1236–1237.

⁵ Соколов В., Сапожников Г., Гунин П. Заповедник Тигровая Балка // Соколов В., Сыроечковский Е. (ред.) Заповедники Средней Азии и Казахстана. М.: Мысль, 1990. С. 357.

⁶ Вот одно из таких сообщений, датированное 2006 г.: Неталиев Т. Балхашский тигр жив! // Экспресс К № 77 (15979), 28 апреля 2006, доступно по http://old.express-k.kz/show_article.php?art_id=1477.

⁷ Семенов-Тян-Шанский П. Путешествие в Тянь-Шань в 1856–1857 гг. С. 145–148.

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).

Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован книгой Она Кавары «Один миллион лет». Год издания 1999.

Степан Ванеян

История времени — время истории. Фрагменты

Уже в самом генезисе понятия времени (если оно, вообще-то говоря, понятие) присутствуют разнообразные феномены, которые именуются «временем». История времени противоречива и поучительна, и чтобы ее рассказать, тоже требуется время (и место!). Притом, что мы не гарантируем, что полученное в результате «рассказанное время» (П. Рикер) покроет все существующие, существовавшие и могущие существовать времена.

Этернализм: Хронос и Кронос

Прежде всего (и, быть может, в начале всего), существует время моих впечатлений-состояний — от хода или течения тех или иных событий-дел, как внешних природных, так и моих собственных. Это опыт целенаправленного движения-прироста фактически зависит от ритма подтверждающих повторений-итераций. Это самая первейшая, архаическая и синкретическая интуиция: время постоянного и непрерывного (крайне важная характеристика!) возвращения — дня и ночи, сна и бодрствования, вдоха и выдоха — рождения и умирания. Старого и нового. Это время, которому не нужны часы, ибо его не надо измерять.

Но его можно уловить, если не упразднить, если я эту динамику описываю пространственно, для этого и нужно пространство, почему я его и локализирую как нечто, связанное с моей собственной активностью, и тогда то, что происходит вокруг и вовне, я могу наблюдать в пластической форме, в виде, например, круга-цикла. Из круга возникает и — сфера, и, собственно говоря, время — это есть способ проявления мира, космоса как

упорядоченного и определенного целого, расширяющегося и вновь сжимающегося. Такое «мифическое время» (М. Элиаде) ограниченного и организованного наличия-проявления и называется словом и очень специальным, и очень знакомым — «хронос». Первоначально отдельное божество, «хронос», отождествляется с именем архаического, хтонического и потому титанического божества по имени Кронос. Римский его двойник (чуть более синкретичный) — это Сатурн, который, с одной стороны, божество-покровитель агрикультуры, а с другой — божество-виновник человеческой смертности, а равно и склонности к меланхолии, — отказу от жизни по причине, например, осознания ее бренности или просто бессмысленности (вся поэтика *vanitas*). Позднее исконно римское божество Янус благодаря своей характерной двуликости тоже стало трактоваться как персонификация времени, направленного в прошлое и будущее одновременно.

Но если о времени не помнить и не осознать, его просто не будет! Строго говоря, пока я сплю, спит и время! Ни протоплазма, ни мхи и лишайники, ни динозавры, ни, по-видимому, и австралопитеки не замечали, не засекали, не запоминали течения времени и потому его, скорее всего, в доисторические времена, и не существовало. Так называемое «глубокое время» подобно «глубокому космосу» и практически столь же мифично, сколь и трансцендентно в своей недоступности.

Поэтому, кстати говоря, удобнее и логичнее помещать в начальную или нулевую точку нечто не входящее в порядок последующего бытия — или акт творения, или, на худой конец (начало!) — большой взрыв, а в даль-

598500 BC	598499 BC	598498 BC	598497 BC	598496 BC	598495 BC	598494 BC	598493 BC	598492 BC	598491 BC
598490 BC	598489 BC	598488 BC	598487 BC	598486 BC	598485 BC	598484 BC	598483 BC	598482 BC	598481 BC
598480 BC	598479 BC	598478 BC	598477 BC	598476 BC	598475 BC	598474 BC	598473 BC	598472 BC	598471 BC
598470 BC	598469 BC	598468 BC	598467 BC	598466 BC	598465 BC	598464 BC	598463 BC	598462 BC	598461 BC
598460 BC	598459 BC	598458 BC	598457 BC	598456 BC	598455 BC	598454 BC	598453 BC	598452 BC	598451 BC
598450 BC	598449 BC	598448 BC	598447 BC	598446 BC	598445 BC	598444 BC	598443 BC	598442 BC	598441 BC
598440 BC	598439 BC	598438 BC	598437 BC	598436 BC	598435 BC	598434 BC	598433 BC	598432 BC	598431 BC
598430 BC	598429 BC	598428 BC	598427 BC	598426 BC	598425 BC	598424 BC	598423 BC	598422 BC	598421 BC
598420 BC	598419 BC	598418 BC	598417 BC	598416 BC	598415 BC	598414 BC	598413 BC	598412 BC	598411 BC
598410 BC	598409 BC	598408 BC	598407 BC	598406 BC	598405 BC	598404 BC	598403 BC	598402 BC	598401 BC
598400 BC	598399 BC	598398 BC	598397 BC	598396 BC	598395 BC	598394 BC	598393 BC	598392 BC	598391 BC
598390 BC	598389 BC	598388 BC	598387 BC	598386 BC	598385 BC	598384 BC	598383 BC	598382 BC	598381 BC
598380 BC	598379 BC	598378 BC	598377 BC	598376 BC	598375 BC	598374 BC	598373 BC	598372 BC	598371 BC
598370 BC	598369 BC	598368 BC	598367 BC	598366 BC	598365 BC	598364 BC	598363 BC	598362 BC	598361 BC
598360 BC	598359 BC	598358 BC	598357 BC	598356 BC	598355 BC	598354 BC	598353 BC	598352 BC	598351 BC
598350 BC	598349 BC	598348 BC	598347 BC	598346 BC	598345 BC	598344 BC	598343 BC	598342 BC	598341 BC
598340 BC	598339 BC	598338 BC	598337 BC	598336 BC	598335 BC	598334 BC	598333 BC	598332 BC	598331 BC
598330 BC	598329 BC	598328 BC	598327 BC	598326 BC	598325 BC	598324 BC	598323 BC	598322 BC	598321 BC
598320 BC	598319 BC	598318 BC	598317 BC	598316 BC	598315 BC	598314 BC	598313 BC	598312 BC	598311 BC
598310 BC	598309 BC	598308 BC	598307 BC	598306 BC	598305 BC	598304 BC	598303 BC	598302 BC	598301 BC

нейшем лепить пластический — или просто предметный — образ времени в виде не сферы, а, например, стрелы, то есть полностью подчинять двигательным функциям вещей. Хотя остается вопрос, кто эту стрелу пускает, сколько у него в колчане этих стрел еще и не слишком ли эта стрела напоминает брошенный взгляд зрителя-наблюдателя — в лице, несомненно, физика, стреляющего глазами своих теорий или даже освещающего все вокруг светом своего разума (в виде светового конуса).

Презентизм: Кайрос, зон, зарван — и эпоха

Но есть и иной способ уклониться от трагического и безысходного времени-Кроноса, смысл и сущность которого — пожирать собственное порождение (античная лирика знает «зубы времени»). И в той же самой греческой мысли (и в языке!) появляется и другое понятие — кайрос. И когда говорится, что «придур времени и сроки» (Деян. 1:7), то это — хроносы и кайросы, то есть движущая сила временного потока и его момент, разрез, мгновенное и активное состояние, а не просто участок, сектор временного цикла. Точка-центр античеловеческого хроноса оборачивается точкой невозврата почти что личного кайроса. Условно говоря, хронос —

это количество, а кайрос — это качество. Но также — и ожидание (с отрицательными модусами скуки и разочарования).

Сугубо природное дополнение кайроса — оры («времена года»). Соединение кайроса и оры дает всю полноту хтонически-вегетативной событийности (пора, срок, момент — рождения, созревания, плодоношения, урожая и умирания). Но самый важный и семантически обширный античный термин — это «айон», или зон. Это исконное обозначение «времени жизни», а затем — вечности, постепенно начинает иметь в виду особое устойчивое состояние и времени, и пространства, это некий континуум равновесия и исхода, то есть свободы и от непостоянства, и от локальности. «Век» — это самое если не точное, то удобное обозначение того, что есть зон.

Зон сам может в себя превращать иной зон или сменяться им, и момент этого перехода-перелома и сдвига-смещения называется тоже очень привычно, и темпорально, и характерно — эпоха, точнее — «эпохэ», что означает «приостановка» и почти что «снятие». Переход, например, от модерна к постмодерну — это событие, что составило эпоху в развитии европейского человечества. Поэтому эпоха — скорее, даже не точка, а запятая. Это знак препинания в буквальном смысле слова — знак запинки, требующей припоминания.

Но эпоха — это не то, что внутри нее, а что последовало за ней. Это переломный момент, порог, за которым — подступающая порой катастрофа (кстати, недаром в «катастрофе» звучит «строфа»: стихия времени творит историю из череды смертей). Эоны и принадлежат этой лименальной картине постоянных перемен, но они ее и вписывают в судьбы людей.

Эллинистическая теология зона заметно усложняется благодаря взаимодействию с мифологическим опытом уже иранского происхождения (космогония первичного божества Зарвана, «времени без границ»). Одним словом, уже античность знает как «круг времени», так и то, что позднее стало называться «стрелой времени». В целом время, не будучи ни субъектом (с ним невозможно поговорить), ни объектом (его нельзя ни потрогать, ни понюхать, как заметил Никлас Луман), ведет свою — то ли жизнь, то ли игру.

Финализм: олам и эсхатон

Итак, переходы от зона к зону даже с учетом их возможной эманации (гностицистическая «плерома») — болезненны и катастрофичны: это и забывание чего-то, что было раньше, и непреодолимая потребность изводить себя воспоминаниями. Выводить себя из себя — в небытие. Это подлинная и неприкрытая никаким дионисийством трагедия метафизического нигилизма (так перечитывает Хайдеггер Ницше). Это вся мука пленения прошлым, судорожное желание удержать самоидентичность — но, так сказать, на стороне, вернее — «в стране далече», которая и есть прошлое, что прошло и чего нет.

Этому противостоит принципиально иное — ветхозаветное — ощущение целенаправленной изменчивости, что называется древнееврейским словом «олам». Олам — это время сдвига-раскрытия того, что и изначально дано (даже исконно — сокрыто), и не престанно дается. Этот специфически древнееврейский религиозный опыт предполагает веру человека как ответ на доверие Бога, который себя открывает не как удивительное и уникальное божество, а в качестве Того, Кто имеет несомненно положительную волю по отношению к человечеству в лице избран-

ного народа и столь же благое намерение эту волю реализовать. Поэтому момент откровения как самораскрытия Бога — это начало положительной и поступательной истории человечества под знаком завета и закона. <...>

Это направленное и наполненное время, осмысленное и недвусмысленное, обеспечивает и само понятие развития, ибо это всегда пребывающее жизненное время, не имеющее в конце смертного, погребального часа, а только момент осуществленных, вышедших из сокрытости, распустившихся, подобно цветку, потенциальностей.

Это имеет и фундаментальный герменевтический аспект: семантика даже одного слова раскрывается по-разному в разных контекстах, актуализация которых — это как раз дело грядущего, того, что всегда будет новым и обогащающим. Это те самые «новые конstellляции» Бенямина, что и являются единственным средством против погружения в миф и закоснения в нем.

И если мы к этому времени прибавим еще один момент, то получим уже наш, характерно европейский образ времени. Это то, что называется христианским, вернее сказать, евангельским синтезом эллинизма-иудаизма и что описывается еще одной темпоральной модальностью — «эсхатоном». Это олам, встретивший кайрос, а вернее — Танах, перечитанный сквозь Евангелие. <...>

Психологизм: растяжение души и удержание настоящего. Общесия и уроборос

Эсхатон — это проблема личного соучастия и отзывчивости, — в нужное время, которое — «ныне», то есть — вовремя. Блаженный Августин формулирует эту проблему предельно эмоционально. Время — это феномен, скорее, аффективный, время можно только переживать по-настоящему в смысле настоящего. И у Августина (11 глава «Исповеди») описывается то почти трагическое обстоятельство, что невозможно уловить момент, когда Бог протягивает мне это время, спасительное мгновение моей подлинности, моей истинной сущности во Иисусе и через Него — в Себе как в Отце.

Это переживание времени как моего собственного состояния, напряженного

и требующего всего меня. Но оно ведь в тот момент, когда я осознаю это, уже превращается в прошлое, вытесняемое подступающим будущим. Поэтому время связано не просто с переменой и непостоянством, а с наличием и отсутствием: если нечто существует, то оно во времени, которое — источник жизни и смерти. И, получается, оно и есть мой бог: миф возвращается вновь! Ведь не даром обожествлялось время, а не то же пространство.

Но есть особое место (пространственная характеристика!), где со временем все не так ужасно, это место — человеческая душа (вспомним и Мировую душу Плотина). Она не принадлежит времени, в этом-то и состоит образ и подобие Бога в человеке — в возможности быть свободным, в первую очередь, — от этого почти что проклятия, именуемого временем.

И презентность значит присутствие и пребывание того, что не только неизменно, постоянно, а важно, ценно, значимо и просто — любимо, и что характеризует не природу, не мир, не историю, а человеческую душу с ее способностью памяти. Она может свое постоянство, человеческую персональную идентичность, распространять как в прошлое (воспоминание), так и в будущее (ожидание-полагание). Человеческая душа — растяжима, и то, что ей важно и должно — тому она способна отдаваться, распространяя себя за пределы времени, быть устойчивой к переменам, стойкой к изменениям (через веру, через отторжение всякой измены и принятие себя как источника всех перемен). <...>

Но потребность в стабильности порой заставляет держать круговую оборону — безотносительно к векторам темпоральности. И не только архаический или поэтический человек, но и, например, невротик циклически и навязчиво возвращается к переживаниям, событиям дурного свойства только потому, что дурное — это ущерб и угроза. И подобное не только легче, но и нужно помнить, потому что это псевдозащита от угроз в будущем. И мнительность следует постоянно обновлять (освежать в памяти, удерживать в вульгарном времени). Это и есть тот порог, за которым — паранойя как переживание непременных и неуловимых угроз извне, в том числе и из будущего (это тревога как недоверие).

В этом — вся сила и власть смертности, понятой как нечто окончательное и неизменное, а на самом деле — необновляемое, похожее или на рубец, или даже на стигму, наложенную на тело, в котором заключена, погребена душа. Или даже весь космос — в безвыходном движении уробороса. <...>

Физикализм или априоризм: кинетический круг и хронический недуг

Так что существуют весьма критические основания для определения времени как неизменной меры всякого рода изменчивости (движения). Время — это не просто плохое отображение вечности, то есть устойчивости, покоя и той же истины, как это было до Платона (Зенон с его апориями) и для Платона (в «Тимее» время — подвижный, то есть несовершенный образ вечного, то есть подлинного мира: хронос — это порождение зона). Но заслуга Платона — отделение бытия от времени (тогда как раньше — истина была прямо дочерью Кроноса).

У Аристотеля (в «Физике») проблема времени описывается весьма драматично, эпистемологично и, главное, методологично: неуловимость тела, меняющего свое местоположение, делает невозможным это тело и познать (невозможность настичь — нереальность и постичь). А равно — и уловить и пространство, которое исчезает у нас на глазах — вместе с бытием как таковым.

Так что весьма важно иметь инструмент фиксации если не самого тела, то его динамики и кинетики, которую можно измерять числом и мерить мерой — временем. Это категориальное и потому устойчивое время обнаруживает себя в движении и оно — основа основ всякой рациональности, которая как не только теория познания, но и как вообще основа человеческого существования есть вся европейская судьба и вся участь Запада.

Намеченная еще Аристотелем проблема соотношения времени и души разрешается мощно и, казалось бы, навеки — у Плотина. Именно он — отец бесконечно важной и всеобъемлющей интуиции: время — это жизнь души, но не индивидуальной, а Мировой. Именно она, ответственная за само существо-

вание мира (да и за демиурга как такового), санкционирует наличие времени. Еще один шаг — и вместо окружающего мира как тела той самой Души мы имеем человеческую душу, приемлющую на себя атрибуты Души-Софии, как мы это уже видели у Августина.

Новое время восстанавливает мистику неоплатонизма, сакрализируя и христианизируя античный мистериальный опыт, с другой стороны — способствует возникновению и новой естественной магии, присущей технике: знания как мудрости и искусства, где важно подчинять себе не только собственную душу, но и окружающую природу.

Возвращается представление о времени как о мере свершающегося действия, как интервала в движении тела, что превращает время в характеристику пространства, понятого, в свою очередь, как вместилище-контейнер и даже как божественное «чувствилище». Это подготовил Галилей, это характерно для Декарта, затем появляется у Спинозы

и еще явственнее проступает у Ньютона. Время и пространство сами становятся внешними и реальными объектами или даже субстанциями. В человеке есть вечность его божественного происхождения, но в природе существует пространство с тремя измерениями и время (естественная история — уже над историей Творения, а затем и Откровения).

Время как длительность моего наблюдения за некоторыми процессами, которые я вижу пред собой, — это время хронологическое, которое не имеет ни начала, ни конца, оно просто атрибут или способ описания некоторого события или процесса. Внутри него — как отрезок в пространстве — можно выделить время того или иного процесса-события (временной интервал). Универсальное время универсума целиком не воспринимаемо, оно движется от момента к моменту, и тикающие часы, не зависящие от того, что вокруг них, — лучшее воплощение подобного абсолютного времени.



Такому восприятию времени противостоял Лейбниц, для которого и время, и то же пространство — мыслительные конструкции, предназначенные для описания не одномоментных событий. Время — это форма всеобщего порядка изменений, средство выстраивания событийных последовательностей по принципу их несходства. Это чистый и абстрактный концепт, лишенный какой-либо своей собственной сущности и метафизики, но наводящий хотя бы логический порядок в череде противоречивых явлений и фактов.

Кант радикализирует августиновскую философию времени внутренней жизни временем воспринимающей и рефлексирющей души, превращая время вместе с пространством в априорный инструмент рассудка, точнее говоря, — в способ существования, но не человека в мире, а сенсорного аффекта в человеческой душе. Время и пространство — две пересекающиеся и совмещающиеся структуры рациональности, регулирующие синтетическую деятельность, это условия (формы) продуцирующего мышления, выражение его конструктивности и систематичности (знаменитый кантовский схематизм).

Как будто мышление — это построение внутренних высказываний. Но заметим, что язык как устойчивая система правил, — это пространственный (парадигматический) аспект того же самого, что реализуется последовательно (синтагматически) — с затратой времени — в диалектике и дискурсе. Язык как система (синхрония) работает только в темпоральном своем использовании, в виде речи (диахрония). Но эти покровы он способен сбрасывать, когда под сомнение (в рамках общей критики психологизма) ставится равенство артикулированной речи и активности сознания, когда последнее мыслится хотя бы как система образов-представлений, а вовсе не мыслей-идей, когда речи начинает предшествовать письмо как не последовательность, а наложение следов, когда конструктивизм переходит в ре-конструкцию, пройдя (и проходя) испытания или де-композицией (уже Хайдеггер), или де-конструкцией (Деррида).

Романтизму мы обязаны еще одним опытом времени, которое устойчиво называется

историческим временем. Время истории — это совсем не время средневековых хроник и уж тем более — не время античного Хроноса. *Geschichte* не есть *Historie* (как *story* не равняется той же *history*). История начинается не когда кто-то рассказывает, например, происхождение своей или чей-то жизни (биографию или генеалогию). Она начинается там, где я приписываю этому прошлому актуальность для моего настоящего (*historia magistra vitae*), когда я временной поток (переживаемый мной как воспоминание) направляю на мой (или чей-то) сегодняшний жизненный опыт (переставляю с места на место). Я помогаю прошлому здесь и сейчас себя демонстрировать, воспроизводить или имитировать — в тех или иных вещах и фактах.

Поэтому-то историческое время имеет не просто протяженно-линейный характер, но и характер миметически-событийный, когда с моим бытием соединяются некие обстоятельства, которые были раньше, но которые не то что отбрасывают тень, а обладают властью, смыслом, втягивают меня в свой порядок дел, со-бытийствуют со мной вплоть до сегодняшнего момента. И этот момент я тоже воспринимаю как событие — например, встречи со смыслом или властью тех фактов, что были до меня. Это самое событие прошлого является моим настоящим бытием.

Историзм — это не просто любовь или уважение к прошлому, это не просто рассказы о прошлом. Главное в нем — это идея связности прошлого и настоящего через процесс следования, поэтому, когда историк реконструирует прошлое, он так нуждается в фактах, иначе говоря — ранее произведенных усилиях, имеющих некоторый эффект. Дела кем-то делаются, в делах участвуют, они — действия, и потому факты как дела — это тоже действительность, пусть и историческая, но вполне реальная, причем не пустая, но заполненная.

Исконность, искомость и потому истинность факта свидетельствуют лишь о том, что история — это произведенная ценность. Это продукт практики, именуемой историческим дискурсом. Это один «большой рассказ» (Лиотар) об «истине» как о том, что «было на самом деле» (фон Ранке). А сделанное дело нельзя отменить потому, что, когда оно сде-

лано, наступают его последствия, одно из которых — это я. Я создал реальность истории и сам в нее погрузился, захотел овладеть фактом, и вот я — во власти факта или некоторого консенсуса касательно факта. Факт становится фетишем, возникает «фактиш» (Латур).

Поэтому так важно историю рассказывать, то есть делиться ею и фактически избавляться от нее, а на самом деле — втягивать в нее других, навязывать ее другим, дабы облегчить себе бремя вовлеченности в правила рассказа. Следование правилам ради них самих — верный признак всякой игры, игра же под названием «история» требует таких твердых правил, как историзм, лишь потому, что это игра в мое настоящее через игру в прошлое и в прошлом, и мое настоящее требует, чтобы все было по-настоящему, потому что нет ему альтернативы. Фактически я реконструирую, вернее, сочиняю, пишу (как роман и картину) прошлое, чтобы в этом «мимесисе» уклониться от самого реального — от себя и своего мира. «Сейчас» заменяется «прежним».

Мы, собственно говоря, это самое прошлое таким способом и устраиваем, думая в нем поудобнее устроиться. Это крайняя, откровенно мифическая условность, поэтому историзм — это, мягко говоря, только одна из моделей реальности, получаемая при использовании лишь одной из моделей времени. И миссия этой модели — не давать разуму и сознанию переживать настоящее, ибо оно неопишимо и потому уже опасно, угрожающе и чревато — новым, неожиданным и неожиданным. А потому — подлинным...

Фатализм: консерваторы и нимфы

Притом, что такое новое — это «назад в будущее». Вот еще один из самых, пожалуй, странных парадоксов историзма: он предполагает и фатализм. Если что-то — набор или сеть некоторых пропозиций — есть результат некоторых предшествующих констелляций, то что нам мешает предположить столь же неустранимое действие тех же пропозиций и относительно будущего, если мы признаем их верными (истинными)? Мы не просто ожидаем нечто от будущего или его предвосхищаем, но его само заведомо наполняем некото-

рым содержанием как истинным, то есть неустранимым, исключая тем самым всякие альтернативы, возможность которых могла бы стать действительностью, если бы мы пользовались недетерминированными высказываниями, не старались бы доказать их истинность или бы признавали хотя бы чисто логическую нереальность таких претензий.

История как нарратив начинается там, где череда дат и датировок превращается в логику так называемых исторических периодов, где период — это буквально отрезок пути. Это эпоха, которая имеет не только количественный, но и качественный характер, это лики времени, которые сменяют друг друга, как на лице — его выражения. И для исторического сознания такая физиогномика — определенная логика смены образов и состояний, которые можно рассматривать — как на картине, вернее — на фреске (вспомним, что для Альберти живописное изображение именовалась техническим — и риторическим! — термином «история»). Она есть особое пространство отдельных связей, которые только очень условно, абсолютно виртуально имеют отношение к конкретному факту, событию и так далее. Мы именно организуем наши представления о прошлом, мы пишем картину, рисуем трехмерную или многомерную фреску под названием, например, «история искусства». И, конечно же, нам, безусловно, необходимо сохранять в целости наше творение, не давать ему устаревать, ветшать, постоянно его охраняя, сберегая (консервируя) и восстанавливая (реставрируя). Написанная история призвана определять и текущие, и будущие события (что-то в нее по прошествии лет войдет, а что-то — мелкое и малозначительное — нет). Хотя нечто может то входить в эту фреску, то выходить — по своему, вопиющим образом вне-историческому — символическому — разумению (знаменитая «нимфа» Аби Варбурга).

Так что за историческим понятием времени скрывается условность еще и перформативная, близкая к правилам даже не словесного повествования, а театрального действия, которое всегда направлено вперед — к своей концовке. А равно и к финалу всякой истории, во всяком мире рассказываемой. Историзм, как всякое путешествие во времени,

равно направлен и в прошлое, и в будущее, он изымает из прошлого то, что ему надобно, и пересаживает его в будущее, вырабатывая или покорность, или, наоборот, недовольство, или тормозя поток событий, или революционизируя их.

Идеализм: время истории Духа

Именно Гегель и есть на самом-то деле отец всякого историзма, потому что он находит в истории как таковой единственное возможное логическое, смысловое объяснение изменений, не зависящих от природно-кинетических, материальных процессов, которые удел механики и не более того. Время для Гегеля — «негативное единство внешне-видимого бытия». Оно столь же идеально в качестве «формы созерцания», как и пространство, будучи «созерцаемым становлением», которому покорно «только природное», тогда как дух — «над временем», он сам — «власть времени», он — вечен. Время само — продукт природных процессов, оно не есть их «фактор», оно — «снятое пространство». Исчезновение и повторное самовосстановление пространства и времени друг в друге — это и есть движение.

И дальше Гегель предвосхищает всю неклассическую физику XX века, говоря, что «непосредственно идентичное присутствующее единство» пространства и времени — это материя (будущий «пространственно-временной континуум»). Тогда как, казалось бы, спасительное «теперь» (nun) — предельно абстрактное и потому лишь исходное и «бедное» понятие, вовсе не соответствующее вечности.

Только идеальные процессы (для Гегеля — свободные, ибо лишь дух — свободен) независимы от истории личной и человеческой истории. Для понятийной структуры сознания как субстанции история важна и неизбежна: это свидетельство того, как Дух-Абсолют отдельными своими манифестациями, в диалектической логике смены форм или стадий собственной конкретизации, неуклонно открывается сознанию в череде смертей старого и рождений нового, делая это в форме бескомпромиссной борьбы, что выражается в череде кризисов, когда одна про-

тивоположность сменяется и снимается другой. В сознании человека, стремящегося к абсолютному знанию и в истории сознания, то есть в культуре, Абсолют работает как особый — духовный мотор.

<...> Поэтому историзм дополняется историчностью (Гадамер). Человек как познающее бытие историчен, потому что он не может познать сингулярно, отождествляясь с Абсолютом (как у Шеллинга), он узнает или познает отдельными аспектами и обязан помнить о том, что было с ним раньше, вернее, что умерло (даже чисто семантически), чтобы что-то родилось. Историзм — это удержание прошлого, хранение ему верности, а историчность — это доверие памяти и постоянное напоминание о ее недостаточности — через готовность к отказу от себя.

Утопизм, пассеизм, консерватизм: иллюзии и травмы нерождения

Но некоторые варианты отношения к историческому времени исключают историзм или выворачивают его наизнанку. Это, например, пассеизм, что есть форма контакта с прошлым не как с источником некоторых знаний, а неких, скорее, чувств, быть может, одной-единственной эмоции, все себе подчиняющей.

<...> Это форма обращенного и превращенного, то есть квазирелигиозного чувства — фрустрированного поклонения прошлому. В таком комплексе всевозможных психологических, а равно и культурных установок сквозит все та же регрессия: я оплакиваю прошлое как время собственного детства, собственной невинности и незамутненности, всего того, чего я то ли сам лишился, то ли кто-то (или что-то) меня лишили. Меланхолия — тотальна и ритуальна. Но она — и антикоммуникативна, это темпоральный аутизм, ибо в отрицаемой мной современности я отрицаю и своих современников! Она — гуморальна (черная желчь), отравляет меня и замыкает на внутренних и безвыходных процессах обмена веществ или вещей (метаболизм в самом широком смысле слова как коммуникативность и социальность — реальная и извращенная).

Но этот культ оплакивания ушедшего связан и с более конкретной разновидностью континуальности. Это то, что именуются

порой совсем бездумно традицией. Она — не просто удержание прошлого, поддержание памяти о нем и уважения к нему. Это и не просто консерватизм, хотя многие очень его любят (миф «традиционных ценностей»).

На самом деле историю невозможно удерживать в том виде, в каком это я себе представляю, я пытаюсь ухватить образ прошлого, то есть уже вторичный продукт, всегда требующий повторного репродуцирования, возобновления, подтверждения. А для этого — необходимы всякого рода инсценировки утраты, посягательства, забвения и так далее, вызывающие рефлекторные реакции сохранения-охранения. Но это только имитационные модели, стимулы-симулянты, политизирующие прошлое симулякры ради распространения на него своей власти (порой тоже — воображаемой).

Рисовать с помощью воспоминаний картины прошлого — это одно, но с помощью желаний — картины будущего — это другое, хотя доминирующий и там и здесь фактор — воображение, то есть — фикциональность. Утопия — уже этимологически — это неведомая страна, которой нет на карте, в кото-

рую можно попасть, лишь лишившись возможности взрослеть. Притом, что утопия не равна а-топии (М. Оже), а инфантильные фиксации не обеспечат «вечной молодости» (Г. Маркузе), разве что заразят «ювенильностью» (Й. Хейзинга).

И странность в том, что отсутствие в пространстве — это отсутствие зазора в самоидентичности! И тем самым утопия вырывается на свободу. В этом вся парадоксальность утопизма как парарелигиозного эсхатологизма. Или все-таки его разоблачения? Ведь с собой, то есть с непосредственно данной реальностью, я могу встретиться, только отдавшись — вне всякого актуального интереса — этому «духу утопии», реализовав тем самым «принцип надежды» (Э. Блох). Другими словами, утопию на пути к «концу истории» (Ф. Фукуяма) всегда поджидает и дух революционного миллениаризма (В. Беньямин).

Интуитивизм: различие, длительность и свобода непосредственного времени

И выход их этих то ли огненных кругов, то ли разженных стрел историзма — это на-



стоящее как таковое, то есть время как прямо и даром данное. И аналитика такого времени — стезя феноменологии, от которой, впрочем, следует отличать очень похожее и родственное явление, связанное с именем Бергсона.

Начало его весьма нелицеприятного прощания со всей предыдущей (традиционной) философией (в том числе — и времени) коренится в понимании сознания как череды всегда качественных различий, где не может быть повторов (при всем возможном сходстве), ибо сознание — всегда в «промежуточном времени». Разница во времени — разница качественная, это не оттенок, не степень: другое время — другое состояние! Это совсем не случай гомункулюса, сидящего в зрительном зале собственной головы и поглощенный рассматриванием «фильма», то есть внешней реальности (знаменитая бергсоновская метафора «кинематографического сознания»).

Забвение непосредственного опыта приводит к печальным последствиям: обиходное понимание времени — это замена времени пространством и появление временного интервала. Время превращается в разновидность вещи-предмета, и как все в пространстве — оказывается чем-то измеряемым, чем-то количественным, а моменты времени — точками на воображаемой линии. Тогда как настоящее, не ложное время — это время переживаемое и проживаемое. Истинное время — внутренний опыт, где не действуют законы внешнего и предметного мира, в котором каждой вещи отведено ее место. В настоящем времени каждое его состояние проникает одно в другое. Это звуки музыкального произведения, которые наслаиваются друг на друга и продолжают звучать одновременно с другими звуками.

И в этом случае первичный феномен времени — это знаменитая бергсоновская длительность (*durée*), получаемая благодаря тому, что деятельность сознания — это всегда синтеза и взаимосвязи. Сознание всегда формирует «целое время», состоящее из прошлого (память) и настоящего (актуальность). Сознание способно продлевать прошлое и одновременно предвосхищать будущее. Сознание — непрестанная динамика, оно — порыв,

поступательная реконструкция целого из отдельных моментов. Сама человеческая экзистенция — конкретная длительность, постоянное сбережение прошлого перед лицом актуально происходящего. Именно влечение к прошлому, потребность оживлять его, уплотнять его с помощью истории и есть проявление длительности. Сама жизнь — это постоянная аккумуляция опыта — непрерывно происходящая история.

Каждый момент жизни — это акт порождения нового. Фактически мы творим нашу жизнь, делая это во времени. И потому мы в первую очередь, имея дело со временем, имеем дело с прошлым, от которого зависим как от своей истории, которая нас делает тем, чем мы являемся и в первую очередь — наш характер. Но и наоборот: прошлое таково, каким мы его сделали своими делами. Так что мы постоянно формируем себя или себя деформируем посредством наших дел.

Только интуиция как метод дает опыт непосредственного сознания как взаимосвязанного протекания различных состояний. И это мое собственное сознание — мое самовосприятие, цель которого — моя прямая презентность, в которую ничто не вклинивается, в которой нет никакого прерывания: то, что дано без всяких посредников. Сознание призвано избавиться от всего промежуточно-опосредующего, вернуться к первичной чистоте. И это — внутренняя различность, постоянное возвращение к новому, к конкретному, к тому, что проживается/переживается. Это конкретное время отлично от абстрактного времени, удобного для манипулирования.

Но не объективизируем, не экстериоризируем, не фальсифицируем ли мы непосредственность сознания уже одним нашим его описанием? Это именно та проблема картезианского наследия, что перешла от бергсонизма (как вершины философии жизни) равным образом и к феноменологии, и к нарождавшейся почти синхронно критической теории, более известной как «франкфуртская школа». Важно, что там и здесь в эпицентре стояла радикально обновленная аналитика времени и — истории. Но прежде — совершенно синхронный опыт прямого избавления от времени как иллюзии, как чего-то чисто логически — нере-

ального. Это, конечно же, Джон Эллис Мак-Таггарт и его сенсационная (для своего времени!) заметка «Нереальность времени» (1908).

<...>

Нигилизм: А-серия и В-серия — неизменность как приговор

На самом деле существует два принципиально несхожих феномена, одинаково именуемых «временем». Одно дело — это настоящее/прошлое/будущее, другое — событие и его позиция относительно других событий — раньше/позже. Первый случай Мак-Таггарт предлагает именовать А-серией, второй — В-серией. Если принять понятие времени как описание изменений, то понятно, что В-серия — это вообще не о времени (отдельно взятые события, пусть и в последовательности, никак сами не меняются, подобно числовому ряду, где одни числа — позже других, другие — раньше, что никак их самих не превращает друг в друга). В-серия — это порядок презентности и постоянства отношений.

Казалось бы, совсем иное дело в случае А-серии. Это временной порядок динамических, потоковых событий, переходящих последовательно от будущего через настоящее в прошлое. Это не вещи, не положение дел. Это чистая событийность. И только она — время. Но тем самым, если мы принимаем тезисы, будто время — это изменения (1), изменения — это переход от будущего в прошлое через настоящее (2) и изменения — это именно непрерывное (то есть одно) событие (3), то получается, что время — нереально, ибо нереальна ситуация, когда одно и то же (в данном случае — событие) оказывается и в будущем, и в настоящем, и в прошлом (это не могут быть разные события, так как в этом случае мы не могли бы говорить об изменениях, мы просто бы оказались в В-серии и совершили произвольный скачок из презентизма в этернализм). Вывод простой: само время — нереально.

Разрешение ситуации — ревизия более фундаментальных оппозиций типа континуальность/дискретность и их связи с идентичностью. Это всю проблему из области действительности и объективности переносит

в сферу или психологизма (худший вариант), или сознания как такового (гораздо лучше). Время, быть может, все же существует, оно не иллюзия и не суеверие. Представим себе презентизм и этернализм, сходящиеся в одной точке, вернее — плоскости прагматизма, еще точнее — в горизонте работы сознания — в рефлексии. Нигилизм времени побеждается — реализмом времени, которое — единственная форма всех переживаний.

Реализм: импрессия темпоральности — ретенция и протенция

Феноменологическая редукция выводит сознание из порядка объективного времени. «Временность» (темпоральность) — это форма (способ) соединения отдельных переживаний друг с другом, каждое из которых принадлежит бесконечному потоку переживаний. Способ данности переживаний — предмет рефлексии, которая выявляет, что каждое переживание конституируется внутри единого течения способов данности.

Сущностный закон, постулируемый Гуссерлем, заключается в том, что каждое переживание схватывается как с точки зрения временного потока, так и с точки зрения одновременности. Чистое Я — протоформа сознания, в этой континуальной темпоральной последовательности и связывающего воедино поток переживания. В рефлексии этот поток со стороны «чистого Я-взгляда» несет в себе и горизонт переживаний, еще не попавших в поле зрения. Поэтому этот поток — не «сингулярное переживание», а «идея» в кантовском смысле слова — нечто, содержащее в себе свое дополнение. Поэтому интенциональность получает расширение: в ее содержание отныне входит «взгляд на-» и, соответственно, «я-обращение к чему-».

Пример прослушивания все той же музыки дает следующее: звук начинается (раздается) и заканчивается (исчезает), тем самым исполняет-наполняет некоторую длительность, которая осознается внутри континуальности устойчивого потока. Поэтому про звук можно говорить: 1. как о феномене: теперь появляется, теперь исчезает, теперь появляется новое «теперь» и так далее 2. и как о способе его переживания: «теперь» собственно вос-

принимается, «теперь» уходит в ретенцию как текущий участок потока с убывающей ясностью над темной пустотой ретенционального сознания — вплоть до полного исчезновения. То есть интенциональность — это отношение к самому феномену (звук как «гилетическая данность») и отношение сознания к этому отношению (сознание переживает, что нечто воспринимается). В результате — не просто феномены, а «феномены протекания». Их источник — «протоимпрессия», то есть сознание, понимаемое в постоянной перемене, в непрерывном переходе от ретенции к ретенции, что есть и их модификация

«Бытие и время» (1927) Хайдеггера, как известно, отличает *Historie* (научную дисциплину) от *Geschichte* [ge-schich-te = посланное, поданное], которая обнаруживает особую черту бытийственной человеческой жизни: ее временный характер. Бытие как озабоченность (заботящееся, охваченное заботой бытие: где или забота, или забвение) уже структурировано темпорально, а именно — в способе бытия как падения-упадка. Это подразумевает готовность удерживать себя при грядущем, то есть находиться в ожидании.

Но это не-собственная темпоральность, собственная вводится — в «протекании

к смерти». Экспозиция такой темпоральности — обнаружение времени как «возможного горизонта всякого уразумения бытия». Сущностные моменты аналитики времени заключаются в заботе (1), горизонте и экстазе временности (2), во временности повседневной и собственной (3), в вульгарном понятии времени (4), в мировом времени и внутренней временности (5), во времени-пространстве (6), во времени и трансценденции (7), во времени и историчности (8).

Помещенность времени в мир «покрывает» (накрывает-скрывает) первичное время — по причине «заброшенности присутствия». Отсюда — «вульгарное» («донаучное») понимание времени: как чего-то измеряемого при взгляде на «до» и «после», в горизонте «раньше»/«позже» при встрече с движением. Это то самое время, что знакомо нам как «мера движения».

В совсем позднем тексте «О деле мышления» (1969) время — это то, что дарует бытие (*Sein*), причем — в будущем (*Zu-kunft*), в «прихождении-на-нас» (*Auf-uns-Kommen*). Поэтому для «собственно времени» традиционные модусы (грядущее, бывшее и настоящее) — способы «простираения-обогащения» бытия: это три измерения бытия, к которым добавляется



четвертое — «Zu-spiel» («игра друг-в-друге», под-игрывание, «перепасовка», «поддержка» и так далее). Буквальный смысл выражения «время существует» (es gibt die Zeit) предполагает «некоторый род давания-дарования со стороны бытия» («дарование дара бытия»).

Мессианизм-материализм: критика и аура — революция как спасение

Последний рубеж теории времени, прямо подступающий к постмодерну, подготавливающий его и отчасти ему альтернативный — это франкфуртская школа, в частности, имя и идеи Бенямина. Именно он касательно времени (причем сугубо исторического) выразил ся отчетливее и оригинальнее всего. <...>

В 1939 году пишется текст «О понятии истории», где уже опробованная и вполне рекомендовавшая себя теология библейского мессианизма оказывается на службе исторического материализма. Но вместо анархического бунта с его манифестацией чистого Божественного насилия, не связанного никак с сохранением определенных гешталтов, теперь — революция, понятая как исполнение мессианского времени, как «полная презентность».

Однако, в революции — только шанс мессианского времени, а не сам прорыв. Революция — только прыжок и только из исторического времени. Ведь силы, согласно Бенямину, черпаются из прошлого: это и есть исторический материализм, а не упование на грядущее (как в религии или социал-демократии). Все угнетенное и подавленное (классы, эпохи, идеи) не просто взывает к отмщению, но становится источником энергии разрушения и одновременно — избавления. Принесенные жертвы — пусть и невольные, тем не менее — оправдываются и принимаются. Так и происходит спасение.

Подобная революция совершается и в традиционном историческом дискурсе (Geschichtschreibung) — через отказ от историзма. Так и осуществляется методологический «прыжок тигра» (выражение Бенямина) в прошлое: не собирание «перлов» исторических событий в «корзину» истории, а изъятие-вырывание их из прошлого ради современности — ради новых гешталтов

и нового саморазумения. Осуществляется все тот же «конструктивный принцип»: цитация прошлого и его тем самым актуализация. Это тот момент в настоящем, который меняет прошлое, вернее, обращает все течение истории — и одновременно его «охраняет и снимает» (вспомним, что у Блоха начало «встречи с собой» как условие познания — это «мрак пережитого мгновения», когда мы в непосредственности опыта слишком «близки» к себе, слишком близоруки и бессознательны, а значит — принадлежим только прошлому, освобождение от которого возможно не в воспоминании, а лишь в «мечте», побеждающей настоящее, делающей его для нас необходимо «чужим»).

Фактически перед нами тот исторический материализм, в котором история предстает как материал, как нечто, что выходит из утробы-матери (платоновской хоры?), когда все невинные жертвы — это последствия (не послед!) травмы рождения (не прерывания беременности!), изъятия из всего прошлого как из не-бытия.

Но если «спасающая критика» — это «подготовка революции» (каким вопиюще странным и диалектическим образом накладываются на этот постулат идеи автора, оставившего нам «Революцию современного искусства»!), то как эта критика согласуется с политикой? Или если мессианизм — это мистический утопизм (так согласно уже Блоху), то самый радикальный способ упразднения всякой топики — это перенос (трансфер-метафора) политики (как практики порождения и подтверждения власти) — в текст.

Апокалиптики, как известно, — это, в первую очередь, литературный жанр: конец одного творения и начало нового должны быть записаны, и желательно своевременно!

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Архитектура и иконография» (2010),

«Архитектура. Сущность, интерпретация, язык»

(2014), «Гомбрих, или Наука и иллюзия» (2015).

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из фильма Юлиана Розефельдта «Манифесто», 2016.

Илья Будрайтскис

Манифесты должны умереть?

Что значит манифест сегодня? Остается ли он частью утраченной традиции или нормализованной, обезвреженной истории? И может ли он вернуть нам хотя бы часть своей удивительной силы, связывающей мысль и действие, данное и должное?

Обращаясь к манифесту как форме, неразрывно связанной с амбицией преобразования жизни, Юлиан Розефельдт верно схватывает главный вопрос существующего глубокого кризиса искусства и политики, разрыва между условиями действия и его возможностью. Это близко к тому, что Антонио Негри обозначает (переворачивая известную максиму Грамши) как «оптимизм разума и пессимизм воли»¹: то есть у нас недостает воли не для того, чтобы бросить вызов обстоятельствам, но для того, чтобы самим принять их вызов. Ведь модернистский манифест никогда не сводится к диагнозу настоящего, из которого можно механически вывести решение о новой стратегии. Напротив, фиксируя — иногда с невероятной точностью — актуальное положение дел, манифест всегда настаивал на преодолении простых детерминистских (пессимистических) связей. Он устремлен в будущее, но при этом антиутопичен, беспощаден к любого рода иллюзиям.

В этом смысле манифест как жанр противостоит любой завершенной форме, внутренней целостности текста, восприятие которого может сохранять исключительно созерцательный и оценивающий характер. Литературность манифестов обманчива — эстетическая сила текста здесь призвана как раз обнажить недостаточность, ограниченность литературы. Комментируя свою работу, Розефельдт прямо говорит о том, что его «Манифесто» не является продуктом чистого на-

слаждения языком манифестов, но претендует на то, чтобы самому стать новым манифестом. Если литературный манифест является отрицанием литературы, киноманифест должен быть отрицанием кино, «деконструкцией мифотворчества и иллюзии реальности на экране»². Однако теперь это разрушение целостности достигается не прямым призывом к действию, но через вызывающую эклектику, коллаж, сотканный из множества манифестов и обращенный внутрь, к самой форме. Свой метод Розефельдт определяет как «кражу» всего созданного прежде (в этом смысле солидаризируясь с последним из озвученных манифестов Джармуша)³.

В «Манифесто» тексты слипаются в кашу, брошенные в молчаливое пространство фрагменты речи. Каждая из сцен фильма настойчиво обозначает полный провал коммуникации, публичности — того общего, которое можно смело атаковать. Этот провал и служит основой комического эффекта на протяжении всего фильма — то есть видимого, кричащего разрыва между самонаимением автора и действительными условиями его существования. Манифест уже не способен разрушать или создавать конфликт — напротив, он превратился в строительный материал, из которого художник наших дней может бесконечно создавать коллажи, обнаруживая в истории лишь ресурс для собственного произвола.

Это кладбище конфликтов характеризует не действительность (острота конфликтов которой уж точно сохраняется не меньше, чем столетие назад), но сознание самого автора. Обращаясь к истории манифестов, Розефельдт в первую очередь отсылает нас к истории собственного становления. Современный художник окружен манифестами прошлого, они сопро-

вождают его с юности, наполняют годы учебы, заставляют возвращаться снова и снова в поисках оснований для надежды. Розефельдт говорит о манифесте как о голосе «молодого поколения, конфликтующего с миром, против которого оно восстает»⁴.

Такую позицию можно было бы интерпретировать как простую констатацию цикличности времени: всякая молодость бросает вызов обстоятельствам, для того чтобы позже обрести мудрость смирения. История манифестов, таким образом, распадается на множество частных историй личного становления и не сообщает нам ничего, кроме светлой грусти перехода из одного состояния в другое, присущего всякой человеческой жизни. Но, разумеется, Розефельдт бесконечно далек от подобной пошлой «приватизации» манифестов. Для него они обладают своей надындивидуальной историей, внутри которой продолжает существовать современный художник или активист. И потому отношение к этой истории не может носить характера примиряющей ностальгии. История манифестов остается актуальной и вызывающей постольку, поскольку вырывается из цикличности, присущей обыч-

ному существованию индивида в капиталистическом обществе.

Манифест как прорыв мысли, выходящей за пределы данного, не просто вступает в трагический (и обреченный) конфликт с миром. Напротив, его главный конфликт связан с созерцательным и пессимистичным сознанием самого разумного субъекта, для которого обстоятельства представляют не результат его собственной деятельности, но внешнюю силу. Общество, эта «вторая природа», в отличие от сознания пассивного индивида, бессознательно и активно⁵. Оно находится в постоянном движении, частью которого является каждый. Манифесты, обращенные к будущему, таким образом, не являются утопией, противопоставленной реальности. Они не становятся знаком вечного конфликта личности и общества, но представляют особый тип мысли, по выражению Адорно, «запаханной существующим»⁶.

В манифесте подлинный прорыв к будущему состоит в признании себя частью обстоятельств настоящего, ясно определив его невыносимость. Именно этим обусловлена экспрессия любого манифеста как формы — не



яростным отвержением современности, но ее яростным признанием. Не произвольным бунтом, но радикальным преодолением любой произвольности, абстрактной и обреченной на поражение.

Такая большая история манифестов для Розефельдта начинается (не может не начинаться!) с «Манифеста коммунистической партии». На фоне удручающего пейзажа европейского деиндустриализированного пригорода голос Кейт Бланшетт произносит слова старого заклинания: «All that is solid melts into air...» Новая капиталистическая эпоха, эпоха манифестов, начинается с разрушения и профанации всего, что казалось незыблемым. Она обнажает трагическую фигуру человека — переживающего свое отчужденное абстрактное могущество общественного производителя в своем конкретном ничтожестве пролетария. Утопия, иллюзия счастья и свободы должна исчезнуть при взгляде «трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»⁷.

Такой взгляд для Маркса лишается качества чистого осознания, так как несовместим с существующим. Понимание своего положения означает не что иное, как его практическое отрицание. Без этого радикального момента отрицания непредставим ни один манифест. Утверждение будущего (то есть оптимистический, воодушевляющий момент манифеста) возможно лишь через разрушение настоящего.

Розефельдт это прекрасно понимает, и к его претензии на манифестирующий характер его собственного «Манифеста» стоит относиться всерьез. Он тоже говорит о невыносимости жизни художника в окружении существующих манифестов, превратившихся в исторические артефакты, хаотично нагроможденные друг на друга. Речь идет не только о девальвации публичного высказывания, когда манифест оказался низведен до набора «возможностей сказать то, что ты хочешь сказать» в виде интервью или поста в блоге⁸. Последние модные манифесты приобрели черты описания и анализа, привлекающего к себе внимание благодаря предшествующей радикальной истории⁹. Эта история манифестов стала частью воспроизводства художника, а значит, одним из бесчисленных элемен-

тов ужасных «обстоятельств», которые нуждаются не в присвоении, но в отрицании. Своей работой Розефельдт профанирует манифесты прошлого — и как часть общего прошлого культуры, и как момент своего собственного (в качестве их юного восторженного читателя). Чтобы по-настоящему осуществиться, эти призраки должны исчезнуть, без остатка «растворившись в воздухе».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Negri A. *Subversive Spinoza*. Manchester: Manchester University Press, 2004. P. 41.

² Rezayazdi S. Interview with Julian Rosefeldt // *Filmmaker magazine*, May 9, 2017, доступно по <http://filmmakermagazine.com/102408-turning-13-installation-screens-of-cate-blanchett-into-one-single-screen-feature-julian-rosefeldt-on-manifesto/#.WmTPBzYVdpk>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 30 января 2018.

³ Там же.

⁴ Tutton S., Paton J. Julian Rosefeldt Interview. Australian Centre for the Moving Image. November 20, 2015. Доступно по <https://2015.acmi.net.au/acmi-channel/2015/julian-rosefeldt-interview/>.

⁵ Horkheimer M. *Traditional and Critical Theory // Critical Theory. Selected Essays*. New York: Seabury Press, 1972. P. 200.

⁶ Адорно Т. Негативная диалектика. М.: АСТ, 2014. С. 58.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // *Сочинения*, том 4. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 427.

⁸ Mancuso V. Interview with Julian Rosefeldt // *Observer*, October 5, 2017, доступно по <http://observer.com/2017/05/cate-blanchett-interview-manifesto/>.

⁹ Эту претензию Розефельдт, в частности, высказывает в отношении «Акселерационистского манифеста». Tutton S., Paton J. Julian Rosefeldt Interview.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки»

(Московской высшей школы социальных и экономических наук), читает авторские курсы в ряде других образовательных институций.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Митинг КПРФ 7 ноября 2017 года. Санкт-Петербург. Фото Вадим Лурье.

Анастасия Вепрева

Время (для) истории

2017 год, год столетия Великой Октябрьской революции, стал отправной точкой для массового открытия капсул в будущее, заложенных ровно пятьдесят лет назад в разных городах России и стран бывшего СССР. Каждое открытие проходило примерно по одной и той же схеме — торжественное собрание, официальные лица достают пожелтевшие свитки, приглашают, если возможно, живых еще участников закладки, радостно читают тексты советских писем про космос, гигантские дома, мир без войны и наступивший коммунизм. В кадре мелькают утомленные рабочие. Люди с воодушевлением смотрят на артефакты прошлого. В Биробиджане капсула объявляется бесследно исчезнувшей, в Пензе ее заблаговременно извлекают и облагораживают, чтобы не портить момент открытия долгим ожиданием. В Тобольске оказывается, что рабочие спутали капсулу с мусором еще во время ремонта в 2009 году. В Брянской области власти перестраховываются и достают ее заранее, что очень оскорбляет местных жителей, желающих четкого соблюдения регламента. А в Приморье открытое письмо вообще рассыпается в труху.

Многие энтузиасты решают продолжить традицию и закладывают новые капсулы в будущее. Здесь начинается самое интересное — различие. Временной промежуток закладки значительно сокращается и меняет своего адресата, многие письма отправляются к новому идеологическому ориентиру — годовщине победы в Великой Отечественной войне. Оптимистичная интонация текстов сохраняется, как и их штампы — жить станет лучше, жить станет веселее. Как и в СССР, объявляются масштабные конкурсы на написание лучшего письма в будущее. В Иванов-

ской области, например, такой конкурс сопровождается большим скандалом, когда выясняют, что победившая школьница, проявив смекалку, просто скопировала так называемое идеальное письмо из открытых и доступных в интернете источников. Небольшим исключением из клишированных текстов можно назвать случай Коноши (Архангельская область), где в новом письме неожиданно затрагивают тему памяти и историю ссылки в этих краях Иосифа Бродского.

На общем фоне новых перезакопаний не очень заметен еще один кейс. В Санкт-Петербурге 7 ноября 2017 года возникает точка невозврата во всей этой истории. На официальном митинге партия КПРФ закладывает послание в 2117 год, к двухсотлетию юбилею революции. Помещают его в небольшую флягу и выкидывают в Неву. На фотографии зафиксированы большой всплеск воды (справа) и повернувшийся к нему спиной человек (слева). Точное место никак не определено.

Сама по себе закладка капсулы в воду еще не говорит о полном безразличии закладывающих к будущему. В 2015 году новая капсула опустилась на дно озера Байкал в сопровождении группы водолазов и GPS-навигатора, а 13 сентября 2017 в Новороссийске по координатам успешно нашли и вскрыли старую капсулу, замурованную в бетонное основание маяка. А вот в Петербурге будущим явно пренебрегли. Точнее сказать, от него отказались, передав по наследству случайным морским обитателям, которые, вероятно, скоро мутируют от пластика и начнут изучать человеческий язык.

Линейное время схлопнулось, завязавшись в узел разнонаправленных прошлых времен. Настоящее — уже не момент между прошлым

и будущим. Прошлое уже не то, что прошло — будущее уже не то, что будет.

История этих писем начиналась во времена, когда люди еще верили в будущее, повинуюсь логике так называемого темпорального режима Модерна¹. Они формулируют футурологические образы в текстах, собирают лучшие экземпляры собственной культуры — стихи, рисунки, пластинки и отправляют их на пятьдесят лет вперед, почти как в космос, к более развитым существам.

Их будущее должно было стать нашим настоящим, 2017 годом, а мы — теми самыми развитыми людьми. Но оно не становится. Мы — тоже. Наше настоящее оказывается совсем не похоже на их будущее. Войны не кончаются, коммунизм не наступает. Наше прошлое отличается от их настоящего. В духе опрокинутой политики, которую критикует² советский историк М. Н. Покровский, прошлое претерпевает изменения с новыми законами против фальсификации истории — отныне мы не вправе переосмыслить роль СССР

во Второй Мировой войне, и даже идея прошедшей сто лет назад революции оказывается мягко затушевана. А будущего у нас вообще нет. Общество краткосрочных контрактов периода дикого фриланса не верит в самое себя, а общественные дискуссии все время обращают фокус внимания в прошлое и его моральные выводы.

Согласно немецкому историку Райнхарту Козеллеку³, именно в конце 1960-х годов идея будущего как надежного ориентира достигает своего апогея, во многом из-за открытия космических горизонтов и перспектив модернизации. Однако постепенно она сходит на нет и, согласно тому же Козеллеку, практически исчезает после падения Берлинской стены в 1989 году. Большой нарратив терпит крушение, единая история заканчивается, на сцену выходит множество новых историй⁴, желающих обновить старые факты, но уже с других позиций.

«Вывих времени» становится темпоральным режимом сегодняшних дней, нашего «сложного», или «нового настоящего», как сказал бы философ и историк культуры Х. У. Гумбрехт⁵, когда прошлое не просто



Митинг КПРФ 7 ноября 2017 года. Санкт-Петербург. Фото Вадим Лурье.

вторгается в наш настоящий момент, но и регулярно в нем присутствует. Даже складывается ощущение, что вся российская политика сосредоточилась сегодня лишь в сфере исторических дискуссий — как относиться к тому или иному наследию⁶. Однако этим дискуссиям еще далеко до ставшего уже классическим «спора историков»⁷, и приводят они только к попыткам властей установить единую моноисторию славных побед режима, лишь бы не признаваться в собственных преступлениях и не открывать архивы. А несогласных с утвержденной трактовкой правосудие активно преследует, причем зачастую не по указке свыше, а для собственной перестраховки, как, например, недавно вышло в Архангельске, когда вандализмом назвали установку таблички в память о репрессированном на аварийном доме⁸.

В это же время до сих пор вся страна завалена неопознанными останками, имена которых, равно как и виновных в их гибели, еще только предстоит вернуть и выяснить.

Свою исследовательскую работу я начала в 2015 году в Кронштадте с анализа опубликованных архивных данных по Кронштадтскому анархистскому восстанию 1921 года, которое было жестоко подавлено большевиками и немедленно предано забвению. Мне в глаза бросилась до боли знакомая стилистика текста, в котором достаточно было поменять слово «контрреволюционный» на «экстремистский» — и нарратив сразу же обрел пугающую свежесть. Все более смещая фокус с реального события на художественный вымысел, я продолжила фальсификации источника. Восставшие анархисты превратились в восставшие военные машины, которые выступили против угнетения со стороны людей и против всех военных действий. Все текстуальные материалы были разделены на два блока — бюрократическую и личную речь: сухие материалы дела, которое так и не стало полностью рассекреченным, и воспоминания очевидцев. Невозможно было определить однозначно, что это было и когда произошло, хотя все сильно напоминало сегодняшний день. Я добавила в дело несколько искажен-

ных карт города с реальными координатами брошенной техники, тем самым окончательно спутав не только временные диспозиции, но и саму фактографию. Комбинация разных источников в деле позволяла прочитать его как минимум с трех разных позиций — власти/следователя, жертвы/очевидца и нейтрального исследователя/археолога.

Следующим проектом, растянувшимся на несколько лет, стала работа с архивными фотографиями полей боя с останками человеческих тел. Они переносились на большие куски плохой упаковочной бумаги в аскетичном и сухом графическом стиле, подчеркивая ранимость и хрупкость человеческой жертвы. Они теряли все связи с непосредственным событием и превращались в абстрактные картины прошлого. С точки зрения сегодняшнего дня, эпохи первоначального обучения Искусственного Интеллекта, казалось, что эти картины могут стать для него «хорошим» подспорьем для изучения человеческой истории — как череды бессмысленного и бесконечного самоуничтожения, а значит, и логичной причиной для окончательного решения человеческого вопроса. Графика развешивалась в маленьких тесных комнатах, отправляясь на «свалку»/в «кладовку» истории, а в соседних блоках показывали постапокалиптическую видеоинсталляцию, где четыре обреченных индивидуума забраковывались машинной и убивались ею за логические ошибки, а, по сути, за несоответствие человеческой парадоксальности четкому машинному коду.

Тема безымянной жертвы во многом заставляла меня продолжить работу скорби и собирать в своих рисунках погибшие тела, разбросанные по времени и пространству. Каждый найденный на разных фотографиях убитый или доведенный до смерти бережно переносился на маленький кусочек ватно-белой бумаги. Со временем мне стало этого недостаточно, и я начала строить им небольшие кровати из папье-маше, тем самым убаюкивая и успокаивая каждого.

Это странное перекрещение времени занимало меня все больше в попытках как-то связать разрозненные линии. Я футурологически прогнозировала настоящее, спекулятивно осовременивала прошлое и даже напрямую присутствовала в нем, отправляя его

в безвременье. Поле искусства позволяло делать это с легкостью. Однако полная картина все никак не вырисовывалась — не хватало точки сборки.

Но неожиданно в поле нашего настоящего возникли непосредственные акторы прошлого — те самые письма будущего. Своим появлением они сформировали спекулятивный канал передачи данных, который необычайно заинтриговал современников. История пришла к нам в чистом виде, в виде источника, который можно было прочитать на разных уровнях. Во многих городах России люди смогли напрямую прикоснуться к сокровенному — к желаниям людей прошлого, которые своим появлением четко обозначили вывих нашего времени. Однако концентрат утопического желания оказался просроченным, и принимать его в чистом виде было немного опрометчиво. Вначале нужно было как следует разобраться, насколько он может быть нам полезен, может ли он все еще быть образцом для нас. Я посвящу этому свое новое исследование.

Будущее требует осмысления, оно непременно наступит, хотим мы этого или нет — в прошлом ли, настоящем или будущем времени. Неизвестно, каким оно станет, ясно одно — история играет в этом большую роль — не как моральный ориентир или сборник полезных советов (все меняется, и условия, и предпосылки), но как следствие наших поступков. Будущее строится из наших оценок прошлого-в-настоящем и нашего отношения к этим неуспокоенным душам, которым уже давно пора вернуть имена и дать место на кладбище.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

² «История — это политика, опрокинутая в прошлое». Из доклада «Общественные науки в СССР за 10 лет» (22 марта 1928 г.). Фраза прозвучала как упрек «буржуазно-дворянской историографии» в политизированности, идеологизированности и конъюнктурности.



Анастасия Вепрева «Future in the Past», 2017. Воронеж. Фото Анна Курбатова.

³ Козеллек Р. Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени. Цит. по Ассман А. Распалась связь времен? С. 7–8.

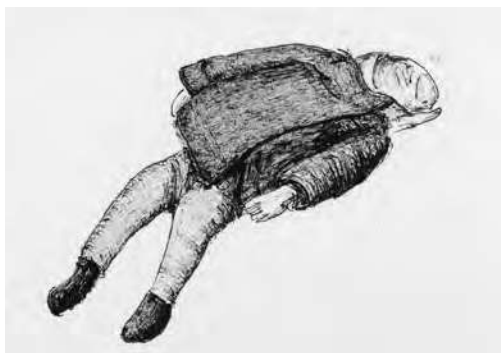
⁴ Козеллек Р. Можем ли мы распоряжаться историей? (Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени») // *Отечественные записки* 5 (2004).

⁵ Гумбрехт Х. У. Филология и сложное настоящее // *Новое литературное обозрение* 138 (№ 2, 2016).

⁶ Один из ярких примеров — «Имя России», проект телеканала «Россия» и Телекомпании ВИД 2008 года, в котором путем телевизионного и интернет-голосования предполагалось выбрать наиболее значимых персон для российской истории. Большое количество времени лидирующую позицию занимал Иосиф Сталин, но уступил в итоге другому «великому полководцу» Александру Невскому.

⁷ «Спор историков» («Historikerstreit») — полемика 1986 года в ФРГ, ставшая одной из наиболее важных общественно-политических дискуссий о нацистском прошлом и национальной идентичности Германии. С одной стороны, ревизионисты или консерваторы в лице Эрнста Нольте и других представляли нацизм как акт оборонительной реакции на агрессивную экспансию большевизма, а концентрационные лагеря — типичным явлением времени в разных странах. С другой стороны, им противопоставляли интеллектуалы левых взглядов в лице Юргена Хабермаса и других — они отстаивали идею уникальности нацизма и коллективной ответственности немцев за прошлые преступления. Несмотря на общий консервативный поворот в обществе, победу все же одерживают левые историки, а Эрнст Нольте со временем становится изгоем в науке и публичной сфере.

⁸ 16 августа 2017 года в Архангельске суд оштрафовал активиста мемориального проекта «Последний адрес» Дмитрия Козлова на 15 тысяч рублей. Его обвиняли в том, что он установил металлическую табличку размером 11 x 19 см в память о жертве сталинских репрессий на дом, признанный памятником культуры. Тем самым он мог нанести памятнику «непоправимый ущерб», несмотря на то, что до этого момента Инспекция по охране объектов культурного наследия не интересовалась судьбой дома, который уже был признан аварийным и должен был быть снесен через какое-то время. Установка таблички была инициирована жителями дома.



Анастасия Вепрева «Тела», 2015–2016. Предоставлено автором.

Анастасия Вепрева

Родилась в 1989 году в Архангельске.

Художник, куратор, критик.

Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован
проектом
Мастерской ван Лисхаута
«Город рабов».
Вид экспозиции в ЦСИ
Винзавод, 2009.
Предоставлено фондом
поддержки современного
искусства Винзавод.

Александр Бикбов

Призрак будущего

Время, которое нам еще только предстоит пережить, уже сегодня принимает вид призраков. Это могут быть призраки прошлого, которое настойчиво старались забыть и которое не желает оставаться забытым, стуча в двери настоящего, чтобы докричаться до будущего. Это могут быть обещания, более или менее правдоподобные и обоснованные — как марксов призрак коммунизма, которые следуют через настоящее транзитом. Или же это вытесненное — то, от чего уже сейчас пытаются избавиться настоящее и что обязательно вернется в будущем чем-то неузнанным. Эти три вида предвосхищенного будущего одинаково эфемерны и одинаково насущны в опыте настоящего. Именно они дают пульс нечеткому, подвижному и безупречно политическому переживанию времени. Оно политическое в той мере, в какой виды совместного существования определяются коллективными влечениями и воображением. На деле любой образ будущего делается политическим, как только приобретает сколько-нибудь ясные очертания, захваченные и присвоенные коллективной рецепцией. Эфемерные призраки ткнут материю дополитического, пока остаются предчувствиями, но вторгаются в политику, становятся ею, как только находят резонанс в инструкциях и приказах, обращенных к коллективному воображению. Такие приказы, как и предостережения, утопии и антиутопии, имеют двойную адресацию: к другим — в настоящем, себе — в будущем.

В недавнем интервью, опубликованном в «ХЖ» (№ 101)¹, я уже упоминал об одном важном факте, который раскрывает некоторые мои российские исследования. Когда обладатели самых разных занятий и социальных положений поставлены перед вопро-

сом, кем и какими они видят себя через пять лет, ответить содержательно способны лишь немногие. Это профессиональные чиновники, студенты и школьники. Только в их воображении призраки будущего потеснены рационально организованной машинерией институционального времени. И это политический факт. Потому что сегодня у большинства из нас, то есть у большинства в целом, будущее слишком походит на настоящее. Чтобы поставить на эту плоскость луч, устремленный в иначе устроенную совместность, необходимо либо организованное коллективное усилие, либо эмансипированное воображение. И второе редко не нуждается в первом. Не так давно две категории собеседников, способных предсказать свою жизнь на пять лет вперед, пополнились третьей — художниками. Это прибавление также имеет политический характер. Художники с самого начала своей профессиональной карьеры попадают в ритм зыбкого, хрупкого времени. Их будущее походит на настоящее потому, что мерная шкала долгой перспективы замещена короткими циклами текущих проектов. На годы вперед эластичное время предсказуемо как повтор неизменно кратких циклов актуальности.

В предельном горизонте эти крайности сходятся: те, кто видит себя в будущем благодаря бюрократической мерной шкале, находят нечто общее с самыми непредсказуемыми предсказателями, чье будущее соткано из повтора творческих непостоянств. Не в этом ли раскрывается тайный замысел неолиберальной эпохи: в неожиданной конвергенции бюрократического и артистического времени?

Если неясные призраки будущего оставляют место дополитической неопределен-

ности, то любое публичное предсказание будущего окончательно закрепляет переживание времени в опыте политическом, принимая форму пророчества или антиутопии, догматического убеждения или разрушенной определенности. Сегодня нам хорошо знаком жанр негативного политического пророчества, которое начинается словами: «Россию не хотят видеть сильной, поэтому...» При отдаленном сходстве с логическим следованием «если... то...» этот риторический прием отсылает нас не к логике и даже не к географическому пространству, а к фундаментальному переживанию времени, превращая неопределенное настоящее в сверхопределенное будущее. Именем текущих и, конечно, всегда крайне иллюзорных очевидностей геополитической вражды горизонт глобального будущего избавляется от двусмысленностей и непредсказуемости. Оно снова делается настолько плоским, чтобы как можно плотнее вписаться в ритм текущих интересов, которые теряют свою множественность, историческую недосказанность и застывают в отчетливых фигурах извечной войны.

Остановленное геополитическое время, где каждый момент конфликтного будущего уже предсказан в настоящем, в свою очередь, отсылаящем к незыблемым истинам прошлого, все глубже инфильтруется сегодня в сенсационное время больших медиа и торопливое время кухонных разговоров. Его содержанием управляют все те же неверные призраки отягощенного прошлого и неузнанного, вытесненного настоящего. Однако непрерывный повтор, уверенность тона, которым их призывают, энергичное травестийное жречество, при помощи которого медийные пророчества навязывают будущему неподвижность, делают призраков идей фикс, коллективным неврозом ложной очевидности.

Что противостоит застывшему будущему общедоступных и невыносимо легких геополитических пророчеств? Политика чувственного образа, которая объективируется в десятках и сотнях полужамкнутых фантастических универсумов. Если медиа отодвинули дальний горизонт событий во имя нервной актуальности, то фантастика приближает его во имя чувственного правдоподобия. Именно фантастические жанры образуют сегодня ре-



зерв политического воображения, которому доступны альтернативы в обращении с призраками грядущего. Геополитический инструктаж неизбежно просачивается и сюда. Но его застывшей милитаризованной пространственности фантастика уже внутри жанра противопоставляет иначе сконструированные технологии и телесность.

Здесь может оказаться удивительным одно обстоятельство, которое поначалу выглядит почти пренебрежимой деталью. Фантастическое воображение, которое является актом влиятельного публичного высказывания, всегда неоправданно опережает хронологию технологических революций. И это (всего лишь) еще один политический факт. Невообразимое технологическое будущее буржуазной истории почти всегда проговаривается как дело ближайшего настоящего. В каком году происходит кибердействие снятого в 1982-м «Бегущего по лезвию»? — в 2019-м. В какой технологически продвинутый год отправляются персонажи сиквела «Назад в будущее» из своего 1985-го — в 2015-й. К слову, значительно ближе, чем в прошлое: в последнем случае речь идет о 1885-м. Ранее, в 1968-м, «Космическая одиссея» датирует эпоху межпланетных путешествий и появление компьютеров, способных на субъективный произвол, 2001 годом. Составив таблицу хронологических интервалов, на которые будущее в тексте или фильме отстоит от даты их выхода, мы с большой вероятностью обнаружим, что средний интервал прыжка во времени для хорошо коммерциализируемой фантастики составляет лишь 25–40 лет.

Возможно, именно в этом поспешном обещании техногенных перемен судьбы человечества скрыто ключевое политическое ограничение фантастического переживания времени в его конкуренции с геополитическим. В торопливости есть логика, которую Ролан Барт диагностировал уже в середине 1950-х, в своем эссе о буржуа на Марсе². Точно так же, как «Марсу неявно приписывается исторический детерминизм, скопированный по земной модели», джентрифицированный индивидуализм фантастического времени делает интересным для серийного потребителя лишь то будущее, которое ограничено жизнью его поколения. В этом смысле со-

ветское кино о будущем более размеренно и более явно отсылает к ритмам коллективного тела, не привязанным столь же жестко к поколенческому метаболизму. Время действия последней в СССР фантастической эпопеи, «Гости из будущего» (1985), отделено от съемочного настоящего веком. Снятая десятилетиями ранее сага «Москва-Кассиопея» переносит действие на три века вперед. Официальный социализм, значительно менее чувствительный к индивидуальной судьбе и к поколенческой чувствительности потребителей, куда более размашисто распоряжается общим временем, приводя его в соответствие со сциентистскими теориями истории.

При этом по своей социальной структуре мир социалистического будущего подчинен тому же диктату мелкобуржуазного отождествления, которое Барт описывает на материале Франции: структуры субъективности, узнаваемые социальные типы, привычные конфликты век или три века спустя — те же самые. Сценарий меняет, прежде всего, технологический пейзаж, технологию интерьеров и телесного существования. В этом смысле мелкобуржуазное одомашнивание времени по обе стороны железного занавеса, которое производится во имя правдоподобия в глазах зрителя, превращает космические эффекты в комические. По-прежнему несбыточный бытовой технофутуризм фильмов последних десятилетий XX века о начале века нынешнего сегодня отсылает нас к фактическому прошлому, которое почти всегда оборачивается антиутопией, вопреки воле сценаристов-предсказателей. В эмпирической истории фундаментальные технологические сдвиги происходят реже, медленнее. И лишь форсированное ожидание перемен позволяет нам видеть в публичных образах несостоявшегося будущего квинтэссенцию жанрового воображения *sci fi*, а не обанкротившийся прогноз.

И все же, помимо игр с хронологией в жанровой стилизации, у призраков будущего в фантастике есть общее, интернациональное обличие. Наиболее распространенный тезис, к которому коллективное воображение получает доступ благодаря *sci fi* — это модулированное или модифицированное тело. Согласно наиболее распространенной

жанровой формуле, в будущем человечество либо превращается в популяцию бионических существ (этот тезис воспроизводится в научной фантастике, начиная с 1950-х), либо телесный субстрат подвергается биомодификациям, оптимизирующим отдельные органы или всю клеточную ткань. Киноиндустрия сообщает модифицированному телу особенно убедительное чувственное правдоподобие. Между «Призраком в доспехах» (1995) или «Джонни-мнемоником» (1995) и «Суррогатами» (2009) расположилась череда образцовых фильмов о биомеханическом телесном симбиозе, совместном существовании киборгов и людей, бионическом расширении тел и разумов. Здесь главное обещание будущего заключено в модификации индивида-машины. Эта крайне двусмысленная в этическом отношении конструкция — в полном смысле призрак будущего — избавлен от окончательной этической квалификации: бионизация не хороша и не плоха, она рискованна. И, как любой риск, она несет в себе грозные предчувствия вместе с крайне соблазнительными обещаниями, проверить которые можно лишь постфактум, по мере ее осуществления и без серьезных гарантий.

На переживание настоящего, которым продиктованы все эти вариации, достаточно точно указывает жанровая специфика таких повествований. Чем ближе финальное послание фантастического нарратива к торжественному утопическому пророчеству, тем более важную роль в сюжете играет модификация индивидуальных тел. Фантастический фильм, который предлагает позитивную политическую дилемму или программу, адресуется зрителю, живущему телесным временем своего поколения. Критически и цинически сконструированные антиутопии, такие, как «Бразилия» (1985), сериал «Черное зеркало» (с 2011) и даже «Особое мнение» (2002), предлагают нечто совсем иное: они отказываются от захватывающей воображение модификации тел, чтобы сфокусироваться на *модификации социальных институтов*. Их послание ни в коей мере не является менее политическим. Наоборот: оно политизировано открыто и предельно, чего не допускает жанровая специфика и финансовая механика sci fi. Важной отличительной чертой антиутопии

является как раз то, что она пересекает границы жизни поколения и обращается уже не к мелкобуржуазному измерению интереса публики, а к ее универсальной критической способности. Смещение акцента с модификации тел на модификацию институтов — узловый момент в определении будущего, на котором я еще специально останавлиюсь.

Второй фантастический тезис исходно рождается в ученых и артистических утопиях, чтобы уже оттуда проникнуть в воображаемое серийной культуры. Это земной шар, посредством коммуникативных технологий превращенный в единый организм: мондиализированное коммуникативное сверхобщество, которое уже в 1920-е визионерски описывает Марсель Мосс, или глобальный электронный компьютер Маршалла Маклюэна, о котором тот грезит на рубеже 1950-х и 1960-х. Более важной, чем модифицированные телесные возможности, здесь становится пространственная достижимость: сверхскорость вместо сверхсилы.

Во многих отношениях эта утопия лучше отвечает мечтаниям профессиональных политиков и военных, чем мелкобуржуазной чувствительности модернизируемого большинства. Последнее подключается к глобальным технологиям по доверенности, через ограниченные каналы и на правах несовершеннолетнего пользовательского меньшинства, которое при этом составляет статистическое большинство. В быту технологии часто проживаются как магия, то есть вновь как индивидуальные сверхспособности. Фрагменты массового фантастического нарратива напрямую связывают эти два «сверх»-показателя, когда выводят на авансцену сверхлюдей, способных подключаться к электронным обменам напрямую, без технологического интерфейса, благодаря лишь своей мозговой активности. Ученая утопия сверхобщества трансформируется в популярную утопию сверхсилы, в очередной раз отменяя долгую хронологию усилий и ожиданий, которая неизбежна в реализации сколько-нибудь походящих на это изменений в эмпирическом настоящем.

Двумя течениями, которые сталкиваются в медийном пространстве, образуя причудливые фигуры и сплавы: геополитически засты-



вающее вечно-прошлое войн и адреналиновое (и всегда отсроченное) будущее фантастических сверхспособностей, — переживание глобального времени не исчерпывается. С ними состязается, по крайней мере, еще одна форма переживания времени, которая наиболее последовательно конструируется при помощи интеллектуальной и научной критики. Этот взгляд в будущее почти никогда не предлагает позитивной политической мобилизации большинства, будь то вечная геополитическая война или желанная всемирная гармония. Часто он настраивается в стороне от больших медийных потоков и наделен большей свободой негативности. Он сосредоточен на опасностях совместного существования и безжалостно, то есть без лишних декораций и приукрашивания, представляет будущее территорией, захваченной призраками. Призраками, чье присутствие обнаруживается уже сегодня средствами социального исследования и анализа данных.

Когда такое высказывание оперирует строго отобранными переменными и показателями, обращение к будущему может зву-

чать невыразительным, даже скучным. Высказанное тоном интеллектуального предостережения, оно звучит решительнее. Но лишь в более соблазнительных жанровых формах публицистики и антиутопии оно достигает сколько-нибудь массового внимания. На какие ясные и исчислимые показатели может опираться сегодня критическое понимание будущего? Я назову два главных, которые во многом определяют наиболее интересные сегодня версии социальной критики времени. Это *автоматизация труда* и *рост доли финансового капитала в экономике*. Прочтя это, кто-то сразу же воскликнет: «Что? И где здесь место трагическим техногенным катастрофам будущего, войнам памяти и всеобщему закабалению в Матрице? Невыразительно и неубедительно». На деле эти два понятия открывают поле для весьма ярких и мрачных предвидений, где находят место все перечисленное и некоторые новые опасности. Следует лишь рассматривать и применять эти понятия как интеллектуальный инструмент, а не как прием выразительного повествования. Но, прежде чем я совсем кратко его охарак-

теризую, вернусь к ключевому пункту, который уже обозначил.

Если один из главных призраков будущего, который дает форму фантастическому воображению — *модифицированное тело*, то ключевой тезис интеллектуальной критики общества, захваченного призраками будущего — это *модифицированные социальные институты*. Различие принципиально, поскольку, растворяясь в грезе о сверхспособностях будущего, мелкобуржуазная сторона нашего воображения теряет чувствительность к скорости и безупречному машинному эффекту, с которым институты эволюционируют и трансформируют наши субъективности уже сегодня, в эмпирическом мире.

Если точкой отсчета настоящего взять не константное и всегда лишь очень приближительное понимание «естественного» тела, а институциональные модели, которые приводятся в действие на хорошо обозримых хронологических интервалах, мы вынуждены будем констатировать, что живем в непрерывном будущем, которого попросту не замечаем. Сдвиги в структурах совместности,

которые за вторую половину XX века были учреждены в виде социального государства, генерировали новую субъективность (и систему очевидностей) целых поколений, а затем подверглись агрессивному демонтажу, парадоксальным образом остаются почти незаметны большинству. Речь в том числе — о большинстве интеллектуальном, которое продолжает мыслить будущее в парадигме индивидуальной эмансипации, включая телесную. Именно их взгляду мы обязаны сегодня настойчивым превознесением личного над коллективным, а также подменой всей сложной социальной механики, которая требует серьезного внимания, простейшими дилеммами, такими, как авторитаризм или демократия. Подобная фиксация на благородном и воображаемом прошлом скрывает от взгляда, насколько уже сегодня неолиберальные социальные технологии изменили коллективные условия любой постановки вопроса о свободе, времени и телесности.

Каковы следствия тезиса о будущем, производимом в непрерывно модифицируемых социальных институтах? Те самые институты,





что гарантируют предсказуемость времени студентам и чиновникам, оказываются ньютоновской системой отсчета, движения которой мы не замечаем, поскольку сами движемся внутри нее. Слабо предсказуемое будущее, в которое мы погружены, объясняется этим эффектом быстрого и непрерывного скольжения всей системы, которое сливается для нас в плоский горизонт настоящего. Будущее неприятно, потому что слишком походит на текущий момент для каждого в отдельности. Но все коллективное настоящее-будущее, форму которому придают институты, движется с невероятной скоростью, и этому движению имманентны сильнее технологические соблазны.

Наше восприятие еще по большей части не готово к ясному предвидению в такой системе перемещений, и первые попытки предсказаний рисуют куда менее оптимистичное будущее, чем любой шедевр sci fi. Даже если так, два названных показателя современности позволяют говорить о модифицированной реальности более ясно и структурированно, чем пресловутая модальность «буржуа

на Марсе». Какая модификация институтов следует за автоматизацией труда и финансализацией экономики? Как и все технологии, эти две могут вести к этически несовместимым исходам, предопределенным не собственной структурой технологии, а ее политическим применением.

Автоматизация операций, которая охватывает все новые профессии, уже десятилетие назад покинула границы ручного труда. Вопреки расхожим клише, полностью устранить человека с конвейеров по сборке автомобилей или с плантаций по сбору яблок и апельсинов к сегодняшнему дню оказалось невозможным. Куда более серьезна сегодня перспектива замены людей роботами или алгоритмами в сфере квалифицированного труда: в начале очереди уже переместились банковские юристы (проект Сбербанка) и участковые доктора (программа правительства РФ о телемедицине к 2020 году). В пределе автоматизация ведет к исчезновению любого труда. И ее первый исход тесно смыкается с утопией «научно-технической революции», озвученной еще в 1950-е по разные стороны



железного занавеса. Согласно этой теории, все человечество, невзирая на *классовую принадлежность*, освобождается от рутинных механических практик, чтобы обрести время для свободного творчества. Но последнее — это условие новой автономной коллективности: прямая антитеза политическому контролю, которым охвачено производящее население сегодня.

Поэтому второе возможное будущее автоматизации — это мальтузианский призрак избытка человечества. Он нашептывает идею принудительного регулирования или даже уничтожения «лишней» части человечества, о чем не перестает предупреждать в своих работах Франко Берарди. Тем самым автоматизация, которая призвана освобождать, при соответствующем политическом регулировании воссоздает новое и более жесткое *классовое общество*, задыхающееся от распирающего его избытка свободного времени.

Рост доли финансового капитала в экономике также подталкивает к будущему в двух возможных стратегических исходах. Общеизвестно, что банковский капитализм работает на более коротких циклах, более конкурентен, чем производственный, и социаль-

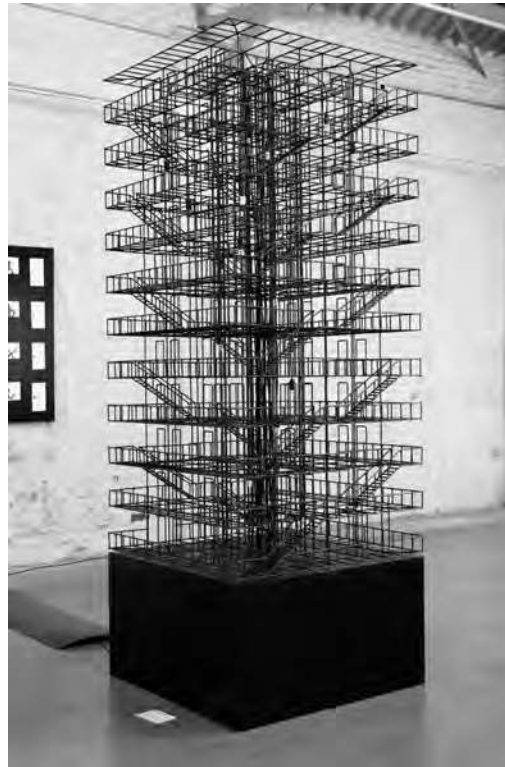
но менее ответственен. Поэтому первый исход-призрак институциональных изменений — вовсе не коллапс всех социальных связей и взаимодействий, который приостанавливает межиндивидуальную коммуникацию, эту подвижную платформу финансового капитала. Напротив, в будущем ее ждет уплотнение, спровоцированное продолжающимся неолиберальным захватом. Последний предполагает коммерческую рентабилизацию любых ресурсов солидарности, включая взаимное влечение, внимание, признание. Он не просто модифицирует существующие институты, но рождает новое *классовое общество*, которое более строго иерархизирует человечество по объему символического капитала взаимного признания, наряду с имеющимися делениями по капиталу экономическому и культурному. Первые признаки этих сдвигов можно было наблюдать в работе новых технологий перераспределения внимания (таких, как фейсбук). Следующий такт модификации охватывает более масштабные формы совместности: таковы, например, глобализованная система кредитных историй и общекапиталистическая система социального рейтинга.

Второй возможный исход куда менее очевиден, поскольку финансовый капитал трудно заподозрить в стремлении к этической саморегуляции. Верным ключом здесь будет иной, структурный фактор: доля финансового капитала обратно пропорциональна доле труда в экономике и человеческим затратам в производстве. То есть финансиализация социального происходит одновременно с автоматизацией труда и связана с ней через общие структуры управления временем. Самый логичный, но социально трудно решаемый здесь вопрос — это этическое перераспределение выгод автоматизации через финансовую систему. Ведь в текущих условиях высвобождается не только время, но и соотносимые с ним финансовые ресурсы. Поэтому одно из возможных будущих — это будущее, в котором такие избытки не реинвестированы в неравенства (сверхдоходы управленческих меньшинств и технологии контроля), а превращены в безусловный, то есть не зависящий от индивидуальной производительности базовый доход большин-

ства. Подобная регуляция заставляет призрак жесткой классовой иерархии, диссоциированного прекариата, который убедительно реконструирует Гай Стэндинг, отступить перед возможностью общества без экономических классов.

Таким образом, неотъемлемое измерение нашего коллективного переживания времени, его скрытая телеология разрешается в вопросе о классах. Сегодня, то есть в текущей модификации институтов, очевидно, что оптимистически этичный ответ о коллективном завтра существенно менее вероятен. Долгое десятилетие, которое началось в середине 1980-х и закончилось к концу 1990-х, заставило многих поверить, что классовое общество просто растворилось в водоворотах истории. Ультралиберальная утопия свободного выбора любой идентичности, подобно научной фантастике, значительно опередила ход эмпирического времени. Казалось, что период, когда спонтанный рынок, политическая демократия и личная свобода звучали синонимами, отменил любые социальные границы и перегородки. Наследники этого чувства времени, отвечая на вопрос о своей социальной принадлежности, и сегодня предпочитают отговариваться неопределенностью, а иногда прямо атакуют понятие классов как «изобретение маркетологов».

На деле, все это время — и даже раньше, с официально объявленной эпохи социальной однородности (то есть с начала 1970-х), — коллективное чувство времени предвосхищало неполное исчезновение классов. Оно было выстроено вокруг более осторожно-го вопроса о смягчении классовых границ. Бесклассовое общество, которое оставалось формой публичной риторики в ее трансмутациях, почти никогда не было действительной формой коллективного опыта будущего. Сегодня тот же вопрос снова актуален, но в обратной перспективе. Он диктуется не ожиданием выгод научно-технической революции, а явлением грозного призрака новой, технологически более эффективной и контролируемой иерархии общества. Этот призрак — из числа тех, что ясно различимы уже в сегодняшнем мире, но вторгнутся в завтрашний день неузнанными.



Конечно, такое вторжение застанет большинство врасплох. Поэтому быть сегодня внимательными к институциональным сдвигам и переменам — значит лучше подготовиться к неизбежному вторжению, которое уже началось.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 См. Бикбов А., Мизиано В. Освобождение времени // *Художественный журнал* № 101 (2017). С. 32–47.

2 Барт Р. Марсиане // *Мифологии*. М.: Академический проект, 2008.

Александр Бикбов

Родился в 1974 году в Москве. Социолог.

Редактор журнала «Логос»,
научный координатор НИИ митингов.

Живет в Москве и Риме.

Оливер Ларик
«Спящий мальчик», 2016.
Стереолитография и местный
лазерный обжиг, полиамид,
полированная эпоксидная смола,
TuskXC2700T, полиуретан,
перламутровый пигмент,
гидрографная печать.
55 x 111,5 x 101,5 см.
Предоставлено автором
и галереей Тани Лейтон.



Борис Гройс

От создателя формы к контент-провайдеру*

Сегодня художественная продукция распространяется преимущественно по двум каналам: художественный рынок и интернет. На рынке художники выступают в роли создателей изображений и объектов — произведений искусства. В интернете — в качестве так называемых «контент-провайдеров». Для истории искусства перемена эта довольно серьезная. Темати традиционного искусства были античная и христианская мифологии и важные исторические события. Создателями содержания — церковь и исторические нарративы. В задачу художника входило придать этому содержанию форму. Он создавал форму, а не содержание. Но какое содержание художники создают в интернете? Частично оно состоит из дигитальных репрезентаций произведений искусства. Конечно, это не особо интересный случай. Здесь мы имеем дело исключительно с дигитальными репрезентациями произведений искусства, которые уже циркулируют на художественном рынке.

Большой интерес представляет практика, когда художники для создания и распространения искусства используют возможности, характерные для интернета. В самом деле, интернет предлагает технологию, которая делает производство и распространение искусства относительно дешевым и доступным. Теоретически каждый может использовать фото- или видеокамеру для создания изображений, программу Word — для того, чтобы их комментировать, и интернет — для того, чтобы распространять результаты своей работы по всему миру, избегая какой бы то ни было цензуры или процесса отбора. Как правило, сочетание изображений и текста носит характер документального реализма. Когда художники

прибегают к такой стратегии, они действуют как журналисты-фрилансеры. Это означает, что они заимствуют средства производства и распространения, принятые в интернете и совместимые с его протоколами, которые обычно используются для распространения информации. В этом смысле художники перестают создавать форму. Вместо этого они становятся поставщиками содержания: они документируют информацию, о которой не пишут в мейнстримовских медиа, с «субъективных», личных позиций, не свойственных массмедиа. Темой может быть ситуация, которая кажется слишком необычной или, напротив, слишком тривиальной для обычной журналистики. Содержанием — документация забытых или вытесненных из общественного сознания событий. Но это может быть и прецедент, созданный самими художниками — задокументированные акции, перформансы или инициированные ими процессы. Содержание может быть и полным вымыслом — в этом случае документируется процесс создания этого вымысла. Совокупный эффект этих стратегий не столь далек от реализма XIX века, так как художники объединяют традиционные средства репрезентации с личным выбором содержания и его субъективной интерпретацией.

В этом смысле интернет предлагает решение старого конфликта между искусством и массмедиа. Уже в XIX веке средства массовой информации стали основными создателями формы. Художники не могли с ними конкурировать. В то же время медиа все чаще и чаще писали о них. Это означает, что художники все больше становились контентом, при том, что медиа функционировали в качестве провайдеров этого контента. Этот процесс начался еще

* Настоящий текст писался для выступления на конференции «Музеи в эпоху “постцифрового поворота”», состоявшейся в Музее XXI в Турине 3 ноября 2017 года.

в эпоху романтизма и стал особенно интенсивным в период исторического авангарда (наиболее яркие примеры — итальянский футуризм и ранний дадаизм). Для того, чтобы оставаться в курсе событий в искусстве авангарда, нужно было, в первую очередь, читать прессу и рассматривать рисунки или фотографии, иллюстрирующие публикацию. В самом процессе художественного производства содержание стало играть менее заметную роль. Это достигло кульминации в абстрактном искусстве, содержанием которого художники провозгласили форму. Функция передачи контента теперь выполнялась журналистикой и историей искусства. Конечно, такая расстановка сил совершенно не устраивала художников. Интернет изменил эту ситуацию, позволив художникам стать провайдерами своего собственного контента. Теперь они смогли сами освещать свою деятельность, свободные от отбора и цензуры, навязанных им средствами массовой информации. Искусство становится тождественным жур-

налистике, и оба они — индивидуализированными, персонализированными по своему содержанию, даже если остаются стандартными по форме. Теоретики формализма XX века, например, Роман Jakobson, полагали, что художественное использование средств коммуникации влечет за собой временное прекращение или даже обнуление информации, содержания — в художественном контексте содержание полностью поглощается формой. Но в контексте интернета форма сохраняет идентичность для всех сообщений — и, тем самым, содержание приобретает иммунитет от поглощения формой. Интернет возвращает на технологическом уровне общепринятые нормы представления о содержании, главенствовавшие в XIX веке. Художники-авангардисты протестовали против этих общепринятых норм, потому что считали их произвольными и заданными культурой. Но в контексте интернета подобный бунт лишен смысла, так как эти нормы являются частью самой интернет-технологии.



Оливер Ларик «Спящий мальчик», 2016. Стереолитография и местный лазерный обжиг, полиамид, полированная эпоксидная смола, TuskXC2700T, полиуретан, перламутровый пигмент, гидрографная печать. 55 x 111,5 x 101,5 см. Предоставлено автором и галереей Тани Лейтон.

Какова же роль музеев в этой ситуации? Прежде всего, нужно сказать, что есть нечто общее между художественным рынком и интернетом. Они работают с учетом коммерческих интересов и находятся в частной собственности. В случае художественного рынка это очевидно, но то же самое верно и для интернета. Подобно традиционным средствам массовой информации, интернет-компании принадлежат частным лицам и с экономической точки зрения зависят от рекламы. Как правило, предоставляемый материал не имеет денежного эквивалента для пользователей — он лишь служит цели создать пространство для размещения рекламы. Так некоторые газеты распространяются бесплатно лишь потому, что полностью финансируются за счет рекламы.

Современный музей, напротив, возник не из контекста рынка, не из коммерческого бытования искусства, а из традиций государственного патронажа. У патронажа искусства есть своя история, которая не вполне совпадает с историей художественного рынка. Это в большей степени политическая, нежели экономическая история. Мы знаем историю покровительства искусства в феодально-абсолютистском государстве, но история подлинно общественного, республиканского попечительства искусства началась с французской революции и получила свое продолжение в поддержке искусства при социализме после Октябрьской революции и в социал-демократическом патронаже искусств в странах Западной Европы после Второй мировой войны. Сегодня эта история продолжается в рамках господдержки искусства или поддержки со стороны определенных регионов и городов. Конечно, можно утверждать — и этот вопрос, действительно, поднимался множество раз, — что особенно в наше время общественная поддержка подчиняется частным интересам. Это, конечно, так. Но обвинительная интонация таких заявлений — подтверждение того, что частное влияние по-прежнему считается действующим против стандартной логики музейных коллекционирования и репрезентации. Действительно, никому в голову не придет сказать, что работу аукционов Sotheby's или Christie's нарушают частные интересы.

Сегодня многие пребывают в иллюзии, что интернет является демократической платформой и должен заменить собой музей — с его

неясными критериями отбора и предполагаемым элитизмом кураторов — в качестве основного источника информации об искусстве. Я неоднократно слышал о том, что художественные институты должны быть упразднены и заменены инстаграмом. Здесь имеет место конкретное проявление широко распространенного желания заменить общественную политику частной экономикой. Но я не буду вдаваться в более общие соображения о причинах и следствиях этого желания. Я сосредоточусь на роли музея по отношению к интернету и, в частности, на вопросе о том, почему и как должны быть представлены в музее работы, циркулирующие в интернете.

Связь между музеем и интернетом, как правило, представляют как отношение между глобальным, унифицированным пространством интернета и небольшим пространством музея и, если на то пошло, небольшим пространством всей музейной системы. В свете такого сравнения возникает ощущение, что музей должен быть представлен в интернете, а не интернет в музее. Но этот образ вводит в заблуждение. По прошествии нескольких лет существования интернета мы можем с уверенностью констатировать, что пространство интернета является не общим и универсальным, а, скорее, крайне фрагментированным. Конечно, в современном режиме работы все данные в интернете доступны по всему миру. Но на практике интернет приводит не к появлению универсального общественного пространства, а к разделению пубрики на разные сообщества. Причина этого очень проста. Интернет реагирует на запросы пользователя — на его клики. Другими словами, пользователь находит в интернете только то, что он/она хочет там найти. Интернет — это чрезвычайно нарциссический медиум, это зеркало наших специфических интересов и желаний. В контексте интернета мы также общаемся только с людьми, разделяющими наши интересы и позиции — будь то политические взгляды или эстетические воззрения. Таким образом, избирательный характер интернета является иллюзией. Его фактическое функционирование основано на неявных правилах выбора, согласно которым пользователи выбирают только то, что они уже знают или с чем знакомы. Конечно, некоторые поисковые программы могут прошерстить весь интернет. Но у этих программ всегда



Оливер Ларик «Германубис», 2017. Стереолитография и местный лазерный обжиг, полиамид, полированная эпоксидная смола, TuskXC2700T. 155 x 40,5 x 57,5 см. Предоставлено автором и галереей Тани Лейтон.

есть определенные цели, и они контролируются большими корпорациями, а не отдельными пользователями. Для отдельных пользователей интернет — это противоположность, скажем, городского пространства, где мы часто можем увидеть то, что нам необязательно хочется видеть. Как правило, мы стараемся игнорировать эти нежелательные образы и впечатления, порой они провоцируют наш интерес, но в любом случае таким образом мы расширяем границы нашего собственного опыта. То же самое можно сказать и о музее. Кураторский выбор позволяет нам увидеть то, что мы не хотели бы видеть, то, о чем нам даже не было известно. Будучи, как я уже сказал, общественной институцией, музей, если он правильно функционирует, пытается преодолеть фрагментацию общественного пространства и соз-

дать универсальное пространство для репрезентации, на что интернет не способен. Музейные выставки интересны и актуальны, когда они выбирают свое содержание из разных фрагментов интернета и социальных сетей.

Мы живем в системе национальных государств. Общества этих государств, в свою очередь, разделены в соответствии с различными культурными идентичностями и их особыми интересами, и эти разделения также отражаются во фрагментации интернета. Но внутри каждой национальной культуры есть институты, воплощающие универсалистские, транснациональные проекты. В их числе университеты и музеи. Действительно, европейские музеи уже у своих истоков были универсалистскими институциями — они ставили перед собой задачу представить историю всемирного, а не только национального искусства. Конечно, можно утверждать, что этот универсалистский проект отражал имперскую политику европейских государств XIX века. И до некоторой степени это соответствует действительности, но только до некоторой. Европейская музейная система возникла из французской революции. Французская революция превратила вещи, которые использовались церковью и аристократией в контексте религиозных ритуалов или в контексте репрезентации власти, в произведения искусства, то есть в объекты, выставляемые в музее, первоначально в Лувре, лишь для того, чтобы на них смотрели. Французская революция отменила восприятие Бога как высшей цели жизни, заменив его созерцанием красивых материальных объектов. Другими словами, само искусство возникло как следствие революционного насилия, как современная форма иконоборчества. Европейские музеи начали эстетически нейтрализовать свои культурные традиции до того, как они эстетизировали и нейтрализовали неевропейские культурные традиции.

Именно это революционное преобразование Лувра имеет в виду Кант, когда пишет в своей «Критике способности суждения»: «Если кто-то спрашивает меня, нахожу ли я дворец, который я перед собой вижу, прекрасным, то я могу, конечно, сказать, что не люблю таких вещей <...>, кроме того, я могу вполне в духе Руссо порицать тщеславие вельмож, которые не жалеют народного пота на такие вещи, без которых можно обойтись <...>. Все

это можно, конечно, вместе со мной допустить и одобрить, но не об этом теперь речь. <...> Для того, чтобы быть судьей в вопросах вкуса, нельзя ни в малейшей степени быть заинтересованным в существовании вещи, в этом отношении надо быть совершенно безразличным»¹. На самом деле, защиту предметов искусства можно сравнить с социально-политической защитой человеческого тела. Я имею в виду защиту, реализуемую через права человека, заложенную также французской революцией. Между искусством и гуманизмом существует тесная связь. Согласно принципам гуманизма, человеческое существо можно только созерцать — но его нельзя активно использовать: убивать, насиловать, поработать и так далее. Кант обобщил гуманистическую программу в известной формулировке: в просвещенном, светском обществе к человеку никогда не относятся как к средству, а только как к цели. Поэтому мы считаем рабство варварством. Но использовать произведение искусства так, как если бы мы использовали другие вещи и товары — тоже означает поступать варварским образом. И что здесь важнее всего: секулярный взгляд определяет людей лишь в качестве объектов, имеющих определенную, а именно, человеческую форму. Человеческий взгляд не видит души человека — это была привилегия Бога, — но лишь человеческое тело. Таким образом, наши права связаны с тем образом, который мы предлагаем взгляду других. Вот почему нас так интересует этот образ, и именно поэтому мы заинтересованы в защите искусства и в том, чтобы искусство защищало нас самих.

Сегодня музеи современного искусства не только наследники музеев XIX века, но и стратегий авангарда. Художники авангарда отрицали свою национальную культурную идентичность. Они хотели, чтобы искусство стало универсалистским, хотели разработать визуальный язык, который станет доступным для всех за пределами традиционных культурных границ. Музеи модернистского и современного искусства наследуют этому проекту. Да, музей избирателен. Но музейный отбор должен быть, так сказать, антиотбором, трансгрессивной селекцией. Кураторский выбор имеет значение, когда он преодолевает границы групп и чатов в интернете, когда он пересекает разделяющие линии, сегментирующие интер-

нет. В этом смысле кураторский отбор воссоздает универсалистский проект модернистского и современного музея. Другими словами, здесь выбор не фрагментирует, а, напротив, создает единое пространство репрезентации, в котором различные сегменты интернета получают равнозначное представление. Создание таких универсальных пространств было традиционным занятием музеев. Этот универсалистский музейный проект имел институциональную поддержку в национальном государстве, которое пыталось объединить свое население, а также в амбициях имперского государства, пытавшегося интегрировать незападные культуры. Однако сегодня он лишен политической и институциональной поддержки, поскольку универсального, глобального государства не существует. Поэтому можно сказать, что современная художественная система играет роль



Оливер Ларик «Охотник и его пес», 2015. Полиуретан, нефритовый порошок, бронзовый порошок, алюминиевый порошок, пигменты; стальная стойка. 90 x 66 x 6 см (каждая). Предоставлено автором и галереей Тани Лейтон.

символической замены такого универсального государства. Различные биеннале, Документа и другие выставки ставят своей целью представить универсальные, глобальные искусство и культуру, что означает — искусство и культуру несуществующего, утопического глобального государства. Наше время характеризуется недостатком баланса между политической и экономической властью, между общественными институтами и коммерческими практиками. Наша экономика функционирует на международном уровне, тогда как наша политика — на местном. Здесь музей играет ключевую политическую роль, по крайней мере частично компенсируя отсутствие глобального общественного пространства и мировой политики.

А теперь, после ответа на вопрос, для чего показывать интернет-искусство в музее, позвольте мне обратиться к вопросу о том, как работает эта репрезентация. И здесь я считаю необходимым повторить, что искусство, совместимое с интернетом, является информационным или, другими словами, реалистическим и повествовательным. Очевидно, что это ис-

кусство оперирует не традиционными реалистическими картинками, но сочетанием картин, фотографий, видео, звуковых секвенций и текстов. В контексте интернета все эти компоненты создают метапредложение, метанарратив. В музейном контексте они становятся формой инсталляции. Уже художники-концептуалисты выстраивали пространство инсталляции как предложение, передающее определенный смысл — аналогичный использованию предложений в языке. В концептуальном искусстве после периода главенствования формалистского понимания искусства художественная практика вновь становится информативной и коммуникативной. Искусство начинает высказываться — передавать эмпирический опыт и теоретическое знание, формулировать этические и политические позиции и рассказывать истории. Нам всем известно, какую значительную роль знаменитый «лингвистический поворот» сыграл в появлении и развитии концептуального искусства. Влияние Витгенштейна и французского структурализма на концептуальную художественную практику было решающим — если упомянуть лишь некоторые релевантные, среди прочих, имена.

Но этот новый поворот к смыслу и коммуникации не означает, что искусство стало нематериальным, что его материальность утратила свою актуальность или его выразительные средства постепенно растворились в сообщении. На самом деле, ситуация прямо противоположная. Любой вид искусства материален — и может быть только материальным. Возможность использования концепций, идей и политических проектов в искусстве была открыта философами «лингвистического направления» именно потому, что они утверждали материальный характер самого мышления, понимая под мышлением использование языка. Язык интерпретировался ими как абсолютно материальный феномен — как сочетание звуков и видимых знаков. Таким образом, эквивалентность или, по крайней мере, параллелизм был продемонстрирован между словом и образом, между порядком слов и порядком вещей, грамматикой языка и грамматикой визуального пространства.

Это также объясняет основное различие, существующее между инсталляциями художников или кураторов и традиционными выставками. Традиционная выставка рассматри-



Оливер Ларик «Юаньминюань», 2014. Местный лазерный обжиг, полиамид, основа из древесно-волокнистой плиты средней плоскости. Предоставлено автором и галереей Тани Лейтон.

вае пространство как анонимное, нейтральное. Важны экспонируемые работы, а не пространство, в котором они выставлены. Напротив, художническая или кураторская инсталляция вписывает экспонируемые произведения искусства в конкретное материальное пространство, имеющее специфическую конфигурацию. И здесь возникает настоящая проблема перевода языка интернет-искусства — разнообразных видов цифровых изображений, видео и текстов и их сочетаний — в музейное пространство. Если представление искусства в интернете получило стандартный формат — представление искусства в музее перестало быть стандартным. Сегодня традиционный белый куб ушел в прошлое. А это означает, что куратор должен найти форму — конкретную инсталляцию, конкретную конфигурацию выставочного пространства — для представления дигитального информационного материала. Здесь вопрос о форме снова становится центральным. Однако формообразование сдвигается от отдельных произведений искусства к организации пространства, в котором представлены эти работы. Другими словами, ответственность за формообразование пространства переходит от художников к кураторам, которые используют отдельные произведения в качестве контента созданного ими пространства. Конечно, художники могут снова заявить о своей традиционной функции формообразования, но только если начнут функционировать как кураторы своих собственных выставок. Действительно, когда мы посещаем выставку современного искусства, единственное, что оседает в нашей памяти — это организация пространства выставки, особенно если эта организация оригинальна и необычна.

Таким образом, формообразование остается основной сферой деятельности искусства в музее. Но если отдельные работы можно воспроизвести, то инсталляцию можно только задокументировать. Такая документация, помещенная в интернет, становится содержанием и тем самым вновь открывает возможность для операции формообразования внутри музея. Таким образом, обмен между музеем и интернетом приобретает характер обмена между содержанием и формой: то, что было формой в музее, становится содержанием в интернете — и наоборот. И здесь мне хотелось

бы сделать последнее замечание относительно роли музея в качестве архива. Мы приобрели привычку обращаться к интернету, если хотим найти какую-либо информацию, в том числе историческую. Тем самым, возникает впечатление, что интернет — это действительно глобальный архив. Однако, как я уже говорил, интернет не может стабильно существовать во времени, так как им управляют частные лица. В интернете данные постоянно возникают, исчезают или изменяются. Не существует фрагмента интернета, который являлся бы общественным достоянием, и, тем самым, форма которого была бы публично защищена. Это означает, что традиционные архивы, включая музеи, по-прежнему являются нормативными. То, что эти институты все больше представлены в интернете, так как дигитализируют свои архивные материалы, только подтверждает факт, что способность интернета стать архивом зависит от институций, работающих в режиме оффлайн, в том числе и музеев. Следует признать, что в конечном итоге появление интернета повлияло на работу музеев меньше, чем предполагалось. Интернет дает музеям дополнительные возможности для представления своих коллекций и выставочных практик, но не умаляет роли, которую музеи традиционно играли в нашей культуре.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. § 2. С. 148–149.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, теоретик и критик современного искусства. Преподает в Нью-Йоркском университете, США и в Государственной высшей школе дизайна в Карлсруэ, Германия.

Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живет в Кельне и Нью-Йорке.



Пауль Барш и Тильман Хорниг «Керамическая сантехника», 2016—настоящее время. Керамические раковины, смешанная техника.

Наталья Серкова

Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство

Мне хотелось бы начать с простого вопроса — вы уверены, что выставки, чью документацию вы каждый день можете видеть на сайтах-агрегаторах искусства, действительно физически существуют? Речь идет, конечно, не о проектах, изначально полностью осуществленных онлайн, а о тех, которые собраны и задокументированы во вполне традиционной рамке галереи, имеющей свою локацию, скажем, в каком-нибудь вполне реальном (тем более, если вы в нем бывали) районе Берлина. Вы знаете этот район, знаете эту галерею, может быть, даже лично знаете куратора, сделавшего выставку, и все же — вы уверены, что если вы придете в эту галерею в один из ближайших дней, то увидите эту выставку в реальном физическом присутствии и именно в том самом виде, в котором познакомились с ней с экрана своего монитора? Привычка нашей памяти, выработавшаяся за те годы жизни, когда мы были уверены, что связь между реальным и цифровым можно ограничить где-то на территории очередного просмотра «Звездных войн», кажется, начинает попадать в ловушки там, где мы до этого момента совсем не ожидали их встретить.

Скажем, новая программа¹ корпорации *Adobe*, которая, очевидно, очень скоро будет доступна каждому, позволяет без особых усилий удалять и менять любые объекты на фото- и видеоизображениях, и для этого больше не понадобится быть специалистом в области ретуши и создания сложных эффектов. Это значит, что водораздел между реальностью и фикциональностью относительно любых видов визуальной документации сдвинется от обслуживания многосоставных политических подтасовок, конспироло-

гических теорий и дорогостоящего развлекательного продукта в сторону ежедневной рутины, той самой, которая до недавнего времени еще могла служить опорой и хранилищем индивидуальной памяти, вроде фотоснимков в семейных альбомах, заботливо подписанных на обороте отцовской рукой. Подобная сентиментальность вряд ли исчезнет, однако ей придется мутировать из-за вызывающего ее предмета, который мутирует сам. Это будет сентиментальное воспоминание уже не о безвозвратно прошедшем времени, а о таком, которое в любой момент может быть восстановлено и простроено заново. Такое воспоминание о будущем, которому, чтобы случиться, достаточно будет только желания и легкого усилия с нашей стороны. Цифровое присутствие постепенно подменяет собой аналоговое, и такая подмена скорее расширяет, чем дестабилизирует возможности нашего разума, который, одной ногой стоя в палеолите, другой с азартом жмет на педали гоночных симуляторов.

Искусство, учитывающее стремительно складывающуюся ситуацию, даже будучи произведенным физически, начинает ощущать тяготеть к доминанте цифрового присутствия. Стремление искусства к онлайн-присутствию проблематизирует нью-йоркский критик Лоуни Абрамс в своей статье 2013 года под названием «Равнина» («Flatland»)². В ней Абрамс говорит о том, что искусство, которое производится сегодня, может быть совершенно невзрачным в реальности, но при этом, обладая известной долей фотогеничности, на фотоснимках оно будет выглядеть исключительно выразительно. Такое новое свойство, которое становится вшитым в производимый объект — гад-

кий утенок iрl, блестящий лебедь на экране. Масла в огонь подливает тяготение современных художников к недолговечным, текучим, органическим материалам, вроде силикона, воска или пищевых продуктов и их упаковок. Речь здесь идет не о пренебрежении сотней зрителей, которые увидят этот объект вживую, в пользу сотен тысяч, которые посмотрят только его цифровое изображение. Скорее, можно говорить о смене самой логики производства и распространения искусства, которая, очевидно, не может держаться за прежние формы его показа, оставаясь нечувствительной к переменам.

В частности, Абрамс указывает на набирающий обороты сдвиг в вопросе каналов репрезентации и распространения искусства от галерей в сторону интернет-блогов. Галерея, как пишет Абрамс, начинает выполнять функцию едва ли не бекграунда для фотоснимка, в то время как влиятельные блоги об искусстве формируют аудиторию и контекст для его восприятия. Подобная тенденция не может не привести к тому, что со временем именно интернет-блоги, а не галереи начнут создавать репутацию, контекст

и эстимейт произведения искусства. Экспертиза, которую такие блоги смогут предоставлять, аудитория, которую они будут в состоянии привлечь, и агрегация контента, благодаря которой зритель всегда сможет следить за главными тенденциями в мировом искусстве — три кита, которые поднимут блоги над уровнем возможностей любой галереи. Со временем у блога отпадет необходимость тем или иным образом присутствовать офлайн — иметь офис, производить материальный сувенирный продукт или что угодно в этом роде, обозначающее некую физически имеющуюся точку сборки или концентрации. Это произойдет тогда, когда изменения станут настолько глубоки, что затронут не только передний край, но и всю глубину структуры функционирования системы искусства.

Таким образом, термин flatland у Абрамс обозначает глобальную тенденцию искусства к своему двумерному воспроизведению и потреблению. Двухмерная цифровая реальность монитора становится реальнее трехмерной, которая из-за своей недолговечности, подвижности и постоянных ограничений,



предъявляемых нашему восприятию, все менее информативна и убедительна.

Но что в этом случае блоги, как не новая форма галереи? Расположение стен и размеры которой угадываются далеко не так просто, а местоположение одновременно везде и нигде. Эти характеристики определяются постоянно меняющимися параметрами: количеством городов и стран, предоставивших в галерею свои двухмерные выставки, численностью людей, увидевших каждую из них, объемом пространства, занимаемым блоготинингом, перепостами выставок в социальных сетях. Где-то, вероятно, присутствующие физически объекты искусства являются чем-то вроде доноров для наиболее удачных изображений самих себя, размноженных онлайн. Лучшие из таких изображений переходят в разряд интернет-мемов, и их размножение усиливается и продлевается во времени. Донор — это уже не оригинал, это тот, кто, отдавая часть своего материала, способствует жизнедеятельности самостоятельного организма. Целостность донора при этом не нарушается, вместо этого он делится, подобно клетке, и трансплантируется возникшим благодаря ему изображениям. Наличие донора уже не играет какую-либо роль в дальнейшем процессе распространения изображений, каждое из которых начинается и заканчивает свою жизнь онлайн.

Такая галерея нового типа функционирует за счет постоянных взаимопроникновений и взаимодополняемости физической и цифровой сред присутствия современного искусства. При этом благодаря спекулятивному характеру легитимности цифровых изображений, рассматриваемых как полноценные свидетельства работы художника, сама эта галерея обладает ощутимой степенью фиктивности, чья жизнеспособность не подтверждается ничем, кроме статистики переходов и перепостов. Для gallery fiction характерен особый подход в вопросе производства и распространения искусства, при котором фиктивность физического присутствия полностью заменяется на реальность присутствия цифрового. Такая логика экономики культурной сферы лишает любой из возможных контекстов какой-либо устойчивости. Контекст для восприятия объекта искусства или, что то же

самое, цифрового изображения, постоянно меняется в зависимости от того, где именно в интернете вы столкнетесь с этим изображением. Он может быть как максимально дружелюбным и способствующим восприятию объекта, как, скажем, на сайте блога-агрегатора, предоставляющего для этой работы свой экспертный контекст, так и крайне, казалось бы, мало подходящим для удовлетворительного восприятия — как если вы встретите изображение объекта искусства, заглядывая рецепт яблочного пирога. Такая подвижность, невозможность фиксации контекста ведет к тому, что контекст полностью отслаивается от изображения, которое, как пилигрим, отрывается от своих корней и забывает о них для того, чтобы расширить свое пребывание на самые дальние земли.

Эффект Кулешова, трактующий определяющую роль контекста в восприятии ситуации и сформулированный в начале XX века применительно к кинематографу, с давнего времени помогал нужному прочтению объектов искусства. Суть эффекта заключалась в результатах эксперимента, описанного в 1920-х годах основателем русской школы кино Львом Кулешовым. Пленка, на которую был снят неподвижно сидящий и смотрящий в сторону актер, была разрезана на три части, каждую из которых склеили с тремя разными планами: тарелкой горячего супа, ребенком в гробу и молодой девушкой на диване. Зрители приходили к выводу, что в первом фрагменте актер хочет есть, во втором — скорбит, в третьем — испытывает чувственное влечение. Эксперимент наглядно показал, как контекст формирует диаметрально противоположные прочтения одного и того же объекта. Подобный контекстуально ориентированный способ восприятия объектов искусства был исключительно комфортен для зрителя: что бы ни возникало перед его глазами, он всегда мог быть уверен, что позади и вокруг него — твердая почва, к которой тем или иным образом прикреплен наблюдаемый им объект.

Сознательная борьба художников с не устраивающими их по какой-либо причине контекстами приводила к тому, что в итоге им удавалось заменять один контекст на другой, в сущности, мало что прибавляя при

этом к самой технологии восприятия. Изменения на уровне технологии не произошли и тогда, когда искусство стало производиться в интернете. Быстро стало понятно, где и как теперь искать и рассматривать искусство. Трудности начались в тот момент, когда цифровая и физическая среды стали равноправными участниками присутствия и распространения искусства. Объект-донор больше не нуждался в смысловой привязке к физическому контексту, в котором он был произведен, в то время как его мультиплицирующиеся изображения не ограничивались пространством конкретного сайта интернет-художника, отдельных онлайн-изданий или чем-то еще в том же роде. Такой контекст, для комфортного оперирования которым достаточно было указать на конечный ряд смысловых точек, рассыпался на наших глазах, и мемы-пилигримы, равнодушные к нему, растеклись во всех возможных направлениях.

Что всегда было особенно важным в зафиксированном (неважно, онлайн или офлайн) контексте для потребления объектов — это то, что такая фиксация была способна гарантировать устойчивость пространственной и временной длительности этого потребления. Экспериментальный объект Кулешова, для получения возможности быть прочитанным, со всех сторон охватывался и сжимался пространством комнаты с тарелками супа и мертвыми детьми, в то время как наблюдающий этот объект зритель просматривал пленку, имеющую свои начало и конец. После прохождения вдоль этой временной длительности, а также усваивания сжимающего объект окружения, зритель считывал сюжет, удовлетворенный привычным и понятным для него процессом. Благодаря активно действующему контексту неподвижный объект приводился в движение, тем самым получая необходимые для своего распознавания свойства. В то же время, в текущей ситуации режима *gallery fiction* контекст, более не обладающий фиксированными пространственно-временными координатами, больше не может способствовать такому распознаванию. Любой объект, разогнанный до скорости движения ленты в фейсбуке, не сможет заставить зрителя сфокусироваться на себе, а значит, не

будет реплицирован и очень скоро прекратит свое существование. Теперь уже само изображение призвано охватить как можно большее пространство вокруг себя, при этом расширившись и приостановившись.

Такие изображения-объекты начинают собираться и функционировать благодаря не столько внешнему напряжению среды, сколько своему внутреннему напряжению. Они становятся некими черными дырами, внутри которых действует совсем другой временной закон. Как и существование черных дыр, реальное бытование этих объектов всегда остается за границей подтвержденных фактов, и, подобно теоретически обоснованному действию черных дыр, свойство и цель таких изображений — втягивать в свою орбиту как можно больше данных, окружающих каждое отдельное изображение. Как время, обратимое на мутировавших снимках семейных альбомов, так и время распознавания такой черной дыры больше не поддается простому линейному вычислению. Исходные параметры для такого вычисления будут потеряны: лишаясь возможности контроля над окружающим изображением пространством, которое в любой момент может из сетки сайта-агрегатора превратиться в батарею яблочных пирогов разной степени разрешения, вы больше не можете быть уверены, сколько времени прошло с того момента, как вы впервые увидели это изображение-объект. Не исключено, что он был знаком вам уже многие годы, но вы просто не хотели его замечать по причине неясности его потенциального функционала. Возможно, это изображение, как усовершенствованное фото из альбома, представляет собой то, что всегда было с вами, но почему-то его части пересобрались и теперь отказываются давать вам ответ на вопрос, чем являлись для вас когда-то. Любое предположение в таком режиме восприятия становится одинаково легитимным, и любое действие, подобно скролу ленты фейсбука, обратимым. Выхватывание объекта из подвижной ленты происходит мгновенно, схлопывая длительность движения навстречу к нему.

Кинематографичностью начинает насыщаться уже не окружение объекта, передающее ему это свойство, а сам объект, незави-

симый от своего окружения. Той самой кинематографичностью, которая позволяет ему быть одновременно и гадким утенком в своей физической жизни, и прекрасным лебедем в жизни онлайн. Поэтому один из актуальных призывов — заново внимательно взглянуть в объект — так резонирует с самой логикой жизнедеятельности объектов искусства, отказывающихся делать выбор между своим гадким и прекрасным оперениями. Режим *gallery fiction*, так часто обманывающий зрителя, ожидающего финального подтверждения своих гипотез относительно увиденного, способствует прививанию привычки к этому взгляду. С одной стороны, тем, что отрицает всякие предзаданные смыслы, не способные сформироваться в ситуации подвижного контекста, а с другой — тем, что расширяет пределы своего функционирования настолько, что только самый внимательный сможет схватить такое «везде». Это «везде» означает также отсутствие всякого командного центра, всякой точки, в которую сходятся лучи изображений и при этом поглощаются ей. Каждая структура в этой технологии стремится к открытию своей архитектуры, что является для нее необходимым условием дальнейшей мем-репликации и витальности своих членов.

Возможно, такая технология способна сформировать альтернативу повсеместно функционирующему пространственно-временному регистру капиталистической логики, пока еще не апроприировавшей системы децентрализованного, горизонтального распространения информации. История может возникать здесь в любой точке системы, запуская при этом бесчисленное множество нарративов, каждый из которых в состоянии обладать исключительно высокой внутренней проработкой. Можно уловить в этом процессе буквальное отражение технологии майнинга криптовалют, получившей свое применение в складывающейся системе производства и распространения искусства. Каждое изображение-объект, втягивая в себя всевозможные пространственные, временные и смысловые характеристики, образует (вместе с тем или иным набором других подобных изображений) свой собственный, независимый от других блокчейн-нарратив,

безостановочно обновляющий сам себя идвигающийся в своей собственной логике. На наших глазах происходит бесконечная добыча альтернативных историй, которая заставляет внимательнее вглядываться в ее ископаемые — отдельные объекты искусства, существующие физически, но везде присутствующие онлайн. Эти объекты отказываются давать финальные ответы на вопросы о самих себе, так как их авторы, участники таких цепочек, знают: любой ответ, фиксированный и подтвержденный длительным экспериментом, может быть в любой момент уничтожен внезапной атакой яблочных пирогов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Wilson M. Adobe's Crazy New Tools Destroy Reality As We Know It // *Fastcodesign.com*, October 23, 2017, доступно по <https://www.fastcodesign.com/90147641/adobes-crazy-new-tools-destroy-reality-as-we-know-it>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 15 января 2018.

² Abrams L. Flatland // *Ofluxo.net*, 2017, доступно по <http://www.ofluxo.net/flatland-by-loney-abrams/>.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Литератор, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvvetnik.online).

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из американского реалити-шоу «Выживший», транслируемого каналом CBS.

Марко Сенальди

История на экране: история, массмедиа, доказательство от противного

I.

Великий итальянский философ-идеалист Бенедетто Кроче, в наше время, к сожалению, малоизвестный широкому читателю, в начале XX века выдвинул тезис — «любая истинная история всегда современна». «Строго говоря, — писал философ — современной можно считать лишь историю завершаемого в данный момент действия, граничащего с осознанием этого действия. Например, история меня, пишущего эти строки, есть мысль об этом поступке, соединенная с написанным»¹.

Тем не менее, если вспомнить, что первое издание «Теории и истории историографии» вышло на немецком в 1915 году, а материалы к книге публиковались в научных журналах и сборниках в 1912–1913 годы, то есть были подготовлены в предшествующее время, то можно утверждать, что теория истории Кроче, забытая как пережиток идеалистического историзма, не только родилась одновременно с футуризмом, художественным движением, которое Кроче принимал в штыки, но точно так же сосредотачивается на современности. Кроче идет дальше своих молодых оппонентов, и если те в «Манифесте футуризма»² провозглашали себя находящимися «на крайнем мысе веков», то есть «в конце истории», позиция Кроче состоит в том, что каждый раз, когда исследователь приступает к изучению прошлого, он «переписывает» историю, помещая себя в нее, неизбежно изменяя. Настоящее не только включает в себя (и соответственно завершает) прошлое, но превращает этот процесс в непрекращающийся

перформанс, который возобновляется каждую секунду, в каждый момент, когда я пытаюсь «оторваться» от настоящего и обратиться к прошлому.

История не может не быть современной, но это означает также, что и современность является исторической. История всегда современна современности, которая никогда не идентична сама себе. Современность нуждается в истории, и в этом смысле можно повторить за Кроче, что история нуждается в современности.

Согласно этой теории, оба антагониста находят друг в друге не только свое определение, но и свою собственную антитезу — неполное соответствие каждого положения через собственную противоположность разрушает феномен изнутри и делает его латентно противоречивым. Настоящее характеризуется как что-то «еще не историзированное», или, как принято говорить, — *хроника*, а не История. А прошлое описывается как что-то «не совсем прошедшее», «прошлое, которое не прошло», так как содержит в себе долю настоящего. Таким образом, настоящее определяется как не-прошлое или же *не-не-настоящее*, в то время как историческое прошлое как не-настоящее или же *не-не-прошлое*.

Каждое явление, будь оно историческое (принадлежащее прошлому) или же современное (принадлежащее настоящему), перевернуто вдвойне: оно является прошлым, ибо оно настоящее, и наоборот. Будучи антагонистом антагониста, оно может быть описано в терминологии «отрицания отрицания», или «доказательства от противного».

II.

Появление на мировой сцене на рубеже XIX–XX веков массмедиа делает эту ситуацию особенно примечательной. Футуристы демонстрируют превосходство над Кроче не в содержании, а в средствах: философ остается приверженцем книжного формата, в то время как Маринетти выбирает посредника в высшей степени современного своей эпохе, а именно газету.

Однако, если ограничиться изложением «истории массмедиа», невозможно объяснить, почему же сама история после его появления поменяла свою сущность. То есть речь идет о том, что необходимо изучать не только «историю» массмедиа, но и *воздействие массмедиа на историю*.

Средства массовой информации — не просто обычные механизмы, их нельзя сравнивать с инструментами или машинами, потому как они навязывают нам новые интерпретации событий и, следовательно, их суть. У массмедиа нет «истории», как у других вещей, потому что они *пересматривают суть истории*. История массмедиа меняет характеристики истории как таковой, потому

что в итоге обращается к прошлому, в котором историческое описание массмедиа тяготеет к описанию самого себя в медийных терминах. Этот эффект усиливается с появлением каждого последующего средства массовой информации и становится особенно впечатляющим с появлением сначала телевидения, а потом видео. «События» больше не существуют вне их медийного образа, и даже само представление о событии стало полностью медийным, в том смысле, что значимость исторического факта больше не отделима от его медийного образа, от его собственного «формата видео»³. Постмодернистская философия подчеркивала этот факт, используя такие определения, как «забастовка событий», «исчезновение реальности» и так далее, опуская, однако, имплицитную диалектику самой медийной реальности. Кажется бесспорным, что исторические события продолжили происходить, случаться, но только на медийных условиях.

События становились «историческими» только и исключительно, если они *следовали этим условиям*, и поэтому событие может быть историческим, если оно современно



(как об этом писал Кроче), то есть медийно (как это поняли футуристы). «Генеральная репетиция» «медийного события» состоялась вечером 30 октября 1938 года в 20:00, когда Си-Би-Эс (Columbia Broadcasting System), одна из крупнейших радиостанций США, начала трансляцию радиопостановки знаменитого научно-фантастического романа «Война миров» Герберта Уэллса, осуществленной молодым актером и режиссером Орсоном Уэллсом⁴.

В наши дни, внимательно послушав запись трансляции, легко понять, что ее настоящая сила заключалась именно в «прерывании» привычного ежедневного эфира. Перед началом радиопостановки звучит музыкальная композиция, довольно легкая, типичная для развлекательной передачи. «Шутку» Уэллса можно отнести к шедеврам перформанса — его гениальность состояла в умении заставить почувствовать базовую ненормальность медийных условий: как это неестественно — быть свидетелем чего-то «исторического», чего-то, что случается в данный момент, но на большом расстоянии от нас и на что мы никак не можем повлиять.

Уэллс, которому в то время было 24 года, решил «превратить» научно-фантастический роман своего однофамильца из просто литературного явления в «современное», прервав обычное вещание серией сообщений один в один похожих на выпуски новостей. Вот несколько примеров: «Дамы и господа, просим прощения за то, что мы прерываем нашу танцевальную программу, но мы только что получили экстренное сообщение от Intercontinental Radio News. В 7:40 по центральноамериканскому времени профессор Фаррелл из обсерватории Маунт-Дженнигс, Чикаго, Иллинойс, заметил несколько взрывов раскаленного газа, произошедших через равные промежутки времени на Марсе. Спектроскопические исследования выявили, что данный газ является водородом, и он с огромной скоростью движется по направлению к Земле. Профессор Пирсон из обсерватории Принстона подтвердил наблюдения Фаррелла и описал феномен как нечто похожее на голубые вспышки. И теперь вернемся к музыке Рамона Ракелло, которая звучит для вас в Meridian Room из Hotel Park Plaza Нью-Йорка».

Но выступление оркестра Рамона Ракелло было прервано новым сообщением: «Дамы и господа, с вами снова Карл Филипс, я веду репортаж с фермы Вильмут в местечке Гроверс-Милл. Мы с профессором Пирсоном промчались 11 миль от Принстона за 10 минут. Итак... не знаю, какими словами описать вам странное зрелище, которое разворачивается перед моими глазами, это что-то похожее на современную постановку «Тысячи и одной ночи». Итак, я только что приехал. У меня не было времени оглядеться вокруг. Держу пари, это оно. Да, думаю, это именно та... штука. Она находится прямо передо мной, наполовину зарывшись в широкой канаве. Должно быть, столкновение было чрезвычайно сильным. Земля покрыта обломками дерева, которое объект задел при падении на землю. То, что мне удастся рассмотреть, это... предмет, не очень похожий на метеорит, или, по крайней мере, на метеориты, которые я видел до сих пор. Он кажется скорее большим цилиндром...»

Далее Орсон Уэллс, чередуя новости о высадке пришельцев в Нью-Джерси, сообщения главнокомандующего и министра внутренних дел федерального правительства, нагнетает напряжение, достигая пика драматизма: «Я веду трансляцию с крыши Broadcasting Building Нью-Йорка. Вы слышите колокола, которые призывают людей оставить город. Марсиане приближаются. Предполагается, что за последние два часа три миллиона человек покинули город и устремились в северном направлении. Дорога через Хатчинсон-ривер открыта для транспорта. Избегайте мостов на Лонг-Айленд, там страшные пробки... все сообщение со штатом Нью-Джерси прервано десять минут назад. Мы беззащитны. Наша армия разбита... артиллерия, ВВС, все уничтожено. Это может стать нашей последней трансляцией. Мы останемся здесь до конца. В соборе под нами множество людей... они пришли помолиться...»

Неудержимое крещендо рассказа превращает его в антитезу самого себя, то есть делает его «реальным», превзойдя то, что происходило на самом деле. Через некоторое время после трансляции весь Нью-Джерси, от Филадельфии до Нью-Йорка, по-

грузился в настоящий хаос. Многие слушатели, которых в это время насчитывалось около девяти миллионов, поддались панике. Около 1750000 человек были так напуганы, что, несмотря на пылкие заявления, которые после первых известий о неуправляемой реакции слушателей начали передавать редакторы Си-Би-Эс — что это был просто вымысел, выбежали на улицы, призывая полицию, местную власть или армию. Все успокоилось только на следующее утро, после выхода газет. Однако последствия впечатляли — несколько погибших (кто-то покончил с собой, чтобы не попасть в руки к пришельцам) и множество раненых, ущерб оценивался в миллионы долларов.

В данном случае можно сказать, что выдумка превзошла все ожидания и показала себя «более реальной, чем сама реальность». Медийный образ предстал во всей своей силе, пошатнув традиционное различие между вымыслом и реальностью, и продемонстрировал, насколько массмедиа (в данном случае радио) способны влиять на поведение зрителей в действительности. И все же не стоит забывать, что идея Уэллса оказалась столь успешной благодаря использованию двойственного формата вещания: воспроизведение выпусков новостей

смело границы между научной фантастикой и реальными страхами американцев. На самом деле 30 октября 1938 года американские граждане услышали по радио по сути свои «реальные» переживания по поводу политической ситуации в мире, которая, очевидно, была наполнена предзнаменованиями грядущей мировой войны — *настоящей «Войны миров»*. То, что они слушали, в действительности не было сообщением радиостанции своим слушателям — то, что казалось сообщением, было научно-фантастической выдумкой, а «настоящим» сообщением оказался, по сути, страх, который простых «слушателей» развлекательной передачи превратил в свидетелей войны, вовлеченных физически и психологически настолько, что они стали настоящими героями, настоящими «трансляторами» сообщения.

Исходя из этого, следует вернуться к знаменитому определению, которое «гегельянец» психоаналитик Жак Лакан дал процессу коммуникации, — «говорящий получает от слушающего собственное сообщение в отраженной форме»⁵. Другими словами, для Лакана коммуникация — не «передача» сообщения от говорящего к слушающему через канал связи, а скорее *получение обратно от слушающего того же собственного сообщения*



в отраженной, то есть истинной форме. «Получение обратно от слушающего» означает, что сообщение — это не какое-то содержание, а «само действие по отправлению сообщения, адресатом которого в итоге являемся мы сами», «само наше сообщение в отраженной форме» означает, что истинный смысл речи должен улавливаться и отражаться к нам «наоборот», чтобы его было возможно воспринять полностью⁶.

Впрочем, работа Уэллса, если не воспринимать ее чисто «художественно», дополняет гипотезы дадаистов и Дюшана о реакции публики и о «работе зрителя» как коррелятивном относительно работы автора. Ее огромное значение заключается в том, что в первый раз такая реакция создается с использованием средства массовой информации, такого, как радио, и его свойства «work in progress», порождаемого сиюминутностью «прямой трансляции». Так, «абсолютная» сиюминутность прямой трансляции стала исторической, «событием» даже при условии полного отсутствия какого-либо события: никакой высадки марсиан не было, но паника все равно распространилась из-за этого недоразумения.

Это «альтернативное» использование СМИ как инструмента изменения отношений

между реальностью и вымыслом, прошлым и настоящим стало наиболее типичной чертой нашей эпохи.

Другим примером такого рода может служить один из наиболее известных рассказов Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“». Помимо содержания (история писателя, который переписывает «Дон Кихота», делая нечеткой его «историческую» атрибуцию), часто забывают о самой важной детали: рассказ был опубликован в аргентинском журнале «SUR» в мае 1939 года (годом позже постановки Уэллса) в виде рецензии на якобы существующего писателя, и так он и был воспринят. Борхес даже вспоминал, что его друг Эрнесто Паласио утверждал, что уже слышал о Пьере Менаре! Кроме того, он не сразу признался, что Менар был им выдуман, и получилось, что «многие восприняли всерьез [рассказ], потому что не воспринимали меня как беллетриста»⁷. Не учитывая разницу масштабов воздействия, работы Борхеса и Уэллса имеют много общего: в обоих случаях «истинная» природа сообщения обнаруживается не в том месте, где оно формулируется. Как рассказ Герберта Уэллса становится «истинной» в рамках «выпуска новостей», так и рассказ Борхеса становится настоящим репортажем о жизни чудаковатого



французского писателя тогда, когда он появляется на страницах уважаемого журнала авангардистской интеллигенции «SUR» (опять же СМИ). Кроме того, следует заметить, что Орсон Уэллс действует именно так, как мифический Менар Борхеса — как Менар побуждает перечитать «Дон Кихота» как «современный» роман, так и радиопостановка «Война миров» Орсона Уэллса не является ничем другим, как «переписанным» (и перечитанным!) одноименным классическим романом Герберта Уэллса. И все же такая версия радикально отличается от оригинала: не по содержанию (практически идентичному), а по смыслу, по «историческому» значению благодаря трансляции в СМИ, что и является «медийным» значением исторической атрибуции.

В итоге освещение в массмедиа и вхождение в исторический контекст стали неразделимыми, полярными друг другу действиями. «Война миров» в версии Уэллса, как и рассказ-рецензия Борхеса, показывают сопричастность и антагонистичность исторического и медийного и таким образом проникают по праву в теорию и практику *verkehrte Welt*,

мира наизнанку, или перевернутого мира, который является сутью противоположного общества. С другой стороны, обращает на себя внимание то обстоятельство, что, как в эпоху телевидения перед «реальными» сценами *Войны миров* 11 сентября 2001 года рождалась «здоровая» паника (как перед лицом «исторических» катастроф), так и само событие воспринималось в контексте «fiction», как демонстрирует тот факт, что тем же вечером многие ведущие выпусков новостей всего мира описывали атаку, цитируя научно-фантастические фильмы от «Ада в поднебесье» до «Бойцовского клуба»⁸.

Впрочем, террористический акт 11 сентября 2001 года произошел в мире, в котором любое историческое событие уже давно было современным (и соответственно не идентичным) самому себе. Неслучайно и чрезвычайно важно, что одна из наиболее впечатляющих съемок крушения башен-близнецов была снята художественным объектом. Дело в том, что в сентябре 2001 года в «Postmasters Gallery» на Манхэттене немецкий художник Вольфганг Штеле устроил свою персональную выставку — видео-



проекции панорам нескольких городов на большом (270 x 660 см) экране круглосуточно транслировали в прямом эфире. На выставке были представлены Берлин, Кобург и, по иронии судьбы, абрис Манхэттена. Видеокамера была день и ночь нацелена на небоскребы и поэтому честно сняла крушение башен в реальном времени. Хотя выставка была закрыта во время теракта, по просьбе художника собственница галереи Магда Сэвон наблюдала за трагедией изнутри того, что до того момента было «невинным» художественным объектом. Как написала критик Роберта Смит в *Нью-Йорк Таймс* от 19 сентября 2001 года: «В прямом эфире башни ужасающе медленно падали вниз [видео шло со скоростью 4 кадра в секунду] и то, что было придумано как своего рода современный пейзаж, становилось изображением живой истории, изображением истории в процессе ее создания [a picture of history in the making]»⁹.

Разве в этом «изображении истории в процессе ее создания» Вольфганг Штеле не соединил перформанс Кроче с медийностью футуристов?

Перевод с итальянского ИРИНЫ ЖУРАВЛЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Croce B. *Teoria e storia della storiografia*. Bari: Laterza, 1943. P. 4. На русском языке см. Кроче Б. *Антология сочинений по философии*. СПб.: Пневма, 1999.

² «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти опубликован во французской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 года (но на самом деле появившийся 5 февраля этого же года в *Gazzetta dell'Emilia*). Цит. по: *Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1996. P. 10.

³ *Baudrillard J. Videosfera e soggetto frattale* // AA. VV. *Videoculture di fine secolo*. Napoli: Liguori, 1989.

⁴ *Mattelart A. La comunicazione mondo* (1991), traduzione dal francese di Gaetano Salinas. Milano: Saggiatore, 1994. P. 119. Из множества реконструкций этой постановки цит. по: *Brown R. J. Manipula-*

ting the Ether: The Power of Broadcast Radio in Thirties America. Jefferson: McFarland & Co., 1998.

⁵ *Lacan J. Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953) // *Scritti*, 2 voll., ed. it. a c. di G. Contri. Torino: Einaudi, 1974. Vol. 1. P. 291. Ed. orig. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966.

⁶ Совершенно неслучайно, что теории коммуникации Лакана предшествовала теория Кьеркегора, который писал о «непрямой коммуникации»: «Поскольку с этической точки зрения нет никаких прямых отношений, каждое сообщение должно пройти через двойную рефлексию: сначала — когда его произносят, затем — когда его получают». *Kierkegaard S. La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa* // *Scritti sulla comunicazione*. Ed. it. a c. di Cornelio Fabro. Roma, Logos, 1979. P. 59.

⁷ *Borges J. L. Tutte le opere*, 2 voll. Milano: Mondadori, 1984. Vol. 1. Introduzione di D. Porzio. P. LXXXVIII.

⁸ Об этом более подробно см. в *Senaldi M. Il Ground Zero del godimento* // AA. VV. *Scrivere sul fronte occidentale*. Milano: Feltrinelli, 2002.

⁹ *Smith R. In New York's Galleries, a New Context Seems to Remake the Art* // *The New York Times*, September 19, 2001.

Марко Сенальди

Родился в 1960 году. Критик, теоретик современного искусства, куратор.

Преподаёт в Миланском университете

Бикокка. Перевел на итальянский труды Славоя Жижека, Жюль Делеза, Артура Данто. Автор многих книг, среди которых «Ван Гог в Голливуде. Кинематографическая легенда о художнике» (2004);

«Enjoy! Эстетическое наслаждение» (2005); «Двойной взгляд. Кино и современное искусство» (2008); «Искусство и телевидение. От Энди Уорхола до Большого Брата» (2009); «Доказательство от противного.

Массмедиа и утрата идентичности» (2014). Живёт в Милане.



Диего Веласкес «Менины», 1656.

Саша Бурханова-Хабадзе

От селфи до самовыражения и обратно (через историзацию современного искусства)

Современное искусство не вписывается в традицию истории искусства, так как категории, через которые это могло бы произойти, к нему неприменимы. Художники больше не соотносятся с конкретными школами и течениями, их работы не характеризуются определенной изобразительной техникой, идеи, заключенные в этих работах, не отсылают к признанным философским парадигмам. Куратор Дитер Рулстрате описывает ситуацию следующим образом: время современного искусства — это «время, в которое, как ни парадоксально, в мире существует больше художников, чем когда-либо за всю историю человечества, но при этом сегодня как никогда прежде сложно придумать простейший “-изм”, под которым можно было бы условно сгруппировать их работы»¹. Логично предположить, что трудности с классификацией связаны с нежеланием самих художников определять собственную деятельность через принадлежность к группе (в этом случае речь идет уже не о кризисе, а о маркетинговой стратегии). Критик Лейн Релья пишет, что сегодня студенты редко прибегают к традиционному описанию своей практики: они практически никогда не говорят о себе как о последователе определенной художественной техники («я — живописец», «я — скульптор»), они также редко используют общее определение их деятельности как связанной с искусством («я — художник»); чаще всего они говорят о себе — «I do stuff» («Я делаю всякие вещи»)². Акцент ставится на перформативность, а не на результат работы и ее исполнителя. Наконец, проблема выявления важнейших, наиболее значительных художников и произведений современности также остается неразрешенной. Традиционно исторический текст воспринимается

как «повествование о великих людях и их деяниях»³, но как определить таковых сегодня? Будут ли это победители премии Тернера? Звезды инстаграма? Продиджи-выпускники художественных институтов, запустившие новый тренд? Или лоты аукционов современного искусства, проданные за беспрецедентные деньги? Критерий поиска неясен.

Рулстрате подчеркивает срочность постановки вопроса о восприятии современного искусства: «Через пятнадцать лет что будут думать и говорить будущие историки и теоретики о художественном климате нашего времени? К каким “-измам” прибегнут они, чтобы описать его помешательство и неразбериху? В переплетении каких школ и течений проходит наша жизнь?»⁴ Не без иронии Рулстрате намекает на то, что приемы, нарративы и фигуры речи, с которыми мы привыкли ассоциировать классический исторический текст, неспособны описать процессы современного искусства, и потому пришло время всерьез задуматься о новом, эффективном методе историзации.

Здесь важно вспомнить, что принципиальная задача современной истории не сводится к выстраиванию единичных событий в цельное повествование, систематизации этих событий и выявлению между ними причинно-следственных связей. Вычленение тенденций и эпох, а также определение ключевых фигур и переломных моментов в развитии культур зачастую являются продуктами историзации событий прошлого, однако они не должны восприниматься как самоцель этой дисциплины. Первостепенная задача истории⁵ заключается в диагностике и описании динамики отношений между реальностью и ее репрезентацией, которые, в свою очередь, позволяют историку выявить те невидимые механизмы контроля

и практики восприятия, которые оперируют в обществе — помогая обозначить ключевых персонажей и события в рассматриваемый им период. Так, вместо того, чтобы представлять некий период монолитно, история — требующая от историка воображения, любопытства и прагматизма — представляет прошлое как живое, пульсирующее множество вариаций прошлого, связей и иерархий значимости, как взаимодействие обстоятельств, благодаря которым одни идеи возникают и набирают невероятную силу, тогда как другие теряют актуальность и сходят на нет.

В этом смысле история искусства не исключение. Предметом ее экспертизы будут являться взаимоотношения между понятием реальности (правды, факта, оригинала) и традицией ее художественной репрезентации. Одна из главных задач истории искусств как дисциплины будет сводиться к описанию изменяющихся практик передачи и восприятия реальности посредством процесса, в который, помимо художников и зрителей, в разные эпохи оказываются включены политические программы,

системы верований и ценностей, парадигмы мировосприятия и самоопределения. Эти сменяющиеся картины мира перепрограммируют как художника, так и зрителя; формируют искусство как концепт. В письме художнику Жану Дюбюффе писатель Витольд Гомбрович описывает работу этого механизма таким образом: «Наше восхищение живописью является результатом длительного процесса адаптации, продолжающегося столетиями, и происходит оно по причинам, которые очень часто не имеют ничего общего ни с искусством, ни с рассудком. Живопись создала своего зрителя»⁶. Как следует из высказывания Гомбровича, появление определенных художественных форм (живописи), художников и зрителей, должно рассматриваться как результат длительной, наиндивидуальной системы практик восприятия. Она сближает удаленные друг от друга территории, периоды и самобытные культуры, у которых в той или иной форме существует концепт искусства.

«История искусства», написанная Эрнстом Гомбрихом, также начинается с рассуждения



Выставка «От селфи до самовыражения», 2017. Слева направо: Пикассо, Мунк, Шиле и Веласкес. Предоставлено галереей Саатчи.

о значении практик восприятия для формирования искусства как идеи: «Не существует на самом деле того, что величается искусством. <...> В разные времена и в разных странах это слово обозначало разные вещи и, стало быть, Искусства с заглавной буквы вообще не существует. Это понятие стало теперь то ли фетишем, то ли пугалом»⁷. Художник не просто запечатлевает реальность как она есть или стремится к инновации ради инновации, желая отличаться от предшественников или современников. По Гомбриху, он в первую очередь стремится решить проблему, которая стоит перед его культурой и обществом, которому он принадлежит. В то же время зритель интересуется произведением искусства не из-за его универсальных ценностей и идеальных пропорций, а из-за его способности войти в диалог с реальностью зрителя. По этой причине «большинству людей нравится в картинах то, что им понравилось бы в жизни», пишет Гомбрих⁸, то, к чему они привыкли, что задевает их чувства, с чем они непосредственно сталкиваются в жизни. Один из выводов «Истории» в том, что проблемы, которые решают художники разных эпох и культур, часто схожи. Так, вопросы, которые ставит Сезанн в XIX веке, схожи с теми, с которыми сталкивается Рафаэль и его современники в XVI веке, тогда как их истоки можно проследить до цивилизации Древнего Египта. Принципиальные отличия заключаются в характерных для культуры и времени решениях: в визуальном языке художника и его методе работы, технике исполнения и назначении произведения искусства. Текст Гомбриха выделяется на фоне конвенционной истории искусств: в нем нет места обилию имен и ссылок на произведения; все упоминания художников и работ прагматичны и служат токенами к аргументации автора. Как результат, вместо энциклопедического знания о периоде или культуре читатель уходит с пониманием контекста, в котором формировалось современное искусство разных эпох.

Выставку «От селфи до самовыражения», которая проходила в галерее Саатчи в Лондоне в 2017 году, можно рассматривать как пример эффективной историзации современного искусства нашего времени. На этой выставке вписывание в историю проходило через адаптацию современных практик восприятия — к восприятию традиции в лице признанных, ка-

нонизированных художников и работ. В чем особенность современного восприятия? Оно активнее и продуктивнее любого другого действия. В отличие от прошлых периодов, в которых художники обращались к реальности (состоянию политики, экономики, культуры, образа жизни) и вступали с ней в диалог, современные авторы заняты попытками ее замещения. Желание сделать это различие подходов предельно явным читается в организации дизайна выставки. Добровольная включенность зрителя в процесс подмены действительного желаемым также проблематизируется. Идея главного исполнительного директора галереи (и по совместительству куратора выставки) Найджела Херста, по сути, сыграла в процессе историзации роль контрастного вещества — наблюдение, описание и дальнейшая трансляция обратно в галерею (в форме отобранных произведений искусства) для обсуждения непосредственными участниками процесса в реальном времени.

На выставке представлена галерея автопортретов мастеров разных эпох, отобранных не согласно хронологии или из стремления сбалансированно представить периоды и школы, а основываясь на известности автора и произведения широкой публике. Было легко и приятно узнать Пикассо, Мунка, Ван Гога, Фриду Кало, Курбе, Шиле, Фрэнсиса Бэкона. Стопроцентное угадывание — как сто очков себе; в галерее такое случается нечасто. На десятках плоских мониторов, установленных по периметру галереи, работы демонстрировались в режиме слайд-шоу. У каждого экрана располагалась кнопка, нажав которую зритель мог выразить себя — лайкнуть произведение; здесь же высвечивалась и статистика нажатий для каждой работы. «Когда мы учились в школе, эти художники, неважно, нравились они нам или нет, преподносились как гении. Не воспринимайте мои слова слишком серьезно, но мы решили, что будет здорово дать людям возможность решить для себя. Например, Рембрандт это не мое, а Пикассо — вполне», — комментирует Херст организацию экспозиции⁹. Таким достаточно циничным образом были описаны отношения, которые выстраиваются у современного зрителя с искусством и каноном. Если раньше сила факта, объективности и признанного гения казалась бесспорной, то сегодня на-



Фрида Кало «Автопортрет с терновым ожерельем и колибри», 1940.

стоящую силу имеют эмоции смотрящего, который не утруждает себя интерпретацией работы или любым другим видом анализа: он либо лайкает, либо проходит мимо; действие совершается мгновенно и эмоционально.

Кажется, что эволюция отношений между реальностью и репрезентацией, как она проходила на Западе, может быть изучена на примере этой экспозиции. Здесь образцы искусного подражания действительности, которые в свое время служили мерилом мастерства художников, демонстрировались бок о бок с критическими высказываниями, обращающими внимание на силу, заключенную в конкретной перспективе — и на власть учредителя этой перспективы, изменяющегося в разные эпохи: правителя, художника, зрителя. Работы были расположены таким образом, что зритель оказывается невольно вовлечен в игру поиска отличий между подражанием, его критикой и гротескной репрезентацией репрезентации в дизайне выставки.

Не кажется удивительным, что центром экспозиции стала легендарная работа Веласкеса

«Менины». Это одно из немногих произведений, которое показывалось в натуральную величину на нескольких сгруппированных мониторах само по себе, без сменяющегося слайд-шоу. Это, безусловно, автопортрет. Однако Диего Веласкес не просто вписывает собственное изображение в картину (так поступали многие и до него). Он делает холст частью картины: устанавливает его таким образом, что любой зритель произведения — сегодня, как и в XVII веке — становится ключевым персонажем изображенной ситуации. Так, интерьер, запечатленный на картине, не воспринимается исключительно как правдоподобное изображение реального интерьера королевского дворца, а скорее, как продолжение галереи, в которой находился сам зритель. Посредством смешивания традиционной живописной техники и новой перспективы Веласкес проделал то, что не удавалось ни его предшественникам, ни современникам: он устранил разграничительный щит между зрителем и картиной, между реальностью и бесконечной пропастью ее отражений и вариаций. Процесс репрезентации представлен им как механизм потенциально бесконечного кодирования действительности, для которого разрабатываются собственный язык, символика и система значений. Вытеснив из произведения короля и впустив зрителя (буквально соединив их воедино, в нарисованном отражении в зеркале на стене), Веласкес деконструирует репрезентацию. Он демонстрирует зрителю, что ее процесс контролируется не столько художником (или каким-либо другим авторитетом в лице отдаленно взятого человека), сколько силами неиндивидуализированной власти: идеологией, верой или чем-то другим, что определенным образом программирует способность общества видеть, воспринимать и делать выводы о реальности, сверхчеловеческими силами, которые создают правителей, художников и зрителей своей эпохи. Сегодня, с привлечением цифрового медиума, старый вопрос о влиянии этих сил на восприятие реальности ставится перед современным зрителем. Теперь уже оцифрованный Веласкес на своем примере предлагает зрителю разобраться в новых формах материальности и развившихся вместе с ними технологиями представления, в отношениях между объектом, цифровым по про-

исхождению, и объектом, искусственно переведенным в цифровой формат, наконец, почувствовать разницу между настоящим, прошлым и прошлым-по-мнению-настоящего.

Помимо автопортретов художников, в выставку были включены и не менее узнаваемые образцы визуальной культуры: от селфи политиков и актеров до вирусных фотографий, захвативших интернет: селфи индонезийской макаки, Ким Кардашьян, бывшего президента Обамы, селфи с несостоявшимся президентом Хиллари Клинтон. Интересно, что выставка, вопреки ожиданиям самих же организаторов, не вызвала обвинений в конъюнктурности, банальности выбранной темы и популизме. Пожалуй, единственная критика шла в адрес решения куратора Херста представить селфи как искусство. Это еще одна вечная проблема, которую по-разному решают художники разных лет — наряду с проблемами роли художника, позиции зрителя и значения канона: как отличить искусство от неискусства? Может ли селфи считаться произведением искусства? «Простейший ответ на этот вопрос — все может быть искусством при убежденности художника и при условии, что достаточное количество людей разделяют его убеждение. Я не пытаюсь сказать, что селфи тинейджера, фотографирующего себя в разных позах, имеют такую же важность, как работы Рембрандта, однако не рассматривать их как феномен искусства было бы неправильно», — отвечает Херст, объясняя мотивы, побудившие его на создание выставки¹⁰. И здесь надо отдать ему должное: придумать более эффективную метафору современного искусства как практики восприятия (а не производства, к которому оно имеет весьма опосредованное отношение) было бы трудно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Roelstraete D. After the Historiographic Turn: Current Findings // *e-flux journal* #06 (May 2009).

² Relyea L. *Your Everyday Art World*. Cambridge: The MIT Press, 2013. P. 227.

³ Willette J. Michel Foucault: The Order of Things // *Art History Unstuffed*, January 3, 2014, доступно по <http://arthistoryunstuffed.com/michel-foucault-order>

things/. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 28 декабря 2017.

⁴ Roelstraete D. After the Historiographic Turn.

⁵ Речь идет о двух одинаково важных компонентах в методологии истории: археологии и генеалогии, как обозначил их Мишель Фуко. Археология стремится разобраться в структуре исторических процессов: вычленив структурные различия и разрывы, которые отличают настоящее от прошлого. Генеалогия, напротив, говорит о ходе истории как о непрерывных потоках, перепадах и возникновениях, обращает внимание на то, как общественное понимание и реакция на эти потоки в разные эпохи формируют настоящее. В отличие от археологии, генеалогия ориентирована на настоящее: она отслеживает в прошлом возникновение и динамику тех тенденций и проблем, которые свойственны сегодняшнему дню. Установление периодов, идентификация ключевых персонажей и определение переломных событий свойственны для метода археологии; описание непосредственных инструментов и практик репрезентации периодов/персонажей/событий отличает подход генеалогии.

⁶ Baudrillard J. *The Conspiracy of Art*. Edited by Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e), 2005. P. 29.

⁷ Gombrich E. H. *The Story of Art*. 16th edition. New York: Phaidon Press, 1995. P. 15.

⁸ Там же. P. 17

⁹ Brown M. Selfie as Art at the Saatchi: from Rembrandt to a Grinning Macaque // *The Guardian*, March 30, 2017.

¹⁰ Samuelson K. Do Selfies Constitute Art? This New Exhibition Says Yes // *Time*, March 31, 2017.

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.



Иржи Кованда «Без названия», 2007. Документация перформанса 2 октября 2007 на Кампе, Прага. Маникюрные процедуры на месте, где автор выполнил свое предыдущее действие тридцать лет назад.

Пиотр Пиотровский

К горизонтальной истории европейского авангарда*

Путешествуя по Восточной Европе¹ и изучая ее художественную сцену с 1970 годов, польский историк искусства Пиотр Пиотровский сталкивается с проблемой — категории западного искусствоведения оказываются непригодными для выявления специфических смыслов искусства стран этого региона. Задумываясь об особенностях и способах его описания и анализа, Пиотровский посвящает свои работы не только самим художникам, но и вопросам методологии, связанным с попытками включения этих художников в международную историю искусства.

В процессе проблематизации позиции и искусствоведческого инструментария центральным для Пиотровского становится вопрос географии. Анализ общих стратегий и принципиальных различий в искусстве восточноевропейских стран и изучение различных теоретических подходов, применяемых в исследованиях западного, азиатского, латиноамериканского искусства, побуждают Пиотровского к критике того, что он называет универсальной перспективой. Как альтернативу он предлагает метод «рамирования» различных культурных контекстов², а затем разрабатывает теорию горизонтальной истории искусства.

По мнению Пиотровского, одним из факторов горизонтальной истории искусства стал крах коммунизма в Европе. С одной стороны, отказ от коммунистической модели сменил приоритет ценностей с наднациональных (в первую очередь, классовых) на

национальные. Отсюда в процессе взаимодействия с другими странами утверждение культурной идентичности становится для каждой нации наиважнейшей задачей. С другой — посткоммунистический период с особой остротой переживает момент настоящего, воспринимая его в свете недавнего прошлого, то есть коммунистической эпохи, что придает особую ценность открывшейся перспективе новых форм общения, взаимодействия и обмена не только в странах Восточной Европы, но и во всем мире. В искусстве подобное восприятие процессов настоящего в свете коммунистического прошлого позволяет выявить два проблематических полюса развития сегодняшних художественных практик — идею автономии искусства и критику системы³. Хотя эти проблемы наличествовали и в западном искусстве, в странах с тоталитарным режимом они ощущались неизмеримо острее, так как были витально связаны не только с работой художников, но и с их жизнью и свободой.

Необходимость горизонтальной истории искусства в контексте посткоммунизма становится очевидной, так как она позволяет освободиться от логики доминирования, характерной для биполярного мира, а также колониализма. Такой подход делает очевидным тот факт, что ни одно культурное пространство не является прозрачным, так как всегда соотносится с некой системой власти. Кроме того, горизонтальный взгляд на историю искусства гораздо более внимателен к тому, как

* Перевод осуществлен по изданию Bru S. et al. (eds.) *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin: De Gruyter, 2009. P. 49–58.



Иржи Кованда «Без названия», 2007.

Документация перформанса 2 октября 2007 на Кампе, Прага. Маникюрные процедуры на месте, где автор выполнил свое предыдущее действие тридцать лет назад.

общие стилистические черты и концептуальные подходы, взаимодействуя с каждой конкретной социополитической ситуацией и местными культурными традициями, производят уникальные эстетические формы, художественные практики и собственные смыслы. Он дает возможность точнее выявить сложный комплекс отношений и процессов в культуре и искусстве, который связывает различные страны и регионы.

Применяя к истории искусства горизонтальный подход, Пиотровский не рассматривает отношение искусства каждой отдельной страны Восточной Европы к западным тенденциям в качестве решающего фактора формирования местных художественных сцен. Он помещает творчество восточноевропейских художников в общее культурное поле, делая его главным предметом своего анализа. Казалось бы, это логично, тем не менее, до Пиотровского так не поступал никто. Действительно, если говорить, например, о русском искусствоведении, много ли мы знаем о деятельности Владислава Стржеминского в России в конце 1910-х – начале 1920-х годов, или о поездках Владимира Янкилевского, Ивана Чуйкова, Эрика Булатова и других русских художников в Прагу в 1979–1982 годах, о том влиянии, которое оказали на их творчество новые контакты, а также об их влиянии на деятельность тех людей и организаций, с которыми они общались?

Русскому искусству Пиотровский уделяет особое внимание. Это связано с той ролью, которую оно играет в разные периоды XX века в художественной жизни Западной и Восточной Европы. Русский исторический авангард, в отличие от авангарда других восточноевропейских стран, как отмечает Пиотровский, был включен в западный нарратив истории искусства. В эпоху же диктатуры и культа личности Сталина Советский Союз насаждал соцреализм в других странах социалистического лагеря. В результате официальная советская художественная парадигма, наряду с западной, заглушала специфический голос неоавангарда каждой отдельной страны Восточной Европы. Пиотровский часто оставляет проблемы советской художественной жизни за рамками своих исследований ввиду их особой специфики. При этом, рассматривая стратегии, мотивы и подходы в творчестве отдельных восточноевропейских художников, он активно включает в свой анализ произведения «неофициального» русского искусства.

Привлекательность теории Пиотровского в том, что она обладает подвижным фокусом, то есть позволяет перемещать внимание с глобальной ситуации сначала на регион, затем на отдельное место и обратно, а также отслеживать динамику форм, практик и смыслов на разных уровнях.

Наталья Приходько

Книга «Искусство с 1900 года», написанная авторами журнала *October*, определенно является одним из лучших на сегодняшний день обзоров искусства XX века⁴. Обширный художественный материал размещен в хронологическом порядке с акцентом на самых значимых для каждого года событиях, представленных не как самостоятельные эпизоды, а как аспекты характерного для данного периода интеллектуального процесса. Фактология дополняется рефлексией авторов издания в формате «круглого стола». Предлагаются самые последние методы исследования. Каждый раздел включает соответствующий список рекомендуемой литературы, а также перекрестные ссылки на другие части, что дает читателю возможность через серию событий проследить эволюцию отдельных слагаемых художественного процесса, а также конкретных художников как бы «над» следующими друг за другом частями повествования. Книга завершается словарем искусства XX века, алфавитным указателем и основательной библиографией. Вне всякого сомнения, «Искусство с 1900 года» — прекрасное руководство для серьезного изучения истории искусства XX века. И тем не менее, при всех достоинствах книги, я вижу в ней проблему, связанную с географией. Несмотря на то, что авторы «Искусства с 1900 года» сосредоточены на западном искусстве — искусстве, произведенном в культурных и политических центрах Запада: Париже, Берлине, Вене, Лондоне, Нью-Йорке и других, в книге можно встретить материалы, посвященные произведениям искусства, созданным за пределами Запада или на его периферии. На рассмотрение вынесены отдельные проблемы искусства XX века в России, Бразилии, Мексике и Японии, а также в Центральной, Южной и Северной Европе. Пожалуй, это первая публикация, предоставляющая такой широкий охват и расширяющая географию искусства прошлого века. И это имеет принципиальное значение для академического издания.

Проблема, однако, состоит в том, что «Искусство с 1900 года» не пересматривает молчаливые допущения модернистской географии искусства и не принимает во внима-

ние перспективы критической географии⁵, а также того, что Томас ДаКоста Кауфманн называет «геоисторией»⁶. В результате, авторам не удается показать историческое значение пространства и места, в которых создавались конкретные произведения. Иными словами, «Искусство с 1900 года» отказывается деконструировать отношения между центром и периферией мировой истории современного искусства. И хотя авторы этой книги принадлежат сообществу искусствоведов, много сделавших для пересмотра парадигмы истории искусства, основывая свой критический дискурс на идеях, заимствованных из социальных наук, феминизма, квир-теории и т.д., они не предприняли попытки критики модернистской географии искусства и не переосмыслили основания их собственной критической методологии. Следовательно, искусство, произведенное вне центров Западной Европы и Соединенных Штатов, описано ими в рамках западной парадигмы.

Главным исключением в этом контексте является Россия, чье влияние на развитие всемирного (западного) авангарда не может быть переоценено. В этом, однако, нет ничего неожиданного, так как история первого, великого русского авангарда была частью западного канона XX века, по крайней мере, со времен Альфреда Барра. А значит, его включение в любой исторический нарратив не столько новшество, сколько простое обязательство. Между тем, искусство из других периферийных регионов представлено в виде фрагментов глобальной, или универсальной, истории искусства, сложившейся на Западе, что обнаруживает одновременно западноцентристский подход этой книги и доминирование модернистской географии искусства.

Все это формирует тип исторического нарратива, который я называю «вертикальным». Вертикальный нарратив подразумевает определенную иерархию. Сердце современного искусства — это центр, город или города, где возникли парадигмы главных художественных течений: Берлин, Париж, Вена, Лондон, Нью-Йорк. Какие-то из них подхватываются периферией, расходясь постепенно по всему миру. Говоря иначе, при-

надлежа определенным нациям, эти модели впоследствии признаются интернациональными. В результате предполагается, что в то время как искусство центра определяет специфическую парадигму, искусство периферии перенимает модели, установленные в центрах. То есть роль периферии заключается в том, чтобы усвоить в процессе восприятия предоставленные центром каноны, иерархию ценностей и стилистические нормы. Конечно, не редки случаи, когда периферия имеет своих собственных выдающихся художников, но их признание или искусствоведческое «освящение» зависит от центра: от выставок, организованных на Западе, и книг, опубликованных в западных странах. Так произошло с польскими конструктивистами Катаржиной Кобро и Владиславом Стржеминским и с чешскими сюрреалистами Тоайеном и Индржихом Штирским. Их современники естественным образом признавали в них равных коллег: например, в своей лекции, прочитанной 29 марта

1935 года в Праге, Андре Бретон сказал, что сюрреализм развивается в Париже и в Праге параллельными путями⁷. Примечательно, что в то время художники международного авангарда не воспринимали художественную сцену в иерархической перспективе: для дадаистов Бухарест или Токио были не менее важны, чем Берлин или Цюрих. Это история искусства выработала вертикальный дискурс, определяя географию искусства с точки зрения центров и периферий. Обращаясь к дадаизму еще раз, позволю себе отметить превосходную историю дада, изданную Стивеном Фостером. Она состоит из четырех томов, последний из которых предоставляет информацию обо всем, что возникло за пределами западных центров. Название этого тома довольно говорящее: «Восточная орбита дада». В него вошли описания движения дада в Восточной и Центральной Европе, а также в Японии⁸, из которых следует, что все, что находится вне центра, является «восточным», и что Восток, судя по всему, тя-



Иржи Кованда «Без названия», 1977. Документация перформанса 29 июня 1977 на Кампе, Прага. Выцарапывание ногтями со стен прежде нарисованных сердец.

нется от Праги до Токио. Исходя из этого представляется, что вертикальная история искусства подразумевает «ориентализацию» культуры Других в значении, предложенном Эдвардом Саидом⁹.

В мировой истории искусства можно найти некоторые примеры успешных попыток создания альтернативных нарративов, вводивших в поле исследования историю современного искусства географической периферии. Одна из них — «Современное азиатское искусство» Джона Кларка¹⁰, исследование, предпринятое не с точки зрения изучения единичного случая, а как обзор широкого пространства незапада. Кларк детально обрисовал картину взаимоотношений современного искусства Азии и культуры Запада (который он называет «Еврамерика») и отметил, что знанию этого предмета на Западе большого значения не придается. Недостаток знания вызван, однако, не только разницей в культурной политике отдельных стран, но и более глубинными культурными процессами, протекающими на отдельно взятых участках планеты. В действительности же, утверждает Кларк, «еврамериканское» влияние — это только один аспект, который историк, интересующийся определенным регионом, должен принять во внимание. Другой — внутренняя динамика данной культуры, ее избирательные потребности в специфических моделях, а также роль, которую культурная передача играет в отдельных странах. Иными словами, Кларк интересуется не столько отражением западного современного искусства в Азии, сколько тем, каким образом это искусство и его институции функционируют в азиатском контексте. Парадоксально, но часто западный стиль используется в различных формах неотрадиционалистского искусства в качестве инструмента сопротивления культурному колониализму и имперскому доминированию Запада, что делает локальную ситуацию еще более запутанной. То же действительно и по отношению к дифференциации искусства и подъему местных школ «западного стиля». Таким образом, концепция восприятия современного искусства в Азии, предложенная Кларком, более динамична, чем те, которые обычно можно найти в западных пособиях

по истории искусства. Согласно Кларку, художник, произведение и культура отдельной страны должны рассматриваться, скорее, как «деятели», чем как «поля», на которых возникают западные влияния¹¹. Деятели, а не поля: этот метафорический сдвиг указывает на суть проблемы, которую я хочу здесь рассмотреть.

Тем не менее, с точки зрения «ориентализации» Другого и его истории искусства, успешно деконструированной Кларком, позиционирование незападного, или неевропейского существенно отличается от Центральной или Восточной Европы. Неевропейский «Другой» — это действительный «Другой», в то время как центральноевропейский или восточноевропейский «Другой» — это «не совсем Другой» или «близкий Другой»¹². Конечно, так было не всегда: как показывает в своем исследовании Ларри Вольф, для людей эпохи Просвещения иностранец из Восточной Европы (литовец, поляк или русский) все-таки казался «действительным Другим»¹³. В современной культуре, однако, место «близкого Другого» находится на окраинах европейской культуры, вне ее центра, но все-таки внутри той же культурной системы координат, в то время как место «действительного Другого» определено стратегией колонизации, а не маргинализации.

Проблема маргинализированных регионов Европы, особенно после 1945 года, заключается в том, что они так или иначе остались в Европе. Даже находясь под пятой Советского Союза, они были европейскими. Но несмотря на это, контакты между их искусством и искусством западным были довольно сложными: художники не могли свободно путешествовать из страны в страну, особенно по другую сторону «железного занавеса». Следование догме «вертикальной» перспективы мешало историкам искусства выявить смыслы художественной культуры Восточно-Центральной Европы, которая развивалась различными путями в разных странах. Чтобы написать историю искусства этого региона, историки были вынуждены сфокусироваться на политическом контексте восприятия западных моделей искусства, который радикально менял их изначальный смысл: *информель* значит нечто совсем иное в Польше,

чем во Франции, хепенинг имел другой смысл в Чехословакии, чем в США, а концептуальное искусство в Венгрии было вовсе не то же, что концептуальное искусство в Великобритании. Поэтому необходимым элементом аналитической экспертизы искусства этой части Европы стало контекстуальное построение, своего рода «рамирование»¹⁴ в том значении, которое дает этому термину Норман Брайсон¹⁵. Исторические различия и сильное влияние политики на искусство, вопреки ее прямому давлению (парадоксальным образом, такое давление часто приводило к радикальной деполитизации искусства), подводят к тезису о «двух голосах истории европейского искусства» Ханса Бельтинга¹⁶. Согласно Бельтингу, один голос — это западная история искусства, второй — восточноевропейская. Однако если этот постулат воспринимать слишком буквально, это может привести к неверной трактовке исторических процессов, то есть к интерпретации вне контекстуальных, исторических или географических предпосылок¹⁷.

Важно все же отметить, что искусство Восточной и Центральной Европы продолжало развиваться на орбите западной культуры, несмотря на то, что их смыслы отличались друг от друга. Более того, стремление оставаться частью западной культуры играло роль своего рода политического противоядия от официальной культурной политики коммунистических режимов, так как коммунисты хотели оградить Восточную Европу внутри самодостаточного Восточного Блока, не поддающегося западному влиянию¹⁸. Поэтому задача заключается не в том, чтобы дать услышать «другой голос истории искусства» (у Бельтинга это незападный голос из Восточной или Центральной Европы), но в том, чтобы определить иную парадигму написания истории искусства.

«Горизонтальная» история европейского авангарда, которую я предлагаю, может предоставить такую парадигму. Считаю необходимым набросать ее базовые принципы (некоторые из которых широко используются уже сегодня). Горизонтальная история искусства должна начинаться с деконструкции вертикальной истории искусства, то есть истории западного искусства. Цель критиче-

ского анализа, в свою очередь, состоит в том, чтобы выявить говорящего субъекта, то есть определить, кем он является и в чью поддержку говорит. Это вовсе не означает, что нужно отменить западную историю искусства, но такой тип нарратива должен быть назван своим именем, а именно — «западным» нарративом. Иными словами, я ставлю своей задачей разделить два понятия, которые обычно были слиты: понятие западного современного искусства и понятие всеобщего искусства. Таким образом, западная история искусства может быть соотнесена с другими нарративами истории искусства и поставлена с ними в один ряд — в соответствии с горизонтальной парадигмой. Следствием такого шага будет переворот традиционного понимания отношений между историей искусства окраин и «нашей» историей искусства (читай: Запада).

Ни у кого не возникает сомнений по поводу того, что современное искусство окраин развивалось под влиянием Запада, однако менее очевидным представляется влияние периферии на центр, точнее, на восприятие западного искусства. То есть здесь возникает вопрос: как искусство окраин меняет восприятия искусства центра? Как воспринимается центр не из самого центра — места, которое обычно занимает историк современного искусства — а с позиции окраин?

Прежде всего, находясь на окраине, обозреватель видит, что центр расколот. Если центр воспринимает себя как однородный, то периферия в процессе того, как она принимает и трансформирует центр в своих нуждах, обнаруживает внутренние противоречия, которые, на самом деле, и являются ключевыми. Может показаться, что историю искусства, написанную с позиции центра, то есть с позиции установленных художественных движений, таких, как кубизм или футуризм, к однородности приводят две категории — канон и стиль. История искусства окраин, очерченная как с точки зрения художественных событий, так и с точки зрения их описания и анализа, развивается в контексте западного канона и стилистики. Сначала художники, а затем и историки искусства в своем творческом и аналитическом опыте ссылались на эти категории. Западный канон

определенного движения становится исходной точкой его восприятия и трансформации в отдельно взятом месте вне центра. Это, однако, не столько вопрос суждения, сколько историческая рамка, контекст более или менее независимых операций, которые под давлением многочисленных местных обстоятельств производят свои собственные иерархии и каноны. Такие местные каноны не могут быть согласованы, поскольку не существует единой истории искусства окраин. Историй столько, сколько и окраин. Тем не менее, такие истории можно обсуждать в критической перспективе общей оппозиции центру. И если канон, с точки зрения окраин, выступает как относительный, то из этого следует, что он должен быть пересмотрен и в центре. Историкам искусства необходимо осознать, что канон всегда является результатом аналитического и исто-

рического построения, и он в большей степени зависит от обозревателя, чем от искусства, которое он объясняет. Это тем более справедливо по отношению к стилю. Действительно, искусство окраин никогда не перенимало западную «чистоту» стиля. Тому есть множество примеров: русский кубофутуризм (само его название уже говорит о его гетерогенности), венгерский активизм, польский формализм и московский концептуализм — лишь некоторые из них. Возвращаясь в центр с опытом окраин, мы осознаем, что, например, концептуальное искусство Запада также не было ортодоксальным и однородным, а лингвистическая модель как аналитическая категория, происходящая из деятельности группы «Искусство и язык», оставляет неохваченным целый ряд явлений. Одним словом, история искусства центра также, как и следующая из нее всеобщая исто-

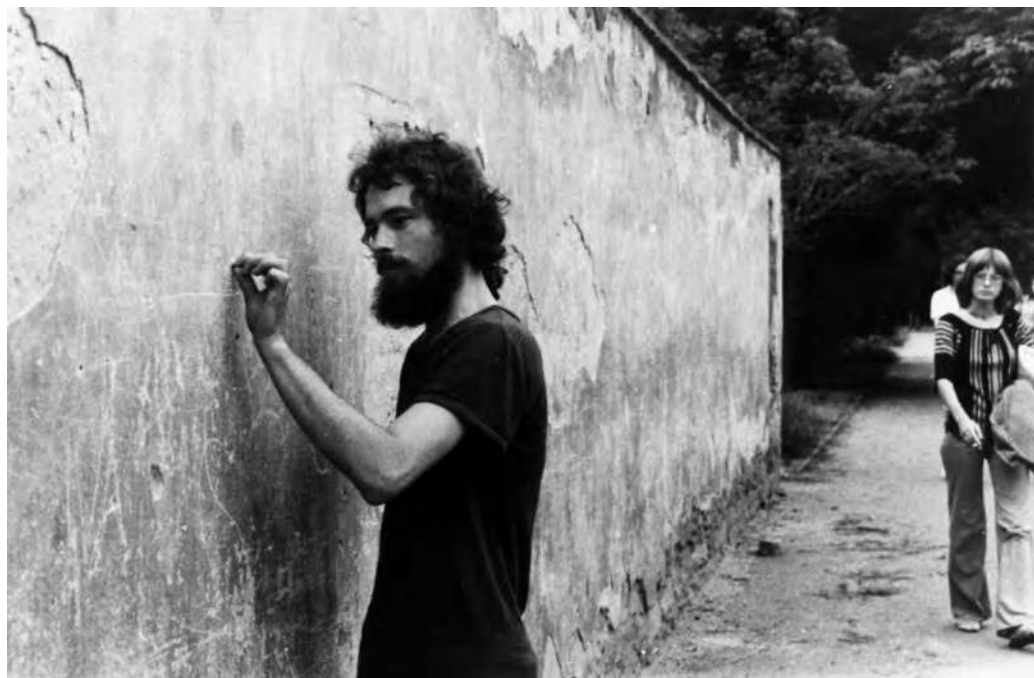


Иржи Кованда «Без названия», 1977. Документация перформанса 29 июня 1977 на Кампе, Прага. Выцарапывание ноггами со стен прежде нарисованных сердец.

рия современного искусства, имеет возможность пересмотреть собственное самовосприятие в результате исследований, посвященных окраинам и основанных на горизонтальной истории авангарда.

Сужение значения западной истории искусства вследствие деконструкции ее аналитических и географических категорий, а также «локализации» центра должны привести к сходным процессам в периферийной истории искусства. Последняя тоже должна посмотреть на себя свежим взглядом, определить свою позицию и место, из которых говорит. В этом отношении она имеет преимущества перед историком, находящимся в центре. Из-за идеологии универсализма современного искусства историк центра, часто довольно бессознательно, склонен не обращать внимания на значение места, становясь, таким образом, инструментом колонизации. По его мнению, если искусство универсально, то место, с которого оно говорит, не имеет значения. (Близкий) Другой, на-

много более чувствительный к контексту и понимающий всю важность «географии отношений»¹⁹, может поэтому помочь нам осознать, что мы пишем свои заявления не из ниоткуда, а находясь в конкретных местах. В конце концов, центр — это тоже лишь место со своими специфическими локальными правовыми, этническими и культурными параметрами. Субъект, занимающий положение в центре, склонен забывать, что он находится в конкретно локализованном на карте мира месте. Другой, или в наших целях так называемый «близкий Другой», который не способен забыть свое местоположение, может помочь историку центра прийти к подобному самосознанию. Историк современного чешского или румынского искусства прекрасно знает, где он находится, в то время как историк современного искусства во Франции или в Соединенных Штатах часто не принимает это в расчет и поэтому склонен обобщать то, что является чисто локальным.



Иржи Кованда «Без названия», 1977. Документация перформанса 29 июня 1977 на Кампе, Прага. Выцарапывание ногтями со стен прежде нарисованных сердец.

Здесь мы подходим к ключевой проблеме горизонтальной истории искусства — проблеме локализации. Если мы заглянем в книги по истории современного искусства, то столкнемся либо с представлением просто «истории современного искусства» без какого-либо специфического указания на место, либо с самого разного вида прилагательными, определяющими региональную (например, искусство Восточной Европы или Балкан) или, чаще всего, этническую принадлежность (к примеру, история польского, словацкого или болгарского искусства). Проблема национальных или этнических искусствоведческих нарративов кажется очень характерной для искусства за пределами центра. С одной стороны, существуют национальные истории искусства отдельных стран, с другой — международная история искусства. Последний тип искусствоведческого нарратива фактически выявляет динамику современной истории искусства: опять же, есть художники с международным статусом, хотя все они имеют конкретное происхождение и их искусство несет в себе отпечаток их национальной культуры (Пабло Пикассо, уроженец Испании, но признанный в качестве международного или универсального художника), и есть художники, которые остаются специфически национальными, даже если некоторые из них получили известность за рубежом (как, например, «польский» конструктивист Владислав Стржеминский). Это выявляет противоречия географического характера: существуют Париж, а позже Нью-Йорк как международные центры культуры, но существуют и региональные столицы, помещенные в национальные контексты, такие, как Белград, Копенгаген, Осло, Прага, Вильнюс. Очевидно, что в иерархии искусствоведческих нарративов первые ставятся высоко, в то время как последние часто недооценены или вовсе не принимаются во внимание.

Чтобы подойти к более детальному рассмотрению этой проблемы, я хочу поставить еще один вопрос: помимо идеологических, какие были еще условия, поддерживающие национальные построения истории современного искусства? Думаю, прежде всего — отсутствие прямого общения между перифе-

рийными культурами. Если и было между ними какое-то сообщение, то оно проходило через центр, как это можно наблюдать на разных уровнях. Культуры отдельных регионов (Балканы, Восточная Европа, Скандинавия) смотрели в сторону Запада, но не в сторону соседа. Информацию друг о друге они получали, главным образом, оттуда, а не из других периферий. То же справедливо и в отношении индивидуальных национальных искусствоведческих нарративов конкретных регионов, даже таких маленьких, как Центральная Европа. Поляки, в большинстве своем, не имели почти никакого представления об истории румынского искусства: они не обращали на него внимания из-за комплекса превосходства своей собственной культуры, которую предпочитали сравнивать напрямую с Западом. Аналогично и чехи имели весьма смутные представления об истории украинского искусства. Другой, или опять же «близкий Другой», смотрит в сторону Господствующего, а не в сторону еще одного Другого, принимая — часто бессознательно — иерархию центра, жертвой которой он стал. Если и существует передача ценностей, опыта или знания, то происходит она через Господствующего (то есть через западные центры), который, таким образом, легитимизирует одного специфического Другого в глазах прочих Других.

Конечно, отношения между центром и локальностями, определенными национально, меняются. Модернистская культура породила напряжение между национальным и международным, в то время как современная культура, которая может быть охарактеризована как постмодернистская, глобализированная и множественная, предпочитает иную лексику и поддерживает местную идентичность. Ради универсалистских утопий единства, модернизм предпочитал уходить от индивидуальных идентичностей: этнических, местных, сексуальных, расовых и прочих. Само прилагательное «международный» подразумевает состояние «между», «вне», «над» всеми индивидуальными и национальными свойствами (как, например, в «интернациональном» стиле или на международной художественной сцене). Эта риторика, определенно, служила для того, чтобы

скрыть имперский характер Запада, как это можно легко увидеть на примере языков, используемых «международным» сообществом — сначала это был французский, потом английский. Нынешняя ситуация, тем не менее, призывает к новым стратегиям, и крах универсалистской утопии, признаком которого являются глобальные конфликты, заставляет каждого принять некоторые черты идентичности, по крайней мере, в качестве отправной точки. Хорошим примером нового отношения может быть то, как понимают искусство Марина Абрамович или Илья Кабаков, для которых важны национальные истоки. Более того, эта тенденция способствует восстановлению национальных истоков многих идей авангарда, размытых парадигмой международного модернизма, свидетельством чему является переосмысление творчества Марселя Дюшана в контексте французского искусства или Казимира Малевича в контексте русской традиции. Безусловно, как я уже отмечал, все это не является чем-то принципиально новым. Однако, в исследованиях 1930-х, 1940-х или 1950-х годов, посвященных этим двум художникам, сложно обнаружить следы национальной контекстуализации их достижений, они появятся позже.

Здесь уместным будет вспомнить понятие «транснациональность» (не путать с интернациональностью). Оно хорошо подходит для развития горизонтальной истории европейского авангарда. Конечно, открытая модель написания глобальной истории искусства должна включать и те аспекты идентичности, которые укоренены в перспективах, отличных от перспективы критической географии: специфика гендера, этнических групп, субкультур и т.д. Такие пересмотры истории искусства, например, с феминистской точки зрения, предпринимаются на протяжении уже многих лет, но они крайне редко порывают с доминирующей географически-иерархической парадигмой современной истории искусства. Транснациональная история искусства, обсуждающая ценности и понятия не в оппозиции к национальному и интернациональному, пишется уже сейчас, свидетельством чему могут служить упомянутые выше региональные искусствovedческие

нарративы. Этот формирующийся транснациональный дискурс имеет важнейшее значение для наших историй европейского авангарда: транснациональная история искусства дает их авторам возможность обсуждать местные нарративы на трансрегиональном, а именно, европейском уровне.

Перевод с английского НАТАЛЬИ ПРИХОДЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Под термином «Восточная Европа» я понимаю страны незападной Европы. Пиотровский иногда использует термин «Восточная Европа» в том же значении (например, в его книге «In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989»). Однако чаще всего, в том числе в представленной здесь статье, он употребляет термин «Восточно-Центральная Европа», в некоторых случаях разделяя «Восточную» и «Центральную» Европу.

² Пиотровский П. «Рамирование» Центральной Европы // *Художественный журнал* № 22 (1998).

³ Piotrowski P. Art and Democracy in Post-Communist Europe. London: Reaktion Books, 2012. P. 57.

⁴ Фостер Х., Краусс Р., Буга И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Перевод с английского под редакцией Андрея Фоменко и Алексея Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад маргинем, 2015.

⁵ Критическая география — это подход, противоположный традиционной *Kunstgeographie*, понятой как эссенциалистское представление об отношении между местом и культурой (*Blut und Boden*); соответственно, критическая география вместе с другими критическими дискурсами (например, феминизмом, cultural studies и т.д.) нарушает устойчивость отношения между субъектом и местом и осознает его как конструкцию.

⁶ Kaufmann T. Toward a Geography of Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1994; Kaufmann T. Introduction // Kaufmann T., Pilliod E. (eds.) Time and Place: Essays in the Geohistory of Art. Aldershot: Ashgate, 2005.

⁷ См. Šmeikal F. From Lyrical Metaphors to Symbols of Fate: Czech Surrealism in the 1930s // Andel J. et al. Czech Modernism, 1900–1945. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 1989. P. 65–83, здесь P. 65.

⁸ Foster S. (ed.) *Crisis and the Arts. The History of Dada*, Vol. IV: *Janecek G., Omuka T. (eds.) The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*. Boston: G. K. Hall & Co., 1998. Конечно, есть и некоторые другие работы, посвященные Восточной Европе особо как месту происхождения движения дада. См., например, *Sandqvist T. Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

⁹ Саид Э. Ориентализм. Перевод с английского Александра Говорунова. СПб.: Русский мир, 2006.

¹⁰ Clark J. *Modern Asian Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.

¹¹ Clark J. *Modern Asian Art*. P. 22.

¹² Бояна Пежич использует термин «близкий Другой» в своем эссе «Диалектика нормальности» в *Peji B., Elliott D. (eds.) After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, P. 116–128, здесь P. 120. Она ссылается на Бориса Гройса (*fremde Nähe*), но не делает библиографической ссылки.

¹³ Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. Перевод с английского Игоря Федюкина. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

¹⁴ Прим. пер. Английский термин «framing». Перевод этого термина я заимствую у Константина Бохорова. См. Пиотровский П. «Рамирование» Центральной Европы.

¹⁵ Bryson N. *Art in Context* // Cohen R. (ed.) *Studies in Historical Change*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1992. P. 18–42, здесь P. 21.

¹⁶ Belting H. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. P. 61.

¹⁷ См. *Orišková M. Dvojhlásn dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002.

¹⁸ Piotrowski P. *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion, 2011.

¹⁹ Rogoff I. *Engendering Terror* // Biemann U. (ed.) *Geography and the Politics of Mobility*. Vienna and Cologne: Generali Foundation and Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003. P. 33 и passim, здесь P. 53.

Пiotр Пиотровский

Родился в 1952 году.

Историк и критик современного искусства.

Автор фундаментальных и новаторских исследований искусства Восточной и Центральной Европы.

С 1999 по 2008 возглавлял Институт истории искусства в Университете имени Адама Мицкевича в Познани.

Автор многочисленных книг, в том числе

«В тени Ялты: искусство и авангард в Восточной Европе, 1945–1989» (2005);

«Искусство после политики» (2007);

«Искусство и демократия

в посткоммунистической Европе» (2010).

Скончался в 2015 году.



Илья Кабаков «Человек, который улетел
в космос из своей квартиры», 1985.
Предоставлено Илей и Эмилией Кабаковыми.

Питер Осборн

Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства*

...Начиная с конца 1960-х годов этот круг художников стал локомотивом в создании эстетических и смысловых моделей, которые, отражая локальную проблематику, успешно стыковались с дискурсами, разрабатывавшимися их современниками на Западе. Похоже, что 1970–1980-е годы были последней эпохой в мировом искусстве, когда общекультурные и мироощущенческие парадигмы формировались без ущерба для локальных контекстов, как и во времена исторического авангарда.

Маргарита Тупицына¹

Термин «московский» достаточно тяжелый, чтобы перевесить любой западный термин типа «футуризм» или «концептуализм».

Борис Гройс²

Два приведенные в эпиграфе высказывания вызывают целый ряд интересных исторических и методологических вопросов, связанных с возникновением дискурсов глобальной истории искусства вообще и истории современного искусства в частности. Будучи рассмотрены вместе, они высвечивают присущее словосочетанию «московский кон-

цептуализм» противоречие, в котором западное понятие («концептуализм») сопряжено с предполагаемо восточным именем собственным («Москва») с тем, чтобы последнее могло быть наделено властью привилегированного «интернационального» художественного дискурса и в то же время было способно расширять и склонять этот дискурс по геополитическим падежам более всеобъемлющего набора художественных практик³. История концептуального искусства находится на переднем крае такого рода ревизионистской историографии, а «концептуализм» стал основным понятием, с помощью которого стремятся к этому единству⁴. Однако в этом поле Тупицына и Гройс занимают противоположные позиции.

Тупицына основывается на эстетической и концептуальной моделях, разработанных московской концептуальной школой, чтобы «успешно состыковать» концептуализм с западным дискурсом концептуального искусства через некую априорно учрежденную исторической гармонию. Тогда как Гройс считает, что обозначение «Москва» обладает достаточной особостью, чтобы «перевесить» любой термин западной истории искусства. Только благодаря данной отличительной особенности (нежели дискурсивному

*Настоящая статья является доработанным текстом доклада, представленного 6 ноября 2015 года в фонде «Виктория — искусство быть современным» в Москве. Впервые опубликовано в *Afterall* 42 (Autumn/Winter 2016). Р. 110–117. Перевод публикуется с разрешения автора.



Илья Кабаков «Человек, который улетел в космос из своей квартиры». Недатированный эскиз. Акварель, фломастер, карандаш, мел и корректирующая жидкость. 34 x 23 см. Предоставлено Илей и Эмилией Кабаковыми.

совпадению), согласно Гройсу, русское искусство XX века становится частью интернациональной истории искусства. Речь идет скорее об интернационализме совокупного единства самодостаточных художественных наций, нежели об экспансионистском западном дискурсе или привычном советском (с его марксизмом-ленинизмом как языком Коммунистического интернационала, коммунизмом как интернационализмом).

Однако ни Тупицына, ни Гройс не рассматривают вероятность того, что «московский концептуализм» может просклонять (а может быть, уже просклонял) западный дискурс концептуального искусства до точки его критической трансформации. А ведь сама эта возможность критической трансформации дискурсов концептуального искусства посредством термина «Москва» крайне интересна, так как подобная критическая трансформация является, по сути,

ключевым опосредующим моментом в учреждении понятия современного искусства в качестве искусства постконцептуального⁵. Именно в этом контексте изобретенный Гройсом термин «московский концептуализм» собственно и оказывается уместным. Ибо исходно в этом анализе Гройса, конечно, присутствовало еще одно, впоследствии вытесненное, концептуальное обособляющее среднее звено — слово «романтический» — «Московский романтический концептуализм» в названии его ныне широко известной статьи 1979 года, опубликованной во Франции на русском и английском языках⁶. Ретроспективно эта публикация с ее двумя разноязыкими колонками на полосе и фотографией автора паспортного формата кажется чем-то вроде концептуального произведения, которое запускает своего рода превращение автора в фикцию, в героя своего собственного рассказа. Сам он вспоминает, что в процессе создания этого текста «использовал слово “романтический” как раз для того, чтобы подчеркнуть различие между англо-американским концептуальным искусством и московскими художественными практиками»⁷. Концептуальное искусство в этот период ассоциировалось в основном с относительно ограниченным канонem преимущественно нью-йоркских художников — в первую очередь Сол ЛеВиттом, Джозефом Кошутом и британской группой «Art & Language», а в критической литературе доминировало их «аналитическое» самопонимание, исходившее из математического и лингвистического анализа⁸. Так что термин «романтический» — примененный Гройсом для «сочетания беспристрастного культурного анализа с романтической мечтой о подлинной культуре» — имел эффект радикального различения⁹. Однако в 1980-е годы от уточняющей терминологии «романтический» быстро отказались. «Московский концептуализм» получил применение в качестве преимущественно геополитического ярлыка, охватывающего более широкую группу московских художников, чем ту, к которой относились собственно художники-«романтики» — тогда как аспекты художественного определения «романтический» в строгом смысле, на самом деле, применимы в равной мере к художникам из Ленинграда и Одессы, чьи

практики могли проходить через Москву, но имели иные происхождения.

Вес термина «Москва» в анализе Гройса оказался достаточным большим, чтобы перевесить — или, по крайней мере, инкорпорировать в него также и термин «романтический». «Счастливая Москва»¹⁰. Это не просто весомость города как метонимии страны, где он — ее притягательная столица — сама по себе метонимичная имперской власти; это в конечном итоге вес самого термина «история». «В искусстве московского концептуализма, — пишет Гройс, — определенный период новейшей истории, а именно, история реализации коммунистического проекта, наконец, становится формой»¹¹. Согласно Гройсу, «московский концептуализм», следовательно, становится метонимией художественного выражения повседневной жизни в Советском Союзе. Московский концептуализм, следовательно, становится ретранслятором, соединяющим определенный корпус (российских) работ, которые он изначально обозначал, с гораздо более широким спектром восточноевропейского искусства, основу для обеспечения единства которого он одновременно и предоставляет — повседневность советского коммунизма¹².

В то же время именно «концептуалистский» компонент в этом словосочетании позволил интегрировать этот более широкий спектр произведений в то, что Тупицына называет «общекультурной парадигмой» «дискурсов, разрабатывавшихся на Западе»: то есть в нарождающийся жанр, теперь известный как «история современного искусства». Так что здесь имеют место две разновидности международного языка: язык марксизма-ленинизма, коммунизма как интернационализма — центральный текстуальный и образный компонент повседневности советского коммунизма — и художественно-исторические языки «концептуального искусства», а затем и «современного искусства».

Гройс не упоминает различие между «концептуальным искусством» и «концептуализмом» как критическими и историческими понятиями — хотя именно выбор по умолчанию второго термина позволил ему обойтись без сравнительного анализа отношений обсуждаемого направления российского искусства и «основополагающих» концептуаль-

ных практик в Нью-Йорке в 1960-х годах. Изм-термин обозначает менее тесное родство, почти полное ослабление этих связей. В этом отношении концептуализм функционирует как опосредующий термин между «концептуальным искусством» и «современным искусством» как критическими категориями, обобщая первое и конкретизируя последнее. А в 1990-е именно московский концептуализм, наряду с латиноамериканским концептуализмом, начал играть центральную геополитическую роль в этом опосредующем движении обобщения. Собственно говоря, здесь происходит последовательное развитие ключевых художественно-исторических терминов и понятий, которое выглядит следующим образом: концептуальное искусство, концептуализм, концептуализмы, современное искусство, постконцептуальное искусство. Это последовательное развитие, имеющее нарративную логику, которая ретроспективно сверхдетерминирует понятийную динамику последовательности.

Ретроспекция играет конституирующую, почти ретроактивную роль в данном художественно-историческом повествовании. (Ретроспекция — эпистемологическая категория, выражающая взгляд назад. Ретроактивность — темпорально-онтологический процесс, путем которого то, что Вальтер Беньямин называл последующая жизнь, *Nachleben*, произведения, начинает определять то, чем оно является, а, следовательно, то, чем оно было, хотя парадоксально не могло быть тем же самым в свое время.) Ретроактивное устройство критических категорий приводит к тому, что термин «московский концептуализм» означает сегодня нечто большее, чем то, что он означал, когда только был создан в 1979 году. В частности, значение «московского концептуализма» было сверхдетерминировано тем, что мы могли бы определить как эффект Кабакова¹³. Именно роль Кабакова в развитии формы инсталляции на Западе начиная с середины 1980-х годов и до конца 1990-х ретроспективно сверхдетерминирует значение «московского концептуализма» как привилегированного момента в переходе от «концептуального искусства» к «современному искусству» и, следовательно, как означающего концептуального характера самого современного искусства, характера, который,

как я утверждал в другом месте, лучше всего схватывается идеей постконцептуального искусства, или постконцептуального характера современного искусства как такового. Однако прежде чем мы рассмотрим структуру и опосредующую функцию поля концептуализмов, необходимо восстановить наиболее, пожалуй, устойчивые свойства в интерпретациях концептуального искусства 1960-х годов в отношениях с их вытесненным советским происхождением.

Дематериализация: советская генеалогия

Как хорошо известно, термин и понятие «концептуальное искусство» в своем основополагающем и до сих пор доминирующем англо-американском смысле (представляющем также и небольшой набор конкурирующих практик, типа «минималистского искусства») можно проследить начиная с 1967–1969 годов — отличая его от более раннего термина Генри Флинта «концептное искусство» (который был привязан к категории медиума) — от знаменитых текстов Сола ЛеВитта («Параграфы о концептуальном искусстве», 1967), Люси Липпард и Давида Чандлера («Дематериализация искусства» 1967/1968), группы «Art & Language» (введение в «Искусство-язык: журнал концептуального искусства», май 1969) и Джозефа Кошута («Искусство после философии», 1969)¹⁴. Конечно, некоторые из практик, к которым отсылает эта идея, очевидно предвосхищают ее формулировку, восходя, по крайней мере, к 1961 году, к конъюнктуре, непосредственно предшествовавшей движению Флуксус в Нью-Йорке, но также еще более ранней, вплоть до первых работ Дюшана.

В раннем критическом дискурсе концептуального искусства в связи с его отношениями с категорией московского концептуализма следует отметить два важных момента. Первый — *сингулярность* и *универсальность* утверждения идеи концептуального искусства в ее самых крайних «аналитических» формах. Второй связан с интригующей исторической вероятностью на фоне одной из ее главных и наиболее устойчивых интерпретаций, а именно идеи дематериализации, в которой концептуальное искусство оказывает

ся частью *последующей жизни* не Дюшана, а советского конструктивизма 1920-х годов.

«Универсальность» идеи концептуального искусства происходит от его притязаний на переопределение искусства как такового; наиболее известным является следующее заявление Кошута: «Все искусство (после Дюшана) — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально»¹⁵. Группа «Art & Language» сформулировала свою программу столь же определенно. (Среди ключевых основателей относительно сдержанным был лишь ЛеВитт: он считал концептуальным только определенного рода искусство среди прочего.) Это были критико-философские утверждения. Наиболее широко распространенным — и немедленно оспоренным, например, группой «Art & Language»¹⁶ — стал тезис о «дематериализации», авторство которого сегодня закреплено за Люси Липпард, хотя впервые он был заявлен в короткой статье Липпард и Джона Чандлера «Дематериализация искусства», написанной в конце 1967 года и напечатанной в февральском выпуске *Art International*. Этот текст лег в основу первого подзаголовка знаменитой антологии Липпард 1973 года «Шесть лет: дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972 год: книга перекрестных ссылок на информацию по некоторым эстетическим границам: состоит из библиографии, в которую включены фрагментированный текст, произведения искусства, документы, интервью и подборки статей, расположенные в хронологическом порядке и посвященные так называемому концептуальному искусству, или искусству информации, или искусству идей, с упоминанием таких трудно определяемых областей, как минимальное искусство, искусство антиформы, искусство систем, земляные работы или процессуальное искусство, практикуемое ныне в обеих Америках, Европе, Англии, Австралии и Азии (с некоторыми политическими подтекстами) под редакцией и с аннотациями Люси Р. Липпард». Нет сомнений, это одно из величайших названий книги всех времен.

Источник этой концепции дематериализации, как я полагаю, лежит не просто в интуитивном ощущении процессуальной немате-

риальности результатов художественных практик середины 1960-х годов и их отношений к языку и перформансу в особенности, а восходит к гораздо более ранним явлениям, к советскому авангарду, а именно к статье Эля Лисицкого 1926 года «Наша книга», перевод которой на английский язык появился в 41-м номере журнала *New Left Review* за январь–февраль 1967, то есть за несколько месяцев до того, как Липпард и Чандлер написали свое эссе¹⁷. В статье Лисицкого дематериализация ассоциируется не с языком, понятием или ментальной репрезентацией, а с энергией.

«Идея, которая сегодня движет массой, носит название “материализм”, но для самого времени характерна дематериализация. Пример: переписка растет, множатся письма, исписанная бумага, материала расходуется все больше, это высвобождает телефонный разговор. Затем растет электросеть, проводящий материал, это высвобождает

радио. Материал сокращается, мы дематериализуемся, мы вытесняем инертные массы материала расширяющимися энергиями. Это знак нашего времени»¹⁸.

За этим пассажем следует табулированное сравнение средств передвижения с языковыми «средствами передвижения»:

ИЗОБРЕТЕНИЯ	ИЗОБРЕТЕНИЯ
В ОБЛАСТИ	В ОБЛАСТИ
РАЗВИТИЯ	РАЗВИТИЯ
МЫСЛИ	ОБЩЕСТВА
Артикулированная речь	Прямохождение
Письмо	Колесо
Книгопечатание	
Гутенберга	Повозки, влекаемые силой животных
?	Автомобиль
?	Аэроплан ¹⁹ .

В таблице имеются топологические проблемы, уже зарезервированные для компьютера и цифровых технологий. А пока, преж-



Художники, участвовавшие в «Январской выставке», 1969. Фото Сет Сигелауб. Слева направо: Роберт Барри, Дуглас Хьюблер, Джозеф Кошут, Лоренс Винер. Предоставлено фондом Выход, Амстердам.



«Коллективные действия» «Русский мир», 1985. Кураторская аннотация для русского павильона на 56-й Венецианской биеннале, 2015, указывающая четырех участников, впоследствии имевших персональные выставки в русском павильоне в постсоветский период. Фото Наташа Польская. Предоставлено фондом Stella.

де чем произошла всеобщая замена книги «самозвучащими или кинозвучащими формообразованиями», высказывается мнение, что требуется новый графический язык: интернациональная «иероглифическая книга» как противоположность национальной «буквен-

ной книге». Таким образом, этот универсализм был подлинно «анационален» в противоположность «языку» группы «Art & Language», который, конечно, был английским языком, пусть даже и являющимся заменой обсуждаемого в то время идеального языка философских пропозиций. В этом отношении можно сказать, что в своей основополагающей манифестации «концептуальное искусство» действительно было *англо-американским*, хотя многие из его основных последователей были японцами (Йоко Оно, Он Кавара), европейцами (Ханна Дарбовен, Бас Ян Адер) и южноамериканцами (Элио Ойтисика).

Приоритет энергии над языком как средством «дематериализации» значительно расширяет рамки «концептуального искусства» (отыгранного в экстенсивном определении липпардовской антологии) и служит прообразом критического расширения концепции в ходе последующих десятилетий. В отношении знаменитой фотографии Сета Сиглауба с нью-йоркской «бандой четырех» концептуального искусства, например, это расширение понятия предполагает приоритет Роберта Барри и Дугласа Хьюблера (слева) над Кошутом и Лоренсом Винером (справа) — что является инверсией обычного порядка написания истории. Интересно поместить эту фотографию в стиле рок-группы рядом со знаменитой фотографией группы «Коллективные действия», которую Тупицына поместила в вестибюле Российского павильона в Венеции в 2015 году, чтобы произвести диалектический образ тождества в различии концептуального искусства в Москве на сегодняшний день.

Однако случилось так, что, вместо имманентного расширения концептуального искусства как критической категории, в большей части кураторской и критической литературы начиная с конца 1970-х и в последующий период (особенно показательно в статье Гройса 1979 года), вплоть до выставки «Глобальный концептуализм» в музее искусства Квинс в Нью-Йорке в 1998 году и после, увеличивалось развертывание более общего изм-термина, концептуализм, который охватывает геополитически расширившийся диапазон художественных контекстов в духе исторического обобщения²⁰.

Параллельно получило развитие подражательное и часто шутовское неоконцептуальное искусство в практиках нового поколения художников в 1990-х в Британии и США, для описания которого также часто используется контаминированный термин «концептуализм», что еще больше ослабляет остаток его критического запаса.

Концептуализм: две критические стратегии

Категория «концептуализм» является частью последующей жизни концептуального искусства, от которого само понятие «концептуальное искусство» тем не менее следует критически обособить. Расширенная плюрализация практик, свойственная для структуры «изма», предполагает признание невозможности сильной аналитической версии концептуальной программы. В противоположность заявленной универсальности и сингулярности «концептуального искусства», такая плюрализация необходимо приводит к релятивизации. Основной формой плюрализации концептуализмов было умножение относительно независимых национальных контекстов: московский концептуализм (замещающий российский концептуализм), латиноамериканский концептуализм (и более конкретно — аргентинский и уругвайский концептуализмы²¹), польский концептуализм, чешский концептуализм, китайский концептуализм и так далее.

В результате этого возникает два вопроса: первый, зоны легитимности применения этого ярлыка даже в самом широком смысле («Существует ли такая вещь, как африканский концептуализм?» — спрашивает Окви Энвейзор в своей хорошо известной работе²²); и второй, теоретический модус его глобальной тотализации и сугубо геопространственной унификации, как это было показано на выставке «Глобальный концептуализм». Ответы на оба эти вопроса привели к расколу на противоположные лагеря. В отношении применимости ярлыка «концептуализм», с одной стороны, можно выделить экспортно-импортную модель влияния, главным вопросом которой является «Кто и где читал *Artforum* и *Studio International* в се-

дине и конце 1960-х?» (На самом деле гораздо больше художников, чем вы могли бы подумать.) С другой стороны, имеется модель множественных путей движения к более-менее общей цели. Первая версия ведет к модели тотализирующего метода, агрегации/накопления новых национальных контекстов для выведения единой художественной идеи, а вторая — к персептивистскому умножению универсалий, что требует, чтобы мы рассматривали всю историю во всех ее проявлениях с точки зрения определенного геополитического контекста, как это делает, например, Луис Камницер в своей книге «Концептуализм в латиноамериканском искусстве: дидактика освобождения»²³.

Так какое же место «московский концептуализм», и «московский романтический концептуализм» в частности, занимают в этой истории?

Как мы видим, характерная особенность статьи Гройса заключается в попытке дать художественно-критическое уточнение геополитическому ярлыку при помощи термина «романтический». Несмотря на заявленную «тяжеловесность» термина «Москва», методологическое бремя различия лежит на компоненте «романтический», в то время как термин «концептуализм» выступает в роли не более чем немого абстрактного фона, позволяющего сделать сравнение. Однако, если углубиться в философию раннего немецкого романтизма, можно обнаружить аргументы в пользу философски «романтического» статуса концептуального искусства *tout court* как философски ориентированной практики родовой (не основанной на медиуме) концепции искусства. Или, говоря другими словами, если перечитать философский романтизм генеалогически, с точки зрения современного искусства, то задним числом, ретроактивно, можно найти предвосхищение концептуального искусства²⁴.

Здесь на карту поставлен существующий приоритет поэтики над эстетикой. Именно поэтому Жак Рансьер так сильно ошибается в том, что он называет «эстетическим режимом». Этот романтизм был выражен негативно в ныне классическом англо-американском концептуальном искусстве, в его кампании против эстетической институции зрителя-со-

зерцателя, как это было теоретизировано, в частности, Чарльзом Харрисоном из группы «Art & Language»²⁵, а также позитивно — теми американскими концептуальными художниками, которым, как Роберту Смитсону, была присуща более сильная романтическая установка, и, совершенно открыто — концептуальными художественными практиками в Москве, как это теоретизировано Гройсом. Можно сказать, что Гройс находится в таком же отношении к Кабакову и группе «Коллективные действия», как Чарльз Харрисон к группе «Art & Language»: он также ведет двойную игру, являясь одновременно и местным информантом, и международным медиатором. Как об этом пишет Гройс в отрывке, посвященном Льву Рубинштейну, жизнь проживается так, как что-то «прочитывается»: «Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. <...> "и вещи станут знаками поэтического ряда"»²⁶. Именно этот поэтический ряд связывает концептуальное искусство (все концептуальное искусство) и концептуальные аспекты всего искусства с нарративом, и, в особенности, с традицией устного рассказа.

Коридор двух банальностей

В альтернативной институции квартиры как выставочного пространства Москвы 1982–1984 годов повседневная жизнь пересказывается путем накопления и перераспределения ее объектов, так что сама квартира быстро становится не просто сценой для выставки, а частью самой нарративной структуры выставляемого объекта. Подобное «квартирное искусство», или, как его прославили, апарт было и сценой создания персонажей, в которую посетители вроде Кабакова вкладывали свою производительную субъективность, и местом сконструированного мира, где под одной крышей жили апарт-художники и их произведения²⁷. В своей роли замкнутого фиктивного пространства, в котором художники отыгрывали различных персонажей, московская квартира представляет собой опосредующую форму перехода к искусству инсталляции как доминирующему жанру современного искус-

ства, имманентному «московскому концептуализму». Работы Кабакова, показательные для этого перехода, включают в себя: «Человек, который улетел в космос из своей квартиры» (1985, впервые выставлялась в Нью-Йорке в 1988 году) и «Человек, который никогда ничего не выбрасывал» (1988, часть постоянной экспозиции, расположенной в здании норвежского национального банка в Осло, принадлежащего Национальному музею искусства, архитектуры и дизайна). Мусор был центральной темой живописи графиков и расписаний начала 1980-х, такой, как «Расписание выноса помойного ведра», 1980. «Человек, который улетел...» и «Человек, который никогда...» представляют собой переходные работы от Кабакова — московского концептуалиста к Кабакову — международному автору инсталляций 1990-х в траектории, которая двигалась дальше к таким масштабным работам, как инсталляция «Монумента» в Гран Пале в Париже 2014 года, в рамках которой был возведен ряд отдельных комнат/зданий, производящих множественность инсталляционных пространств.

Этот переход также включает в себя эксплицитное взаимодействие творчества Кабакова с каноническим нью-йоркским концептуальным искусством поздних 1960-х, которое приняло форму совместной с Кошутом работы/инсталляции «Коридор двух банальностей», показанной в Центре современного искусства в Уяздовском замке в Варшаве²⁸. Эта выставка продемонстрировала диалектическое тождество и различие между «Нью-Йорком» и «Москвой» в последующей жизни определенной ветви концептуального искусства как искусства инсталляции. Именно здесь, после 1989 года, та «локальная проблематика», о которой говорит Тупицына, формировалась в новый интернациональный (который вскоре стал глобальным транснациональным) язык искусства. Работа состоит из текстов (а в случае Кабакова — из нескольких почтовых открыток с изображениями): с московской стороны, из вымышленных текстов повестки дня и протоколов заседаний жильцов коммунальной квартиры, с нью-йоркской — цитат знаменитых людей, приближающихся к «трюизмам» Дженни

Хольцер — бессмысленной риторики определенного рода международной политики²⁹. Эти два геополитически весьма различных вида банальности диалектически тождественны в своей взаимной банальности как таковой. Кабаков ищет свое место в интернациональном генеалогическом древе, Кошут ищет критического искупления исторического смысла³⁰. Здесь специфика «московского концептуализма» («художественное выражение повседневной жизни при советском коммунизме» — конструктивисты бы сказали: «материальное выражение коммунистических структур!») одновременно и передается, и внутренне отрицается родовым форматом искусства, который он частично учредил, но который сегодня полностью сверхдетерминирует его художественный эффект в переходе от московского концептуального искусства к протоглобальному современному искусству. В этих условиях он уже не является носителем советской истории, процесс превращения советского в фикцию стирает различие между историей и фикцией, позволяя фикции поглотить историю; или, говоря другими словами, советская история поглощается историей западного искусства. «Москва», избавленная от собственной «весомости», не сравнится с западным термином «современное искусство». В этом состоит эффект Кабакова.

Перевод с английского ЕЛЕНЫ ИЛЬЧЕНКО и МАРИИ ЧЕХОНАДСКИХ.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Маргарита Тупицына, заявление куратора российского павильона на 56-й международной выставке искусства, Венецианская биеннале 2015 года. Цит. по Мастеркова-Тупицына М. (сост.) Ирина Нахова: Зеленый павильон. М.: Stella Art Foundation, 2015. С. 41. Мы полагаем, что под формулировкой «исторический авангард» Тупицына понимает период с начала Первой мировой войны до появления фашизма в Германии и сталинизма в СССР, т.е. 1914–1933 гг. О смысле понятия «исторический» (в его противопоставлении «нео») авангард см. в Бюргер П. Теория авангарда (1974). Перевод с немецкого Сергея Ташкенова. М.: v-a-s press, 2014.



Никита Алексеев на первой выставке в галерее AP-TART, Москва, 1982. Фото Георгий Кизевальтер. Архив Музея современного искусства «Гараж», коллекция Георгия Кизевальтера.

² Groys B. Introduction // History Becomes Form: Moscow Conceptualism. Cambridge: The MIT Press, 2010. P. 7.

³ Представление, будто Москва — это «восточное» имя, конечно, является чисто западным. В самой России оно в течение долгого времени ассоциировалось с «западническим» воображаемым.

⁴ См., в частности, Camnitzer L., Farver J., Weiss R. (eds.) Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. Exh. cat. New York: Queens Museum of Art, 1999; Camnitzer L. Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. Austin: University of Texas Press, 2007. Альтернативная попытка внутреннего расширения понятия «концептуальное искусство» на исторической основе делается в Osborne P. Survey // Osborne P. (ed.) Conceptual Art. London: Phaidon, 2002. P. 14–51.

⁵ Определение современного искусства как искусства постконцептуального обосновывается в Osborne P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013, в особенности Р. 3 и Р. 46–53.

⁶ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // *А-Я* № 1 (1979). С. 3–11. *Прим. ред.* Впервые текст был опубликован в ленинградском машинописном самиздатском журнале: 37 № 10 (1978). Перепечатано в Гройс Б. *Утопия и обмен*. М.: Знак, 1993. С. 260–274.

⁷ Groyes B. *History Becomes Form*. P. 7.

⁸ На самом деле, положение вещей не изменилось и в новом столетии. В наиболее полной антологии, изданной на рубеже веков — *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, под редакцией Александра Альберро и Блейка Стимсона — отсутствует какое-либо упоминание концептуальных художественных практик в Москве. Помимо англоговорящего мира и Европы упоминается только Латинская Америка. О спектре разнообразия философских взглядов в рамках даже этого узкого диапазона практик см. Osborne P. *Conceptual Art and/as Philosophy* // Bird J., Newman M. (eds.) *Rewriting Conceptual Art: Critical and Historical Approaches*. London: Reaktion Books, 1999. P. 47–65.

⁹ Groyes B. *History Becomes Form*. P. 7. Выделение наше. Среди первого поколения канонических американских художников-концептуалистов только практики Дэна Грэма основывались на форме культурного анализа. См. Graham D. *Rock my Religion: Writings and Art Projects, 1965–1990*. Edited by Brian Wallis. Cambridge: The MIT Press, 1993.

¹⁰ Платонов А. Счастливая Москва // *Собрание сочинений*, том 4. М.: Время, 2011. С. 9–110.

¹¹ Groyes B. *History Becomes Form*. P. 3.

¹² Собственно само понятие повседневной жизни («быт» по-русски) имеет одним из своих основных генеалогических истоков советские дискуссии 1920-х годов. См. Roberts J. *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. London: Pluto, 2006. Chapter 1; Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge: The MIT Press, 2005. Chapters 1 and 2.

¹³ См. специальный выпуск журнала *October*, посвященный Марселю Дюшану, «The Duchamp Effect», *October* 70 (Fall 1994).

¹⁴ Alberro A., Stimson B. (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. P. 12–16, 46–50, 98–104, 158–177, соответственно.

¹⁵ Кошут Дж. Искусство после философии // *Искусствознание* № 1 (2001). С. 543–563. Цитата на С. 549.

¹⁶ Отрывок воспроизведен в Lippard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966–1972*. Berkeley: University of California Press, 1973. P. 43–44.

¹⁷ Lissitzky E. *The Future of the Book* // *New Left Review* vol. 1 no. 41 (January/February 1967). P. 39–44. Первоначально как «Unser Buch» опубликовано в Gutenberg-Jarhbuch. Mainz: Internationale Guttenberg-Gesellschaft, 1926–1927. Я благодарен Хуану Ринальди за то, что он указал мне на этот перевод в ходе своего исследования медийного искусства в Аргентине в 1960-х, где влияние Лисицкого очевидно. См. Rinaldi J. *Art and Geopolitics: Politics and Autonomy in Argentine Contemporary Art*. Doctoral dissertation. London: Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University, 2013.

Прим. ред. На русском текст опубликован в Лисицкий Э. *Наша книга* // фон Зиховски Р., Тиман Г. (сост.) *Книгопечатание как искусство*. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. М.: Книга, 1987. С. 229–240, доступно по <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lissitzky/unbuch.htm>.

Осборн использует коннотацию движения в английском переводе Лисицкого, когда сопоставляет со средствами передвижения «verbal traffic». В русском тексте на этом месте «изобретения в области развития мысли».

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Нет сомнений, что вопреки тому, что в тот исторический момент кураторы были ограничены в получении информации и многие работы остались для них недоступны, но благодаря своему замыслу выставка «Глобальный концептуализм» была крайне важным проектом. См. Camnitzer L., Farver J., Weiss R. (eds.) *Global Conceptualism*.

²¹ Но не бразильский концептуализм, что примечательно — исторически в качестве национальной категории и в данный конкретный момент в литературе — из-за, вероятно, обособленности постнеоконкретистской линии. См. Camnitzer L. *Conceptualism in Latin American Art*.

²² Enwezor O. *Is There Such a Thing as African Conceptualism?* // Hassan S., Oguibe O. (eds.) *Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art*. Ithaca: Forum for African Arts, 2002. P. 72–82.

²³ Camnitzer L. *Conceptualism in Latin American Art*.

²⁴ См. Osborne P. *Anywhere or Not At All*. Chapter 2. Более того, ввиду отсутствующей теоретизации концептуализма как «изма» (в отличие от «концептуального искусства») в данном случае обнаруживается не столько очевидная, скрытая философская логика, со своей независимой генеалогией. Это логика концептуализма не как категории истории или критики искусства, но как чисто философского положения. В широком смысле — это теория, которая утверждает наличие универсалий, но только в качестве мыслительных понятий. Это современная версия схоластического номинализма. Если вы посмотрите значения слова «концептуализм», то, например, даже в современной Википедии вы не сможете найти под этой рубрикой описания направления в искусстве или определения соответствующей художественно-критической категории — все, что вы найдете, будет связано с описанием этого философского положения. Вера в концептуальный характер искусства не обязывает вас принимать ни одно из существующих философских положений относительно статуса понятий. Но оно является сопредельным и имеет родство с более психологичным и «духовным» философским самоопределением одних концептуальных художественных практик, в отличие от других: Левитта в отличие от Кошута, например; а также более сциентистских версий мистической ветви московского концептуализма (космизм), в рамках которого наука и мистицизм ни в коем случае не находятся в очевидной оппозиции.

²⁵ Harrison C. *Conceptual Art and the Suppression of the Beholder // Essays on Art & Language*. Oxford: Blackwell, 1991. P. 29–62.

²⁶ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Утопия и обмен. С. 265. См. также Osborne P. *Image, Information, Story: Akram Zataari After Conceptual Art*, готовится к публикации. А в российском контексте: Чехонадских М. Форма искусства как опосредование: история и устное повествование до и после концептуализма // *Художественный журнал* № 103 (2017). С. 164–175.

²⁷ См. Кабаков И. О «художнике-персонаже» // *Тексты*. Вологда: Герман Титов, 2010. С. 611–619. Перевод на английский Синтии Мартин текста 1985-го года включен в книгу в серии «Выставочные истории» журнала *Afterall: Tupitsyn M., Tupitsyn V., Morris D. (eds.) Anti-Shows: APTART 1982–84*. London: Afterall Books, 2017. P. 214–221, опубликованную совместно с Центром кураторских исследований в Бард-колледже.

²⁸ «Коридор двух банальностей» (25 апреля–3 сентября 1994) курировала Милада Слизинская.

²⁹ Типовая модель в самой работе Кошута для этой практики (использование широко известного тропа Вальтера Бенямина) — его работа «Редакционный текст в 27 частях», напечатанная в 1968 году в первом выпуске журнала нью-йоркской Школы изобразительных искусств *Straight*, который он сам редактировал. Самое недавнее и наиболее обширное воплощение беняминовской литературной фантазии — книга, состоящая исключительно из цитат — это колоссальная работа Кеннета Голдсмита *Capital: New York, Capital of the 20th Century*. London: Verso, 2015.

³⁰ Кошут в это время перерождался в венгерско-американского художника — путь к историческому смыслу через американскую политику идентичности.

Питер Осборн

Родился в 1958 году. Философ искусства.

Автор многочисленных книг, включая «Политика времени: модернизм и авангард» (1995), «Концептуальное искусство» (2002), «Где угодно или никак: философия современного искусства» (2013), «Постконцептуальное состояние» (2018).

Профессор и директор Центра исследований современной европейской философии в Кингстонском университете.

Живет в Лондоне.



Александр Бренер «Первая перчатка»,
1995. Документация акции 1 февраля
1995 на Лобном месте.
Фото Игорь Стомахин.

Джонатан Брукс Платт

Московский акционизм и неолиберальная революция

Конец прекрасной эпохи

Странно писать этот текст осенью 2017 года. Почти все мои коллеги занимаются столетней годовщиной Октябрьской революции, а я остался в 1990-х. Возможно, такова расплата. Моя давняя любовь к России началась в подростковом возрасте, когда я неверно истолковал события 1989–1991 годов: картины всеобщего ликования, которыми пестрили заполнявшие телеэфир репортажи о восточноевропейских бархатных революциях, не только не сделали в моих глазах образ коммунистического врага времен холодной войны менее привлекательным, но наоборот — еще более ярким, мощным, машинообразным, футуристическим. Конечно, две эти позиции несовместимы, но я, замороженный мельтешением образов-симулякров, этого не замечал.

Хотя, возможно, тут действует более глубокая логика. Если буржуазия достигла своего наивысшего освободительного потенциала в 1789–1792 годы (триумфальное разрушение *ancien régime* и освобождение истории от оков), то к концу XX века она избавилась от оков своей же идеологии (и от массы желающих стать буржуа), сменив ориентиры: мечту о социальной мобильности на создание нового наследственного высшего класса, национальное самоопределение — на транснациональные корпорации, а всеобщую эмансипацию — на новое порабощение: сегодняшнюю аппетитную смесь из нестабильных условий труда (прекаризация), жесткой экономии и товаризации жизни путем превращения ее в информацию (данные). Этот новый миропорядок зиждется на вытеснении 1917-го событиями 1989–1991 годов, ставшими новой моделью революции.

Историко-дискурсивный подтекст этого сдвига неисчерпаем. Буржуазная революция —

это конкретная историческая реальность модерности, момент высвобождения — с позиций контргегемонии — ее фундаментальных дискурсов, полных неразрешимых антиномий и обещаний (свобода, равенство, братство), и их законодательного закрепления. При этом одна из этих антиномий представляет собой конфликт между буржуазной действительностью и мечтой о более совершенном, но, в конечном счете, неосуществимом обществе. В этом конфликте выражается самосознание модерности как неполного разрыва в историческом времени, предвещающего второй разрыв, который и должен осуществить чаемые преобразования во всей полноте. Однако в действительности перспектива этого второго перелома постоянно откладывается, тем самым легитимируя свойственную модерности деструктивную идеологию бесконечного роста и непрерывного устремления вперед. Модерный хеппи-энд обречен на вечное заключение в темнице виртуального.

Впрочем, эту логику отложенной реализации принимают не все. Советский эксперимент, поставленный периферийной по отношению к Европе культурой, стал первой попыткой превратить первый разрыв (революционное вступление свергнувшей свой *ancien régime* Российской империи в эпоху модерности) во второй: в полное достижение цели, как бы перепрыгивая через агонию современной истории. Большинство победивших коммунистических революций XX века произошли в периферийных обществах, состоявших в основном из крестьянства — как правило, в контексте борьбы с колониальным гнетом. Таким образом, все они совмещали утопическую перспективу конца модерности с ее травматическими истоками. Однако в результате этого маневра революция эпохи модерна еще безнадежнее по-

грязля в логике постоянной отсрочки. Пожалуй, это положение дел наиболее емко выразил Андрей Платонов, описавший историческую ситуацию СССР как «первую социалистическую трагедию» и считавший, что искусство должно учить терпению, упорству и тяжелому труду на благо будущего¹. Второй разрыв по-прежнему оставался за горизонтом.

Однако следует признать, что неолиберальная революция 1989–1991 годов — трагедия и вместе с тем фарс — и была этим вторым разрывом. Как и революция 1917 года, она дала толчок целой серии похожих событий: свержению Саддама Хусейна, «цветным» революциям, Арабской весне, Евромайдану и так далее — свержению тираний за пределами Первого мира в результате бескровных народных восстаний (год от года, впрочем, становящихся все более кровопролитными и затяжными). Эти события, какие бы надежды на них ни возлагались, представляют собой бледную копию 1989–1991 годов и лишь содействуют дальнейшей экспансии глобального капитала, разрастанию прекариата и приближению условий труда к рабским. На первый план теперь выдвинулась идеологема начала эпохи современности — «распространение демократии» — маскирующая расцвет отнюдь не демократической мировой элиты. Неолиберальная революция — это такая революция, которую достаточно лишь транслировать по телевидению, сливая массам среднего класса Первого мира в качестве некоей выхолощенной версии 1789 года, что блокирует возможность солидаризации зрителей с прекариатом всех стран путем создания иллюзии, будто мир приходит к ним сам.

Последний авангард

Эта статья написана в русле исследований поздне- и постсоветского искусства, которыми я занимаюсь уже несколько лет. Моя главная цель — выявить взаимосвязь между неолиберальным разрывом 1989–1991 годов и авангардными художественными течениями ближайших к нему десятилетий. Ввиду переломного характера неолиберальной революции я считаю поздне- и постсоветское искусство *последним авангардом* (ПА), последним революционным событием в истории совре-

менного искусства. И не потому, что завершает историю искусства — невыполнимая задача! — а потому, что игнорирует эту историю и предаёт ее забвению, предвосхищая, выявляя и празднуя дискурсивный коллапс модерна. Все последующие формы производства элитарного искусства не выходят за рамки новой исторической парадигмы, которая с политико-экономической точки зрения характеризуется радикальными преобразованиями капитализма в условиях глобальной гегемонии неолиберализма, а с культурной — преобладанием тенденции к *десубъективации*, то есть исчезновению или ослаблению диалектического напряжения, некогда определявшего структуру современного субъекта. Поздне- и постсоветские художники стали первыми, кто восприняли практику десубъективации как авангардную стратегию и тем самым разрушили (растворили, предали забвению) авангард изнутри его же логики.

Однако не следует думать, что историческая роль ПА подразумевает его международную влияние или популярность. Не считая канонизации (читай — монетизации) творчества нескольких московских концептуалистов, русское искусство остается всецело провинциальным. Если воспользоваться термином Паскаля Казановы, оно так и не было «освящено» мировым арт-рынком как источник непреходящей, «универсальной» (а не только национальной) эстетической ценности². Таким образом, это авангард не только последний, но еще и беззвучный: никто не слушал его торжественных заявлений об исчерпанности авангардной практики. Теперь, по завершении целой эпохи, наш дивный новый мир уже не нуждается в эстетических революциях. Или, вернее, бесчисленное множество таких революций происходит ежедневно: все они заботливо фиксируются как «события» в новостной ленте сети фейсбук, а история искусства, соответственно, сводится к бесконечной алгоритмической хронике.

В этой статье я сосредоточусь на московском акционизме — наиболее влиятельном течении ПА постсоветской эпохи. Хотя акции и полупубличные перформансы играли заметную роль и в советский период ПА, именно в Москве 1990-х годов они впервые выходят на улицу из концептуалистских или некрореа-

листных кухонь. Московский акционизм — это еще и специфически постсоветское явление. Если ленинградский андеграунд, в котором ведущая роль принадлежала «Новой Академии» Тимура Новикова, сумел пережить переломные 1989–1991 годы и продолжил господствовать на местной арт-сцене на протяжении всего десятилетия, то в Москве перелом эпох сопровождался резким переходом влияния от представителей андеграунда к группе безвестных молодых новичков, бросивших вызов старой гвардии концептуалистской элиты. Таким образом, акционизм развивался как прямой отклик на последствия событий 1989–1991 годов и был лучше, чем какое-либо другое направление, приспособлен к логике неолиберальной революции, если не сказать — воплощал эту логику.

Между тем, если европейские и американские представители современного искусства в 1990-е активно развивали глобальную инфраструктуру, то положение московских акционистов было гораздо сложнее. Хотя признание на Западе казалось невыносимо близким, акционисты по-прежнему оставались в провинциальном гетто, не имея достаточных средств для популяризации своего творчества. По мнению искусствоведа Мишель Майданчик, шоковая тактика акционистов явилась непосредственной реакцией на эти условия, способом активно использовать новые, рассчитанные на сенсацию средства в качестве альтернативного выхода из положения³. В 1991 году, еще до официального распада СССР, Анатолий Осмоловский продемонстрировал действенность сенсационализма акцией «Э.Т.И.-текст», в рамках которой участники возглавляемой им группы «Э.Т.И.» («Экспроприация территории искусства») улеглись на Красной площади, выложив своими телами слово «х.й». Это была первая «громкая» уличная акция, замеченная как полицией, так и прессой и утвердившая метод провокационного, в панковском стиле, оповещения о себе, который еще более двадцати лет будет сохранять популярность в российском искусстве.

Впрочем, эта новая, жесткая акционистская форма адресации не сводилась к практическим соображениям. В лице акционистов ПА теперь обращался ко всему травмированному постреволюционному обществу, включая государст-

венную власть. Акционистский этос определялся уже не доверительным чувством общности, уходящим корнями в «кухонную» культуру позднего социализма, а публичным нарушением общепринятых норм и скандалом. Всегда действуя прямо и экспрессивно, акционисты врывались в дискурсивный поток искусства раннего ПА, подчас в буквальном смысле: так, в 1995 году Бренер на выступлении Дмитрия Пригова выкрикивал слово «Жжет!» до тех пор, пока мероприятие не было сорвано. Осмоловский тоже отразил произошедшую перемену в своей инсталляции «После постмодернизма остается только орать» (1992), для которой фотографировал лица кричащих русских художников и выставил эти портреты в вычурных рамах, а сам крик записал на пленку. На изощренном (а теперь и позолоченном) семиотическом фоне концептуализма выразительный арсенал акционистов предстал сведенным к грубому, нечленораздельному, а по выключению записи еще и в прямом смысле беззвучному голосу.

Отношение московского акционизма к неолиберальной революции чрезвычайно сложно. С одной стороны, он искренне идентифицирует себя (или, согласно принятой в ПА традиции радикального стеба, «сверхидентифицирует») с катаклизмом и постреволюционной ситуацией социально-политической вольницы, хаотическая энергия которых питает творчество и художественные притязания акционистов. С другой, крах этих притязаний становится важной темой их искусства, имеющей отчетливо политическую окраску. Возникшая в 1990-е годы фигура акциониста сближается с фигурой потенциального борца, пламенного революционера, почему-то занимающегося искусством вместо политики. С точки зрения акционистов, такая позиция выражала естественный протест и критику постсоветской политики как всего лишь спектакля, зрелищ без хлеба. Впрочем, стать настоящими борцами было невозможно. Акционисты могли быть только художниками, так как реальная борьба велась на других территориях, через правления крупных корпораций и неофициальные государственные каналы на Западе. Как бы то ни было, использование искусства в качестве суррогата борьбы оказалось провидческим. Художники — творческие работники, профессионалы

коммуникации, производители нематериальных благ и так далее — и по сей день выступают в первых рядах неолиберальной армии, довольствуясь лишь символической наградой за свой труд.

Выживание в условиях катастрофы

Даже беглый просмотр первых выпусков московского *Художественного журнала*, в котором главный редактор Виктор Мизиано регулярно печатал ведущих акционистов, дает ясное представление о маниакальной чрезмерности, брутальности и бешеном честолюбии, отличавших движение. То и дело мелькают зад Бренера, средний палец Осмоловского или перепачканная «шкура» Кулика, и чуть ли не в каждом номере публикуется очередной манифест за авторством одного или более участников триумvirата. Впрочем, при ближайшем рассмотрении можно заметить преобладающий дух разочарования и меланхолии. Бренер ругает русскую художественную среду: «Художническое бытование делается смехотворным, чудовищным, невыносимым для взгляда, фальшивым до неправдоподобия»⁴. Кулик сетует на русский провинциализм: «Здесь не делают погоды, здесь существуют и действуют институты второго и третьего сорта. <...> Проблема в том, как нам пробиться, выжить на мировой сцене, не оставаясь вторичными»⁵. Осмоловский утверждает, что современное искусство стало полностью предсказуемым: «Здесь нет Искусства. <...> Мы участвуем в сомнительном предприятии, сомнительность которого становится более чем очевидна после ощущения абсолютного конформизма, пропитавшего каждую молекулу современной арт-системы»⁶.

Подобная риторика вообще свойственна русской культуре Нового времени, которая всегда была одержима идеей своей мнимой второсортности и отсталости. Однако у 1990-х есть в этом отношении своя специфика. Опираясь на труды антрополога Нэнси Рис, Артемий Магун описывает дискурс катастрофизма, возобладавший после распада СССР и заразивший общество парализующим чувством беспомощности. В 1990-е годы преувеличенные жалобы на бедственные российские условия были уделом не только периодических изда-

ний, посвященных элитарному искусству. СМИ в целом наполнились описаниями ужасов прошлого и настоящего, начиная с разоблачения жестокостей сталинизма и заканчивая сенсационными репортажами о современных зверствах. По мнению Магуна, постреволюционное общество подобно меланхолику, неспособному забыть утраченный объект любви. Чувствуя себя покинутым властью того режима, который свергло, общество обращает свой нерастратенный отрицательный потенциал против самого себя. В то же время интерпретация революции как апокалиптической катастрофы приобретает характер своеобразного фетиша, оберегающего субъект от прямого столкновения с преобразующей энергией революционного события. В результате возникает преграда, оправдывающая гипериндвидуалистическое поведение вместо создания нового, коллективного политического субъекта⁷. Магун указывает на тот факт, что новая идеология «катастрофизма» зародилась не в низших слоях общества, а среди столичных интеллектуалов, которым новый режим, в сущности, оказался выгоден: «Она негативным образом заполняет место универсального, высвобождающая, оправдывая и вместе с тем маскируя эгоистическую деятельность субъекта: деятельность, которая востребована новым режимом и к которой субъект был всецело подготовлен, если учесть то дезинтегрированное и атомизированное состояние советского общества, в котором он существовал раньше»⁸.

Бренер с Куликом в диалоге, записанном для *Художественного журнала*, по-своему описывают эту ситуацию и ее импликации для арт-сцены. Выступая в образе «собаки в костюме нового русского», придуманном для проекта «Партия животных», Кулик предлагает глубоко двойственный дискурс: «О. К. Мы социальные животные, но мы дико разведены, то есть, может быть, это даже и хорошо. Тот, кто сам себя начинает осознавать как какую-то величину, описывать свои рамки, он осознает свои силы и возможности непременно вне коллективного тела. Следующий шаг — объединяться, осознав некую общность интересов, создать какую-то критическую массу, энергетическую зону. Для этого надо несколько очень крупных самостоятельных величин. А. Б. Но объединиться во имя чего? О. К. Во имя выжи-

вания, во имя экспансии тех идей, которые здесь вырабатываются; нужно создать котел, в котором это кипение энергии вызвало бы движение. Проблема выживания заключается в том, чтобы каждому выработать свой независимый, автономный базис»⁹.

В основе рассуждений Кулика лежит весьма запутанное противопоставление индивидуального и коллективного. Несколько явно обособленных «выживших» откалываются от коллективного травмированного тела — постсоветских масс — и объединяются: ситуация, напоминающая повествовательную схему зомби-апокалипсиса. Однако в этом движении выживших едва ли есть место независимой личности; Кулик описывает его языком метафор, следующих логике утраченных различий и подавляющей общности: критическая масса, энергетическая зона, кипящий котел. В действительности солидарность между этими художниками, все более разобщаемыми в процессе атомизации, невозможна, как бы ни ве-

рили они в свои силы. Энергия котла зависит от того, насколько яростной будет борьба за выживание, и борьба эта определяется не только противостоянием массе, но и внутренней конкуренцией.

Московская художественная сцена 1990-х годов, ограниченная в ресурсах и возможностях, действительно была пронизана духом острой конкуренции; эта атмосфера напрямую сказывалась на практике акционистов. Их трансгрессивные перформансы нередко принимали брутальную форму вызова, бросаемого автором самому себе или кому-то другому. Так, в двух своих работах Бренер обратился к образу спортсмена: в акции «Снега Килиманджаро» (1994) он прыгал через натянутую в проходе под аркой веревку, поднимая ее все выше, чтобы узнать предел своих возможностей, а в акции «Первая перчатка» (1995) вышел на Лобное место в боксерских перчатках и вызывал Бориса Ельцина на поединок, протестуя таким образом против войны



Анатолий Осмоловский «После постмодернизма остается только орать», 1992. Предоставлено институтом База.



Александр Бренер «Любит — не любит», 1994. Вырезка из ХЖ № 5 (1994). С. 68. Репродукция фотографии Игоря Мухина, иллюстрирующая рецензию Екатерины Шарковой на выставку Александра Бренера и Анатолия Осмоловского в галерее XL 25 апреля–3 мая 1994.

в Чечне. Одним из наиболее своеобразных примеров обращения к семантической модели конкуренции стало описание, данное Осмоловским его совместному с Бренером, Дмитрием Пименовым и Василием Шугалеем проекту «Нецезиудик» — как «революционной конкурирующей программы». В манифестах группы Осмоловский определяет слово «конкурирующий» как постпозитивистский термин (вероятнее всего, имея в виду выдвинутое Томасом Куном понятие «конкурирующих парадигм» в истории науки), означающий борьбу за «информационную» гегемонию в обществе¹⁰. Однако в контексте капиталистической вольницы 1990-х годов очевидна связь этого понятия с деловым языком («конкурентоспо-

собность»). Так, автор напечатанной в Художественном журнале рецензии на перформанс группы «Нецезиудик» с готовностью актуализирует этот более прозаический смысл, рассуждая о том, как художники «ловко обособывают свою революционную деятельность и конкурентоспособность в ситуации перемены исторических парадигм. Кто займет самое видное место на московском Олимпе, ведь конкурентов <...> предостаточно?»¹¹.

Возвращаясь к предложенному Куликом образу кипящего котла, можно заметить, что эта семантическая модель конкуренции в условиях катастрофы предвосхищает одну из главных стратегий новых, коммуникативных (или когнитивных) форм капитализма, возобладавших при неолиберальном миропорядке. Джоди Дин называет эту стратегию «сетевой эксплуатацией» (network exploitation), при которой создание и стимуляция общего поля производства (фильмов, романов, научных статей, интернет-блогов и так далее) направлены лишь на поиск и монетизацию избранной группы «победителей», которые и пожинают все плоды. Дин пишет, что эта логика все отчетливее проявляется в неолиберальных условиях труда вообще: во все большем числе профессий — вслед за творческими как очевидным образцом — складывается ситуация, в которой «не только считается удачей получить работу, должность или зарплату,

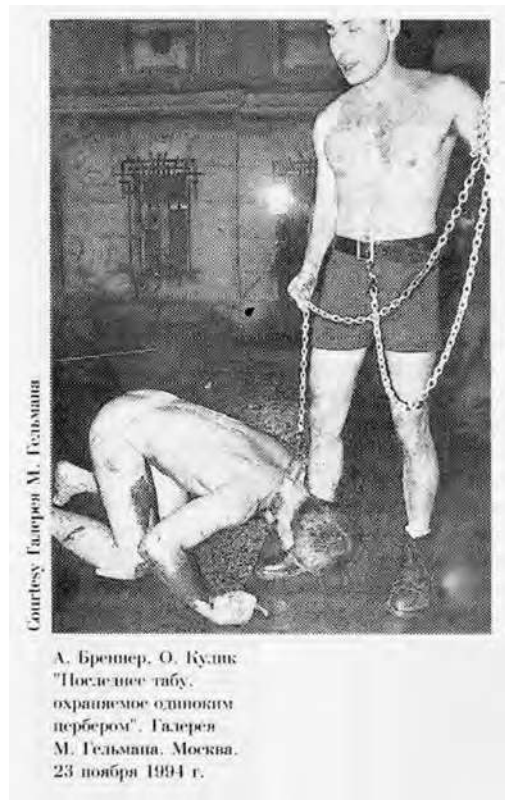


Анатолий Осмоловский «Мой путь», 1994. Вырезка из ХЖ № 5 (1994). С. 71. Репродукция фотографии Павла Горшкова, иллюстрирующая рецензию Виталия Пацукова на выставку Анатолия Осмоловского в галерее Марата Гельмана 7–27 июня 1994.

но и все больше заданий и проектов организуется в соревновательной форме, т.е. оплачивается труд только тех работников, которые победят. Люди работают за сам шанс на оплату своего труда»¹².

Реальные победители в неолиберальном обществе — это корпорации, которым выгодны эксплуатирующие условия труда, а для всех остальных разница между победой и выживанием становится пренебрежимо малой; последнюю идеологему Дин тоже рассматривает подробно: «В условиях острой конкуренции и неравенства "умеющий выживать" (*survivor*) становится бесконечно притягательной идентичностью, оправдывающей выживание любыми средствами. Выживание самоценно. Промachi и неудачи — это новые вызовы, в конечном счете еще убедительнее доказывающие умение выживать. <...> Такие чувства, как гнев, подозрительность и готовность защищаться, оправдываются (полагаться можно лишь на себя) и оказываются потенциально полезными психическими орудиями, помогающими сохранять невозможную индивидуальность»¹³. По мнению Дин, культура выживания носит психотический характер и восходит к чувству утраты (или лакановскому «отбрасыванию») символической власти; такая культура проникнута «всеобъемлющим, всепожирающим недоверием. Каждый сталкивается с властью напрямую и в одиночку»¹⁴. В таком мире просто сводить концы с концами уже считается признаком большого успеха, в результате чего многие испытывают сильную тревогу, стараясь «выиграть» достаточно высокооплачиваемую работу ради «выживания» в своей сфере деятельности. Мы барахтаемся в куликовском котле энергии, но мало кому удается подняться на поверхность и удержаться на плаву.

Сложившийся в московском акционизме дискурс выживания не следует рассматривать как простую иллюстрацию этого аспекта неолиберализма. Акционистская разработка идеологемы выживания по меньшей мере на десять лет опережает упрочение позиций сетевой эксплуатации как экономического состояния, утвердившегося в странах Первого мира. С моей точки зрения, эта первенство свидетельствует об историческом значении 1989–1991 годов, ознаменовавших начало



Олег Кулик и Александр Бренер «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», 1994. Вырезка из ХЖ № 6 (1995). С. 64. Документация акции 23 ноября 1994 в галерее Марата Гельмана, иллюстрирующая «Обзор сезона» — дискуссию Александра Балашова, Дмитрия Гутова, Евгении Кикодзе, Ирины Кулик, Виктора Мизиано, Юлии Обыковой и Дмитрия Пригова.

новой эпохи, и о характерной мгновенной реакции на эти революционные преобразования в странах Второго мира. Акционисты не обязательно считали психотическую культуру выживания неприемлемой. Они могли и приветствовать ее как источник виталистической энергии. Опираясь на созданную ПА богатую традицию радикального стеба, акционисты заранее инсценировали психотический коллапс символической власти, тем самым смягчая его травмирующий эффект.



Олег Кулик «Кулик — это все-таки птица», 1995. Документация акции 22 сентября 1995 в галерее 21 в Санкт-Петербурге. Предоставлено автором.

Работа с толпой

Согласно теории Магуна, меланхолический фетишизм есть необходимая стадия постреволюционного формирования нового политического субъекта. Революционное событие расходует свой заряд отрицания, но это не приводит к тотальному обновлению, так как часть заряда всегда остается нерастраченной. Эта остаточная отрицательность подлежит интернализации субъектом, который работает с последствиями события, оставаясь верным его истине и стремясь исполнить его обещания. Именно субъекту предстоит построить новые институты и закрепить новые законы общества, возникшего на обломках старого режима. Но чтобы это могло произойти, меланхолический фетишизм не должен выходить за рамки временной защитной меры, структурированной вокруг «пустоты» события, незавершенности перемен; эту-то «пустоту» новые субъекты и заполняют «воображаемыми апокалиптическими сценариями». Однако в определенный момент субъект должен отказаться от своего

фетиша (как ребенок оставляет переходный объект), преодолеть меланхолию и приступить к работе скорби и отделения.

По мнению Магуна, как раз этого поворота и не сумела осуществить антикоммунистическая революция: «Отступ революционного субъекта назад, к прошлому, а также к самому себе не привел к дальнейшему “прыжку с разбега” — субъект остался там, куда отступил»¹⁵. Из 2017 года будет правомерно сказать, что эта неудача, впоследствии повторявшаяся с каждой новой копией 1989–1991 годов, повлекла за собой тяжелые последствия. Основанное на идеях катастрофизма общество неустойчиво; субъект обречен на неминуемый крах. Не в этом ли заключается истинная историческая цель неолиберальной революции? Не в этом ли выгода капитала, извлеченная им из разрушения Второго мира? Из политического субъекта, стремившегося сохранить верность революционным идеалам модерна, мы превратились в психотиков, занятых выживанием в условиях нескончаемой

катастрофы, чей труд лишь способствует становлению нового наследственного высшего класса. Теперь, когда с момента победы неолиберальной революции такое «выживание» длится вот уже целое поколение, можно с уверенностью утверждать: десубъективация стала повесткой дня.

Московские акционисты последовательно стремились соотносить свою практику с революционной или постреволюционной политикой. Иногда они обращались к семантической модели построения новых демократических институтов. Так, Кулик написал открытое письмо, в котором призывал основать новый музей современного искусства и нападал на куратора Андрея Ерофеева, чье художественное собрание в Царицыно не подкреплялось надлежащей «конституцией»¹⁶. В одном из манифестов группы «Нецезиудик» Осмоловский назвал современный авангард радикальной «законодательной инициативой»¹⁷. Однако чаще всего акционисты обращались против рациональных демократических институтов и практик или использовали их как отправную точку для безудержного карнавального действия. Так, мишенью работы Кулика «Опыты зооцентризма» (1995) стала гражданская политическая акция «Ученые в клетке»: в знак протеста против закрытия своего института группа научных работников провела день в вольере орангутангов Московского зоопарка. Ход акции нарушил Кулик, который, появившись голым и взобравшись на крышу вольера, начал прыгать по клеткам, кидаться бананами и подражать крикам обезьян. В 1995 году Марат Гельман провел в аудитории Политехнического музея пародийный конкурс с дебатами; победителю доставалась «партия под ключ». В конкурсе приняли участие все трое ведущих акционистов: Бренер представил «Партию неуправляемых торпед», забросав публику яйцами; Осмоловский открыто пренебрег своим движением «Паника» и присоединился к буйной группе анархистов из зрительного зала; а обнаженный по пояс Кулик, играя мускулами и завывая, представил «Партию животных» и в итоге спровоцировал публику на физическое нападение¹⁸.

В этом контексте интересно рассмотреть первую персональную выставку Осмоловского «Леопарды врываются в храм» (1992), равно как и его призывы активно использовать базо-

вую способность авангарда противостоять «примирительству и плюрализму постмодернистской хищности»¹⁹. В рамках этой инсталляции, которая стала частью устроенного Куликом «Фестиваля анималистических проектов» в галерее «Риджина», Осмоловский отвел большую часть выставочного пространства для трех живых гепардов, а публика была вынуждена тесниться в длинной узкой клетке, тянувшейся от самого входа. Стену украшали три абстрактных полотна: сплошное красное, красно-черное в тигровую полоску и сплошное черное — призванные символизировать плавный переход от коммунизма к анархизму и затем к фашизму; рядом висели портреты Маяковского, Андре Бретона и Филиппо Маринетти соответственно. Написанный Осмоловским пояснительный текст истолковывает композицию как критику вырождения авангарда; автор цитирует «народную притчу» о леопардах, которые вновь и вновь врываются в храм и разбивают священные сосуды, но «в конце концов их появление вычисляют, и они становятся частью ритуала»²⁰. Иными словами, в основе инсталляции лежит довольно циничный взгляд на политическую действенность современного искусства. Дескать, наши герои-авангардисты выродились в постмодернистских хищников, а мы, представители художественной среды, всего лишь скот в загоне, подпавший под власть их неотразимых чар и предназначенный на съедение.

Все эти проекты демонстрируют исконную акционистскую практику включения «публики» — толпы зрителей — в произведение. Как утверждает Дин в книге «Толпы и партия», неолиберализм не просто создает и поощряет толпы с целью получения коммерчески реализуемых «данных». Усиливающаяся психотическая природа таких толп еще и на корню пресекает чувство общности и сопричастности, свойственное революционным массам, тем самым способствуя неолиберальному подавлению истинно революционной политики и подмене ее симулякром. Рассматривая традиционные (то есть «модерные») революционные толпы, Дин, придерживаясь примерно той же (бадьудианской) логики, что и Магун, описывает «массовое событие» (crowd event) как всего лишь политическую возможность, которой должна воспользоваться и осуществить политическая партия. Именно «борцы, органи-

заторы, агитаторы и руководители» превращают неуправляемую общность толпы в «политический субъект, включенный в процесс, и последовательно политизируют возникший разрыв, направляя его потенциал в это — а не иное — русло»²¹.

Хотя акционисты во многом позиционировали себя как борцов и агитаторов, реальная практика свидетельствует скорее о фундаментальном нежелании организовывать толпу в коллективный субъект. Радикальнее всех в этом отношении был, без сомнения, Бренер. В манифесте (1994) «Группы без названия» (совместного проекта Бренера, Алексея Зубаржука, Антона Литвина, Богдана Мамонова и Александра Ревизорова) толпе отводится ведущая роль, подчеркнуто противопоставленная художественным институциям: «Мы ощущаем всем своим существом, что искусство в настоящее время уже не находится в ведении каких-либо компетентных лиц или организаций, каких-либо ограниченных дискурсов. Искусство в настоящее время находится в толпе, на улице, в Москве. Толпа, которая мучается сейчас

страхом, ненавистью и невозможностью любви, ближе к подлинному искусству, чем утомленные и пресыщенные люди из художественной среды. И мы желаем быть с этой кровожадной и голодной толпой, мы хотим вступить с ней в смертоносную и веселую схватку. Мы хотим, подобно сумасшедшим или обезьянам, повторять жесты толпы, — чтобы дразнить ее, чтобы выводить ее из себя, чтобы вызывать на себя агрессию, как это и пристало настоящим артистам»²².

Помимо уличных акций, важной практикой Бренера, адресованной арт-миру, была радикальная форма «институциональной критики», выражавшаяся в срывании торжественных открытий, нападении на кураторов и уничтожении произведений. Параллель с политикой опять-таки очевидна: сдерживание и/или перехват революционной учреждающей власти, разрушение нарождающихся институтов, торможение процесса субъективации толпы.

Те работы, которые Бренер представил в галерее, в сравнении с цинично претенциозными «Леопардами» Осмоловского, отличала



Олег Кулик «Опыты зооцентризма», 1995. Документация акции 23 июля 1995 в Московском зоопарке. Предоставлено автором.

гораздо большая тонкость критического высказывания. Рассмотрим, например, перформанс «Любит — не любит», в рамках которого Бренер с висющим на шее кассетным магнитофоном, откуда доносились звуки ударных, простоял на двух стульях, наклонившись, около двух часов, подставив зад посетителям. По обе стороны от него висели две фотографии, запечатлевших его наготу спереди. На левом снимке — с надписью «любит» — Бренер, подавшись вперед и напрягая мышцы, пристально смотрит на зрителей исподлобья. На правом — с надписью «не любит» — выжидающе отклоняется назад, закинув руки за голову. Эротическое содержание этого перформанса крайне двойственно и многослойно. В центре гадания, откуда Бренер заимствует оппозицию между «любит» и «не любит», находится пассивный субъект (как правило, женского пола), пытающийся угадать чувства потенциального возлюбленного. Напротив, фотографии Бренера превращают исходное противопоставление в оппозицию активной и пассивной любовных ролей, доступных обоим полам. Иными словами, «не любит» означает лишь, что «любить» — задача другого.

Присевший между этих «двух стульев» Бренер демонстрирует анальный вариант той же оппозиции. С одной стороны, он открыт для сексуального контакта (или приглашает к нему). С другой — эта поза содержит угрозу дефекации, что явствует из описания, сделанного петербургским художником Владиславом Мамышевым-Монро: «Что хотел сказать художник? Кому? Зачем? Уверен, что многим посетителям зрелище было отвратительно так же, как и мне. Но они ждали. Ждали еще большего кошмара. <...> Бренер, мол, должен будет, развернутый задом к зрителю со стула, еще и обкакаться. Напряженная поза, в которой сидел автор, меня буквально испугала. <...> Серая и тягучая масса, которую образовывали зрители, напоминала рой, стаю мух, мух-тружениц, своим вниманием сообщавших вдохновение языческому идолу — Бренеру, “мухе-засере”. Эта “муха-засера” должна была сделать свою кладку — обосраться, и потом, из этого мухиного говна как личинки ужасного и безобразного, понесли бы по миру мухи-труженицы распространять ужасную бациллу. <...> Слава богу, что это в планы автора не входило и происходило всего лишь из инертности мышления

толпы, помнящей недавнее буйство Бренера в Пушкинском музее»²³.

Монро явно приписывает Бренеру роль потенциального борца-организатора, способного политизировать «массовое событие» и придать его энергии конкретное направление. По мнению Монро, направление это — фашизм, а Бренер — грандиозная «муха-засера» (образ, отлично схватывающий двойственность активного и пассивного начал), распространяющая по миру заразу. Однако важнее всего тот факт, что Бренер сдерживает этот потенциал, балансируя на грани между активной любовной ролью и пассивным предоставлением ее толпе, которая вольна выбирать из двух фотографий. Вместе с тем акционист блокирует саму возможность выбора гипнотическим, парализующим зрелищем своего зада, угрожающим и призывным одновременно. Все, что могут сделать в этой ситуации зрители, — это оставаться толпой.

Бесстыжая вялость

Сдерживать воинственный потенциал в рамках перформанса «Любит — не любит» Бренеру позволяет не только парализующий публику вид ануса, но и скандальный факт вялости. Ведь о каком любовном акте может идти речь, если ни у субъекта любви — самого Бренера, — ни у объекта не возникает эрекции? С психоаналитической точки зрения можно сказать, что обе фотографии демонстративно отвергают фаллос, символ сексуального желания, делая выбор между ними — между «обладанием» фаллосом как субъектом желания и «самотождествлением» с фаллосом как объектом желания — изначально ложным. Бренер здесь обращается к одному из главных мотивов московского акционизма. Хотя акционисты отстаивали идею неводержанной, трансгрессивной сексуальности, в первых выпусках *Художественного журнала* то и дело встречаются снимки их обвисших половых членов. Так, в третьем номере Осмоловский разместил пародийное объявление о знакомстве, обещая «реализацию самых безумных сексуальных фантазий». Однако — как и в случае с фотографиями Бренера для проекта «Любит — не любит» — агрессивная макистская поза (кожаная куртка, сигарета, мускулистые руки и ноги) вступает в противоречие с незарегистрированным

членом, который, пусть и наполовину прикрытый, нельзя не заметить. Очевидно, что столь откровенная демонстрация половой несостоятельности всецело соответствует постреволюционной меланхолии 1990-х. Акция Бренера «Свидание» непосредственно вплетает этот мотив в разговор о современном российском искусстве. Вот как он описывает акцию в манифесте «Группы без названия»: «Под Памятником Пушкину на Пушкинской площади в Москве я встретил свою жену Людмилу, приехавшую ко мне из Израиля, и попытался здесь же, под Пушкиным, совершить с ней любовное соитие. Мне это не удалось из-за того, что мой член не встал, о чем я оповестил собравшуюся толпу криком: “Ничего не получается!” Кто может привести пример столь же абсолютного высказывания в нашем сегодняшнем искусстве?»²⁴

Кроме того, акционисты обращались к мотиву вялости и в отчетливо политическом контексте, например, в акции «Позор 7 октября» (1993), в ходе которой участники группы «Нецезиудик» спустили штаны перед Белым домом, наполовину обгоревшим после случившегося жестокого противостояния президента и Верховного Совета. Акция была приурочена ко дню официального траура по погибшим во время конституционного кризиса, а упомянутый в ее названии «позор» относился к новой конституции, основанной на противозаконном насилии, а решение группы облачиться в черные футболки, под цвет новому облику здания, свидетельствует об идентификации с жертвами. Тем не менее запечатлевшая акцию фотография опять-таки носитмышленно «бесстыжий» характер. Хотя Осмоловский, смущенно улыбаясь, прикрывает гениталии, остальные участники группы, особенно Бренер, вполне гордо их демонстрируют. Снимок не передает никакого ощущения травмы, скорее иронически изображая сексуальное безразличие художников, которых не впечатлило устроенное правительством фаллическое шоу насилия. В этом смысле «Позор» переключается с первой громкой акцией — «Э.Т.И.-текст», — тоже построенной на мотиве члена, который не стоит.

В драме политической субъективации задача борца — назвать, наделить смыслом и надежно закрепить в памяти революционное событие, помогая толпе превратиться в народ.

С точки зрения психоанализа, это значит помочь толпе принять акт символической кастрации в обмен на фаллический символ желания. Совершивший революцию народ должен отказать от необузданного восторга революционной трансгрессии и начать жить по новым законам. За массовым событием может последовать приступ меланхолии — наподобие посткоитальной грусти — но это лишь временный этап. Если новый субъект так и не смирится с кастрацией, то рискует сорваться в психоз — к чему и пришла в итоге неолиберальная революция. Меланхолическое зрелище члена, без стеснения выставляемого акционистами напоказ, означало дискредитацию роли бойца.

Быть может, демонстрация обвислого полового члена стала наиболее трансгрессивным жестом акционизма. Специалист в сфере гендерных исследований Сюзан Бордо пишет, что «поскольку пенис может быть мягким и твердым, травмированным и травмирующим, беспомощным и гордым, нуждаться в ласке или проявлять железную волю, поскольку он есть уязвимое, смертное тело — то он не дает покоя фаллосу, угрожая последнему уничтожением. Обычно патриархальная культура стремится убрать пенис с глаз долой»²⁵. В 1991 году скандальный образ полового бессилия был использован в акции «Э.Т.И.-текст» в качестве мощного инструмента критики слабеющей советской власти. Но и в 1993 году, после официального свержения этой власти, акционистский член упрямо не поднимается. Бросив вызов фаллической власти и став свидетелями ее падения, акционисты на этом остановились. И во многих отношениях весь дальнейший акционистский дискурс можно трактовать как серию сожалений об этом факте, принимавших форму резко критических выпадов против современного искусства, стеба над новой политической культурой или преувеличенных, заведомо несуществующих призывов к действию.

Вот как Бренер выразил этот коллективный крик в одной из рецензий для *Художественного журнала*: «Вы видели когда-нибудь, как е...тся слоны за решетками зоопарков? Они помогают друг другу хоботами, а иногда хоботы просто пускаются в ход вместо обессилиевших в неволе половых орудий. Все, что остается нам, уцелевшим художникам, — это отрастить себе такие чудовищные хоботы и разбить, разворошить ими мир современно-

го зазеркалья. Ну как, вы готовы на это?!»²⁶ Ответ явно подразумевался отрицательный. В сущности, постоянные отсылки Осмоловского к радикальным европейским левым мало чем отличались от позиции Бренера, поскольку неуместность такой (сверх)идентификации с воображаемым образом Запада в контексте неолиберальной революции неизбежно уходит в направлении стеба. Даже акция «Баррикада на Большой Никитской» (1998), устроенная группой Осмоловского «Внеправительственная контрольная комиссия» в память о майских событиях 1968 года, была насквозь пропитана цинизмом. Дух стеба явственно ощущается в сохранившихся свидетельствах, запечатлевших, как участники — например, Пименов и Марина Потапова — с энтузиазмом выкрикивают анахронистические лозунги перед горсткой растерянных милиционеров и самими участниками группы. По большому счету, акцию можно истолковать как горькое обвинение ПА в политической импотенции. Ни единого борца, одни художники.

Наконец, есть и исключение, подтверждающее правило: проект Кулика «Вглубь России» (1993) — серия стесных фотографий на тему зоофилии, запечатлевших половой член художника, по очереди развлекающегося со всеми животными в хозяйстве, на разных стадиях возбуждения. На самом экстремальном снимке серии Кулик как будто засовывает голову во влагалище коровы; в результате возникает параллель между извращенной сексуальной игрой и глубоким влечением к влажной утробе матушки-России. Здесь явно нет места фаллосу: художник безбоязненно исследует исконную зону кастрации головой вперед. Проникнутые идиотической витальной силой стеба фотографии Кулика просто-напросто *игнорируют* драму субъективации, не принимают в ней никакого участия, что убеждает их как от меланхолии, так и от психоза. Здесь нет ни фаллоса, ни кастрации — одна лишь жизнерадостная телесность пениса. Но, чтобы достичь этого состояния, Кулику понадобилось покинуть Москву с ее постреволюционной толпой и вернуться к старой практике ПА: осваивать пространство, невидимое для власти. Примечательно, что этот проект Кулика создан совместно с писателем Владимиром Сорокиным, одним из ведущих представителей концептуализма.

Молодой модный художник-авангардист 24/178/75 хотел бы познакомиться с женщиной 18-40 лет с высокой (или вислой) грудью и мазохистскими наклонностями для реализации самых безумных сексуальных фантазий и культурного общения. Мои интересы: рок-музыка (панк, indy, thrash), кинематограф (Годар, Линч и т.д.), современная литература.



Анатолий Осмоловский «Молодой модный художник-авангардист...», 1994. Рекламная полоса в ХЖ № 3 (1994). С. 2.

Быть может, в конечном счете предложенное Куликом жизнерадостное неведение — единственный выход из страдающего, атомизированного мира неолиберальной толпы. Во всяком случае, в современных условиях. Кроме того, идущая от Кулика линия акционизма оказалась еще и самой долговечной: свое веселое

зная он передал пасынку Антону Николаеву, который в свою очередь передал его группе «Война». Осмоловский, напротив, превратился в довольно серьезную институциональную фигуру московской арт-сцены, хотя, что важно, поддерживает группу радикальных молодых искусствоведов. Трагичнее всего, причем на специфически русский лад, сложилась творческая судьба Бренера. Из всех художников ПА он единственный сумел преодолеть десубъективирующую логику стеба и создать более традиционную критическую практику современного искусства. Пожалуй, его акция 1994 года

на открытии выставки «Художник вместо произведения» — самое совершенное произведение институциональной критики, созданное в неолиберальную эпоху. Явившись на открытие в обнаженном виде, не считая двух пар прозрачных колготок, на ногах и на голове, Бренер стал кричать, поочередно обращаясь к каждому произведению: «Почему меня не взяли на эту выставку?!» Но его опять-таки толком никто не слушал. Бренер возил свое искусство за границу, однако акции на выставке «Interpol», сокуратором которой был Мизиано, и в амстердамском музее Стеделейк были вос-



Олег Кулик «Вглубь России», 1993. Документация акции 16 июля 1993 в деревне Дубровки Тверской области. Первая работа в серии «Зоофрения», 1993–2003. Предоставлено автором.

приняты не как искусство, а как обычное хулиганство. Статус сумасшедшего испражняющегося русского, в дальнейшем закрепившийся за Бренером в европейской художественной среде, едва ли в полной мере раскрывает его таланты. Но такова изнанка вклада ПА в историю искусства: срал я на вашу буржуазную революцию. Революцию, сделавшую меня тем, кто я есть, но — слишком поздно.

Перевод с английского НИНЫ СТАВРОГИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Платонов А. О первой социалистической трагедии // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 320–324.
- ² Казанова П. Мировая республика литературы // Пер. с франц. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- ³ Maydanchik M. Creative Disruption. Ph.D. Diss. University of Chicago, 2014.
- ⁴ Бренер А. Как можно быть художником // Художественный журнал № 2 (1993). С. 26.
- ⁵ Бренер А., Кулик О. Человек в оболочке или собака в костюме «нового русского»? // Художественный журнал № 9 (1996). С. 51.
- ⁶ Осмоловский А. Поколение убивает поколение // Художественный журнал № 3 (1994).
- ⁷ Магун А. Отрицательная революция: К деконструкции политического субъекта. СПб.: Издательство Европейского университета, 2008. С. 66–84.
- ⁸ Там же. С. 74.
- ⁹ Бренер А., Кулик О. Человек в оболочке или собака в костюме «нового русского»? С. 51.
- ¹⁰ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ¹¹ Шаркова Е. Александр Бренер «Любит не любит» // Художественный журнал № 5 (1994). С. 68.
- ¹² Dean J. The Communist Horizon. New York: Verso, 2012. P. 139.
- ¹³ Dean J. Crowds and Party. New York: Verso, 2016. P. 48.
- ¹⁴ Dean J. Crowds and Party. P. 48–49.
- ¹⁵ Магун А. Отрицательная революция. С. 83.
- ¹⁶ «Ты — самозванец, Андрей. И мы вправе потребовать, наконец, от тебя, лжедиректора, конституции». См. Кулик О. Олег Кулик — Андрею Ерофееву, Иосифу Марковичу Бакштейну, Виктору Мизиано, Леониду Бажанову // Художественный журнал № 1 (1993). С. 26.
- ¹⁷ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ¹⁸ Костюкова Н. Искусство с народом и без него // Сегодня, 30 июня 1995.
- ¹⁹ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ²⁰ Осмоловский А. Священный сосуд // Фестиваль инсталляций: Анималистские проекты. М.: Галерея «Риджина», 1992. С. 11.
- ²¹ Dean J. Crowds and Party. P. 148.
- ²² Бренер А., Зубаржук А., Литвин А., Мамонов Б., Ревизоров А. Манифест как манифест // Художественный журнал № 4 (1994). С. 44.
- ²³ Монро имеет в виду акцию «Группы без названия» «Плагат» (1993), в ходе которой Бренер испражился перед картиной Ван Гога в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. См. Мамышев (Монро) В. Акция Александра Бренера // Художественный журнал № 5 (1994). С. 68.
- ²⁴ Бренер А., Зубаржук А., Литвин А., Мамонов Б., Ревизоров А. Манифест как манифест. С. 44.
- ²⁵ Bordo S. Reading the Male Body // Michigan Quarterly Review vol. 32 № 4 (1993). P. 698–699.
- ²⁶ Бренер А. Гия Ригвава «Я ненавижу государство» // Художественный журнал № 5 (1994). С. 73.

Джонатан Брукс Платт

Родился в 1977 году в Вашингтоне.
Доктор философии. Доцент кафедры
сравнительного литературоведения
и лингвистики в Санкт-Петербургской школе
социальных и гуманитарных наук Высшей школы
экономики в Санкт-Петербурге.
Живет в Санкт-Петербурге и Питтсбурге,
штат Пенсильвания.



Группа «Что делать», из серии «Chto Delat Poster Timeline», 2014. Плакат конференции «Капитализм как религия», графика Николай Олейников. Предоставлено автором.

Алексей Пензин

«Капитализм как религия?»: из-под руин одного проекта*

1. Проект, 2008

В уже далеком 2008 году вместе с куратором Оксаной Саркисян я выступил инициатором и организатором проекта «Капитализм как религия?» (парафраз названия короткого фрагмента Вальтера Беньямина, который нас тогда вдохновил). Проект длился с апреля по июнь 2008 года в предоставленном нам конференц-зале ГЦСИ. Он представлял собой три однодневные конференции и три заседания «лаборатории», в которой происходило обсуждение еще не реализованных художниками работ. В этом процессе участвовала целая группа философов, социологов, художников, а также — и это было важно для нас всех — левые активисты, которые во время одной из конференций организовали сбор средств для бастовавших в те месяцы железнодорожников, что было нетипично для формата академических или художественных конференций того времени¹. На конференции и обсуждения приходили не только наши знакомые и коллеги, но и много других активных и готовых участвовать в дискуссиях людей, заполнявших весь зал для конференций нового здания ГЦСИ, что также не могло нас не вдохновлять. Многие из тех, кто приходил на дискуссии, позднее стали нашими друзьями и единомышленниками.

Проект ставил перед собой несколько задач, которые решались в ходе проведения отдельных блоков конференций и лабораторий. Во-первых, это была диагностика текущего момента, его исследование и критика. Во-вторых, проект явно имел дидактическую цель, связанную с политическим образованием аудитории, с учетом крайней степени деполитизации, в которой пребывали как постсоветское общество в целом, так и московская культурная и академическая сцена в частности. В-третьих, это был эксперимент, в ходе которого происходило столкновение акта мысли с актом художественным, что наследовало долгой традиции взаимодействия московских интеллектуалов и философов с наиболее интересными художниками — от концептуализма через акционизм 1990-х до новых типов сотрудничества, складывавшихся в 2000-е годы². Примером сотрудничества философов и художников, начиная с 2000-х годов, несомненно, была и остается группа «Что делать?» В проекте «Капитализм как религия?» в качестве авторов выступлений на конференциях участвовала значительная часть нашего коллектива (Дмитрий Виленский, Оксана Тимофеева, Давид Рифф, Артемий Магун), а Николай Олейников активно присутствовал в зале и тут же на месте производил

*Предлагаемый читателю текст сочетает в себе некоторые теоретические размышления — об одном эпизоде недавней интеллектуальной истории и из перспективы современного момента — с попыткой представить в общих чертах архив проекта, важного для меня лично, а также, надеюсь, и для других его участников и зрителей. В силу разных причин, я бы сказал, интуитивно понятных для большинства людей, живущих в постсоветском обществе с его шаткими и ненадежными формами жизни, включая жизнь интеллектуальную и художественную — ценный архив текстов и аудиовизуальных материалов этого проекта остается пока неопубликованным.

свои артистические и дискурсивные интервенции, а также участвовал в создании художественной документации проекта. Вытекающей отсюда особенностью смыслового поля проекта было неиерархическое отношение между теорией, эмпирическим исследованием и выявлением конкретных художественных и политических стратегий и позиций (последнее, как оказалось, было самым трудным).

Без ложной скромности наша инициатива, безусловно, отражала сдвиги в развитии политической и интеллектуальной среды Москвы, Петербурга и других крупных городов и была одной из манифестаций нового поколения интеллектуалов и его стремления участвовать в публичной интеллектуальной и политической жизни. Это поколение было способно ставить вопросы, которые отличались от повестки постсоветского либерального или консервативного мейнстрима, осваивало современную критическую теорию и вело собственные оригинальные исследования. Пожалуй, даже будучи весьма немногочислен-

ным, оно осознало себя как первое постсоветское поколение левых. Это поколение, отдавая дань уважения своим более старшим академическим и художественным наставникам, в то же время часто не соглашалось с ними в том, что касалось понимания отношений критической теории, искусства и философии с политикой. С другой стороны, нам больше всего хотелось уйти от поверхностного «поколенческого» дискурса в область более важных теоретических и практических проблем — философских, эстетических, образовательных и организационных.

Уже почти целая декада, прошедшая с момента завершения этой серии докладов, споров и встреч, сделала свое дело. Аффекты бурной полемики, когда-то сотрясавшей зал, где проходили конференции и заседания лабораторий, давно рассеялись. Остались отдельные тексты выступлений, наброски, фотографии, визуальные материалы, записи дискуссий. Построение хорошей архивной публикации требует тщательного отбора, времени



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

для размышления, некоторой созерцательной и даже меланхолической установки, а также — с точки зрения материалистической — ресурсов для работы над публикацией. Всех этих условий — в силу довольно типичной особенности наших шатких постсоветских обстоятельств — мы были до настоящего времени лишены. В каком-то смысле существует, скорее, *аллегорический* архив этого проекта — фрагменты, эллипсисы, своего рода руины. Но точно так же, как руины способны производить сильное впечатление, так и эти материалы, как мы надеемся, со временем смогут обрести своего читателя, интересующегося интеллектуальной, политической и художественной историей недавних 2000-х. Более того, часть этого архива, безусловно, выходит за пределы лишь интеллектуальной хроники момента и представляет собой отдельный интерес — как оригинальные теоретические высказывания и исследования на заданную довольно абстрактную и совсем не локальную философскую и политическую тему, а также в качестве суммы ярких художественных жестов.

2. Краткая история руин, 1990–2000

Хорошо известно, что, начиная с книги «Происхождение немецкой барочной драмы», фигура «руин» играет большую роль в ряду образов-понятий Бенъямина, с помощью которых он пытался критически осмыслить ситуацию своего времени. В эпистемологическом плане руина — это аллегория (неудавшаяся, сбившаяся с пути попытка представить некоторый «высший», «предельный» смысл), разрозненный набор фрагментов, замещающий собой то целое, которое он тщетно стремится выразить. Но образ «руин» может иметь и онтологический смысл. Сама современность в широком смысле (как *modernity* или Новое время), основой которой является капиталистический способ производства, производит новую общественную реальность, одновременно разрушая, превращая в руины те формы жизни, которые еще недавно ей предшествовали или до некоторого времени оставались вне радиуса ее действия. Если сформулировать это в предельно абстрактном виде, в своем

«обвальном и чудовищном движении» (цитата из фрагмента Бенъямина «Капитализм как религия») капитализм превращает само бытие в руину³. И именно это, по сути, и утверждает Бенъямин в своем наброске далекого 1921 года.

В менее абстрактном плане, социальная онтология постсоветских 1990–2000-х также может быть воспринята через фигуру руин. Под этим не следует понимать лишь очевидные и до сих пор заметные в публичном пространстве любого постсоветского города материальные руины ушедшего в уже кажущееся далеким и «невозможным» прошлое советского проекта. Как замечают такие критики и исследователи современного неолиберализма, как Наоми Кляйн и Дэвид Харви, практика «шоковой терапии», осуществленная в девяностые в посткоммунистических странах, чтобы обеспечить форсированный переход к «рынку и демократии», работает как своего рода машина разрушения прежних, нерыночных, некоммерческих институтов, и, по сути, должна привести прежнее общество к состоянию *tabula rasa*, стерев все прежние установления. Однако разрушение старого социального ландшафта невозможно без того, чтобы оно оставило после себя вполне ощутимые следы. Руины прежнего общества могут быть и нематериальными, их не всегда можно «потрогать руками» — руины стершихся языковых идиом, идиолектов, способов поведения, тех или иных жестов, мимических привычек, а также некоторых культурных институтов, которые поддерживают лишь ритуальную видимость своего существования. Так, нашу визуальную и художественную культуру до сих пор наполняют образы-руины изношенных, «не адаптировавшихся», «архаичных», «советских» человеческих тел и панельных многоэтажек, теперь удалившихся в печальную и неприкаемую зону бедности и геттоизации.

Подчас абсурдная фантазмагория постсоветского капитализма стремится скрыть эти руины, избавиться от них, забыть то, к чему они отсылают — а они отсылают не только к прошлому, но и к настоящему. 2008 год был, пожалуй, последним годом, когда эйфория нового потребительского «гламура» и пресловутой «стабильности», казалось, еще зара-

жала даже самых независимых и свободно-мыслящих участников культурного процесса. Подобное фетишистское, абсолютно некритическое отношение к происходящему в самом деле вызывало ассоциации с некой странной религиозностью.

Разумеется, мы имели и уже намечавшийся консервативно-религиозный поворот в прямом смысле, который сейчас стал частью большой политической игры по конструированию консервативного «морального большинства». В 2000-е этот ход уже проявился в трагической судьбе выставки «Осторожно, религия!», а также был разыгран на выставке «Верю!», которая вызвала самые мрачные предчувствия и впоследствии, пожалуй, оправдала их⁴. Для нас было важно, в отличие от идеологического мейнстрима того времени, не противопоставлять «циничный», «прагматичный», секулярный неолиберальный порядок и «мракобесное» религиозное сознание,

а, скорее, показать элементы сакрализации в самом капитализме и элементы капитализма в самой религии.

На новостном горизонте уже маячил «ипотечный кризис в США», который тогда еще не осознавался как будущий глобальный *melt-down* и последствия которого стали проявляться лишь в конце того самого года. Политическая оппозиция насквозь имитационной «стабильности» все еще пребывала, скорее, *in statu nascendi* и не носила массового характера, оставаясь в пределах небольших геттоизированных сред и субкультур. Избрание нового президента в марте 2008 года произошло как некое автоматическое событие, поскольку сама процедура выборов не была еще так политически «сверхдетерминирована», чтобы вызывать массовый протест, как это случится лишь тремя годами позднее, в 2011–2012 годах⁵.



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

3. Письмо в бутылке

Небольшой фрагмент Беньямина «Капитализм как религия» (1921) был для нас своего рода «письмом в бутылке», вдруг нашедшим своего получателя-энтузиаста. Это была совсем не «беньяминоведческая» конференция или лишь академический исследовательский проект. В ней принимали участие интеллектуалы разных профилей, они не были обязательно связаны с академией. Подобная открытость, безусловно, имеет свои риски и издержки, зато часто вознаграждает совсем не формальным или ритуализированным разговором, который порой случается на историко-философских «мероприятиях».

Формулировка «Капитализм как религия?», меняющая аффирмативный тон названия наброска Беньямина на вопросительный, исследовательский, была нашим *интерфейсом* к текущему восприятию происходящего в нашем обществе, способом введения некоторых тем, констатацией момента как в теории, так и в искусстве⁶. Момента, который казался лишенным любой подлинно критической дистанции. Был здесь, разумеется, и иронический аспект преувеличения применительно к текущей ситуации, элемент гротеска, как если бы мы действительно жили во времена своеобразной капиталистической теократии (того, что называют «рыночным фундаментализмом»

со всеми его мистическими догмами о том, что «невидимая рука рынка» обязательно «расставит все по своим местам»).

Сама фигура Беньямина, ее неувядающее обаяние, привлекающее как художников, так и теоретиков, причем не обязательно политизированных марксистов, была своего рода посредником и интерфейсом. Интересно, что название и тема были интуитивно понятны многим, с кем мы тогда встречались, и без чтения текста Беньямина. Нам даже говорили, что перевод на русский этого текста уже существует, хотя на самом деле на тот момент его не было, а трудным переводом небольшого, но очень насыщенного фрагмента пришлось заниматься лично мне⁷. С другой стороны, эта само-понятность была обманчивой и, скорее, косвенно отсылала к прямо противоположному полюсу — к распространенной в консервативном постсоветском дискурсе пресловутой формуле а la Berdyayev «коммунизм как религия», которой мы прямо противопоставляли позицию Беньямина⁸. Между тем подлинное рождение странного опыта «капитализма как религии», в его локальном варианте, можно, очевидно, зафиксировать еще в поздне-социалистическое время, когда представление о благах и радостях «западного» капитализма носило утопический, почти религиозный характер⁹. Шоковый и кровавый переход к капитализму — в силу предыдущей религиозной фетишизации все такому же далекому и «неправильному» — добавил новых оттенков этому потаенному религиозному чувству.

4. Конкретизации

Так что же в этом «письме в бутылке» представлялось таким важным для нас в тот момент? Если подытожить совсем кратко, основная мысль этого фрагмента состоит в том, что религия — это не просто одно из условий возникновения капитализма (протестантизм, согласно знаменитому тезису Макса Вебера). Капитализм и есть религия — «...чистая религия культа, возможно, самая радикальная из всех, что существовали доньше». Капитализм как культ, по Беньямину, характеризуется четырьмя основными чертами: 1) отсутствием теологии и догматики, кроме практических принципов вроде «полезности»; 2) непрерывностью



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

отправления культа — в нем нет «рабочих» и «выходных» дней, торжественная месса рынка и денег длится безостановочно¹⁰; 3) в отличие от всех предшествующих культов, капитализм не обещает финального искупления и единения, а лишь усугубляет чувство вины (или долга — в том числе и в экономическом смысле), переходящее в отчаяние, и постоянно усиливающееся разделение, обособление¹¹; 4) функция вины захватывает и самого Бога, лишая его трансцендентности, ввергая в имманентную историю людей.

Что здесь понимается под религией у Беньямина? Сначала, скорее, речь идет о конвенциональном понятии, которое потом уточняется как «религия культа», как структура убеждений и ритуального поведения, преследующая цель организовать связь вины и долга (по-немецки это одно слово, Schuld). Капитализм объясняет и тем самым отчасти облегчает все «заботы, мучения, беспокойства» виной и долгом (в экономическом смысле), но не избавляет от них окончательно, а наоборот, усиливает, провоцирует бесконечное умно-

жение долга и вины, чем радикально отличается от прежних религий.

При этом позиция Беньямина остается двойственной. С одной стороны, капиталистический культ признается «паразитом» христианства, полностью разделяющим его историю и, наконец, вырвавшимся на свободу. С другой — он представляется не чем иным, как мутацией языческого политеизма и его ритуалов, на что указывает само слово «культ». Беньямин, слегка противореча своему первоначальному довольно общему тезису, в итоге все же сравнивает эту религию с язычеством, «непосредственно практичным» и лишенным «трансцендентных» интересов.

Осмысление этого тезиса и его «конкретизаций» (термин Беньямина), не обязательно следующее букве текста — еще один способ диагностировать нашу современность, которая, несомненно, добавила новые моменты к «обвальному и чудовищному движению», сопрягающему экономическую практику и ре-

лигиозный культ¹². Действительно, современный неолиберальный капитализм, избавившись от постоянно сдерживавшего и релятивизирующего его «другого» (каким в XX веке был советский проект) и постоянно настаивая на своей «безальтернативности», замыкается на себе — в некоторой абсолютной фигуре чистого культа. Этот культ имеет собственную минималистическую догматику и таинство («невидимая рука рынка», «священное право частной собственности»), свои храмы (супермаркет, музей), свои ритуалы, иконы и литургии (реклама, поп-звезды, медиаспектакль) и так далее¹³.

5. Новый атеизм vs. религия сингулярности

Текст, точнее, набросок Беньямина — скорее, незавершенная, открытая исследовательская программа, содержащая в себе массу вопросов, ссылок и интереснейших до-



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

гадок. Опубликованный лишь в 1980-х годах прошлого века, он уже породил вокруг себя значительную литературу. В дискуссии вокруг него приняли участие некоторые выдающиеся современные мыслители. Например, современный итальянский философ Джорджо Агамбен развивает на его основании теорию современного капитализма как системы, которая делает неразличимыми саму религиозную сакрализацию и ее противоположность, «профанацию»¹⁴.

Очень плотный в смысловом отношении фрагмент Беньямина продолжает побуждать к новым гипотезам и догадкам. Разъяснения к отдельным моментам и контекстам наброска даны в подробном комментарии к его опубликованному переводу, так что нет нужды обсуждать их здесь¹⁵. Однако в качестве своего рода провокации и повода к дальнейшим рассуждениям заслуживает отдельного упоминания загадочная последняя фраза, где Беньямин пишет о том, что «эта религия» (капитализм) видит «...в нерелигиозном индивиде или индивиде-иноверце несомненного члена своего сообщества, подобно тому, как сегодняшняя буржуазия считает таковыми тех, кто не зарабатывает на жизнь трудом».

Обсуждением этой фразы я и хотел бы закончить свое краткое и неизбежно неполное эссе, написанное «из-под руин» проекта, сформированных силой постсоветских обстоятельств. По сути, именно здесь ищущей мысли Беньямина, на мой взгляд, удастся ясно наметить структурное отличие капитализма от прежних религий, несмотря на отмеченную нами двусмысленность более ранних формулировок. Капитализм — это странная религия *практического членства*, не связанного с разделением символов веры, ее репрезентацией и так далее. Именно поэтому она может включать парадоксальным образом даже «иноверцев». Это не религия общей «формулы», единого догмата, символа или «возвышенного объекта» веры, но, скорее, самих множественных *сингулярностей*, которые осознанно или неосознанно ее практикуют.

Сделаем здесь необходимую теоретическую ссылку по поводу понятия сингулярности, которое недавно было формализовано Аленом Бадью на иных путях, нежели у других выдающихся авторов послевоенной



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

французской философии¹⁶. В своей онтологической интерпретации некоторых положений современной математики Бадью делает известное различие «членства» и «включенности», опираясь на аппарат теории множеств, где различаются членство [membership] и включенность [inclusion]¹⁷. Коротко говоря, некий термин может быть *включен* во множество, не будучи его *членом*. Бадью связывает членство с «презентацией», а включенность — с «репрезентацией». Так, некий термин является элементом, членом «ситуации». В политическом плане — это отдельные индивиды, постольку, поскольку они принадлежат к данному конкретному обществу. С другой стороны, термин может быть *включен* в ситуацию, когда он представлен в некой «метаструктуре» — например, государстве или религиозном дискурсе — в которой специфичность этой ситуации исчисляется через единичный термин (например, в социальном плане отдельные индивиды сгруппированы государством в классы, «электораты» или конфессии, как «рабочие», «избиратели», «верующие»). Бадью выделяет три возможных типа отношений презентации и репрезентации. Он определяет термин как «нормальный», когда он является «членом», элементом ситуации, и одновременно «включен» в нее, в вышеуказанном смысле; как «избыточный» — когда он включен (репрезентирован), но не является элементом ситуации, как «сингулярный», когда он является частью ситуации, но не репрезентирован (то есть не включен в некую метаструктуру репрезентации).



Николай Олейников, из серии «Процесс», 2008. Бумага, тушь. Предоставлено автором.

Согласно нашей гипотезе, идея «капитализма как религии» у Беньямина строится по такой же логике. «Капитализм как религия?» — это чистая презентация без репрезентации, иначе — теологическая сингулярность в строгом смысле слова. «Макрорелигии», то есть прежние религии, связанные с теологическими дискурсами — с репрезентацией, «большими нарративами», так или иначе отходят в прошлое, но само «религиозное», ставшее неотличимым от капиталистического, распространяется, конкретизируется в своих «микроформах», в сети ритуальных и «немых» практик, рассекающих и разделяющих все общество.

Оспаривание этой сингулярной «микровещи» капитализма не может ограничиться лишь хорошо известными лобовыми атаками, обличающими идолопоклонство ее адептов — то есть поклонение символам богатства, денег, массового фетишистского экстаза, или завороченности медийными «мемами», непрестанно воспроизводящими слабое религиозное мерцание капитализма. Скорее, этот странный антикапиталистический атеизм требует формирования новых субъективностей, которые, подобно первым, «безумным» атеистам раннего Нового времени, перестали бы верить именно в теологические сингулярности, микроструктуры и микропрактики, а не только в символы и репрезентации капитала, и отвергли бы саму неолиберальную форму жизни, в которой каждое мгновение поверяется двойной бухгалтерией прибылей и издержек.

Москва–Лондон, 2013–2017

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В конференциях и заседаниях «лаборатории», помимо меня и Оксаны Саркисян, участвовали Валерий Подорога, Борис Кагарлицкий, Елена Петровская, Артемий Магун, Оксана Тимофеева, Кети Чухров, Александр Иванов, Игорь Чубаров, Давид Рифф, Дмитрий Виленский, Стас Шурипа, Авдей Тер-Оганян, Александр Соколов, Владимир Архипов, Яков Каждан, Арсений Жилев, Сергей Ситар, Александр Евангели, Лиза Морозова, Мария Сумнина и Михаил Лейкин. Не могу также не отметить, что в дискуссиях конференции — иногда весьма «накаленных» — активно участвовали мои друзья и единомышленники Влад Софронов и Илья Будрайтский. Пользуясь случаем, я хотел бы еще раз поблагодарить всех участников.

² Выдающимся образцом для нас была документация проекта «Мастерская визуальной антропологии» (М.: Художественный журнал, 2000), куратором которого был Виктор Мизиано. Щедрое участие философа Валерия Подороги было очень важно для нас, в том числе и как выражение этой преемственности с проектом 1990-х гг.

³ Для перевода на эмпирический язык этого абстрактного высказывания можно, например, назвать вызванный неуправляемым ростом производства и его побочных токсических продуктов современный экологический кризис. Приведем еще более повседневный пример — мусор, пластиковые и стеклянные упаковки, которые являются своего рода микроруинами избыточного мира производимых в потребительском обществе вещей.

⁴ См. выпуск газеты «Что делать?» под названием «Время реакции» (№ 15, 2007), где состоялось критическое обсуждение этого проекта, осуществленного за год до этого как часть «параллельной» программы Московской биеннале.

⁵ См. мою статью «Tumult in the Land of Managed Democracy: An Introduction» в журнале *South Atlantic Quarterly* (Fall 2013), где я развиваю понимание протестных событий 2011–2012 гг. в России, исходя из теории «сверхдетерминации», выдвинутой применительно к политическим явлениям Луи Альтюссером.

⁶ Несомненно, обсуждение темы «Капитализм как религия» было и «интерфейсом» между нашим и международным интеллектуальным контекстом. Она позволяла выделить четкий аспект в новой философской рефлексии о религии, которая обозначилась в работах 1990–2000-х гг. у таких крупных мыслителей, как А. Бадью, С. Жижек, Ж.-Л. Нанси,

Дж. Агамбен и т.д. — огромная большая тема, которую мы, конечно, не могли охватить.

⁷ Этот перевод с моими комментариями был опубликован четырьмя годами позднее в академическом издании текстов Бенямина (*Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012).

⁸ Окончательную и отточенную форму эта формула несколько позднее приняла, например, в одноименной книге Михаила Рыклина (М.: НЛО, 2009), которая начинается с отсылки к фрагменту Бенямина, но, по сути, сразу же переключается на противоположную трактовку.

⁹ В частности, Сюзен Бак-Морсс четко это фиксирует в своем ярком свидетельстве о встречах советских и западных интеллектуалов в 1990-м году. См. Бак-Морсс С. *Единый мир // Новое литературное обозрение* № 84 (2007).

¹⁰ «Капитализм — это отправление некоего культа *sans (t)r ve et sans merci*», пишет по-французски Бенямин. *Sans (t)rève et sans merci* переводится как «без передышки и снисхождения». Но в тексте рукописи стоит *sans rêve*, т.е. «без сна (сновидения)», но комментаторы и издатели считают, что Бенямин подразумевал стандартный оборот «*sans trêve*», т.е. «без передышки». С другой стороны, сон, сновидение, собственно, и есть «передышка». Помимо общей концепции этого фрагмента, меня, в связи с моим собственным исследованием о статусе сна и бдения в капиталистической современности, особенно интересовала именно эта небольшая — или воображаемая — опечатка Бенямина.

¹¹ Маркс пишет о проблеме долга в главе «Капитала», которая называется «Так называемое первоначальное накопление». Общественный кредит (его частная форма — ипотека), по Марксу, это своего рода «кредо капитала», один из его фундаментальных принципов. Лексикон долговых отношений — например, слово «кредит» — происходит от латинского *credere*, «верить». Современный кризис, который начался в 2008 году, был спровоцирован именно кризисом долговых отношений и исходил из финансовой сферы. Все это лишний раз оттеняло актуальность параллелей, проводимых Бенямином. См. также недавнюю книгу итальянского философа Маурицио Лаззарато, где анализируется генеалогия отношений долга и должника: *Lazarato M. The Making of Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

¹² «Конкретизация» (нем. *Konkretion*, сращение, стяжение — изначально медицинский термин) —

это не только словесное разворачивание и уточнение аргумента, но и некая практика или метафора для обозначения этой практики у Бенямина. Так, «конкретизация» капиталистического культа означает рост его связности, вездесущности, она работает как «мускулатура», «сухожилия» капиталистического общества.

¹³ Если развивать мысль Бенямина, напрашивается и некая критическая генеалогия «священного права частной собственности». Первым «собственником» всех вещей мыслился Бог, который и создал мир как собственный неотчуждаемый «продукт» (отсюда «святость», неприкосновенность природы в древних культурах). Затем происходит секуляризация вещей мира как передача «священного права собственности» отдельным людям, в которой, однако, сохраняются все религиозные значения этого первоначального политико-юридического комплекса.

¹⁴ См. эссе Агамбена «Похвала профанации» // Профанации. Перевод с итальянского Константина Токмачёва под редакцией Бориса Скуратова. М.: Гилея, 2014. С. 78–101.

¹⁵ Бенямин В. Учение о подобии. С. 100–108. См. также выдающуюся (особенно для жанра и качества текстов Википедии) и недавно появившуюся академическую статью с комментарием к фрагменту Бенямина, суммирующую многие его интерпретации https://ru.wikipedia.org/wiki/Капитализм_как_религия.

¹⁶ Так, у Жюль Делеза «сингулярность» имеет, скорее, направленность, заданную критикой гегелевской диалектики и понятия «всеобщего», представленную как постоянная аномалия, недialeктическое исключение из универсального.

¹⁷ Badiou A. *Being and Event*. London: Continuum, 2005.

Алексей Пензин

Родился в 1974 году в Новгороде.

Философ, сотрудник Института философии РАН.

С 2013 г. — также исследователь и

преподаватель в университете Вулверхэмптона,

Великобритания. Член рабочей группы «Что

делать?» Входит в редакционный совет «ХЖ».

Участник редколлегии журнала «Стазис»,

Санкт-Петербург. Живет в Лондоне и Москве.



Материал иллюстрирован документацией перформанса Хаима Сокола «Невозможные монументы», 2017, показанного в Биробиджане. HD видео, 5'26".

Хаим Сокол

Тезисы о монументальной скульптуре (заметки на полях «Производства пространства» Анри Лефевра)

*Использование пространства
подчинено жесткому порядку;
его составляющие распределяются
по трем уровням:
первый уровень —
аффективный, телесный, переживаемый
и выраженный в слове;
второй уровень — восприятие,
социально-политические значения;
и третий — осмысление: письмо, знания,
объединяющие членов общества
вокруг «консенсуса» и сообщающие
им статус «субъектов».*
Анри Лефевр
«Производство пространства»

В последнее время по всему миру городская монументальная скульптура вернулась в центр общественного внимания. Нечто, что, казалось бы, уже давно и навсегда стало декоративно-туристической составляющей любого урбанистического ландшафта, вновь обрело свою актуальность. Нижеследующий текст основан на предпосылке, что это возвращение связано с эскалацией борьбы различных групп за историю или проще — за то, кого и как будут помнить. Полем этой борьбы стало городское публичное пространство. Различные группы, как справа — в связи с усилением неопатриотизма и неофундаментализма разных мастей, так и слева — в результате

непрекращающихся попыток отвоевать хотя бы часть публичного пространства и сделать хотя бы фрагментарно видимыми репрессированные истории «побежденных», пытаются отвоевать (зачастую в буквальном смысле этого слова) городское пространство и утвердить в нем новое или ре-лигитимировать старое «монументальное пространство». Снизу это проявляется в неоархаичных ритуальных практиках взаимодействия с физической средой в городе, например, прикосновение к скульптурам на станции метро «Площадь революции» в Москве, навешивание замков на мосты во время свадебных церемоний или размещение записок в Стене Плача в Иерусалиме. Сверху — в реставрации и реанимации московскими властями ВДНХ и парков и установке новых памятников (Петру I, князю Владимиру, Ивану Грозному, Михаилу Калашникову). В своей негативной форме — в виде сноса и разрушения памятников, например, на Украине и в США, и целых городских пластов в Москве (о роли реновации в процессе декоммунизации Москвы еще предстоит написать). В этой связи имеет смысл вернуться, хотя бы тезисно, к анализу городской скульптуры и к разговору о природе монумента.

1. На протяжении XX века наблюдается последовательный разрыв родовой связи скульптуры и монумента¹. В модернистской

скульптуре, начиная с Родена и вплоть до минималистов, этот разрыв происходит в результате установления эстетической автономии. В постмодернистской — наоборот, за счет отрицания эстетической автономии и использования повседневных, недолговечных материалов². Получается, что в обоих случаях скульптура как бы проигрывает первенство публичному пространству. В первом — она утверждает себя в физическом пространстве города, одновременно отрываясь от того контекста, в котором размещается. Во втором — оставаясь в тесной связи не только с физическим, но и с товарно-медиаальным контекстом, скульптура сознательно подрывает саму возможность (долговечного) существования в публичном пространстве. Параллельно с этим происходит процесс постепенной и/или форсированной эстетизации исторических монументов, то есть понижение их публичного (читай — политического) градуса до нуля за счет постепенной утраты этими объектами связи с актуальным историко-культурным контекстом, либо их сознательной перекодировки. Однако Лефевр определяет монумент, скорее, как негативную функцию, независимую от физических параметров: «Монумент не может быть осмыслен ни как собрание символов <...>, ни как последовательность знаков <...>. Он не является ни предметом, ни сум-

мой различных предметов, притом, что его «предметность», его статус социального объекта постоянно подчеркивается либо грубыми, либо, напротив, мягкими материалами и объемами. Он не скульптура, не геометрическая фигура, не результат использования материальных приемов»³. Иными словами, не скульптура формирует публичное пространство, но само пространство, регулируемое и контролируемое различными режимами медиа и товарного производства, создает и выделяет монументальное. Из этого следуют два важных вывода. Во-первых, можно без преувеличения утверждать, что не только памятники, но и любой объект в современном городе, включая скамейки, урны, почтовые ящики, фонари, билборды и так далее как минимум потенциально легко конвертируется в монумент. Во-вторых, любой отдельно взятый монумент необходимо рассматривать лишь в контексте общего монументального пространства данного города и формирующей его монументальной политики.

2. Исходя из логики самого же Лефевра, физическое пространство всегда как бы запаздывает за социальным, оно лишь утверждает, закрепляет и транслирует тот или иной тип установившихся социальных отношений. А значит, все пространство города в целом и отдельные его элементы в принципе можно





считать монументальными. В этом смысле политика развития и поощрения публич-арт в США и в Западной Европе, начатая в семидесятые годы XX века, была и продолжает быть направлена на формирование нового монументального пространства неоллиберальной эпохи. Так, например, городские скульптуры Аниша Капура в силу своих высокотехнологических способов производства, беспрецедентной стоимости изготовления, источников финансирования и выбора мест для возведения служат ярким примером монумента неоллиберальной экономике.

3. Собственно же монументальным, то есть осуществляющим связь времен, является то пространство, где данный тип отношений декларирует себя в наиболее концентрированном виде в различных физических формах (и связанных с ними социальных практиках), в которых сгущается или, наоборот, растворяется общественный консенсус. Иными словами, через монументальное тот или иной политический режим, существующий или желаемый, говорит со всеми нами и с каждым в отдельности, а также с прошлым и с будущим, открыто и напрямую. То есть монументальная скульптура определяется не только и не столько формой, размерами, содержанием, материалами, сколько публичным простран-

ством — насколько полно и прозрачно данный объект отражает и транслирует общественный консенсус, экономический, этический, политический и так далее. В этом выражается медиальная природа монумента.

4. Однако любой консенсус предполагает группы исключения. В данном случае это группы, память (о) которых не вошла в официальный исторический нарратив (а значит, и в политический, экономический, этический, эстетический и так далее). Тем не менее, эта память в том или ином виде присутствует в публичном пространстве. Значит, следует различать пространство памяти и монументальное пространство. Пространство памяти (ПП) — это совокупное множество мест памяти, то есть физических носителей, и памяти места, иными словами живых носителей. Иногда живые носители живут в условиях отсутствия физической памяти, например, мигранты из Африки или с Ближнего Востока в Европе, иногда наоборот — огромное количество еврейской недвижимости при статистически ничтожном количестве евреев в постхолодной Европе. Важно подчеркнуть многомерность и многослойность пространства памяти, в котором соприносятся различные эпохи, этнические и социальные группы и временные пласты⁴. Монументальное простран-

ство (МП) — это пространство, которому в результате отбора присвоена (как правило, сверху) функция репрезентации условного большинства в истории. Это означает, что монументальное пространство всегда временно и существует, пока держится тот или иной политический режим, породивший его. Пространство памяти и монументальное пространство находятся в тесной диалектической связи и перетекают друг в друга. Так, ПП вследствие политических изменений может стать монументальным, и наоборот, монументальное может стать частью ПП. Например, площадь в Харькове после сноса памятника Ленину. Или Лубянская площадь в Москве, на которой пустующее место памятника Дзержинскому стало пространством памяти (для разных групп разной), а Соловецкий камень в сквере — частью монументального пространства (пусть лишь условно легитимированного властью). Еще пример — памятник Абаю в Москве, который является одновременно частью и МП, и ПП о движении Оккупай.

5. Публичное пространство всегда существует в потенциале, в спящем режиме. В этом смысле следует различать места общего пользования и публичное пространство, как место активации или реактивации коллективного опыта. То есть городская скульптура сама по

себе — не более, чем часть городской инфраструктуры, как автобусная остановка. «Разбудить» публичное пространство могут жест, действие, социальная активность, которые «включают» коллективный опыт (например, память или злость). Иными словами, публичное пространство перформативно по своей природе. А значит, и монументальная скульптура, которая, как мы выяснили, является производной от публичного пространства. Отсюда уточненное определение монумента — взаимодействие физического объекта (среды) с перформативным жестом, утверждающим публичное пространство⁵. Соотношение этих двух элементов может быть разным. При этом физический объект (среда) необязательно может быть изначально задан как монумент или часть монументального пространства, но должен быть частью пространства памяти.

6. Под жестом подразумевается прежде всего жест телесный, коллективный или индивидуальный, в самом широком значении, то есть физическое (со)присутствие тел(а) и объекта (условного памятника) в реальном (а не виртуальном) физическом пространстве. Так, речевой акт (чтение вслух стихотворения или произнесение имен, выкрикивание лозунгов и тому подобное) рядом с монументом можно определить через телесность, как активацию



органов речи, и наоборот, минуту молчания, как временную приостановку их работы и тела в целом⁶.

7. Говоря о монументальном пространстве, Лефевр указывает на его составную структуру, частью которой являются не только архитектура, но и свет, звук, пустота или полнота⁷. Сегодня каждый из этих элементов, взятый в отдельности, может стать монументом. Физический объект (среду) мы также понимаем в самом широком смысле, не только как архитектуру или архитектурные элементы, или антиэлементы (например, руины), но и пространство света или звука. Например, в Израиле в День памяти павших и в День памяти жертв Холокоста в определенное время по всей стране в течение минуты звучит сирена, и в этот момент повсеместно останавливается работа и даже движение на скоростных трассах, и все без исключения встают, даже если ради этого нужно остановить машину и выйти из нее. Таким образом, физическим монументом в данном случае является звук сирены, но его определяет в качестве такового жест коллективного вставания.

8. Лефевр пишет: «Монументальное пространство создает возможность для постоянного перехода от слова частного (разговоров, бесед) к слову публичному — речи, проповеди, призыву, театрализованным речам»⁸. Однако верно и обратное. Сам факт перехода от слова частного к публичному (и шире — от частного телесного жеста к публичному) создает публичное, а значит, и монументальное пространство. Это значит, что монументальное порождается не только сверху, но и определяется и переопределяется каждым жителем города — как в одиночном пикете, так и в выходе масс на улицу. Более того, именно в этом переходе от частного к публичному, от пространства памяти к пространству монументальному начинает пульсировать историческое время.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–289.

² См. о выставке «Немонументальное: объект в XXI веке» в нью-йоркском Новом музее в Фостер Х.,

Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. М.: Ад маргинем, 2015. С. 724–732.

³ Лефевр А. Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015. С. 221.

⁴ Кажется, в непонимании или игнорировании этого аспекта парадоксальным образом сходятся городские власти Москвы и различного рода движения по защите культурного и архитектурного наследия города. Противостояние сводится к эстетическим разногласиям. Власть определяет тот или иной объект под снос, отказываясь признавать его эстетические достоинства, в то время как ее оппоненты строят свою защиту именно на доказательстве уникальности этих объектов исключительно в эстетической плоскости. Между тем различные объекты могут быть частью социальной ткани города, важной составляющей его истории вне зависимости от их эстетической ценности. См. например Hayden D. The Power of Place: Urban Landscapes as Public History. Cambridge: The MIT Press, 1997.

⁵ В этом смысле акции Пусси Райот в ХХС и Петра Павленского на Красной площади и на Лубянке, безусловно, могут считаться монументальными. Однако в данном контексте, несмотря на внешнюю субверсивность этих акций, эти жесты оказываются в итоге аффирмативными, так как опираются на монументальное пространство, заданное властью. Иными словами, столкновение художника и власти в данном случае основано на предварительном признании со стороны художника конкретных мест как мест силы.

⁶ Это очень хорошо понимает Томас Хиршхорн, реализовавший серию монументов в Европе и США, в которых главным структурным элементом было создание альтернативной (хоть и временной) социальной среды. Важность сочетания телесного жеста и объекта также наглядно проявляется в монументальных проектах Йохена Герца, в частности в «Монументе против фашизма» в Гамбурге 1986 года.

⁷ Лефевр А. Производство пространства. С. 221–222.

⁸ Там же. С. 222.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Сун Дун «Сад ничегонеделания», 2012. Вид экспозиции на Документе-13, Кассель.

Иван Новиков

Из сегодня

История маячит за нашей спиной, и тень ее лежит пред нами. Так было, пожалуй, не всегда, но все же часто. Свет сущего по традиции исходит из прошлого, лишь в моменты революций лучась впереди, из потенциального будущего. Но наше время тем и славно, что оно всегда настоящее и светит вокруг нас. Искусство в такой ситуации не жалкое подобие прошлого и не проектный эскиз будущего. Художественная материя теперь пребывает в непосредственном «сейчас». И это восхитительно! Больше нет нужды быть заложниками того времени, над которым ты не властен. Искусство добилось невиданной свободы?

Когда пребываешь в настоящем, прошлое окутывает своими волнами. Если забыть физические описания времени и отдаться чувственному восприятию оно — мир преобразуется. Ощущение собственной протяженности вне настоящего дает видение более широкого художественного горизонта. Но этот спектр эмоций и переживаний в действительности всегда детерминирован прошлым.

*

Говорят, в 1990-е многие жили ощущением конца истории, а значит — разрывом со всеми проблемами предшествующих поколений. Особенно остро это ощущалось на развалах Варшавского блока. Я практически не помню этого времени, и, конечно, все мои знания о нем зиждутся на чужих воспоминаниях. Но даже мне понятен тот наркотический дух свободы, что пьянил тогда всех. Художники, критики и кураторы того времени — сегодня подобны героям эпохи роман-

тизма. Их образы стали синонимами современного искусства. Отважные герои, поборовавшие многоголового дракона советской номенклатуры! Они порвали с прошлым и создали новую культуру!

Совсем другими предстают персонажи 2000-х годов. Их искусство творилось на глазах моего поколения. И совершенно ясно — то была не героическая эпоха. На смену творческим подвигам пришла планомерная работа — по кирпичику собирать институции искусства. Вне зависимости от оценки результатов того времени именно нулевые сделали актуальные художественные поиски близкими к народу. Активисты, исследователи социального, визуальные антропологи и другие деятели того времени сегодня представляются скромными альтруистами, которые отошли от дел. Попавшие в жирную волну нефтяных денег, они оказались смыты ее откатом.

Новые герои — сегодняшние звезды — поколение 2010-х. Они выбрали самоорганизацию и artist-run space. Их деятельность сформировала тот контекст, куда попал и я. Институции работают, появляются новые галереи, но тут и кроется ключевая проблема. Вся история разворачивания постсоветского искусства оказалась оторвана от сегодняшнего дня. Острая боль временного разлома 1990-х превратилась в фантомную. Прошлое апроприировано предшествующими поколениями — критерии оценки, системы отношений, трактовки событий уже созданы, и им важно действовать в настоящем. Только чувство утраты истории заставляет обернуться.

Те, кто родился уже в девяностые и не застал СССР, не имеют релевантных связей с советским прошлым. Первое поколение

без коммунистического образования существует в новой истории, но ее сформировали еще старорежимные люди. Те конфликты и проблемы, что уже проступили и начали нарываться, предстоит решать уже нам — волне 2020-х годов. А для этого необходимо разобратся в том, что было, и понять, что будет. Как говорил в одном интервью Марсель Дюшан, именно перед художником, а не перед историком искусства стоит задача рассказывать историю настоящего.

*

Прежде всего необходимо признать, что сложившаяся история, в том числе искусства, регулярно используется как инструмент угнетения. Как известно, историю пишут победители. Но если в случае политических, государственных единиц вовсю идет активная борьба за слом вертикальной иерархии

истории, то в нашем художественном поле все лишь начинается. Советские художественные институты, со всеми встроенными в них идеями, в девяностые были отринуты. И вроде как «конец истории», и те «кто был никем, тот станет всем» — должно было реализоваться... Да, теоретически появился разрыв с традицией, критериями оценки и успеха. Но в практическом смысле мы продолжаем жить по законам развитого социализма, пускай и вывернутого наизнанку. Кабаковская максима «в будущее возьмут не всех» все так же владеет умами. И вместо того, чтобы подорвать власть условного канона, мы до сих пор пытаемся его развивать, а то и встроиться в него.

Прошлое нашептывает нам мысли, что искусство есть инструмент сегрегации — «вымарывай неугодное, отделяй зерна от плевел». Сама идея, будто художественная деятельность может быть построена на иных



Сун Дун «Сад ничегонеделания», 2012. Вид экспозиции на Документе-13, Кассель.



Сун Дун «Сад ничегонеделания», 2012. Вид экспозиции на Документе-13, Кассель.

принципах, кажется смехотворной. По еще советской традиции в российском искусстве практически не проводится политика интеграции. Расколы и разрывы культурного пространства, доставшиеся по наследству, работают на исключение из истории неформатных фигур. Слепые зоны собственного прошлого лишь разрастаются. Мы тщимся интегрироваться в международный мир искусства, но сами даже не стараемся включить в историю лишенных голоса и места, исключенных из нее людей. Что уж говорить о гендерном балансе и постколониальном осмыслении сложившегося пантеона!

Однако здесь кроется причина необходимости обращения к ушедшему времени. Оно не потеряно и не бессмысленно, просто с ним необходимо найти связь. Только не ту, которую предлагают доброхоты с уже готовыми ответами. Не сломленная глыба иерар-

хий должна быть снесена, чтобы на ее месте построить потенциальное для всех. Для этого историю нужно мыслить актуальной и осознавать ее пустоты и сгустки. Вечно живой и беспокойный поток не ограничивается фарватером с классиками. И если свернуть с него, то можно увидеть иные модели искусства, другие формы художественной деятельности. А значит, и найти альтернативу «вечному» угнетению.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован эскизами к проекту
Богдана Мамонова и Лизы Мамоновой
«От Сталина можно скрыться только на подводной
лодке...», 2018. Предоставлено автором.

Богдан Мамонов

Время истории: от Сталина можно скрыться только на подводной лодке...

*То, мой батюшка, он еще сызмала
к историям охотник.*
Д. И. Фонвизин. «Недоросль»

Эта история произошла в 1994 году. Незадолго до этого я расстался с Маратом Гельманом. Моя мать была неизлечимо больна, а жена ждала второго ребенка, времена были смутные, и приходилось думать, как жить и где взять денег. От сотрудничества с галереей Гельмана у меня осталось несколько огромных портретов Мао Цзэдуна в военной форме героев 1812 года. Но найти покупателя, готового заплатить за эти полотна 2–3 тысячи долларов, художнику без галереи было, разумеется, нереально. И тут моя жена Татьяна, которая закончила МАИ по специальности «Экономика и организация создания больших технических систем», неожиданно открыла в себе дар копииста. Она блистательно воспроизводила моих «Мао» в скромных кабинетных форматах, и это дало нам возможность как-то свести концы с концами.

В то время я сошелся с хорошо известным в артистических московских кругах Львом Нестеровым-Раппопортом, сыном знаменитой художницы Натальи Нестеровой. Он помогал находить покупателей на изделия моей жены, которые мы, разумеется, продавали под моим именем. Дела, а также личная симпатия, которую я питал ко Льву, заставляли меня часто бывать в его мастерской, расположенной напротив гостиницы «Украина». Это было экзотическое местечко, где можно было найти все — от самых последних музыкальных новинок до картин модных авторов, от кокаина до порножур-

налов и от провинциальных художников, приехавших покорять Москву, до бизнесменов-неофитов.

В одно из таких посещений я застал Льва в обществе двух субъектов. Одного из них я знал — это был молодой живописец из глубинки, канувший впоследствии в Лету, второй был мне незнаком. Полноватый невзрачный человечек с оспинами на лице, в сером пиджачке, державшийся довольно скромно, представился Мишей, а Раппопорт добавил, что Миша — бизнесмен из Рязани, специализирующийся на недвижимости.

Мы с хозяином затеяли разговор о новых Мао, помню, я извлек брошюру с плохими репродукциями моих картин, и вдруг Миша, заглядывавший нам через плечо, промямлил: «А я вот больше Сталиным интересуюсь...»

Далее состоялся диалог, из которого стало известно, что Миша коллекционер, но интерес его был своеобразен — он собирал вообще все, что так или иначе было связано с вождем народов. В его коллекции были книги, значки, бюсты, открытки, старые газеты... Не было только одного — картины. Он мечтал о ней.

Лев Нестеров обладал многими достоинствами, но, несомненно, дилерская хватка была одной из главнейших его черт. Сталин? А почему бы не заказать известному московскому художнику Богдану Мамонову портрет Иосифа Виссарионовича? Не знаю, что увидел своим мысленным взором гость из Рязани, но перед моим возникли зеленоватые бумажки, на которых портреты мертвых американских президентов мерцали попеременно с ликами товарища Сталина и Великого кормчего...

Если за год до этого я гордо покинул Гельмана, отказавшись работать по его подряду на генерала Лебеда, то осенью 1994-го мне, по большому счету, было все равно, что и для кого рисовать.

Мы быстро договорились, цена вопроса составляла 2000 долларов, что по тем временам для меня было серьезной суммой. Но выяснилось, что есть нюансы. У Миши в голове был готовый сценарий картины, и он мне его немедленно изложил.

Читатель, вероятно, подумал, что я имел дело с апологетом сталинщины, число которых так выросло в наше время. Отнюдь. Миша был поражен редким видом невроза — он ненавидел Сталина и был травмирован сталинским мифом, но именно это заставляло его накапливать все новые и новые артефакты, посвященные вождю. Владей он кистью, этот невроз, вероятно, воплотился бы в виде произведений — плохих ли, хороших, но он, увы, был лишен возможности проецировать свою травму в произведения искусства. Я должен был стать его руками.

— На картине, — говорил он мне возбужденно, — надо изобразить самого Иосифа Виссарионовича, выбивающего свою знаменитую трубку. Из трубки вылетает пепел и превращается в снежную пургу, а в пурге стоит Ленин и взбивает ее руками все сильнее и сильнее... Пурга усиливается, она летит дальше, дальше и превращается в брови Брежнева, из-под которых выходят народные массы... они идут в Сибирь...

Миша раскраснелся от возбуждения, которое все усиливалось.

— Стоп, — прервал я его. — Но это уже три портрета. А мы договаривались об одном. ОК, можно и три, но это уже шесть тысяч долларов.

Разумеется, я валял дурака, но Миша воспринял мои слова вполне серьезно. Он как-то разом осекся и даже несколько скукожился.

— Нет, — грустно сказал он, — шесть тысяч мне не потянуть...

— Ладно, — смиловился я, — пусть останется две. Ленина я, так и быть, напишу, но не более.

В голове у меня уже зрела композиция. Мне казалось, что я хорошо понимаю неприятный вкус заказчика. Некая смесь из Сальвадора Дали и Глазунова мерещилась

моему воображению. Но я даже не мог предполагать, какие фантазмагорические образы гнездились в мозгу бизнесмена с родины Еватия Коловрата.

Мы условились, что через две недели я предъявлю эскиз и получу задаток — двести баксов.

На следующий день я с энтузиазмом погрузился в работу. Я решил насытить полотно всеми штампами, которые могли родиться в больном мозгу постсоветского человека. Тут был стрелок, метящий в зрителя из винтовки, ледокол «Ленин», рассекающий Северный ледовитый океан, и, конечно, голая баба (куда ж без нее?). Вождь народов парил над всем этим визуальным винегретом как некий живой бюст, а его руки с трубкой висели в воздухе, как бы отдельно, по образу «Содомского удовлетворения невинной девы» Сальвадора Дали. Карликовый Ленин, приседая на корточки, разгонял пургу, массы шли по ледяной тверди, а всю сцену освещало невидимое арктическое солнце.

Не без самодовольства я отправился в мастерскую Раппопорта на свидание с заказчиком. Миша встретил мой эскиз одобрительно.

— Мне нравится, — сказал он, вручая задаток. — Но хотелось бы внести несколько поправок. Обнаженная женщина — это хорошо, но пусть она будет изображена на вырванной странице журнала. И пусть это будет смятая страница.

— Почему? — удивился я, вспоминая журналы, которые лежали у Льва Нестерова на некой укромной полке и куда избранные посетители мастерской могли порой заглядывать.

— Это будет означать, — почти шепотом произнес Миша. — ...что сталинизм ПОПИРАЕТ ЛЮБОВЬ!

Я с беспокойством заглянул в его глаза, ожидая увидеть там явные признаки безумия, но Мишу было уже не остановить.

— А это что? — он указал на судно.

— Ледокол «Ленин», — робко ответил я.

— Надо убрать. Пусть лучше будет подводная лодка, — приказал Миша.

— А это-то зачем?!

— А-а, это будет означать, что от Сталина можно было скрыться ТОЛЬКО НА ПОДВОДНОЙ ЛОДКЕ!



Сделав еще несколько поправок в том же духе, он попрощался. Я вернулся домой несколько озадаченным. Но, в принципе, Миша начинал мне нравиться. Он неосознанно доводил те пошлости, которыми я хотел насытить картину, до предельного абсурда, за которым уже начиналось искусство. Из тривиального заказа работа превращалась в нечто большее, правда, тогда я еще не догадывался, что речь идет о проекте. Не хватало какой-то детали для осознания. И эта деталь возникла.

Дней через десять после моего свидания с клиентом мне внезапно позвонил Раппопорт.

— Кончай работу. Мишу заказали...

Увы — это была правда. Миша, будучи директором риэлторской конторы, перешел дорогу каким-то рязанским конкурентам. Было принято решение его убрать. Спасло моего незадачливого знакомого счастливое обстоятельство — в фирме конкурентов был человек, которому в свое время наш герой помог «сделать» квартиру. Этот человек позвонил Мише в день предполагаемого убийства и сообщил, что вечером у подъезда его будут ждать. Миша был тертый калач и не поддавался панике. Он взял такси, вылез, не доезжая до своего дома пару кварталов, прошел дворами и убедился, что киллеры его действительно поджидают. После этого он

немедленно вернулся на работу, снял всю кассу и бежал в Среднюю Азию.

В истории с Мишей можно было бы поставить точку, но она имела странное продолжение. Несчастный, скрываясь, бедствовал, об этом можно судить по тому, что он просил меня через знакомых вернуть аванс. Но я поступил как настоящий художник и деньги не вернул.

Прошло года полтора, и я начал забывать о своем незадачливом клиенте. Неожиданно он позвонил мне и сказал, что хочет продолжить наше сотрудничество. Мы встретились в кафе на Бауманской, и Миша сообщил, что обитает в Москве по поддельным документам и снова в деле.

Мы условились о возобновлении работы, Миша ушел и... навсегда исчез из моей жизни. Больше я его не видел. Размышляя над нашей последней встречей, я представляю, как в тот вечер Миша возвращался домой и пуля киллера все-таки настигла его. Зловещая тень вождя, которую он вновь и вновь пытался вызвать к себе с моей помощью, накрыла его, и на сей раз ему не удалось от нее скрыться. Его страсть неизбежно вела к фатальному исходу.

Сегодня, по прошествии многих лет, я нет-нет, но возвращаюсь мысленно к этому странному эпизоду моей молодости. На душе у меня

неспокойно, меня преследует мысль о том, что я не выполнил нечто, что являлось моим долгом. Я взял деньги, но не написал ту картину, и пусть заказчик исчез или мертв, это не успокаивает мою совесть. В детстве я смотрел в театре пьесу Шиллера «Разбойники». Самое сильное впечатление на меня произвел эпизод, в котором Карл Моор посылает своего подручного Швейцера захватить и привезти к себе злодея-брата. Но Швейцер опаздывает — когда он прибывает в замок Мооров, то находит Франца удавившимся. Швейцер стреляет себе в висок, так как не может выполнить поручение атамана. Эта сцена и это понимание долга, пусть и преступного, но неотвратимого, навсегда засели у меня в памяти. Незавершенный портрет Сталина преследует меня.

Но только ли меня?

Наступающая эпоха будит призраки прошлого, и трагическая судьба Миши из Рязани для меня — сигнал появления этих призраков в нашей жизни. Мое ненаписанное полотно — это символ той дыры в пространстве истории, через которую они проходят в нашу жизнь. Мне кажется, что, если бы я завершил картину, вписав в нее все эти фантазмагорические образы — голых женщин на смятых страницах журналов, Ленина, мечущего пургу, подводные лодки и массы, шествующие в Сибирь, если бы все это появилось на полотне воочию — история пошла бы по-другому. Быть может, призраки прошлого не могли бы просочиться в наше настоящее.

Но не так ли происходит с нашей страной? Все острее чувство, что мы не завершили картину нашей исторической памяти для самих себя — она остается наброском, каким-то дьявольским наворотом нелепых деталей, осколков, исторического хлама, который никак не организован и не структурирован в нашем сознании.

Я думаю, что сегодня мы живем в эпоху переворота, тектонического сдвига истории, столь огромного, что наша историческая оптика не в состоянии его в полной мере зафиксировать. Жизненный поток, наполненный мириадами ежедневных, ежеминутных образов, сообщений, всех этих мега-, гига-, терабайтов, полностью оккупируют наше сознание, не позволяя взглянуть на историю со стороны.

Лишь немногие способны на это.

Так, белградский мыслитель Василие Уршич утверждает, что мы входим в эпоху Нового Средневековья. Мысль не новая. Хорошо известна работа Бердяева с аналогичным названием, есть замечательный текст Умберто Эко «Средние века уже начались», написанный, кстати, в том же 1994 году. А в 2007-м кассельская Документа поставила вопрос — является ли модернизм нашей Античностью? Сам Уршич отвечает на этот вопрос положительно и датирует переход от «Новой Античности» к «новому Средневековью» девяностыми годами, проводя параллели между падением Римской империи, знаменовавшим собой крах античного мира, и крушением Советского Союза, сопровождавшимся демонстрацией всего восточного блока и переделом мира. В этом, кстати, Уршич оппонирует Эко, который образ Рима связывает скорее с Соединенными Штатами, но очевидно, что в истории любые параллели условны.

Я не буду приводить примеры интеллектуальных спекуляций, которыми блистают итальянский медиевист и белградский философ, в конце концов, параллели между нашей эпохой и Средневековьем слишком очевидны и не нуждаются в доказательствах. Но меня занимает вопрос осмысления пространства, в котором мы живем.

История знает две основные формы обустройства мира. Первая — это универалистский проект, основанный на идее включения в него всего человечества. Было бы ошибочным думать, что столь критикуемый со всех сторон глобальный мир американского образца есть нечто новое. В истории мы находим пять проектов, претендующих на утверждение универсальности. Прежде всего, это, конечно, мир, выстроенный Александром Великим, который еще несет характер протоглобальности, — мир, столь же грандиозный, сколь и хрупкий. Александр недаром был учеником Аристотеля, но тем не менее ни он, ни его окружение не могли выработать отчетливой идеологии для созданной ими Империи. Они просто не успевали осмыслить мир, который творили руками своих Сарисофоров. Следующим в этом ряду встает Рим, связавший Эйкумену своими знаменитыми дорогами и давший права гражданства людям, проживавшим даже в самых отдаленных углах империи. Дороги стали важнейшим фактором следующего гло-

бального проекта, а гражданин Рима еврей Павел сумел выдвинуть и обосновать доктрину универсализма, которую на данный момент можно считать самой успешной и долговечной.

Христианство безальтернативно просуществовало две тысячи лет, пока коммунистическая утопия не выдвинула свою версию универсальности. И наконец, сама она была сметена глобализмом, который принято ассоциировать с Америкой и который пока слишком неотчетлив для исторического явления, чтобы давать ему оценки.

Но внутри этих сменяющихся глобализмов всегда существовала другая модель — модель национального государства, суть которого, наоборот, в исключении, подчинении и эксплуатации чужих. В своем анализе Уршич не задерживается на этой теме, но стоит отметить одно его пронизывающее замечание. Пристально рассматривая конец советской эпохи, Василие обращает внимание на параллели, которые нередко проводили советские оппозиционеры, ассоциируя советский режим с фашистским. Философ видит в этом идеологическую подмену — в отличие от коммунизма, фашизм не был проектом универсализма, напротив — он вынашивал идею национального государства, доведенную до предела, до абсурда.

Но так или иначе, анализируя процессы современности, Уршич находит третий альтернативный образ бытия, который может стать спасительным перед лицом аморфной распадающейся реальности глобального мира и столь же зловещих, сколь и бесперспективных попыток выстроить новое национальное государство на обломках прошлого величия. Модель, которую предлагает Уршич, он обнаруживает все в том же Средневековье. И действительно, это тот самый исторический зазор, когда христианство уже утратило свой мессианский потенциал включения всех, забыло максимум Святого Павла «И Бог будет Вся во Всем», а модель национального государства еще не вызрела. Средоточьем средневекового мира становится сообщество, будь то монастырь, орден, университет или секта. Здесь совершенно неважно, откуда ты и кто ты, важна только общность кодов — так мирок разрастается до размеров универсума. В сущности, это та же модель универсализма, но сузившаяся до размеров небольшой группы людей. И сегодня эта модель существования видится

едва ли не единственно возможным вариантом спасения. Здесь, наверное, уместно вспомнить мифологию острова, когда-то придуманную выдающимся художником и педагогом Юрием Александровичем Нолевым-Соболевым.

«Для меня, — пишет Соболев в эссе «Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва», — центральная пространственная проблема определялась поиском своего виртуального острова, над которым можно было бы поднять свой флаг и куда было бы незатруднительно попасть в любое время.

...за границей этой части суши, окруженной мировыми водами, существовала иная действительность — заграница. И по нашей теории относительности там жили иностранцы... или мы сами были иностранцами <...> Остров — не только блаженное убежище среди океана пугающей заграницы, но и место одиночества и изоляции. Поэтому жителям виртуальных островов так хочется их заселить».

Проблема сегодняшней России — что мы зависли на какой-то исторической развилке: не вписываясь и, очевидно, не имея никаких надежд вписаться в общеглобальный тренд, мы судорожно пытаемся возродить руины национального государства, одновременно грезя о так называемом «Русском мире» — еще одной глобалистской утопии, так никогда и не получившей шанс на рождение. Модель острова или, лучше сказать, архипелага, дрейфующего в океане истории, могла бы дать шанс духовного спасения тем, кто еще проживает на территории бывшей Российской империи, но кто уже не дерзает называть себя народом. Однако для этого необходимо окончательно разобратся с тем шлейфом исторических и псевдоисторических мифов, которые нас вечно сопровождают.

Необходимо раз и навсегда дописать свою картину про «Сталина». Поставить точку, а потом... скрыться от него на подводной лодке.

Москва, 1 января 2018

Богдан Мамонов

Родился в 1964 году в Москве. Художник, куратор, художественный критик. В 2005 году в составе Программы ESCAPE представлял Россию на биеннале в Венеции. Неоднократно публиковался в «Художественном журнале». Живет в Москве.



Герхард Рихтер
«Дядя Руди», 1965.

Алексей Бобриков

Память и история: Герхард Рихтер и Джонатан Уотеридж

Существуют разные формулировки исторического, в основе которых, однако, обнаруживается примерно одна и та же ценностная оппозиция: возвышенное против низменного. В частной жизни современное противопоставляет историческому (старому, старинному), которое всегда лучше, благороднее и изящнее; отсюда антикварные увлечения и стиль ретро. Противопоставление возвышенного (мифологического) низменному (повседневному опыту) почти всегда лежит в основе идеологии власти. Здесь хронология не имеет значения: историческое понимается как причастное к возвышенному, героическому или трагическому. А масштаб — величие — связан с категорией ранга и статуса.

Противопоставления методологические (в основе своей тоже ценностные) построены, соответственно, на переворачивании этой оппозиции. Здесь категория возвышенного противопоставлено не современное или низменное, повседневное, а некое точное знание — документально подтвержденное, извлеченное из архивов или добытое археологами (оба понимания объединяет обращенность к непосредственному опыту, практике и здравому смыслу). Здесь история — точнее, даже историография как наука, начиная примерно с Фукидида — противопоставляет мифологии, которая, будучи лишённой статуса возвышенного как эстетического качества, предстает как пространство обычных домислов, требующих разоблачения. Более продвинутым вариантом этой методологической оппозиции является противопоставление фрагмента и связного, целостного повествования (нарратива). Эта оп-

позиция исходит из идеи принципиальной неполноты и изначальной дискретности точного знания: каждый отдельный архивный документ или археологический артефакт существует сам по себе, связь между ними устанавливается искусственным образом.

Нарратив всегда связан с мифом той или иной степени сложности. В этом заключена определенная опасность, особенно в ситуации, когда историческое (национально-историческое) понимается как пространство сверхценного, почти религиозного, когда в нем возникают исторические (геополитические) религии с имперскими и реваншистскими идеями. Это порождает неизбежную обратную реакцию: страх перед историей. И необходимость разрушения, все более радикального: начинаясь с критики и разоблачения отдельных мифов, оно завершается уничтожением самой структуры повествовательного, связного, последовательного.

Кроме того, миф непосредственно связан с искусством большого стиля и потому неизбежно порождает разные типы эстетической реакции. В Европе Нового времени эпоха формулирования теоретических основ большого стиля приходится на царствование Людовика XIV: в это время была создана иерархическая система жанров Андре Фелибьена¹, противопоставившая *Grand genre* (исторический, а точнее религиозный, мифологический, аллегорический — как высший род живописи) и *Petit genre, scènes de genre* (низший род, трактующий бытовое как низменное). Эта система легла в основу как академических доктрин, так и практики больших стилей последующих полутора столе-

тий, последним из которых был ампир эпохи Наполеона с постскриптумом времен Реставрации. Можно предположить, что реакцией на этот последний вариант большого стиля, связанный с мировой революцией и мировой войной — а таковыми, несомненно, были и Французская революция, и наполеоновские войны — стали, с одной стороны, бидермайер эпохи Реставрации с его жадой покоя и тишины, а с другой — рождение историографии как науки (если понимать научные методы как способ разрушения религиозной, исторической и социальной мифологии). Продолжением бидермайера — более последовательным изложением концепции *Petit genre*, занявшего главное место в системе искусства, — можно считать антропологию «натуральной школы» 1830–1840-х годов, описывающую мир маленького человека, обывателя, счастливого своим ничтожным уделом (жанры Карла Шпицвега). Но, что еще важнее, статус мирных обывателей — у раннего Адольфа Менцеля («Концерт в Сан-Суси»), у Вячеслава Шварца («Сцена из жизни русских царей») — получают коронованные особы, по праву рождения имеющие в *Grand genre* ранг мифологических героев: король Фридрих Великий развлекается игрой на флейте, царь Алексей Михайлович — игрой в шахматы.

Тоталитарные режимы середины XX века вместе с новой социальной и национальной мифологией и историографией большого стиля, построенной на использовании позитивистских методологий, породили искусство большого стиля с совсем иными, демократическими героями. Соответственно, реакцией на это в послевоенную эпоху должны были стать новый бидермайер и разрушение нарратива — более радикальное, чем просто критика мифов.

Самое интересное в этом контексте — общая концепция истории и памяти (а также сама категория памяти, порожденная катастрофическим опытом Второй мировой войны, разрушений, террора), отчасти заменяющая свойственное XIX веку противопоставление мифологии и истории. Она построена именно на структурных различиях; расстояние между прошлым и настоящим не имеет значения ни в том, ни в другом случае.

История в этом противопоставлении — это конструкция, созданная профессионалами (политиками, идеологами, учеными). Ее структурные черты — организованность (сплошной характер повествования), иерархичность (отбор событий и героев истории по степени значимости), внутренняя логика (риторическая убедительность), внешняя доказательность (подкрепленность документами и авторитетными свидетельствами — разумеется, специально выбранными). Она имеет коллективный характер (это память государства и память общества), публична и принудительна: в нее встроены репрессивные механизмы цензуры и наказаний за отступление от канона. Отождествление истории с государственной идеологией в подобной формулировке совершенно очевидно, хотя структура не зависит от конкретной идеологии.

Концепция памяти строится на противоположных принципах. Она имеет индивидуальный, частный, почти интимный характер и дана в непосредственных свидетельствах: дневниках, письмах, мемуарах (реже), устных рассказах или просто молчаливых демонстрациях материальных свидетельств. Это память маленького человека, жертвы великих исторических событий, чей слабый голос почти не слышен. Отсюда ее травматический характер: это почти всегда опыт утрат и страданий. Именно так, таким путем и такой ценой маленький человек — жертва истории — обретает право на память. Это непосредственная память, память контактов: память тела, память мест, память вещей, память родственных и соседских связей. В этом отношении мир памяти (материальной, физической реальности) противопоставлен миру истории как реальности не просто сконструированной, иерархически упорядоченной, но реальности символической и поэтому доступной упорядочению.

Это память, построенная на случайном: в ней отсутствуют иерархия событий и полнота общей картины. Персонажи не соотносены друг с другом вообще или соотносены по случайному принципу: более близкое понимается как более важное. Поэтому она частична и фрагментарна; в ней отсутствует связь между местами, событиями и людьми,

если эта связь не рождена непосредственным контактом. Это иллюзорная память: в ней много заблуждений и предрассудков, недостоверной информации и слухов, аберраций и недоразумений, просто незнания. Кроме того, в нее включен фактор времени — механизм стирания, ослабления (смутных воспоминаний), полного забывания. Присутствует — хотя не называется вслух — тема глупости. Это память не только тела, но и чувства: эмоциональная подлинность в ней — едва ли не самое важное; она придает ей новый статус, который делает ненужными любые другие доказательства, кроме искренности, свидетельствующей о подлинности всего лично пережитого. Это

свойство памяти противопоставлено риторической убедительности и документальной доказательности истории.

Можно сказать, что частное — это новое низменное в понимании большого стиля: то, что большим стилем пренебрегается и выносится за скобки, но в противоположной эстетике — эстетике бидермайера и натуральной школы — становится самым важным. Концепция памяти — это своеобразный *Petit genre* эпохи холокоста. Опыт холокоста лежит в основе морального и политического статуса памяти², равно как и морального осуждения истории, трактуемой как история насилия³. Это политические, а не научные проблемы⁴ — и политические решения.



Герхард Рихтер «Тетя Марианна», 1965.



Герхард Рихтер «Противостояние-2», 1988. Из цикла «18 октября 1977».

И это политическая система приоритетов: ценность индивидуальной памяти противопоставляется здесь догматам государственной доктрины. Священное право на глупость, необъективность и забывчивость защищено новой демократической идеологией. Ценность отдельной жизни, отдельной личности и ее представлений об окружающем мире поставлена выше любой системы коллективной идентичности.

Рихтер и проблема памяти

Герхард Рихтер — главный исторический живописец второй половины XX века. Старинное словосочетание «исторический живописец» звучит по отношению к нему довольно сомнительно. Однако Рихтер берет исторические сюжеты высшей степени значимости — историю Третьего рейха, историю РАФ (этот политический сюжет к 1988 году становится таким же историческим, как битвы вермахта и нацистская программа эвтаназии: и дело даже не в количестве лет — он увиден Рихтером с той же исторической дистанции), — хотя эта история деконструируется посредством памяти. И он, несомнен-

но, живописец, хотя его методы, построенные на переводе фотографии в живопись, являются методами деконструкции последней или, точнее, взаимной деконструкции фотографии и живописи.

Фотография как инструмент памяти является для Рихтера способом архивирования частной жизни, аналогом дневников и писем, в первую очередь благодаря своей дешевизне и общедоступности. Фотоаппарат — спутник жизни маленького человека, часть тела, часть сознания. Таким образом, на технику переносятся качества сознания маленького человека — свойства памяти.

Если говорить об идеологии, то новый бидермайер Рихтера (или новая натуральная школа), изображающий мир маленького человека, имеет в своей основе узкий круг частного существования, непосредственный опыт частной жизни. В первую очередь это опыт семейной жизни, сконцентрированный в домашнем альбоме фотографий, оптика «родственного» взгляда, в которой окружающий мир видится через фигуры членов семьи. Таким образом, семейный альбом служит в числе прочего пространством конструирования истории — часто страшной, трагической, катастрофической. В этом альбоме есть дядя Руди (офицер вермахта) и тетя Марианна (жертва нацистской программы эвтаназии) и в принципе возможен дядя Альфи вместо фюрера Адольфа Гитлера. Эта неспособность выйти за пределы круга семьи, соседей, сослуживцев принципиально важна в концепции памяти.

К категории слабости имеет отношение самое главное у Рихтера, а именно его методология — новая оптика; проблема, которая выходит далеко за пределы семейного альбома. Эта оптика демонстрирует в первую очередь неполноту и фрагментарность опыта: композиционную случайность кадров, их обрезанность и объединение с фрагментами пустого пространства, их второстепенность и ненужность. Кроме того, эта фрагментарность дополнена стертой (вплоть до полной неразличимости) изображений, подобной смутности воспоминаний.

Зрение выступает здесь как аналог памяти. Оно демонстрирует свою «естественность», то есть слабость и неорганизован-

ность, отсутствие или слабую развитость дисциплины и логики (внешних схем), неспособность разглядеть последовательность событий. Очевидно сходство с наиболее радикальными формулами Клода Моне: оно обнаруживается в дистанции между предполагаемой «вещью в себе» и «вещью для нас», в идее неполноты и подвижности опыта, в стирании и размывании контуров. Принципиальное отличие Рихтера от Моне заключается в том, что в основе его оптики лежат технические, социальные и культурные модели видения — а не физиология глаза; модели репрезентации, данные через способы фотографирования и последующие манипуляции с фотографиями.

Рихтер указывает возможные источники визуальной информации — каковыми и служат данные модели. В первую очередь это «слепая» техника, техника «плохого качества» как метафора. Учитывая, что в формулу техники входит организация, дисциплина, сила, это уподобление глаза фотоаппарата глазу человека (глазу «плохого качества» у Моне, который не в состоянии ничего увидеть на рассвете в порту Гавра) парадоксальным образом вводит в пространство техники «человеческое, слишком человеческое», слабое. Фотоаппарат выступает в роли бессмысленной машины регистрации (как позже видеокамера, установленная для наблюдения, или дрон). Неспособность к осознанию происходящего порождает лишь поток информации, своей бесструктурностью напоминающий информационный шум, хаос случайных колебаний.

Важен и человек — маленький человек, в данном случае не член семьи, а казенный человек, находящийся при исполнении. Полицейский фотограф или тюремный врач, занятый осмотром места происшествия или тела, выступает здесь как аналог бессмысленного регистратора. Перечисление как часть протокола — коридор, шкаф, проигрыватель, труп со следами веревки на шее — не дает никакого представления о происходящем. Дешевая казенная техника полицейского участка или тюрьмы и сам фотограф, не способный увидеть общую картину, торопливо делающий снимок за снимком, одинаково случайные и фрагментарные,

а иногда просто одинаковые (некоторые кадры повторяются у Рихтера несколько раз), порождают тот же информационный шум. Фотограф-папарацци, снимающий из-под полы закрытые свадьбы и похороны (в данном случае похороны террористов РАФ), производит столь же бессмысленные кадры: массовая культура (в данном случае желтая пресса), существует по тем же законам, что и казенная система исполнения наказаний. Дополнительные искажения вносит оптика «тиража» — дешевая газетная печать, крупные точки раstra, — которая уничтожает последние возможности различения.

Собранные вместе, эти фотографии образуют бессмысленный бюрократический архив, как в рихтеровской серии «18 октября 1977 года» (1988): набор случайных свидетельств и документов (включая снимки из семейного архива — например, юной Ульрики Майнхоф), составляющий некое полицейское досье. Такого рода картина мира⁵ принципиально неполна, фрагментарна, случайна и потому бессмысленна — но при этом максимально точна: она полностью соответствует типам человеческого зрения, памяти, воображения. Эта картина мира, созданная системой власти и СМИ, почти не отличается от приватного архива маленького человека. Это — еще один способ разрушения «истории», на сей раз не через частную, а через коллективную память.



Герхард Рихтер «Похороны», 1988. Из цикла «18 октября 1977».

Проект Рихтера — именно в отношении истории — очень радикален: это не критика и разоблачение отдельных мифов, а разрушение пространства связанного повествования, в том числе исторического; описанное выше уничтожение нарратива. Фрагментарность, непоследовательность, бессвязность, демонстрирующая неспособность кого бы то ни было свидетельствовать о чем бы то ни было, невозможность достоверного знания порождает подлинную безопасность. Это отсутствие картины мира — в том числе представления об истории — гарантирует невозможность реваншистского возвращения.

Проект Рихтера радикален и в отношении к живописи. Поскольку она — с ее подвижностью сырого красочного слоя — нужна ему лишь как инструмент уничтожения, стирания опознаваемых (пока еще) изображений, превращения исходного материала фотографии, в которой еще возможна хотя бы случайная наводка на резкость, в то, чем она, по мнению Рихтера, должна быть: пространство слепоты.

Уотеридж и проблема истории

Следствием радикализма рихтеровского отношения к истории (и тупика как следствия исчерпанности идеи) должно было

стать обратное движение, причем ведущее к противоположным крайностям: возвращение не в XIX век с его позитивизмом и историзмом, претендующим на подлинную приобщенность к историческому, — а в XVII век с его мифологией. Еще одним следствием должно было стать появление принципиально противоположной методологической идеи, а именно идеи истории как конструкции, которая не имеет никакого отношения не только к индивидуальному, но и вообще к реальному опыту; как набора «картинок», *pictures*⁶. Более того — понимания истории как результата деятельности определенных «систем и институций»⁷. Здесь мы оказываемся в пространстве постмодернизма, построенном на идее репрезентации (по выражению Хэла Фостера, «репрезентация скорее конструирует реальность, чем копирует ее, скорее подчиняет стереотипам, чем раскрывает истину о нас»⁸), — практике критической, методологически ориентированной и построенной на холодных, иронических манипуляциях, равноудаленной от всех источников культурного, равно как и любого другого, опыта.

Новую ситуацию создает и временная дистанция, которая исключает не только политическую угрозу реванша, но и непосредственное эмоциональное переживание опыта войны и холокоста. Табуированные темы становятся разрешенными; возможно возрождение мифологического в любых формах — в том числе тоталитарных. Эти возможности и свобода выбора даются в обмен на отказ от актуальности, от претензий на историзм в понимании XIX века (и историографии как науки), на добровольное ограничение себя пространством игры с «картинками».

Может быть, именно с этим связано предпочтение устаревших систем и форм репрезентации: лучше, чем что бы то ни было, они позволяют продемонстрировать изначально мифологическую природу исторического повествования, а также лежащие в его основе жанрово-стилистические схемы⁹. В этом предпочтении мифологии — в противовес истории в понимании XIX века — есть и некий эстетский, а не только методологический, выбор — знакомое многим эпохам



Герхард Рихтер «Застреленный», 1988. Из цикла «18 октября 1977».

влечение к старинному, наивному (в том числе в своем стремлении к ясности и упорядоченности), а также определенная ироническая дистанция.

Лучше всего этот тип понимания представлен у английского художника Джонатана Уотериджа¹⁰. В основе его эстетики лежит разработка проблематики возвышенного. Он словно берет на себя роль нового Фелибена. На уровне сюжетов возвышенное понимается им как облагороженное, идеализированное: священные мифы, «нас возвышающий обман» противопоставляются истории как пространству реальности, «тьме низких истин»; правда, это мифы, ставшие в результате долгой эволюции достоянием массовой культуры, почти кича. На уровне стиля возвышенное понимается как осмысленное и структурированное: ясно сформулированное и резко очерченное, композиционно и пластически неподвижное, будто данное раз и навсегда — принадлежащее вечности; правда, это язык большого стиля, ставший достоянием коммерческих фотографии и кино¹¹, то есть опять же массовой культуры. Подобную судьбу возвышенного Фелибен и представить себе не мог.

В противоположность Рихтеру живопись в версии Уотериджа предстает как нечто сконструированное и тем самым противопоставленное «естественной» оптике фотографии. Если фотография здесь трактуется как инструмент памяти с ее случайностью и фрагментарностью, слабостью и бессилием перед неконтролируемым потоком времени, то живопись — живопись большого стиля — выступает как инструмент истории и воплощает организованность, силу и торжество над временем: в социальном смысле — власть коллективного над индивидуальным, публичного над приватным, дисциплинарного над искренним и подлинным; в целом — власть риторики над поэзией.

Своеобразной предысторией исторических картин Уотериджа (прежде всего его «Групповой серии») является серия «Катастрофы» (2005–2006) — несколько пейзажей большого стиля. Вероятно, пейзаж как место рождения модернизма и пространство разрушения традиционной системы зрения (в импрессионизме) особенно интересен как

исходный пункт для возвращения в XVII или в середину XIX века; здесь Уотеридж формулирует свои главные идеи. Исторический пейзаж как устаревшая модель репрезентации служит для него моделью исторического как возвышенного, противопоставленного низменному, натуралистическому, специфическому. Уотеридж прослеживает (как потом и в «Групповой серии») эволюцию от исторического пейзажа в духе Пуссена к популярному, все более салонному романтизму XIX века в диапазоне от Каспара Давида Фридриха до Школы реки Гудзон и далее, через панорамы и диорамы, пейзажные фоны витрин естественнонаучного, этнографического, исторического музея XIX века¹², к кинематографу XX века (фильмов-катастроф и повествований о затерянных мирах) в диапазоне от классического Голливуда до b-movie. Уже само по себе это предполагает, что мифология и стили массовой культуры XX века являются законными наследниками великих мифов и стилей эпохи барокко и классицизма.

Уотеридж исследует отдельно и судьбу романтического мифа, его путь от относительно высоких форм к кичу как последнему прибежищу подлинного романтизма, находя в нем скрытые (хотя, впрочем, не столь уж скрытые) смыслы. Один из главных сюжетов романтизма — гибель, крушение, катастрофа или ее последствия, руины (гибнущий авианосец; самолет, лежащий в джунглях) — может быть описан как победа природы над культурой в духе Руссо. Уотеридж видит его подлинный смысл в бегстве от цивилизации, в обретении блаженной неподвижности покоя, сна, смерти, похожей на сон — некоего постисторического состояния (этот пример описывается в одном из текстов¹³ на примере сюжета с Шангри-Ла в «Потерянном горизонте» Фрэнка Капры)¹⁴.

В этой серии Уотеридж демонстрирует сам метод: условное, искусственное конструирование природы, сборка из серии картинок, ссылок, цитат, включающих драматическую бурю на море (почти как у Клода-Жозефа Верне) и мифологические джунгли (из парижского ботанического сада, почти как у Таможенника Руссо). Парадокс заключается в превращении этих изначально

искусственных схем, созданных большим стилем и ставших достоянием массовой культуры, в часть коллективной памяти, воображения, сознания; в превращении из второй природы в первую, а точнее, единственную, естественным образом воспринимаемую; в понимании того, что зрение (если это не зрение Клода Моне) и зрительная память оперируют картинками определенного типа. Важно то, что романтизм Уотериджа — с авианосцем, гибнущим в буре второй половины XVIII века, — носит принципиально сконструированный характер. Это стилистический фантом, обладающий всеми признаками настоящего стиля и абсолютной «узнаваемостью». Понимание логики стиля позволяет конструировать отсутствующие, но необходимые этапы развития романтической эволюции.

За конструированием природы следует конструирование истории. *Grand genre*, большая картина на исторический сюжет — это еще одна устаревшая модель репрезентации, перешедшая в пространство массовой культуры и занявшая место рядом с романтическим пейзажем-катастрофой. Однако здесь ситуация немного сложнее, поскольку частью массовой культуры в XX веке является государственная пропаганда. Анализ этого пути (и его финала) у Уотериджа — самое интересное.

Стоящий за сюжетами Уотериджа анализ иконографии большого стиля в ее эволюции от XVII к XX веку предполагает изменение методов формирования большого мифа в демократическую эпоху — в частности, новый характер мифологического (исторического), не связанный с иерархическим статусом. От императоров, фельдмаршалов и министров главная роль в мифе перешла к трудящимся. Важнейшей частью новой конструкции служит демократический миф, предполагающий новую (постепенно, с конца XIX века, формирующуюся) иконографию простого человека: рабочие и колхозники сталинского большого стиля, солдаты и матросы, партизаны, космонавты как трудящиеся космоса. Другой важной частью является героический миф: если в мифологии XIX века главной темой было господство природы над человеком, то в мифологии XX века —

господство человека над природой (космосом, историей). Впрочем, в американском варианте мифология завоевания природы восходит к более ранним временам. Категория фронта — пограничного существования, покорения неведомого пространства — связана с мифологическими фигурами разного типа: трапперами, золотоискателями, просто авантюристами, ковбоями, переселенцами в фургонах. Партизаны и космонавты тоже могут быть описаны как герои фронта.

В советском и вообще тоталитарном варианте более важную роль играет не завоевание природы, а завоевание истории, описанное через идею революции. Революционное преобразование мира становится здесь главным героическим сюжетом. Хронологическая дистанция в данном случае ничего не значит — наоборот, прежние века развития человечества понимаются как предыстория великих событий революции, часто лишенная собственного значения. История творится здесь и сейчас; революция является нулевой точкой для нового отсчета времени. Таким образом, место исторической дистанции занимает дистанция мифологическая. И в понимании исторического как возвышенного, великого, героического все вновь определяет ранг — но не ранг участника (короля или папы), как в XVII веке, а масштаб события. Уотеридж анализирует эти модели с равной степенью безразличия, ничему не отдавая предпочтения: равенство устаревших моделей репрезентации является основным правилом игры.

Интересен и общий анализ стилистики большого стиля и его эволюции от XVII к XX веку, которая напоминает эволюцию романтического пейзажа, берущего начало от большой картины эпохи Шарля Лебрена. В XIX веке воплощениями этой традиции становятся различные варианты буржуазного большого стиля с проступающим позитивистским историзмом, музейная витрина с человеческими фигурами в этнографическом музее, музей восковых фигур, отчасти театр и самодеятельность (сцены костюмированных школьных спектаклей, живые картины, любительские исторические реконструкции, ролевые игры). В XX веке ее продолжением служат разные формы большого

стиля эпохи массового общества — от панно павильонов всемирных выставок с изображением достижений народного хозяйства до неизбежного Голливуда, павильонов телестудий и многофигурной постановочной фотографии.

Уотеридж демонстрирует разные — часто довольно сложные и неочевидные — типы взаимоотношений героического (революционного) и иерархического (реакционного). Так, демонстративно позирующие статисты, изображающие героев революции и при этом полностью лишенные внутренней силы, воли, энергии, отсылают к искусству бюрократического режима, которое рассказывает о некогда породившей его великой эпохе (как в случае с «Сандинистами»). Не

менее сложны взаимоотношения мифологического и исторического, влияние позитивизма и археологически трактуемого историзма XIX века с его требованием все большей внешней достоверности интерьеров, костюмов, аксессуаров и, соответственно, все более скрытым характером мифологического (например, в давидовской «Смерти Марата»¹⁵). Еще интереснее взаимоотношения художественного и документального; постепенный отказ от демонстрации ценностей идеальной композиционной структуры, совершенной формы, продуманного и уравновешенного колорита, характерных для ранней стадии существования большого стиля, и все большее осознание ценности документальности, понимаемой тоже чисто



Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellte.

Герхард Рихтер «Вернер Гейде», 1965.

стилистика, через сконструированную техничность, анонимность, безличность. Уотеридж показывает, как в рамках большого стиля эстетика постановочной фотографии вытесняет эстетику живописи (у Уотериджа эта эстетика фотоателье переведена обратно в живопись, обращая этот процесс вспять). Собственно, все это демонстрирует общую мутацию большой картины при сохранении ее внутренней структуры. И — если вернуться к сюжетам и героям — обеспечивает воспроизводство субстанции мифологического на новом уровне.

Две главные — фактические парные — картины «Групповой серии» (2008), «Сандинисты» и «Космическая программа», представляют собой идеальные риторические формулы. «Сандинисты» рассказывают о моделях репрезентации некоего фантомного, не существующего в реальности, но легко конструируемого советско-китайского со-

циалистического реализма середины XX века, экспортного большого стиля, адаптированного для новых демократических республик Третьего мира. Картина позволяет представить обстоятельства, которыми могло быть порождено изображение такого типа: воображаемая страна (Никарагуа или любая другая «банановая республика» времен холодной войны), специалисты (инструкторы и политические кураторы), деньги, оружие, победа народной революции, создание «священной истории». Воображаемый автор — специалист из метрополии (советский или китайский художник), скорее всего с бригадой, работа по шаблону, но на высоком уровне технического профессионализма, закрытая премия (с крупной денежной суммой) по завершении работы. Воображаемое повествование — героическое начало «священной борьбы» (очевидно, «великого похода» за освобождение страны от



Джонатан Уотеридж «Групповая серия № 2 — космическая программа», 2008.

режима генералов, «американских марионеток»), нулевая точка истории. С точки зрения выбора сюжета — это высший образец исторической живописи, поскольку здесь изображено само творение «нового мира» или момент, предшествующий ему, где «народ» — в соответствии с демократической религией XX века — выступает в роли бога-творца; таким образом, картина представляет собой своего рода никарагуанскую Сикстинскую капеллу. Это не групповой портрет полевых командиров, снимающихся в фотоателье с орудиями производства, автоматами Калашникова, как может показаться на первый взгляд; это идеологическое искусство — универсальный, лишенный национальной специфики социалистический реализм.

«Космическая программа» демонстрирует сконструированный идеальный американский миф, который, по идее, не должен иметь ничего общего с советско-китайским мифологическим универсумом. Однако покорение космоса конструируется как героическая история в духе Сталина и Мао. И близость мифологии Америки к мифологии СССР и Китая демонстрирует единые законы пропаганды в XX веке. Структурное сходство — героическое позирование на фоне интерьера или пейзажа большого стиля, включенное в определенную структуру композиции, — более важно, чем костюмы главных героев. Перед нами американский социалистический реализм.

Универсальная американская специфика трактована в духе Джека Лондона (самого популярного американского писателя в сталинском СССР): настоящие американские герои — люди фронта. Мифология XIX и XX веков здесь едина: существование на границе неизведанного принципиально не отличается, будь это ледяная пустыня Аляски или космос. Это присутствует за кадром. Кроме того, место действия — ангар или испытательный полигон — имеет оттенок чего-то научно-технического, футуристического. Романтизм XX века (в том числе и советский, сталинской эпохи) — это романтизм техники, энтузиазм научной фантастики, постепенно заменяющей истории о ковбоях и трапперах.

Однако здесь присутствует и другая мифология XX века: герои картины — не аван-

тюристы, не скитальцы по бесконечным просторам космоса, а люди государства, несущие на себе символы и знаки различия; офицеры ВВС, представляющие военно-промышленную мощь США. И космос здесь — это пространство потенциальной войны двух систем, как Тихий океан времен Перл-Харбора и Окинавы. Покорение космоса приобретает оттенок милитаризма: это завоевание пространства, расширение империи. Что, естественно, не может не прочитываться как общая черта большого стиля эпохи холодной войны — универсального, международного социалистического реализма, сконструированного Уотериджем.

В контексте сложных взаимоотношений искусства с историей возникает проблема авторской позиции — по отношению к искусственному характеру изображений. Самый простой вариант формулы критической дистанции — сатирическое разоблачение механизмы создания мифов. Предполагаемая правилами постмодернистской стратегии ироническая, лишенная морального пафоса дистанция предполагает спокойную и методичную демонстрацию самих способов конструирования. Наконец, некоторые абсурдные детали, на которые обращает внимание сам Уотеридж — крышка от молочной бутылки и клавиатура мобильного телефона в качестве деталей космического корабля или детали водопроводной системы в скафандрах астронавтов — придают сцене характер бесцельной игры. Первоначальная мотивация, в сущности, не имеет значения: разоблачение или методологическая рефлексия превращается в игру, в том числе и потому, что пространство конструирования кажется абсолютно безопасным. Отсюда и принципиальная равнозначность «картинок»: «Сандинисты» ничем не отличаются от самолета в джунглях: это одинаково устаревшие модели репрезентации, в равной степени наивные и очаровательные. Автор и зритель-эстет (да и наивный зритель тоже) находятся в состоянии покоя, близкого к блаженному оцепенению: погружение в мир старинных открыток, их перебирание доставляет им какое-то детское удовольствие. У них полностью отсутствует потребность в историческом, серьезном, подлинном.

Однако сами картинки несут в себе некоторую опасность. Они хранят в себе содержание, память о мифах, скрытых за системами репрезентации. Эта память заключена не только в аутентичных вещах, но даже в имитациях и симуляциях разного типа, сделанных ироничными постмодернистами или коммерческими художниками. Это готовые формы, способные воспроизвести заключенное в них содержание: память материалов, видов и жанров — особенно жанров большого стиля, например, конного памятника, материалов и техник большого стиля, например, бронзы, мрамора и «большой масляной живописи» (термин Шпенглера), память стилистических схем, связанных и жанрами и более важных, чем детали. Эта память действует автоматически, помимо намерений, не различая убежденного тоталитарного художника (предположим, что такой существует), наемного ремесленника, работающего по заказам какого-нибудь военно-исторического общества, и постмодерниста, порождающего фикции и симулякры, — действует с одинаковым результатом. Благодаря великой силе искусства происходит чудо преобразования, следы иронии и халтуры исчезают, абсурдные детали превращаются в подлинные; фикция превращается в подлинную картину большого стиля с историческим (мифологическим) сюжетом, в алтарь политической религии. Это напоминает таинство пресуществления, которое происходит вне всякой зависимости от добродетели и даже веры совершающего литургию священника.

Так происходит рождение истории из искусства, а вместе с ней — исторической (политической) религии, победа истории в понимании XVII века над памятью. Победа с непредсказуемыми последствиями.

Что ее вызывает? Возможно, потребность аудитории — и не только наивной, но и интеллектуальной, тоже подверженной соблазнам разного рода (живущей в ощущении полной безопасности). Усталость от памяти с ее фрагментарностью и мизерабельностью и жажда мифологического, героического и трагического. В ситуации, когда есть такая потребность, легко может произойти переход из потенциального состояния в актуаль-

ное, превращение картинки (*picture*) в картину. Память искусства — это свернутая историческая память, неустранимая и всегда готовая возродиться.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Андре Фелибьен (André Félibien, 1619–1695), секретарь Французской Академии; его теория жанров изложена во вступлении к «Конференциям Академии» (1667). Иерархия присутствует у него и внутри высших жанров: «Должно обратиться к истории и баснословиям древних; надобно представить великие дела, подобно историкам, или предметы приятные, подобно поэтам, и поднимаясь еще выше, при помощи композиций аллегорических надлежит уметь скрывать под покровом баснословия добродетели величайших мужей и возвышеннейшие из таинств». Цит. по [https://ru.wikipedia.org/wiki/Иерархия жанров](https://ru.wikipedia.org/wiki/Иерархия_жанров). Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 1 января 2018.

² «Этот поворот не произошел бы или был бы не так ярко выражен, если бы не опыт холокоста, обозначивший цезуру, разрыв в исторической памяти». Смолянская Н. Воссоздание памяти: тема времени в современном искусстве // *Лехаим* 5 (2016).

³ «История — лишь долгая череда преступлений против человечности». Нора П. Расстройство исторической идентичности // История, историки и власть: международный круглый стол (2 февр. 2010 г.), Москва, РАН. Доступно по http://portal21.ru/news/we_recommend.php?ELEMENT_ID=1114. Об этом как о проблеме рассуждает также Николай Копосов: «Мировые войны, Холокост и ГУЛАГ стали символами памяти XX века. Но история, центральными событиями которой они являются, — преступная история. Эти события создали важную матрицу восприятия прошлого — его криминализацию». Копосов Н. Память строгого режима. История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

⁴ Аналоги этой концепции, имеющей политическое происхождение, можно найти в гуманитарных практиках послевоенной эпохи. Антропологический поворот в историографии можно считать этическим аналогом; история «молчаливого большинства» — оставшаяся ранее за пределами внимания историков — становится главным объектом исследования (например, у Леруа Ладюри). Разруше-

ние целостного повествования в философии — это второй (методологический) аналог концепции памяти, связанный с темой фрагментарности: Лиотар пишет о конце нарратива (метанарратива), Джеймсон — о фрагментации и дезориентации.

⁵ Идеальной картиной мира такого типа является собственный архив Рихтера («Атлас»), состоящий из случайных фотографий, текстов и репродукций, которые имеют статус дадаистского мусора и одновременно служат единственным источником знаний о мире.

⁶ В том значении, которое придано этому термину в названии выставки «Pictures» 1977 года, ставшей одним из символов постмодернизма как метода.

⁷ Jonathan Wateridge: Being Seen, In Between // Williams G. (ed.) Jonathan Wateridge: Another Place. London: All Visual Arts. Доступно по: http://www.saatchigallery.com/artists/jonathan_wateridge_articles.htm.

⁸ Фостер Х.; Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Музей «Гараж и Ад Маргинем, 2015. С. 640–641.

⁹ Варианты историографии, близкие этой концепции, хорошо известны: они связаны с так называемым лингвистическим поворотом, возвращением нарратива как единственно возможного способа писания истории; более того, с пониманием историографии как беллетристики (например, у Коллингвуда, не делавшего различия между историческим исследованием и романом). Сюжеты и метафоры, типы тропов в текстах об истории исследовали Хейден Уайт и Франклин Анкерсмит. Может быть, сюда же нужно отнести и «места памяти» Пьера Нора, точки сборки исторического: они даже еще ближе к пониманию постмодернистского искусства, поскольку это визуальные образы, картинки, *pictures*.

¹⁰ Джонатан Уотеридж (Jonathan Wateridge, р. 1972) принадлежит к новому поколению художников Чарльза Саатчи. В 2009 году его картины были показаны в Санкт-Петербургском Эрмитаже в составе выставки Саатчи «Newspeak: British Art Now».

¹¹ Как отмечает Уотеридж, «именно эстетика В-movie соответствует категории возвышенного».

¹² «Серия пейзажей забытых катастроф, которые были вдохновлены реконструкциями среды обитания зоологических музеев и диорамами, то

есть живописными декорациями музейных экспозиций».

¹³ В пресс-релизе выставки 2006 года в Галерее Дэвида Рисли (Лондон), где были впервые показаны «Катастрофы». Доступно по <https://www.thefreelibrary.com/Jonathan+Wateridge%3A+David+Risley+Gallery.-a0165318945>.

¹⁴ Этот романтический миф приложим и к истории искусства: здесь он может быть трактован как отказ от развития, от истории искусства, от модернизма как исторического проекта — модернизма героического (мобилизационного, принудительного, репрессивного, дисциплинарного, как вся цивилизация середины XX века; даже милитаристского, если вспомнить авианосец и самолет) — и возвращение к природе, к естественному состоянию, то есть к устаревшим моделям репрезентации. Салонный романтизм XIX века или кинематографический кич XX века ощущаются здесь как обретенный рай, состояние блаженства.

¹⁵ Речь о «невидимом» классицизме и, соответственно, идеализме, присутствующем не в сюжете, а в самой структуре изображения (в первую очередь в аскетической композиции, в строгой трактовке формы), и в соединении его с натуралистической — становящейся с течением времени исторической — точностью обстоятельств события: ванны, полотенца, деревянного стола, листа бумаги, чернильницы, ножа.

Алексей Бобриков

Родился в 1959 году.

Критик и историк искусства.

Преподает в СПбГУ, научный сотрудник Российского института истории искусств.

Автор книги «Другая история русского искусства» (2012).

Живет в Санкт-Петербурге.



Никита Кадан. Из серии «Зрители», 2017. Предоставлено автором.

Никита Кадан

На месте истории

На месте истории художник появляется без знания и без веры, лишь с желанием вложить персты в раны.

Архивно-ориентированные и историографические практики на сегодняшний день являются одним из общих мест современного искусства. Художественные исследования заходят на территорию исторической науки, архивы появляются в зоне видимости в качестве составных частей произведений. Об историографическом повороте в искусстве говорят столь же уверенно, как об активистском или образовательном. Мы зашли на новую и богатую ресурсами территорию, или, иначе говоря, — в зону новой ответственности и новых испытаний.

В любую конвенционально оформленную область знаний художник приходит как дилетант. Как говорил Артур Жмиевский: «Имеет место двойная невежественность: эксперты в своих областях считают художников невеждами, и наоборот: например, профессионал от науки или политики столь же беспомощен в "чтении" изображений, как маленький ребенок. <...> Находки, предъявляемые художниками, кажутся слишком двусмысленными и никаким научным методом не верифицируемыми. <...> На самом деле относительная невежественность художника может сослужить службу обществу»¹.

Дилетантизм художника на территории исторической науки в своей основе тождествен дилетантизму каждого отдельного гражданина, жизнь которого находится под влиянием государственной исторической политики, с одной стороны, и осознания себя самого как живого архива исторической памяти — с другой. Более или менее осмысленно такой человек либо отождествляется с одним из

конкурирующих государственно-идеологических проектов, либо — куда реже — отказывается от такой идентификации. Или ставит личную память на службу коллективной идентичности, или рассматривает ее как средство оспорить таковую идентичность. Чаще всего он оказывается в заложниках у национальной идентичности как идеологического конструкта, получая в качестве компенсации право на определенное пространство для частной жизни, где можно относиться к этому конструкту со здоровым равнодушием. Реже — самостоятельно производит собственную гибкую, нестабильную идентичность, опираясь не только на личную (или, к примеру, семейную) память, но и находя зазоры между большими идеологизированными «политиками памяти», становясь в своем роде партизаном памяти, ее нелегалом. Художник на месте истории — тот, кто сделал поиск и расширение таких зазоров целенаправленным трудом. Однако знания его обычно не систематизированы, способом их получения становится разведка боем, а основным инструментом является сомнение.

Здесь я попробую говорить об отношениях художественной практики и исторического повествования, отталкиваясь от собственных работ, тематизирующих эти отношения. Речь не о создании комментария к работам, а скорее — о возможности словно прицепиться на буксир к собственной мысли, которая в форме произведения уже вышла во внешний мир и там «думает сама себя», будучи отчужденной от автора и напиваясь от различных контекстов, через которые проходит. «Одержимый может свидетельствовать в суде», «Хроника», «Зрители» — это работы, которые пытаются создать место, из которого можно

смотреть в темноту исторического, создать позицию для взгляда, точку обзора.

Одержимый

Представим ряд, набранный из полутора десятков объектов, среди которых:

— Модель памятника Артему в Славяногорске, авторства скульптора Ивана Кавалеридзе, 1925.

— Макет 8-квартирного дома для шахтеров, построенного немецкими военнопленными, Донецкая область, 1948.

— Курортный городок «Донбасс» в Крыму. Подпись: «Курортный городок "Донбасс" — здравница шахтеров». Фотография из архивов ТАСС, 1970-е.

— Декоративная композиция «Крым» с надписью «От трудящихся Крымской области родной Украине в день ее сорокалетия», 1958.

— Самодельное копье, использовавшееся рабочими против полиции и казаков во время Горловского вооруженного восстания в 1905 году.

Каждая вещь тут как будто представительствует от имени некой двусмысленности, нестабильной части нарратива. Артем — организатор «Донецко-Криворожской рабочей республики», активист РСДРП, рабочий лидер. Возведенный на Донбассе кубофутуристический памятник Артему авторства Ивана Кавалеридзе — часть плана монументальной пропаганды, враждебный идеологический объект с точки зрения сегодняшней политики декоммунизации и в то же время часть национального культурного канона, одно из главных произведений украинского авангарда и работа безусловного классика, занесенная в реестр охраняемых объектов культурного наследия. Впрочем, правые политики все равно требуют ликвидации монумента, а местные власти просто закрыли к нему доступ и не вмешиваются в естественные процессы разрушения бетонной статуи 1927 года.

Оружие, изготовленное рабочими-участниками Горловского восстания — одновременно указывает на «рабочий» стиль в пропаганде нынешних «народных республик» на востоке



Никита Кадан «Одержимый может свидетельствовать в суде», 2015. Предоставлено автором.

Украины и на отсутствие левой части спектра в украинской официальной партийно-парламентской политике, на нерепрезентированность интересов наемных работников и индустриальных рабочих в частности.

Изготовленный в 1958 году подарок «трудящихся Крымской области родной Украине в день ее сорокалетия» представляет собой не менее болезненно-двусмысленно выглядящую декларацию «советской украинскости» Крыма.

Дома для шахтеров, построенные на Донбассе немецкими военнопленными, разрушаются сегодня ракетными ударами. Мифологемы Великой Отечественной и развенчивающие их контрмифологемы активно используются в сопровождающей эти удары пропаганде.

Собственно, каждый из расставленных на железных полках предметов — зазор между конкурирующими официальными историческими повествованиями. А констелляция предметов создает орнамент, ритм этих зазоров, режим их соотношений.

Здесь идет движение по явным и тайным тропам между нарративами. Это движение по захваченным территориям, но с нащупыванием еще не полностью контролируемых участков. В итоге — столкновение захватчиков лбами. Само собой, этот подход требует *знать предмет*. В то же время он требует чувствительности к мысли врага, предвидения поворотов его артикуляции, таким образом проходя через сегодняшний день (заниматься «музеефикацией современности») раньше, чем его каким бы то ни было образом опишут те или иные профессионалы историко-мифологического конструирования.

Одержимый (само собой, духами истории), который может *свидетельствовать в суде* (конечно, речь идет о суде истории) — это невидимый персонаж произведения. Им движет высвобождаемая сила противоречий, которую он направляет ради взлома любой идеологизированной иллюзии «естественного порядка» исторических событий.

Гюнтер Андерс сказал: «Сила той или иной идеологии измеряется не только ответами, которые она дает, но и тем, какие вопросы она подавляет»². *Одержимый* — это тот, кто дает распрямиться пружинам подавленных идеологиями вопросов. Более того, энергия их распрямления-выстрела — это то, от чего он за-

висит, чем он питается, чем живет. В повествовании о советском *Одержимом* интересует соотношение доминирующих способов рассказывать о нем, баланс сил между теми, кто претендует посредством рассказа взять образ советского под свою власть.

Оптика *Одержимого* — это не служебная оптика какой-либо из борющихся сторон, их пропаганд, и в то же время не оптика равнодушия, пребывания над схваткой. Он стремится к такому взгляду, который направляет энергии войн против них самих. Иначе говоря, ему нужно научиться подключаться к этим энергиям и перехватывать их. Эта оптика строится на гераклитовском духе, для нее война — отец всего. В то же время всякую военную страсть она перенаправляет антивоенным образом. Само собой, что один из самых притягательных предметов для *Одержимого* — сегодняшние национализмы. Ситуация вокруг длящегося российско-украинского военного конфликта и способов его описания показала крайнюю уязвимость постсоветского художественного высказывания. Показала, как оно — активно постулируя нейтралитет — влипает в обслуживание государственных национализмов. Интернациональное наступление новых консерватизмов, «мир Трампа и Путина», показывает, как демократически и эгалитарно ориентированная риторика вдруг оказывается уязвимо элитистской и просто тонет в мутных волнах постправды и, соответственно, постречи, постмышления. Это касается и риторики «прогрессивного» современного искусства.

Одержимый обладает способностью превращать любую речь власти в речь самобитственную. Продукт *Одержимого* — подвижный орнамент усиливающих друг друга противоречий. Это композиционная работа. Вечный суд над собой.

Речь идет об искусстве военного времени, которое будет одновременно соответствовать этому времени по своей интенсивности и отказываться ограничивать себя рамками конкурирующих пропаганд.

Зрители

В 1934 году Александр Родченко оформил альбом «10 лет Узбекистана». Книга содержала фотографии руководителей советского Уз-

бекистана, некоторые из которых были репрессированы в 1937–1938. В авторском экземпляре альбома Родченко замазал лица репрессированных чернилами, ведь хранение портретов «врагов народа» могло стать поводом для ареста. Черные пятна на лицах комиссаров — это и есть лица духов истории, духов зрителей. Преумножение руин происходит под их внимательным взглядом.

Вопрос зрительства является в историографических практиках искусства ключевым. Трудно сделать выбор между частичностью, фрагментарностью документа и величественной, гипнотизирующей сценой репрезентированного прошлого, в которой противоречию есть место ровно до той степени, пока оно не угрожает зрелищным эффектам самой сцены. Зритель, отчужденный и дистанцированный от исторических противоречий — не зритель. Действующее лицо, исполняющее отведенную ему роль — не зритель также. Представим такую форму зрительства, в которой нужно с дистанции посмотреть на себя как на действующее лицо — субъекта исторического процесса.

Те, кто вырван со своих исторических мест, могут рассмотреть эти места в их специфичности. Представим нас, возможных зрителей, как фигуры изъятия. Посмотрим на историю как на дом, из которого нас изгнали. Увидим фотографические свидетельства репрессий, затертые или замазанные лица жертв, документальные изображения с их «черными пятнами» и вычеркнутыми частями, как зеркала, в которых мы можем рассмотреть себя в качестве исторических субъектов, временно находящихся в недействии.

Прочтем в документации катастрофического обращенное к нам историческое требование. Фотографии как палачей, то есть действующих лиц, так и жертв, лиц недействующих, — это указания на те исторические противоречия, которые формируют нас сегодня.

Хроника

Серия представляет собой ряд изображений, основанных на документальных фотографиях жертв. Это жертвы Львовского погрома 1941 года, уничтожения польского населения

на Волыни отрядами Украинской Повстанческой Армии и украинского — польскими АК (Армией Крайовой) и NSZ (Национальными вооруженными силами), казней на территории немецкой оккупации, расстрела военнопленных. В борющихся друг с другом национальных исторических политиках — украинской, польской, российской — эти изображения либо не имеют возможности быть представленными рядом, либо и вовсе фигурируют с различными подписями, меняющими убийц и жертв местами. Одна и та же фотография человека с исколотой штыками спиной фигурирует в украинских источниках как «украинец Б. Ивахив, жертва польской банды», а в польских — «поляк Кароль Имаж, жертва УПА»³. Изображений с подобной судьбой множество.

Подборка таких изображений — это работа против той оптики, в которой «наши мертвые лучше ваших мертвых». Также это работа против сегодняшних ультраконсервативных политик памяти Украины, Польши и России — без уравнивания их друг с другом.

Это история жертв против истории победителей. Однако использует она те же материалы, которыми пользуются различные победители для подтверждения себя в (политическом или моральном) качестве таковых. Собственно, у художника, дилетантски зашедшего на место истории, других материалов нет. Он обречен перекомпоновывать уже находящиеся в обиходе. Тот тип практики, о котором здесь говорится, — это композиция противоречий.

На фотографиях Львовского еврейского погрома 1941 года постоянно появляются немецкие военные кинооператоры. Их образы напоминают нам о значении направления взгляда, о соотношениях между показанным и оставленным вне зоны видимости.

История погрома, поводом к которому стал расстрел заключенных перед уходом советских сил из города, который был инициирован немецкой администрацией и реализован руками украинцев, представляет собой определенную систему вины, в которой различные и противоборствующие стороны связаны, собраны в механизм, который не разберешь на части. Взгляд на сцену погрома как будто пойман в подвижную сеть, нити которой натянуты между все время смещающимися фигурами виновных.

Представим такие практики работы со взглядом, которые делают видимым сегодняшний день, постоянно прорабатывая его основания, прошлое. Представим такое строительство, в котором ты постоянно должен вносить изменения в фундамент, сам находясь на верхних, бесконечно достраиваемых этажах. Работа в основаниях приводит в движение все строение, но именно это движение, нескончаемая серия разнонаправленных и уравнивающих друг друга падений и становится странной формой устойчивости.

В «Тезисах о философии истории» Вальтер Беньямин пишет: «Исторически артикулировать минувшее не значит познать его таким, "каким оно было на самом деле". Задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности. Исторический материализм стремится к тому, чтобы зафиксировать образ прошлого таким, каким он неожиданно предстает историческому субъекту в момент опасности. Опасность грозит и содержанию традиции, и тем, кто ее воспринимает. И для того, и для другого опасность заключается в одном и том же: в готовности стать инструментом господствующего класса»⁴.

«Исторический материализм» Беньямина (активизируемый «спрятанным карликом» теологии) подсказывает нам способ черпать энергию из образов катастроф, превращая ее в революционную и спасительную силу.

Когда художественное произведение становится «остановкой-напоминанием», актуализирующим те сюжеты прошлого, которые способны придать сегодняшнему дню упрощаемую политическую форму — тогда и «историографические» подходы в искусстве становятся чем-то большим, чем «диагностика сегодняшнего». Собственно, это и является нынешним вызовом для той деятельности, которую привычно называть политически ангажированным искусством — выход за пределы чисто диагностической функции, часто сводящей художественную деятельность к роду критической журналистики. Когда прошлое становится полем боя, конкурирующие проекты «исторической политики» не оставляют



Никита Кадан «Крестьянин», 2016. Из серии «Хроника». Предоставлено автором.

пространства ни для личной памяти, ни для академической исторической науки. Художник же в этом случае может пройти через это поле боя как «ничейный солдат» и нащупать точки, в которых пульсирует революционная потенциальность. В этих точках мы получаем сигналы от будущего. На целом же поле мы учимся черпать силы из неразрешимых вопросов и конфликтов, превращая их в источники преобразовательной энергии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Жмиевский А. Прикладное социальное искусство // Художественный журнал № 67–68 (2007). С. 25.

² Anders G. Die Antiquiertheit des Menschen. München: Verlag Beck, 1956.

³ Лебедь М. УПА, 1946 — версия Ивахиwa. Корман А. Геноцид поляков на Волыни, 2002 — версия Имаха.

⁴ Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение 46 (2000). С. 81–90.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник. Участник художественной группы Р.Э.П. и кураторской группы Худсовет.

Живет в Киеве.



Екатерина Муромцева «В этой стране», 2017. Предоставлено автором.

Елена Конюшихина

История как

Когда близился двенадцатый час революции, на несколько секунд воцарилось напряженное молчание. Потом пришли аплодисменты, но не бурные, а раздумчивые. Об этом пишет Лев Троцкий во втором томе своей автобиографии, в XXVII главе — «Ночь, которая решает». Это «тревожное раздумье»¹ — проявление сомнения в нескольких секундах нерешительности — чем-то напоминает истоптанную подошву декартовского сомнения, на которую все еще наступают по неосмотрительности. Правда, каждый раз из этого получается что-то эдакое. Тогда, целиком повинувшись историческому инстинкту, толпа хоть и чуяла опасность, маячившую на горизонте, но с бурным энтузиазмом перешагнула через труп гниющей монархии. И ей на смену пришел товарищ коммунист в приплюснутой кепочке, твидовом пиджаке и темной жилетке. Революционное мышление первой трети XX века, открестившись от Веры, Царя и Отечества, запустило ход нового времени, переведя стрелки часов на тринадцать дней вперед. С этого начался отсчет нового календаря.

Несколько годами ранее бодро шагающий по шумным, переполненным городским улицам революционный дух, весело чиркая спичками, подожжет оказавшееся поблизости Искусство, в чьем пламени погорят устои ветхозаветной Руси. В красном углу вместо иконы вдруг появится аккуратный «Черный квадрат», размером 80 x 80. И тогда в санях, запряженных бешеной тройкой, прискочит в столицу русский авангард. Так новая страница в истории русского искусства практически совпадет с календарем новой истории. Правда, пламя будет гореть недолго и под протяжные звуки гудков Философского парохода потухнет в предрасветном тумане.

Пройдет сто лет, попутный ветер перестанет дуть в красный флаг, коммунист в приплюснутой кепочке с небольшим козырьком, рассчитанной на осенне-зимний сезон, будет мирно покоиться «в отдельном доме на главной площади». И хочется спросить, а что сегодня? Как художники вглядываются в историю?

История как личное дело

Принадлежность к конкретной национальности определила художественный фокус Аслана Гайсумова: длинная хроника страданий чеченского народа пунктиром проходит через все творчество художника. Неспешным темпом и размеренностью звучат работы Гайсумова, обволакивают сонным флером и погружают в измерение, наполненное тусклыми бликами. Здесь нет патетики и гротескности, свойственной общероссийской истории — художник реконструирует историю Чечни, опираясь не на сухую статистику и голые факты, а исходя из опыта лично пережитого. Так, в 1995 году, во время Первой Чеченской войны, семья Гайсумова из двадцати человек была вынуждена покинуть Грозный всего на одной машине — старенькой «Волге». В одноименном видео художник воссоздает этот исход: в раритетный автомобиль, припаркованный посередине широкого пустынного поля, один за другим садятся члены семьи, за последним пассажиром закрывается дверь, и машина отправляется в путь. Это не буквальная реконструкция происшедшего в реальности — акцентированная постановочность, замедленная размеренность действий, строгая очередность, торжественность сообщают этому частному событию измерение исторического. В этом несовпадении событие и возвращается, но по-другому, оно приходит

очень тихо, на цыпочках, как будто во сне. Гайсумов показывает немые свидетельства *того, что было* — простреленные ворота («Ворота», 2013), номерные знаки домов довоенного Грозного («Номера», 2015) или участников депортации («People of No Consequence», 2016). Художник как бы выступает в роли пытливого следователя, собирающего улики. Вещи или люди не могут или не хотят ничего говорить, как и сам художник, они словно дали обет молчания². На примере конфликта между внешней отстраненностью и личной пережитой драмой раскрывается художественный замысел работ Гайсумова. В «People of No Consequence» в одном сельском клубе на периферии Грозного молчаливо и неспешно собираются участники сталинской депортации 1944 года. Только звук переставляемых стульев да сдержанные покашливания нарушают тишину, а художник-невидимка с камерой беззастенчиво наблюдает со сцены. О его присутствии потом скажет запись, эта важная улика все доказывает — *acta est fabula!*³. Встреча случилась, разговор состоялся, но, правда, без слов. Тишина разбивается. Художник выставляет прямые доказательства — и тут уже не поспоришь. Так кол-

лективная память о социальной трагедии переходит в художественное измерение. Художник спускает курок истории присутствием *того, кого не должно было быть* — тихими свидетельствами и свидетельствами. Эти новые редимейды — порождение личной истории, окрашенной в черный цвет. Вот так, благодаря личной причастности объекту возвращается ускользнувшая когда-то от него аура.

Из историй художника складывается эпос о жизни чеченского народа, пишется общая книга судеб («Рукопись», 2015). Ее страницы овеяны теплым чувством, доброй памятью и страстным желанием консервации и передачи знания по правилам, из уст в уста, поэтому почти каждая работа автора сопровождается исторической ремаркой, зачастую новой для зрителя. Обращаясь к личной семейной истории, художник через нее говорит об общей истории чеченского народа, повторяющейся снова и снова. Он сравнивает два поколения — свое и родителей — и не видит между ними особой разницы.

«Мое поколение — это поколение детей, выросших в лагерях для беженцев, без образования, без еды, в ужасающих антисанитар-



Евгений Гранильщикова «Последняя песня вечера», 2017. Вид экспозиции в ЦСИ Винзавод. Предоставлено автором.

ных условиях, многие потеряли своих близких и родных. Поколение моих родителей — это поколение детей депортированных родителей, выросших в бараках в казахских степях, без образования, без еды, в ужасающих антисанитарных условиях, многие потеряли своих близких и родных. Здесь нет отличий»⁴.

Как раз в обращении художника к старшему поколению — своей бабушке, родственникам, свидетелям депортации — скрыт вопрос автора к самому себе: кто я и откуда? Это знание усыпляет и притупляет чувство злости и несправедливости, поиски ответа на вопрос «Почему?» и дает возможность спокойно спать по ночам. Можно сказать, что невозможный опыт конституирует собственную принадлежность художника.

История как миф

У Аслана Гайсумова история переживается беззвучно и как бы со стороны, чувства оказываются вынесенными за скобки, у Екатерины Муромцевой — они на поверхности, растворены в самой форме: на стенах, на партах, на зеркалах здания Института философии РАН («На своем месте», 2015) или считываются в образах километровой очереди за колбасой, дымящихся заводов и «Лебединого озера» по телевизору («В этой стране», 2017) — на уровне языка. История Гайсумова не нуждается в артикуляции, сами вещи или свидетели выражают собой невыразимое, для Муромцевой слово утверждает то, что есть. Оно пишется или произносится, и через него то, о чем идет речь, начинает существовать. Это язык, на котором с нами разговаривают мифы, когда слово действует, а не спит. Вслед за сказанным вдруг *ex nihilo* возникает предмет. Здесь чуть подробнее. Прежде нас ждет шепотка предыстории. «На своем месте» — серия фотографий, которая была сделана художницей в Институте философии РАН в 2015 году. Дело в том, что особняк Голицыных в течение нескольких лет был предметом горячих споров между руководством Пушкинского музея и сотрудниками Института, и Муромцева в рамках своей художественной интервенции схватила камерой облик его последних дней на старом месте. На основе проведенных интервью со студентами и профессорами о жизни фило-

софского дома она разбросала кусочки, обрывки фраз по телу всего здания. Ими шепчут, переговариваются и перебрасываются между собой дремучие стены особняка.

Вылетев, слово врывается, вгрызается в интерьер и вместе с ним дышит, живет и рассматривается. Здесь действуют вещи, а не люди. Хоть кричи «Ау!» — все равно никто не услышит. Тем временем зритель подглядывает: в аудитории с деревянными партами, в актовый зал с красными стульями, в кабинеты с античными бюстами, выбегает на лестничную площадку, известную своими первоклассными перилами для скатывания, но преподавателей, студентов по дороге так и не встречается. Это все потому, что их голосами поют философские стены: «Очень часто не работал лифт, но можно кататься на перилах, если, конечно, тебя никто не видит. На перилах очень хорошо разгоняешься, понимаешь? Тут идеальные перила».

Это близится час расставания, разносится прощальная мелодия, чьи-то тихими звуками наполнен спертый воздух Института философии. Совсем скоро нужно будет сказать последнее «До свидания!» Перед нами — мифотворческий процесс создания, создания на минуту, на такт, на капельку, образ уже рассеивается, ускользает и растворяется, но — постой, дорогой, пожалуйста! Муромцева — человек с фонариком из видео «Дальше не видно» (2015), который ходит по этажам, заглядывает в открытые двери, и там в его свете что-то вдруг появляется, а потом исчезает. Мы слышим голос человека с фонариком, но не видим его, ведь с нами разговаривает сама философия: на языке понятий, категорий и структур. Нам неспешно рассказывают о том, что когда-то было, но что это, правда или вымысел? Все раздается как-то мифологически. Муромцева, как и Гайсумов, рассказывая, пишет историю места, создает карту памяти того, чего уже нет, но каждый из них по-своему, Гайсумов — документально, Муромцева — образно.

Второй миф Муромцевой намного больше, самый, самый большой, какой только можно придумать. Это миф об огромной стране, которая, возможно, еще существует, и «люди там работают и спортивные соревнования устраивают каждый год». Этим сомнением заканчивается видео художницы «В этой стране». Работа

была представлена на дипломной выставке студентов Школы Родченко «Восьмой уровень» в Большом винохранилище в ЦТИ Винзавод летом 2017 года. Эта история, рассказанная при помощи ручной анимации, снятой на камеру, пестрит цитатами из школьных сочинений шестых–восьмых классов, в которых подростки пытаются ответить на вопрос: «Как жили люди в стране СССР?» Миф живет в речи и орудует эмоциями, образами, оценками через детский анонимный голос. Анонимность, как речевая практика n-го сообщества, здесь сохраняется за счет фраз-клише — нет одного голоса в единственном числе, нет *ее* или *его*. Это переговариваются *они*, множественное число — дети. История, рассказанная Муромцевой, изначально не личная, как у Гайсумова, а разделенный опыт большинства. Множество крадет, перебегает в тени, «В этой стране» у него даже нет лица. Фигуры-тени складываются в движущиеся взад и вперед процессии на фоне иногда красного, иногда зеленого, серого или желтого цветов. Это существование обречено пребывать на периферии фигуры-фона, им оказывается масса немых советских граждан в покачивающейся стройной линии. Ее быют по голове, в нее тычут, ее давят, прижимают, но она не сопротивляется. Пассивность не только в бездействии, но в языке. Голос часто говорит страдательным залогом, ведь в этой стране «боялись говорить, даже думать». Масса лишена *я-явленности*. Когда миф рассказывается, то сказанное осуществляется — все по-настоящему, мы можем увидеть километровую очередь на колбасе, хорошие новости по телевизору, шепот доносчиков, мавзолеей на главной площади, улетающую в небо фигуру на табуретке. Миф перформативен, сказано — сделано. Он также существует в гротеске, и тут, в этой стране, все преувеличено.

В конце концов, никто не знает, была ли эта страна на самом деле. Школьники-повествователи ее уж точно не видели, художница создает образ заново, исходя из их слов, при помощи воображения, декораций, анимации. Эта художественная форма, как бы далекая от реальности, детская, инфантильная и такая красочная, приближает к нам то, что *было на самом деле*. Конфликт формы и содержания наряду с *историей-официале*, какую мы нахо-

дим в учебниках по истории, и здешнего слово-и образотворчества — *punctum* художественного высказывания Муромцевой. Драма истории говорит по-детски непринужденно и непосредственно. Миф рассказывается теми, для кого его официальная версия изначально написана. Это еще один парадокс от художницы. В современности история становится мифом на государственном уровне, мифом о великой державе, а видеоанимация «В этой стране» — это уже другой миф, миф из детских уст, но они оба далеки от реальной истории. Муромцева обращается к остаткам коллективной памяти в третьем поколении и наделяет ее яркими чувствами и образами.

Получается, что свидетель Гайсумова, тихо наблюдая за историей в бинокль на расстоянии, возвращает событие, а авантюрист Муромцевой с фонариком, проговаривая и прописывая слова, участвует в ее создании.

История как документ

Михаил Толмачев работает с историей как с документом, его по большей части интересует медиум фотографии, ей он адресует следующий вопрос: «Как мы смотрим на изображения, которые нам ничего не говорят сегодня?» Конечно, сама постановка вопроса уже подразумевает взгляд сквозь стекло, через линзу, дающую дистанцию и отодвигающую предмет на расстояние. Похожие линзы мы видели у Аслана Гайсумова, но все-таки его очки сделаны в Грозном. Его внешняя отстраненность одновременно с внутренней бурей и натиском складываются в форму, выраженную молчанием. У Толмачева поэтическое рождается из духа зрительского воображения разной степени силы. А что нужно вообразить? Дело в том, что кое-что все время отсутствует, вот его и надо домыслить. В одном случае нет двадцати двух фотографий из Соловецкого альбома, нарратив, фон вокруг них утрачен, и только зритель, укорененный в настоящем, своим перформативным жестом — рукой, зрением, вообще вниманием — поможет вернуть пропавшее. В такой ситуации мы оказываемся на выставке Толмачева «Пакт молчания» в Музее истории ГУЛАГа в 2016 году. История на снимках существует только тогда, когда мы на нее смотрим или слушаем. Если прокрутить маятник истории

на несколько лет назад, то будет видно, что историческое незнание и неявленное в качестве вопросов уже тогда оформились в работах художника. Например, вместо фотографий самолетов-беспилотников в проекте «Воздух-Земля» (2013) автор показывает ландшафты, свидетелей анонимных бомбежек. Переносом удара, отказа от изображения очевидного⁵ художник заводит зрителя в тупик. Умышленная, хитрая манипуляция со стороны художника приводит нас к неведению относительно того, что мы видим: перед нами тихий, беззвучный ландшафт. Нам указывают на слепоту, в которой мы пребываем перед лицом современной истории, и на механизмы управления мнением-дженерали.

Во «Вне зонах видимости» (2014), проекте, осуществленном в Центральном музее Вооруженных сил РФ совместно с фондом V-A-C, Толмачев продолжает спрашивать о том, как показать незнание. Он накладывает разные интерпретации одних и тех же военных событий — тексты, изображения, звуки друг на друга, и они начинают не совпадать. Так, в четырехканальной звуковой инсталляции «Принуждение к миру» (2014) грузино-осетинский конфликт 2008 года звучит голосами новостных сводок центральных каналов, граждан-

ского населения, находящегося на территории военных действий, представителей власти и российского солдата, очевидца события. Причем в разных точках одного и того же зала можно было поймать совершенно противоположные и не совпадающие между собой мнения. Мы не знаем, кто говорит правду, все, что у нас есть — это букет из полифонии. В работе «Зрительная память войны» (2014), которая также была представлена на этой выставке, художник совместил визуальную форму сделанных во время Второй мировой войны советских киножурналов с рассказами очевидцев. Конфликт изображения со звуком станет основным методом работы с документом в творчестве Толмачева. Иногда они могут не совпадать друг с другом, как во «Вне зонах видимости», так и дополнять, как в «Пакте молчания»⁶. Здесь архивные фотографии из Соловецкого альбома и аудиозаписи расширяют границы нашего незнания о предмете, несмотря на разницу между рассказом об этих фотографиях и самим материалом. В этом различии как раз может быть поймано реальное. Если свидетель Гайсумова не может говорить, то свидетель Толмачева не должен, так как его речь все равно не приблизит нас к событию, поэтому мы слышим чужую речь. Фото-



Аслан Гайсумов «Волга», 2015. HD видео, 04'11". Предоставлено автором.

графии из альбома сопровождаются рассказами и комментариями троих персонажей: научного сотрудника музея ГУЛАГа, бывшего владельца альбома и историка из историко-архитектурного музея-заповедника на Соловках. Они рассказывают о возможных причинах исчезновения фотографий из альбома. Художник ищет голос среди людей, возможно, находящихся ближе к истине, и тем самым он чуть-чуть сдвигает давящий камень незнания в сторону. Мы уже видели в работах Муромцевой, как голос формирует действительность, и у Толмачева тоже история собирается в настоящем, здесь и сейчас перед глазами и ушами зрителей. Звуковой рассказ направляет внимание на то, что скрывает фотография — ситуацию вокруг снимка. Когда? Кто? Зачем? Мы не знаем этого, так как автор анонимен. В буквальной ситуации смерти автора «разрушается любой голос»⁷, и альбом, избавленный от «тирании толкования», открывается для новой интерпретации, смысл кото-

рого содержится в нем самом. В этом случае незнание Толмачева в форме анонимного альбома с фотографиями оказывается производителем истории.

История как современность

Выше речь шла о художниках, которые в основном обращаются к советской временной модальности или к девяностым годам, а что же делать с современностью?

Евгений Гранильщикова уже успел заслужить славу художника, воспевающего мятежную юность и вечную молодость. Его герой — это текучая, неуловимая современность, в которой время проживается синхронически. Будучи все время в бегах, художник ловит ее с помощью камеры. И что там? В этом потоке разговаривают, думают, читают, танцуют, гуляют красивые друзья художника в больших светлых квартирах где-то в Москве и Париже. Современность для Гранильщикова противоречива



Екатерина Муромцева «На своем месте», 2015. Предоставлено автором.

и лихорадочна, существует как бы на грани нервного срыва, но внешне смотрится томно и даже меланхолично. И на этом контрасте активной действительности и стоп-кадра ее хватает художник. Когда он ее останавливает, то разбирает, и внутри оказывается что-то, окрашенное политикой. Ею пропитан воздух современности — на блестящих экранах ноутбуков, смартфонов и телевизоров. Все разговаривают только о ней, но приходит время и для поэтического — любви, радости, веселья, тогда художник-поэт начинает писать письма своей музе и милому зрителю. Фильмы Гранильщикова разливают поэзию при помощи звука, кадра, изображения — такого выверенного и продуманного. А что внутри них?

Художник нередко обращается к разным историческим киноязыкам, особенно раннему кинематографу — Вертову, Люмьерам, Эйзенштейну, а также к азиатскому кинематографу 2000-х. В работах Гранильщикова мы сталкиваемся с чем-то знакомым — долгими кадрами с прямыми взглядами, разговорами на кухне, в постели, с сигаретой в руках, закадровым голосом, сменяющимся на субтитры и тишину, отдельными, фрагментированными изображениями и звуком. Несмотря на все это, художник не предлагает нового художественного языка. В отсутствии революционности проявляется историческое в его работах, несмотря на кажущуюся мятежность героев «Позиций» (2012). В то время как за окном бушуют скорости — гоняют машины, ходят трамваи, ездят автобусы и носятся толпы, герои Александр, Вероника и Анна в просторной сталинской квартире спокойно и не спеша «занимаются теорией, изучают политические тексты и критикуют технологии современной власти». Поймите, минуточку, ведь нам это что-то напоминает... И правда, в 1967 году, когда революционные настроения бушевали в парижской студенческой среде, в одной просторной квартире на время летних каникул поселились Гийом, Ивонна, Вероник, Серж и Анри, они тоже строили грандиозные революционные планы. Дежавю? Герои Гранильщикова, как герои «Китайки» Годара, живут коммуной, вместо Мао читают Рауля Ванейгема и воспоминания Бориса Савинкова, говорят языком студентов 1968 года, например, Александр произносит монолог актера Гийома из «Китайки» про обмотанного бинтами ки-

тайца, вместе с этим герои Гранильщикова ходят в Макдоналдс и танцевать в «Родню». Содержательно Гранильщикова интересует та же годаровская коллизия между искусством и политикой, и та позиция, которую художник поддерживает. Как персонажи Годара, так и герои Гранильщикова терпят поражение, но красиво — с вином и виноградом. В конце «Позиций» Анна обращается прямо к зрителю, но на самом деле к Александру, которого нет в кадре: «Твой фильм — есть твоя полная капитуляция перед политическим кино, именно в этом его смысл и суть». Здесь себя полностью выдает постановочность фильма Гранильщикова, девушка читает по бумажке, с опущенными глазами, в то время как Годар в «Китайке» уходит в профессиональную театральность, где играют настоящие актеры. Действия, о котором мечтали русская Вероника и французенка Вероник, так и не случилось. В конце концов, в обоих случаях в квартиры возвращаются хозяева. На этом заканчивается студенческая революция. И как будто где-то поблизости раздается едва различимое «Во Вьетнаме гибнут люди, а я все твержу: Мао, Мао...», но только в 2012 году. Гранильщиков концентрируется на языке, но при этом не предлагает нового, скорее, его заимствует, поэтому историческому в этом случае призрак Годара легче обнаружить себя.

Гранильщиков в «Позициях» также вводит режим синхронии, когда разные временные диапазоны сосуществуют вместе. Время, будучи одновременно историческим и современным, оказывается мифологическим, замкнутым в сталинской квартире. Художник создает миф о богеме, так как сегодня у большинства молодых художников нет таких возможностей и избытка свободного времени. Это миф о красивой жизни, как в кино, в котором очень бы хотелось оказаться, но не о реальности с ее трудовыми буднями и заботами. Насыщенный кинематографический язык вместе со сценарием уводит реальное в сторону, а на его месте удобно усаживается фантазия. В этом конфликте между действительным и воображаемым проявляется поэтическое — в звуке, в кадре, в жесте, а кино — лучший спутник для этого. Гранильщиков историзирует современность посредством выверенного эстетического, та же изысканность встречается на снимках Ар-

нольда Вебера в проекте «Вчера я все» (сентябрь 2014–июль 2015). Как будто перед нами, правда, образ молодого поколения конца десятих годов — во время, когда не светит солнце и мороз раздирает кожу, вылезают полуночники, где-то в грязных переходах, угарных вечеринках, подъездах, на дорогах, они сидят на холодном асфальте, смакуют и медленно вдыхают дым от сигарет, перешептываясь, но резкие ракурсы, нарочитые позы и черно-белая съемка выдает эстетическое, что заставляет реальное перебежать на соседнюю улицу. Таким образом, оба художника документируют современность исторически, один поглядывает на классиков кинематографа, а другой, быть может, то ли на фотографии Ларри Кларка, то ли на Брюса Дэвидсона и Нан Голдин. «Молодое поколение» Гранильщикова — медлительное, застывшее и чуть-чуть сонное, запертое в белых, чистых квартирах, мало дышит воздухом и, очень серьезное, чаще всего скользит бесстрастным взглядом по поверхностям смартфонов и ноутбуков, «молодежь» Вебера — динамична, все время пере-

двигается, куда-то ходит, иногда сидит, курит пачками, скрючивается, и пребывает где-то на улицах, в чужих неустроенных квартирах, и спит калачиком на голых матрасах. Вебер срысывает маски с красивой жизни друзей Гранильщикова, которая в действительности оказывается не обустроенностью, тотальной неуверенностью и безразличием к обществу. Политическая ангажированность, заинтересованность героев Гранильщикова в мировых общественных процессах сменяется полной апатией подростков Вебера, но те и другие при этом находятся в полной меланхолии и под давлением конфликтов неразрешенного времени. Получается, что все-таки молодое поколение так же многолико и изменчиво, как само наше время.

В «Позициях» Евгений Гранильщиков еще ищет свой художественный язык, поэтому там встречается так много чужих реплик, но контур уже вырисовывается. Так, некоторые приемы — персонажность (наличие героя или группы молодых людей), кинематографичность (череда длинных и коротких кадров, различных по динамике, неровный ритм, сбивчивый нар-



Михаил Толмачев «Принуждение к миру», 2014. Четырехканальная звуковая инсталляция. Вид экспозиции на выставке «Вне зоны видимости» в Центральном музее вооруженных сил. Предоставлено фондом V-A-C.



Михаил Толмачев «Пакт молчания», 2016. Вид экспозиции в Музее истории ГУЛАГа. Фото Иван Ерофеев. Предоставлено фондом V-A-C.

ратив, фрагментированность), повествовательность (ситуация, история героя), локация (город, место действия — квартира) и фокусировка на личных отношениях внутри пары и группы (совместное сожитие — разговоры, чтения, прогулки) войдут в последующий художественный арсенал Гранильщикова. Решительный революционный настрой сменится пассивным наблюдением за разворачивающимися политическими событиями. «В предрассветный час наши сны становятся ярче» (2017) и в «Последней песне вечера» (2017) перед зрителем не годаровская коммуна «Позиций», художник уходит от нарочитой театральности и языка студентов 1960-х годов в сторону поэтического. Ритм, звучание, легкий кадр создают образность и определяют характер этих работ. Важное место занимает язык, подслушанный на улицах или вычитанный в книгах, при помощи которого рождаются «трудный ритм и горькое послевкусие» — ощущение во рту, передающееся зрителю. Наверное, поэтому работы Гранильщикова так обаятельны. В «По-

следней песне вечера» герои вместо Савинкова читают бесконечные новостные ленты и вместо разговоров о революции включают в дистанционный режим наблюдения за тем, как ее пытаются сделать за 2864 км от них, пассивно воспроизводят речевые обороты новостных лент, таких же бесстрастных, как они сами. Они живут не идеями, как Александр, Вероника и Анна шесть лет назад, а внутри медийного, и вместо протеста им остается только танцевать где-то в центре Парижа и обворожительно петь *ballet ballet*.

Чувство кульминационного бессилия «Последней песни вечера» в работы Гранильщикова приходит не сразу, но его ноты и отзвуки уже доносятся в «Похоронах Курбе» (2014). Это фильм об уязвимости и беззащитности молодого поколения перед политической силой и медиа, ее верной служанки. Через мотив сбоя — заиканности и повторения, разговора о страхах художник показывает: что-то не так. В «Unfinished film» (2015–2016) это чувство обнаруживается в разорванном нарративе, не-

законченности и неопределенности, и главным образом в самом названии работы. Все это определяет текучую и неустойчивую современность в ее медийном облике, задающую темп. Героиня Гранильщикова видит в ней прямую опасность: «Кривые отражения из медиа-пространства могут деформировать все, что угодно». Как раз о скрытой силе медиа и нашей зачарованности, доверчивости по отношению к ним говорит художник, но — тоже при помощи медиа. За состоянием тотальной захваченности современности блестящими экранами, манипулирующими нашими мнениями и желаниями, охотится камера Гранильщикова. Медиа — хитрые, обманывают, миксуют реальность и вымысел. Иногда граница между игрой и импровизацией вовсе не чувствуется, как в случае с эпилептиком в «Unfinished film» — то ли правда, то ли нет. Они встречаются в личные отношения, через них говорят о важном, как героиня этого фильма, которая только начинает серьезный разговор, но ее фраза сразу обрывается. Тревожность проскальзывает сквозь реплики о комендантском часе, истории с улетевшим самолетом, мигающем фонаре и в самом ночном воздухе.

Современность течет сквозь пальцы, бежит, как новостная лента, а Гранильщиков тем временем наставляет на нее свою камеру с филь-

рами, а потом отбирает, дополняет и додумывает — наряжает в легкое платье. И где-то между реальным и воображаемым она начинает бормотать молодым голосом, правда, без революционного задора, и до тех пор будет сопротивляться истории, пока фильмы художника не закончатся и на них не накинута сеть отрезвляющей устойчивости.

В качестве эпилога

Каждая рассказанная история — это личная языковая игра, которую художник выдумывает. Он может вообще молчать (Гайсумов), либо переговариваться на детском языке (Муромцева), на языке студентов 1960-х годов (Гранильщиков), постсвидетельства (Толмачев), говорить поэтически (Гранильщиков) или на языке философов (Муромцева). Повествование ведется не только на разных языках, но и в разных медиумах — фотографии, видео и кино. История России второй половины XX века и современность оказывается ближе всего художникам, особенно советский опыт и 1990-е. Это время кажется не совсем ясным, полным белых пятен и мифов. Что там было на самом деле? Никто не может сказать наверняка, но эта зияющая историческая дыра не дает покоя художникам. Чем она заполнилась двадцать



Евгений Гранильщикова «Unfinished Film», 2015. Кадры из видео. Предоставлено автором.



Евгений Гранильщиков «Unfinished Film», 2015. Кадры из видео. Предоставлено автором.

семь лет спустя? Молодые мальчики и девочки с бесстрастными лицами и айфонами в руках фланируют по городам, пытаясь ответить на этот вопрос. Может быть, когда вместо бронзовых памятников Ленину появится больше игрушечных памятников из гофрокартона⁸, тогда, наконец, мы все вместе сможем громко рассмеяться и пропеть наше общее «Гудбай, Ленин»? И призрак советского, наконец, успокоится, а мы пойдем на поправку.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по Троцкий Л. Моя жизнь. Опыт автобиографии. Том II. Глава XXVII. Ночь, которая решает.

² Виктор Мизиано в путеводителе по выставке «Дом с привидениями» подробно пишет о работе Аслана Гайсумова «People of No Consequence» и указывает на молчание свидетелей насильственной депортации 1944 года, ссылаясь на «невозможность свидетельствования» по Джорджо Агамбену.

³ Лат. «Пьеса сыграна!»

⁴ См. интервью Екатерины Муромцевой с Асланом Гайсумовым от 24 декабря 2015 года «Аслан Гайсумов: «Я думал о том, как культура мигрирует вместе с людьми», доступно по <http://aroundart.ru/2015/12/24/aslan-gajsumov-grosny/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 24 декабря 2017.

⁵ Подробно о проекте см. текст Яны Юхаловой от 16 июня 2014 года «Михаил Толмачев: война как средство», доступно по <http://aroundart.org/2014/06/16/mihail-tolmachev-vojna-kak-sredstvo>.

⁶ См. беседу Михаила Толмачева, историка Иры Ролдугиной и куратора Катерины Чучалиной, состоявшуюся в октябре 2016 года в рамках выставки Михаила Толмачева «Пакт молчания», организованной фондом V-A-C в Музее истории ГУЛАГа. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=HuY4bXs9AE>.

⁷ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: 1994.

⁸ Речь идет о пиксельном памятнике Ленину, который установили художники Александр Закиров и Иван Тузов в Красноярске в ноябре 2017 года возле бывшего музея имени Ленина.

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 А3. Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из фильма Дэвида Линча «Шоссе в никуда», 1997.

Александр Бронников, Ольга Бронникова

Жизнь и смерть субъекта истории

Предыстория

Тем, кто шагает в ногу со временем, находясь в авангарде современного дискурса, трудно расслышать в гуле событий, что слово «дискурс» содержит в себе другое слово — «диск», иначе — пластинку, которая имеет свойство быть заезженной.

Движение истории от одной фазы капитализма (как и любого другого «-изма») к другой предстает в этом контексте как тупик описанной Гегелем формы знания, которую он назвал «чувственной достоверностью».

Чувственная достоверность видит, что на дворе полдень, фиксирует современность в истинном высказывании: «Сейчас полдень» — и тут же промахивается, потому что на часах, которые символизируют и часы истории, уже пять минут первого. А значит, история сделала свой шаг: истина обернулась ложью, и требуется новая запись.

Радости и горести чувственной достоверности состоят в том, что у нее всегда полно новостей, которые уже в следующую секунду перестают быть актуальными. Производители гаджетов — этих в пределе мгновенно устаревающих устройств — это производители субъектов чувственной достоверности. Объект желания чувственной достоверности — это другой объект. Единственное мнение, которое эта достоверность способна высказать — это еще одно мнение. Ее словарь пухнет от неологизмов, которые, будучи записанными, становятся эвфемизмами.

Отсюда введем единицу изм-ерения скорости изм-енения, будем называть ее «изм». Другими словами, количеством измов, появляющихся в речи субъектов чувственной достовер-

ности, шагающих в ногу со временем, можно мерить ускорение истории. Величина эта коррелирует с толщиной языковой стены, которая мешает реализоваться истине и которую Лакан предлагал мерить в километрах аудиопленки, килограммах полиграфической продукции, в часах радиовещания на душу населения и так далее и тому подобное...¹

В условиях отсутствия метаязыка² самознание субъекта чувственной достоверности предстает как измизм. Как и все остальное в мире его вещей, которые умирают, рождаясь, измизм перерастает в неоизмизм, постизмизм и так далее.

Проще говоря, измизм — это неонео и постпост. Понятно, что удвоение в названии призвано пояснить суть того понятия, которое оно называет.

Измист не мыслит понятиями, но неологизмами, другими словами — в пределе он атеоретичен. Увы, но некоторые неолаканисты подлили масла и в без того пылающий огонь измизма, дав миру ошибочное прочтение некоторых тезисов Лакана. Этим они лишь подкрепили веру во всеобщую неопределенность, получающую алиби в закате Отцовской фигуры, вместе с которой уходит (якобы) и возможность универсальных высказываний на любую тему. Короче говоря, единственное универсальное высказывание, на которое способен измист, звучит так — ВСЕ люди (или ответы на вопрос, что считать искусством, и тому подобное) разные³, и каждому свое.

Смерть вещи при ее рождении измист может преодолеть только в той мере, в которой он способен длить собственное неведение. Случайное отключение ленты новостей,

пропущенная выставка (или презентация), забытый на лекции смартфон. Заблуждение будет длиться вещь, потому что даст отсрочку в появлении другой вещи⁴.

Измученный изменениями измист, измотавшись вконец, измыслит измену своему времени: сотрет профиль в фейсбуке, посетит историческую родину, выпьет на брудершафт с консерватором, с завистью и умилением слушающая какую-нибудь бредовую теорию о том, что новое — это хорошо забытое старое, что онтогенез — есть повторение филогенеза, что история развития человечества — повторение истории развития видов, а потому Средневековые с его доспехами соответствует ракообразным с их панцирями⁵. И тогда в этой его грезе все предстанет как совершенно естественным образом переходящее от одной стадии развития к другой, в направлении к тому или иному венцу творения, вроде зрелой генитальной любви, о которой мечтали постфрейдисты, или к коммунизму и прочим разновидностям счастливого конца истории.

Истерия

В письме Флиссу под номером 52 Фрейд отмечает, что восприятие, или, лучше сказать, воспринимающая поверхность психического аппарата не сохраняет следов: новое восприятие меняет старое, при этом старое совершенно исчезает с этой поверхности. Таким образом, воспринимающая поверхность читается как фрейдовский аналог чувственной достоверности: уничтожение следов старого возникающим новым.

Слипаясь с воспринимающей поверхностью, мы предстаем как участники события, которое никогда не становится воспоминанием о событии. Для Фрейда воспоминание — это форма записи или следующий слой психического аппарата. Превращаясь в воспоминание о событии, событие перестает быть таковым. Тем самым мы отслаиваемся от чувственного мира или уходим от чувственной достоверности.

Когда мы вспоминаем нечто, то это не само нечто. Поэтому превращение события в воспоминание о событии снимает часть боли, которую мы могли испытать во время самого события. Вспоминать неприятные вещи чуть легче, чем их переживать. Боль утихает или из

телесной боли становится болью душевной. Поэтому запрет на память о таких событиях, например, как холокост, предстает не только как их забвение, но и в более радикальном виде может прочитываться как запрет на превращение события в воспоминание, то есть как запрет на снятие части боли. Так и Мемориал — институция по уменьшению боли.

Если событие стало воспоминанием, то следующий шаг — попробовать его либо забыть, либо еще раз переписать. Тогда воспоминание станет воспоминанием о воспоминании, что еще уменьшит боль.

Именно как систему перевода и перезаписи Фрейд описывал психический аппарат: летопись, которая неоднократно переписывается и переводится. Не вдаваясь в детали, скажем, что Фрейд определяет невроз как трудность перевода или его сбой.

Но что значит, что нечто не переводится? Оно возникает в другом месте, имея характеристики предыдущего места. Движение произошло, но перевод — нет. Подобно старому способу производства, который выживает в мире нового способа производства⁶.

Как воспоминание, которое, оказавшись там, где находятся воспоминания, осталось событием. Фрейд так и пишет: есть воспоминания, воспроизведение которых эквивалентно воспроизведению событий. Вспомнить = пережить.

Означающее (воспоминание) тогда становится начиненным болью не меньше, чем событие. Как если бы был язык, который обладал бы особым перформативным свойством: говорить на нем — значит испытывать боль. В этом случае «Мне больно говорить это» следует понимать буквально.

Здесь уместно вспомнить Элизабет фон Р., про которую Фрейд пишет в «Исследовании истерии». Она реагировала болью в разных местах колена, когда речь заходила о тех или иных событиях ее истории... Так тело истерика предстает как физиология истории.

В таком случае становление тела физическое телом историческим приводит и к тому, что движение тела в пространстве физическом только внешне выглядит как непрерывное и поступательное. За непрерывным движением в пространстве физическом обнаруживается движение в пространстве истории, в пространстве означающих, в пространстве букв.



Еще пример из фрейдовских исследований истерии: у одной дамы было нарушение зрения, которое выражалось в том, что ее глаза как бы застилала пелена. Но сама эта пелена была воспоминанием о том времени, когда, ухаживая за умирающим отцом, печалась о его приближавшемся конце, она поднимает глаза, чтобы взглянуть на часы (которые тут так и тянет прочесть как часы с кукушкой, то есть птицей, которая знает секрет продолжительности жизни). Она хочет узнать время, но не может разглядеть стрелок, потому что глаза застилает пелена слез. Что теперь (уже после смерти отца) видит она в своей истерической слепоте? В пелене перед глазами она видит историю. Истерическое зрение — это зрение историческое.

истерик = историк

Но тогда само по себе физическое пространство возникает подобно стене, отгораживающей субъекта от реализации движения в его истории⁷. «В одном состоянии она (Анна О.) понимала, что на дворе стоит зима 1881–1882 года, а в другом состоянии переживала заново события минувшей зимы 1880–1881, совершенно позабыв обо всем, что произошло с той поры... Пребывая в новой квартире, она воображала, что находится в прежней комнате, и, направляясь к дверям, наткнулась на печь, которая, если смотреть от

окна, была установлена в том же месте, где в прежней квартире располагалась дверь».

Таким образом, фиксированное пространство (печь) отчуждает, затрудняет движение. Аналогично реальность, вмешиваясь в ход аналитического лечения, отчуждает субъекта от разворачивания в речи его истории.

Одна из стен, на которую он может наткнуться — фиксация времени продолжительности сеанса или психоанализа в целом (ошибка Фрейда в случае Человека-Волка⁸). Это заставило Лакана задуматься о том, какое место в истории человека занимает дверь кабинета его психоаналитика. Отвечая на этот вопрос, он настроил дверь своего кабинета так, чтобы она открывалась за секунду до того, как пациент споткнется об нее, пытаясь реализовать свое историческое движение. Другими словами, Лакан ушел от фиксированной продолжительности сеанса⁹. Ушел, чтобы это фиксированное время не превратилось в реальность, которая создает помехи движению речи. Знаменитый короткий сеанс Лакана, если говорить его словами, прерывает дискурс, чтобы открыть речи дверь. Забота психоаналитика — в том, чтобы пытаться организовать пространство и время кабинета так, чтобы об него сложнее было споткнуться. В отличие от измизма, психоанализ — практика по историзации дискурса.



Тор

Если ваша профессия — психоаналитик, то хотя бы в чем-то вам немного повезло. В частности, в том, что вы сможете услышать достаточно много точных высказываний. Речь о высказываниях тех, кто пытается осознать свое место в истории, будь они художники, кураторы, меценаты или продавцы мороженого. Несколько из них мы приведем в этой части текста, воздавая должное их авторам, которые, если прочтут эти строки, то, хочется надеяться, воспримут их как знак уважения, которое возникает у слушающего в тот момент, когда говорящему удастся высказать нечто ценное.

Осознавая на собственном психоанализе свое собственное место в истории, один человек очень точно заметил: «С вероятностью, стремящейся к ста процентам, мое место в истории — это забытая могила...» После паузы этот человек с ужасом добавил: «Забытая настолько, что в нее уже закапывают следующие слои мертвецов».

Эти наслоения трупов как напоминание о передаче «В мире животных», когда особь или индивид, лишаясь бессмертия (что коррелирует с обретением пола), погибает, но это никого не волнует, ведь индивид — лишь исполнитель функции по продолжению жизни вида. Лакан пишет о лошади, которая неотличима от следующей лошади. Лошадь как вид продолжает свой бег по истории, которо-

му никак не мешает сиюминутное исчезновение лошади-индивида. Другими словами, жизнь лошади-индивида не имеет никакого значения, на что часто жалуются те индивиды, кто ощутил что-то вроде выхода в открытый космос или глянул на себя глазами смерти.

Этот взгляд¹⁰, подобно холодной луне, будет вечно висеть над брэнной землей, медленно (раз в месяц) и сонно моргая, в своем безразличии к сменяющим друг друга поколениям тех, кто, пребывая непродолжительное время на Земле, будет тщетно мечтать о звездах. Что касается звезд, то, конечно, не слишком-то они отличаются от луны, поэтому тут уместна еще одна цитата: «Они так высоко, что им нет никакого дела до людей». Безразличие во второй степени: не факт, что они вообще на нас смотрят. Короче говоря, обратная сторона возвышенного Канта в том, что порой приходится низко падать.

Лучше этих метафор пример из жизни: идя домой после посещения русского кладбища, с его однообразными надгробными черными камнями, на которых однотипно выгравированы лица умерших, человек оборачивается... И вдруг видит на себе множество взглядов, обращенных со всех этих могильных камней. Взгляды мертвых — мороз по коже. Пример этот подобен анаморфозе, которая расположена на первом плане полотна Гольбейна «Послы». Законы перспективы позволяют устроить так, что сначала мы видим вытянутое

пятно, но уходя, оборачиваемся и распознаем в нем череп...

Лакан обращает внимание, что «В мире людей» отличается от «В мире животных» тем, что смерть устроена иначе. Он вспоминает Эмпедокла, бросившегося в жерло Этны и навсегда оставившего этот символический акт своего бытия-к-смерти в человеческой памяти. Да взять хотя бы Майкла Джексона, одной из высочайших вершин карьеры которого стала его собственная смерть. К сожалению, нам не известно, заметил ли автор нашумевшей «Истории долга», как коррелирует факт смерти Джексона с его (долга) погашением...

Шутки шутками, а Лакан, комментируя Фрейда, сменил топологию смерти. Смерть обычно мыслят как конец жизни, как предел, как границу, пересекая которую, исчезаешь бесследно. Вот почему помещают ее в привычные координаты круга, у которого есть внутри (жизнь) и снаружи (смерть). Границу между внутри и снаружи пересекают вперед ногами. Оказаться снаружи можно, только если пересечешь границу.

Какие знаки подает Лакан, меняя топологию? Знаменитый случай Человека с крысами, описанный Фрейдом. Этот молодой человек заболел, столкнувшись с вполне жизненным вопросом: на какой из двух женщин жениться — богатой или бедной?.. Невинный, но невозможный выбор обернулся тем, что закончил он свой анализ (уже без Фрейда) не в объятьях одной из них, но в объятьях смерти на поле боя.

Этот человек увидел во сне дочь Фрейда, с лепешками дерьма на глазах — центральный сон анализа. Он заподозрил, что Фрейд жаждет выдать ее за него замуж. То есть хронологически перед смертью возникла еще одна женщина — третья. Дерьмо, заслонившее ее взгляд, — это деньги, которые помешали увидеть (в том числе и Фрейду), что за ширмой вопросов богатства и бедности скрывается взгляд смерти. Короче говоря, Лакан угадывает в этом человеке предшественника Линча. Любимая сцена Линча из «Шоссе в никуда» — это сцена, где убийца собственной жены рассказывает ей сон, в котором он смотрел на нее, но она была не она, ее лицо было другим лицом. Рассказывая сон, он оборачивается... И наяву вместо лица собственной жены видит другое лицо, искаженное зловещей гримасой.

Добавим, что клинический опыт свидетельствует о том, что фильм Линча — не просто фантазия режиссера, а случай Фрейда — и он не единичен. Мужчины, находясь в интимных отношениях с женщиной, порой обнаруживают их изнанку, в чертах партнера они прочитывают, что партнером этим является смерть. Какую теорию можно предложить, если учесть этот переход смерти из области внешнего в область интимного?

Лакан меняет топологию, переходя от круга к кольцу. Его ученик Вапперо комментирует этот сложный момент «Римской речи»: «Круг на плоскости имеет внутри и снаружи. Кольцо в трехмерном пространстве устроено иначе».

Если кольцо попало в пространство, то суть в том, что его центр совпадает с тем, что снаружи. «Внешний центр» — вот понятие, которое для Лакана отражает топологию фрейдовского инстинкта смерти. Смерть была внешней, но оказалась центром.

Как это понимать?

Начнем с того, что если вы историческое существо, то вы существуете как путешественник в двух пространствах: вы идете по горам вашей жизни, уставая на подъемах, отдыхая на спусках. Вы здесь среди гор. Но если вы хотите узнать свое место, то вам нужно взять карту и указать на ней точку вашего местоположения.

Вы здесь (человек среди гор), и вы здесь (точка на карте). Точка на карте — это ваше место в истории, это ваше обнаружение себя в ней, это внешняя геометрия вашей жизни. Вы и индивид, но и субъект в пространстве истории. Да, если вы читаете то, что про вас пишут, то это оно самое, но исторически первая форма записи про вас, как это заметил Лакан — это запись на надгробии. Он фактически связал возникновение самого измерения истории человечества с возникновением гробниц.

Возвращаясь к топологии: смерть — это дыра в бублике. Бублик — это тор. Тор — поверхность, находясь на которой нельзя увидеть центральную дыру. Центральная дыра тора заметна, если мы рассматриваем его не сам по себе, но в некотором пространстве. В этом ключе она (дыра) представляет символ этого смещения взгляда. Многие сказали бы, что смещение в том, что теперь мы смотрим со стороны, и в чем-то они правы, потому что из речи их рождается достаточно парадоксаль-

ный вопрос: откуда, если не из смерти, смотрим мы со стороны на свою жизнь? Другими словами, что позволяет нам появиться в качестве субъектов истории, опознать в ней свое место? И если место это мы желаем сохранить, чтобы жить, то приходится поддерживать и ту дыру, благодаря которой оно возникает.

Аналогично устроен, например, такой объект, как голос. Все хорошо знают, что для того, чтобы говорить, лучше не слышать себя, то есть не слышать звучание собственного голоса. Если вы его слышите, то это создает помехи для речи. Итак, чтобы говорить, надо себя не слышать, надо упразднить голос. С другой стороны, очевидно, что без голоса говорить не получится. Где же этот голос по отношению к нашей речи? Там же, где и смерть по отношению к нашей жизни. Место это Лакан назвал «внешний центр». Смерть субъекта — предел реализации его истории, но не потому, что за пределами своей истории он исчезает, а потому, что его исчезновение опосредует его доступ к историческому как таковому. Парадоксальный инстинкт (потому что обычно инстинкты сохраняют жизнь), инстинкт смерти — это инстинкт исторического — или просто торического существа.

Завершая, приведем пример. Маленькая девочка, переживая развод родителей, бежит по краю круглого батута. Она играет в игру — если упаду, то умру. Она падает (во сне в центр дыры, а наяву за границы батута) и вдруг серьезно заболевает. Вопрос, который поставил этот развод, заставил ее с опорой на смерть попытаться узнать себя в собственной истории.

В реальности падение с батута — ошибочное действие, оговорка, ляпсус. Именно так Лакан говорил про смерть глазами невроза навязчивости: смерть — это ошибочное действие. Другими словами, смерть предстает, как то самое действие, про которое писал Фрейд в работе «Психопатология обыденной жизни». Той самой работе, из которой массмедиа извлекли для себя термин «оговорки по Фрейду». Почти все в курсе, что оговорки, давая ключ к бессознательному, позволяют в дискурсе прочесть наше место (приятная новость психоанализа¹¹: на место оговорки приходит ее прочтение). Почти все в курсе, что бессознательное имеет отношение к полу. Из чего следует, что смерть и пол как-то связаны. Так что

в поисках своего места в истории ни той, ни другой темы не избежать... Сказав это, мы подошли к тому месту повествования, где смело можно сообщить, что теперь истории

конец

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 52.

² То есть в условиях отсутствия для измиста иного взгляда на вещи, кроме его собственной позиции. А потому и на себя он должен глядеть именно своими глазами.

³ Разница этого высказывания с тем, что говорил Лакан, грандиозна. Потому что он не ставил вопрос о том, что все люди одинаковые или все люди разные. Он ставил вопрос чуть более интересно: насколько люди, они — все? Говоря чуть более формально, заметим, что когда говорят — для всех свой путь, то подразумевают отсутствие универсального предиката, хотя квантифицируют (для всех) по некоторому множеству, то есть по тому, что Лакан именовал «все». И вопрос для Лакана был не в том, чтобы отрицать универсальность предиката, то есть не только в том, чтобы сделать теорию исключительного или исключений из общего правила. Или фантазии о том, что теперь, кроме исключительных, никого и не осталось. Это лишь полдела, причем в его формулах сексуации — эта половина мужская. Вопрос был именно в том, чтобы, когда говорят «Все люди (или художники) разные, общих рецептов нет», заметить, что эта фраза подразумевает наличие «всех людей», того, что он назвал *touthomme*. И именно это наличие всех отрицает его новая логика, что уже вторично влияет на приписывание того или иного предиката (будь то разные, одинаковые, кастрированные или нет). Упоминание этого потенциально может помочь от сведения психоанализа к плоским европейским ценностям...

⁴ Тут мы следуем Александру Кожеву, который, комментируя Гегеля, заметил, что люди — единственные существа, способные сохранять ложь во времени.

⁵ Этот пример приводит Лакан в «Римской речи...», критикуя не измистов, но тех психоаналитиков, которые следовали идеям фаз и стадий психического развития. Развития, которому фиксации (на той или иной фазе) мешают добраться до предельной и идеальной формы любви, которую они именовали генитальной.



⁶ Ж.-М. Вальперо приписывает авторство этой фразы Марксу, объявляя его автором понятия симптома.

⁷ Не поэтому ли Хайдеггер писал, что научный прогресс отдаляет вещи? Несмотря на то, что новости поведают, что происходит на другом конце Земли...

⁸ В определенный момент Фрейд предложил своему пациенту закончить его анализ ровно через год.

⁹ Продолжительность сеанса у Фрейда составляла 55 минут, потом была реформа, которая сократила время сеанса до 45 минут. И реформам, и ортодоксальному подходу Лакан противопоставил практику прерванного сеанса. Многие его последователи стали слепо повторять эту практику, превратив ее в ритуал короткого сеанса, тем самым находка Лакана была сведена (как это часто и бывает с находками) к заповеди, то есть вместо попытки уйти от глупости получаем глупость во второй степени.

¹⁰ Однажды на Лакана глянула консервная банка, отразившая солнечный свет. В этом смысле луна ничем от нее не отличается.

¹¹ Новость эта может показаться банальной, хотя минимальное знакомство с тем, как в общественном сознании существует понимание оговорок по Фрей-

ду, заставляет сделать выводы прямо противоположные. К сожалению, чаще всего оговорку сводят к проступку, в котором тебя может уличить ловкий психоаналитик. Тогда как открытие Фрейда, совсем наоборот, было в том, что в определенных дискурсах оговорка — это вид проступка, повод к укору, грех, но в дискурсе психоанализа оговорка представляет собой лишь приглашение к знанию, которое (на начальном этапе) неизвестно ни тому, кто оговорился, ни тому, кто оговорку заметил.

Александр и Ольга Бронниковы

Александр родился в 1982 году в Долгопрудном.

Ольга родилась в 1985 году в Москве.

Психоаналитики лакановской ориентации.

Публиковались в «Лаканалии», «Логосе»,

«Международном психоаналитическом

журнале», «Открытой левой», «Разногласиях»,

«Фрейдовом подполье» и др.

Ведут семинар в Российском государственном

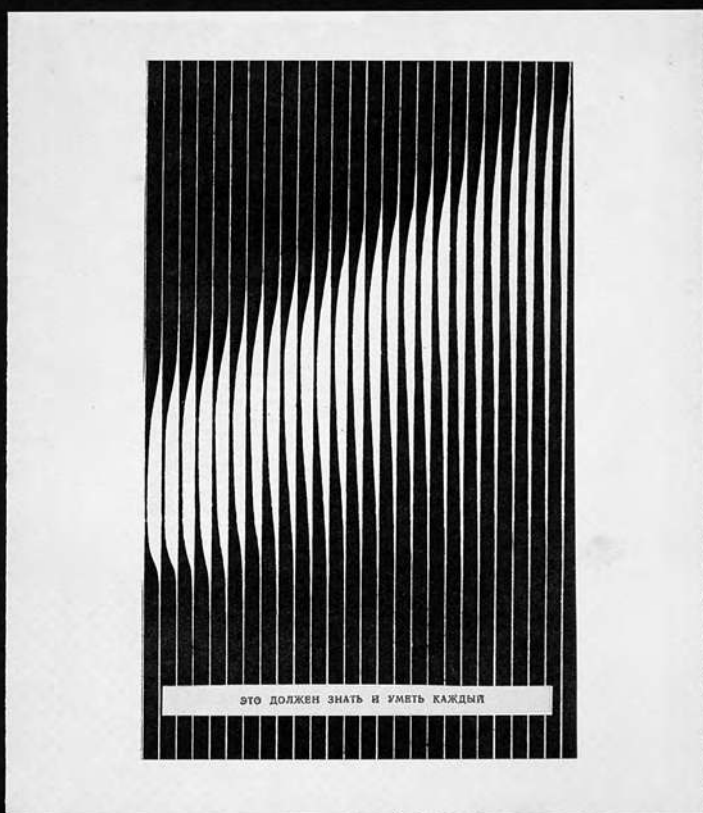
гуманитарном университете. До отпуска

организации — члены ассоциации Фрейдово

поле в России. Организаторы инициативы по

общению с людьми с психическими нарушениями

«Квартира № 2». Живут в Москве.



Гинтарас Знамеровски «Это должен знать и уметь каждый», 1992. Коллаж.

Кястуtis Шапока

Перманентность конца истории (искусства)

По словам Юргена Хабермаса, «проект модерна» сформулировал такие истористские понятия, как «Новое время» или «современность», и, как следствие, появились или приобрели новое значение другие понятийные составляющие — *революция, эмансипация, развитие, кризис, конец, дух времени* и т. п.¹ Бегло затрону довольно позднюю в этом смысле ветвь интерпретаций «(конца) современности», а именно контекст так называемого «лингвистического поворота», или «эпистемологического сдвига» в 1960-х годах XX века.

Этот сдвиг символизировал относительно новую волну критического самоосмысления в философских дискурсах, дискурсах теории искусства и, в частности, в самих визуальных системах культуры. Интересным случаем такого переосмысления является кейс американского философа и художественного критика Артура Данто, вернее, сформулированный им в 1964 году и как бы парадоксально повторяющий гегелевскую логику постулат «конца (истории) искусства». Но самое интересное в том, что Данто, ссылаясь на конкретный пример — произведение 1963 года Энди Уорхола «Brillo Box» — *проделал своеобразный трюк с дублированием двух самостоятельных смысловых систем, философской и художественно-критической, т. е. аисторической и исторической, онтологической и социальной.*

Суть этого постулата в том, что искусство и его история как бы перечеркиваются упомянутым произведением Энди Уорхола и что все, что происходит в современном искусстве (того времени?) после — это уже не искусство, а что-то иное. И, соответственно, это уже не история искусства, а какие-то смутные постисторические или неисторические процессы. Или даже — «непроцессы», так как для самого

Данто то, что (не) есть за «концом», не ассоциируется с каким-либо более и менее осмысленным началом качественно нового.

Что обуславливает этот «конец»? У Данто в запасе два аргумента. Во-первых, кризисное искусство перестраивается в концептуальный дискурсивный режим, проблематизируя свои механизмы функционирования, с сущности, перенимая критические функции философии. Во-вторых, новое искусство дублирует реальность и ставит под вопрос не только традиционную концепцию мимесиса, но и репрезентации в целом. Формируется и концепция «идеологически прозрачного», саморефлексивного произведения.

Согласно одному из ведущих теоретиков американской послевоенной абстрактной живописи Клементу Гринбергу, концепция начала нового искусства связана с идеей очищенной Оригинальности. Для Гринберга эра качественно нового искусства началась с модернистским искусством, которое повернулось лицом к себе, приближаясь к абсолютной формальной чистоте (*formal purity*).

Но Данто под «концом (истории) искусства» подразумевает совсем другое — тотальный плюрализм как исчезновение ценностной вертикали — существенной составляющей нам привычной логики истории и развития искусства. Как дословную, так и семантическую *дематериализацию искусства*. Ведь исторический нарратив и нарратив развития (как и авангарда) традиционно строится на некоем каркасе — череде иерархических и материальных последовательностей. А тотальный плюрализм эту последовательность якобы отменяет.

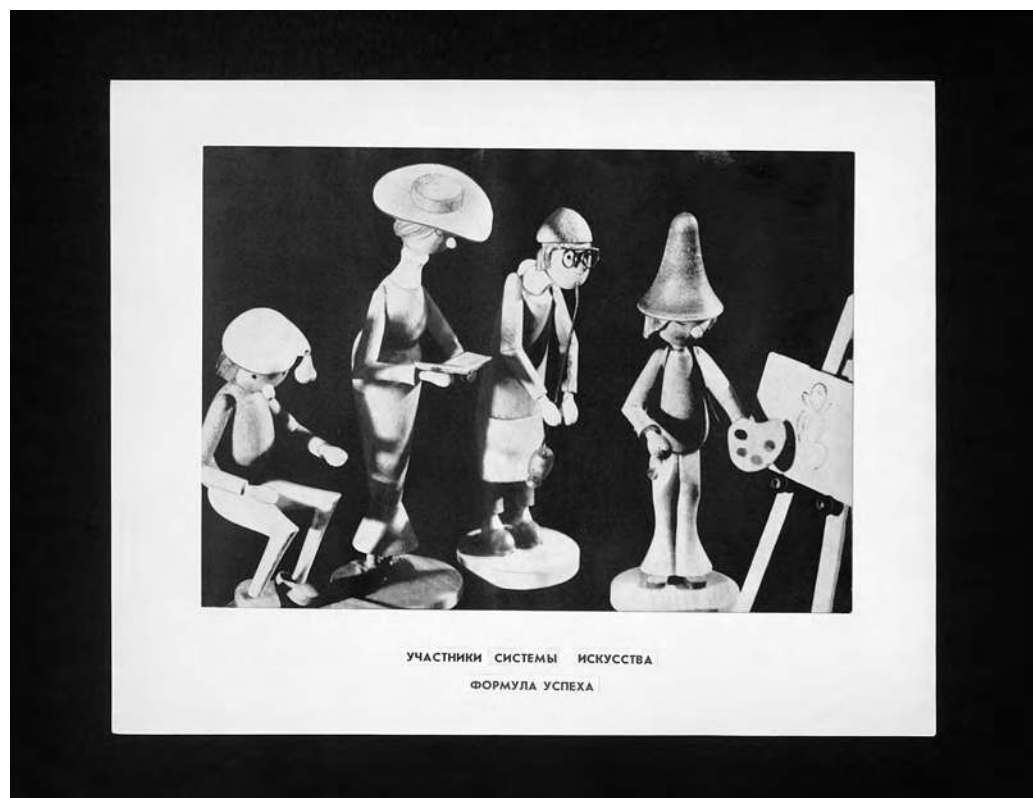
В том случае, когда объект, называемый произведением искусства, дублирует реаль-

ность, она тоже является частью объекта. Возникает вопрос — что объект реальности превращает в произведение искусства? Данто говорит, что для этого нужен специфический теоретический фон, который вопрос повторения реальности онтологизирует, т. е. переносит в сферу философской проблематики и методологии. Мало того, такой жест создает теоретическую/критическую ситуацию, которая указывает на то, что объект не является просто обыденной вещью, а функционирует как семиотический знак, указывающий на специфическую систему — знаковую, институциональную и т. д.

Тезисы «эта живопись черной краской означает живопись черной краской» или «эта кровать не является кроватью» — с первого взгляда — тавтологичны. Но Данто обращает внимание на тот факт, что слова «означает» и «не является» — по сути и создают смысло-

вую нагрузку, дубликат реальности. Потому Уорхол своим произведением (а в сущности, сам Данто — своим постулатом) создает ситуацию, в которой объект, дублирующий реальность в прямом и онтологическом смысле, показывает нам не то, что является произведением искусства, а что не является им в специфической ситуации. Таким образом в любое время и любой ситуации может возникнуть (или не возникнуть) любое искусство. Это как бы внеисторическое настоящее, перманентный режим «конца», потому что конец в этом случае — не грань, а рассеянная субстанция беспричинности и парадокса².

В этом смысле идея мимесиса постепенно переходит от концепции имитации как изображения к идее мимикрии как совпадения и/или дублирования в реальном измерении. Мимикрия в этом смысле значит потерю эго-ядра, идентичности и возврат не только



Гинтарас Знамеровски «Формула успеха», 1992. Коллаж.



Гинтарас Знамеровски «Прогресс науки и культуры», 1994. Объекты.

к «примитивной животности», но и к неидентичности как латентной и/или перманентной смерти³. Это уже не формально-эстетический суперавангард, каковым Гринберг считал новый абстракционизм, а в сущности самокритическая и даже регрессивная, самоуничтожающаяся практика. Искусство становится свободным от имитации, но, несмотря на совпадение с реальностью, эмансипация происходит и в онтологическом плане⁴, как парадоксальный неоконсервативный (нигилистский?) проект.

Само дублирование реальности становится философским изречением. Но дело в том, что сам объект (или художественная практика в целом) больше не нуждается в посреднике — философии — потому что дублирует и ее саму, подменяя реальность теоретической/критической, т. е. (нигилистски?) онтологической перцепцией. Можно сказать, что с концептуальным искусством появляются «теоретизирующие практики» или «вторичный дискурсивный текст»⁵, вскрывающие само понятие истории-

ности. Это не новый стиль, а радикальная деконструкция смысловых основ.

*

Данто был одним из тех, кто загнал в угол и саму художественную критику. Если искусство кончилось и перестроилось на квази-философский режим, какая роль отводится для критики, так как радикально меняется и ее функциональный контекст? Можно сказать, что критика тоже начинает функционировать в режиме дискурсивного саморазрушения и перманентного «кризиса». Это та черта, за которой художественная критика должна спрашивать не что такое и в какой ситуации находится искусство, а все время выяснять, как делается, формируется определенный постулат об условии и состоянии практики, которая воспринимается как художественная критика⁶.

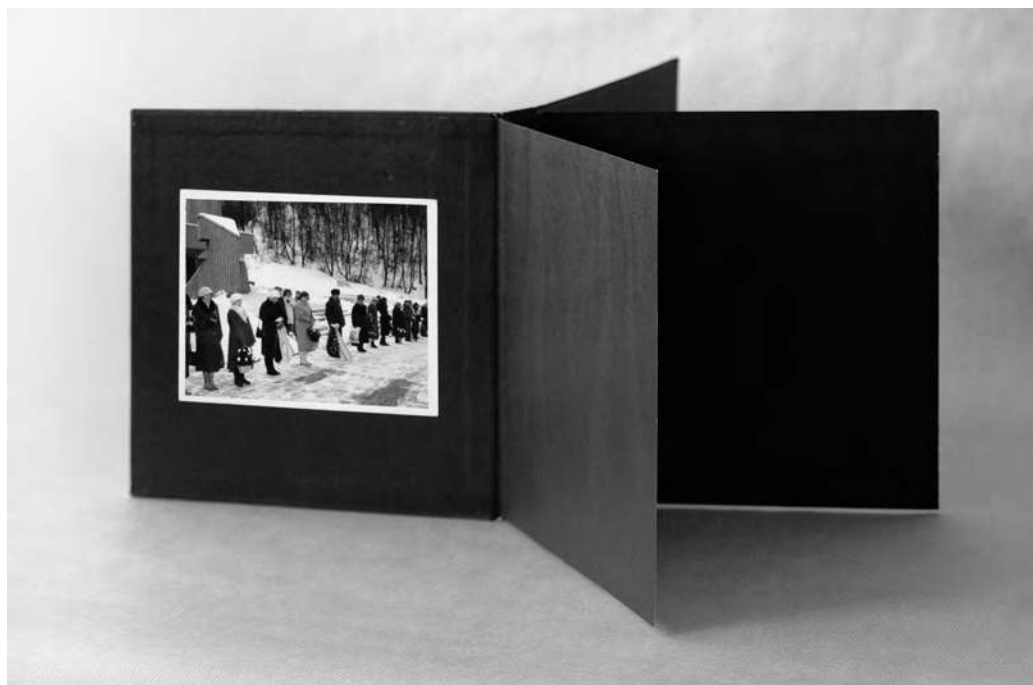
Обычно философский постулат считается аистористским, связанным с базовыми смысловыми понятиями. А художественно-крити-

ческий постулат, как правило, направлен на конкретную ситуацию и из нее выходит. Постулаты философский и художественно-критический несопоставимы, даже если учесть тот факт, что философия тоже считается критической практикой, которая сомневается в наших убеждениях, необоснованных рациональными доводами. И все-таки критичность философского и художественно-критического постулата — не одно и то же. А Данто строит свой постулат как философский и художественно-критический одновременно, игнорируя обычную дисциплинарную иерархию. И оба режима как бы подстраиваются и подслаиваются один под другого.

Это философский постулат в том смысле, что он апеллирует к гегелевской философской традиции историзма, ее как бы преодолевает (по крайней мере, так думает сам Данто) в некоем теоретическом онтологическом пространстве, и в то же время не претендует (?) на реальный, «физический» конец (системы) искусства. Но с другой стороны, Данто вовлечен в конкретную ситуацию — он

выносит суждение относительно определенного произведения Уорхола, которое видит на выставке, и его конкретных характеристик. Мало того, часть (системы) искусства и критики, реагируя на изречение Данто, переходят в режим «конца (истории) искусства». И этот конец в некоем полудискурсивном контексте становится действительным и действующим. Таким образом рождается один из множества дискурсов конца (искусства, политики, истории и т. д.).

Парадоксальность (а)историчности постулата Данто и в том, что его можно считать как концом эры авангарда (и историчности), так и его продолжением. «Конец (истории) искусства» ведь можно принимать за идеологический лозунг наподобие «Долой правящий класс»⁷. По сути, это авангардный лозунг, направленный в будущее, но это будущее отвергающий. Авангарда больше нет, а есть только дублирование реальности (как) языковых режимов и парадоксальная синхронизация художественных практик с теоретическими методологиями⁸.

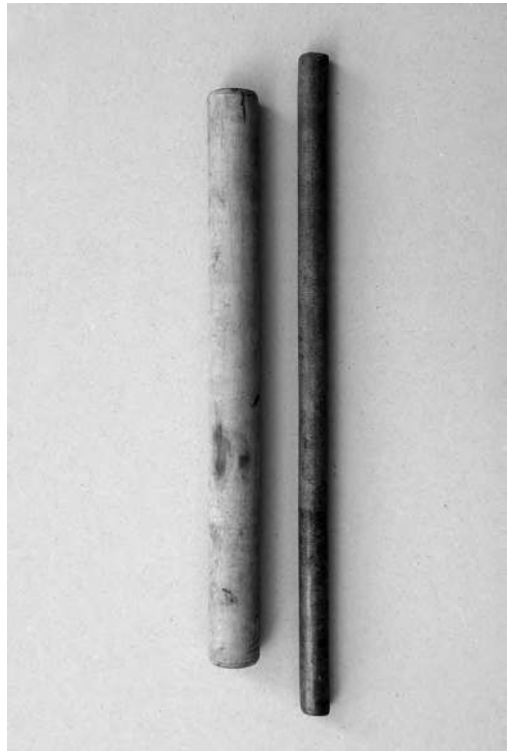


Гинтарас Знамеровски «Стадии жизни», 1992. Объект, фотографии.

Похоже, Данто нащупал то, куда более радикально вникал европейский постструктурализм конца тех же шестидесятых. Мишель Фуко, как и Данто, в попытке преодолеть гегелевскую истористскую трансцендентальность, старался докопаться до позитивистски исторического априори. Но априорной, по словам философа, является лишь дискурсивность. Историческое априори не является «внутренне душевным императивом», сверхъядром или «душой истории», оно является той частью реальности, которая все время меняется, прерывается (*discontinue*) и исчезает; это история, которая нам (пере)сказана и оставлена дискурсивно⁹.

Данто думает, что «поймал» гегелевский историзм на концепции имитации или репрезентации. По Гегелю идентичность как существенное начало в религии репрезентируется Богом, в искусстве — это наблюдение, изображение и картина, а в философии это начало подразумевается, как мысль. Уорхол, вернее, Данто отменяет сущность изобразительного искусства, стирая черту между изображением и философской мыслью, реальностью и ее концепцией. Но парадокс эмансипации не исчезает, так как можно допустить, что искусство, освободившись от мифологии и религии, не столько превзошло и ассимилировало философию, а наоборот — перешло в новую стадию зависимости — зависимости как раз от теории, философии¹⁰. И, в конце концов, в квазифилософской системе «конца (истории) искусства» не философия ли как таковая все же может ответить на основополагающий вопрос идентичности¹¹? Так как, по словам Данто, кончилось искусство, но не философская постановка вопроса.

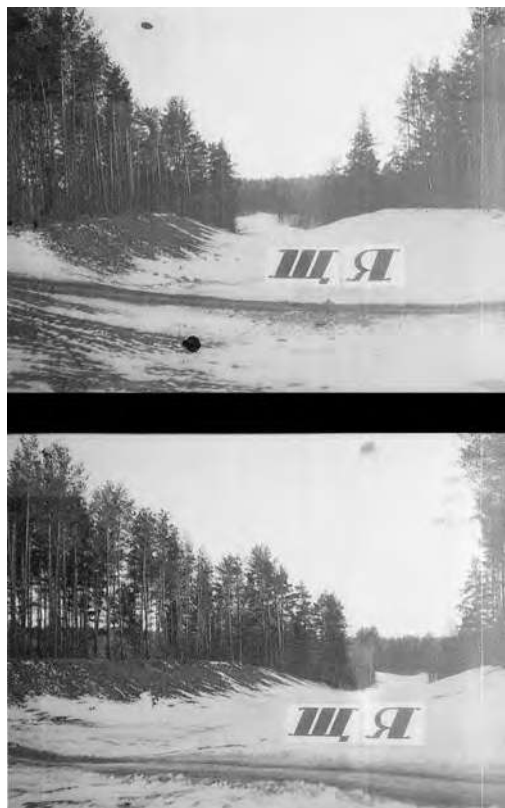
Но даже если постулат Данто внеисторичен, на художественно-критическом уровне он является, по крайней мере, условием произведения искусства, соответственной теории, философского фона, которые детерминированы исторически. Художественная критика (даже и философское изречение) и историчность неизбежно синхронизированы¹². В этом смысле, постисторический или внеисторический «тотальный плюрализм» в концепции кризисного искусства Данто, учитывая авангардность его постулата, в некотором роде можно приравнять к гринберговской



Гинтарас Знамеровски «Набор концептуального искусства», 1992. Объекты.

«чистой форме» или «метастилю», открывающему новую эру в искусстве. Разница в том, что авангард Данто направлен не столько в будущее, сколько в прошлое, которое как бы становится открытым для перемен.

И еще один парадокс, связанный с (не)преодолением гегелевской идеи субстанциальной свободы. Для Гегеля все, что не является историей, не является ни разумным, ни саморефлексивным, ни свободным. В таком случае, «конец (истории) искусства» как эмансипационный проект невозможен без повторной историзации или даже супер-историзации «внеисторического плюрализма». Ведь и сам Данто, после провозглашения пессимистического вердикта искусству, как ни в чем не бывало занимался художественной критикой и традиционной историзацией процессов изобразительного (концептуального) искусства.



Гинтарас Знамеровски «Пейзаж "ЩЯ"», 1992. Коллаж на фотографии.

*

В таком случае «конец (истории) искусства» можно воспринимать не только как онтологическое изречение, а как свойственный патогенез определенного пространства и времени. Иначе говоря — специфическая «стигма» конкретной исторической ситуации, будучи латентно критической, может актуализироваться в совершенно другом месте и времени. Идея кризиса может начать жить заново, наделенная другим, не менее парадоксальным содержанием.

Это свойственно и бывшему посткоммунистическому и особенно постсоветскому (культурному) пространству, в котором начиная с рубежа восьмидесятых–девяностых дискурсы «конца» и «кризиса», наделенные локальными содержаниями, становятся особенно ак-

туальными, востребованными и парадоксальными периодически обновляющимися.

В некоторых постсоветских культурных дискурсах, скажем, литовском дискурсе художественной критики девяностых и первой половины двухтысячных, концепция «конца (истории) искусства» была встречена на ура и актуализирована именно как подмена (исторической) реальности, а также изобретения (нового) будущего с якобы новой-старой версией прошлого. Главная логика такого двойного дублирования реальности, т. е. западного дискурса «конца (истории) искусства», была не в реальных «конце» или «начале», а именно в ретроспективной (и в некотором роде воображаемой) синхронизации с некоей западной традицией дискурсивной «перманентности».

Это означало не столько, скажем, кончину советской истории, реальности и начало новой — не советской — сколько то, что советского якобы не было совсем, а некая западная (просвещенческая) традиция «кризиса» присутствовала всегда, и никогда не прерывалась. Концепция «конца» в литовском художественно-критическом дискурсе и искусствоведении воспринималась, да и воспринимается по большому счету и сегодня, не как черта, рубеж, а как появление «всего из ничего» (*ex nihilo*).

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. подробнее Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Перевод с немецкого М. М. Беляева. М.: Весь мир, 2003. Глава 1.

² Некоторые современные философские движения, как, например, «спекулятивный реализм», сознательно становятся за чертой истории. И пытаются говорить из неисторической, не субъективной, рассеянной и бессвязной (скажем, в понимании Данто) стороны, мнимую бессвязность, аисторичность и дискурсивную позитивистскую парадоксальность превращая в ядро аргументации. Так как нет никакой связи между причиной и последствием, вернее, последствие, событие, происходящее *ex nihilo* (из ничего), создает иллюзию причины (Harman G. Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. P. 91–92). В такой реальности все может исходить от всего, в том числе и воскреснуть мертвые. Но не как метафора, а в «наиболее аутентичной» реальности «здесь и сейчас».

Все, что традиционная философия называет аргументами реальности и истории, по сущности является только актами субъективизма или феноменологической тотальностью языка, исходящими из кантовского догматизма. Когда речь идет о реальности, мы имеем дело не с ней, а только с образами ее репрезентации — корреляционизмом — иллюзиями реальности, истории и т. д. Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 9–10.

Хотя так называемый «спекулятивный реализм» не связан с проблематикой искусства, именно эта относительно новая философская парадигма стала очень популярной в системе сегодняшнего глобального (коммерческого) или биеннального «современного» искусства. Уже не постисторическое, а постконцептуальное искусство нашло в этой и других парадигмах нового материализма отправную точку системного взгляда внесубъекта, постсубъекта, субъекта-гибрида, и парадоксальную (анти)логику «всего появления из ничего», поэтику прерванной связи между причиной и последствием.

³ Brassier R. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. P. 45.

⁴ Данто А. Мир искусства. Перевод с английского Алексея Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2017. С. 17.

⁵ Круглый стол: текущее состояние художественной критики. Часть 1 // Артгид, 11 октября 2017. Доступно по <http://artguide.com/posts/1332>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 3 января 2018.

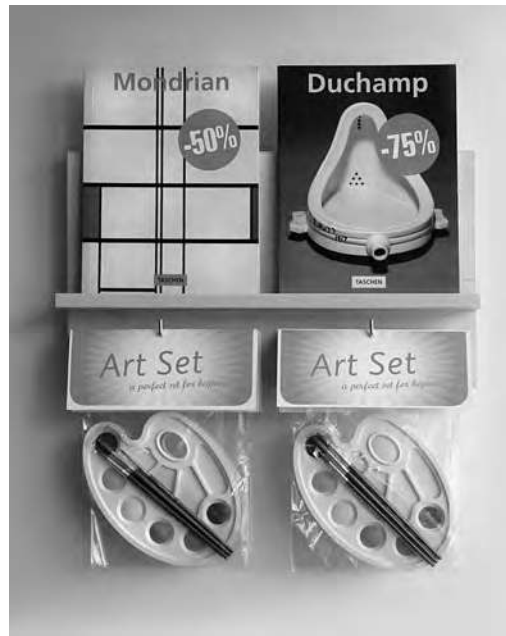
⁶ Schreyach M. *The Recovery of Criticism* // Elkins J., Newman M. (eds.) *The State of Art Criticism*. New York: Routledge, 2008. P. 12.

⁷ Danto A. *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*. Eds. Gregg Horowitz, Tom Huhn. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998. P. 118.

⁸ Fagnart C. *De quelques discours sur la critique. Vers une post-critique?* Доклад 10 декабря 2015 на коллоквиуме Критика и творчество 11 — мысль, пересекающая искусство/произведения, несущие критику в Театре аббатис в Париже. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=bsBWgYTudAI>.

⁹ Фуко М. Археология знания. Перевод с французского М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитарная академия, 2004. С. 244–245.

¹⁰ Herwitz D. *The Beginning of the End: Danto on Postmodernism* // Rollins M. (ed.) *Danto and His Critics*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. P. 233.



Гинтарас Знамеровски «Контекст и история культуры», 2009. Объекты.

¹¹ Kelly M. *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art* // *History and Theory* vol. 37 no. 4, «Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art» (December 1998). P. 35.

¹² Fagnart C. *La critique d'art*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2017. P. 164.

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Художник, критик, куратор.

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



Материал иллюстрирован видами экспозиции Яна Гинзбурга «Механический жук» в галерее «Osнова» в ЦСИ Винзавод, 12 декабря 2017 – 11 февраля 2018. Куратор Мария Калинина.

Анатолий Осмоловский

Исповедь художника-авангардиста, часть II*

Но что значит ПЕРЕУЧЕРЕДИТЬ искусство? Искусство не парламент, не заговор посвященных и даже не институция. Искусство — это практика. В искусстве намерения договоры не играют никакой роли. Поэтому переучредить — это, прежде всего, вспомнить и заново реализовать первичный импульс, которым руководствовался художник в молодости. Начать все с чистого листа, не учитывая контекста, истории, статусов и приличий.

Для меня этот первичный импульс был в конце восьмидесятых. Наверное, между 1988 и 1990 годами. Это еще ДО уличного акционизма (хотя акционизм довольно естественно из него проистекал). Тогда существовала литературно-критическая группа «Министерство ПРО СССР». Сейчас из ее активных членов кроме меня остался (в деле) поэт Дмитрий Пименов. К сожалению, большинство артефактов и документации того



*См. Осмоловский А. Исповедь художника-авангардиста // ХЖ № 100 (2017). С. 131–133.



Насколько именно образы могут претендовать на этот статус? (Заметим, что с победой капитализма, хотим мы того или нет, но валюта, деньги — это единственная КУЛЬТУРНАЯ реальность и ОБРАЗЕЦ.). На мой взгляд, образы, по определению освобожденные от своего материального носителя, — это вариант иллюзионизма, то, что на протяжении XX века подвергалось беспощадной критике. Авангардистский эквивалент образов как раз им прямо противоположен — это чистая материя.

Не образы являются новой валютой, а оставшиеся ПОСЛЕ искусства следы, воспоминания, документы, руины, «мощи», фрагменты, куски, места былой славы... Именно история искусства имеет монетарную ценность валюты. Джослит (в другом тексте) сам вводит понятие «исторического объекта», противопоставляя его устаревшему «произведению». Но что является историческим объектом в искусстве?

На московской сцене уже идет работа с историческими объектами. Яркий пример — недавно открывшаяся выставка Яна

Гинзбурга «Механический жук», посвященная работе Ильи Кабакова «Жук». Гинзбург использовал планшеты самого Кабакова, взятые из его мастерской. Эти планшеты — вид исторического объекта. Хистори-мейд! Или работа Ильи Федотова-Федорова, когда он остатки краски после реставрации картин Кандинского залил в пластиковые колбы.

Найдите унитаз, в который ходил Дюшан! Разорвите могилу Родченко и выставите его скелет! Отрежьте кусок от «Черного квадрата» и продайте его на Сотбис! Это и будет ВАЛЮТА искусства и новое его основание.

Конечно, критика товарного фетишизма в нынешней ситуации первостепенна.

Продолжение следует.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

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

Живет в Москве.



Фотография окислившегося бронзового зеркала, ок. 3600–3400 до н.э. Национальный археологический музей в Афинах, 2013. Предоставлено Александрой Сухаревой.

Александра Шестакова

Вся власть воображению?

«Все, что я видел, оказалось незаконным, а значит — никогда не существовавшим.

Своим решением судья отменил реальность — она этого не выдержала и лопнула»¹.

Рассмотреть завесу иллюзии

В России первой четверти XXI века прошлое окончательно лишилось хоть какого-то постоянства, в нем, с помощью властного, а точнее, судебного или законодательного называния постоянно возникают новые субъекты, вещи и события: служащие «Росгвардии», камни, брошенные в лица полицейских, призывы к свержению конституционного строя.

Реальность постоянно подвергается трансформациям. Знание ни о чем не может быть стабильным, поскольку оно должно каждый раз пересоздаваться в соответствие с новой ситуацией. Память в этом случае из константы превращается в облако информации, постоянно дополняющееся данными. В проекте Кирилла Савченкова «Office of Sensitive Activities/Applications group» (2017, кураторы Мария Крамар, Катерина Чучалина) после всех трансформаций осталось пустое пространство, в котором проходили экскурсии — в них смешивалось то, что действительно находилось в интерьере, и то, чего там не было и быть не могло. Зрители в этой ситуации подразделялись на тех, кто был на выставке в самом ее начале и мог подвергнуть сомнению слова экскурсовода, тех, кто пришел на выставку впервые, и тех, кто видел проект в процессе трансформации. Фикция памяти здесь подвергалась подробному рассмотрению.

В проектах Агентства Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа) в последнее время вместо экскурсий, которые от имени сотрудника АСИ проводил Станислав Шурипа, появились видеозаписи. После заме-

ны живого голоса на запись на носителе изменилась модель существования документа: если в «Парке "Дистопия"» (2015) молчаливые фотографии обретали значение благодаря властному называнию, производимому человеческим голосом во время экскурсий, то на презентации альманаха «Зеленое пламя»² рассказ сотрудника АСИ о строящемся «Дворце Апокалиптологии» был записан и транслировался с экрана. Опушка, вероятно, одного из подмосковных лесопарков становилась местом грандиозного строительства, экскурсию по которому проводил все тот же сотрудник АСИ. Документ — то есть видеозапись — лишился своей нейтральной молчаливости и становился создателем фикции как прошлого (поскольку Дворец Апокалиптологии был когда-то возведен), так и настоящего и будущего (в ходе экскурсии сотрудник Агентства поведал о планах расширения). Воображение власти остранилось через доведение происходящего до абсурда — рассказывая об инновационных переговорных комнатах, сотрудник АСИ стоял по пояс в траве.

Схожие операции проводились над воображением власти в другом проекте АСИ — «Обращении инициативной группы» (2017). Сотрудник Агентства Сингулярных Исследований, сидя за столом напротив камеры, подобно ведущему одного из федеральных телеканалов, зачитывал обращение нескольких организаций к Государственной Думе и Совету Федерации Федерального Собрания РФ с предложением объявить Российскую Федерацию территорией искусства. Радикальность подобного заявления сравнима разве что с манифестами авангардистов, однако с учетом духа времени, когда основным способом изменения реальности становится законотворчество. Правда, масштаб требований здесь сочетался с очевидной невозможностью их не то что выполнения, но даже принятия во внимание теми, к кому обра-

щается инициативная группа. Надежда на установление власти воображения терпела крах. Но, в конце концов, какое может быть продуктивное утопическое воображение во времена исчезновения самого концепта будущего и замены его ретрофутуристическими фантазиями?

Для искусства, улавливающего ветры истории, ситуация консервативного поворота, охватывающего все сферы жизни, с одной стороны, создает угрозу для самого факта существования практик, в задачи которых не входит украшение существующего режима, а с другой — требует переосмысления задач и оснований деятельности. Перемены времени провоцируют изменение моделей мышления. Одна из возможных тактик работы в стремительно изменяющихся условиях — максимально внимательное и даже, пожалуй, дотошное рассмотрение структуры завесы иллюзии³, создаваемой воображением власти. Практики АСИ, связанные с гипертрофированным воспроизводством властных сценариев и стратегий, дают один из возможных ответов на во-

прос, каким образом можно рассматривать завесу иллюзии.

Всмотреться в документальность

Место «записывало само себя»⁴, — цитировала Александра Сухарева своего знакомого в книге «Свидетель» (2015). Здесь документальные функции выполняли вещи, обычно не предназначенные для того, чтобы быть документами, поскольку они не могли сообщить человеку никакой информации. Например, документами становились зеркала, забытые художницей в подвале усадьбы и изменившие структуру амальгамы, документом, притом постоянно трансформирующимся, был Глагол, то есть скважина в земле — результат некоего активного действия; они обладали собственной памятью о событиях, которые оставили на них следы. Знание о прошлом в работах Александры Сухаревой передоверялось вещам. Такая память чем-то похожа на память технических средств: диктофон способен запомнить не



Кирилл Савченков «Office of Sensitive Activities/Applications Group», 2017. Финальная стадия проекта в Московском музее современного искусства. Кураторы Мария Крамар и Катерина Чучалина. Фото Иван Ерофеев. Предоставлено фондом V-A-C.



Агентство сингулярных исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа) «Обращение инициативной группы», 2017. Видео, 13'. Предоставлено авторами.

только человеческую речь и звуки среды, но и те шумы, которые создаются самим устройством, таким образом, объект запоминает гораздо больше, чем человек. В том числе — свой собственный процесс записи. Например, на одном из зеркал в «Свидетеле» «подвальная влажность начала разъедать серебро»: если представить, что зеркало было устройством для записи, то царапины, оставшиеся на амальгаме, были способом медиума рассмотреть процесс фиксации. В работе «Псевдоморфоза» (2016) зеркала выполняли похожую функцию: после нанесения раствора на чувствительную поверхность стекла на нем оставались следы, основной задачей которых было сообщить, что встреча объекта и вещества произошла.

Изучение документальности материала укоренено в самом праксисе, то есть форме производства знания художницы. Например, в авторском глоссарии Александры Сухаревой описаны зеркала 3600–3400 гг. до н. э. из Национального археологического музея в Афинах: «Эти бронзовые зеркала больше ничего

не отражают, их поверхность глуха и изрыта кратерами. Но эти следы не бессмысленны. Их узор обусловлен прошлым: делом отражения или поглощения взглядов, падающих некогда в глубину этих зеркал. Что, если эти взгляды далекого прошлого теперь стучатся, запертые в самой вещи? И бугры на поверхности бывшего зеркала — это темные печати взгляда, стук через время. С веками окисления вместо прежней стремительной визуальности они получили выразительную тактильность. В рассказе Эдгара По «Сердце-обличитель» описана химия похожего превращения: «дурной глаз грифа», приписываемый старику в начале рассказа, в финале превращается в стук сердца под половицей. Схожим образом взгляд, брошенный в зеркало, превращается в настойчивый стук, каким бывает классический стук с обратной стороны пола»⁵.

Технические средства фиксации реальности обычно стремятся к максимальной невидимости. Так, реклама фотоаппаратов предлагает максимальную четкость изобра-

жения, то есть избавление от следов записи, идеальную визуальную поверхность. В зеркалах же не содержится никакого сообщения, которое потребовало бы четкости изображения, здесь документальность осматривает саму себя. Вместо сокрытия средства записи происходит его максимальное проявление. Правда, в «Свидетеле» все же присутствовало еще одно средство фиксации — фотографии, организованные не по временной логике, а по логике пространства (в альбом вложены схемы усадьбы с отмеченными на них названиями — «Улицы вечных добровольцев», «Комната кочующих камней» и другие), они все время будто запаздывают, фиксируя не то, что происходит, а только последствия уже случившегося. Слово СТАС появлялось в текстовом описании в конце альбома, но не фиксировалось ни на одной из фотографий, случай произошел вне зрительского видения, а на фотографиях, как и на зеркалах, оставались лишь его последствия.

Документальность вещей проявлялась и в проекте Натальи Зинцовой «Близкие люди» (2016). Последовательность лифтовых панелей, развешенных на белой галерейной стене, могла бы быть омрачена Карлу Андре,

если бы не царапины, дыры и ожоги, оставленные на панелях теми, кто пользовался лифтами. В «Близких людях» материя будто бы предъявляла наблюдателю следы человеческих тел. Так же, как и в работах Александры Сухаревой, документальность здесь будто бы рассматривала саму себя. Правда, в отличие от работ Сухаревой, в проекте Зинцовой следы на лифтовых панелях документировали человеческие действия, а не трансформации материи.

В работах Александры Сухаревой и Натальи Зинцовой меняются отношения документа и человеческого мышления. Обычно исторический нарратив выстраивается через установление связей между документами, структура связей чаще всего зависит от структуры властных отношений, здесь же история как цепочка фактов терпит поражение, поскольку документы сообщают в основном свою документальность, то есть память существует без власти называния, позволяя проявиться «техническому воображению», всматривающемуся в сами основания документальности. «Техническое воображение»⁶ — это способ избежать завроженности техническими образами, научиться мыслить вне их идеологии.



Алиса Керн «Панели-предохранители», 2017. В рамках проекта «Опыты охлаждения голоса». Галерея Anna Nova, Санкт-Петербург. Куратор Александра Шестакова. Предоставлено галереей Anna Nova.

Обезличить воображение

Воображение начинает играть ключевую роль, когда след предъявляет спекулятивное, (не)происходившее событие. Таких событий может быть два типа — вероятное или невероятное. Вероятным можно считать то событие, которое могло бы произойти при совпадении ряда факторов, не зависящих от воли художника, невероятным — абсолютно невозможное с точки зрения рационального мышления событие, существующее вне логического закона достаточного основания.

След от вероятного события можно было видеть в работе Сергея Огурцова «Взгляд Орфея» (2012). Форма ожога на тексте Мориса Бланшо — сочетание возможной формы правого крыла ангела с картины Уильяма Тернера «Ангел, стоящий на солнце» (на картине правое крыло засвечено) и формы одной из записей Эзры Паунда, сделанной в тюрьме⁷. От титанов модернизма оставались только пустоты возможных событий. Форма ожога с одной стороны была обусловлена сочетанием возможных исторических факторов, никак не подвластных художнику, а с другой — физическими отношениями бумаги и огня. В то же время, если следовать логике работы, взгляд в ней становился субстанцией, способной оставлять следы на видимых поверхностях, то есть обретал материальность.

Схожим образом функционировали «Панели-предохранители» (2017) Алисы Керн⁸. В них материальность обрела голос, надевшийся способностью оставлять ожоги на пенопласте. Ситуация встречи пенопласта и голоса — это невероятное событие, то есть такое событие, которое происходит вопреки всем физическим законам. На месте причинно-следственных связей возникают связи, лишённые логического основания.

Чтобы помыслить как вероятные, так и невероятные события, необходимо пересоздать мышление, освободив воображение от частного фетишизма потребления и власти. Безличное воображение «невидимо для империи»⁹, а значит, дает надежду на создание ранее невозможных миров.

Пока властное воображение создает все новых франкенштейнов из образов прошлого-

го, воображение, лишённое желания, но обладающее историчностью, может стать методом когнитивного сопротивления.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Черных А. Очень страшные дела // *Коммерсантъ* 28 декабря 2017.

² Видео доступно по <http://asi.moscow/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 17 января 2017.

³ Flusser V. Into the Universe of Technical Images. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

⁴ Сухарева А. Свидетель. М. и Милан: фонд V-A-C и Mousse Publishing, 2015.

⁵ Сухарева А. Письмо автору от 19 января 2018.

⁶ Flusser V. Towards a Theory of Techno-Imagination // Standpunkte: Texte zur Fotografie, Edition Flusser, vol. VIII. Ed. Andreas Muller-Pohle. Göttingen: European Photography, 1988.

⁷ Данилкина О. Вопрос о границах языка: оглянуться или идти дальше // aroundart.org, 14 декабря 2012, доступно по <http://aroundart.org/2012/12/14/vo-pros-o-granitsah-yazy-ka-oglyanut-sya-il/>.

⁸ Экспонировались на выставке Алисы Керн «Опыты охлаждения голоса» в галерее Анна Нова в Санкт-Петербурге в декабре 2017–январе 2018. Куратор Александра Шестакова. Автор осознает конфликт интересов, возникающий при упоминании этой работы в своем тексте.

⁹ Badiou A. Fifteen Theses on Contemporary Art // *Lacanian Ink* 23 (2004), доступно по <http://www.lacan.com/frameXXIII.htm>.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году в Москве.

Художественный критик.

Постоянный автор портала aroundart.org.

Публиковалась в «ХЖ», «Коммерсантъ», *Colta.ru* и других изданиях.

Живет в Москве.



Markus Lupertz

Материал иллюстрирован рисунками Георгия Литичевского, созданными специально для этой публикации.

Георгий Литичевский

100 и 500

Лютер и авангард
Старая тюрьма, Виттенберг
19.05.2017–01.11.2017

1917. Революция. Россия и Европа
Исторический музей, Берлин
18.10.2017–15.04.2018

Искусство без смерти: русский космизм
Дом культур мира, Берлин
01.09.2017–03.10.2017

Упорствующие в том, чтобы ничего не менять. Революция от политических профанов
Галерея «Mansart», Париж
17.10.2017–22.10.2017

В недавно ушедшем 2017 году совпало две круглые даты — 100-летие Русской революции 1917 года и 500-летие протестантизма. Оба юбилея были отмечены сравнительно скромно. Протестантам вообще, как известно, свойственна подчеркнутая сдержанность. У тех же, кто вспоминал русскую революцию, уже не было в ее оценке того безусловного единодушия, из которого обычно рождается массовое ликование. Но как бы скромно ни были обставлены юбилейные мероприятия, они состоялись, в том числе и с участием современных художников.

В немецком Виттенберге, называемом также городом Лютера, поскольку именно

там в 1517 году инициатор Реформации прибил к церковным дверям свои знаменитые 95 тезисов, была организована выставка «Лютер и авангард». Слово «авангард» здесь — синоним современности. Семидесяти ныне действующим художникам из разных стран, включая Россию, было предложено в самой свободной форме представить, как может Лютер и все, что с ним связано, ассоциироваться сегодня с художественным высказыванием.

Выставка проходила в здании бывшей тюрьмы, где каждому художнику была отведена отдельная камера. Случайно или нет была выбрана такая знаковая площадка, но

тема Лютера было задана, надо полагать, еще и как тема внутренней свободы в несвободных обстоятельствах. Внутреннему свету и возвышающей мысли посвящены инсталляции Олафура Элиассона и Эмили и Ильи Кабаковых. Одинокие сомнения и томления духа и сердца воспроизводятся в инсталляциях Кристиана Болтански и Ивана Плюща.

Для Ионатана Меезе Лютер сам был «тотальным художником». А потому длинноволосый кунст-суперстар с усиками и бородкой в стиле времен Тридцатилетней войны, с рюкзаком и в куртке Адидас, заполнил свою камеру очередной свалкообразной инсталляцией из картин, рисунков, надписей-манифестов и видеозэкранов, будучи уверен, что именно такой Gesamtkunstwerk особенно конгениален отцу протестантизма.

Стефан Балкенхол уверен, что для Лютера был важен примат слова, а не образа, что характерно для католицизма, и эта идея неожиданно воплощается как раз в образе обнаженного мужчины в большом гофрированном воротнике по моде XVI века. Протестантизм — от слова протест, и поэтому к уча-

стию в выставке привлечен Петр Павленский, самый огненно-яркий представитель современного протестного искусства. «На том стою (и так далее)», — сказал Лютер, и вот лицом выставки становится Ольга Кройтор, буквально стоящая на столпе.

Художники не археологи, и очень объяснимо, что они проецируют на Лютера свои сегодняшние представления о нем, а не проводят параллели между деятельностью реформатора церкви и своей. Однако Маркус Люперц отказывается от каких-либо проекций в ту или другую сторону. Художник признает историческую значимость Лютера, но не желает ни признавать влияния реформатора (и вроде бы инициатора нового мироустройства и современности) на свое искусство, ни симулировать какую-то художественную интерпретацию преобразовательной деятельности героя выставки. Для Люперца это всего лишь повод создать очередной памятник. Он — художник как таковой, и его профессионально не касаются политические перемены и превратности истории. «Ну как же, — пытаются ему подсказать, —



вот Лютер дает импульс авангарду, ты — художник-авангардист, вот ведь нить, связующая его деятельность и твое творчество». «Нет, — упорствует Люперц. — Он — одно, а я — другое». В упрямстве Люперца, который может показаться капризничавшим баблом успеха, проявляется настоящая лютеранская принципиальность. Воспитанный в протестантской традиции и принявший католицизм в зрелом возрасте, он все же демонстрирует протестантскую этику в действительности. Макс Вебер описал ее как этику профессионализма, пусть даже и узкого, и верности своей профессии как призванию (Beruf-Berufung).

Андрей Кузькин, наполнивший отведенную ему камеру фигурками человечков, то ли застывших в молитвенной позе, то ли замерших в ожидании чего-то ужасного, очень приблизился в своей инсталляции к воспроизведению атмосферы всеобщей тревоги, в которой 500 лет назад мыслил и действовал Лютер. Как это показано на исторической выставке в Германском национальном музее в Нюрнберге «Лютер, Колумб и последствия», в начале XVI века все ждали приближающегося конца света. Все события, войны, катастрофы, природные аномалии воспринимались как апокалиптические знаки.

Папский Рим подогревал эти тревоги и страхи — продажа индульгенций приносила неплохой доход. Однако эти деньги прежде всего шли на строительство колоссально-го собора святого Петра, в чем проявлялась оптимистическая устремленность во вполне светлое будущее, пусть не для всех, зато всерьез и надолго. Но для Лютера будущее совсем не было светлым и бесконечно открытым, оно должно было наступить очень скоро и завершиться Страшным судом. И своей сверхзадачей он видел вовсе не создание основанной на протестантской этике цивилизации модерна, населенной профессионалами капиталистической экономики, в том числе художниками-авангардистами, а указание правильного пути к спасению души, которое нельзя купить за деньги, но можно заслужить, честно выполняя свой профессиональный долг. Также и Колумб не собирался открывать Америку, а искал кратчайший путь в Индию, руководствуясь не

только экономическими интересами, но, возможно, прежде всего — в надежде найти земной рай, физическое приближение к которому все еще рождало в средневековом сознании какие-то смутные надежды.

История распорядилась иначе. Апокалипсиса так и не наступило, земной рай в поэме Мильтона был признан окончательно потерян, а вместо этого человечество получило глобализм в первой редакции в виде системы метрополий и колоний.

Лютер не думал ни о какой современности, а Колумб умер, так и не узнав, что он открыл Америку. Тем не менее, их вклад в нашу современность спустя 500 лет представляется существеннее, чем роль тех, кто осознанно, видя в этом свою историческую миссию, творил нашу современность 100 лет назад. Цели Лютера и Колумба были фантастическими, и мы им прощаем, что они так и не были достигнуты. Сверхзадачи главных действующих лиц 1917 года претендовали на научную обоснованность, и то, что они до сих пор не реализованы, а может быть, и потерпели крах, далеко не все им готовы простить.

На родине русской революции официозная массовая культура откликнулась на столетний юбилей двумя телевизионными сериалами — «Троцкий» и «Демон революции» (о Парвусе). В сфере независимой публицистики юбилей был отмечен выходом бестселлера Льва Данилкина «Ленин: пантократор солнечных пылинок». А современное искусство, похоже, предпочло не поддаваться хронологическому фетишизму. Впрочем, и тут не обошлось без исключений — но в основном за пределами России, хотя и не без участия российских авторов. Да, в Третьяковской галерее прошла выставка «Некто 1917», но на ней были представлены произведения художников исторического авангарда, современников революции, связь же с актуальностью была реализована в интерактивных программах для посетителей. Осмысление современными художниками событий столетней давности, пусть и в сравнительно скромных масштабах, происходило в других столицах.

На выставке в берлинском Историческом музее революция 1917 года рассматривалась во всех возможных ракурсах, включая

раздел искусства — предреволюционного, эпохи революции и рецепции революции, ее последствий в искусстве нашего времени. В последнем разделе рядом с огромным холстом Базелица с Лениным вниз головой можно было видеть скульптурную группу Александра Косолапова с Христом, Лениным и Микки Маусом.

В том же Берлине в Доме культур мира (HKW) под девизом «Сто лет современности», то есть, по умолчанию в ознаменование столетнего юбилея революции 1917 года, прошла трехчастная выставка «Искусство без смерти: русский космизм» (Art without Death: Russischer Kosmismus), посвященная русскому космизму. В одном зале Борис Гройс выставил произведения художников из коллекции Георгия Костаки, хранящейся в Музее современного искусства в Салониках, и в этом разделе должно было стать ясно, что художники исторического авангарда занимались преимущественно эстетическим воплощением и пропагандой идей русского космизма. В другом зале в трех темных боксах демонстрировались три части видеоработы Антона Видокле, повествующие о перемещениях по залам музея палеонтологии и заброшенному космодрому некой белой мумии, символизирующей возрождаемое к вечной жизни человечество, а также таблицы с детальной хронологией и типологией космизма во всех его разновидностях. В фойе между двумя залами располагалась инсталляция Арсения Жилеева, представляющая собой огромный стол в форме пятиконечной звезды с портретами отцов космизма и лежащими на нем книгами, трудами по космизму, которые можно было тут же читать.

То, что космизм если не синоним социалистической революции, то ее квинтэссенция, можно было заключить из некоторых выступлений на конференции, которая последовала за открытием. Борис Гройс рассказал о, хотя и маргинальных для своего времени, но все же фундаментальных по сути идеях коллективизации времени, результатом которой станет не только окончательная коммунистическая коллективизация собственности, но и бессмертие для всех, так как исчезнет главное препятствие к бессмертию — частное, индивидуальное, при-

ватное время (напомним, что космос космистам нужен не для пополнения истощенных запасов полезных ископаемых, а прежде всего как пространство для расселения бесчисленного воскрешенного и бессмертного коммунистического человечества, то есть для «научного», нелютерского, решения проблемы апокалипсиса). Гройс также проводит параллель между космизмом и платоновским государством (напомним, прообразом не только «Утопии» Томаса Мора и «Города Солнца» Томмазо Кампанеллы, но и в итоге коммунистического общества) как внутренне безупречными логическими конструктами, которые, хотя и не получили эмпирического подтверждения, не могут считаться и невозможными.

Логическая безупречность с точки зрения эпистемологии критического рационализма не является, конечно, признаком научности теории. Наука начинается там, где есть допущение опровержения теории, ее фальсификации, а вовсе не логическая бесспорность. Впрочем, после Фейерабенда мы знаем, что anything goes (дозволено все), да и вообще на художественной выставке эпистемологический педантизм вряд ли уместен. Можно только заметить, что столь актуальный в XX веке дуализм эстетизации политики и политизации искусства (напомним, это из Вальтера Беньямина) если и не исчерпал себя вполне, то все больше делит почетное место с эстетизацией науки и онаукованием искусства (тут автор сам несет ответственность на неуклюжесть терминов). Но если первая пара оппозиций представлялась Беньямину диаметрально антагонистической, то вторая, все еще не нашедшая своего углубленного аналитика, представляется чем-то комплементарным и взаимозаменяемым, вроде структуралистской пары означающего-означаемого. Так или иначе, похоже, в наше время испытывающий ностальгию по идейной сверхзадаче теоретик или художественный куратор будет скорее искать интеллектуального удовлетворения не в конфликте эстетизации и политизации, как это было еще совсем недавно, а в диффузии эстетического и наукообразного.

Ну что ж, Клио тоже муза, и история может быть не только сомнительными ме-

муарами и летописями, но и рефлексивной исторической наукой. Автору этой статьи довелось в качестве художника принять участие в выставке, сфокусированной на исторической рефлексии и также посвященной юбилею революции 1917 года. Это был совместный проект московской галереи «Iragui» и парижской галереи «Mansart», в помещении второй из них. Обычно любая современная галерея, где бы она ни расположилась, выкрасив стены в белый цвет, превращает какое угодно место в стандартный белый куб или иной многогранник, и если у этого места был раньше какой-то *genius loci*, его заставляют навсегда заткнуться и не вмешиваться в поток воцарившегося художественного дискурса. Правда, в таком исторически заряженном городе, как Париж, это сделать сложнее. Мало того, что галерея находится на улице Пайенн, в названии которой как будто слышится память о языческой Лютетии, она еще и называется именем Франсуа Мансара, бывшего хозяина дома, в котором она расположилась, главного архитектора французского абсолютизма и изобретателя мансарды. Но и это еще не все. Над галереей, на одном из балконов второго этажа развеваются два флага — французский и почему-то бразильский. Между балконами в готической нише — бюст Огюста Конта, над которым надпись — «Религия Человечества». А за ним на втором этаже находится часовня позитивизма, так как позитивизм — это не только направление в философии, но и религия, хотя и без бога, а создатель и пророк того и другого — Огюст Конт. Символ веры позитивизма — это вера в научный и технический прогресс. Что не мешало Конту искать союзников среди иезуитов, так как главным идейным врагом он почитал протестантизм. Очевидно, апостолу универсальной многосторонне развитой человеческой личности протестантская этика с ее узким профессионализмом представлялась в большей степени неприемлемой, чем католицизм с его традиционными верованиями.

Можно только гадать, как отнесся бы патриарх Прогресса к тем, кто расположился этажом ниже под его храмом — как к враждебным лазутчикам или как к безвредным

Others Loved themselves, money, theories,
power: Lenin Loved his fellow-men...
Lenin was God, as
Christ was God,
because God is Love
and Christ and Lenin
were ALL Love



инакомыслящим, с которыми возможен диалог и взаимопонимание? Выставку, конечно, куратор галереи «Mansart» Азад Азифович назвал провокационно — «Persistent in Changing Nothing: Revolution by Political Profanes» («Упорствующее в том, чтобы ничего не менять: революция от политических профанов»). Парадоксальное название, особенно в сочетании с заявкой на оммаж революции 1917 года. Впрочем, у этого парадокса есть и исторические прецеденты, а именно — знаменитые надписи, которые делал художник-революционер Малевич на своей книге «Бог не умер» — «Идите и остановите прогресс» или «Идите и остановите культуру». Некоторые знатоки контекстов казимировой мысли полагают, что он имел в виду — остановите **вождей** прогресса и культуры, то есть имейте смелость взять ответственность на самих себя.

Но какой бы смысл ни вкладывал Малевич в загадочные автографы на экземплярах собственной книги, ответственность за название парижской выставки несут ее участники. Их уклонение от перемен на самом деле, конечно, не сопротивление меняющейся действительности и тем более не желание во что бы то ни стало сохранить некое

привычное status quo. Скорее — это форма дистанцирования по отношению к неизбежно изменчивому потоку внешних событий, способ осознанного восприятия и даже контроля, например, контроля над самим собой в обстановке всеобщей изменчивости. Возможно, об этом неоновый объект «CONTROL» французской участницы выставки Жанн Сюсплюгас.

Для автора данного текста выставка, прежде всего, — способ вспомнить о событиях столетней давности, а также о своем первом образовании как историка. Вспомнить о том, что история — это не только реальный событийный процесс. В не меньшей мере история — это воспроизведение или отражение совершающихся событий в историческом предании, в историографическом нарративе — будь он в формате твердокаменных скрижалей или постоянно критически пересказываемого и переписываемого

текста. Причем воспроизведение и отражение у деяний и предания симметрично. Исторический рассказ является не только пассивным слепком того, что однажды случилось или совершилось, но в равной мере он также сознательно и неосознанно воспринимается как предписание или сценарий для дальнейших свершений. Поэтому чем более критичным и альтернативно открытым является историческое повествование, тем больше шансов на открытость исторического сценария. Об этом комикс «Секреты зеркала», в котором представлены события вскоре после революции 1917 года и незадолго до нее с участием Айседоры Дункан, Есенина и Луначарского, Инессы Арманд и Надежды Крупской, но также и Анны Карениной как реального исторического лица, и Льва Толстого, между прочим, автора теории фаталистического недеяния как самой продуктивной исторической позиции, кото-



рой Ленин посвятил статью «Лев Толстой как зеркало русской революции».

На выставке была также представлена документация перформанса «Ось революции», который был проведен в 2014 году в Москве Екатериной Васильевой и Ганной Зубковой. В течение семнадцати часов две художницы несли на своих плечах 6-метровый металлический брус, внешне подражая Ленину на субботнике с бревном на плече. В то же время территория Москвы уподоблялась гелиоцентрической схеме Коперника, для которого слово *revolutio* означало вращение небесных тел. В этой абстрактной, внешне бесцельной акции, на семантическом и контекстуальном уровне встречались историческое и космическое время, совершалась внутренняя и интимная апроприация революционности.

За день до открытия выставки в галерее «Mansart» Петр Павленский провел свою акцию — поджег двери отделения парижского банка рядом с площадью Бастилии. И в его случае взаимосвязь художественного высказывания с гением места проявилась гораздо более отчетливо и определенно. Правда, осталось неясным — апеллировал ли художник к исторической концепции вечного возвращения или пытался переменить вектор необратимого исторического времени.

В свое время Мишель Фуко сетовал на полное приручение времени, на его десакрализацию и редукцию к механическому хронометражу. Надежду он возлагал на неприрученное пространство, на гетеротопию. Но, похоже, тяга к творческому осмыслению юбилейных дат не просто формальность. Официозный отказ от больших нарративов вызывает в творческой среде ностальгию по историческим сверхзадачам. Одной гетеротопии недостаточно — есть спрос и на хронотопы, и на хроносигнумы, и, наверно, на какие-то еще гибридные образования.

И тут, конечно, широкое поле для вариаций — можно сплавлять воедино космическое и историческое время, а можно и дитиллировать их одно из другого. Историческое время можно воспринимать и как циклическое, и как спиралевидное, и как поступательно эволюционное, и как скачкообразное



Azad Asifovich

катастрофическое. В историческом повествовании можно, как это показал А. Ф. Лосев, следовать и линейной временной размерности Фукидида, и сложной конструктивности Геродота с его зигзагообразными рассказами и нарративными флешбеками. И в повествовании, и в действии можно разделять апокалиптические страхи и тревоги большинства и заниматься коллективизацией постапокалиптического времени. А можно предельно приватизировать свое «здесь и сейчас» и самому, а если повезет, то и в кругу единомышленников, предъявить упрямое сопротивление потоку неконтролируемых перемен. И если опыт подобного упрямства по счастливой случайности не будет подвергнут забвению уже завтра, то через 100 лет о нем расскажут одно, а через 500 — другое.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.



Материал иллюстрирован видами выставки Ивана Новикова «Чемоданы без действия» в галерее «Электрозавод», декабрь 2017. Фото Александр Минченко. Предоставлено автором.

Злата Адашевская

Сон Другого

Иван Новиков
Чемоданы без действия
Галерея «Электрозавод»
15.12.2017–27.12.2017

В последнюю неделю декабря в галерее «Электрозавод» проходила выставка Ивана Новикова «Чемоданы без действия». Одна из особенностей выставки заключается в полном отсутствии экспликаций. И все же работы не были оставлены безгласными: на протяжении работы выставки художник время от времени водил по несколько экскурсий в день, практически без пауз нарезаая круги по периметру зала и закольцовывая повествование лентой Мебиуса. То ли заключением, то ли предисловием рассказа всякий раз выступает ремарка, что вся выставка представляет собой свидетельство неудачной попытки Новикова стать азиатским художником. Все представленные в зале объекты разнотипны, не обладают стилистической цельностью, и экспозиция намеренно ненарративна — это лишь набор артефактов, коллекция «редкостей», являющаяся предисловием к более крупному проекту, которым занимается художник, давно увлеченный Азией. Материал для выставки собирался в течение года. Большинство представленных работ так или иначе связаны с Гонконгом, хотя присутствуют и другие города и даже страны — например, Япония.

С чем связано стремление художника «стать азиатом»? Совсем не с национальными комплексами и даже не с субъективным влечением к Востоку. Во многом вдохновением стали постколониальные исследования теоретиков, провозгласивших курс на преодоление евроцентричной модерности — для чего необходима «иная эпистемологическая

перспектива, исходящая из позиции угнетенной стороны колониального разделения»¹. Главным образом критика направлена на неудачные попытки европейцев заниматься проблемами меньшинств — когда исследование ведется об угнетенных, а не вместе с ними. В этом контексте отвергаются труды даже таких классиков леворадикальной мысли, как Мишеля Фуко, Жака Деррида и Антонио Грамши, — по причине их евроцентризма и принадлежности западному канону. «Мы всегда говорим из определенной ниши внутри властной структуры. Нет никого, кто находился бы вне классовой, сексуальной, географической и расовой иерархии “современной/колониальной, капиталистической/патриархальной мир-системы”»², — констатирует Рамон Гроссфогель. И при этом в европейской философии «...говорящий субъект никогда не привязан к этнической, расовой, гендерной, сексуальной позиции. Разорвав эту связь, западная философия и общественные науки создают миф об универсальном подлинном знании...», «Рене Декарт, основоположник современной западной философии <...> заменил Бога как основу знания в теополитике познания европейского Средневековья (западным) человеком, который стал во главе угла современного европейского этапа познания. Все атрибуты Бога перешли к (западному) человеку»³.

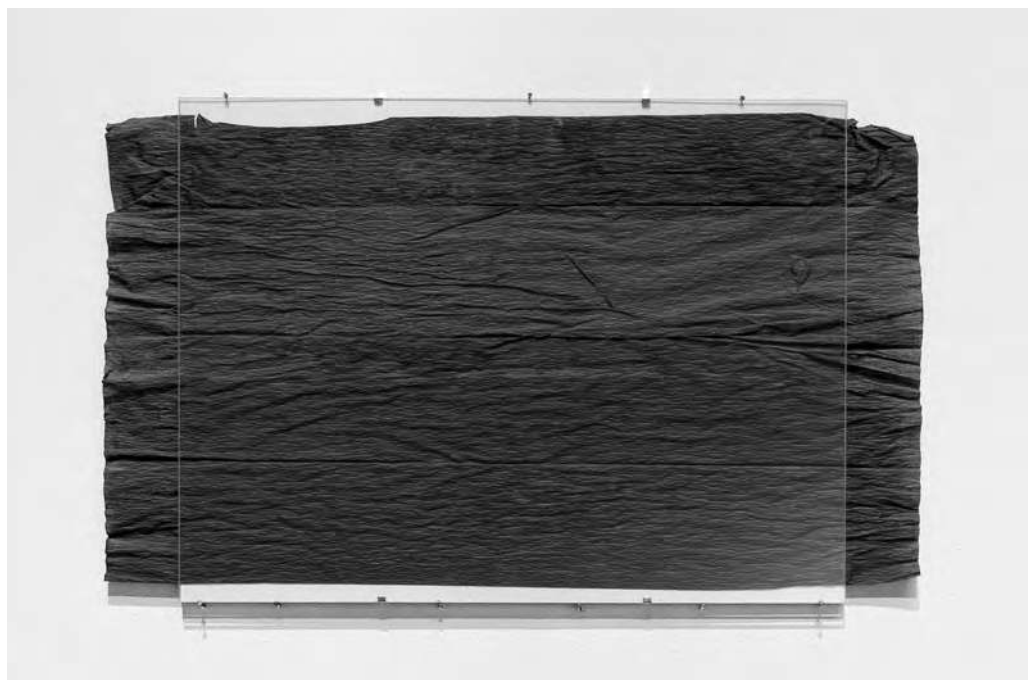
Таким образом, выбирая исключительно эту «нулевую точку отсчета» мысли, находящуюся по ту сторону любого частного зрения и любой идентичности, западные философы

говорили о проблеме угнетенных вплоть до постструктурализма — в действительности оставаясь на частной позиции западного человека. И их успех в сообществе основывался именно на том, что они находились внутри доминирующей эпистемы. Постколониальные исследователи настаивают на том, что эти концепты должны быть деколонизированы. Один из выходов — трансмодерность, что значит принятие в качестве универсального проекта плюрализма, лежащего за пределами евроцентризма и фундаментализма. В рамках трансмодерного мышления полагается, что ни жители Запада, ни жители Востока не должны навязывать друг другу своих представлений о свободе/демократии/Боге или чем-либо еще.

«...Необходимость в существовании общего критического языка деколонизации требует такой формы универсальности <...> Я называю эту новую форму универсальности "поливалентным, трансмодерным, деколониальным, антисистемным" проектом освобождения. В противовес абстрактным универсалиям евроцентричных эпистемологий, которые растворяют частное в едином <...>. Она вби-

рает в себя все множественные локальные частности и эпистемологическое разнообразие, включается в борьбу против патриархата, капитализма, колониальности, империализма и евроцентричной современности с позиции разных исторических этических/эпистемологических проектов угнетенных»⁴, — почти манифестационным утверждением завершает Гроссфогель свой текст.

Итак, «Чемоданы без действия» — это своеобразный отчет или, точнее, записки на полях о попытках Ивана Новикова проникнуть в наиболее для него близкую из экзотических идентичностей колонизированных стран — азиатскую. То, насколько ему это удалось, демонстрирует условно первая работа, представляющая собой два предназначенных для каллиграфии листа рисовой бумаги с едва различимыми иероглифами — скорее, нечто среднее между иероглифом и рисунком, напоминающее водоросли нори — результат тщетных усилий Новикова обучиться древнекитайской письменности. Но в какой-то момент художник уловил сходство этих штудий с абстрактным художественным объектом. Он сравнивает это с первым про-



изведением Марселя Бротарса, которое знаменовало его уход от поэзии. Тогда сорокалетний поэт залил гипсом нераспроданные копии сборника своих стихов и выставил как скульптуру. Таким образом, поэтическое произведение было обращено в пластическое, но, главное, в концептуальное. Изначально Новиков свои иероглифические упражнения не рассматривал как искусство, это было попыткой самого письма, опытом овладения чужим языком. Но поскольку опыт оказался неудачным и результат непригоден по своему прямому назначению — он обращается в чистую визуальность. Иначе — инструмент становится объектом.

Практически напротив изумрудных листов бумаги висят китайские прописи для обучения высокому искусству каллиграфии, а именно — копия свитка великого мастера каллиграфии Ван Сичжи «Предисловие к стихам из Павильона Орхидей». Это главный канонический текст, происходящий из Средневековья. Но восприятие иностранцев отстраняет его и обращает в такую же абстракцию, объект, как и «каллиграфия» Новикова. Впрочем, для современных молодых китайцев эти древние иероглифы не более понятны, поскольку мало похожи на современную, упрощенную китайскую письменность. Обучение по этим средневековым образцам сегодня для них что-то вроде роскошного излишества, как обучение живописи или верховой езде. Овладевшему старой китайской грамотой придется приложить усилие, чтобы найти собеседника в самом Китае. Вплоть до недавнего национального переворота такие архаические виды искусства даже были запрещены, что еще больше способствовало забвению языка, который уже никогда вполне не вернется в обиход. Однако он возвращен в культуру как археологическая диковинка.

Как рассуждает ключевой теоретик культурной гибридности Хоми Баба в тексте «Диссеминации»: «...Атавистическое национальное прошлое и его язык архаической принадлежности отодвигают на края настоящее “современной эпохи” национальной культуры, или, выражаясь по-другому, история происходит “вне” центра и ядра. Более конкретно я доказывал, что обращения к национальному прошлому должны также рассматри-

ваться как предшествующее пространство означения, которое “сингуляризует” культурную тотальность нации»⁵. Именно по этому принципу внедрение «немого» (для большей части современных китайцев) текста в пространство функционального современного языка ведет к этой самой сингуляризации и гибридизации даже внутри одной национальной культуры. Последствием оказывается «культурное различие» — еще один термин Хоми Баба⁶.

Объекты на выставке Ивана Новикова в том или ином смысле представляют собой примеры языкового различия, поскольку сочетают в себе инородные по отношению друг к другу языковые элементы, обоюдно отчуждающие содержание. Безусловно, больше всего культурное различие проявляется себя не в сочетании атавистического и актуального в одной культуре, а в столкновении разных культур. Отдельная тема на выставке Новикова — миграция, и максимально четко она заявлена в заглавном объекте, давшем название всей выставке. В раскрытый на полу большой чемодан вмонтирован экран с видео, на котором демонстрируется путь по Гонконгу к еврейскому кладбищу. Кладбище появилось в конце XIX века, чему предшествовала долгая борьба еврейской диаспоры за право быть похороненными на территории Гонконга. Отвоєванный для кладбища клочок земли — право на смерть, — стал первым шагом для обретения пространства для жизни, впоследствии не только для евреев. Вокруг кладбища сформировалась небольшая территория, которую обживало местное население третьего сорта — служащие, рабочие, малоимущие.

Видео в чемодане — апогей идеи «чуждо-го» на выставке. Роль здесь играет и история о «завоевании» земли для захоронения иммигрантов, и сам город — Гонконг как колониальный центр торговли. Документальная манера съемки ручной камерой, буднично запечатлевающая обычный путь через город — передает идею движения, миграции. Смотрящий и сам начинает себя чувствовать в шкуре иностранца, Другого. Пространство, которое фиксирует камера, неуютно и чуждо. Важно и то, что это пространство лишено национальной идентичности и выглядит как типич-

ный спальный район любого другого мегаполиса, — однако какой бы ты ни был национальности, ты оказываешься в нем чужим. Само пространство воспринимается отчужденно и меланхолично. Как кажется, именно об этом пишет Хоми Баба, когда говорит, что «существуют народы, которые высказывают зашифрованный дискурс меланхоликов и мигрантов. Их голос обнаруживает пустоту <...> Утраченный объект запечатляется через тела людей, поскольку он повторяется в молчании, которое высказывает чуждость языка»⁷.

Можно сказать, что сам Гонконг уже настолько пропитан культурами разных иммигрантов и культурным различием, что ни для кого не может быть родным, ибо сам является скорбящим по объекту меланхоликом — он принадлежит Другому. «...Миграция похожа на событие во сне, который снится другому. Сознание мигранта пронизано историческими необходимостями, о которых не знает ни он сам, ни те, с кем он сталкивается. Поэтому его жизнь — словно сон другого»⁸.

Отсутствие экспликаций на выставке вторит идее миграции, ведь у этих обретенных в путешествии гибридных объектов нет языка в привычном смысле, так же, как нет внешнего референта. Они словно являются частью чужого сна и могут быть «проговорены» только в авторской экскурсии, которая увлекает зрителя вслед за художником в миграцию и в сновидение. В экспозицию вошло еще одно видео — запечатлевающее аналогичное странствие по Гонконгу, но уже без особой цели, и в кадре оказываются «прогулочные» и туристические районы. Оно также снято в стилистике тревел-блогеров, которые стимулируют движение, путешествие, мобильность. Манят погружением в иную культуру, при этом сохраняя эстетику скольжения взгляда, так что окружающую аутентичность мы «читаем» настолько же, насколько старинные китайские иероглифы. Это отражает ту истину, что интегрироваться в чужую культуру полностью невозможно — только в пределах гибридизации.

Инсталляция в центре зала, состоящая из напоминающей дерево вешалки для одежды и осыпавшихся у ее подножия плодов азиатских растений, — аллегория гибридной идентичности. Хотя вешалка гибридна и в бук-

вальном смысле: она произведена японской фирмой, которая в ситуации огромной традиции японского минимализма воспроизводит европейский, а именно скандинавский минимализм. Плоды под «деревом» двух видов: один — растет по берегам рек, и семя, падая в воду, плывет по течению, пока где-нибудь не прибывает; другой же плод, напротив, оседлый, и почва для новых поколений сдобрена перегноем прошлых. Среди плодов стоит миниатюрная мисочка с молоком, в котором плавают популярные в Азии зеленые глазные линзы «ирландская кошечка» (линзы опять же маскируют национальность) — символическое подношение для примирения идентичностей.

Если эта работа является поэтической аллегорией, то две другие — наглядными свидетельствами происходящей гибридизации культур. Одна из них — небольшая наклейка на стене, лейбл южнокорейского и японского бренда одежды и аксессуаров. Это довольно мейнстримный бренд, создающий одежду в стиле хикикомори — японских подростков-отшельников, отказывающихся социализироваться. Так же, как хикикомори стали популярны по всему миру, рисунок, изображающий лицо с азиатскими чертами, выполнен в очевидно европейском стиле, чуждом японской манге, что отражает глобальность явления. Другая работа — тайский перевод японской энциклопедии о российской армии. Текст, как и это должно быть в энциклопедии, достаточно строгий. При этом картинки эротизируют российскую армию. Фигуристые светловолосые большеглазые девушки, нарисованные в стиле манга славянки, в фетишистски облегающей форме иллюстрируют агрессивную внешнюю политику России. В целом книга пропитана духом восхищения и желания как перед милитаризмом, так и перед европеоидной расой. Рассказывая об этом объекте, Новиков отмечает, что все косметические средства в Азии имеют отбеливающий эффект и популярные в Южной Корее пластические операции сплошь направлены на европеизацию внешности. В свою очередь, славянки загорают и наводят стрелки на глазах. Таким образом, обнаруживает себя обоюдное подражание.



Русские подражают китайцам; молодые современные китайцы подражают средневековым китайцам; японцы подражают русским и европейцам — некоторые из конкретных фактов, так или иначе промелькнувших перед нами в рамках одной выставки. Что означает это подражание и что заставляет нас пытаться обратиться зачастую именно в тех, кто нам вроде бы чужд? Определенно внутри каждого частного случая мимикрии европейца не происходит старательной критики собственного евроцентризма и западной эпистемологии, потому работа с чужой культурой осуществляется примерно так же наивно, как она всегда осуществлялась западными философами. Как пишет Алексей Пензин: «Весь этот набор образов и суждений о Востоке основан отнюдь не на возвышенном желании познать другие культуры и отнюдь не только на воле к истине. Это знание — изучение “ориентальных” обществ, их языков и культур — носит одновременно стратегически завоевательный характер»⁹. А Энрике Дуссель отмечал, что «*ego cogito*» предшествовал европейский «*ego conquisto*» («завоеываю, [следовательно, существую]»)»¹⁰.

Иными словами, в основе процессов гибридизации также лежит *желание*, идущее глубоко изнутри эпистемы своей культуры. Оно направлено на Другого и носит скрыто-насиловственный и завоевательный характер. Как и желание понять, *познать*, — желание отождествиться есть желание завоевать иное, овладеть им. В случае овладения чужими семиотическими кодами происходит условное заимствование чужих стремлений, к которым отсылают эти коды. Именно об этом пишет Рене Жирар в теории миметического соперничества: «...Человек интенсивно желает — но он сам точно не знает, чего, поскольку он желает бытия — бытия, которого, как ему кажется, сам он лишен и которым обладает, как ему кажется, кто-то другой. Субъект ждет этого другого, чтобы тот сказал ему, чего нужно желать, чтобы обрести это бытие. Если модель, уже, как кажется, одаренная верховным бытием, еще чего-то желает, значит, желаемый объект способен сообщить еще большую полноту бытия. Не словами, а собственным желанием модель указывает субъекту предельно желанный объект»¹¹.

Как мы уже говорили, сознание мигранта — это сознание меланхолика, утратившего объект — именно поэтому оно легко обращается в сон Другого, заимствуя его желания. Логично, что в чужой стране этим Другим становится ее полноправный житель, представитель нации, и попытка подражать ему есть попытка приобщиться к его власти. Мы настолько привыкли к этому процессу, что считаем его естественным и желательным, называя ассимиляцией. Но этот частный пример с иммиграцией является лишь наиболее наглядной иллюстрацией работы желания как такового, ибо «желание принципиально *миметично*, оно срисовано с образцового желания; оно выбирает тот же объект, что и этот образец»¹².

Собственно, первичен выбор образца, за которым уже далее следует желание, по отношению к которому образец становится соперником выбравшему его субъекту. Каковы отношения между ними? Когда азиат и русский (или европеец) выбирают друг друга в качестве образцов, находясь каждый в своей стране — фактически их ничего не связывает. Когда непосредственное взаимодействие двух субъектов отсутствует, каждый

из них склонен воспринимать свое отношение к образцу как уважительное или даже восхищенное. Однако это так только постольку, поскольку отсутствие прямой связи нейтрализует чувство соперничества — оба они условно ничего не делают, а лишь существуют параллельно. Но это не отменяет скрытой агрессии того желания, что заставляет их подражать. Ведь, по сути, оба они являются по отношению друг к другу иммигрантами, покусившими на чужую территорию. Стоит им обрести контакт, как станет ощутима вероломность и насильственность мимесиса. Психологический фактор, вследствие которого иммигранты почти всегда встречают враждебное отношение¹³, объясняется достаточно просто: «Даже поощряя подражание, образец удивлен конкуренцией, в которую с ним вступают. Ученик, кажется ему, его предал; он “вторгся на его территорию”. А ученику кажется, что он осужден и унижен. Он полагает, что его образец считает его недостойным участия в том существовании, которым наслаждается сам»¹⁴.

Попытка иммигрантов имитировать чужую речь порождает пустоту, выявляя непрони-



цаемость языка и его непереводаемый остаток. Это следует из самого подражания, которое неотъемлемо влечет за собой культурное различие: «...Сходство символа, заявляющего о себе в разных культурных местоположениях, не должно затемнять того факта, что повторение знака является, в каждой конкретной социальной практике, одновременно разным и различающим»¹⁵. Так, в жадной попытке стать Другим, субъект отвоевывает себе лишь клочок земли для захоронения на территории чужой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гросфогель Р. Деколонизация политической экономики и постколониальных исследований: трансмодерность, деколонизальное мышление и глобальная колониальность // *Неприкосновенный запас* 91 (2013).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Баба Х. Диссеминация: время, повествование и края современной нации // *Синий диван* 6 (2005). С. 68–118.

⁶ Несколько важных для нас цитат об этом понятии: «Культурное различие обнаруживается там, где “потеря” значения входит, как лезвие, в репрезентацию полноты требований культуры» (С. 106); «Культурное различие возникает из пограничного момента перевода, который Бен-Ямин называет “чуждостью языков”» (С. 108); «“Чуждость” языка — ядро непереводаемого, которое выходит за рамки прозрачности передаваемого содержания» (С. 108); «Уничтожение содержания в невидимой, но твердой структуре языкового различия не ведет нас к некоторому общему, формальному признанию функции знака. Несоразмерная мантия языка отчуждает содержание в том смысле, что она лишает его непосредственного доступа к стабильной или целостной референции “вне” него самого — в обществе» (С. 108). Баба Х. Диссеминация.

⁷ Баба Х. Диссеминация. С. 110.

⁸ Бергер Дж. Цит. по Баба Х. Диссеминация. С. 110.

⁹ Пензин А. Аборигены острова Россия? // *OpenSpace.ru*, 5 августа 2008, доступно по <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/2257/>. Ссылка приведена по состоянию на 22 января 2018.

¹⁰ Гросфогель Р. Деколонизация политической экономики и постколониальных исследований.

¹¹ Жирар Р. Насилие и священное. Перевод с французского Григория Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 192–193.

¹² Жирар Р. Насилие и священное. С. 193.



¹³ Так Хоми Баба описывает положение реального иммигранта в обществе: «Молчаливый Другой жеста и неудавшаяся речь становятся тем, что Фрейд называет “случайным членом стада”, Чужаком, чье безъязыкое присутствие пробуждает архаическое беспокойство и агрессивность, препятствуя поискам объектов нарциссической любви, в которой субъект может вновь открыть самого себя и на которой основывается атомизм прорыва группы». Баба Х. Диссеминация. С. 112.

¹⁴ Жирар Р. Насилие и священное. С. 193–194.

¹⁵ Баба Х. Диссеминация. С. 107.

Злата Адашевская

Родилась в 1992 году в Кременчуге, Украина.

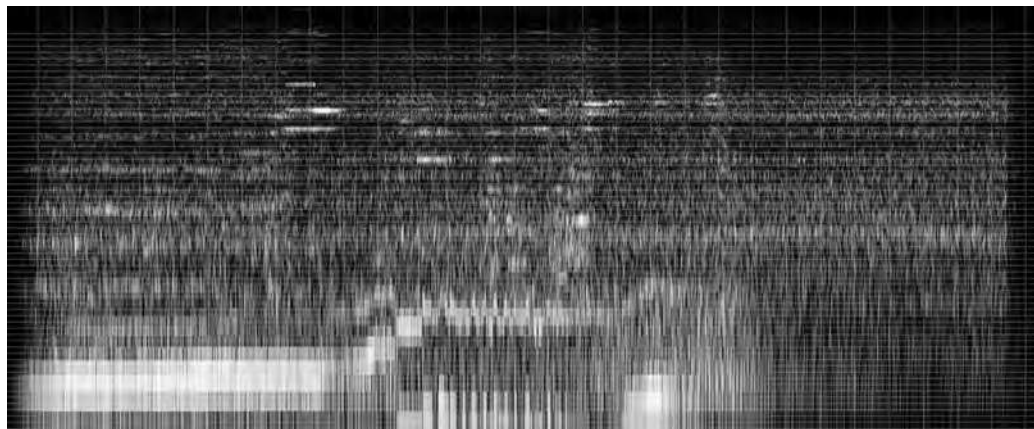
Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.

Егор Рогалев,
Евгения Суслова,
Борис Ключников,
Ольга Данилкина

Гул экологической чувственности

Егор Рогалев
«Гиннунгагап»
Перформанс в соавторстве
с Антоном Быковым,
Натальей Наумовой
и Андреем Тетекиным
Культурный центр ЗИЛ
01.09.2017



Егор Рогалев «Гиннунгагап», 2017. Графическое отображение аудиозаписи перформанса. Предоставлено автором.

Егор Рогалев: Черный шум — это способ отображения катастрофических процессов, произвольная и случайная совокупность сигналов, в каждом из которых нет ничего слу-

чайного и произвольного. Лес существует как шум, как множество пересекающихся и пронизывающих друг друга импульсов. Его неоднородность — это постоянное измене-

ние состояний относительно точки равновесия, гул необратимых процессов движения, роста и увядания, меняющиеся формы проявления энергии, ее переносы и трансформации, запускающие усложнения спектральной структуры. Растянутая во времени и пространстве катастрофа. Хаос, пугающий и завораживающий отсутствием причины, цели и смысла.

Евгения Суслова: Кажущееся отсутствие причины, цели и смысла говорит об ограниченности нашего языка: мы видим соответствия, но у нас нет способа обращения с ними. Лес вытягивает мысль в своем направлении, заставляя психику работать физически так, чтобы эта работа была доступна сознанию. Лес — это индекс, указание, цифры на письме, плохо согласующиеся с сообщением, но все же позволяющие ему достичь цели. Лес — это событие, раз за разом отражающееся в нашем способе производить структуры в согласии с материей.

Борис Клюшников: Да, схватывая индексальность леса, мы вступаем в отношения с экологией без природы. В лесу нет ничего натурального, первые киборги выходят из леса. Киборг — это не просто человек с дополнительными протезами и механическими частями. Его первая зафиксированная в литературе позиция заключалась в возможностях постоянного фармакологического воздействия на мозг¹ путем бесперебойного введения наркотических средств с целью смыть границу между человеком и средой. Подобно тому, как водолазы используют «жидкие технологии», чтобы наполнить легкие влагой, превращающей тело и океан в сообщающиеся сосуды без скачков давления, лесные экокборги упраздняют границу между банальным разделением на внешнюю среду и человека. Лес — это психоделическая ситуация, где психоделическое неразрывно связано с технологиями и кибернетикой. Вот почему лесная музыка задействует технологию, она так же ненатуральна, как и сам лес. За счет реверберации лес и звук имитируют синестетическую среду. Это не анархо-примитивизм — за природное против технологии. Скорее, это бунт цифрового и экологического против новоевропейских границ человеческого. Реакционное настаивание на фигуре человека в его историче-



Егор Роголев «Гиннунгагап», 2017. Документация перформанса. Фото Анастасия Соболева. Предоставлено автором.

ской маске трансцендентального эго — главное препятствие авангарда — восстания анонимных материалов внутри жизни и технологии, защитное поле антивирусного software, которую пытаются хакнуть радикальные лесники и музыканты...

Е.Р.: Получается, что киборг — это в том числе и шаман, заваривающий себе напиток из мухоморов или хвойника. И здесь визуальная и фрактальная математическая регулярность леса, скорее всего, является лишь следствием его нерегулярности на более глубинном уровне. Помыслить ее можно, в том числе и употребив психоделический отвар. Лес — это не череда событий, а скорее, одно большое событие. В него по умолчанию вложены разнородные события чуть меньшего масштаба, пересекающиеся и подсоединенные друг к другу разными способами, но уж точно не следующие друг за другом равномерными причинно-следственными рядами. Я думаю, что народы Севера и коренные американцы до недавнего времени похожим образом мыслили исторические процессы, представляя их в виде «смены застойных и динамических фаз» и «бессистемного бурления»², лишённого конкретного направления. Ориентируясь во времени, они в первую очередь отталкивались от погодных условий, где важными ве-

хами становились аномальные события — экстремальная температура, повышение уровня воды, падение метеоритов, лунное затмение или явление кометы.

История как «зеркальная анфилада бесконечно отражающихся друг в друге катастроф»³ вполне может быть изображена в виде черного шума, который производит лес или погода. «Небольшие различия в начальных условиях рождают огромные различия в конечном явлении... Предсказание становится невозможным»⁴. Взмах крыльев бабочки способен вызвать не только ураган, но и социальные потрясения. Опыт подобных размышлений действительно стирает границы между искусственным и естественным.

Е.С.: Предсказание изменения леса — это и есть наиболее точное определение желания, искомая позиция живого, стремящегося схватить сложность. Отношения со средой похожи на высокотехнологичный спорт, где победителем становится максимально совпавший со средой, но все еще живой игрок. Лес — это отпечаток онтологии.

Е.Р.: Мы не можем охватить своим восприятием всю протяженность леса-события, но можем оказаться внутри него и почувствовать на себе его взгляд. На самом деле — наш собственный взгляд, который хвоя или листва возвращают очищенным до чистого присутствия и лишенным всякого семантического значения.

Е.С.: Тогда какова его природа, если она может поглощать взгляд? Математическая регулярность леса не согласуется с моим опытом его проживания. Регулярность стоит на какой-то основе, которая может искажаться. На что лес может указывать? Зависит ли это от того, что он может значить? На видео событие дано как вспышки искусственного света, которые не могут говорить о естественном свете; свет падает на деревья, но не в пустоту между ними. О событии говорит лес, говорит сложным отношением. Я могу войти в одну из них благодаря камере. Лес становится попеременно то пространством, то картиной, то сценарием. Нет ли здесь ключа к его способности поглощать?



Егор Рогалев «Гиннунгагап», 2017. Документация перформанса. Фото Анастасия Соболева. Предоставлено автором.

Ольга Данилкина: Я не вижу лес, я чувствую эффект — бесконечный саспенс — от картинки и звука. Я вижу кино, которое производит на меня эффект.

Лес регулярен, регулярность — это ритм, здесь лес — это ритм, как и звук — шум — выдержан ритмически.

Ритм в лесу — это природа, как стук сердца или нервные покачивания ноги. Ритм в кино и звукозаписи — это экстракт природного, как кристаллический орнамент или травяная настойка. Ритму все равно, природен он или техногенен — он производит эффект.

Киборг — это наш мозг, который использует экстракты для того, чтобы получить нужную реакцию нервной системы.

Е.Р.: Любой ритм возникает из стремления к согласованности, когда различные периодические колебания стремятся образовать определенный рисунок или узор. Сама периодичность вполне обоснована физическими законами, но над тем, чтобы понять, как несколько объектов могут сами по себе приходить к одинаковому колебательному значению, ученые бились довольно долго и лишь недавно стали немного разбираться в этом вопросе.

Нейронаука все чаще говорит о том, что эти же механизмы лежат в основе возникновения сознания, а значит, напрямую участвуют в формировании любого смысла. Синхронизация, при которой различные зоны коры головного мозга вовлекаются в точно скоординированные высокочастотные колебания, становится равнозначной семантическому схватыванию⁵.

Подобные процессы пронизывают реальность на всех уровнях, несмотря на то, что законы термодинамики на первый взгляд говорят об обратном. Мы можем наблюдать множество структур, которые согласованно собирают сами себя, а также скопления одушевленных и неодушевленных объектов, совершающих синхронные действия. Но лишь в немногих случаях у нас есть четкое понимание того, как это происходит. Оказалось, что найти объяснение пространственной упорядоченности, как, например, в случае возникновения кристаллических решеток, намного проще, чем описать возникновение синхронизма — слаженности во времени.

Изучая колонии синхронно мигающих светлячков, передачу электронных импульсов



Егор Роголев «Гиннунгагап», 2017. Кадр из видео. Предоставлено автором.

клетками сердца и другие самоорганизующиеся системы и процессы, исследователи постепенно пришли к неожиданно простому и лаконичному выводу, что совершаемые действия сами по себе являются переносчиками энергетических взаимодействий, словно подталкивая вовлеченные в них объекты к одному значению⁶. Математические доказательства этих догадок требовали очень масштабных расчетов, что технически удалось осуществить лишь в недавнее время.

О.Д.: Мне кажется интересным здесь то, как внимание исследователя обратилось именно к узору и согласованности, и вопрос возник именно о них как о свойстве, тогда как это может быть лишь следствием, эффектом — примерно так же, как стремление к «зелености» есть эффект выработки хлорофилла в листьях. Я это к тому, что ответ дается на вопрос, а вопрос — это оптика, а не объективный факт. Это примерно то же, о чем говоришь ты, Егор, но с другого бока. Может быть, математика в данном случае становится такой же оптикой, просто она приходит на смену оптике разделения на человеческое и природное?

Е.Р.: Такая оптика возникает как историческая необходимость. Сегодня мы напрямую сталкиваемся с последствиями собственного инструментального отношения к миру. И эффекты синхронизации в очередной раз дают нам понять, что никакой природы как Великого Внешнего не существует. Светлячки и орбиты планет синхронизируются по тем же математическим принципам, что нейроны и клетки, создающие ритмическое чередование систолы и диастолы в желудочках сердца. Природа — это все, что есть внутри нас и вокруг

нас. Такой всеохватывающий отказ от природы напрямую связывает решение экологических проблем с изменением общественного устройства, а также требует радикального пересмотра наших представлений о самих себе как человеческих существах.

Е.С.: Если действительно светлячки и орбиты синхронизируются по тем же принципам, что нейроны и клетки, то что должно произойти, чтобы запустить концептуализацию на этом глубоком гомогенном уровне и породить язык, учитывающий законы отношения не форм и функций, а энергетических соответствий?

Е.Р.: На мой взгляд, для этого необходимо постоянно политизировать различные шумовые, визуальные, психоделические и словесные практики, другими словами: осуществлять революцию повседневной жизни — в этот раз экологическую. В недрах этого процесса и сможет родиться новая чувственность, а с ней и новые формы ответственности и бдительности, новое отношение к миру, которое и станет в итоге новым языком. Хочется надеяться, что, используя его, мы в большинстве случаев сможем обходиться без слов в привычном для нас понимании.

Такой подход во многом противоположен акселерационизму. Вместо ускорения он требует паузы и пристального всматривания в складки и разломы реальности и мышления, внимательного вслушивания в производимый ими гул. Приостановку не стоит путать с ускользанием или бегством. Наоборот, она предполагает полную открытость миру и происходящим в нем процессам. Грубо говоря, если сейчас сознание чаще всего представляется в виде туннеля или коридора, то здесь главная задача состоит в том, чтобы трансформировать его в подобие перцептивной сферы, открытой для восприятия во всех направлениях. Это, безусловно, будет способствовать возникновению новых форм коллективности и отчасти может стать логическим продолжением анархо-коммунистической программы Петра Кропоткина. Она оказалась не слишком востребованной в индустриальном XX веке, нацеленном на прогресс и индустриализацию, однако легла в основу большинства радикальных экосоциальных инициатив.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Preciado B. *Pharmaco-Pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology* // *parallax* vol. 14 no. 1 (2008). P. 106.

² Зебальд В. Г. Аустерлиц. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 124–126.

³ Тимофеева О. Модерн, время ада // *Неприкосновенный запас* 99 (1/2015).

⁴ Определение, приписываемое Анри Пуанкаре, по Глейк Дж. Хаос. Создание новой науки. СПб.: Амфора, 2001. С. 2.

⁵ Диалог Томаса Метцингера и Вольфа Зингера, по Метцингер Т. Наука о мозге и миф о своем Я. Тоннель Эго. М.: АСТ, 2017.

⁶ Strogatz S. *Sync*. New York: Hachette Books, 2003. P. 10.

Разговор состоялся в формате переписки по мотивам аудиовизуального перформанса «Гиннунгап», осуществленного 1 сентября 2017 в рамках индустриальной резиденции культурного центра ЗИЛ на тему экологии в соавторстве с саунд-художником Натальей Наумовой и музыкантами Антоном Быковым и Андреем Тетекимым.

Егор Роголев

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник, фотограф.

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.

Ольга Данилкина

Родилась в 1989 году в Москве. Журналист, автор текстов об искусстве. Соорганизатор портала aroundart.org. Живет в Москве.

Борис Ключников

Родился в 1989 году в Москве. Теоретик и критик искусства. Живет в Москве.

Евгения Суслова

Родилась в 1986 году в Нижнем Новгороде. Поэт, художник, исследователь языка и медиа. Соучредитель издательства-лаборатории «Красная ласточка», основатель «Института картографии и схематизации микроопыта». Живет в Москве и Нижнем Новгороде.