



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Верстка
Галина Мухина

Дизайнер
Фёдор Никифоров

Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Comics
Georgiy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Alexandra Shestakova (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina

Designer
Fedor Nikiforov

Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «Politica dei sentimenti», 2018 г.
Объект – силиконовая форма для приготовления желе, окрашенная полиэфирная смола, английские булавки, виниловая ткань.
Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

«Урал-Пресс»
Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 130
Телефон: +7 (343) 26-26-543
e-mail: info@ural-press.ru

Электронный подписной каталог: www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

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

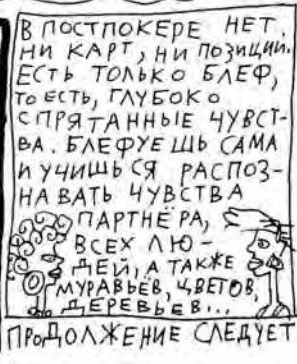
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

Мистерия-Блеф

КОМИКС

2019

© ХЖорал.



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 108

Политика чувств

Так сложилось, что отечественное искусство вошло в позднюю современность под эгидой концептуализма. Отсюда на долгое время художественную практику стали определять далекие от эмоционального опыта аналитические и редукционистские процедуры. Влияние этой традиции сохранилось и в постсоветский период, обогатившись реляционными практиками, то есть усилиями художников по созданию разного рода социальных и коммунитарных проектов. Единственным художественным явлением, чья поэтика делала ставку на аффекты, был так называемый московский акционизм. Однако и в этом случае все богатство эмоциональной жизни редуцировалось к трансгрессивному жесту.

В последнее время ситуация, похоже, меняется. «Эмоции сегодня в тренде... Эмоции — свидетели подлинности. Эмоции делают людей живыми. И нужно развивать не интеллект, который до добра не доводит, а эмоциональный интеллект, что бы ни означало это словосочетание, и двигать тело. Таков сегодняшний день» (В. Мазин «Во власти эмоций...»). И если это действительно так, то есть все основания расценивать этот эмоциональный поворот как нечто оправданное и позитивное, так как он восстанавливает в культуре баланс противоположностей. Ведь «чувство и разум — такая же постоянная пара для западной понятийной традиции, что и пара инь-ян для Востока» (Г. Литичевский «Антиномия отчуждения...»). Поэтому Запад всегда корректировал избыточный крен к рациональности и рассудочности. «Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир “смыслов”» — эти слова Сюзан Сонтаг, сказанные полвека назад, цитируют сегодня молодые российские теоретики (Н. Серкова «Запрещенный прием...»).

Поставить на место разум — значит вернуть права телу. Отсюда в противостоянии с перцептивной, то есть связанной со зрением эстетикой, заявила о себе «осозательная эстетика», которая «отражает рост интереса к прикосновению и тактильности в таких сферах, как антропология, история искусства, киноведение, исследования интерактивных медиа, психология, нейронаука и философия» (Л. Маркс «Осозательная эстетика»). Более того, «в Новое время желание осозательного ощущения и поверхностного опыта возросло, получив свое дальнейшее развитие в кинотеатре и музее. Именно возникновение такой чувственной, последовательной образности (тактильного “перемещения”) позволило создать серийный образ на пленке и очередность музейных витрин, соединиться в рецептивном движении, идейно насытив длинные планы эмоционально насыщенными изображениями» (Д. Бруно «Места показа...»). Эта новая призванная чувствами эстетика вновь выводит на первый план подзабытую за столетие категорию прекрасного. «Я думаю, — провозглашает сегодня молодая художница — красота должна прорасти сквозь старые спайки с истиной или ностальгией, нам не стоит ее больше бояться. Красота, возможно, будет вбирать, углубляя свою глубину, и прекрасное, и возвышенное, и что-то более широкое, лежащее за пределами эстетического...» (Ж. Долгова «Новое цветение...»). И стоит ли специально оговаривать, что настоящая апология чувств и чувственности, тактильности и красоты — это программа феминистического движения, это то, что оно противопоставляет рассудочному логоцентричному мужскому миру?!

Ошибочным, однако, было бы, реабилитируя сегодня телесные аффекты, исходить из «унификации всего человеческого опыта и рассуждений о человеке вообще, которого никогда не существовало... Человеческие механизмы восприятия, возможно, и универсальны... И все же выражение этих аффектов и модусов восприятия всегда локально, исторически и культурно специфично...» (М. Тлостанова «“Своенравные субъекты” Хаив Кахраман»). Эмоциональный опыт нужно рассматривать в контексте задающих его властных отношений. В этом политический ресурс сегодняшнего аффективного поворота. Но столь же ошибочным было бы проигнорировать объединительный потенциал аффектов. Ведь чувственный опыт — это то, что разделяют все человеческие существа независимо от их национальной принадлежности, социального статуса и политических взглядов. Поэтому «ощущения обоняния, зрения, осязания, слуха, вкуса» суть «компоненты со-чувствия и со-бытия» (И. Аристархова «Вкус искусства»). И в этом тоже — политический ресурс сегодняшнего аффективного поворота.

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2019

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
**ВО ВЛАСТИ ЭМОЦИЙ: ПИСЬМО
ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**
Виктор Мазин
- 12
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЖЕСТОКИЕ РОМАНСЫ ВОЙНЫ:
О ЖЕРТВАХ И СВИДЕТЕЛЯХ АФГАНА**
Сергей Ушакин
- 28
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**АНТИНОМИЯ ОТЧУЖДЕНИЯ:
СТРАСТЬ И БЕСПРЕДМЕТНОЕ**
Георгий Литичевский
- 36
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВБЛИЗИ ПРИСУТСТВИЯ
Иван Новиков
- 42
ТЕНДЕНЦИИ
**ЗАПРЕЩЕННЫЙ ПРИЕМ:
ОБ АУРЕ И ПОРНОГРАФИИ ИСКУССТВА**
Наталья Серкова
- 52
ЭССЕ
**ПО ОБЕ СТОРОНЫ ПРИНЦИПА
УДОВОЛЬСТВИЯ**
Виктор Агамов-Тупицын
- 60
ДЕФИНИЦИИ
ОСЯЗАТЕЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
Лора Маркс
- 72
ТЕОРИИ
**МЕСТА ПОКАЗА: КИНОТЕАТР,
МУЗЕЙ И ИСКУССТВО ПРОЕКЦИИ**
Джулиана Бруно
- 88
СИТУАЦИИ
БЕДНАЯ ПСИХОДЕЛИЯ
Андрей Фоменко
- 94
ИССЛЕДОВАНИЯ
НУЛЕВОЙ УРОВЕНЬ ТЕЛА
Наталья Смолянская
- 104
РЕФЛЕКСИИ
СТАТЬ ДРУГИМ
Борис Гройс
- 112
РЕФЛЕКСИИ
КОГДА НАШИ ГУБЫ ДРУГ С ДРУГОМ ГОВОРЯТ
Люс Иригарей
- 120
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**НОВОЕ ЦВЕТЕНИЕ: КАК НАМ СОЗДАВАТЬ
СВОЮ АФФЕКТИВНУЮ КРАСОТУ?**
Жанна Долгова
- 125
ПЕРСОНАЛИИ
ВКУС ИСКУССТВА
Ирина Аристархова
- 130
ТЕОРИИ
**ФЕМИНИСТКИ-КАЙФОЛОМЩИЦЫ
(И ДРУГИЕ СВОЕВОЛЬНЫЕ СУБЪЕКТЫ)**
Сара Ахмед
- 144
ПЕРСОНАЛИИ
СВОЕНРАВНЫЕ СУБЪЕКТЫ ХАИВ КАХРАМАН
Мадина Тлостанова
- 156
БЕСЕДЫ
НОЧЬ ТЕМНОЙ ВОДЫ: О ДВИЖЕНИИ НОЧЬ
Саша Грач
- 164
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
КАК ТАНЦЕВАТЬ ПОЛИТИЧЕСКИ?
Дарья Юрийчук
- 174
ОБЗОРЫ
САМООРГАНИЗАЦИЯ ДЛЯ СЕБЯ
Лизавета Матвеева
- 182
ВЫСТАВКИ
МЫ ВСЕ — ВЫМЕРШИЕ ВИДЫ
Елена Конюшихина
- 186
ВЫСТАВКИ
ЗАТОЧЕНИЕ АВТОРА
Злата Адашевская
- 192
ВЫСТАВКИ
СОЗДАВАЯ ТРАНСТОПИЮ
Дарья Гетманова



Пол Маккарти
«Детская анатомическая
обучающая фигура», 1990.
Из собрания Майка Келли
«Жуткое».

Виктор Мазин

Во власти эмоций: письмо из Санкт-Петербурга

Эмоции в тренде

Эмоции сегодня в тренде. Эмоции, чувства, аффекты. Три разных слова. Кто-то скажет, что слова три, а значение одно. Кто-то скажет: три слова — три значения. А кто-то — три слова — множество распыленных значений. Но нам сегодня важно другое, а именно, — что из трех этих слов одно сегодня в фаворе. Эмоции — волшебное слово, один из шибболетов в сегодняшний чудесный мир. Почему вообще зашел об этом разговор? Потому что искусство без эмоций, чувств, аффектов не обходится. Даже писсуар Дюшана и стулья Кошута вызывают аффект, а уж Малевич и подавно. Искусство производит аффект. Именно производит, а не вызывает или пробуждает. Искусство заставляет душу шевелиться. И здесь лучше, пожалуй, говорить об эмоциях, ведь они как раз и предполагают движение. Эмоции — движения, душевные волнения. Напомним, русское слово «эмоция» происходит от французского *émotion*; а французский глагол *émouvoir* произошел от латинского *emovere* — выдвигать, волновать, колебать.

Эмоции сегодня в тренде. Они — движ. Они — движуха. Есть даже музей эмоций, и, конечно, он — интерактивный. Здесь вызываются, обнаруживаются, идентифицируются подлинные эмоции. Для эмоций нужен особый музей, без Рембрандтов и Рубensoв. Музей этот призван «дать толчок к развитию эмоциональной грамотности, что в свою очередь будет влиять на эмоциональный интеллект каждого, посетившего музей». Зачем развивать этот доисторический интеллект? Чтобы быть ближе к парантропу Бойса, или, как говорят настоящие ученые, чтобы понимать намерения, мотивацию и желания свои собственные и других людей, чтобы управлять ими при решении практических задач? Эти ноты прагматизма и администрирования аффекта звучат, пожа-

луй, куда страшнее, чем приближение парантропа Бойса.

Эмоции сегодня в тренде. Они удостоверяют подлинность переживания. Главное — почувствовать, вызывают отклик слова ближнего или нет, оставляет выставка равнодушным или нет. Эмоции — свидетели подлинности. Эмоции делают людей живыми. И нужно развивать не интеллект, который до добра не доводит, а эмоциональный интеллект, что бы ни означало это словосочетание, и двигать тело. Таков сегодняшний день.

Эмоции сегодня в тренде. Они делают человека ближе к жизни, к природе, к животным. В 1872 году Чарльз Дарвин опубликовал книгу «Выражение эмоций у человека и животных». Именно в этой книге его внимание сосредоточено на поведенческом аспекте, причем, как понятно любому настоящему ученому сегодня, поведение передается по наследству. Так называемые базовые эмоции — общая черта, объединяющая человека и прочих приматов, собак и других животных. Эмоции — не только удел наследования, но и дело адаптации. Ученые доказали: именно эмоциональный интеллект содействовал выживанию человека в доисторические времена. Поет хвалу эмоциональному интеллекту парантроп Бойса.

Эмоции сегодня в тренде. Они, как доказали ученые, бывают негативным и позитивными. И, понятное дело, в сегодняшнем прекрасном мире востребованы только позитивные эмоции. Мир ведь позитивен, и негативным субъектам здесь не место. Они только вызывают негативные эмоции у позитивных. Чего доброго, все станут негативными. И дело здесь эмоциями не ограничено. С одной стороны, позитивные эмоции связываются с идеологическим требованием наслаждаться и не париться. С другой стороны, от позитивных эмоций не нужно шагать в сторону идеологии неопозити-

визма; она уже здесь. А мы отойдем от неопозитивизма, позитивизма и позитивных эмоций и обратимся к Фрейду, для которого — как и для Гегеля, и для Маркса, и для Лакана, — человеческий субъект как раз-таки негативен. Но о негативности субъекта в другой раз, а сейчас — об аффекте.

Аффект Фрейда

В 1895 году в трактате, получившем название «Наброска психологии», Фрейд начинает говорить о влечении. Это понятие выводит человека по ту сторону биологического, природного, инстинктивного. Так что здесь мы прощаемся с эмоциями настоящих ученых и парантропа Бойса, а уж тем более с таковыми гиббонов и собак. Влечение, по Фрейду, имеет два проявления — представление и аффект. Причем, два этих проявления не составляют бинарную оппозицию. Скорее одно — неотъемлемая и неудержимая сторона другого. Речь идет не столько об интеллектуальном и аффективном, сколько об интенсивности заряда того или иного представления. Аффект Фрейда-Лакана — в отличие от эмоций Дарвина — всегда уже смещается вдоль разломов символической матрицы, высвечивая зоны отношения субъекта с Другим. Аффект — энергетическое выражение представления, его либидинальная нагрузка [Besetzung]. Неудивительно, что в вышеупомянутом трактате Фрейд говорит не просто об аффекте, но о кванте аффекта.

Если вероятная судьба психического представления — вытеснение, то аффект как пограничное, психосоматическое выражение влечения не вытесняется, а смещается. Судьба аффекта — осознаваться и смещаться. И поскольку квант аффекта — подвижная интенсивность, он склонен претерпевать в зависимости от представлений то или иное преобразование. Так, гнев превращается в вину, вина — в страх. Само это превращение отмечает количественный характер аффекта, а его качество зависит исключительно от связи с тем или иным представлением. В такой системе координат если и можно говорить о подлинности, то о таковой бессознательного представления, но не аффекта.

Лакан порой рассуждает не столько об аффекте, сколько о страсти. Точнее, он, будто

следуя за буддийскими монахами, говорит о трех страстях — любви, ненависти и неведении. Три страсти — три феномена, которые обнаруживаются на стыках трех регистров психического, символического, воображаемого и реального. Аффект блуждает на стыках и в разрывах различных измерений психического.

Один аффект, впрочем, стоит особняком, и это страх. Фрейд называет его разменной монетой всех аффектов, а Лакан — аффектом, который никогда не обманывает. Страх указывает на приближение истины. Особым оттенком страшного является чувство жуткого, и вместе с ним мы возвращаемся к искусству. Этому аффекту Фрейд уделяет совершенно особое внимание и пишет в 1919 году отдельную статью под названием «Жуткое».

О жутком аффекте Майка Келли

Этому аффекту значительную часть своего творчества посвятил Майк Келли. Когда он впервые прочитал «Жуткое» Фрейда, а было это в середине 1980-х годов, то сразу подумал, что описываемые в нем явления очень напоминают популярное в то время «искусство манеменов», *mannequin art*, как называли его тогда в художественной среде. В статье Фрейда анализу подвергается новелла Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» и, в частности, жуткий автомат — кукла Олимпия, которую не отличить от живого человека. Жуткое — в неразличимости живого и мертвого. Более того, в куклу влюбляется главный герой новеллы Натаниэль. Кукла Олимпия — один из образцов, способных произвести чувство жуткого. Впрочем, влюбленность в куколку во времена господства товарного фетишизма никого не удивляет, да и быть автоматом — тоже в порядке вещей.

В 1993 году в голландском городе Арнем состоялась международная выставка фигуративной скульптуры. Майку Келли предложили сделать к ней инсталляцию, но он предпочел выступить в роли куратора, представляющего фотографии, объекты и скульптуры, отчасти из своей коллекции, отчасти позаимствованные у других. К этому проекту он подготовил отдельный каталог с эссе под названием «О жутком: игры с мертвыми вещами». Подзаголовок у этой статьи — «О жутком». Примечательно, что идея этой выставки возникла у Майка Келли в Вене, где художник в 1992 году готовил

другую выставку в галерее Кринцингер. В качестве одного из эпиграфов к своей статье художник берет цитату из книги «Творчество и перверсия» Жанин Шассге-Смиртель:

«Куклы, манекены, восковые фигуры, автоматы, марионетки, гипсовые слепки, тайные часовые механизмы, мимесис, иллюзии — все они образуют фетишистскую, магическую, искусственную вселенную. Все они, находясь между жизнью и смертью, одушевленным и механическим, — гибридные творения, креатуры, которые породило высокомерие и которые можно отнести к фетишам. И, будучи фетишами, они дают нам на время чувство, что мир, не управляемый нашими общими законами, все же существует, чудный жуткий мир»¹.

В 2004 году Майк Келли заново подготовил выставку «Жуткое» для Тейт Ливерпуль. Объектом исследования художника стали память, воспоминания, страх и ужас. И на зрителя он хочет произвести жуткий эффект, используя масштаб, различные материалы и цвета. Как известно, для Майка Келли принципиально важно обращение к изнанке обыденной жизни, в том числе и на выставке «Жуткое». Художник пишет:

«В первую очередь в ней представлены отношения между жутким и знакомым [родным, семейным — *familiar*]. Выставка, которую я изначально готовил в 1993 году, была обращена к вновь появляющейся в 1980-е – в начале 1990-х полихромной фигуративной скульптуре. В модернистский период такого рода скульптура была вытеснена. Мне было интересно представить “постмодернистское” эстетическое искушение традиционной скульптурной формы как фрейдовское “возвращение вытесненного”, как знакомое [*a familiar thing*], вернувшееся в незнакомой форме [*in unfamiliar form*]»².

В этом как раз и заключается принципиальный момент теории жуткого Фрейда. В двух словах: чувство жуткого вызывает не то, что незнакомо, а то, что более чем знакомо. Психоналитические тексты описывают повседневность, затрагивают в первую очередь психопатологию обыденной жизни, и это привлекает Майка Келли куда больше, чем абстрактные философские сочинения. Другим, помимо Зигмунда Фрейда, источником теоретического вдохновения для Майка Келли стал Жорж Батай с его концепцией гетерогенности. Гете-



Джон Исаакс «Обезьяна», 1995. Из собрания Майка Келли «Жуткое».

рогенное знание предполагает отказ и от какой бы то ни было философской системы, и от однородной репрезентации. Гетерогенные объекты — социальный мусор, отвратительные отбросы, *abjects*; они представляют непристойную изнанку ритуалов обыденной жизни.

Центральная часть выставки «Жуткое» — множество полихромных фигуративных скульптур, воплощающих чувство жуткого своим размером, цветом, формой и материалом. Нехудожественные объекты включают самые разнообразные исторические и современные анатомические модели, восковые фигуры, аниматронные куклы и чучела животных. Полихромную фигуративную скульптуру художник наделяет жуткой аурой, или скорее — *аурой жуткого*. Художник подчеркивает, что этой аурой обладают не только произведения искусства, но и медицинские модели, чучела, куклы, маски и т. д. Что может быть страшнее столкновения с собой?!

Для Майка Келли скульптура соотносится с идеей двойника, реалистической репрезентацией человеческой фигуры, зависшей между жизнью и смертью. Двойничество — еще одно



Секс-куклы. Джорджо. Шэрон Слоун. Из собрания Майка Келли «Жуткое».

место производства жуткого. Фрейд в своей статье, разумеется, не обходит этот мотив стороной: нарциссический двойник, собственное я как другой носит жуткий характер.

Помимо скульптуры на выставке были представлены большие коллекции черно-белой документальной фотографии с изображением фигуративной скульптуры, включая восковые фигуры, дадаистские и сюрреалистические манекены, кадры из фильмов, вырезки из газет и мультфильмов, провоцирующих чувство жуткого. По словам Майка Келли, он подошел к теме жуткого с двух сторон. Во-первых, этот аффект связан с жуткими телесными ассоциациями, вызываемыми жуткой скульптурой. Во-вторых, жуткой является страсть к коллекционированию. Ссылаясь на Фрейда, Келли говорит, что не только куклы, восковые фигуры и прочие двойники вызывают жуткое чувство, но и подверженность воздействию внешней силы, которое указывает на то, что ты сам себе не принадлежишь. Удивительно то, что само коллекционирование для художника подвержено принуждению, компульсии, которая приходит как будто откуда-то извне.

Майк Келли коллекционировал разные объекты с детства, в частности, минералы. Коллекции, кстати, представляют дом, родное, до боли знакомое пространство. Эти коллекции художник называл *гаремами* — термином, обозначающим беспорядочное накопление фетишистских объектов. Коллекция подразумевает

действие механизма *навязчивого повторения*. Об этом говорит художник и тут же связывает этот бессознательный механизм с чувством жуткого. Навязчивое повторение одного и того же — один из центральных мотивов жуткого у Фрейда.

А теперь в духе навязчивого повторения вернемся к сегодняшним эмоциям. Только теперь — в связи с искусством, товарным фетишизмом, страстью по неведению. И не только.

C'mon baby do the loco-motion

Какие эмоции должна вызывать та или иная выставка *сегодня*? Конечно, положительные, даже исключительно положительные и не задевать ничьи чувства. Как такое вообще возможно? Разве у разных людей могут возникать одни и те же эмоции? Как, например, я могу их получить, например, от выставки, которая меня тематически притягивает, манит, но то, как именно она сделана, не может вызвать ничего, кроме тяжелого негативного аффекта? Речь о только что закрывшейся выставке, посвященной Карлу Марксу. Сразу скажу о своем желании. Я хотел увидеть строгую концепцию, разделы, посвященные отдельным сторонам теории Маркса, с экспликациями. Вместо этого — симптоматичное движение от выхолащенного советского пафоса к российским алтарям с комиксами. Несколько цитат без указания на источник никак не претендовали на роль указателя в сторону концепции. Эстетическую сторону выставки, на которой слишком хорошо читается принцип подбора «все, что под руку попало», тоже обсуждать практически невозможно. Симптоматично, что единственный известный мне художник, занимающийся всерьез марксизмом, Дмитрий Гутов, как раз отсутствовал. В общем, мое желание выставки-исследования с яркой эстетической программой было обречено на полный провал. Возможно, это мои проблемы, и мы, конечно же, не будем заниматься анализом моих эмоций. Меня интересует другое, а именно — идеологическая подоплека, особенно в той связи, что выставка как бы посвящена Марксу и, более того, юбилею (не просто же так делать выставки, без информационного повода) — двухсотлетию со дня рождения. О какой подоплеке речь?

О той, что эта выставка — симптоматична. Дело как раз в экспозиционной бессмысленно-

сти, в нарочитом неведении. Какое знание несет эта выставка? Что можно узнать из нее о Марксе, с учетом того, что этого автора в Советском Союзе не читали и любой итальянский или французский коммунист знал о Марксе больше, чем все члены ЦК КПСС вместе взятые? В идею создателей экспозиции, согласно которой Маркс прожил долгую посмертную жизнь в СССР, я не верю. Не Маркс прожил, а его фетишизированные имя и образ. Перелетное означающее «Маркс» и памятник Марксу — не Маркс, а его помутнение. И, казалось бы, именно сегодня время возврата к теориям Маркса, ведь капитализм в откровенной форме не тогда был, а сейчас. Выставка об этом скромно умалчивает. Напротив, после ее просмотра возникает представление, что Маркс окончательно списан с корабля современности (вместе с Гегелем, Фрейдом, Деррида и прочими смутьянами).

Выставка открыта, дело Маркса закрыто. И по этому поводу можно поглумиться и поприкалываться. И это — более чем важный момент. Веселье, позитивные эмоции занимают место размышления. Все очень даже позитивно в соответствии с духом времени. И в этом — тоже симптом: Маркс опасен, и лучше его похоронить в прошлом, отдав дань памяти к двухсотлетию. Лучше его не воскрешать, а то он еще расстроит правильные направления потоков капитала. Идеология остается непоколебимой. На то она и идеология, чтобы гражданин ее не отслеживал. Идеология — нормальная, если не сказать нормативная реальность. О какой идеологии речь? О той, что провозглашает «Главное — не париться!» Расслабься, получай прибавочное наслаждение, отдайся подлинным эмоциями и ни о чем не думай, особенно о товарном фетишизме, отчуждении, эксплуатации, революции и прибавочной стоимости. Не вздумай думать, и тогда все и будет хорошо. Голое фигуративное победит мутное дискурсивное.

Разве искусство не несет знания об этом мире? Разве речь только об эмоциях, которые не выразить словами? Как говорится, я мало чем отличаюсь от собаки, чувствую, но, когда хочу что-то о своих эмоциях сказать, то только гавкаю. Да, вполне возможно, посетители выставки и должны опуститься на колени и завывать хором гимн парантропа Бойса. Тем более, что эмоции сегодня со всей их пресловутой под-

линностью зачастую представляют собой *readymade*, промышленным образом произведенные переживания. Теперь ведь не товары продают, а эмоции, причем потребителю продают его эмоции. Товарный фетишизм торжествует. Кому принадлежат эти самые подлинные эмоции, производителям или потребителям? Плакальщицам? Тому, кто смеется за кадром? Большому Другому?

Главное, считать эмоции Другого, совершить правильный выбор. Например, выбрать нужные эмодзи. Еще до их появления Ги Дебор в 1960-е годы заговорил о переходе к социальности, поддерживаемой обменом образами. Эмодзи ждут твой мозг. Эмоции и мозг передают сигналы телу, оно вспоминает унаследованные в ходе эволюции движения, и кто-то за кадром позитивно поет:

C'mon baby do the loco-motion.
My little baby sister can do it with ease,
It's easier than learnin' your ABC's...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kelly M. *Playing with Dead Things: On the Uncanny // The Uncanny by Mike Kelly. Liverpool and Cologne: Tate Liverpool and Verlag Der Buchhandlung Walter König, 2004. P. 25*

² Kelly M., Sconce J. *I've got this strange feeling... // Tate Etc. 1 (Summer 2004).*

Виктор Мазин

Родился в 1958 году в Мурманске.

Психоаналитик, куратор, основатель Музея сновидений Фрейда (1999). Сооснователь и главный редактор журнала «Кабинет».

Автор множества книг, включая «Машина влияния» (2018), «Жизнь замечательного Монро» (2017, в соавторстве с Олесей Туркиной), «Лакан в кино» (2015), «Лу Андреас-Саломе и Жак Лакан смотрят "Стыд" Стива Маккуина» (2015), «Зигмунд Фрейд: психоаналитическая революция» (2011), «Субъект Фрейда и Деррида» (2010), «Параноя: Шребер — Фрейд — Лакан» (2009), «Онейрография: призраки и сновидения» (2008), «Сновидения кино и психоанализа» (2007), «Стадия зеркала Жака Лакана» (2005), «Толкование сновидений» (2005, в соавторстве с Павлом Пепперштейном), «Введение в Лакана» (2004).
Живет в Санкт-Петербурге.

Могилы воинов, погибших при «выполнении интернационального долга» и «исполнении служебных обязанностей» в Афганистане, Барнаул, 2006. Фото С. Ушакина.



ШЕЛЕСТОВ
МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ
19²⁵_{XI} 60 - 19²⁷_{XII} 79

ПОГИБ В г. КАБУЛЕ
ВЫПОЛНЯЯ ВОИНСКИЙ
И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ДОЛГ,
ПРОЯВИЛ ГЕРОЙСТВО И МУЖЕСТВО
ВЕРНЫЙ ВОИНСКОЙ ПРИСЯГЕ

СПИ СПОКОЙНО
НАШ СЫН И БРАТ
ТЫ НАВЕКИ БУДЕШЬ С НАМИ

Сергей Ушакин

Жестокие романсы войны: о жертвах и свидетелях Афгана

Музыка сегодня — это в основном социальный цемент. И тот смысл, который слушатели связывают с музыкальным материалом, — это, прежде всего, способ достижения физического приспособления к механизмам повседневной жизни... Так называемый раскрепощающий элемент в музыке — это всего лишь возможность почувствовать хоть что-то.

Это катарсис для масс, но это катарсис, который позволяет надежно держать их в рамках. Тот, кто плачет, способен к сопротивлению не больше того, кто ходит строем¹.

Кто кого посылал?

«Я вас в Афганистан не посылал», — в конце 1980-х эта фраза стала мемом в Советском Союзе. Газетные журналисты цитировали ее в своих статьях, а их читатели — в письмах в редакцию. Фразу можно было услышать и в выступлениях политиков, и в историях, песнях и стихах самих участников войны в Афганистане. Смысл ее, впрочем, определялся контекстом использования. В зависимости от автора, фраза могла служить как поводом для осуждения всех тех, кто проявлял неуважение по отношению к «афганцам», так и знаком фундаментального осуждения самого десятилетнего (1979–1989) военного присутствия «ограниченного контингента советских войск в Афганистане», как это называлось официально.

Впервые фраза появилась на страницах газеты «Правда» в статье главного военного корреспондента газеты Петра Студеникина «В час испытаний». Статья в основном рассказывала о героических подвигах советских солдат и офицеров в Афганистане. Чтобы оттенить ге-

роизм «афганцев», Студеникин включил в статью несколько примеров «духовной пустоты». Одним из них стали «обжегшие душу злобные, циничные слова», услышанные на встрече с «так называемыми "металлистами"»: «А что Афганистан? Туда едут чеков подзашибить, тряпками приборахлестаться, а если повезет — орденочек подцепить на грудь»². Особенно «больно и обидно» — отмечалось в статье — когда «сыновья, несущие службу в Афганистане», встречаются со случаями «бездушия», вернувшись домой. В письме в «Правду» Юрий Ветохин из Гурзуфа рассказал о случае, ставшем парадигмальным: «В течение двух лет я служил в Афганистане. Затем заболел и был уволен из рядов Советской Армии. Приехал домой, лечился, но равнодушие поражало. Однажды мне врач даже заявил: "Я вас в Афганистан не посылал"»³.

Статья Студеникина и случай Ветохина вызвали поток «гневных писем» от читателей, требовавших обнародовать имя доктора, и через четыре месяца после публикации Студеникин «вернулся к напечатанному». На этот раз заявление безымянного доктора из письма Ветохина было вынесено в заголовок статьи, в которой военкор газеты озвучил целый спектр проблем, связанных с Афганской войной, используя письма читателей как свой основной довод. В этих письмах читатели жаловались на молчание советских СМИ по поводу потерь в Афганистане и приводили примеры черствости местных властей. Но, пожалуй, наиболее остро прозвучало общее непонимание двойственного отношения властей к военной кампании. Письмо Анатолия Шевченко из Ковеля, отца погибшего в Афганистане солдата, выразило суть этой двойственности наиболее отчетливо: «В дни похорон [сына] я обратился



Сергей Буковский «Дуэт» // Буковский С. Обелиски: музыкальный фотоальманах. Харьков, 2003.

к городским властям, чтобы в районной газете «Прапор Ленина» был помещен некролог о сыне. — Не положено о таких погибших, как ваш сын, писать в нашей газете, — сказал мне по телефону один из руководящих работников горкома партии. — Ваш сын уже не первый погибший, так что, о каждом писать в газете?

Но в таком случае я не могу понять, за что же тогда погиб мой сын? Командование части написало нам: «...Ваш сын Юрий Анатольевич с честью и достоинством выполнил свой интернациональный долг. За мужество и отвагу» и т. д. <...> Но почему же нельзя об этом сообщить в нашей газете? Выразили глубокое соболезнование по поводу тяжелой утраты — преждевременной смерти сына. <...> Но ведь мой сын не умер — он погиб в бою. <...> Почему же нельзя написать, что он погиб, выполняя интернациональный долг в Афганистане? Чего мы стыдимся?»⁴

Это недоумение и горечь — нужно ли стыдиться мужественного исполнения своего долга? — со временем лишь усилятся. Летом 1989 года, в период, когда официальная политика гласности достигла, пожалуй, наивысшего пика, Андрей Сахаров, известный диссидент и один из создателей советской водородной бомбы, в выступлении на Съезде народных депутатов СССР охарактеризовал Афганскую войну как «преступную авантюру, предприня-

тую неизвестно кем», и призвал «смыть с себя позор, который лежит на нашем руководстве, вопреки народу, вопреки армии, совершившем этот акт агрессии»⁵.

Показанное по ТВ и многократно растиражированное в СМИ короткое выступление Сахарова в Кремлевском Дворце съездов вызвало сильную реакцию. Далеко не все разделяли взгляды академика. Многие ветераны восприняли его речь как оскорбление. С ними были, как правило, согласны родители тех, кто погиб в Афганистане. В архиве Алтайского краевого комитета солдатских матерей, в котором я проводил исследование, есть письмо, посланное из Минска в мае 1991 года. Мать солдата, погибшего в Афганистане, делилась своими чувствами с руководительницей Алтайского комитета (чей сын, Герой Советского Союза, тоже погиб в Афганистане): «Помоему, самое главное, что мы оставим — это Память о наших детях, о том злодеянии, которое над ними совершили. Может, еще придет время, и вернутся к этой войне, а пока — грязь и грязь»⁶.

В 1990-х поток этой «грязи», казалось, стал бесповоротным. Серия заказных убийств среди «афганцев» и криминальные «бизнес-проекты», связанные, прежде всего, с беспощинным импортом алкоголя, сформировали достаточно устойчивый стереотип: «афганец» — «это машина-убийца, ему все нипочем: крепкие кулаки, слабая голова. Все боятся. Все не любят»⁷. Российская поп-культура 1990-х в значительной степени способствовала укреплению этого клише. Целый ряд сериалов и дешевых романов превратил фигуру «афганца» в своеобразную постсоветскую версию безжалостного мафиози, пытающегося (безрезультатно) преодолеть последствия своей военной травмы⁸.

Положение стало постепенно меняться в 2005-м, когда в прокат вышел фильм Федора Бондарчука «9 рота». Эта военная мелодрама перевела «преступную авантюру властей» на язык истории о силе духа «афганцев» и их личном выживании: «Мы уходили из Афгана, — подытоживал эпилог фильма, — мы выиграли свою войну».

К началу новой декады ситуация с Афганской войной существенно изменилась: к войне вернулись всерьез и, судя по всему, надолго. В 2010-м смену вектора зафиксировали на офи-

циальном уровне: российский парламент учредил новый государственный праздник — День памяти о россиянах, исполнявших служебный долг за пределами Отечества⁹. Неуклюжее бюрократическое название праздника не отсылало напрямую к Афганской войне, но об этой связи явно свидетельствовала дата праздника. Именно 15 февраля (1989 г.) последние подразделения советских войск покинули Афганистан. Для ветеранских организаций «афганцев» 15 февраля всегда было одним из самых важных праздничных событий года. В 2010-м этот праздник стал общегосударственным.

Когда поют солдаты?

На перестройку памяти о войне ушло более двух десятилетий, и празднование 25-летия вывода советских войск из Афганистана стало хорошей иллюстрацией размаха перемен, которые произошли за эти годы.

Праздничное событие прошло 15 февраля 2014 года в том самом Кремлевском Дворце съездов, где за четверть века до этого Андрей Сахаров говорил о «преступной авантюре» советских властей в Афганистане. Вечер открыл Николай Патрушев, секретарь Государственного Совета, который в своем выступлении напомнил, что более 620000 военнослужащих выполняли в Афганистане свой служебный долг. Среди них 92 человека были награждены высшей государственной наградой — Звездой Героя, а 14453 воина оказались в «скорбном списке». Озвучив эти статданные, Патрушев зачитал приветственное письмо от Президента РФ Владимира Путина, в котором отмечался «беспримерный подвиг советских войск в Афганистане»¹⁰.

Эта эволюция в оценке афганской кампании — от «преступной авантюры» правительства к «беспримерному подвигу» солдат — не может не поражать. Разумеется, было бы не-



Афиша фильма «9 рота» (2005), выпущенная к выходу картины в США.



«Черный тюльпан» в Екатеринбурге: памятник уральским воинам-интернационалистам, погибшим в Афганистане. Скульптор Константин Грюнберг, 1995. Фото С. Ушакина, 2007.

верно считать, что подобная трансформация пользуется всеобщей поддержкой, что она окончательна, и/или что она бесповоротна. Но неверно было бы видеть в этих символических переменах только эффект пропаганды: подобных перемен хотели давно и сами ветераны, и их родители. Не преуменьшая роль государства в подобной аранжировке недавнего исторического прошлого, далее я хочу остановиться на процессе, который в значительной степени оставался в тени, но который, на мой взгляд, во многом способствовал постепенной ревизии устоявшихся нарративных рамок Афганской войны снизу, создавая эмоционально заряженный контекст.

События в Государственном Кремлевском Дворце в 2014 году следовали давно сложившейся традиции: праздничный концерт открывался и закрывался выступлениями «афганцев». Одетые в «афганку» с орденами и медалями на груди, музыкальные коллективы исполнили свои собственные песни на фоне

красноречивого задника — фотографии Моста Дружбы, соединяющего Афганистан и Узбекистан, обрамленной лозунгами «Слава солдатам Отечества!» и «Задание Родины выполнили!»

Афганские песни — военный шансон, как его нередко классифицируют исполнители и потребители этой музыки — стали важным социокультурным механизмом, повлиявшим на изменение восприятия как самого советского вторжения в Афганистан, так и судьбы ветеранов. Используя эти самодеятельные песни в качестве моего основного источника, я попытаюсь показать, как менялось семантическое и эмоциональное восприятие Афганской войны и ее участников за последние тридцать лет.

Разумеется, песни — далеко не самый эффективный или информативный источник для изучения ревизионистских подходов к историческому прошлому. Однако этот жанр имеет ряд специфических особенностей, которые выгодно отличают его от других способов переписывания исторических нарративов. Прежде всего, он претендует на публичность — как в плане пространства, так и в плане внимания. Как антрополог, я вижу в этих песнях организованные социальные действия, направленные на установление активных связей, то есть на производство того самого «социального цемента», о котором писал когда-то Адорно. Военный шансон наглядно показывает, как в этом жанре опыт связывается с эмоциями, эмоции — с музыкальным материалом, а слушатели и исполнители — друг с другом.

В отличие от других жанров авторской песни, военный шансон — это не столько явление исполнительского искусства, сколько коллективное действие, предполагающее соучастие — эмоциональное и/или исполнительское — певца и аудитории в процессе представления. Собственно, это восприятие военного шансона как сообщения и дает поющему ветерану основание для того, чтобы выйти за пределы «чистого искусства». Музыкальный «номер» в данном случае настаивает на аутентичности своей формы и содержания, требуя от аудитории уважения к тому немusicalному опыту, который и привел к появлению песни. Представление здесь — это своего рода сценическая ритуализация архивных событий и эмоций: дань памяти в форме музыкального шоу.

Песни дают возможность — как исполнителям, так и аудитории — ассоциировать тот или иной опыт с узнаваемыми символическими средствами и жестами. Принципиально здесь следующее: стремление обозначить общее символическое пространство, в котором индивидуальные травмы могут быть, так сказать, прочитаны, узнаны и совместно пережиты, оказывается, как правило, важнее вопросов о точности репрезентации конкретной ситуации. Символические клише и заезженные метафоры, на которых строится шансон, — это не изъян, а принцип организации жанра. Рассказы о травмах здесь редко связаны с попытками обозначить уникальность и специфичность индивидуального опыта. Наоборот, публичное признание зачастую строится как узнавание символических шаблонов и нарративных сценариев, в которых вынуждены находить свое выражение конкретные переживания. Песни шансона — это акустические и сюжетные контейнеры, предлагающие свои возможности для организации индивидуальных и коллективных эмоций.

Диалогическая структура, в которой эмоция находит здесь свое выражение, достаточно проста: воспроизведение эмоциональной формулы или символического штампа служит основой для интерсубъективного узнавания. Узнавание штампа как узнавание исполнителя, в свою очередь, облегчает признание социального опыта автора, который этот штамп и был призван индексировать с самого начала. Военный шансон, другими словами, — это специфический аффективный процесс, который делает возможным переформулировку исторического прошлого и признание агентов исторического действия.

Как я покажу дальше, песни Афгана позволяют проследить интересную поэтическую эволюцию автора-исполнителя. В условиях, когда героическое оформление собственного военного опыта и его (само-)восприятие оказались по понятным причинам недоступными для ветеранов, сюжеты военного шансона оформились в виде двух основных — подчеркнуто негероических — линий: описание жертвенности и страданий, на которые «обрекли»



«Черный тюльпан» в Екатеринбурге: памятник уральским воинам-интернационалистам, погибшим в Афганистане. Скульптор Константин Грюнберг, 1995. Фото С. Ушакина, 2007.



«Автомат и пианино»: обложка сборника песен «Боевое братство», изданного Всероссийским общественным движением ветеранов локальных войн и военных конфликтов. Год и место издания, как и автор фотографии, не указаны.

солдат, и позиционирование автора-поэта как своеобразного летописца «забытой» и «непопулярной» войны. Итогом такого двойного репозиционирования стало любопытное поэтическое перекодирование «афганца». В военном шансоне автор-поэт превращался из «машины-убийцы с крепкими кулаками и слабой головой» в новую поэтико-политическую фигуру — в вооруженную жертву и свидетеля войны, в человека «с автоматом и гитарой», по определению популярного сайта военного шансона¹¹.

Военный шансон не только трансформировал образ «афганца», он еще и стал основой для организации сети отношений. Социальная и социологическая функции этого жанра оказались намного важнее его эстетической составляющей. Шансон объединил вокруг себя самодельных (и позже — профессиональных) певцов, поэтов и музыкантов. Многие из

них прошли службу в Афганистане, используя формат песни для организации своего военного опыта. Изначально жанр развивался по предсказуемо советским подпольным траекториям. Игорь Морозов, автор целой серии хитов военного шансона, в одном из своих интервью рассказывал, что афганские песни возникли одновременно с вводом войск — в 1979 году. Однако их распространение за пределами Афганистана было запрещено военными властями.

Гласность второй половины 1980-х помогла институционализировать самодельный жанр афганских песен. В 1986 году редакция молодежных программ Центрального телевидения (будущий «Первый канал») начала регулярную организацию и показ фестиваля песни «Когда поют солдаты», фактически знакомя весь СССР с новым жанром. Централизация жанра во многом стала и его нормализацией: песенные фестивали предложили разрозненной и разобщенной группе авторов-исполнителей, разбросанных по всему Советскому Союзу, музыкальные модели, поэтические шаблоны и исполнительские стандарты. Фестиваль послужил и организационной матрицей: локальные версии разнообразных конкурсов и смотров военной песни стали общей всесоюзной практикой¹². За небольшой период вокруг производства, распространения и потребления военного шансона в СССР сложилась довольно развитая социально-эстетическая ниша.

Этот официальный роман с военным шансоном, впрочем, длился недолго. Как я уже отмечал, гласность не только открыла сложные темы афганской войны, но и подвергла критике саму войну и ее участников. Распад Советского Союза и Чеченская война в значительной степени маргинализировали тему «Афгана». Уйдя с экранов телевизоров, военный шансон продолжил свое существование в более демократической форме. В течение 1990-х разнообразные киоски предлагали нелегальные компиляции песен на кассетах и дисках, пока жанр окончательно не был вытеснен в интернет.

Кто бросал в мясорубку полки?

Несмотря на всю свою новизну, у жанра авторского военного шансона были исторические предшественники. Борис Эйхенбаум

в 1933 году в статье «От военной оды к "гусарской песне"» проследил сходное появление фигуры автора-исполнителя военных песен, основанных на собственном опыте. Написанная в виде введения к сборнику произведений Дениса Давыдова (1784–1839), статья представляла собой дальнейшее развитие общей идеи Эйхенбаума о влиянии быта на литературную форму. Анализируя так называемую «батальную тему» в русской поэзии XIX века, Эйхенбаум обнаружил интересный парадокс. Политическая потребность в поэтическом оформлении войны была обратно пропорциональна литературным успехам в этой области. Формалист приводил описание кануна Отечественной войны 1812 года у Фаддея Булгарина: «В гвардии и армии офицеры и солдаты были тогда проникнуты каким-то необыкновенным воинским духом, и все с нетерпением ждали войны», и отмечал при этом, что это бряцание оружием особенно звонко откликалось в военно-патриотической оде. Певцы «блестящего века» Екатерины ожили и стали на все лады воспевать подвиги российских полководцев: «Гром победы раздавайся, Веселися, храбрый Росс!» На самом деле «храбрый Росс» совсем не веселился и не рвался в бой. Воинским духом была охвачена только придворная верхушка армии и высшие чиновные слои¹³.

Патриотически бряцающая оружием ода в итоге оказалась тем негативным примером, той отрицательной точкой отсчета, по отношению к которой и будут формироваться новые батальные жанры, «принципиально, — как писал Эйхенбаум, — настроенные против всякой агитационной декламации»¹⁴. Впрочем, первые попытки Константина Батюшкова и Евгения Баратынского в своих поэтических «посланиях» эстетизировать войну, представить ее как «красоту ужаса», успешными назвать сложно. Социальный «заказ эпохи» на военную поэзию, — отмечал Эйхенбаум, — остался невыполненным:

Требовался не только иной подход и иная точка зрения, требовался иной поэт. Нужна была личностная поза, нужны были личностный тон и голос: не «воспевание» героя, а рассказ самого героя о себе — и рассказ конкретный, бытовой, с деталями жизни и поведения. Сочетание «воина» и «поэта», не удавшееся Ба-

тюшкову, должно было явиться в ином аспекте — как сочетание военного профессионала, для которого война — привычное дело, неразрывно связанное с его личностью и биографией, и дилетанта-поэта, пишущего <...> для своей же братии¹⁵.

Решением проблемы военного жанра и стал Денис Давыдов с его военно-бытовой поэмой. В своих гусарских песнях Давыдов войну не столько поэтизирует, сколько, как пишет Эйхенбаум, «эротизирует, воплощая ее в конкретной фигуре героя и изображая как предельный разгул чувств»¹⁶.

Военный шансон во многом следует логике взаимосвязи литературного быта и литературного творчества, о которой писал Эйхенбаум. Песни структурно воспроизводят и жанровые, и политические коллизии, возникшие двести лет назад. Написанные, как правило, поэтами-дилетантами с непосредственным военным опытом и адресованные, прежде всего, «своей же братии», эти песни тоже изначально стали альтернативой тому символическому контексту, который сложился вокруг войны в Афганистане. Военно-бытовые песни были лишены эпического размаха и не столько героизировали ветеранов локальных войн, сколько пытались осознать или, по крайней мере, артикулировать их военный опыт и эмоциональное состояние.

Игорь Морозов, автор-исполнитель военного шансона, отмечал ретроспективно, что жанр возник как символическая реакция на два типа явлений. С одной стороны, военный шансон стал «самодельным» ответом на то, что Морозов называл «катастрофической нехваткой воинской, если позволите, дружинной песни»¹⁷. С другой, песни Афгана стали антитезой тем «военно-патриотическим, победным песням признанных советских композиторов», которые Главное политическое управление, рекомендовало «к обязательному исполнению» среди военнослужащих 40-й армии. Эти победные песни, как вспоминал Морозов, — «не понимались и не принимались бойцами Контингента, так как абсолютно не соответствовали ни духу, ни характеру Афганской войны»¹⁸.

Иной характер и дух войны требовали иных песен, написанных, как сказал бы Эйхенбаум, «иными поэтами». Новые «дружинные» песни выражали не «патриотический угар», а состоя-

ние эмоционального, политического и организационного хаоса, непонимания и, чуть позже, гнева. Как и гусарские песни Давыдова, песни локальных войн были не только военными, но и воинственными, противопоставляя окопную правду «официальному, бюрократическому духу армии»¹⁹.

Формат песни «от имени жертвы» позволял задавать сложные (риторические) вопросы, которые в других контекстах было бы еще сложнее озвучить. Песня «Черный гриф» Алексея Кружилина, ветерана-поэта, служившего в Афганистане в 1985–1986 гг., — хороший пример этой тенденции:

Черный гриф над страной кружит,
Под крылом проплывают в тумане
Годы долгой кровавой войны,
Десять лет полыхавшей в Афгане.

Кто бросал в мясорубку полки,
Жег в огне той войны батальоны,
Кто в пучине кровавой реки
Утопил нашу честь и законы?

Кто остался живым, кто погиб,
Кто вернулся из боя калекой.
Нам сейчас говорят: «Это был перегиб».
Пусть виновный ответит за это! <...>

Наш собес заведен на крови,
На слезах матерей, на страданье.
Называл нас Афган «Шурави»,
Марсу отдали нас на закланье.

А сейчас мы вернулись домой,
И чужие на празднике жизни,
Наши песни, как полночный вой,
Режут слух нас предавшей отчизне.

Вопросы об ответственности, поднятые в этой и многих других песнях, как мы знаем, останутся без ответа. Но песни будут продолжать «резать слух отчизны», вынуждая общество провести необходимую разделительную черту между «преступной авантюрой» государства и теми, кто был в нее втянут не по своему желанию.

«Черный гриф» хорошо отражает существенное отличие между двумя жанрами батальной песни, разделенными почти двумя веками истории. «Предельный разгул чувств» ти-

пичен для обеих версий песен, рожденных войной, но направленность и природа аффекта в каждом случае свои. В отличие от гусарской песни, военный шансон «афганцев» даже и не пытался «эротизировать» войну. В этих песнях обиды и недоверия на первый план выходили темы ответственности, памяти и травмы.

Свидетели и жертвы?

В «Черном грифе» Кружилина легко прослеживаются те ключевые линии, вокруг которых воины-поэты строили свои нарративы. Истории жертвенности сплетаются с жесткими, хотя и довольно эстетизированными, описаниями военной жизни. Опыт подчиненности («Марсу отдали нас на закланье») и манифестации собственной субъектности («Наши песни, как полночный вой, режут слух нас предавшей отчизне») оказываются неразделимыми. «Резать слух» позволяет именно статус «закланной жертвы».

Непрямо и неочевидно «Черный гриф» обнажает еще один важный момент — ту точку, с которой начинается долгий нарративный путь к позиции жертвы и свидетеля. А именно — фрустрацию в связи с коллапсом фундаментального порядка вещей, понятий и условностей. В песне строка «Называл нас Афган “Шурави”» тематически противопоставлена ламентации об отчужденности дома («А сейчас мы вернулись домой, и чужие на празднике жизни»). «Шурави» происходит от персидского «совет», и строка является своеобразной метафорой спутанности, в которой «советскость» военных оказывается узанной и признанной, но лишь за пределами дома — иностранцами. Возвращение домой, в свою очередь, тоже лишено кажущейся простоты. Возвращение в данном случае — это транспозиция, смещение, процедура осуществления которого не очевидна. Перемещение «домой» здесь еще и перевод жизни на язык, который только предстоит выучить. Результатом репатриации становится дезориентация.

В ряде песен авторы сделали попытку положить специфическую стилистическую и нарративную таксономию этой дезориентации. Классификация самораспада рисовала неприглядную картину последствий войны и одновременно придавала им некую логику, вписывая в определенную матрицу. В качестве пока-

зательного примера приведу песню «Статистика». Хотя песня относится к более позднему периоду, в ней А. Мусину удалось особенно полно зафиксировать тенденции, которые можно проследить и в более ранних версиях военного шансона. В песне автор и главный герой с помощью одного и того же приема приводят «статистику», типизирующую поведение ветеранов Афганской войны:

Каждый первый из тех, кто там был, не забудет о том никогда.

Если ему не хватало сил — возвращался в мыслях туда.

И каждый второй оборвет разговор, пресекая его на корню,

Если вдруг кто-то затеет спор «кто ответит за эту войну?»

У каждого третьего нет больше сил, чтобы что-то еще доказать,

Но каждый четвертый еще не остыл и готов продолжать воевать

<...>

Каждый двухсотый без ног или рук, и протезы не в радость ему.

Кто в этой жизни чем-то помог, эти льготы теперь ни к чему. Если один выпадает из ста, кто в тюрьме продолжает свой путь —

Это немало, но именно то, в чем нас любят порой упрекнуть.

В ходе песни этот архив доступных форм идентичности и способов поведения перебивался припевом, объясняющим суть сложившейся ситуации:

Это не мистика тянет на дно, тех, кто мечен Афганской войной,

Это статистика, что давно затянула нас мертвой петлей,

И в этой ловушке мы все, как один, только номер у каждого свой.

И тех, кого этот синдром не добил, добивают любой ценой.



Терновый венец из черных тюльпанов: памятник алтайским воинам-интернационалистам, погибшим в Афганистане. Авторы: Сергей Боженко и Виктор Добровольский, 1991. Фото С. Ушакина, 2006.

Эта статистическая ловушка, представленная в виде разветвленной социально-психологической типологии, безусловно, есть история дезинтеграции, биография распада, попытка таксономировать жизнь вдребезги. Песня в итоге оказывается историей саморазрушения, хронологией собственной руинизации, схематическим изложением процесса собственной десубъективации. Однако я бы хотел акцентировать здесь общий важный момент: история индивидуальных травм подается в песне через их типизацию. Обобщение оказывается тем приемом, с помощью которого делается попытка донести/вызвать определенное эмоциональное состояние.

Песня Юрия Слатова «Пароль — Афган» может читаться как поиск выхода из этой ситуации дезориентации рубежа 1980–1990-х. Она была написана после вывода советских войск, удачно передавая основной аффективный и эпистемологический парадокс военного шансона:

В людском потоке улицы мелькнет лицо знакомое —

Обветренные губы, коричневый загар.

Быть может, был в Кабуле он, в Шинданде иль Баграме,

А может, сердце вздрогнет при слове Кандагар.

<...>

Но мне не так уж важно, откуда этот парень,

Мне важно, что оттуда, мне важно, что был там,

И не пройду я мимо, а лишь скажу тихонько

Единственное слово, пароль один: «Афган».

В этой песне осознание трудностей, страданий и лишений, связанных с участием в Афганской войне, компенсируется эмоционально и сюжетно столь же четким осознанием чувства аффективной привязанности к месту этих самых трудностей, страданий и лишений. «Боль» и «добрая память» сосуществуют в одном символическом пространстве, формируя в итоге мелодраматический биографический нарратив об Афганской войне и ее последствиях. Показательно и то, что «братство афганцев» представлено как некое «тайное общество», возникшее в «Афгане» и защищенное им. Военный опыт здесь одновременно и гарантия безопасности («пароль»), и источник травмы («боль»). Алек-

сандр Хамов, — еще один офицер, ставший профессиональным певцом (но без опыта Афганской войны) — предложил в своей песне удачную метафору этого «тайного общества»:

Запылились погоны на полках,
и блеск звезд потускнел золотой.

Потерялись, как в стоге иголки

Не нужны, как патрон холостой.

<...>

Все мелочь в сравнении с вечностью.

Из ночи в ночь — один и тот же сон.

Мечется, ища свое отечество,

Забывший в прошлой жизни батальон.

«Забывший батальон афганцев» — потерянный, мечущийся и вытесненный на обочину — служит контрастом той жизни, где погоны еще не пылились и звезды еще не потускнели. Если демобилизация стала опытом прогрессирующей утраты идентичности, статуса, смысла, то именно военный опыт послужил тем позитивным элементом, который смог нейтрализовать ощущение потерянности во время послевоенного мира.

О социально-политическом контексте, сдлавшем эту дезориентацию возможной, я уже говорил раньше. Здесь я бы хотел показать, как этот опыт моральной растерянности преодолевается в военном шансоне. В еще одной песне Юрия Слатова — «Разве это было зря?» — попытки «сориентироваться» вновь оформляются в уже привычной форме вопросов от лица жертвы:

Ну разве это было зря?

Скажите, в чем мы виноваты?

Десятилетняя война, десятилетняя беда,

А мы всего лишь в ней солдаты,

<...>

Ну разве это было ложь,

Что мы за Родину сражались?

Под пули шли на острый нож,

Теперь твердят: «Все это ложь!»

За орденами мы не гнались,

Ну разве все это обман,

Что возвратился он калекой,

Оставив ногу у душман,

Простите, щас у партизан.

Но век отмечен боли меткой,

Страшной меткой!

Мери Дуглас, известный британский антрополог, неоднократно отмечала, что зачастую беспорядок, спутанность и дезориентация становятся той питательной средой, из которой вырастает ритуал: «В беспорядочных состояниях сознания, в снах, в обмороках и в безумии, ритуалы пытаются найти те силы и истины, которые не могут быть получены в результате осознанных действий»²⁰. Военный шансон во многом воспроизводит эту логику ритуала, используя моральный хаос в качестве основы для нового символического порядка. Действуя как ритуал, песни Афгана произвели своеобразную «перезагрузку» военной тематики, реорганизуя истории маргинализации «афганцев» в новые нарративы.

Подобное упорядочивание, разумеется, чревато вполне очевидными проблемами. Рене Жирар, историк литературы, отмечал, что «функция ритуала — “очищать” насилие»²¹. Как и любой формульный жанр, военный шансон в этом плане особенно показателен. Песни

Афгана показывают, как очищение военного насилия происходит при помощи ритуализированных жестов и нарративов. Благодаря повторяемым поэтическим формулам насилие domestiцируется, превращаясь в то, что можно было бы назвать (вслед за Жираром) «благим» или «благотворным» насилием²².

В песне «Разве это было зря?» можно видеть начало этого постепенного превращения «плохого» насилия в «продуктивное». Благодаря смене перспективы — то есть переходу от макровосприятия войны («за Родину сражались») к войне, увиденной с точки зрения солдата («боли метки») — начинает меняться и контур самой войны. Ввод войск в Афганистан становится формой самоотверженности, наградой за которую будет цепь предательств и измен. Солдаты превращаются в жертв судьбы, и жанровые конвенции жестокого романа служат эффективной поэтической рамкой, позволяющей оформить и популяризовать эти нарративы жертвенности.



Терновый венец из черных тюльпанов: памятник алтайским воинам-интернационалистам, погибшим в Афганистане. Авторы: Сергей Боженко и Виктор Добровольский, 1991. Фото С. Ушакина, 2006.

Жестокий романс — с его акцентом на личной боли и собственном горе — успешно свел в бесконечном плаче военного шансона свидетельскую функцию поэта с жертвенным назначением воина. Исследователи жестокого романса неоднократно подчеркивали его стилистическую особенность: аффективно нагруженные мелодраматические истории жестокого романа обычно рассказываются в нем от лица «униженных и оскорбленных» с надеждой если не на справедливость, то хотя бы на понимание²³. Сходным образом и военный шансон сплетал базовую установку на рассказ о напрасно загубленной молодости и трагической судьбе с эмоциональной (хотя и сдержанной) просьбой о сочувствии:

Видно в жизни моей еще будет черед,
за которым наступит расплата.
Это была война, за которую счет
Представляется невиноватым. <...>

Это наша беда, но не наша вина,
Такова в том жестокая правда.
Эту горькую правду мы выпьем до дна,
Только к ней подливать нам не надо.

Не за тем мы пришли, чтоб кого-то винить,

Дайте время во всем разобраться.

Мы ведь можем понять, мы ведь можем простить.

Но не трогайте раны «афганцев».

(Владимир Мазур «Я в бою не погиб»)

Обвинения и упрёки в адрес «афганцев» сочетаются здесь с их собственным вынужденным опытом «расплаты» по чужим счетам. Однако попытки «во всем разобраться», как правило, заканчиваются в военном шансоне одним и тем же — нарративным сдвигом от военного насилия (в Афганистане) к символическому насилию в отношении самих военных (на Родине). По мере того, как репрезентации войны становятся в песнях все более и более плоскими, репрезентации военной жизни ветеранов тоже оказывались все более связанными с различными вариациями на тему «боли».

Как я уже отмечал, это политико-таксономическое несоответствие (счет за войну, оплачен-

ный невиноватыми), как и разнообразные семантические трансформации (войны — в вину, душманов — в партизан) во многом — продукт социально-политической ситуации в стране. Непризнанная война — «о ваших погибших не положено писать в нашей газете» — не могла не продуцировать непризнаваемые идентичности. Военный шансон оформил эту ситуацию дестабилизации идентичности в виде разнообразных сюжетов о публичном унижении, в которых «афганцев» принимают за самозванцев. Популярная песня Юрия Слатова «Ордена не продаются» (в исполнении «Голубых беретов») может служить каноническим примером этого цикла о непризнании. Песня строится в виде диалога между афганцем и некой «седой старушкой». Увидев на вокзале загорелого молодого человека с орденом на груди, старушка начинает учить его жизни:

«Как не стыдно, сынок, жизнь свою начинаешь с обмана,

Где-то орден купил, нацепил и бахвалишься людям. <...>»

Ты сними, не позорь, не позорь фронтовые седины.

Что ты знаешь, сынок, о войне? Ничегошеньки, милый!»

Отказ в признании провоцирует цепь размышлений: ветеран прикрывает орден рукой — «чтоб обидой не пачкать» — и уносится мысленно в прошлое, вспоминая «афганское небо, наше небо прозрачное»:

Я бы мог рассказать той старушке, как плакали горы,

Как снега вдруг краснели от яркой рябиновой крови,

И как быстрые реки топили последние крики,

И как небо швыряло на землю горящие МИГи.

А еще расскажу, как врывается горе в квартиры,

Как безумную мать не могли оторвать от могилы,

И тогда ты, старушка, поймешь и меня не осудишь —

Ордена, как у нас, на базаре не встретишь, не купишь.

Метафорическая дихотомия, организующая эту песню очевидна. Циничное — пач-

кающее и испачканное — гражданское общество (гражданка-старушка) противостоит военной ситуации, с ее прозрачными требованиями, ролями, обязанностями и правилами выживания. Имморальное насилие непризнания в данном случае нейтрализуется насилием и смертями на войне. «Их» обществу недоверия (и непризнания) противопоставляется безопасная прозрачность «нашего» афганского неба. Как и в предыдущих случаях, ритуализированное «очищение» военного насилия, трансформация пространства плохой (имперской) войны в безопасное убежище достигается за счет негативной репрезентации послевоенной жизни.

Песни военного шансона обнажают внутренние механизмы специфической политико-поэтического символической работы, в которых возврат к войне оказывается не только началом ее моральной переоценки и нарративной пересборки, но и радикальной замены общего контекста. Авторский взгляд воина-поэта все сильнее смещается с описания проблематичной войны к подробностям личных травм и неприязненного окружения; при этом опыт Афганской войны реформулируется в позитивных терминах.

В процессе ритуализированного очищения война не столько утратила свое травматическое воздействие, сколько приобрела экзистенциальное и формообразующее значение. У жертвенности стала появляться своя внятная логика. Вот как ее формулирует в своей песне «Дороги» Слатов:

Но не позабыть тех дорог,
Нет, не позабыть тех тревог.

Мужества урок, что той страной нам был дан.

Не забудем мы тебя,
В памяти всегда храня

Близкий и чужой, нищий, но родной Афганистан.

Закончив свои «уроки мужества» в Афганистане, на Родине военные оказываются в принципиально иной ситуации. Попытки найти ответственных нередко выражаются в виде ожесточенных политических инвектив в адрес властей. «Спасибо, Господин Президент» (1994) из репертуара группы «Голубые береты» стала, пожалуй, одним из наиболее

откровенных примеров подобной символической конфронтации:

Спасибо Господин президент, за мертвые
пустые глаза

За то, что теперь можно все, а жить
нельзя...

<...>

Ехали, ехали, ехали долго мы.

Путь от беды до беды. От войны до войны.

Этот путь — от беды до беды, от войны до войны — вместе с общим пониманием того, что «теперь можно все, а жить нельзя», отразился в иконографии мемориалов погибшим в Афганистане, которые стали появляться на территории бывшего СССР в 1990-е годы. Как и песни Афгана, новые мемориальные комплексы были крайне далеки от того, чтобы героизировать погибших: вынужденная жертвенность и долг памяти стали их основным содержанием. Два комплекса — в Екатеринбурге и Барнауле — особенно симптоматичны в этом отношении. Оба мемориала строятся вокруг одного и того же ключевого символа Афганской войны — черного тюльпана, ставшего неофициальным названием грузовых самолетов, на которых возвращались в СССР тела погибших военнослужащих.

Екатеринбургский мемориал «Черный тюльпан» (скульптор Константин Грюнберг, 1995) представляет собой сидящего воина, справа и слева от которого расположено по пять слегка изогнутых стел. На поверхностях стел лепестков выбиты имена погибших в Афганистане. Окруженный (защищенный?) траурными годами-стелами воин прячет свой взгляд, сидя с низко опущенной головой и нацелив свой автомат в небо.

Мемориальный комплекс в Барнауле более прямолинеен в своей символической. Созданный Сергеем Боженко и Виктором Добровольским, он был открыт в 1991 году, став одним из самых первых памятников «афганцам». В этом комплексе нет скульптур. Центром ансамбля стал вечный огонь в виде большой каменной чаши, окруженной металлическим венком из черных тюльпанов. При близком рассмотрении, однако, становится очевидным принципиальный символический подтекст вечного огня. Венки из тюль-

панов — это на самом деле терновый венец, в который вплетены цветы. Памятник погибшим на войне при ближайшем рассмотрении оказывается квазирелигиозным памятником мученикам.

Похожие идеи и практики мемориализации погибших были характерны и для военного шансона. В серии песен жертвенность на войне трансформировалась в страдания во имя тех, кто не вернулся с войны. В песне Владимира Мазура «Я в бою не погиб», отрывки из которой я уже цитировал, смерть, жизнь и песни оказались прочно связаны вместе.

Я в бою не погиб, я вернулся живой.
Мне судьбой предназначено было
Спеть за тех, кто на этой войне был со мной,
и кого она не возвратила.

Несмотря на всю свою метафорическую и композиционную предсказуемость, подобные песни, тем не менее, обозначили важное направление в формировании нарратива о возвращении с войны. Послевоенная жизнь приобрела понятный смысл и социально значимую функцию. Спасение забытого батальона было найдено в работе памяти:

А нам уже не сгинуть, не пропасть,
А мы с тобою вырвались из зоны,
Где Черного тюльпана злая пасть
Равняется на знамя батальона. <...>

Теперь нам, усмехаясь, говорят,
Что мы с тобою призраки и тени.
А там десятилетие подряд
Отстреливали наше поколение,
Могилы за себя не постоят.

И если кто с упреками вины
На нас наедет словом или тоном,
Пусть прозвучит у траурной стены:
«Равнение на знамя батальона,
Равнение на память, пацаны».
(Александр Балев «Равнение на память батальона»)

Песня Балева показательно завершает поэтико-политическую трансформацию самовосприятия «афганцев» от батальонов,

сожженных «в огне той войны» (из «Черного грифа» Алексея Кружилина), к «забытому в прошлой жизни батальону» (Александра Хамова), и, наконец, к батальону, которому «уже не сгинуть» и «не пропасть», к батальону, который может «постоять» за «отстрелянное поколение» (у Балева). Или, чуть иначе: от военной травмы — к забвению, если не забыть, от забвения — к новой памяти о войне и утратах.

Как я попытался показать, военный шансон дал воинам-поэтам специфическое дискурсивное и аффективное средство, с помощью которого стали возможными не только возврат к теме войны в Афганистане, но и ее существенная публичная переоценка и реорганизация. Пересборка военного прошлого, схему которой я предложил выше, не была ни однонаправленной, ни линейной. И тем не менее, материалы афганских песен предоставляют достаточно свидетельств, позволяющих проследить, как их авторы прорабатывали свой неоднозначный военный опыт, постепенно находя для себя устойчивую авторскую позицию в фигурах жертвы и свидетеля войны. Точнее говоря, создав эти две дискурсивные позиции, авторы (и исполнители) военного шансона смогли сделать свой опыт узнаваемым и приемлемым далеко за пределами своего собственного сообщества.

Разумеется, только при помощи песен ситуация изменилась бы вряд ли. Но военный шансон помог создать символический и эмоциональный контекст для важных политических решений. Открывая в ноябре 2018 года в Государственной Думе парламентские слушания к 30-летию вывода советских войск из Афганистана, Владимир Шаманов, председатель комитета Госдумы, в своем выступлении практически повторял формулы, озвученные Студеникиным тридцать лет назад в «Правде». Как и тогда, «афганцы» вновь позиционировались как «та движущая сила, тот отряд, который в сегодняшних далеко не простых условиях принимает активное участие в военно-патриотическом воспитании молодежи»²⁴. Подводя итог слушаниям, Шаманов отметил, что Государственной Думе предложено к 30-летней годовщине вывода советских войск из Афганистана «рассмот-

реть постановление, где будет дана политическая оценка присутствия советских войск в этой стране». Понятно, что «оценка присутствия» будет его переоценкой, суть которой четко артикулировал на слушаниях Николай Харитонов, председатель комитета по региональной политике и проблемам Севера и Дальнего Востока: «Надо однозначно заявить, что Государственная Дума считает необходимым признать несоответствующим принципам исторической справедливости моральное и политическое осуждение решения о вводе советских войск в Афганистан в декабре 1979 года»²⁵.

Скорее всего, эта переоценка завершит несколько десятилетий затухающих и возобновляющихся попыток трансформировать «преступную авантюру, предпринятую неизвестно кем», в «беспримерный подвиг советских войск в Афганистане». Но она вряд ли разрешит моральную проблему, сформулированную Анатолием Шевченко в его письме в «Правду» более тридцати лет назад: если это был подвиг, то почему мы так долго его стыдились?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Adorno T. On Popular Music (with the Assistance of George Simpson) (1941) // *Essays on Music*. Berkeley: The University of California Press, 2002. P. 460, 462.

² Студеникин П. В час испытаний // *Правда*, 4 апреля 1987. С. 6.

³ Там же.

⁴ Студеникин П. Я вас в Афганистан не посылал // *Правда*, 5 августа 1987. С. 3.

⁵ См. *Правда*, 5 июня 1989, С. 3.

⁶ Архив Алтайского краевого исторического музея, фонд С. Павлюковой (не разобран).

⁷ Алексиевич С. Цинковые мальчики. М.: Время, 2007. С. 49.

⁸ Подробнее см. Oushakine S. A. The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Cornell University Press, 2009. P. 166–169, и Borenstein E. Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture. Ithaca: Cornell University Press, 2008. P. 167–173.

⁹ См. Федеральный закон от 29 ноября 2010, N-320-FZ. Доступно по <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070017/#ixzz54UUshe7x>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 8 января 2019.

¹⁰ Концерт к 25-летию вывода советских войск из Афганистана. Телеканал ОРТ, 15 февраля 2014, доступно по

<https://www.youtube.com/watch?v=90qog9rHx4U>.

¹¹ См. Автомат и гитара: Стихи и песни из солдатских блокнотов, доступно по <http://avtomat2000.com/>.

¹² Большинство песен, о которых пойдет речь дальше, были исполнены именно на этих фестивалях. Тексты песен были собраны и опубликованы на сайте Автомат и гитара: стихи и песни из солдатских блокнотов.

¹³ Эйхенбаум Б. От военной оды к «гусарской песне» // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург и Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 582.

¹⁴ Там же. С. 591.

¹⁵ Там же. С. 597.

¹⁶ Там же. С. 598.

¹⁷ Интервью с Игорем Морозовым. Доступно по <http://avtomat2000.com/Morozov.html>.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Эйхенбаум Б. От военной оды. С. 598.

²⁰ Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу (1966). Перевод с английского Р. Г. Громовой. М.: Канон-Пресс-Ц и Кучково поле, 2000. С. 143.

²¹ Жирар Р. Насилие и священное (1972). Перевод с французского Григория Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 49.

²² Там же. С. 50.

²³ Русский жестокий романс. Под ред. В. Смолицкого и Н. Михайловой. М.: Государственный центр русского фольклора, 1994. С. 6.

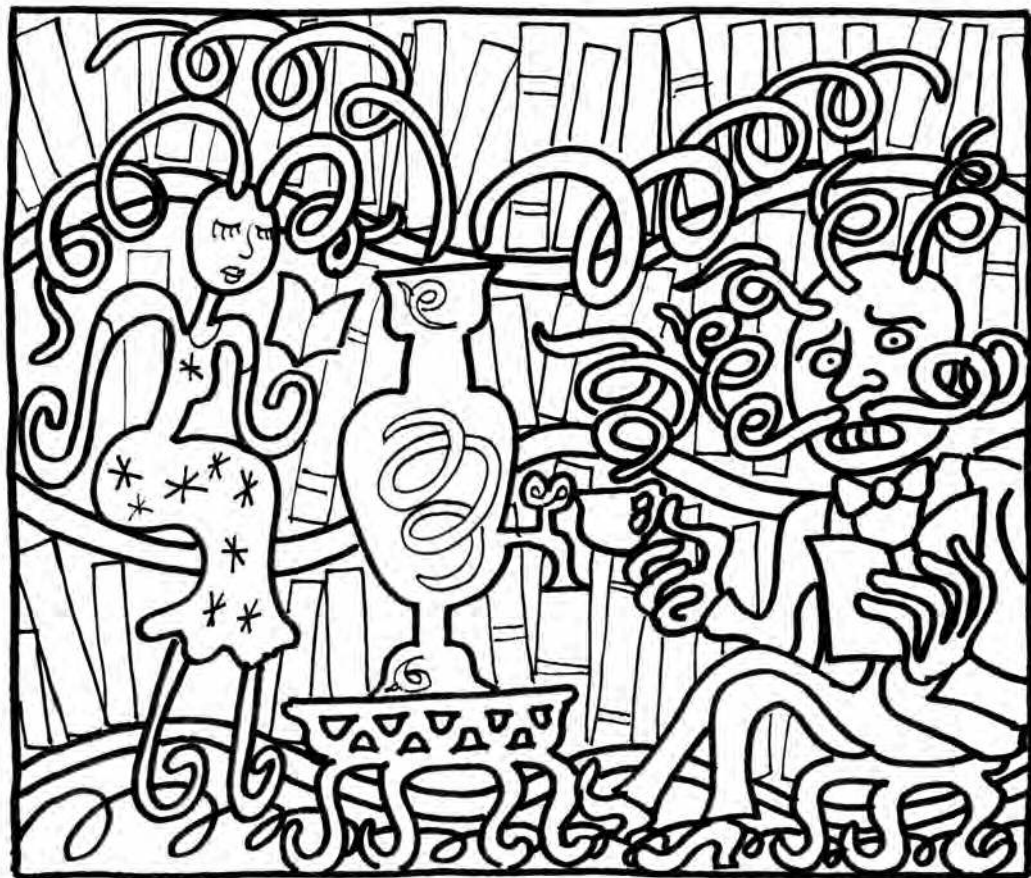
²⁴ В ГД прошли парламентские слушания к 30-летию вывода советских войск из Афганистана, 21 ноября 2018 г. Доступно по <http://duma.gov.ru/news/28893/>.

²⁵ Там же.

Сергей Ушакин

Родился в 1966 году в Томске.

Российско-американский историк культуры и антрополог. Профессор кафедры антропологии и кафедры славянских языков и литератур Принстонского университета. Живет в Принстоне.



Чаепитие в библиотеке Царя Гороха

Авторские репродукции серии про Царя Гороха из зина-каталога к выставке «Антиномия художественного разума» в Музее Сидура. Предоставлено автором, Музеем Вадима Сидура, Московским музеем современного искусства.

Георгий Литичевский

Антиномия отчуждения: страсть и беспредметное

Чувство и разум — такая же постоянная пара для западной понятийной традиции, что и пара инь-ян для Востока. Но если на Востоке уверены, что между противоположными понятиями-стихиями должны царить равновесие и гармония, то выяснение отношений между западными эмоциями и рациональностью могут иметь какую угодно динамику и принимать самые разные формы. Впрочем, конечно, никакого «Востока» и «Запада» в их прежних видах давно уже нет. Так или иначе, на условном Западе разум и чувство в разные эпохи и в разных ситуациях то антагонистически противопоставлялись друг другу, то почти отождествлялись. То признавалось первенство одного над другим, то защищалось равенство одного и другого. Радикальные вероучения и идеологии, в том числе эстетические доктрины, даже допускали полное изгнание — то разума, то чувства, или же требовали полного подчинения то одного другому, то наоборот. Некоторые из самых ярких примеров — божественное неистовство или мания Платона, аристотелевская эстетика катарсиса, этика Спинозы, призывающая подчинять аффекты разуму, учение англо-шотландского просветителя Дэвида Юма о подчиненности разума человеческим страстям, или же изложенная в «Лаокооне» Лессинга теория искусства, указывающая, какие эмоциональные состояния более подобает изображать каким родам словесного или пластического искусства.

Но есть примеры и своего рода альтернативных состояний, казалось бы, выходящих за пределы традиционной оппозиции разум/чувство. Предположительно, такие альтернативные позиции чаще возникают на кризисных поворотах культурного движения. В корпусе текстов Малевича можно прочитать о «космическом возбуждении» как радикальной аль-

тернативе «харчевидным» страстям и обычной логике. Описанное лидером русского авангарда сверхчувство очень напоминает платоновский энтузиазм (ἐνθουσιασμός). Но, в отличие от античного философа, чувство художника-супрематиста — это не восторженное созерцание мира идей, хоть и бесплотных, но по своему предметных, а возбужденное вслушивание в ритм беспредметной бесконечности. При этом хотя возбуждение беспредметного космоса не имеет конца и края, «искусствоведатель» стремится все же к обретению бесконечного покоя и гармонии, реорганизуя жизнь в «эмоциональное государство Искусства». Тема зауми и эмоций в их связи с беспредметным искусством и истинной природой космоса на разные лады и часто очень выразительно повторяется во множестве текстов Малевича. Насколько высказанные в статьях, манифестах, письмах и стихах идеи непосредственно воплощены в пластических произведениях их автора, может ли связь работ художника с его текстами быть выявлена прямо на эмоциональном уровне, или для этого необходимы особые умозрительные операции, — вероятно, заслуживает отдельного анализа. Но налицо альтернативная эмоциональная программа, и литературное наследие Малевича свидетельствует о ней, пожалуй, с большей определенностью, чем его картины или архитектоники. Это программа *беспредметных* эмоций, и в этом ее отличие от, скажем, страстей и аффектов у Спинозы, сущность которых в предметных отношениях, что особенно подчеркивалось, например, в лекциях Делёза о Спинозе.

Провокационное бесчувствие

А у иного художника признаки альтернативной эмоциональной программы могут быть об-

наружены именно в самих работах. Василий Верещагин, большая выставка которого прошла в 2018 году в ГТГ, оставил литературное наследие, возможно, даже превосходящее по объему наследие Малевича. И хотя его дневники, воспоминания, художественно-критические и теоретические статьи крайне интересны, картины и экспозиционные опыты Верещагина далеко превосходят его тексты по остроте, смелости и необычности. В них, конечно же, в большей степени и с большей прямоотой воплотились смелость и неожиданность его жизненного опыта, но помимо этого в своем творчестве он ставил необычные специально художественные задачи и приходил к необычным и неожиданным художественным решениям. Суть этих специальных задач и решений в значительной мере сосредоточена в конфликте эмоционального и творческого подхода. Это достаточно универсальная проблема, а случай Верещагина может быть лучше прояснен не при помощи его собственных текстов, а текстов того же Малевича («Живописцу нужно очень строго прислушиваться ко всем раздражениям и строго отвечать на одно из них и отвечать, по существу, на страсть страстью, на живопись живописью») или даже Дюшана («Т. С. Элиот в своем эссе *Tradition and Individual Talent* пишет: "Художник будет тем более совершенен, чем более полной будет в нем отделенность страдающего человека от творящего духа; и тем совершеннее дух будет направлять и преобразжать страсти, из вещества которых он творит"»¹).

Сегодня многими Верещагин воспринимается как предтеча современного мультимедийного искусства. Сергей Хачатуров назвал его даже Биллом Виолой своего времени. Верещагинские выставки-инсталляции, где картины соседствовали с коллекциями этнографических и культурологических раритетов с их черными драпировками и драматическим искусственным освещением, игрой на рояле и других музыкальных инструментах под тревожное гудение старинных электрических ламп и многими другими эффектами вплоть до угощения посетителей чаем из самовара, были ориентированы на многоуровневое эмоциональное воздействие.

И все же, возможно, сами картины художника заключают в себе гораздо больше своеобразия, чем экзотичность и оригинальность

способов репрезентации, при всем их новаторстве, если не революционности. Эмоционально-предметная составляющая картин очевидна. Этнографические, военные и исторические сюжеты открыты целому спектру эмоций от удивления и волнения до ужаса и сарказма. Но сами эти эмоции предъявляются ни в академически театральной форме, ни в виде романтической или натуралистической суггестивности. Напротив, живопись Верещагина отличают внешнее безразличие и сухость, контрастирующие с драматическими сюжетами картин, что вызывало недоумение и даже шокировало современников. Литературный аналог им можно найти в прозе Чехова с ее вызывающей хирургической холодностью и психологической неопределенностью. Но тем сильнее провокационность этой живописи, рассчитывающей на самостоятельную и активную реакцию зрителя, в том числе и эмоциональную.

Эксцессы и живопись

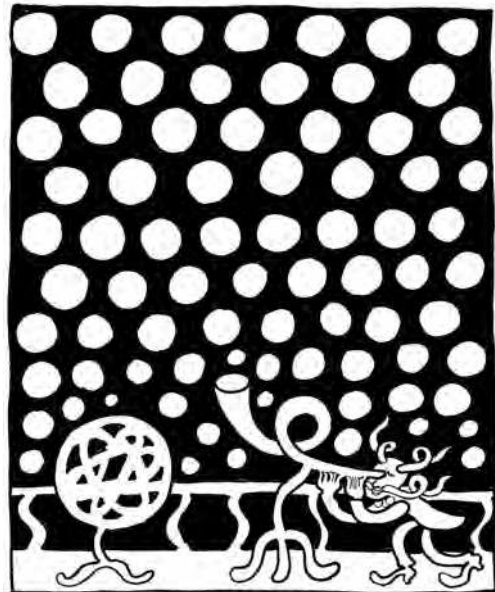
Очень распространена стандартная формулировка — до Верещагина война изображалась театрально как парад, и только он первый предложил правдивое изображение войны. Разумеется, это не так. Натуралистических военных картин хватало и до него, и в его время. Альфонс де Невиль, тоже художник и солдат, создал серию картин о Франко-прусской войне, свидетелем и участником которой он был столь же непосредственно, как Верещагин Туркестанской и Русско-турецкой. В этих картинах, искренних и непредвзятых, война показана без всяких прикрас, но, перегруженные деталями и нарративом, множеством персонажей с определенными ролевыми амплуа, они оставляют мало пространства для свободного зрительского маневра.

Верещагин воздерживается от явной и навязчивой режиссуры эмоций. Его этюдным работам свойственна беспристрастность научных наблюдений. В этом он очевидный продолжатель просветительской программы — художник-исследователь, визуализатор предметной действительности. Когда же, основываясь на собранном этюдном материале, он переходит к созданию станковых полотен и целых живописных серий, перед ним встает

задача художественного обобщения. Здесь, конечно, возникает соблазн визуальной риторики пафоса и театральных эффектов, но Верещагин уже в Туркестанской серии вырабатывает альтернативную контрриторику редукции подробностей, опускания отдельных деталей, особой организации пространства картины с — иной раз — смещением акцентов на предметы, казалось бы, второстепенные по отношению к изображаемым сюжетам. Изображая войну, Верещагин выступает как философ войны, и его неподдельный антивоенный посыл гораздо глубже и основательнее поверхностного пацифизма.

Будучи человеком военного воспитания, а затем, хотя и штатским, но активным участником многих военных действий, Верещагин не имел в отношении войны никаких иллюзий и, собственно говоря, никакой философии или высшего смысла в этом торжестве иррационального обнаружить не пытался. Его искусство — это не попытка осмыслить войну, но попытка какой-то осмысленной реакции на нечто, выходящее за рамки всякой логики. Поэтому не следует удивляться, что художник берет в нем верх над летописцем войны, а проблемы построения пространства картины оказываются важнее изобразительной фактографии (что не мешает его картинам быть безупречными и первоклассными историческими документами).

В «Балканской серии» столкновение художественного с иррациональным достигает высшего накала. Уже едва справляясь с ужасами предметного мира, художник позволяет чему-то беспредметному просочиться в пространство его картин. В одних огромных многофигурных композициях многочисленные фигуры военных превращаются как бы в «орнаменты из тел» (метафора подсказана Ниной Котёл) и таким образом утрачивают свою предметность. На других полотнах фигурки участников изображаемых событий занимают незначительную часть поверхности холста и могут быть счесть композиционно, а более значительная часть композиции заполнена какими-то бесформенными дымами или туманами, как будто какая-то беспредметная стихия вытесняет фигуративную компоненту на периферию художественного пространства. Наконец, кульминацией «беспредметного вектора» верещагинской живописи можно



Царская астрономия
Небо в горошек

счесть «Казнь заговорщиков» — колоссальное полотно, на котором, учитывая размеры картины, не изображено почти ничего: только какие-то спины в шляпах и котелках, силуэты жандармов, едва угадываемые фигуры народовольцев вдаль, а в основном — снегопад и серый туман.

Разумеется, приписывать «беспредметность» отдельным работам Верещагина — это слишком смело. Разумеется, эта беспредметность совсем другого толка, чем беспредметность Малевича. В ней нет ничего космического и надмирного. Она отталкивается как раз от предметного мира, эксцессы которого невозможно осмыслить, но невозможно и игнорировать. Искусство, как и у Малевича, оказывается привилегированным средством для сохранения эмоционального равновесия, и в то же время оно лишено каких-либо привилегий и обращается к зрителю за соучастием. В творчестве Верещагина очень выпукло проявляется антиномичный характер искусства. На его примере видно, как корабль воображения и творчества движется между Сциллой предметной конкретики и Харибдой беспредметной отвлеченности, между страстными эмоциями и внятной рефлексией.



Поэт и Царь Горох

Демаркация и эволюция

Задумавшись об антиномиях искусства на выставке в ГТГ, автор этих строк (а. э. с.) для собственной персональной выставки в Музее Сидура (куратор Ярослав Алёшин) выбрал название «Антиномия художественного разума», а заодно и создал портрет Верещагина специально для этой выставки. Но открывали экспозицию портреты не художников, а теоретиков (хотя и не искусства как такового по преимуществу, однако с мощным художественно-теоретическим потенциалом), неких воображаемо-мыслимых фигур-проводников — Карла Поппера, Джона Зерзана и Ольги Фрейденберг.

Карл Поппер, в отличие от первооткрывателя антиномий Иммануила Канта, не выводил искусство из-под суверенитета разума, чистого или практического, уделяя ему место в зоне простой способности суждения. Для Поппера важна демаркация между наукой и ненаукой, между самокритическим умственным поиском и самоуверенной умственной агрессией. Зато эволюция науки, являясь прямым продолжением природной эволюции, может заниматься с искусством в широком смысле общим делом. Ведь для постановки проблем познания и выработки научных ги-

потез нужно воображение, а искусство — это и есть всеобщая лаборатория воображения. Вот только возможна ли в искусстве самокритичность, подобная научной?

Ольга Фрейденберг, занимаясь атомическим разбором эволюции архаических мифов и представлений, показывает внутреннюю причудливую логику образов-понятий и их метаморфоз, их прихотливую и с трудом уловимую связь с реальной действительностью, задачи которой более точно и непосредственно могут решаться на бессознательном сенсорном уровне.

Но если О. Ф. осторожно говорит об автономии языка и культуры по отношению к ее живым носителям и детально демонстрирует происхождение этой автономии, то радикальный неоруссоист, анархопримитивист Джон Зерзан прямо заявляет, что человеческая культура и цивилизация враждебны человеку. Они отчуждают человека от природной среды и даже от собственной человеческой природы, превращая его в машину или зомби. В отрицании сомнительных благ цивилизации он идет гораздо дальше Руссо, впервые использовавшего термин римского имущественного права *alienatio*, отчуждение, в антропологическом и социальном ключе. По мнению Зерзана, все беды не только от науки и искусства, но и в целом от языка, счета, представлений о времени, от земледелия и от привычки жить в стенах и под крышами жилищ. Путь к спасению вырождающегося человечества — отказ от одомашненности и возврат в леса к состоянию счастливого безъязычия и безвременья.

Именно такой «безумный» (эксцентричный) Зерзан обычно всем известен. Но, как и полагается любому интеллектуальному провокатору, Зерзанов несколько, по меньшей мере, два. Есть еще Зерзан, который очень дифференцированно разбирает историю музыки, предлагая свою теорию полифонии и тональности, восходящую, разумеется, к Адорно. Говоря о музыке, он, хоть и со всем скепсисом, допускает постановку вопроса о том, может ли отчуждение, отрефлектированное в искусстве, быть «эффективным способом борьбы против отчуждения в обществе». Зерзан, конечно, ответил бы на такой вопрос отрицательно. Но обнадеживает сама постановка вопроса.

Иосиф Бродский, говоря о поэзии Константина Кавафиса, выражается чуть более оптимистично: «...Кавафис понял, что язык не является инструментом познания, но инструментом присвоения, что человек, этот природный буржуа, использует язык так же, как одежду или жилье. Кажется, что поэзия — единственное оружие для победы над языком его же, языка, средствами». Возможно, кому-то удастся соединить оптимизм Бродского в отношении поэзии и искусства с оптимизмом Зерзана в отношении человека. Ведь, по его мнению, «природный» человек вовсе не собственник, и возврат к природе — это вовсе не возврат в животное состояние. Человек способен выполнять свои экологические функции в полном содружестве с природой, не отчуждая ее от себя как набор предметов, полезных или ненужных, рассматривая все вокруг с точки зрения природных ресурсов.

Не труд и язык создали человека, а человек однажды совершил ошибку, придумав язык и другие символические системы, и обрек себя на изнурительный и безрадостный труд. С тех пор все чувства отчужденного человечества («простые человеческие чувства») превратились в модификации чувства собственности и чувства страха. Нужно восстановить «эмоциональное здоровье» и от невротической словесной коммуникации вернуться к экстрасенсорике и телепатии. Нужно вернуться к собирательству и охоте в свое удовольствие, отнимавшим не более трех часов в сутки, а еще и к всеобъемлющей лени, добавил бы Казимир Малевич, автор трактата «Лень как единственная истина человечества».

Ну что ж, даже при всем обаянии идей Зерзана, даже признав, что язык и символическая культура, включающая в себя и искусство, — все это было ошибкой, придется все-таки признать и то, что ошибка эта уже была однажды совершена, причем давно, и исправить ее одним махом не так-то просто. Нужно, наверное, согласиться с Поппером, что вся эволюция и природы, и человека — это цепь проб и ошибок. Именно это основной мотив эволюции и в природе, и в умственном поиске, а не дарвиновский естественный отбор.

Но тогда нужно признать, что эволюция — это не история возникновения и исчезновения отдельных видов. Эволюционируем все вместе, вся природа и человеческая культура вме-

сте с ней. Это, разумеется, не безусловный прогресс, так как все приобретения неизбежно сопровождаются потерями. Нужно, очевидно, сжиться с мыслью, что цель эволюции неясна и ее направление не может быть предсказано. Но эсхатологическая потребность вряд ли легко устранима, и одной из привычек культурного человечества является некий выразительный и определенный образ будущего. Одной из популярных версий модернизированной эсхатологии является космизм, предполагающий обязательное переселение человечества за пределы планеты Земля. Эти идеи особенно близки нашим соотечественникам, и об одной из художественных выставок, посвященных русскому космизму, а. э. с. уже писал (см. «ХЖ» № 104. С. 204), а в одной и сам принял участие. Выставка так и называлась, «Русский космизм», и была показана в 2011 году в галерее «Арт.ру», а ее куратором и одновременно тоже участником выступил Георгий Острецов.

А. э. с. представил на ней инсталляцию «Летающие тарелки». В пространстве галереи были подвешены около дюжины расписанных эмалированных тазов и тазиков. На них изображалась трескающаяся эмаль, а из-под эмали выглядывали лица с приоткрытыми ртами, как бы поедающие эту эмаль. Гротескный образ человечества, питающегося самим собой. На одном тазу, самом большом, был нарисован комикс — лекция космиста Вернадского об автотрофии (самопоедании), то есть о человечестве будущего, получающем еду практически из ничего.

Ничто не может гарантировать, что человечество, отправившись на ПМЖ в космос, сумеет сохранить привычный земной образ жизни. Может быть, придется жить в летающих тарелках. Но не факт, что удастся сохранить и свой земной образ. Возможно, летающая тарелка — это сам человек будущего, своего рода «тело без органов» (термин Делёза). Без органов и без привычных для нас чувств, сформировавшихся за миллионы лет пребывания в земной природной среде, которую вряд ли в том же виде удастся найти за пределами Земли. А иначе в космическую эмиграцию надо отправляться не только всем миллиардам земного населения, плюс все еще не подсчитанному числу воскрешенных по канонам космизма предков. Нужно брать с собой и животных,

и растения. И, может быть, их всех воскресить, включая исчезнувшие виды? Ведь их влияние на наш образ и самочувствие невозможно недооценивать. И кстати, почему Ной брал с собой в ковчег только пары животных, но ничего не сказано об образцах растений? Или растения не тонут?

Программа космистов не менее эксцентрична, чем программа Зерзана. Но, вероятно, без эксцентриков нельзя. Их идеи щекогут чувства и проводят мысль в движение. И каждый вправе выбирать себе эксцентриков по вкусу.

Это не стена

Но вернемся в музей Сидура в 2018 год. То ли на исходе палеолита, то ли во время неолитической революции происходит и возникновение языка, и открытие времени и счета, и изобретение земледелия, и одомашнивание прирученных животных и самого человека, прежде вольного охотника и собирателя. Тогда же возникают и первые символические системы, в том числе и искусство. Размышления о коннотации искусства и агрикультуры, о генетической связи образов-понятий, культурных растений и общественных отношений, основанных на господстве и подчинении, явились одной из причин создания живописной серии, посвященной персонажу Царя Гороха. Серия картин, в эстетике близкой к комиксной, представляет собой некий открытый ряд образных ситуаций, предполагающий творческое соучастие зрителя, имеющего право по своему додумать так окончательно и не рассказанный комикс о растительном персонаже. Художник же позволил себе надежду на то, что ему удалось создать многогранный образ-метафору.

Надежда эта стала еще живее, когда в процессе работы над созданием полотен пришлось наткнуться на информацию о том, что некоторые специалисты по неолиту высказывают удивительную версию возникновения земледелия. Это не просто версия, а поразительная *инверсия*. Биологам ведь известно, что многие растения могут использовать в своих интересах и животных, и особенно насекомых. Так вот, делается предположение, что это не человек окультурил какие-то дикие растения, а некоторые растения, прежде всего злако-

вые, приручили человека, внушив ему убеждения в своей съедобности, полезности и соблазнив преимуществами сбора гарантированного урожая по сравнению с собирательством где попало. А поступили они так потому, что без помощи человека они не в состоянии были сами полностью созреть, и им нужен был защитник от «сорняков». Одним из таких растительных хитрецов мог быть и горох.

Поистине, современная эстетика, сомневающаяся в правомочности классических представлений об авторстве, скоро должна будет пересмотреть и понятие соавторства и коллективного творчества. Уже совсем скоро не только художники-авторы будут лишены исключительных прав на искусство, но и человеческие сообщества должны будут признать соавторство всей природы, всех ее представителей, животных, растений и т. д., причем не в качестве источников вдохновения, а в качестве прямых агентов.

Разумеется, это был тоже *эксцентрический* пассаж. Но эксцентрический образ-метафора, вызвав ряд ассоциаций, в том числе напомнив выражение «об стенку горох», позволяет перейти в зону открытых вопросов и диалога со зрителем. Она принимает форму видеоинсталляции. На стену проецируются титры «Это не стена»², затем в первой сцене показываются листы бумаги, на которых фломастером нарисованы блоки некоей стены. Затем становится ясно, что эти листы находятся в горизонтальном положении на полу. Эти же реальные листы в том же порядке, что и в видео, вертикально размещены на соседней, перпендикулярной к видеопроекции стене. Последующие сцены «Это не горох», «Огорошивание», «Горохом по лбу», «Огорошивание-2», как и весь видеоряд в целом, выступают парафразом магриттовской «Это не трубка» и других подобных работ Магритта. Продолжая магриттовскую линию выявления парадоксальных, отчужденных отношений между символами и предметами, видеоинсталляция обращает внимание на символичность предметов и предметность символов, на их тождество и взаимопревращаемость и в то же время на фундаментальную отчужденность от самих себя. Стена — это и предмет, но это и метафора непонимания, отчуждения, и в то же время безопасности, возможно, иллюзорной. Разобраться с этим предметно-метафорическим

богатством или нищетой зрителю предлагается самостоятельно в диалоге с произведением, в ходе которого, кто знает, возможно, возникнет некая, если не беспредметная, то помимо-предметная или запредметная гиперсенсорная чуткость.

Верещагинская холодность, так шокировавшая в свое время современников, давно уже превратилась почти в нормативный постмодернистский cool. Художник обязан быть сдержанным, последнее слово всегда за зрителем — эту идею развивал еще Дюшан. Но для него столь же актуальной оставалась коннотация искусства и эмоции (art may be bad, good or indifferent, but, whatever adjective is used, we must call it art, and bad art is still art in the same way that a bad emotion is still an emotion). В наше время, осознавая важность зрительского эмоционального соучастия, художники нередко используют ухищрения интерактивного и партиципаторного искусства, буквально физически вовлекая зрителя в свои собственные творческие начинания.

На выставке Сидура подобное вовлечение приняло форму финисажа с музыкально-поэтическим перформансом. Последним стихотворением было:

О, однозвучных песен красота
О, однозвучных песен
О, однозвучных
О
О
О
О
О
О

Как только отзвучали восклицания «О», Евгений Куковеров, Илья Бухарин и Геннадий Ким приступили к игре на своих инструментах. Но Олег Елисеев внезапно и по собственному почину тут же принял эстафету чтеца и продолжил выкрикивать и пропевать «О», и его голос по громкости не уступал звуку гитар, ударных и фортепиано на протяжении всей их игры. Автор стихотворения тоже время от времени участвовал в выкрикивании и пении «О». Междометие «О» выражает самые разные виды волнений и чувств. В то же время О — это символ, обозначающий ничто.

Г. Л.

Москва–Нюрнберг, 2018–2019

P.S.

Из читанного на закрытии выставки в Музее Сидура

Дружи с искусствами, художник,
С движеньем умственным дружи,
Беспечной радости заложник,
В глубокий ящик уложи
Пружинку, цепь и циферблат.
Ты не сестра им и не брат.

Раздастся треск, просвищет вихорь,
Но руки творчество струят,
Звезда подмигивает тихо
Зрачку, и вновь цветет земля.

Как сладко не иметь талантов!
Как хорошо бездарным быть!
И легок бег, и ноль каратов,
И так космологична прыть
Овладевания пространством,
В котором мы, как иностранцы,
Не понимаем ни бельмеса,
Лишь нюхая благоуханья леса.

И я там был, иль только спал,
Текло там что-то и куда-то...
Не ведал Гелиогабал,
С кем поделиться сахарною ватой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Дюшан М. Творческий процесс // *Художественный журнал* № 12 (1996). С. 4–5.

² Георгий Литичевский «Это не стена», видео, доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=GSOZa-ICRLAE>. Ссылка приведена по состоянию на 19 января 2019.

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.



Майкл И. Смит «Без названия», 2015. Инсталляция.
Предоставлено автором.

Иван Новиков

Вблизи присутствия

Когда-то давно в искусстве существовали особые «места силы», такие как Париж, Нью-Йорк или Берлин. Художники со всего мира стремились в эти города, чтобы познакомиться с самыми новыми и передовыми веяниями культуры. Многие из них оставались там навсегда и сами становились частью этого модернизационного процесса.

Поколение нулевых не застало эти «благословенные» времена. Да и сама идея вертикальной централизации культуры представляется пыльным анахронизмом. В искусстве колониальная природа феномена «метрополий» известным образом была связана с имперской историей Европы. Но если существование такого рода «столиц» в XX веке было еще объяснимо социополитическим наследием, то в нашем столетии эта «дикость» стала очевидной. В противовес модернистской идее цивилизационных центров в нулевые годы, во многом вторя движению антиглобалистов, явно усилилось стремление к децентрализации. Стратегии горизонтализации и концепции сопротивления новым формам империализма разрабатывались с учетом все расширяющейся сети интернета.

Не подключенные к зарубежным художественным процессам молодые деятели культуры жили в своих «медвежьих углах». Невозможность причаститься «живым дыханием» глобального мира искусства приводила к бессистемному самообразованию. Знания о художественной истории черпались из разрозненных сайтов и блогов. С середины нулевых стали издаваться книги, которые заменяли учебники. Что-то можно было почерпнуть и из печатных СМИ. Но при всех формах эрзац-образования и освоения культурного опыта XX века, фундаментальной проблемой оставалась исключенность из глобального контекста искусства. Молодые художники за-

частую плохо знали интересы и чаяния сверстников за рубежом, так как не имели возможности посещать выставки в Берлине, Лондоне или Нью-Йорке. А различные критические обзоры в отечественной и зарубежной прессе, если и закрывали эти лакуны, то лишь фрагментарно.

Интернет переломил эту ситуацию. Любой человек при определенных знаниях английского языка, а чуть позднее и без них, получил возможность познакомиться с самыми последними, самыми актуальными выставками в мировых центрах искусства — в нью-йоркском P.S. 1, базельском Кунстхалле или в парижском филиале галереи Мариан Гудман. Если все нельзя посетить, то увидеть возможно практически все. Тогда и начало формироваться новое поколение художников, для которых именно сеть стала главным источником познания. И к сегодняшнему дню «уберизация» оказалась повсеместной формой «демократизации» художественного производства.

Кажется, протяни руку к браузеру — и вот оно! Все открытия словно на ладони, теперь каждый в курсе последних событий глобального art world! Регулярные обзоры и отчеты с выставок стали наполнять сайты и блоги. Сначала Tumblr, а затем Instagram обеспечили нескончаемый поток «свежего» искусства. Естественно, появились и специальные сайты-агрегаторы¹, которые стали публиковать присланные им материалы о выставках. Причем некоторые из них, например, e-flux, создали из подобной практики успешную бизнес-модель, ставшую самостоятельным художественным проектом. (Особо следует отметить

непропорциональный перевес в количестве подобных отчетов в сторону галерейных выставок, нежели музейных. И это можно понять, так как именно коммерческие институции наиболее заинтересованы в медийной огласке своих проектов.)

Принцип доступности и своеобразной горизонтализации позволил тысячам и миллионам людей приобщиться к «эзотерическому», недоступному миру искусства. «Селфи» и «геометки» из музеев и галерей перестали быть сугубо пользовательской инициативой. Теперь организация места для фото и формулировка звонких хэштегов — задача PR-отделов институций. Сделать выставку фотогеничной оказалось подчас важнее, чем артикулировать новый художественный нарратив. Благодарная идея всеобщей цифровой инклюзии распространилась на саму методику производства культуры. Но из этих, по-своему замечательных достижений вытекает несколько важных последствий.

Во-первых, ощущение сопричастности к некоему всемирному культурному процессу порождает опьяняющее чувство равенства. Кажется, будто Instagram позволяет быть одинаково увиденным и художнику из Бостона, и из Киншасы или Нарьян-Мара. Уместно вспомнить максиму Уорхола, что «президент пьет кока-колу, Лиз Тейлор пьет кока-колу, и только подумай — ты тоже можешь пить кока-колу»². Сходный процесс демократизации потребления происходит и сейчас: буквально каждый может получить свои пятнадцать минут славы, но все же в каждом регионе она будет разной. Фундаментальное неравенство не решается подключением к агрегаторам, в том числе по причине системных ограничений в сетевом доступе. И «цифровой барьер» — лишь самое очевидное из этих препятствий.

При этом интересно, что самыми заметными становятся те образы, которые наиболее релевантны конкретной сети. В случае Facebook или Instagram кажется очевидным, что программные алгоритмы выводят в «топ» те публикации, которые лучше соответствуют концепции этих медиа. Но сходная ситуация прослеживается и в выставочных агрегаторах, таких как Contemporary Art Daily, Art Viewer и подобных. Технические требования к фотографиям и стилистическое соответ-

ствие редакционной политике формирует определенный тип экспозиции, который некоторые кураторы и художники называют «канонем современного искусства». В своей наиболее радикальной форме он сводится к максимальной «оптимальности» выставки для ее фотодокументации³.

Во-вторых, сетевые агрегаторы рожают чувство, что почти любая выставка находится на расстоянии вытянутой руки, достаточно просто заглянуть в интернет. Пожалуй, с определенными оговорками, это верно по отношению к выставкам в далеких городах и странах. Но постепенно, не вполне ясно в какой момент, такая логика распространилась и на художественные события, проходящие совсем рядом. Зачем идти на выставку, если можно посмотреть отчет о ней в соцсетях? (Уместно будет вспомнить определение ауры как «удивительное ощущение дали»⁴, данное Вальтером Беньямином. Именно оно истончается в первую очередь средствами глобальной сети. Правда, важно заметить, что Беньямин говорил не только и не столько о пространственных расстояниях, сколько о дистанции образа. И тем не менее, используемый им, пусть и в кавычках, термин «приближение» крайне показателен в контексте его природного определения «ауры».)

Конечно, вернисаж как особая форма художественной жизни, как светское мероприятие не перестало аккумулировать публику. За исключением открытий и финисажей зритель не видит смысла посещать выставки. Да и возможно ли на них толком что-то увидеть? Нет нужды смотреть на произведения живую, разве что вы ищете какую-то допотопную «ауру»!

Таким образом, любая выставка становится равноудаленной и равнодоступной, вне зависимости от физических расстояний. Все вышесказанное касается и лекций, и круглых столов, и кураторских экскурсий, и даже перформансов.

Присутствие на выставке не есть сегодня обязательное условие встречи с искусством. Уместнее будет сказать, что в условиях Web 2.0 — это лишь один из возможных сценариев художественной апперцепции. Посещение музея или галереи ради конкретного экспозиционного события, особенно вне открытия, означает невероятно щедрый кредит

доверия, выданный авторам. Саму же выставку, причем уже любого формата и бюджета, всегда можно посмотреть в виде фото- или видеоотчета в соцсетях и прессе. Более того, организовать выставку, которая сумеет ускользнуть от всевидящего ока цифровой документации, представляется трудно выполнимой технической задачей.

В результате подобных рассуждений возникает парадоксальный вопрос — нужно ли вообще встречаться с искусством вживую?

Подобная формулировка вопроса очевидным образом наследует беньяминовскому исследованию феномена «ауры». И в некотором роде сетевые агрегаторы сегодня выступают как новая форма массовой воспроизводимости искусства. Но не углубляясь в почти вековую традицию осмысления медиа, заложенную Беньямином, нужно отметить несколько важных для нашего дня моментов.

То, что в начале XX века воспринималось как нечто массовое и лишенное консервативной авторской подлинности, — теперь предстает как носитель особого чувства присутствия. Кинотеатр оказывается волшебным местом силы, а проекционная комната с ванночками и закрепителями — аналогом мастерской романтического гения. Неизбывное очарование аналоговыми медиа, по замечанию Клер Бишоп, в немалой степени свидетельствует об их товарно-авторской ценности⁵. Феномен «теплого лампового звука», ставший сетевым мемом, сегодня по-прежнему характеризует большую часть выставок. Многочисленные слайд-проекторы, кинескопные телевизоры, виниловые пластинки и фотографии ручной печати эстетизируют доцифровые технологии и стараются передать зрителю «аутентичное» переживание времени. Внимание акцентируется на специфичной материальности носителя. Его шероховатости, технические помехи и сбои создают ощущение сопереживания технологии как антропоморфного, соразмерного человеку процесса в противовес страху дегуманизированной «цифры».

Но эта характерная черта выставочного процесса 2010-х годов сейчас приобретает



Майкл И. Смит «Без названия», 2015. Инсталляция. Предоставлено автором.

второе важное измерение. Повышенный интерес к материальности произведений и, в известном смысле, театральность художественных поисков последних пяти лет приводит к воспроизводству метафизики присутствия. Категория «ауры», столь критикуемая в XX веке, возвращается как логическое развитие идеи дематериализации искусства.

Следует заметить, что сегодня говорить о фетишизации произведения⁶ как такового уже не представляется корректным. Конечно, рынок искусства по-прежнему возводит картину, фотографию или скульптуру в статус объекта вожделения, но художественная работа теперь скорее оказывается поводом для разговора о той конструкции нематериального производства, результатом которого она является. И в этом смысле зрителю уместнее становиться не участником парципаторной структуры выставки, а ее свидетелем.

Живое, оффлайновое посещение выставки — не только попытка увидеть оттенки цвета, переливы пространства или капельки пота на теле перформера. В ситуации тотальной цифровой репрезентации видеть искус-

ство — значит нечто большее, чем пятьдесят лет назад. Присутствие на художественном событии оказывается процессуальным актом свидетельства ее подлинного существования. Человек, лицезреющий инсталляцию, видео-проекцию или любое другое медиа — выступает как очевидец, способный подтвердить реальность этого события. Эта новая роль зрителя связана с тем, что любое пространственное, не говоря о плоских, произведение может быть смоделировано в цифровом виде. А его сетевая репрезентация вовсе не обязательно является документацией⁷. Примеров бытования такой сугубо цифровой формы искусства — не счесть как в России, так и во всем мире.

Однако в условиях агрегаторного состояния художественного процесса важным является не только опыт свидетельствования подлинности бытия произведения, но и опыт выставочной аффектации. Зритель, сталкивающийся лицом к лицу с физиологически ощущаемой и осознаваемой плотью искусства, и воспринимает его не как идеалистический конструкт. Все малозаметные факторы и контексты — нервничающий автор, капли краски на полу, шероховатости стены, мер-

цающий свет, увлеченные смартфонами медиаторы и многое другое — создают особую чувственную фактуру выставки. Неуловимое наличие атмосферы делает очевидцев носителями дискретного переживания искусства.

Подобно тому, как многие минималисты с педантичным трепетом относились к тонкостям пространственного инсталлирования, так и сегодня многие художники осмысливают валеры чувственного переживания своих проектов. Работа определяется уже не набором концептуальных структур и формальных решений.

Цифровая, при всем широком поле значений, репрезентация неспособна вместить всю полноту зрительского опыта. «Суть телеприсутствия заключается в антиприсутствии»⁸ — в этой лаконичной формуле конституируется идея нового типа внесетевых культурных практик. Задача искусства — формирование присутствия. Уже не ситуации, как это было десять лет назад, а иного, пусть и родственного, типа художественного восприятия.

Важным становится все: солнечные блики, атмосферное давление, состояние опьянения публики — и так вплоть до аромата парфюма автора. Зритель, принявший решение посе-



Майкл И. Смит «Без названия», 2018. Инсталляция. Предоставлено автором.

тить выставку, погружается в акт свидетельствования ускользающей реальности художественного опыта. Метафизика присутствия, не редуцируемая к цифровым аналогам, предстает как нечто требующее подтверждения своего существования. Сегодня не фетиш объекта, но переживание его бытования в материальном мире предьявляется подлинной структурой ауры искусства.

Контрапункт ко всеобъемлющему проникновению интернета, свидетельское восприятие художественного события кажется исключительно эгалитарным. Оно не предполагает тотальную инклюзию глобального зрителя, но предлагает единение в опыте. В противовес демократизирующей доступности каких угодно выставок на сетевых агрегаторах, оно уравнивает всех очевидцев в их сопереживании искусства. С известными оговорками это напоминает ситуацию, принятую в некоторых религиях, когда каждый прихожанин после свидетельствования собственной веры становится равен в глазах всеобщей любви. Чувственный опыт, не сводимый к увиденному или услышанному на выставке, демократизирует его свидетелей.

Даже в XXI веке живое присутствие все еще содержит огромный художественный потенциал⁹. И он проявляется не только в перформативных практиках, где это кажется очевидным. «Эстетика свидетельства» распространилась далеко за пределы процессуального искусства. Множатся выставочные проекты, в которых зрителя привлекают в качестве «очевидца» события, человека, чье восприятие получает заверяющую интенцию.

Несколько особняком стоят произведения, которые сами есть свидетельство и могут находиться как в художественном, так и в уголовно-политическом дискурсе. Они также артикулируют позицию «подлинности» своего существования, осмысляя искусство как этически ответственную культурную практику, в которой недопустима «постправда». При этом зритель в такого рода исследовательских или даже расследовательских практиках также оказывается в роли свидетеля, правда, чаще на стороне обвинения, чем защиты. Но при некоторых пластических различиях логика подобных проектов вполне соответствует идее «присутствия» как принципиального условия эстетического высказывания.

Выступая как оппозиция засилью виртуальной правды, чье бытие не может быть верифицировано, институции, кураторы и художники сегодня ищут материального противовеса засилью сетевого миража. (Иногда это принимает курьезные формы неоконсервативного примитивизма; такие случаи обойдем молчанием как классическую форму реакции.) Физическое ощущаемое присутствие — выступает не только гарантом существования художественного высказывания, но и как особый солидаризирующий и объединяющий опыт. И если «суть произведения утрачивается где-то на пути от места его создания (мастерской) к месту его потребления (выставка)»¹⁰, то, быть может, не стоит терять последние нити художественного смысла, довольствуясь обманчивыми сетевыми документациями?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Джозелит Д. Об агрегаторах // *Художественный журнал* № 93 (2015). С. 112–123.

² Уорхол Э. *Философия Энди Уорхола*. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2014. С. 111.

³ Abrams L. *Flatland* // *Ofluxo.net*, 2017, доступно по <http://www.ofluxo.net/flatland-by-loney-abrams/>.

⁴ Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* // *Учение о подоби*. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2012. С. 198.

⁵ Бишоп К. *Цифровой раскол* // *Художественный журнал* № 96 (2015). С. 49–57.

⁶ Беньямин В. Эдуард Фукс, коллекционер и историк // *О коллекционерах и коллекционировании*. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. С. 67–68.

⁷ Серкова Н. *Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство* // *Художественный журнал* № 104 (2018). С. 57–61.

⁸ Манович Л. *Язык новых медиа*. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2018. С. 213.

⁹ Pirici A. *Performance as Conjuring* // *Texte zur Kunst* № 110 (2018). P. 74.

¹⁰ Бюрен Д. *Функция мастерской* // *Художественный журнал* № 90 (2013). С. 101.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Анна Удденберг «Кулак с французским маникюром», 2011. Пенопласт, эпоксидная смола, стекловолокно, краска. Вид экспозиции на групповой выставке «Круиз», куратор Даниэль Иинатти, паром Мариэлла в Балтийском море, 2017.

Наталья Серкова

Запрещенный прием: об ауре и порнографии искусства

Почему мы так любим смотреть голливудские фильмы? Большинство, наверное, сразу же возразит, что не любит и никогда не любило, но даже им, я думаю, сложно будет отрицать силу этого *guilty pleasure* в такие моменты, когда необходимо поднять себе настроение и одновременно с этим расслабиться. За предоставление этого ходульного эстетического удовольствия критика с левой стороны уже давно ставят голливудские фильмы в один ряд с вопиющими примерами продуктов капиталистической системы, развращающих обывателя и погружающих его в состояние экстатического гипноза. Для того, чтобы потребитель от рождения до самой смерти не был знаком с трезвым состоянием ума, капитализм пускает в ход все, что только успел придумать (или апроприировать): бесконечное развлечение, навязанное потребление, фастфуд и сладкую газировку и, конечно же, секс. Колоссальная власть порнообразов, готовых захватить наше сознание везде и повсюду, — всевозможные интерпретации этой максимы давно стали общим местом критики капитализма. Очевидно, что в своем следовании этой логике критика так или иначе приходит к простому в своей однозначности заключению: любой аффект, испытываемый индивидом от столкновения с буржуазной реальностью, несет в себе обман этого индивида, его эстетическое порабощение и гражданское бессилие.

Авторы, протестующие против этой самой буржуазной реальности, но при этом активно работающие с темами аффектации и секса, всегда однозначно и открыто заявляли о своей обособленности от магистрального социокультурного дискурса. Маркиз де Сад, Бодлер, Батай, Бретон, Брюс Лабрюс с его знаменитым тезисом «Мастурбация — это

контрреволюционно» из фильма «Малиновый рейх» — в своей работе (и иногда в жизни) декларативно занимали контркультурную позицию, предъявляя иной, освободительный потенциал аффекта. Подобная артикулированная декларация являлась пропускным билетом по ту сторону «обывательской» культуры и оправдывала для культуры «интеллектуальной» обращение авторов к тому, что, казалось бы, с потрохами было съедено и переварено рынком и капиталом (пример де Сада в этом случае можно рассматривать как протоконтркультурный жест автора, и жизнью, и творчеством выступавшего против режима победившей просвещенческой этики).

К началу второй половины прошлого века такая тенденция привела к тому, что чувственные эффекты, которые было способно вызывать искусство, стали приобретать свое право на существование только после того, как целесообразность этих эффектов фиксировалась непосредственными участниками художественного процесса. В качестве проблематичного такое положение дел в 1964 году обозначила Сьюзен Сонтаг в своем эссе «Против интерпретации». «Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир “смыслов”. Превратить мир в этот мир. (Этот! Будто есть еще другие.)»¹, — пишет она, называя интерпретацию реакционной, трусливой и удушающей деятельностью, убивающей объект искусства как таковой. Только после навязывания объекту искусства тяжелой цепи смыслов этому объекту разрешалось доставлять зрителю ненавязчивый, волнующий только в разумных пределах эстетический эффект. Избегать интерпретации, которая одновременно легитимирует эстетический эффект, содержащийся



Анна Удденберг «Режим транзита — Abenteurer», 2014–2016. Вид экспозиции на групповой выставке «Товаризация любви», куратор Хлоя Перрон, галерея Камеля Меннура, Париж, 2017.

в объекте искусства, и вместе с этим кастрирует объект искусства, так что эффект заранее рамируется и ослабевает, по Сонтаг, возможно. Для этого необходимо создавать «вещи, лицо которых настолько чисто и цельно, которые настолько захватывают своим напором и прямоотой обращения, что могут быть... только тем, что есть»². Подобных примеров среди современного ей изобразительного искусства Сонтаг не находила, в то время как сегодня мы можем наблюдать объекты искусства, функционирующие именно в описанном Сонтаг режиме³. Процесс эмансипации объекта искусства от предвещающих его интерпретационных моделей происходит прямо на наших глазах, а одновременно с этим логично встают вопросы: каким образом нам следует выстраивать новую модель восприятия искусства, что эта модель будет в себе содержать и на чем она будет основываться?

Давая свой ответ на эти вопросы, Сонтаг завершает эссе таким тезисом: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства»⁴. Вместо того, чтобы бесконечно расколдовывать объект, выплескивая вместе с водой ребенка, она предлагает прислушаться к объекту искусства, его голой материальности

и формальной данности. За объектами нет другого, лучшего мира, объект встает перед нами таким, какой он есть — и это одновременно шокирует и отупляет зрителя, не знающего, куда девать глаза и где укрыться, желаящего в одно и то же время продолжать смотреть на объект и отвернуться от него. В похожих выражениях двадцать лет спустя после Сонтаг Бодрийяр опишет способ функционирования порнографии, этого лощенного продукта развитого капитализма. Но сегодня мы знаем, что и внутри порнографии возможно дискурсивное сопротивление — к примеру, там, где его создатели заявляют свою принадлежность к феминистскому дискурсу. И здесь, как мы видим, артикуляция различий продолжает играть образующую роль, в то время как вопросу о том, чем именно феминистское порно отличается от порнографии белых гетеросексуальных мужчин, отводится место второго плана.

Но что, если художник не делает заявлений о собственной протестной позиции, создавая при этом искусство, обладающее ярко выраженным аттрактивным эффектом, волнующее зрителя и раздражающее его эстетические рецепторы? Будем ли мы правы, если, исходя

только из этих двух обстоятельств, причислим его к стану порнографов неолиберальной культурной индустрии? Или, помня о выводах, сделанных Сонтаг, попробуем нащупать другой путь анализа? Мы уже успели привыкнуть к тому, что искусство, занятое критикой тех или иных проявлений господствующего порядка, как правило, представляет нам либо эстетику сдержанного или даже откровенно скучного формального языка (как в случае с исследовательскими и архивными проектами, сконцентрированными вокруг своего текстового содержания и процессуальности приуроченных к ним публичных обсуждений), либо эстетику, нарочито отталкивающую (как в случае с такими художниками, как Томас Хиршхорн или Кристиан Болтански). В обоих случаях подобные проекты оказываются рамированы предупреждением о том, что содержание такого искусства следует впереди его формальных особенностей. Возможно, настало время поговорить о появлении новой эстетики — эстетики искусства, не чужающегося популярного выразительного языка, но выстраивающего собственные принципы его применения; не делающего публичных заявлений о создании альтернативных историй, но одновременно с этим функционирующего подобно неуловимой блокчейн-сети; концентрирующего свое внимание в первую очередь на материальности объекта, а не на его возможных интерпретациях; короче говоря, поговорить об эстетике такого искусства, которое действует методами капитала и в то же время с ним не совпадает.

На первый взгляд, подобное заявление кажется пафосом, едва ли имеющим под собой конкретные основания. В конце концов, как можно настаивать на каком-либо несовпадении, если оно не было зафиксировано в языке, и что же делаю я, обращаясь за примерами к тому или иному искусству, как не интерпретирую его, позволяя эффекту от столкновения с этим искусством случиться «правильным» образом? А также — если искусство, о котором ниже пойдет речь, не служит на стороне тиражируемых порнообразов либерализма, зачем тогда оно само стремится производить такие порнообразы и действовать по присущим им законам? Однако, если мы будем рассуждать в подобном ключе, мы упустим несколько важных моментов, актуаль-

ных для ситуации, разворачивающейся не только в культуре, но шире, в текущем гуманитарном дискурсе.

Я имею в виду попытки, предпринимаемые в современной философии, говорить о вещах и явлениях, знание о которых принципиально выходит за пределы доступного нам способа восприятия и обработки реальности. Заведомо «объясненный» объект при таком подходе остается для нас таким же чужим, недоступным и скрытым, как и до любого объяснения, а его расшифровка не прибавляет к нашему знанию ничего принципиально нового. Эмансипация объекта, позволяющая и нам, в свою очередь, по-новому увидеть этот объект, должна происходить в иной, додискурсивной плоскости. Желательно также, чтобы в процессе своей эмансипации объект, подобно так часто упоминаемому в настоящее время чудовищам Лавкрафта, не отказался вторгнуться в непосредственно близкое пространство наблюдателя, которое тот до этого считал полностью расшифрованным и безопасным. При соблюдении как минимум этих двух условий — нашего отказа отгораживать себя забором заведомо ложных и неполных интерпретаций и интенсивного, шокового взаимодействия объекта с нами — у нас появляется шанс сдвинуть и расширить наше понимание реальности, встать на одну плоскость с тем, что, не в пример человеку, планомерно загонявшему себя в угол корреляционистской моделью познания, вероятно, находится в сети более интенсивных всеобщих взаимодействий.

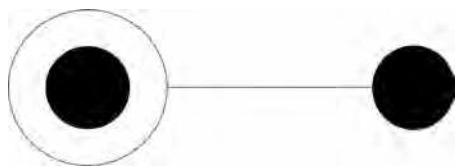
В такой сети взаимодействий объект искусства существует на особом положении. С одной стороны, произведенный человеком, как еще один объект в ряду других, он становится автономен и в определенном смысле скрыт от человека наравне с прочими материальными объектами, находящимися в мире. С другой стороны, он все-таки остается объектом, произведенным человеком, а значит, как будто подчиненным произволу своего автора. С третьей стороны, на протяжении всего Нового времени объект искусства понимался как некая единица, в определенной степени иная по сравнению с объектами не-искусства, производимыми человеком, а значит, он был объектом, обладающим потенци-ей к атаке в духе чудовищ Лавкрафта, только

с несколько иным исходом. Последний из названных моментов и наделяет современный нам объект искусства известной форой в вопросах интенсифицированного воздействия на восприятие потенциального зрителя, в то же время оставляя за собой ту особенность, которой обладают объекты, не только сделанные людьми, — свою утопленность в мире, никогда не доступном для полной расшифровки. И если в определенные периоды существования искусства инаковость достигалась дискурсивным, текстуально ориентированным усилием художника, как в случае с концептуальным, нонспектаклярным или даже постинтернет искусством, то в настоящее время эта инаковость достигается связкой двух особенностей объекта искусства — его формальными характеристиками и методами его репрезентации. Это как нельзя лучше соответствует актуальным способам разглядеть объект — отказавшись от любого заранее данного текста, внимательно наблюдать его поведение и то, как меняется сам объект в этом процессе. В итоге только эти вещи мы и можем фиксировать с определенной долей уверенности в происходящем.

Проблема репрезентации искусства широко обсуждалась на протяжении всего прошлого века. В известном тезисе Вальтера Беньямина уникальный объект искусства лишался своей особенной нематериальной ауры, будучи воспроизведенным в виде двухмерного изображения на фотографии или иными техническими средствами. Несмотря на то, что околумистическое понятие ауры самим Бенямином было в известной степени затемнено (писать о подобных нематериальных субстанциях ясно и отчетливо в принципе является слабо достижимой задачей), его тезис о том, что технически воспроизведенный объект искусства теряет ценность собственного уникального пребывания в мире, довольно однозначен. «Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качеств произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас»⁵, — пишет Беньямин, и это «здесь и сейчас» становится у него еще одним, наряду с подлинностью, качеством объекта искусства, которого этот объект лишается. Лишиться своего «здесь

и сейчас» значит в сущности — лишиться сцепки с реальностью, внутри которой только и могут происходить некие подлинные объекты и происшествия.

Однако Беньямин нигде не указывает на такое понимание реальности, при котором реальность расслаивается на онтологически несводимые платоновские уровни, передвижение между которыми если и существует, то остается крайне затруднительным или вообще невозможным (последнее в принципе нехарактерно для мистического способа описания и восприятия реальности — любой мистик, даже описывая недоступный познанию божественный мир, всегда оставляет для себя лаз, через который он получает мистическое знание). Воспроизведенный объект искусства, по Бенямину, потеряв свою подлинность и свое «здесь и сейчас», мечется в одной плоскости с оригиналом, оставаясь при этом слабым слепком с ауратичного объекта и не обладая собственным местом и временем. Схематично это можно изобразить следующим образом:



Черным кругом я обозначаю сам объект искусства и его воспроизведенное изображение, окружностью — ауру объекта.

При этом воспроизведенное изображение сохраняет прочную связь с оригиналом, так как при разрыве этой связи оно теряет само основание своего существования, а именно — указание на то, что оригинальный объект существует или, как минимум, существовал. В свою очередь, аура, позволяющая происходить эстетическому эффекту разной степени силы при столкновении зрителя с оригиналом, в случае воспроизведенного изображения оставляет ему одно только свойство быть документальным свидетельством существования ауры в некой дали, недоступной для того, кто разглядывает изображение. «Тиражируя репродукцию, она [репродукционная техника] заменяет уникальное проявление [репродуцируемого предмета] массовым»⁶, — и эта массовость в известном смысле пугала Бенями-



Анна Удденберг «Разъединение», 2018. Предоставлено галереей Краупа-Тускани и Цейдлер, Берлин.

на, предъявляя ему самый влиятельный продукт культуры его времени, созданный благодаря техническому прогрессу, а именно — кинематограф. Находясь в непосредственной близости от своего зрителя, не обладая никаким оригиналом, кино становилось не только первой «копией без оригинала» — оно обладало тем свойством, которого у тиражируемого образа, потерявшего ауру, быть, по Беньямину, не могло. Кинематограф был способен производить сильнейший эстетический эффект на зрителя, и для этого ему не нужно было ни дистанцироваться от него, подобно волшебной горе, ни оставаться «единственным и неповторимым», способным заворочить зрительское внимание своей единственностью. Массовая культура пожирала драгоценную и редкую ауру, помещая на ее место чудовище с новым, мутировавшим типом ауры, неконтролируемым и диким.

Эстетический эффект, не дисциплинированный политической (читай: дискурсивной) сознательностью, опасен — не случайно именно этот тезис высказывает Беньямин

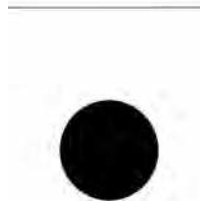
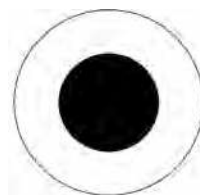
в конце эссе. В этом смысле эффект от столкновения с подлинником искусства никогда не мог стать разрушительным — ведь объект искусства всегда появлялся перед зрителем уже вписанным в определенный смысловой поток, уже обезвреженным, выведенным из античного или средневекового культа, где он когда-то, еще не будучи современным объектом искусства, пребывал. Да, такое выведение, как считал Беньямин, рождало бесконечную цепь автореферентного искусства для искусства, своеобразную теологию искусства, но не лучше ли иметь ее, чем дикого бога покореженной ауры, не считающегося ни с какими оригиналами? В сущности, Беньямин обозначил такой способ восприятия искусства, при котором любой эстетический эффект ощутимой силы, производимый искусством, но при этом не сопровождаемый артикулируемым анализом, считался подозрительным и опасным. Обладающий аурой оригинал конечен, остановлен, имеет координаты и доступен для наблюдения, он выведен из всех возможных контекстов и в буквальном смысле поме-

щен в чистую комнату с приглушенной акустикой. Тиражируемый объект массовой культуры бесконечен и дик, он, как змея, ускользает от любого анализа, рождает сумятицу и хаос и в итоге всегда готов послужить темным задачам антиутопических программ. Не позволить этому объекту обладать собственной аурой для Беньямина было последним шансом культуры на сохранение собственного статус-кво.

Процесс, еще только набиравший обороты при жизни Беньямина, ко второй половине XX века развернулся в полную силу. Грустная настороженность Беньямина сменилась отчаянием тех, кто занимал критическую позицию по отношению к так называемой постмодернистской культурной парадигме. Кроме того, описанный Беньямином способ взаимодействия с объектом искусства, при котором любой чувственный эффект рамируется интерпретацией, стал не просто магистральным, а по существу — единственно верным. Именно против такого подхода выступала Сонтаг, призывая вернуть эротику искусства, и именно такой подход остается главенствующим до сих пор. Тонкость заключается в том, что, в отличие от порнографии, репрезентирующей голую жизнь до любого дискурсивного различения, эротика сама по себе является продуктом определенного дискурса, а именно, если обратиться к трактовке Жана Бодрийяра, — появившегося в Новое время понимания тела как собранного из множества отдельных частей. В этом смысле эротика всегда остается заложницей дискурсивных игр, в то время как порнография существует в голом, додискурсивном поле, тем самым обладая куда большим подрывным потенциалом (в частности, по этой причине те же де Сад, Батай или Лабрюс тяготели именно к порнографическому, а не эротическому письму и изображению). Именно порнографию в первую очередь апроприирует капитал, делая ее одним из универсальных элементов своего социального функционала (и так резонансна, в частности поэтому, политика Pornhub, как будто вскрывающая эту связку порнографии и действий в социальном поле).

Во второй половине XX века Бодрийяр обращается к понятию симулякра, чтобы описать совершенно новый на тот момент способ существования изображений. В описанном им мире симулякр, этот аттрактивный порногра-

фический образ, порожденный неолиберальной парадигмой, отрывается от каких бы то ни было оригиналов и начинает формировать вокруг себя собственную симуляцию. В этой симуляции обречены жить мы все, забывшие о любых уникальности и подлинности. Подлинная реальность больше не способна породить ни новых продуктов, ни аур — вместо нее ауры теперь в неограниченном количестве производятся в мире-симуляции. Любая интерпретация необязательна, эмоциональные эффекты — докручены до предела, чтобы удерживать нас в постоянном наркотическом расслаблении. Доступ к реальности либо закрыт, либо крайне проблематичен и травмоопасен. Симулякры «сами проявляют себя во всем блеске и мощи фaszинации»⁷, они стали «более настоящие, чем их образцы»⁸, в то время как реальный мир оказался погребен под плотной массой автореферентных изображений. Схематично это можно изобразить так:



В нижней части схемы находятся больше не источающие никакой ауры оригиналы, а над ними, в мире симулякров, пребывают сочащиеся ауратичностью многочисленные, оторванные от них копии. Мир Бодрийяра, в отличие от мира Беньямина, раздваивается. Всю сложность попадания на нижний уровень и перемещения между уровнями наглядно показали сестры Вачовски в «Матрице» — чтобы осуществить перемещение и при этом

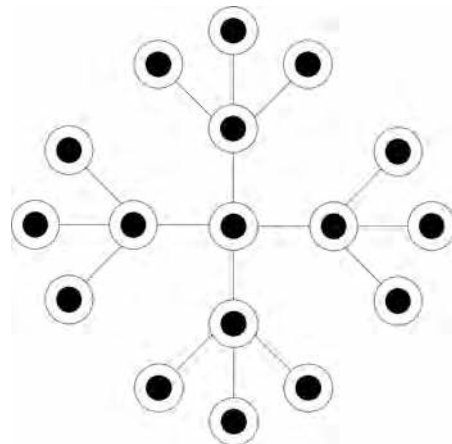
остаться в живых, нужно быть как минимум не хуже Нео. Для всех остальных, кто не отличается геройством, остается перспектива обреченного пребывания в насквозь сконструированном мире. Идеи, высказанные Бодрийяром, вбили последний гвоздь в крышку гроба любой нарочитой аттрактивности — после него мы все окончательно усвоили, что если что-то нацелено вызвать в нас эмоциональный отклик или как минимум понравиться нам, значит, оно стремится нас обмануть в угоду капиталу, успешно выстроившему свою глобальную симуляцию. Любой сильный эмоциональный эффект стал для современного интеллектуала

как минимум подозрительным, а как максимум — порочным и лживым. В современном искусстве это привело к тому, что призыв Сонтаг к эротике объекта так до сих пор и не был осуществлен.

Выстроенная Бодрийяром картина исключает для нас возможность любой активности в «подлинном» мире, а если такая активность и возможна, то только ценой волевого отказа и отстранения от «симуляционной» модели мира. По существу, такой подход приводит к болезненной экзальтации многих производителей культурного продукта, которые сталкиваются с едва ли разрешимой задачей: одновременно находиться по другую сторону массовой культуры, игнорируя ее лживость и не-подлинность, и в то же время так или иначе работать с ней, предпринимая попытки ее рефлексии, а также апроприации тех или иных ее частей. В результате при таком восприятии реальности на месте сделанного автором мы встречаем маленьких покореженных монстров, достаточно уродливых, чтобы вызвать наше недоумение, и достаточно беспомощных для того, чтобы что-либо нам причинить. В итоге жизнь в мире Бодрийяра — это жизнь, полная отчаяния, а любое осмысленное действие в таком мире — это действие, изначально обреченное на поражение. В частности, по этой причине так важно для Сонтаг указание на единственность данного нам мира. Интерпретация, этот кракен о тысяче щупалец, всегда плавает наготове, чтобы утащить объект искусства из видимого нам мира профанации и лжи в подводный и мутный мир неких подлинных смыслов. Вот только само представление о наличии такого подводного мира не только закрывает от нас сам объект искусства — оно заставляет нас с высокомерным пренебрежением относиться к любому молчаливому предъявлению того, что в принципе необходимо разглядеть.

Однако, как я уже упомянула выше, в современном искусстве прямо сейчас разворачивается тенденция, напрямую соответствующая тому подходу, который в свое время провозглашала Сонтаг. Только, скорее, речь здесь идет уже не об эротике, а именно о порнографии искусства, как бы ни отпугивало нас это слово своей строгой неолиберальной коннотацией. Как и в любой порнографии, слова здесь играют совершенно вспомогательную роль, в то время как предъявляемое нашему

взгляду стремится вызвать в нас волнующий чувственный отклик. Во многом такой новый язык искусства в принципе стал возможен благодаря коренным изменениям, произошедшим в последние годы в вопросе распространения искусства — а именно благодаря его широкой интернет-дистрибуции. Сегодня мы видим именно технически воспроизведенный объект искусства — его цифровое изображение, которое встречаем где-либо в сети. Художники научились делать свои объекты исключительно фотогеничными так, что мистическая аура, окутывающая объект, как и в случае с симулярами Бодрийяра, перемещается от оригинала к его копии, однако, вопреки Бодрийяру, и оригинал не лишается ее. Также, в отличие от схемы Бодрийяра, копия не теряет связи со своим оригиналом и не провозглашает какого-либо альтернативного мира, внутри которого она независимо функционирует. Копия и оригинал остаются соединенными между собой, но одновременно с этим ни один из них не обладает доминирующим онтологическим статусом. Оригиналу не имеет этого статуса благодаря тому, что не может больше полноценно существовать (или, другими словами, дистрибутироваться) без своих копий (а также благодаря тому, что его физическое существование становится в известном смысле условным), в то время как копия не стремится к обладанию этим статусом хотя бы потому, что снимается сама оппозиция между мирами копий и оригиналов и как таковое раздваивание этих миров. Схематично это может выглядеть следующим образом:





Анна Удденберг «Уникальная леди», 2015. Представлено галереей Краупа-Тускани и Цейдлер, Берлин.

Копии, обладающие аурой, центробежно распространяются от оригинала во всех цифровых и аналоговых направлениях, а затем начинают множить сами себя, разрастаясь фрактальными узорами. Копии не закрывают от нас никакой подлинной реальности, в которой существует оригинал, в частности, потому что оригинал никоим образом не страдает и не скрывается благодаря своим размноженным копиям. В одном из предыдущих текстов я обозначила такой оригинал как объект-донор⁹, который отделяет для копии часть самого себя, но при этом не травмируется и не умаляется в результате этого действия. В итоге этот союз копии и оригинала соединяет и примиряет между собой два разлетевшихся уровня реальности, возвращая нам одну-единственную реальность, одновременно подлинную и наполненную размноженными изображениями и копиями без оригиналов.

Такой подход открывает перед нами возможность конструктивной работы с массовой культурой, поскольку теперь мы можем говорить о том, что нет такого места, в котором

критерии ее подлинности могут быть в принципе измерены как противопоставленные неким ложным моделям. Мона Лиза, Дэдпул, 300 спартанцев и акции «Коллективных действий» располагаются на одной плоскости, фрактально множась и тем самым создавая многочисленные паттерны одной и той же реальности. Вместе с этим оригинал, дающий жизнь копиям, сегодня обладает уже не беньяминовским типом ауры, обеспечивающей завроженность зрителя и его устойчивое ощущение присутствия рядом чего-то значительного. Согласно Беньямину, подлинник начал обладать аурой в тот момент, когда стал именно объектом искусства, лишаясь своей прикладной функции объекта, служащего культу, в результате такого лишения отдаляющийся от зрителя на неисчислимое расстояние. Сегодня подлинник снова возвращает себе прикладную функцию — функцию донора и узлового пучка растущих паттернов, из объекта искусства превращаясь в двигательный механизм их конструирования. Нас также больше не должно смущать, что сегодня и копия обладает аурой, этой гипнотической аттрактивной силой, что так пугало в свое время Беньямина и в чем Бодрийяр видел смертоносный эффект культуры тотальной симуляции. В ситуации плоскостной, единой для всех и всего реальности такая аура становится не ложью, усыпляющей нас, а тем, что способно соединить нас с теми самыми сетями взаимодействий, куда так ищет дорогу спекулятивный разум, стремящийся к эмансипации от самого себя. И хотя оригиналы объектов искусства по-прежнему продолжают существовать, если речь идет об объектах, произведенных физически, исчезновение такого оригинала не остановит рост фрактала и не повлияет на эффект, производимый копиями. Перед нашими глазами разворачивается ситуация принципиального сближения понятий копии и оригинала.

Интернет-среда, внутри которой функционируют и размножаются копии, способствует разработке такого визуального языка со стороны художников, при котором сильный эстетический эффект на зрителя, предшествующий какой бы то ни было текстовой интерпретации, становится доминирующим качеством нового объекта искусства. Объект предъявляет себя зрителю, оголяется перед ним, стремясь оста-

новить на себе зрительский взгляд и заставить внимательно рассматривать свои отдельные части (особенно те из них, которые вызывают у зрителя наибольший эмоциональный отклик). Только после этого первичного возбуждения зрительского внимания объект начинает не спеша разворачивать перед ним свою концептуальную составляющую, начинает свой своеобразный флирт. Многие могут возразить на это, что искусство, действующее подобным образом, искусством в строгом смысле уже не является, превращаясь в незамысловатые и глупые массовые картинки. На это можно ответить следующим образом. Во-первых, подобное утверждение снова отсылает нас к ситуации, при которой черта между искусством и массовой культурой все еще остается строго проведенной, а реальность подлинного искусства продолжает существовать куда выше подземного царства недостойных внимания симуляций. Во-вторых, если мы обратимся к истории современного искусства, то увидим, что сегодня искусство продолжает в известном смысле следовать ее логике, а именно, расширяться за пределы того, что до этого было конвенционально определено в качестве искусства как такового. Наконец, в-третьих, и этот момент можно назвать ключевым в анализе новейших течений в современном искусстве, сегодня искусство как никогда стремится стать неискусством, грубо нарушая институциональные договоренности, связанные с приматом интерпретации, существования определенных мест своего показа и регламентированных каналов своей дистрибуции.

Такие нарушения, такое восстание искусства против самого себя и позволяет нам, в конечном счете, говорить о том, что сегодня оно способно функционировать на территории капитала, свободно апроприировать язык неолиберальной культуры и при этом использовать этот язык в целях выстраивания собственных, не поглощенных капиталом нарративов. В частности, такое маневрирование удается искусству именно потому, что сегодня оно отказывается покорно следовать за любым типом интерпретации, взамен этого предлагая себя зрителю и тем самым заставляя зрителя смущаться и краснеть, эмоционально реагировать на искусство и следить за его движениями еще до того, как будет ясна дорога, по которой зрителя ведут. Это подозрительно похоже

на то, как поступают с любым из нас голливудский фильм, порнография или сладкая газировка, однако, в отличие от следования за ними, мы никогда не знаем, куда приведет нас объект искусства, откровенно заигрывающий с нами, но не объясняющий ничего. Мы больше не можем отметить любое эстетическое возбуждение как заведомо обманывающее нас просто потому, что больше не можем надеяться на наличие заведомо верного пути, проложенного где-то под покровом искрящихся симуляций. Неожданная сборка, иная логика, буквальность и голая физиологичность объекта искусства позволяет ему приподняться над задымленной землей и поманить нас в направлении череды удивлений. Наша голова остается холодной, в то время как сердце разогревается благодаря пришельцу, вплотную приближающемуся к нам.

Да здравствует новая порнография искусства!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Сонтаг С. Против интерпретации // Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 17.

² Там же. С. 21.

³ См. Серкова Н. Песня первой любви: искусство против смыслов // *Художественный журнал* № 107 (2018). С. 140–149.

⁴ Сонтаг С. Против интерпретации. С. 24.

⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подоби: медиаэстетические произведения. М.: Издательство Российского государственного университета, 2012. С. 195.

⁶ Там же. С. 196.

⁷ Бодрийяр Ж. Процессия симулякров // Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом Постум, 2015. С. 10.

⁸ Там же. С. 20

⁹ См. Серкова Н. Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство // *Художественный журнал* № 104 (2018). С. 56–61.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске. Писатель, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online). Живет в Москве.



Густав Курбе «Происхождение мира», 1866. Холст, масло. 46 х 55 см. Музей Орсе.

Виктор Агамов-Тупицын

По обе стороны принципа удовольствия

L'origine du Monde

Летом 1975 года я жил в Нью-Йорке на углу Ирвинг Плейс и 19-й улицы, в четырехэтажном особняке престарелого психоаналитика, уехавшего отдыхать в Италию. Помню его слова, произнесенные в момент отъезда. «Делайте здесь, что хотите, — говорил он, садясь в такси. — Но только не занимайтесь любовью в моем кабинете. Для меня это место встречи с либидо. А либидо и секс не совсем, знаете ли, одно и то же. Как фаллос и пенис». Психоаналитик был последователем Фрейда и поклонником Лакана, о которых пойдет речь в этой статье. Свои семинары Жак Лакан начал проводить в 1951 году на квартире своей будущей жены Сильвии Батай, у которой впоследствии обнаружилась провокативная картина Курбе «Происхождение мира» (1866), считавшаяся пропавшей. Теперь ей можно полюбоваться в музее Орсе в Париже. Семинары были инспирированы работами Фрейда. Первый был посвящен случаю Человека-Крысы (1951–1952), второй — случаю Человека-Волка (1952–1953). К проведению публичных семинаров Лакан приступил в 1953 году в клинике св. Анны. Картину, хранившуюся у Сильвии, Лакан, безусловно, видел, и она не могла не оставить след в его памяти, хотя я бы не назвал это «первосценой».

Одна из возможностей отделить *символический регистр* Лакана от *воображаемого* (стадия зеркала) — это осознание конфликта между двумя модусами идентификации — фигуральной и зеркальной, а также между двумя эпиклесами «Я»: «je» и «moi». Хожение по мукам отождествления — психодром (он же гетеротопия, обусловленная упомянутыми модусами и различиями между ними). Но как только срабатывает шифтер *moi* → *je*, лабиринт подобий превращается в палимпсест идентификаций. Несмотря на то, что отец, будучи центральной

фигурой фаллического иконостаса, наделен особыми полномочиями¹, фаллическая мать — не менее употребительный термин. Фаллическая внешность предков («я Ад нис, вот мой пенис», — писал поэт Генрих Сапгир) согласуется с лакановским определением фаллоса как «вытесненного означающего», которое, тем не менее, прищипывает все наши усилия, связанные с отождествлением. Прищипывание чревато перфорацией. В результате фаллос становится дырчатым, как маца или голландский сыр. Это мероприятие небезопасно в том смысле, что вытеснение оборачивается *отвержением* или даже *отторжением*, особенно когда в этом «участвует» *vagina dentata*², поэтому недооценивать карательные меры «фаллической матери» было бы опрометчиво.

Несколько слов о *Другом* и его языке, структурирующем Бессознательное. «Складка» (*Zwiefalt* у Хайдеггера и *pli* у Делеза) — гиб, не только различающий, но и поддающийся различению. Каждое различающее различие воспринимается и звучит по-разному, то есть подлечит не только смысловому, но и языковому сгибу, тем более что ландшафт индивидуального Я — это складчатость *Другого*. И если процесс сокрытия и открытия Бытия опосредован наличием «складок», то в него инвестировано немало идей и подходов, причем не индивидуально, а «вскладчину». Понятие другого подлечит бифуркации — раздвоению на *Другого* с большой буквы (от фр. *Autre*) и *другого* с маленькой (от *autre*). Маленький *другой* (или *другой* с маленькой буквы) возникает на стадии зеркала как воображаемое «Я», тогда как большой *Другой* — законодатель языка, фигурирующий в символическом регистре *Бессознательного*. Символический регистр (он же символический порядок) напоминает платоновский рынок «государственных» устройств, олигархических или демократических, где опе-



Сергей Панкеев. Рисунок сновидения с волками. Воспроизведено в тексте Зигмунда Фрейда «Из истории одного детского невроза».

рации купли-продажи осуществляются языковыми средствами. Везде, где задействована речевая ликвидность, большой Другой выступает посредником. С точки зрения Лакана, статус большого Другого опосредован именными реликтами, то есть именами отца, апеллируя к которым, мы действуем согласно закону или именем закона. Это уже не идентификация с отцом (то есть с «фаллическим означающим»), а идентификация во имя отца. В символическом регистре другой с маленькой буквы перевоплощается в объект желания — объект «а», сублимированный объект и тому подобное³.

Как и *я*, мой Другой (с большой или маленькой буквы) претерпевает процесс становления, не опосредованный моими желаниями и предпочтениями. Формула «*я* не» порождает множество разнообразных и не поддающихся учету модификаций Другого, форм «не себя» в себе. Вообще говоря, апофатическим тропам присуще тяготение к не-при-я-тию, к тому, что предполагается находящимся не при *я*, а, значит, регистрируемым в качестве «не *я*». Тяготение к неприятию воспринимается как приятие неприятия, что в свою очередь равноценно ассимиляции в пределах *я* (то есть при *я*) всего, что вне *я*.

Когда нам внушают, что у Другого нет Другого, это может быть оправдано либо территориальным инстинктом, либо антипатией к метаязыковым конструктам. В XX веке по мере колонизации всех сфер и территорий Другого нам удалось почти полностью истощить его

идиоматические ресурсы. Оглядываясь назад или забегая вперед, мы оказываемся во власти «постановочного» времени. Прошлые и будущее, созданные здесь и теперь, разворачиваются перед нами наподобие эпической поэмы. Фактически у моего «Я» уже нет Другого, и, обретя это состояние, оно обрело свою смерть, которая, как и все остальное, не является более его Другим. Выходом из создавшегося положения могло бы стать «уплотнение в доме Бытия» в таких масштабах и такой степени концентрации, что это неизбежным образом стимулировало бы повсеместный гетероморфоз. Похоже, что без аугментации и «протезирования» здесь не обойтись.

История Человека-Крысы

У крысы зажиточное тело. Коренастое и немного потасканное, чего не скажешь о Джоконде Леонардо да Винчи, хотя в ней тоже есть что-то крысиное. В случае Человека-Крысы (1909) Фрейд приводит «рассказ капитана» о наказаниях в Азии и, в частности, историю про ночной (или кухонный) горшок, который «привязывали верхней частью к ягодицам преступника... Туда помещали нескольких крыс, и они вгрызались в его анус»⁴. Услышав эту историю от своего пациента (Человека-Крысы по имени Эрнст Ланцер), Фрейд отметил, что его лицо «выражало смесь ужаса и удовольствия»⁵. Так или иначе, испытывая ужас, граничащий с удовольствием, мы понимаем, что «крыса» играет здесь не последнюю роль. Особенно, когда это касается наказания *другого-в-себе* и *себя-в-другом*.

Крыса — такой же хищник, как и волк, поэтому крысофобия и крысофилия, обусловленные «неврозом навязчивости», играют в нашей психической жизни заметную роль. При виде крыс и мышей возникает ассоциация с мужским половым органом (free-range penis)⁶. Как правило, это «заразный пенис, вбуравливающийся в анус» или вагину, то есть объект наслаждения, с которым связана опасность незапланированной сексуальной пенетрации, чреватой мучениями или смертью. Казалось бы, садомазохистский ракурс крысофобии и крысофилии здесь особенно ощутим, однако различия между садизмом и мазохизмом, очерченные в свое время Делезом, предостерегают от их смешения⁷.

В своей статье «Mus Rattus. Сцена в погребѣ Ауэрбаха»⁸ я обыгрывал различия между двумя видами коннективности применительно к крысам. Их умение соединяться с кем-то или чем-то другим — результат (а) дробления и (б) экспоненциального роста, что в совокупности означает возведение в дробную степень >1 (н-р, семь четвертых, девять вторых и тому подобное.). Экспоненциально-дробный характер коннективности может быть истолкован как конвульсивный, то есть прерывающийся на полпути и обретающий мнимую размерность. Коннективность и ассоциативность становятся наполовину мнимыми (имагинативными, воображаемыми). Галлюциноз крыс — это крыса, которая не чувствует себя крысой. Крысы пребывают в таком состоянии перманентно.

В начале восьмидесятых годов я впервые услышал про эксперименты с крысами, которых чему-то обучали, чтобы понять, как меняется их мозг. Оказалось, что в момент запоминания в сером веществе мозга происходят необратимые химические реакции. Наша общность с крысами в том, что, обретая информацию, мы, как и они, становимся другими. Не исключено, что наша идентичность (национальные корни, этнический антураж, религиозный фанатизм и тому подобное) — результат загрязнения сознания информационным мусором. Необратимость этого процесса усугубляется тем, что мусорные свалки сознания — места обитания символических крыс (по аналогии с реальными крысами, обитающими на помойках).

Случай Человека-Волка

Согласно Лакану, цепочка сигнификаций структурирована посредством пристежек, в которых дрейфующие означающие могут обзавестись символическими позициями, означаемыми и контекстуальными референтами. Каждая точка пристежки соответствует либо имени отца, либо вакантному фаллическому реликту, символу или объекту. С точки зрения Жака Деррида, написавшего предисловие к книге Николаса Абрахама и Марии Торок «Магическое слово Человека-Волка: криптонимия»⁹, отцовские пенисы — они же «белые волки», фигурировавшие в истории болезни Вольфсманна — русского художника-эмигранта и одного из пациентов Фрейда, Сергея Панкеева, несут

ответственность за толкования, подвешенные в местах пристежки. Речевые акты «вулфмэна» сводились к камуфлированию «магических» слов-фетишей. Существенная часть его лексикона была оккупирована фонетическими и семантическими суррогатами этих произносимых понятий, главным из которых был глагол «тереть», и не столько он сам, сколько осознание связи между *трением* и эрекцией, равно как и лицемерие мужского полового органа в позиции присевшего на задние лапы волка. Аналогия с демократией в том, что ее *затертость* и связанные с этим сюжеты подлежат вытеснению из коллективной памяти. Другая аналогия, предложенная Николасом Абрахамом и Марией Торок, связана с эректильными сооружениями — небоскребами, предназначенными для того, чтобы «тереть» (чесать или царапать) небеса. *Вербариум* «вулф-мэна» несет на себе следы *аллосемии* и опосредован трансфеноменологическими мотивами (*анасемия*)¹⁰.

Бестиарий отцовских имен подлежит упразднению. И отнюдь не потому, что идея (или презумпция) *порядковости*, восходящая к Аристотелю, превращает истину в адекватное сочетание нозм. Каждая такая конфигурация воспринимается — с точки зрения Жака Рансьера — как «оптимальная *порядковость*». Пересмотр этой структурной модели и его аксонометрии — применительно к символическому порядку — давно назревшая проблема. Речь идет о замене отцовских имен, аккредитованных на цепочке означающих, матерински-



Сергей Панкеев «Мое сновидение» («Волки, сидящие на дереве»), 1964. Холст, масло. 45 x 55 x 3,5 см. Музей Фрейда, Лондон.

ми (такими, как Иокаста или Гертруда), а также именами гетер, блудниц, гарпий, эриний и других «женских» персонажей — наподобие Горгоны Медузы или Бабы Яги. Имена «стрелочников маскулинного дискурса» и «блюстителей символического порядка» должны быть кооптированы не Эдипом и Лайем, а Антигоной и Исменой. В местах пристежки будут располагаться лица нетрадиционной сексуальной ориентации, а также представители трансгендерного сообщества. Исправление имен, к которому призывали Платон и Сенека, а также конфуцианцы (Мэн-цзы и Сюнь-цзы), может послужить поводом для легитимации диверсивности. Никого не привлекают к ответственности, если «сеть желаний» (Network of desire) превратится в вертеп. Он таким был всегда...

Сегодня акты социального трения как никогда популярны среди ревнителей демократического (в кавычках) проекта, стремящихся поддерживать свой публичный статус в состоянии перманентной эрекции¹¹. Непроизносимость запретного слова *тереть* с лихвой окупается самим актом речеверчения. Трение слов друг о друга сопоставимо с мастурбацией — учитывая, что эрекцию в таких случаях испытывают символические конструкции — логос, фаллос, *politicus* и их модификации, принимающие облик обитателей психоделического бестиария, как это случилось с Панкеевым. История России — наилучшее тому подтверждение, если иметь в виду ритуалы гражданственности *дроче* органов государственной власти, становящихся «органами» насилия. Так или иначе, связь психоаналитических аллегорий с социальными — камень преткновения для политической философии и блюстителей ее чистоты, считающих, что педальирование мотивов и «первосцен» — своего рода алиби для преступников, потенциальных или со стажем.

Бессознательное можно сравнить с зоопарком, в котором «белые волки» пребывают в состоянии «чистой потенции», будучи не в состоянии выбежать за пределы вольера. При этом, однако, понятно, что вечно их там не удержишь. Поэтому, вступая в брак или зазывая продолжительный роман, мы как бы идем на хитрость, надеясь, что в момент, когда волкам удастся, наконец, вырваться на свободу, мы сумеем (бессознательно?) подставить «любимого» человека вместо себя...

Пожирание козлят в сказке о волке и последующее разрезание его живота, чтобы выпустить их оттуда, напоминает миф о Кроносе, который проглотил своих детей, а потом должен был их изрыгнуть. Согласно Фрейду, у отца Панкеева-старшего была манера во время игры с сыном в шутку говорить ему «я тебя съем», поэтому связь (идентификация) отца с волком и страх быть съеденным (или кастрированным) имеет прямое отношение к сновидению с белыми волками на дереве. Волк, сидящий «поджав лапы», напоминал заглавную букву Я, а также половой орган отца, увиденный полторалетним Панкеевым во время полового акта супругов, занимавшихся любовью в позиции *a tergo* (сзади) в детской комнате. Эта «первичная сцена» (*Urszene*) сыграла роковую роль. В результате волк стал «заместителем отца», которого сын называет «господином», добавляя, что хотел бы стать таким же. Вот почему *вербариум*¹² отцовских имен, формирующих «сеть желаний» — это аналог «волчьего» дерева.

Вспоминаются папины рассказы про сельскую местность, где он родился и вырос и куда нужно было добираться от станции на лошадях через заснеженный вятский лес. Мама тут же подхватывала начатую им тему и со свойственным ей драматизмом рисовала перед моим взором картину нашей поездки в деревню: ночь, скрип саней, бескрайние снега и полчище голодных волков, мчащихся за нами. Еще мгновение, и они нас достигнут. Чтобы этому помешать, мама бросается с саней — к волкам. Она жертвует собой ради спасения сына, лошадей и (не в последнюю очередь) репутации Фрейда, причастного к случаю Человека-Волка. Говоря о Фрейде, я имею в виду дату написания его текста «Из истории одного детского невроза» (1914), тем более что 1914-й — год рождения моей матери. Есть шанс, что это совпадение оправдывает (мистическим образом) ее причастность не только к сюжету с волками, но и к фобиям Маленького Ганса, боявшегося лошадей¹³.

Если «волчье» дерево — аналог (или симулякр) символического порядка, то белые волки, аккредитованные в местах пристежки, являются гарантами бесперебойной работы механизмов идентификации. Именно они

несут ответственность за «галлюциноз кастрации» и другие психоделические сюжеты, связанные с угрозой возмездия. И это при том, что тотем отца — не иконический знак, а индекс, указывающий направление на дорожной карте сигнификаций. Для одних — это атрибут власти (ее интенциональный предикат), для других — навигатор (gps-трекер). То, что точки пристежки опосредованы именами ревнителей маскулинной идентичности, не означает, будто их нельзя переформатировать, заменив фаллический дискурс вагинальным, а отцовские имена материнскими. Вместо «Я-кающих» волков, присевших на задние лапы и олицетворяющих волю к эрекции, на цепочке сигнификаций появятся вагинальные складки. Пристегивание станет прерогативой Иокасты и Антигоны, а не Лая и не Эдипа. Впрочем, есть шанс, что это не вагина, а анус, то есть — возможность, навеянная прочтением истории «человека-крысы», о котором говорилось ранее.

На одном из своих последних семинаров Лакан потряс аудиторию, огласив истинные «имена отца», а именно: *Воображаемое*, *Символическое* и *Реальное*. Странно, что в этот список не попало еще одно имя отца — «я». Попробую объяснить, почему буква «я» — эпиклеса отцовства, и что дает нам право наделять ее подобными полномочиями. Когда мне говорят, что писать книги — дурная привычка, я каждый раз отвечаю, что сам себя усыновил и теперь волей-неволей приходится исполнять свой отцовский долг. Тот факт, что «я» — последняя буква алфавита, прочитывается как перманентное пребывание на грани или за гранью выпеснения. Пограничное Бытие означает «пульсацию» в пределах *Бессознательного* в сочетании с возможностью прийти в себя. Будучи местоимением первого лица единственного числа, буква «я» закрепляет за собой статус первичности и единственности, а также эксклюзивное право на онтогенез. «Я мыслю там, где я не есть, и я есть там, где я не мыслю» — этот тезис Лакан противопоставляет декартовскому «я мыслю, следовательно, я существую».

Жак Лакан, как известно, контактировал с Романом Якобсоном¹⁴, который (в 1950-х годах) часто останавливался у него в Париже, в основном, чтобы общаться... с Леви-Строссом. К Лакану Якобсон относился пренебрежи-

тельно и несколько раз отказывался от совместных (с ним) публикаций. А вот с Леви-Строссом сотрудничал. Не исключено, что Лакан упразднил понятие метаязыка (милое сердцу Леви-Стросса) в качестве компенсации за этот моральный ущерб. Мартин Хайдеггер, подружившийся с Лаканом уже в преклонном возрасте, называл его тексты *барочными*. То же самое относится к Тристану Тцара, уверявшему (в духе Рабле), будто «мысли производятся во рту». Лакан часто ездил к Хайдеггеру в Германию, а Хайдеггер навещал Лакана во Франции, где они вместе разъезжали на автомобиле по исторически значимым местам типа Руанского собора и тому подобное. Лакан славился быстрой ездой, и Хайдеггер с трудом выдерживал подобные испытания.

Бессознательное и миф. Барочный Другой

I. Миф — это галлюциноз нехватки. Нехватки прошлого, озвученного языком *Другого*. Согласно мифу, Тиресий был превращен в женщину, стал проституткой, а потом снова превратился в мужчину. После того как Афина его ослепила за то, что он осмелился на нее смотреть, когда она купалась голый, Тиресий обрел дар ясновидения. В статье «Назад из Москвы, в СССР» Жак Деррида упоминает «две [женские] груди Тиресия, притягивающие и приводящие в отчаяние»¹⁵.

Говоря о «кооптировании трансгендерных персонажей для замещения отцовских фигур в местах пристежки на цепочке сигнификаций», я имел в виду реконтекстуализацию, постигшую Тиресия: то мужчина, то женщина с грудью, ставшей предметом гордости, потом проститутка, и, в конце концов — опять мужчина.

II. В истории болезни художника Сергея Панкеева упоминались превращения волка в бабушку, а бабушки в волка (как, например, в сказке про Красную Шапочку), а также трансгендерные мутации Сфинкса. Сфинкс — это и Лев, и «Венера в мехах», тестирующая Эдипа. Метаморфозы Сфинкса включают в себя (а) становление животным, (б) становление человеком и (в) самоубийство как самонаказание за то, что *Другой* тебя перехитрил, то есть умственно «кастрировал». Так или иначе, трансфигурации Тиресия и Сфинкса указывают на



Посмертная маска Сергея Панкеева. Гипсовый слепок. Музей Фрейда, Лондон.

возможность того, что родополовые признаки — это *оса* и *орхидея*, и мужчина и женщина — трансвиды.

III. Другая *ризоматическая* пара — колобок и лиса. В истории про Колобка креативный аспект (сюжет сотворения мира), инициированный необходимостью «по сусекам поскрести», не исключает того, что Колобок, еще не родившись, уже сидел на языке у лисицы. То же самое относится и к басне Крылова: фраза «Вороне где-то Бог...» наводит на подозрение, что эсхатологическая антреприза, заявленная в начале повествования, является инициативой Всевышнего. *Напыщенные суждения нуждаются в занижении*: Колобок нашел лису (не она его, а именно он ее), так как это был его экзистенциальный выбор (предназначение?).

IV. Сублимированный страх кастрации играет роль в политике и в военной истерии, где многое связано с бессознательными репрезентациями психозов (и невроза навязчивости) в утрированном виде, включая *имаго* победы и поражения.

По ту сторону принципа удовольствия

У Фрейда в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) влечение к смерти трактуется как стремление восстановить первичный (неподвижный) порядок вещей. Влечение к смерти уравнивается либидо в контексте их обоюдного участия в детской игре под названием «fort/da» (прочь/сюда), где они являются главными действующими лицами на подмостках нашей психической жизни. Дополнительный «кастинг» был проведен Марией Граник-Уайт, согласно которой одна из пружин, обеспечивающих бессознательному легитимное пребывание в регионах сознания, — это «театральный драйв», играющий фундаментальную роль в нейтрализации «влечения к смерти» и в борьбе против Танатоса на стороне Эроса¹⁶. У Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» «театральный драйв» персонафицирован Дионисом, который появляется на сцене (в маске Аполлона или без), сопровождаемый сатирами и менадами. Метаморфозы безудержного либидо поражают тем, что драматически усилены (а) «театральным драйвом» и (б) театральностью как таковой. Но коль скоро «театральный драйв» — условие выживания, а чинимые ему препятствия инспирированы Танатосом, то театральность в умеренных дозах все же необходима визуальному искусству — хотя бы для того, чтобы «казаться» живым. Поэтому крестовый поход Майкла Фрида против театральности не столько обличает зрелищность, сколько содействует ее пролиферации. «Спектаклярная критика спектакля» оборачивается его союзником, а не врагом. Перефразируя Луи Альтюссера, можно утверждать, что идея преодоления театральности является театральной *par excellence*¹⁷.

Недавно вошло в обиход новое понятие — вагинальная архитектура. В Норвегии уже воздвигли приземистый архитектурный ансамбль, который именно так и выглядит. В середине — прореха, напоминающая кривую улыбку. Если в нее встроить башню, минарет или заводскую трубу, то призыв Господа Бога «плодитесь, размножайтесь!» получит архитектурное воплощение. Параллельно (на обочине?) возник термин «порноархитектура». Фаллос делает вагину «складкой», которая позволяет ему актуализироваться. По ходу дела возникает эффект «осы и орхидеи» (считывание кодов друг друга). В результате «тактильного» переплете-

ния абстракции Dasein и Fortsein образуют *ри-зому*. По словам М. Мерло-Понти, они (то есть абстракции) «вдавливаются друг в друга».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lacan J. The Neurotic's Individual Myth // *The Psychoanalytic Quarterly* 48 (1979). P. 422–423.

² Vagina dentata — зубастый половой орган (предположительно женский). Его аллегорией стала пасть акулы в фильме Стивена Спилберга «Челюсти» (1975).

³ Во избежание разночтений напомним, что «Другой» — поливалентное понятие. Во-первых, имеется в виду символический, архаичный «отец» (он же «фаллос»), тогда как «имя отца» (le nom du père) — это императив порядка, а также «порядковости» (по Аристотелю). Во-вторых, «Другой» — своего рода менеджер на «психодроме» культуры, на котором разворачиваются эпизоды присвоения или идентификации и по рельсам которого циркулирует «Трамвай Желание» (по аналогии с пьесой Теннесси Уильямса). Пассажиrom является «децентрированный субъект». Идентификация с «отцом» делает легитимным акт присвоения. Присвоению подлежит факультативно-обсессивный объект желания. В терминологии Лакана это objet petit «a», где «a» — первая буква французского «autre» («другой»). Его нельзя путать с «большим Другим» («Autre»).

⁴ См. Фрейд З. Заметки об одном случае невроза навязчивого состояния // Собрание сочинений в 26 томах. Т. 4. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2007. С. 28.

⁵ Там же. С. 29.

⁶ Free-range penis — пенис без пространственных ограничений.

⁷ Имеется в виду текст Жили Делеза «Холодное и жестокое». Делез Ж. Представление Захера-Мазоха (Холодное и жестокое) // Венера в мехах. Захер-Мазох Л. Венера в мехах. Делез Ж. Представление Захера-Мазоха. Фрейд З. Работы о мазохизме. М.: РИК «Культура», 1992.

⁸ Агамов-Тупицын В. Mus Rattus. Сцена в погребке Ауэрбаха // *Художественный журнал* № 71/72 (2009).

⁹ Abraham N., Torok M. The Wolf-Man's Magic Word: A Cryptonymy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

¹⁰ В своем понимании трансфеноменологии и «анасемического правила» (anasemic rule) Абрахам апеллировал к анасемии как к процессу проблематизации смысла и для субверсивного (пере)прочтения знаков, тогда как «аллосемия» — это параллельное прочтение.

¹¹ В связи с этим я ввел в «обиход» неологизм «текстурбация», имея в виду речевые фрикции коммуналного тела.

¹² Криптонимы, составляющие *Вербариум*, суть замещающие слова — подобно тому, как волк стал заместителем отца для Сергея Панкеева, а старшая сестра Анна («сестерка-бука», она же «сестёрка-тёрка») олицетворяла опасность увечья в виде кастрации. *Вербариум* — с точки зрения Жака Деррида — компендиум искажений, параллельных смыслов (аллосем, подмен, прикрытий, рифм, ассоциаций). *Бука* — это волк, а *сестёрка-бука* — его сообщница, то есть «тёрка», способная растереть пенис в мелкую пыль. С 1933 по 1939 год Лакан слушал лекции Александра Кожева (Кожевникова) о Гегеле в Практической школе высших исследований в Париже. Главной темой была «Феноменология духа», которую Лакан (позднее) переформатировал в феноменологию желания.

¹³ Анализ фобий Маленького Ганса был осуществлен Фрейдом. Его пациенткой была и мать пятилетнего Ганса, Ольга Хенинг. Для Маленького Ганса укусы белой лошади были равносильны кастрации. В случае Сергея Панкеева (Wolf-Man) угроза кастрации исходила от белых волков. Рисунки Панкеева — наилучшая тому иллюстрация.

¹⁴ Якобсон, как и Гуссерль, принял христианство, но если Гуссерль крестил его mentor Франц Brentano (философ и пастор), то крестным отцом Якобсона стал его друг и коллега князь Николай Трубецкой.

¹⁵ Деррида в Москве. С. 56.

¹⁶ Granic-White M. The Theatrical Drive: The Unconscious entering Consciousness // *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts*. Cambridge: Scholars Publishing, 2012.

¹⁷ В книге «За Маркса» (Pour Marx, 1965) Луи Альтюссер утверждал, что «идея возможности преодоления идеологии является идеологической *par excellence*». Театральность преодоления театральности из той же оперы.

Виктор Агамов-Тупицын

Родился в 1945 году в Москве. Критик и теоретик культуры и искусства. Автор многочисленных статей и книг, среди которых «Вербальная фотография» (2004), «Глазное яблоко раздора» (2006), «Музеологическое бессознательное» (2009), «Круг общения» (2013), «Антивыставки: апарт 1982–84» (2017), «Visà-vision» (2017), «Бесполетное воздухоплавание» (2018) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.



Нам Джун Пайк «Мыслитель», 1976.

Лора Маркс

Осязательная эстетика

Термин «осязательный» (от греческого *haptesthai* — соприкасаться; хватать: Оксфордский словарь английского языка) означает «принадлежный чувству осязания». Прикосновение включает в себя совокупность видов ощущений, в том числе для восприятия давления, температуры, боли и положения в пространстве, или проприоцепции. Осязательная эстетика, новейшее поле исследования, отражает рост интереса к прикосновению и тактильности в таких сферах, как антропология, история искусства, киноведение, исследования интерактивных медиа, психология, нейронаука и философия.

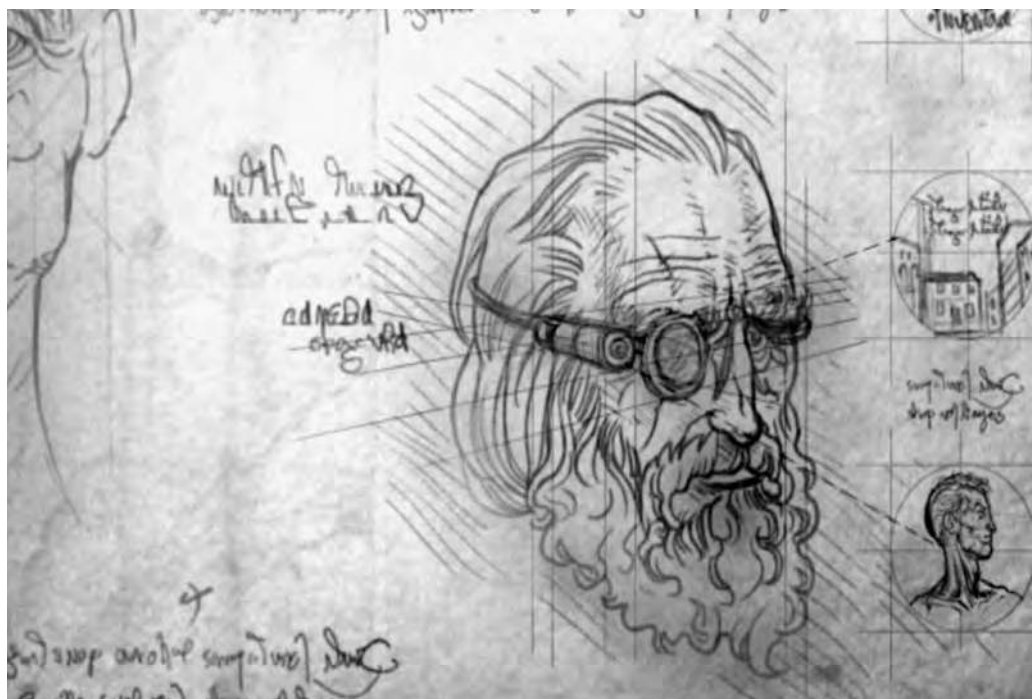
Устройство сенсориума сильно отличается исторически и в разных культурах, и во многих его ипостасях осязание занимает важное место. Примером тому является индийская эстетика расы, древняя теория драматического театра, моделирующая эмоцию через вкус¹. Виды искусства, которые на Западе считаются второстепенными, как, например, текстиль, культивируют осязание как источник знания и удовольствия, что делают и повседневные и специализированные практики, в которых прикосновение занимает центральное место — от занятий любовью до медицинской диагностики². Однако западная эстетика исключала осязание, как и другие проксимальные чувства, поскольку оно считается неспособным к трансцендентному опыту. Прикосновение подрывает различие между субъектом и объектом, между воспринимающим и воспринимаемым, что обычно считается необходимым для эстетического суждения. Также, будучи чувством, которое отвечает на непосредственный контакт с предметом, прикосновение считается слишком близким по отношению к вещи для того, чтобы быть ее объективной репрезентацией.

Этот текст представит историю изменения концепций осязания, обсудит модели осязательного зрения и вкратце новые осязательные медиа.

Прикосновение в западной философии

И Платон, и Аристотель помещали зрение и слух на вершину иерархии чувств из-за их способности служить разуму. Тем не менее, поскольку Аристотель считал, что для познания частностей люди полагаются на чувства, его теория восприятия отводит прикосновению центральное место. В трактате «О душе» он определяет осязание как фундаментальный набор ощущений, на который полагаются все живые существа, и как самое избирательное из всех человеческих чувств, где вкусу отведена роль наивысшей части осязания³. Аристотелевская модель чувственного восприятия, в соответствии с которой чувства создают в уме «воспринимаемые формы вещей без их вещественности», подобно воску, отлитому в форму, установила квази-осязательные отношения с воспринимаемым миром как основу всего чувственного опыта⁴. Более того, Аристотель признавал, что даже самое непосредственное чувство, прикосновение, должно быть опосредовано: тело осуществляет посредничество между миром материи и душой.

Аналогичным образом ранние представители мусульманской теологии, калама, создававшие метафизику на основе Корана, писали о прикосновении со зрением как о чувствах, обеспечивавших достоверное знание о веществах, в то время как другие чувства воспринимали только случайности⁵. Арабские философы, в том числе аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина (Авиценна) и Ибн Рушд, совершенствовали концепции внутренних



Леонардо да Винчи. Лист из рукописи, посвященной оптике, механизму зрения, строению глаза.

чувств, так называемых из-за того, что, подобно внешним чувствам, они имеют дело с частностями: Ибн Сина пришел к выводу о том, что они составляют образные, мыслительные, оценочные и запоминающие чувства, объединенные здравым смыслом⁶. Синтез Ибн Сины получил дальнейшее развитие в средневековой европейской философии и психологии Роджера Бэкона, Альберта Великого, Фомы Аквинского и других⁷. Аквинский утверждал, что тонкость ума возникает из тонкости чувства осязания и что здравый смысл основывается в осязании⁸.

Искусствовед Дэвид Саммерс⁹ указывает на то, что средневековое понимание здравого смысла повлияло на современную эстетику больше, чем это обычно признается, в частности, это касается суждения вкуса: эстетика XVIII века сохранила аристотелевскую характеристику вкуса как высшей формы разборчивого чувства осязания. В XVIII веке также появилось понятие такта в значении «умное и учтивое чувство подо-

бающего» (Оксфордский словарь английского языка) в английском языке. Тем не менее, вкус (и осязание) были лишь метафорами для современной эстетики, которая продолжала отвергать эстетическую ценность проксимальных ощущений как таковых¹⁰. Кант утверждал, что чувства осязания, вкуса и запаха не могут быть незаинтересованны; они могут быть проводниками приятных ощущений, но не прекрасного. Гегель аналогичным образом утверждал, что проксимальные чувства могут стать источником удовольствия, но не трансцендентности искусства.

В XIX веке философская мысль, вдохновленная материализмом, экспериментами в психологии и некоторыми западными системами мышления, стала подвергать сомнению дуалистическую эстетику, которая приравнивает зрение к трансцендентности, и ценить осязание не только как форму познания, но и модель субъективности, в которой Я и Другой неразрывно связаны. Здесь

следует упомянуть акцент Ницше на «чутье», или обонятельной форме знания. Подобные подходы внесли свой вклад в критику окуляроцентризма в нововременной западной мысли, проанализированной Мартином Джейм¹¹, Джонатаном Крэри¹², Дэвидом Майклом Клейнбергом-Левиным¹³ и многими другими.

Одним из источников осязательной эстетики стало возрождение в XX веке второстепенной концепции мимесиса, понимаемого не как подражание идеалу, а как воплощенная, неиерархическая альтернатива репрезентации. На это частично повлияли наблюдения антропологов за разновидностями воплощения, такие, как этнологическое изыскание о «Техниках тела» 1934 года Марселя Мосса, которые культивировались как культурно, так и индивидуально, и увлечение сюрреалистов западными культурными практиками¹⁴. Мимесис — это один из способов, с помощью которого теоретики Франкфуртской школы пытались противопоставить воплощенную и тактильную эпистемологию абстрактному и инструментальному разуму: мимесис представлял собой форму репрезентации, характеризующуюся не подчинением, а неиерархической ассимиляцией различий. Вальтер Беньямин¹⁵ утверждал, что «миметическая способность», благодаря которой человеческое тело узнает и создает сходства с миром, связывает значение с историей в квазитактильной близости, далекой от представления, что мир состоит из произвольных знаков. Для Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера мимесис — это чувственный пережиток человеческой экспрессивности, ресурс сопротивления разрушительному отчуждению людей от природы, насажденному инструментальной рациональностью. Теоретики деконструкции, такие как Жак Деррида, Люс Иригарей и Филипп Лаку-Лабарт, определили критический потенциал мимесиса в его способности подорвать любое чувство подлинности. Лаку-Лабарт¹⁶ также утверждал, что мимесис в квазитактильной близости к предмету подражания разрушает разницу между субъектом и объектом.

Феноменологии Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти заложили основу для недуалистической осязательной эстетики, в ко-

торой субъект и объект переплетаются между собой. Мерло-Понти писал о том, что, хотя зрение с его способностью распространяться на расстояние позволяет нам «похвалиться, что мы сами конституируем мир», тактильный опыт «плотно прилегает к поверхности нашего тела, мы не можем его развернуть перед собой, он не становится полностью объектом. <...> Это не я совершаю прикосновение, его совершает мое тело»¹⁷. Осязание напоминает нам о том, что мы неотделимы от мира, что наши границы не заканчиваются кожей, что чувство собственного «я» возникает из нашего чувственного бытия в мире. Концепция обратимости Мерло-Понти, иллюстрируемая взаимным касанием рук, утверждает, что кто-либо может воспринимать только постольку, поскольку воспринимают его; бытие субъекта подразумевает бытие объектом для других¹⁸. Акцент феноменологии на взаимном воплощении тем самым породил осязательную этику. Тем не менее, Люс Иригарей¹⁹ критиковала Мерло-Понти за то, что он дал привилегию зрению, сделав его образцом всех остальных органов чувств, и тем самым упустил из виду радикально осязательные последствия своего собственного понимания «плоти» как обратимого проводника опыта. Иригарей утверждала, что осязание, как первое чувство, испытываемое плодом и младенцем, дает модель взаимозависимых отношений между я и миром.

Мыслители деконструктивистского направления поставили под сомнение каждое из условий аристотелевского подхода к осязанию как образцу чувственных посредников между материей и мышлением. Жан-Люк Нанси, радикализируя античное понимание прикосновения как основы всех других чувств, утверждал, что чувства не столько составляют чувствительность, сколько разрезают ее или прерывают: следовательно, искусство не реагирует на ранее существовавшие способы чувственного восприятия, но порождает новый чувственный опыт²⁰. Нанси разложил тело, понимаемое феноменологией как единое, связанное с миром в чувственном восприятии, на множество дополняющих друг друга, соприкасающихся тел, чьи отноше-

ния между собой в своем большинстве технически опосредованы — подтверждением тому служит рассуждение Нанси о собственной пересадке сердца в «L'Intrus» (2000). Трансцендентальное уравнивание Аквинским осязания и интуиции также подверглось критике Нанси²¹. Жак Деррида²² проследил многочисленные возвраты философии к аристотелевскому пониманию осязания как посредника между ощущением и пониманием — бескомпромиссно, а с особенно жесткой критикой в адрес феноменологии, которая, по его утверждению, занимается «осязательноцентричной метафизикой», поскольку стремится найти в касании (и в телесности в целом) гарантию непосредственности или присутствия²³.

Тем не менее, фокусирующееся на осязании мышление породило множество продуктивных способов описания и оценки опыта многих видов. Антропология возглавила недавний «воплощенный поворот» в гуманитарных и социальных науках. Майкл Таусиг²⁴ связал тактильные формы знания у индейцев племени Куна с телесным мимесисом, который высоко ценился Франкфуртской школой. Сенсорные антропологи, такие как Дэвид Абрам²⁵, Констанция Классен²⁶, Томас Чордаш²⁷ и Дэвид Хауэс²⁸, исследуют культурные знания, которые развивают эпистемологию, космологию и эстетику на основе проксимальных ощущений. Феминистская мысль в многочисленных сферах, опираясь на феноменологию, материализм и другие недуалистические философские школы, предлагает новые оценки воплощенного и особенно осязательного знания. И аристотелевская двояко трактуемая характеристика осязания как эпистемологического чувства, разделяемого всеми животными, послужила философии, объясняющей нечеловеческий опыт. Современные философы, такие как Анри Бергсон²⁹, Альфред Норт Уайтхед³⁰, Жиль Делёз и Феликс Гваттари³¹, адаптирующие исследование Якоба фон Иксюля о трехточечной сенсорной системе кровососущего клеща, и Элизабет Грош³² изучают ощущение как способ познания внешнего мира, который не обязательно отдает предпочтение человеческому опыту.

Теории осязательного зрения

Хотя зрение давно считается наиболее важным органом чувств для приобретения знаний, через историю западной мысли проходят и побочные течения осязательной эпистемологии. Три из них — атомизм, мимесис и дополняющее его понятие индексальности, а также осязательная визуальность.

Атомизм

Атомистическая космология предполагает, что Вселенная состоит из тактильных взаимодействий. Греческие и арабские представители атомистической философии полагали, что материальная форма атомов создает ощущения; таким образом, все ощущения в своей основе осязательные, а зрение является разновидностью осязания. Атомистическая теория зрения утверждала, что глаз получал тонкий слой атомов (который Лукреций называл симулякром), отделявший себя от объекта³³. Аристотель также, как мы видели, предполагал, что видение основывается на контакте между объектом, средой и глазом. Теория экстрамиссии зрения Евклида и Птолемея также обладает осязательным качеством, поскольку предполагает, что конус лучей, исходящих от глаз зрителя, освещает объекты. После 1000 года н. э. теория экстрамиссии сменилась научной оптикой Ибн аль-Хайсама (Альхазена), чья теория зрения опиралась на внутренние чувства для координации воспринимаемых данных и, таким образом, напоминает воплощенные и субъективные концепции зрения XIX века³⁴. Тем не менее, интормиссионная теория зрения заложила основу для европейской теории перспективы эпохи Возрождения с ее в высшей степени бестелесным наблюдателем.

После пары тысячелетий, когда атомизм был не в моде, он вернулся в качестве квазиосязательной теории восприятия, которая не дискриминирует между чувствами. Философия процесса Уайтхеда³⁵ является атомистической в том смысле, что он предполагает, что Вселенная состоит из взаимодействующих сущностей, которые постоянно трансформируются в своем схватывании друг друга. Термин Уайтхеда «хватание» за-



Кадр из фильма Лююиса Бунюэля и Сальвадора Дали «Андалузский пес», 1929.

меняет термин «восприятие» «схватыванием», которое не дискриминирует виды ощущений и включает в себя ментальные хватания. Во многих отношениях нейронаука поддерживает эту неоатомистическую точку зрения.

Мимесис и индекс

Связанное с этим течение тактильной эпистемологии, возможно, изначально находившееся под влиянием экстремистской теории зрения, утверждает, что зрительные образы создаются не посредством имитации, а посредством соприкосновения. Такое понимание мимесиса возникло во времена спора византийских теологов о том, что живопись (*graphē*) является не имитацией, а отпечатком (*typos*, *sphragis*). Византийцы приняли тактильную теорию зрения для того,

чтобы защитить идею, что религиозная икона была вещественным отпечатком черт Христа и, следовательно, не являлась идолопоклонством. В IX веке Феодор Студит утверждал, что иконописец не прибегал к искусному приему, а достоверно запечатлевал на доске впечатление, отпечатавшееся в его глазах³⁶.

Византийская теория осязательного образа впала в немилость на Западе с ростом перспективизма. То же постигло и представление о том, что зрение влечет за собой телесный контакт между зрителем и воспринимаемым предметом. Вера эпохи Возрождения и Просвещения в то, что зрение было объективным и бестелесным, обеспечивала понимание субъективности, в котором воспринимаемый и воспринимающий, внутреннее и внешнее, Я и Другой были четко различимы. Художники использовали перспективу, иллю-



Масао Ямамото «Без названия», 2007.

зионистское пространство и четкое отделение фигуры от фона для создания произведений, которые удовлетворяли потребности в дистанцированном и рациональном наблюдающем субъекте. Только в XIX веке оптические эксперименты Пуркиньи и других исследователей продемонстрировали, что зрение облечено в тело и нестабильно.

Историки искусства конца XIX столетия, находившиеся под влиянием развития психологии восприятия, предложили квазимиметические теории репрезентации. Роберт Фишер³⁷, Вильгельм Воррингер³⁸ и другие утверждали, что воспринимающая ощущает воплощенное сходство с формами, которые она воспринимает. Воррингер предложил два конкурирующих между собой художественных влечения, которые вызывают соответствующие телесные и психические реакции. Абстракция, характеризуемая геометрическим искусством, представляла собой тревожную, примитивную реакцию человека на жизненную силу природы. Эмпатия, то есть

искусство натуралистическое и фигуративное, подчеркивала гармонию человека с природой. Эти влечения пересекаются в беспрепятственных линиях готического стиля, которому Воррингер приписывает неорганическую жизненную силу.

Мы можем рассмотреть мимесис как фактор одной из знаковых категорий, разработанных Чарльзом Сандерсом Пирсом в его трех трихотомиях знаков, а именно индекса — знака, который обозначает свой предмет по необходимости, «в силу того, что он подвергается реальному воздействию своего Объекта»³⁹. Понятие индекса было популяризировано (и несколько искажено) как образ, сформированный посредством тактильного контакта, где фотография служила центральным тому примером. Следовательно, рассматриваемые как индексы, оптические медиа являются искусством осязания. (В последнее время мыслители выражают обеспокоенность тем, что цифровые медиа прерывают индексный поток, но я бы сказа-

ла, что цифровые оптические медиа продолжают носить характер индекса.) И, конечно, все отметки являются зримыми индексами тактильного события.

Темная сторона осязательной эстетики, а именно риск потерять себя, возникла из современной переоценки мимесиса. Манифесты Ф. Т. Маринетти о футуризме 1909 года и эссе «Тактилизм» 1921 года отдавали предпочтение искусству подавляющего, бурного, мультисенсорного контакта. Подобная непосредственность блокирует рациональные реакции, и приверженность Маринетти фашизму подчеркивает то, как тоталитарные зрелища и средства массовой информации мешают зрителям занимать критическую дистанцию. В эссе 1935 года Роже Кайуа провел параллель между мимикрией у насекомых и у людей, страдающих шизофренией и другими расстройствами, в которых утрачивается чувство различия между собой и миром: случай излишней близости, тактильного суицида⁴⁰. Подобная критика возвращает нас к исходной точке — к исключению Платоном поэтов из его Республики, так как их музыка сводит слушателей с ума в порыве миметической страсти.

Осязательная видимость

В конце XIX века ряд искусствоведов, опираясь на психологию восприятия, характеризовали произведения искусства в соответствии с тем, как они соотносятся с визуальностью в пространстве. Адольф Хильдебранд⁴¹ различал способы, какими дальнее и ближнее зрение воспринимают объекты. Генрих Вёльфлин охарактеризовал искусство эпохи Возрождения и барокко в соответствии с набором бинарных определений (линейный/живописный, плоскость/глубина, закрытая/открытая форма, единство/множественность, ясная/неясная форма): последняя отдает предпочтение относительно субъективной и воплощенной форме восприятия⁴². Бернард Беренсон утверждал, что наиболее важным для живописи качеством является «способность стимулировать тактильное сознание»⁴³. Алоиз Ригль обобщил концепции своих немецких коллег в своем различении между осязательным и оптическим, и между

ближним, нормальным и дальним зрением⁴⁴. Он взял термин «осязательный» («гаптический») из физиологии, чтобы подчеркнуть хватательную природу такого рода зрения. Ригль утверждал, что история искусства начиная от искусства Древнего Египта через позднеримское искусство до возрожденческой живописи характеризовалась постепенным отходом от осязательного принципа, обращавшегося к ближнему зрению, в котором фигуры прилегают к неиллюзионистской, материальной основе, к оптическому, обращаемому к дальнему зрению, в котором фон является абстрактным, а фигуры населяют иллюзионистское пространство⁴⁵. Под влиянием эстетики Гегеля Ригль толковал эти исторические перемены телеологически. В работе «Голландский групповой портрет» (1902) он доказывал, что растущее развоплощение и оптичность живописи преследовали цель исключительно психологической intersubjectивности⁴⁶.

И все же Ригль защищал эту телеологию от осязательного к оптическому в то время, когда западная живопись отказывалась от перспективизма и экспериментировала с осязательным пространством. Это также было временем, когда благодаря колониальным приключениям своих стран в Северной Африке, на Ближнем Востоке и на индийском субконтиненте европейцы все больше знакомились с осязательными эстетическими традициями других культур. Сам Ригль, служивший куратором раздела текстиля, разработал словарь орнамента и явился примером ближнего зрения, которое он предлагает.

Делёз и Гваттари присвоили и изменили понятие осязательного зрения Ригля и понятие готической линии Воррингера для описания «кочевнического искусства»⁴⁷ — искусства народов, угрожавших росту государств Рима и Византии, где развивалось изобразительное искусство. Делёз и Гваттари возвышают осязательное пространство и абстрактную линию как нефигуративные и нерепрезентативные формы, которые не представляют живые формы, а воплощают саму жизнь. В то время как Ригль определял «хватательными» объекты с четко очерченными контурами, предполагающими, что их можно касаться, Делёз и Гваттари отожд-

дествляли осязательное зрение с ближним зрением, не различавшим фигуру и фон. Осязательное пространство и абстрактная линия становятся у Делёза и Гваттари подмножеством категории гладкого пространства, пространства обусловленного, приближенного, краткосрочного, интенсивно населенного и не имеющего неподвижной внешней точки отсчета. Позднее Делёз классифицировал четыре способа связи жестов рук и глаз в живописи⁴⁸. Два из них остаются подчиненными репрезентации: «цифровой», который подчиняет руку зрению, создавая относительно оптическое изображение, и «осязательный», сравнимый с «хватательным» Ригля, или виртуальная отсылка к прикосновению в оптическом изображении. «Ручной» режим рисования дает преимущество руке над зрением и «демонтирует оптическое», а «хватательный» режим позволяет глазу открыть его осязательную функцию.

Вальтер Беньямин в своем тексте 1933 года «О миметической способности»⁴⁹ перевернул риглевскую телеологию западного искусства от осязательного к оптическому, утверждая, что Новое время характеризовалось осязательной формой восприятия. Осязательная эстетика очевидно прослеживается в метафорах тактильной смежности в эссе «Произведение искусства» 1936 года, как в его утверждении, что исчезновение ауры частично соответствовало «страстному стремлению масс приблизить к себе вещи», и в описании дадаизма как метательного искусства, которое «превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства»⁵⁰.

Этот переворот, а также интервенции Делёза и Гваттари послужили возрождению риглевских терминов «осязательное» и «оптическое», особенно в киноведении начиная с 1990-х годов. Вслед за Риглем Ноэль Берч⁵¹ и Антония Лант⁵² обратили внимание на осязательный облик неглубокого рельефа в раннем и экспериментальном кинематографе. Другие теоретики кино — такие как Вивиан Собчак⁵³, Стивен Шавиро⁵⁴, Лора Маркс⁵⁵ и многие другие после — утверждали, что видение не обязательно предполагает дистанцию и господство, приписанные ему воспитанной лакановским психоанализом «теорией

взгляда», а может обращаться с кино миметически и осязательно. Собчак основывалась на Мерло-Понти, чтобы утверждать, что кинематограф обращается к телесному и мультисенсорному зрительству. Маркс, вслед за Делёзом, Гваттари и Мерло-Понти, показывала, что осязательные образы в кинематографе, сокращая расстояние между образом и зрителем, способствуют формированию телесной связи с образом, которая задействует неаудиовизуальные органы чувств и вызывает к телесной памяти. В более типичных оптических изображениях кинематограф изолирует объект наблюдения от наблюдающего субъекта, допуская ментальную дистанцию, позволяющую зрителю «отождествиться» с той или иной фигурой. Осязательные образы, напротив, откладывают разрешение, фигурацию и смысл, поскольку все они требуют ментальной дистанции. Но так как подобные изображения легко не заметить, они требуют некоторой воли или интереса со стороны зрителя; поэтому Маркс предложила термин «осязательная визуальность», подчеркивающий наклонность зрителя к осязательному восприятию.

Кинематограф приобретает осязательные свойства благодаря низкому разрешению, мягкому фокусу, размытости, высокой степени детализации, небольшому фокусному расстоянию, крупным планам, текстуре изображения или изображениям фактурных объектов. Низкое разрешение и повреждение носителей, например, царапины на пленке, аналоговое и любительское видео, цифровой «глитч» могут создавать осязательный эффект. Таким образом, осязательные образы могут вызвать чувство совместного проживания чего-то хрупкого и конечного. Эта угроза напоминает нам о привлекательности оптических изображений, которые убеждают зрителя в его целостности и бессмертии его души вне зависимости от их вымышленности.

Осязательная эстетика и понимание значения проксимальных чувств позволяют нам ценить традиции в искусстве, которые считались второстепенными или декоративными. К ним относятся ремесла, которые требуют ручного производства и ближнего зрения (действительно, различие между ре-

меслом и изобразительным искусством ослабевает, когда мы не отмахиваемся от проксимальных чувств), и мировые традиции сравнительно нефигуративных видов искусства. Осязательная эстетика подчеркивает воплощенное свойство абстракции и успокаивает беспокойство о том, что произведения искусства XX века и современности, обыгрывающие орнамент и поверхность изображения, являются лишь декоративными.

Технологические опосредования осязания

Тактильность вновь стала цениться в архитектуре, моде и дизайне, в сферах, где задействованы объекты, уже тактильные по своей природе. В какой-то степени это развитие может быть воспринято как часть возросшей товаризации всех элементов чувственного опыта и как обновление эстетики суверенного субъекта, чтобы, наконец, включить осязание. Тем не менее, как феноменология осязания, так и ее деконструктивная критика предупреждают нас — если этого еще не сделал Аристотель — о том, что осязание, будучи опосредованным, столь же поддается творческой перекройке (и прямому манипулированию), как и любое другое чувство. Таким образом, технологически опосредованные формы искусства, которые стимулируют осязательные реакции, обладают творческим потенциалом⁵⁶. Дизайн интерфейса, современное расширение античного искусства технологического протезирования, превращает алгоритмические данные в тактильный опыт. Осязательные технологии, такие, как силовая обратная связь (которая создает ощущения давления, фактуры, вибрации и т. д.), могут усиливать ощущение прикосновения к моделируемым объектам или пребывания в моделируемом пространстве, в тактильной иллюзии присутствия, полезной для игр, учебных пособий для хирургов и пилотов, а также приборов для людей с нарушениями зрения⁵⁷.

Медиа, которые просто имитируют тактильные ощущения, разочаровывают как искусство. Мы также можем критиковать иммерсивную среду, основанную на компью-



Герхард Рихтер «Женщина, спускающаяся по лестнице», 1965.

терном моделировании перцептивного опыта, за восполнение иллюзии человеческого перцептивного господства. Но осязательные интерфейсы могут также создавать ощущения, которые ничего не имитируют, а, скорее, перекраивают чувства, в том числе переводя другие органы восприятия в тактильные формы. Такие произведения искусства используют пространство тактильного посредничества в качестве своего медиума, потенциально создавая новые формы воплощения⁵⁸. Когда это происходит, «осязательные» технологии образуют художественные медиа в полном смысле слова, коль скоро искусство — это то, что не подтверждает чувства, а создает их заново.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

Словарная статья из *Encyclopedia of Aesthetics*. Second edition. Edited by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 2014. Печатается с разрешения автора и издательства Оксфордского университета.

¹ Schechner R. *Rasaesthetics // Theatre and Drama Review* vol. 45 no. 3 (Fall 2001). P. 27–50.

² Classen C. (ed.) *The Book of Touch*. Oxford: Berg, 2005.

³ Freeland C. *Aristotle on the Sense of Touch // Essays on Aristotle's «De Anima»*. Edited by Martha Nussbaum and Amélie Rorty. Oxford: Clarendon, 1992. P. 227–248.

⁴ Davenport A. A. *Aristotle and Descartes on Touch // The New Arcadia Review* 2 (2004).

⁵ Dhanani A. *The Physical Theory of Kalām: Atoms, Space, and Void in Basrian Mu'tazil Cosmology*. Leiden: Brill, 1994.

⁶ Black D. L. *Imagination and Estimation: Arabic Paradigms and Western Transformations // Topoi* 19 (2000). P. 59–75.

⁷ Lagerlund H. (ed.) *Forming the Mind: Essays on the Internal Senses and the Mind/Body Problem from Avicenna to the Medical Enlightenment*. Dordrecht: Springer, 2007.

⁸ Milbank J., Pickstock C. *Truth in Aquinas*. London: Routledge, 2001.

⁹ Summers D. *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

¹⁰ Korsmeyer C. *Making Sense of Taste: Food and Psychology*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

¹¹ Jay M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹² Крэри Дж. *Техники наблюдателя: видение и современность в XIX веке* (1990). Перевод с английского Дмитрия Потемкина. М.: фонд v-a-c, 2014.

¹³ Kleinberg-Levin D. M. *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadow of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1999.

¹⁴ Мосс М. *Техники тела* (1934) // *Общества, обмен, личность: труды по социальной антропологии*. Перевод с французского Александра Гофмана. М.: Наука, главная редакция восточной литературы, 1996. С. 242–263.

¹⁵ Беньямин В. *О миметической способности* (1933) // *Учение о подоби: медиаэстетические произведения*. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета,

2012. С. 171–187.

¹⁶ Lacoue-Labarthe P. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Edited by Christopher Fynsk. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

¹⁷ Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия* (1945). Перевод с французского под редакцией Ирины Вдовиной и Сергея Фокина. СПб.: Наука и Ювента, 1999. С. 406.

¹⁸ Мерло-Понти М. *Переплетение — Хиазма // Видимое и невидимое* (1964). Перевод с французского Ольги Шпараги. Минск: Логвинов, 2006. С. 189–226.

¹⁹ Иригарей Л. *Этика полового различия* (1984). Перевод с французского Алексея Шестакова и Вячеслава Николаенкова. М.: «Художественный журнал», 2004.

²⁰ Nancy J.-L. *The Muses*. Translated by Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press, 1996.

²¹ Нанси Ж.-Л. *Corpus* (1992). Перевод с французского Елены Гальцовой и Елены Петровской. М.: Ад Маргинем, 1999.

²² Derrida J. *On Touching—Jean-Luc Nancy*. Translated by Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.

²³ Landes D. A. *Le Toucher and the Corpus of Tact: Exploring Touch and Technicity with Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy // L'Esprit Créateur* vol. 47 no. 3 (2007). P. 80–92.

²⁴ Taussig M. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

²⁵ Abram D. *The Spell of the Sensuous*. New York: Pantheon, 1996.

²⁶ Classen C. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*. London: Routledge, 1993.

²⁷ Csordas T. J. (ed.) *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

²⁸ Howes D. (ed.) *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

²⁹ Бергсон А. *Творческая эволюция* (1907). Перевод с французского М. Булгакова. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1909.

³⁰ Whitehead A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. Corrected ed. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne. New York: Free Press, 1978.

³¹ Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: капитализм и шизофрения* (1980). Перевод с французского Якова Свирского. Екатеринбург: У-Фактория, 2010.

³² Grosz E. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke University Press, 2011.

³³ Lindberg D. C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

³⁴ Marks L. U. *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

³⁵ Whitehead A. N. *Process and Reality*.

³⁶ Pentcheva B. *The Performative Icon* // *The Art Bulletin* vol. 88 no. 4 (December 2006). P. 633–638.

³⁷ Vischer R. *The Aesthetic Act and Pure Form* // *In Art in Theory, 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison, Paul Wood, and Jason Gaiger, translated by Nicholas Walker. Oxford: Blackwell, 1998. P. 690–704.

³⁸ Worringer W. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Translated by Michael Bullock. London: Routledge and Kegan Paul, 1948.

³⁹ Пирс Ч. С. *Начала прагматизма, том 2. Логические основания теории знаков*. Перевод с английского В. В. Кирющенко и М. В. Колопотина. СПб.: Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ и Алетейя, 2000. См. книга вторая, *Grammatica Speculativa* (1895–1896), глава 3, «Икона, индекс и символ», параграф 2 «Подлинные и вырожденные Индексы», и параграф 5 «Индекс». Цит. на С. 64.

⁴⁰ Кайуа Р. *Мимикрия и легендарная психастения* (1935) // *Миф и человек. Человек и сакральное*. Перевод с французского Сергея Зенкина. М.: ОГИ, 2003. С. 83–104.

⁴¹ Hildebrand A. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Translated by Max Mayer and Robert Morris Ogden. New York: G. E. Stechert, 1907.

⁴² Вёльфлин Г. *Ренессанс и барокко* (1888). Перевод с немецкого Евгения Лундберга. СПб.: Азбука-классика, 2004.

⁴³ Berenson B. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1896. P. 5.

⁴⁴ Riegl A. *Late Roman Art Industry*. Translated by Rolf Winkes. Rome: G. Bretschneider, 1985.

⁴⁵ Riegl A. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Translated by Jacqueline Jain. Princeton: Princeton University Press, 1992; Iversen M. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

⁴⁶ Riegl A. *Excerpts from The Dutch Group Portrait* // *October* 74 (Fall 1995). P. 3–35.

⁴⁷ Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: капитализм и шизофрения*.

⁴⁸ Делез Ж. *Фрэнсис Бэкон: логика ощущения* (1981). Перевод с французского Алексея Шестакова. СПб.: Machina, 2011.

⁴⁹ Беньямин В. *О миметической способности*.

⁵⁰ Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* (1936) // *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе*. Перевод с немецкого Сергея Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65. Цит. на С. 24 и С. 57.

⁵¹ Burch N. *Life to Those Shadows*. Translated by Ben Brewster. Berkeley: University of California Press, 1990.

⁵² Lant A. *Haptical Cinema* // *October* 74 (Fall 1995). P. 45–73.

⁵³ Sobchack V. *The Address of the Eye: A Phenomenology and Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992; *Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

⁵⁴ Shaviro S. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

⁵⁵ Marks L. U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

⁵⁶ Hansen M. B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

⁵⁷ Paterson M. *Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Oxford: Berg, 2007.

⁵⁸ Sha X. W. *Poiesis and Enchantment in Topological Matter*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

Лора Маркс

Родилась в 1963 году в США.

Искусствовед, киновед.

Автор книг «Ханан ал-Кино:

любовь к движущемуся образу»

(2015, получила награду имени Франка

Джюитта за художественную критику

в 2017 году), «Закутывание и бесконечность:

исламская генеалогия искусства новых медиа»

(2010), «Осязание: чувственная теория

и мультисенсорные медиа» (2002),

«Кожа пленки: межкультурное кино,

воплощение и чувства» (2000).

Живет в Ванкувере.



Национальный музей искусства
XXI века, Рим. Спроектирован
архитектурным бюро Захи Хадид.

Джулиана Бруно

Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции

*Возникнув как случайное скопление
реликтов, у которого нет другой рифмы
или причины существования,
кроме самого города, музей <...>
представляет собой способ избирательного
сохранения воспоминаний культуры <...>
То, что не подлежит сохранению
в материальной форме,
теперь можно измерить,
задокументировать в статичных
или движущихся образах.
Льюис Мамфорд¹*

Объявив о смерти памятника в 1937 году, историк архитектуры Льюис Мамфорд предвидел большие перемены в устройстве архива как культурной ткани, признавая роль движущихся образов в виртуальном хранении материального существования вещей. Его наблюдения носили провидческий характер, побуждают нас продолжить наше исследование виртуальной материальности, переосмыслить культурную роль музеев и пересмотреть ее по отношению к другим местам публичной демонстрации, таким, как кинотеатр². Общественный музей является продуктом современности и результатом модернизации. Таким образом, его следует рассматривать не как изолированное пространство, а как соединительную архитектуру. В своей современной форме музей возник в ту же эпоху изобразительного показа, которая породила кинематограф, важнейшее искусство Нового времени, и разделяет с киноплёнкой ту поверхность связи, которая является видимой, театральной архитектурой зрительства. Сегодня, по мере того как движущиеся образы переносятся в му-

зейное пространство, мы становимся свидетелями принципиального обновления этой связи. И поскольку посещение музея все чаще соотносится с расписанием кинопоказов, я предлагаю глубже задуматься о связи между кинотеатром и музеем как местами показа и архивного производства. Исследуя эту материальную связь, я намерена показать, что по-особенному пористое музейное чувство — чувство публичной интимности — развилось как современный, гибридный феномен, возникший из взаимодействия между различными способами движения культурной памяти и публичного экспонирования³. В частности, в свете того, что нам предлагает эта движущаяся архитектура публичной интимности и того, как она трансформирует опыт проекции, мне бы хотелось в серии музейных прогулок проследить маршруты, которые музей и кинотеатр умозрительно разделяют между собой.

Музейное чувство

Хотя связь между музеем и кинотеатром не очевидна, эти институты зрительного знания роднит феномен культурного движения, влияющий на наше восприятие поверхности мира. Оба являются публичным пространством просмотра, возникшим из нововременного процесса приведения в движение, кульминацией которого стал XX век, изменивший отношение между субъектами и объектами, изображениями и предметами. Оба — продукты эпохи, активировавшей взгляд в хронологической последовательности, сделавшей (объектное) пространство повествовательным, создавшей само желание демонстрировать и которая на самом

деле построила — даже спроектировала архитектурно — подлинный опыт зрительства. Таким образом, музей и кинотеатр разделяют еще личное измерение: в них ходят, следуя зрительским маршрутам, которые вызывают субъективный, эмоциональный отклик. Здесь соединяются отдельные территории приватного и публичного, границы между которыми устанавливаются заново. Как в музее, так и в кинотеатре интимность возникает в публичном пространстве. Происходит пересечение границ, поскольку эта интимная форма публичной демонстрации оживляет путешествия памяти и воображаемые проекции. В подобной интимной публичности музей и кинотеатр разделяют одно и то же отчетливо современное культурное чувство.

Архитектуры XX столетия усиливали чувство, которое искусствовед Алоиз Ригль называл «современным культом памяти», «возрастная стоимость» которого состоит в «эмоциональном воздействии... вызванным простым чувственным восприятием»⁴. Это

современное музеологическое чувство «проявляется непосредственно через зрительное восприятие и напрямую обращается к нашим эмоциям»⁵. В этой связи я утверждаю, что современное, кинематографическое музейное чувство связано с осязанием, опытом личного передвижения и переносом между движением и эмоцией. Позвольте рассмотреть и кратко изложить некоторые понятия, с тем чтобы точнее определить связь кинопоказов с музейными променадами в личной географии публично проживаемого пространства.

Как я утверждала в других текстах, создание публичной близости — дело осязательное: греческая этимология учит тому, что *хаптика* наделяет нас «способностью войти в соприкосновение» с предметами, тем самым создавая взаимное *со-прикосновение* между нами и нашим окружением. Мы «чувствуем» пространство тактильно, в показе что искусства, что кино, а соприкосновение становится проводником связи. Так происходит потому, что тактильность также связана



Кристиан МарклеЙ «Часы», 2010.

с нашим ментальным восприятием движения, а также с кинестезией, или способностью наших тел ощущать движение в пространстве. Приведение в движение культурного пространства — как в кино, так и в музее — является в основании осязательным опытом опосредованных взаимодействий. Обычно замкнутые в оптические прочтения, музей и кинотеатр нужно расположить иначе и вместе, в области тактильных, поверхностных взаимодействий, если мы хотим понять их вещественное использование пространства и объектов, движение, развивающее эти обитаемые места, и личный опыт, который они нам дают, когда мы пересекаем их общественные пространства.

Много аспектов необходимо учитывать в этих материальных контактах. Один из факторов состоит в том, что тактильность использует связь между движением и эмоцией. В этом отношении интересно, что кино получило свое название от древнегреческого слова *kinema*, указывавшего одновременно на движение и эмоции. Ткань этой этимологии указывает на то, что аффект становится носителем, а также демонстрирует процесс становления, который материально опосредуется в движении. Кинопленка движется, глубоко трогает нас своей способностью не просто передавать эмоции, а аффецировать в транслируемых формах и взаимно опосредующими способами. Это означает, что этот носитель движения также стремится к тому, чтобы включать в себя и взаимодействовать с другими пространствами, способными создавать личный и одновременно общественный отклик — как, например, художественная галерея.

Исходя из этой тактильной, кинематической предпосылки, я хочу раскрыть поверхность сообщения между родами искусств и утверждать, что движение и эмоции кинематографа выходят за пределы стен кинотеатра: они были внедрены — начиная с докинематографических времен и до эпохи посткино — также в перформативное пространство художественного собрания и в маршрут музейного променада. Итак, давайте обратимся к пересечению музейной стены и киноэкрана. Чтобы проследовать за движущимся деянием виртуального воспоминания, кото-

рое материально соединяет кинотеатр с музеем, мы отправимся на большую архитектурную прогулку и пройдем несколько музейных маршрутов. Во время этого музеологического путешествия мы увидим, как движущиеся образы стали движущимся архивом XXI века: нашим собственным будущим музеем.

Экскурсия по киноархиву художественной галереи

Сближение музея и кинотеатра началось в Новое время по мере развития выставочной культуры, что создало архив образов и привело в движение процесс коллекционирования и воспоминаний. Сегодня это взаимопроникновение стало вновь выраженной наклонностью в современной изобразительной культуре. Это особенно заметно в области искусства инсталляции. Мы наблюдаем культурную миграцию между искусством, архитектурой и движущимися образами в частности — и это включает тот факт, что кинопоказы переместились и сливаются с музейной инсталляцией. Что означает выход кинокартин из зданий кинотеатров и их прописка в музее, их становление в той или иной форме постоянным составным элементом галерейных выставок и музейных экспозиций? В некотором роде, как пишет Раймон Беллур, мы оказались расположены «entre-images» («между образами»)⁶. Но я утверждаю, что этот феномен выходит далеко за рамки образа как такового. Переход, который мы наблюдаем, влияет на седиментацию зрительного опыта, его остатков и трансформаций и не ограничивается рамками перераспределения, которое Джей Дэвид Болтер и Ричард Грусин называли «ремедиацией», потому что касается не просто носителя, но и пространства распространения изображений, форм размещения и ситуационного опыта⁷. Это география субстанциональных трансформаций. Обмен произошел в экранном поле образных архивов, что глубоко повлияло на ткань и архитектуру зрительного опыта.

В практическом смысле новое взаимодействие между музейной стеной и киноэкраном побудило кинематографистов создавать инсталляции, меняющие саму архитектуру дви-

жущегося образа и музейной выставки. В их числе инсталляции Шанталь Акерман, Атома Эгояна, Питера Гринуэя, Вернера Херцога, Исаака Жюльена, Аббаса Киаростами, Криса Маркера, Ивонны Райнер, Рауля Руиса, Трин Т. Минь Ха, Аньес Варды, Апитчатпона Вирасетакула и Вима Вендерса. Как становится очевидно из разложения кинофильма Шанталь Акерман «D'Est» («С Востока», 1993) в форму инсталляционного произведения, фильм в буквальном смысле этого слова размещен в галерее⁸. С помещением движущихся изображений в видеоэкраны, распространенные по музейному пространству, зритель галереи получил созерцательное наслаждение от вхождения в фильм и возможность физически шагать по языку монтажа. Этот вид созерцания дает знать о переходе между искусством, архитектурой и кино, обусловленном выставкой. Питер Гринуэй, известный своими взглядами на кино и музей как на связанные образные архивы, размышляет: «Не является ли кино выставкой? Возможно, мы сумеем представить себе кинотеатр, где движутся как зрители, так и экспонаты»⁹. Так что в таких инсталляциях, как «Свадьба в Кане» (2009), аудиовизуальной интерпретации картины Паоло Веронезе, он задействует эстетические формы восприятия искусства, осуществляя их кинематографическую реактивацию, используя поверхностные эффекты¹⁰. Это движение кинематографического перемещения непосредственно происходит в выставочной, музеографической способности собирать и вспоминать репрезентативные архивы. Это верно в случае инсталляции Исаака Жюльена «Бродяжничество» (2000), которая путешествует по дому-музею архитектора сэра Джона Соуна, пересекая поверхности и пространство художественного собрания с рассеянными размышлениями о воспоминании¹¹.

Появилось гибридное экранное пространство¹². Движущиеся образы пришли в галерею и музей во множестве форм, вынимая аудиторию «напоказ». Залы музея часто становятся реальной проекционной аппаратной, трансформируясь в обновленное кинематографическое пространство, и это имеет свои последствия. Как демонстрирует Пьер Юиг в своей инсталляции

«Причуды приречного дня» (2003) — архитектура музея меняется, когда она превращается в архитектуру кино¹³. В этом произведении стены галереи открываются и закрываются, что позволяет создавать личное проекционное пространство и плавный переход от изобразительного искусства к кинопоказу. Джанет Кардифф и Джордж Бюрес Миллер в «Институте рая» (2001) тоже создают публичные и вместе с тем личные проекции, заставляя посетителя выставочного зала обращаться к архитектуре кино и испытывать его эмоциональную близость¹⁴. В этом обмене между художественной галереей и кинотеатром выставлен соблазн экрана — во всей его фрагментации и растворении — в «нервном центре» разных позиций наблюдателя, создавая возможности для изучения искусства кадрирования, монтажных точек и повествовательного движения, тем самым позволяя посетителям почувствовать вещественные условия искусства проекции.

В таких инсталлятивных произведениях происходит «показ» истории кино, превращение кинотеатров и галерейных пространств в движущиеся, материальные архивы памяти. Очень популярные «Часы» (2010), движущийся образ и событие Кристиана Марклея, в некотором роде являются образцом этого масштабного явления¹⁵. В этой видеоработе, часто экспонируемой в галерейном и музейном пространствах, фрагменты из истории мирового кинематографа, свидетельствующие о ходе времени, смонтированы в заворачивающую монтажную склейку, длящуюся 24 часа, которая синхронизируется с местным временем выставочного пространства. Когда зритель наблюдает за потоком кинематографического времени в реальном времени в ритмическом ассамбляже, произведение становится медитацией на тему связи кинематографа со временем как материальным условием его существования и, следовательно, его истории. Архитектурная конструкция, в которой проецируется картина, создает для посетителя возможность физически занимать не только время, но и пространство кинотеатра. Архитектурный гибрид белого и черного куба, затемненное пространство галереи, обставлен-



Крис Маркер «Картинки с выставки», 2009.

ное диванами для рассадки, позволяет зрителям прожить опыт синематеки в художественном пространстве. Выстраиваясь у входа в оживленную галерею, посетители ожидают своей очереди заглянуть внутрь, чтобы в досуге и по-светски наблюдать ход времени в этом творческом атласе киноистории. В век сжатого времени и устаревания киноплёнки внутренняя, темпоральная, коллективная архитектура зрительского опыта переосмысливается в искусстве проекции. Это значимо, потому что касается растущей технологической приватизации экранного времени и пространства, которая наблюдается сегодня. Экспонируется и находит новую материальную форму сам опыт публичной сферы: публичная интимность тактильных экранных взаимодействий.

Пока Марклей при помощи цифровой технологии создает в художественной галерее современную версию киноархива, Крис Маркер продвигает возможность взаимоотношений между кино и архивом еще дальше в цифровое пространство. Показательный пример уникального способа создания кинематографической «бессмертной памяти» по отношению к искусству можно увидеть в его

цифровой инсталляции «Картинки с выставки», которая в буквальном смысле изображается как виртуальный музей¹⁶. Архивный потенциал кино развивает в галерейном пространстве и художница Тацита Дин. Ее очаровывает культура устаревания и размышление об идее архивности. Особенно в таких работах, как «Кодак» (2006) — крупной медитации на тему материального существования носителя киноплёнки и материальной истории света¹⁷. Дуглас Гордон в своих архивных закольцовках использует бобину с киноплёнкой как метафору движущейся по кругу памяти¹⁸. Его работы, как и многие современные инсталляции, обыгрывают круговое, закольцованное движение (например, как «Медленно вращающееся повествование» [1992] Билла Виолы), представляют собой технологическое переизобретение искусства памяти¹⁹. Сегодня при помощи образной технологии нас приглашают сыграть в виртуальную игру с древними анимированными изображениями Рамона Лулла — еще в XIII веке он доказывал роль движения в формировании памяти и демонстрировал движения души, расставляя фигурки на вращающихся колесиках²⁰.

Движение и эмоция вновь встречаются на бобинах с киноплёнкой в мнемотехническом инсталляционном искусстве, перерабатывающем значение синематики в музее. В этих современных закольцовках в стенах музея проецируется само идущее по кругу движение нашего воображения и сама память об истории кинематографа.

Во многих отношениях история кинематографа преследует современные музеи²¹. Для современных художников кинематограф существует вне кинотеатра как исторического пространства, то есть существует как мнемоническая история, глубоко связанная с технологией освещаемой темноты. Пересекая пространство галереи и музея, мы сталкиваемся с фрагментами этой истории, пересмотренной таким образом, словно она была собрана и воссоздана на экране, который теперь является стеной. Память кино не только становится материальной, но и ощутимо проживается в этом тактильном процессе взаимодействия. В галерее или музее у посетителя возникает постоянное ощущение прохождения через пространство кино, или даже попадания в него. Вас просят переосмыслить и пересмотреть не только историю, но и движение в кинематографе. Вход и выход из выставочного пространства инсталляции все больше напоминают коллективный ритуал пребывания в кинотеатре, где формы пограничного перемещения и культурного проживания ощущаются в публичной, поверхностной близости²².

Это движение, связывающее кино с пространственными видами искусства, является современной и даже модной тенденцией, но это не новое явление. Важно помнить о том, что существует подлинная история «инсталляций», имевшая место на заре кинематографа. Взаимопроникновение кинематографа и музея, возникшее на заре Нового времени, берет свое начало с момента зарождения этого медиума. Современные художники, кажется, подмигивают историческому моменту, из которого родился кинематограф. Некоторым образом художники становятся историками. Они превращаются в материалистических исследователей. Всякий раз, когда в истории происходит материалистический поворот, возникает необходимость задуматься

над потенциальными уроками, которые могут быть запечатлены в конкретном жесте²³. В сегодняшнем обновлении кино в музее есть напряжение, проявляющееся на полях медиумов и воздействующее на границы, отмечающие само существование — фактическое время — носителя кино. Учитывая это поверхностное напряжение медиумов, я считаю, что погружение в культурную историю, ретроспективные раскопки музейной культуры и следование медиаархеологии — продуктивные способы, которые может иметь в своем арсенале исследователь для изучения будущего потенциала старых «новых» носителей²⁴. Если музеологическая культура и кинопоказ раскапываются как архив, открытый переменам, эта культурная археология может продемонстрировать художественный потенциал и даже показать потенциальное будущее данного носителя. По моему мнению, кино функционирует как открытый архив возможностей для современных художников, работающих в жанре инсталляции, потому что, одновременно с тем как кино устаревает как носитель, история движущихся образов творчески переосмысливается в художественных формах, предназначенных для экспонирования в галерее. Именно этот аспект подталкивает меня к дальнейшему изучению истории публичных показов, связывающих кино с музейным пространством: прослеживая историю движущихся изображений публичной приватности, я преследую цель активизировать музейную культуру как потенциальную форму синематики, то есть как создание образов в публичном, синтетическом действии. Мне хочется следовать за этим перемещением образных архивов от кино к галерее, так как это свидетельствует о потенциальном переосмыслении материального опыта «проекции».

Генеалогия кинематографа и музеографическая изобразительная культура

Глядя на историю выставочного пространства, я хочу сказать, что наш век посткино обращается к докинематографическому времени для того, чтобы переизобрести выставочные возможности и музеологический потенциал искусства проекции. Когда

мы рассматриваем выставочные фантазии, возникавшие в докинематографическую эпоху, мы можем увидеть формы проецирования, актуализирующиеся сегодня на многочисленных экранах нашего посткинематографического времени. Более того, когда мы открываем этот потенциальный архив докинематографического экспонирования, мы можем видеть, как сама выставка развивалась в кинематографическом ключе.

В качестве формы зрительского опыта кинопоказ, фактически, исторически связан с выставочной культурой и искусством проекции раннего Нового времени. Кинотеатр возник из специфической «архитектуры» тактильного видения и способа экспонирования, явившись следствием интерактивной геовизуальной культуры музееподобных «инсталляций»²⁵. Действительно, ранние музеографические зрелища и практики любопытства дали толчок возникновению общественной архитектуры проектирования внутреннего пространства, ставшего кинотеатром. Зрелищная театральность собрания образов оживляла воспоминания. Пространства для просмотра изображений, которые позднее стали кинематографической архитектурой, включали в себя множество площадок публичной приватности и проекции: внутренние-внешние проекции фантазмагорий и волшебного фонаря, ящики с космограммой и камеры обскура, восковые и анатомические музеи, перформативные живые картины, кабинеты курьезов, интерьерные и оконные витрины, словесные собрания, превращенные в настоящие музеи, движущиеся рисунки и последовательные картинки с эффектом движения, выставки георамной природы и панорамного видения, диорамы, панорамы с видовой живописью и другие техники для просмотра собраний изображений.

Кинопоказ возник внутри и вокруг этих интимных мест публичного просмотра и проекции, внутри истории приведенной в движение архитектурники сценического пространства и в эстетике дробных, последовательных и смещающихся видов. Фрагменты кристаллизовывались, приобретали последовательность и демонстрировались с гипнотическими поверхностными эффектами в кабинетах курьезов — предшественниках

музеев; культурные сувениры предлагались в качестве предмета зрительского размышления; виды трансформировались в искусство просмотра, в галерею *vedute*. Это увлечение городским зрительным пространством было формой инсталляции *avant la lettre*. Кинотеатр рождается из этой напоминающей музей выставочной архитектуры — приватной географии публичной выставки, возникшей в XIX веке и сформировавшей то, что за ней последовало. Движущиеся изображения появились на свет из расширенной практики панорамной выставки, бывшей в некотором роде проекцией будущего, поскольку — как, например, сообщает инсталляция Элизабет Диллер и Рикардо Скофидио 2008 года для выставки «Родная земля» в парижском фонде Картье — современные инсталляционные практики переводят в цифру эту изменчивую картографию собирания изображений²⁶.

Этот обзор выставочных практик с очевидностью показывает: то, что стало кинематическим движением, было виртуальной, воображаемой музейной траекторией, требовавшей физического присутствия и пограничного пересечения мест показа. Формирование публики в этом историческом маршруте, где искусство начало размещаться в салоне, в конце концов позволило выставке перейти в формат кинопоказа. Кино, как и музей, возникло с появлением общественного потребления, и с архитектурной точки зрения оно связано с этим понятием. Оба они зародились благодаря приведению в движение общественного пространства в архитектуру выставки, и из архитектурного променада, который для проживаемого опыта привязал образы к поверхностям зрительской жизни.

Проекция: кинематографические и архитектурные променады

Для того, чтобы дальше говорить о путешествии воображения, умственной деятельности и мнемонического перемещения, связывающем кинематографическую архитектуру с музеографической, будет полезно вернуться к идеям Сергея Эйзенштейна об искусстве проекции, изложенным им в эссе «Монтаж и архитектура», поскольку их воздействие про-

должается²⁷. Эти идеи, кстати, вдохновили таких современных архитекторов, как Бернар Чуми, на воссоздание кинематографических променадов в общественных местах²⁸. Эйзенштейн показал, что кинозритель движется по воображаемому пути, посещая множество мест и совершая во время сеанса путешествие во времени, поскольку далекие моменты прошлого и удаленные друг от друга места становятся связанными на экране. Фильм налагает возможность такого воображаемого путешествия от архитектурного променада: «Архитектурный ансамбль <...> это монтаж с точки зрения находящегося в движении наблюдателя <...> Кинематографический монтаж — это тоже способ “соединить” в одной точке — экране — различные фрагменты явления, снятого в разных измерениях, с разных точек и сторон»²⁹.

Кинематографический экран — это современная версия архитектурного маршрута с его собственным монтажом культурного пространства. Кино следует историческому курсу — то есть музеографическому способу собирания воедино различных фрагментов культурных явлений из разных геоисторических моментов, выставленных для созерцательной работы памяти в публичном пространстве. В этом значении кино связано не только исторически, но и формально со специфической разновидностью архитектурного променада: исследованием виртуальной материальности, которая происходит в архитектуре показа. Потребителем этих музееподобных пространств зрительства является прототип кинозрителя. Другими словами, кинематографическое путешествие — это переделка собственно музейного архитектурного променада.



Диллер, Скофидио + Ренфро «Выход», 2008–2015. Иммерсивная инсталляция с инфографикой и данными о миграции. Идея Поля Вирильо, архитектурного бюро Диллер, Скофидио + Ренфро, Марка Хансена, Лоры Курган и Бена Рубина в сотрудничестве с Робером Жераром Петрушко и Стюартом Смитом. Слайд о населении и миграции в города. Заказано для выставки «Родная земля, стоп, изъять» в фонде современного искусства Картье, Париж, 2008. Собрание фонда Картье. Вид инсталляции в Токийском дворце, Париж, ноябрь 2015–январь 2016, в обновленной версии специально для 21-й Конференции сторон Рамочной конвенции ООН по изменению климата в Париже. Фото Люк Богли.

«Отслеживание» музейных маршрутов

Именно это тактильное ощущение кинематографического движения материально возвращается сегодня в архитектонике выставки. Возьмем, например, маршрут, созданный архитектором Ренцо Пиано для выставочного пространства собрания Эмилио Ведова, открывшегося в 2009 году в Венеции в отреставрированном соляном складе, некогда бывшем мастерской художника. Ренцо Пиано приводит в движение форму экспонирования, использующую подлинное движение киномонтажа для активации мнемонического ассамбляжа художественной коллекции. Это музей в движении, где картины скользят по пространству, буквально двигаясь одна за одной по рельсам, напоминающим кинематографические длинные планы. Зритель становится пассажиром, которого отправили в архитектурное путешествие, отслеживающее ментальные маршруты, и эта кинематографически-архитектурная прогулка «инсценирует» художественную память не только в пространстве, но и в движении. Таким образом, кинотеатр умозрительно соединяется с музеем как с коллекцией образов, которые приводят в движение мысли и чувства, тактильно связанные с припоминающим (и собирающим вновь) маршрутом зрительства. Кинематографическое путешествие, как прогулка по музею, превращается в преобразующее, поскольку архитектоника памяти становится мобильной, телесной, эмоциональной активацией общественной близости.

Приведение в движение внутренних пейзажей

Представление о том, что память, воображение и аффект связаны с движением — воплощено в расписаниях кинопоказов и музейных променадах — ведет свое происхождение, которое может проследить и дальше, от того момента в Новом времени, когда движение стало ощутимо востребовано как форма тактильной стимуляции. В Новом времени желание осязательного ощущения и поверхностного опыта возросло, дав импульс для расширения мира человека и, в итоге, для его демонстрации на эк-

ране³⁰. Считалось, что изображения, возникшие под влиянием чувств, создают «ход рассуждений» и передают личный, эмоциональный путь воображения³¹. «Грезы», то есть структура связей, основанная на воображаемых следах, появились под влиянием созерцательного движения, получившего свое дальнейшее развитие в кинотеатре и музее. Именно возникновение такой чувственной, последовательной образности (тактильного «перемещения») позволило создать серийный образ на пленке и очередность музейных витрин, соединиться в рецептивном движении, идейно насытив длинные планы эмоционально насыщенными изображениями.

В этой нововременной, тактильной, подвижной структуре последовательного повтора изображения есть и отголоски эстетики живописных видов, чей пейзажный рисунок «позволил воображению сформировать привычку ощущать через созерцание»³². Живописный сад, этот театр памяти для удовольствий чувственной сферы, был внешней формой, задуманной для того, чтобы посетитель ощутил «связь» с внутренним пространством. Когда кто-то прогуливался по его тактильному пространству, экстерьер пейзажа трансформировался в интерьерную карту — наш внутренний пейзаж. Более того, пейзажное пространство, не столь отличное от кинематографического, и экспонирование коллекций в кабинете редкостей, этом предшественнике музея, было эстетикой фрагментов и нарушения последовательности — монтажом множественных перспектив и асимметричных планов. Подобное соединение культурных ценностей активизировало наш собственный нововременный музеографический опыт воспоминаний. Мы можем почувствовать внутреннюю силу этого исторического движения в мемориале Холокоста в Берлине по проекту Питера Айзенмана, в осязаемой форме кинематографической прогулки памяти. Таким «трогательным» путем мы подошли к тому виду личного перемещения, который движет кинозрителями и музейной публикой в их живом процессе создания публичной интимности. В кинотеатре и музее человек может бродить и в ментальном пространстве, и в воображаемом саду воспоминаний.

Кинематографически-архитектурное путешествие света

Живописная прогулка развилась в новые временные маршруты воспоминаний в построенном пространстве. «Живописные» виды сделал перипатетической концепцией не только Эйзенштейн, но и Ле Корбюзье³³. Заявляя о том, что «архитектура и кино — это два единственных искусства нашего времени», Ле Корбюзье продолжал — «в своей работе я, кажется, думаю так, как Эйзенштейн в своих фильмах»³⁴. И архитектор, и кинорежиссер задумывали форму кинематографически-архитектурного променада, следуя одной и той же мнемонической тропе, приглашающей в интимное путешествие воображения.

Эта перспектива стала актуальной сегодня в свете развития современной музейной архитектуры, которая часто стремится найти новую форму подвижного, созерцательного маршрута³⁵. В этом архитектурном маршруте, связывающем кинематографическое путешествие с музейной прогулкой, зритель совершает особенно воображаемый переход: такой вид передвижения, который является по большому счету движущейся игрой света. Как писал Ле Корбюзье, развивая свою идею *promenade architecturale*: «Архитектурное зрелище последовательно предлагает себя для просмотра <...> вы играете с потоком света»³⁶. В архитектуре, как и в кино, «настоящий архитектурный променад [предлагает] постоянно меняющиеся виды, неожиданные, и подчас поразительные»³⁷. Как это видно на примере Еврейского музея в Берлине по проекту Даниэля Либерскинда, форма архитектурного ансамбля создается и «прочитывается» по мере того, как через него проходит свет, и оставшаяся незавершенной история вновь возникает из этой приведенной в движение, наполненной светом музейной траектории. Это также относится к кинематографическому зрелищу, поскольку кинолента — световой экран — прочитывается по мере его прохождения и читается настолько, насколько его поверхность способна к перемещению. Когда мы проходим через него, он проходит через нас, наш собственный образ мышления и внутреннюю географию. Практика, вызы-

вающая психические изменения по отношению к движению, тем самым оказывается исторически выстроенной архитектурой между музейной стеной и киноэкраном.

Проективные пространства, от кино до музейной инсталляции

Изучая эти воображаемые променады, мы проходим зону контакта между архитектурной прогулкой, воспроизведенной в кино, и маршрутом, прочерченным в художественной галерее, где пересечение световых пространств сегодня оживает в игре поверхностей. Мы все больше осознаем, что кино и музей могут быть архитектурой света и движения в музейных площадках, которые сценически собираются и приводятся в движение в воображении. Световые поверхности Кацуо Седзими и Стивена Холла, фактурные фасады и музейные пространства архитектурного бюро Херцога и де Мёрона наглядно демонстрируют, что внутреннее ощущение атмосферно фабрикуется и проецируется в пространстве³⁸. Геопсихические путешествия рождаются в музейных променадах, охватывающих кинематографические маршруты; и те и другие создают воображаемое пространство для просмотра, внимательного изучения, неторопливых прогулок, и тем самым привлекают испускающую свет, причудливую архитектуру умоизобразительных образов. Показателен в своем роде проект Захи Хадид для Музея МАХХИ в Риме с его эффектными наклонными переходами. Здесь посетительнице Национального музея искусств XXI века предлагается множество возможностей присоединиться к зрительнице кинематографического ансамбля, когда, проходя по пересекающимся переходам, она идет навстречу пространству движущегося света как воображаемой проекции изображений.

Пересекаясь в столь многих аспектах с современными архитектурными маршрутами, движение в кино аналогичным образом приводит в действие интимную траекторию публичного экспонирования, используя несколько способов проективного движения. Если, как мы видели, выставочные маршруты стали кинематографическим путешествием зрительства Нового времени, сегодня зона,

где изобразительное искусство взаимодействовало с докинематографической эпохой, стала обновленной архитектурой. В наши дни в музее и галерейном пространстве — гибридных образованиях, где архитектура кинотеатра демонстрируется на световых экранах, сквозь которые можно пройти и которые можно начертить заново — эта подвижная топография вновь может быть физически и умозрительно пройдена.

Блуждая в залах музейной инсталляции, зрительница поступает точно так же, как кинозрительница, поглощая и соединяя видимые пространства. Инсталляция демонстрирует воображаемые проекции, вписанные в кинематографический монтаж и созерцательные путешествия. Если кинематографически-архитектурный променад в кинотеатре — это воображаемый процесс, в художественной галерее буквально шагают в пространстве искусства памяти и его «проекций», создаваемых при помощи архитектуры. Здесь зритель телесно пересекает территории, которые являются воображаемыми местами, собранными из фрагментов светового пространства и воссозданными в памяти созерцательным движением под воздействием эмоций. В конце концов, художественная инсталляция заново материализует тактильный путь, составляющий саму музейно-графическую генеалогию кинематографа.

Таким образом, монтажная склейка и закольцованное видео соединяют конец прошлого столетия с началом нового миллениума. Докинематографический век отзывается нашему посткинематографическому времени. В исторической закольцовке движущаяся география, создающая культурную карту кинематографа, сейчас раскрывается и даже переделывается — в ключевых точках напряжения — на экранном поле художественной галереи. Архив движущихся изображений перемещается в гибридные, остаточные, смотрящие друг на друга экраны. Это неудивительно, ведь, в конце концов, термин «музей» черпает и в акте мечтательности (*musings*). Сродни «грезам», это осязаемое пространство движущегося поглощения. В такого рода мечтательности, составляющей опыт посещения музея и кинотеатра, изумляться, значит — блуждать в подвижной ткани показа.

Докинематографическое и посткинематографическое: метаморфозы зрительных залов

Прежде чем подойти к концу нашего кинематографического и музейно-графического путешествия, мне хотелось бы подчеркнуть способы, при помощи которых кино связано с музеем специфической конструкцией осязаемой материальности: многоуровневой формой проекции, активирующей публичную интимность на поверхности вещей. Это материя искривляющихся пространств и материалов с покрытием, потому что музей и кинотеатр — это еще и места, у которых есть собственная фактура: они создают зримую ткань, движущиеся архивы образов. Чтобы оживить музей и кинотеатр, нужно найти для них новый фасон, переключив их формы экспонирования как культурные конструкты и общественные ткани. В конце концов, мы сами «влезает в костюм» этих пространств; мы населяем их как привычку. Осязаемая, всеохватывающая связь соединяет эту форму жизни с одеждой, как мы видим в итальянском слове *abito*, указывающем одновременно на платье и на адрес, и в немецком слове *Wand* с его двойным значением (стена и экран), связанным со словом *Gewand*, которое означает «костюм» или «одежда». Иными словами, пространство — это интимная ткань, такая же тонкая, как платье: это ткань, которая носится и изнашивается. Занимать музейное пространство означает буквально — его «носить».

Культурный ландшафт демонстрирует свою изношенность, поскольку это во многом след воспоминаний, воображения и влияния населяющих его пассажиров, пересекавших его в различное время. Кино и музей — поле этого перехода; они переносят этот рецептивный маршрут в нитях своей ткани, сплетая ее на пересекающихся между собой экранах. На их движущемся ландшафте остается физически ощутимый отпечаток; в своих складках, лакунах, слоях музейная география содержит остатки того, что проецировалось на него при каждом переходе, в том числе эмоции зрителей.

Это хорошо видно в серии проницательных фотографий Томаса Струта, на которых запечатлены посетители музеев⁴⁰. Будучи

частью городской архитектуры, музей представляет собой пограничное пространство, публично размещающее отправление личных путешествий, вписанных в ритуальную историю и драмы, составляющие его зрительство⁴¹. В повествовательном бытовании галерейного пространства, как и в кинотеатре, личный опыт и геопсихические преобразования мимолетно проживаются в присутствии сообщества незнакомцев. На самом деле кинотеатр и музей связаны между собой в этом коллективном маршруте воспоминания. Это топофильные места, обладающие способностью удерживать нас в их психогеографической конструкции и направлять наши истории. В этом пересечении музейной стены и экрана ищут места памяти, их населяют в потоке времени и во взаимосвязанных образных географиях — таким образом обрисовывая, через накопление и беглый осмотр изображений, наше хрупкое место в истории. Эта нововременная архитектура — поглощающий экран, дыхание в переходе и перемешанные слои материально обитаемого пространства, находящегося в движении.

Как писал в самом начале кинематографической эпохи искусствовед Аби Варбург, музей — это место, где «фигуральный язык жестов <...> убеждает человека пережить опыт человеческих эмоций <...> репрезентации жизни в движении»⁴². Задуманный Аби Варбургом как Атлас Мнемосины, такой современный музей стал новым видом пространства: многоэкранным театром припоминания/собираательства. Личным публичным экраном. Музеем эмоциональных картинок. Публичным архивом материального исследования.

Таким образом, поскольку кинотеатр и музей вновь соединяются для моделирования образных тканей, а посткино переизобретает потенциал докинематографической выставки, сегодня мы по-прежнему находимся в этом *проективном пространстве* общественной близости, в тесной связке, которая «переносит» и «проецирует» нас — назад в будущее. В современном музее новая форма кинема размещает наши личные ментальные проекции. *Кинематические* медиа могут расширить музейный потенциал,

чтобы повлиять на наше ощущение темпоральности и изменить наш опыт субъективности. По мере того, как путешествия памяти и воображения превращаются в образы, проецируемые на стены галереи, многоэкранная, наполненная светом архитектура ментальной проекции приводится в движение отношенческим способом. Недолговечные и ускользающие, эмоциональные картинки появляются на экранных поверхностях в сообщающихся зрительных залах. К этому воображаемому «путешествию вокруг собственной комнаты», некогда происходившему в пространстве камеры обскура — в этой темной комнате, которой является кинозал — сейчас возвращаются в объеме художественной инсталляции, в публичной приватности музея⁴³. Реконструированный в «Погодном проекте» Олафура Элиассона (2003) в галерее Тейт музейный опыт на самом деле похож на кинематографический в том, что он есть преобразующее, психогеографическое путешествие внутреннего ощущения, становящееся множественно опосредованным в материальном пространстве⁴⁴. Это действительный вопрос внешнего «интерьерного дизайна»: поверхностной архитектуры делений, позволяющей участвовать в коммунальном пространстве. В этой общественной архитектуре эмоциональных образов стена, представляющая собой фактурный экран, проецирует очень личный текст: внутреннее кино, являющееся нашим собственным музеем.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

Перевод шестой главы из книги Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. Ch. 6. P. 143–163, 259–261. Печатается с разрешения автора и издательства Чикагского университета.

¹ Mumford L. The Death of the Monument // Circle: International Survey of Constructivist Art. Ed. J. L. Martin, Ben Nicholson, and N. Gabo. New York: E. Weyhe, 1937. P. 267.

² В последние годы музей был объектом многих исследований, и его деятельность подверглась

радикальной институциональной критике. Меня особенно интересует переосмысление роли музея по отношению к архиву и другим формам зрительной архитектуры, связанным с материальностью. Смотрите среди других работ Фостер Х. Архивный импульс (2004) // *Художественный журнал* № 95 (2015). С. 54–73; Welchman J. (ed.) *Institutional Critique and After*. Zurich: JRP/Ringier, 2006; Karp I., Kratz C. A., Szewaja L., Ybarra-Frausto T. (eds.) *Museum Frictions: Public Cultures, Global Transformations*. Durham: Duke University Press, 2006; Pollock G. (ed.) *Museum after Modernism: Strategies of Engagement*. Oxford: Blackwell, 2007; Dudley S. H. (ed.) *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. New York: Routledge, 2010; Bennett T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995; Кримп Д. На руинах музея (1993). Перевод с английского Ивана Аксенова и Карена Саркисова. М.: фонд v-a-c, 2015; Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. (eds.) *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, 1996; Cooke L., Wollen P. (eds.) *Visual Display: Culture beyond Appearances*. Seattle: Bay Press, 1995; Scherman D., Rogoff I. (eds.) *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; Pearce S. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester, England: Leicester University, 1992; и Karp I., Lavine S. (eds.) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

³ Я начала изучать этот вопрос в книгах Bruno G. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002, и *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

⁴ Riegl A. *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* (1928) // *Oppositions* 25 (Fall 1987). P. 24. Русское издание: Ригль А. Современный культ памятников: его сущность и возникновение. Перевод с немецкого Григория Гимельштейна. М.: фонд v-a-c, 2018.

⁵ Riegl A. *The Modern Cult of Monuments*. P. 33.

⁶ См. Bellour R. *L'entre-images: Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002, и Bellour R. *L'entre-images 2: Mots, images*. Paris: P.O.L., 1999. Об этом существенно важном пересечении см., среди прочих, Leighton T. (ed.) *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing, 2008.

⁷ См. Bolter J. D., Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

⁸ Об этой работе см. *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's «D'Est»*. Exh. cat. Minneapolis: Walker Art Center, 1995.

⁹ Greenaway P. *The Stairs 2: Munich, Projection*. London: Merrell Holberton, 1995. P. 24. В дополнение к созданию инсталляций Гринуэй курировал многочисленные музейные выставки, в которых переосмысливалось значение архива.

¹⁰ Позиция Гринуэй по-своему указывает на то, что в кинематографе происходит трансформация, когда кино переносится в другие условия. Это включает вопрос о том, как мы на самом деле смотрим кино. Анализ того, как новые форматы и носители, в которых смотрят кино сегодня, меняют кинематографический опыт, см. у Casetti F. *Filmic Experience* // *Screen* vol. 50 no. 1 (Spring 2009). P. 56–66.

¹¹ Инсталляция с движущимися образами «Бродяжничество» Жульена была задумана и впервые показана в 2000 году на выставке «Повтори свои шаги: помни о завтра» в музее сэра Джона Соуна в Лондоне. Об этой работе см. главу 7 моей книги «Поверхность» и Bruno B. *Musing on House-Museums: Isaac Julien's Intimate Vagabondia* // Isaac Julien. Exh. cat. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005. P. 28–37.

¹² В то время, как режиссеры обратились к жанру инсталляции, многие видные художники сняли художественные фильмы. Среди них Мэтью Барни, Софи Калль, Ларри Кларк, Ребекка Хорн, Роберт Лонго, Стив МакКуин, Ширин Нешат, Дэвид Салль, Джулиан Шнабель, Синди Шерман и Сэм Тейлор-Вуд.

¹³ Инсталляция Пьера Юига была создана, чтобы преобразовать выставочное пространство фонда современного искусства Диа, Челси, Нью-Йорк, в 2003–2004 годах. См. *Pierre Huyghe: Streetside Day Follies*. Geneva: JRP/Ringier, 2008.

¹⁴ Разбор этого произведения см. в главе 5 моей книги «Поверхность». Документация представлена в выставочном каталоге Cardiff J., Bures Miller G. *The Paradise Institute*. Winnipeg: Plug In Editions, 2001.

¹⁵ После дебюта в галерее «Белый куб» в Лондоне осенью 2010 года видеоинсталляция Кристиана Марклея «Часы» впервые экспонировалась в США в галерее Пола Купер в Нью-Йорке в январе-феврале 2011 года. Видео, крутившееся полные 24 часа в сутки по выходным, привлекло большое внимание публики.

¹⁶ «Картинки с выставки» Криса Маркера можно посмотреть на YouTube:

<https://youtu.be/1PThypeEt1Y>. «Immemory» — это CD-ROM, который был разработан Маркером и выпущен совместно с Центром Жоржа Помпиду в 1998 году. В 2008 году он был переиздан в США от Exact Change.

¹⁷ В своих работах Тацита Дин фокусируется на таких темах, как архитектурные ценности, история и память. Разбор «Кодака» см. в главе 5 книги «Поверхность». О ее творчестве см. среди прочих Royoux J.-C., Warner M., Greer G. Tacita Dean. New York: Phaidon, 2006. Об архиве см. Dean T. W. G. Sebald // *October* 106 (Fall 2003). P. 122–136.

¹⁸ Одна из наиболее известных работ Гордона «24-часовой Психе» (1993) замедляет фильм Альфреда Хичкока «Психо», чтобы он длился 24 часа. См. среди прочего Biesenbach K. (ed.) Douglas Gordon: Timeline. New York: Museum of Modern Art, 2006.

¹⁹ См. среди прочего Townsend C. (ed.) The Art of Bill Viola. London: Thames & Hudson, 2004.

²⁰ О движущихся изображениях, которые разместил на вращающихся колесах каталонский поэт и мистик Раймон Лулл, см. Йейтс Ф. Искусство памяти (1966). Перевод с английского Евгения Малышкина. СПб.: Университетская книга, 1997. Особенно глава 8.

²¹ Керри Броугер писал: «Кинематограф жив и здоров внутри... сети образов и звуков», которые используются в искусстве. Brougher K. Hall of Mirrors // Art and Film since 1945: Hall of Mirrors. Ed. Russell Ferguson. Exh. cat. New York and Los Angeles: Monacelli Press and Museum of Contemporary Art, 1996. P. 137. См. также Michaud P.-A. (ed.) Le mouvement des images. Exh. cat. Paris: éditions du Centre Pompidou, 2006; Jäger J. Knapstein G., Hüscher A. (eds.) Beyond Cinema: The Art of Projection: Films, Videos and Installations from 1963 to 2005. Exh. cat. Berlin: Hatje Cantz, 2006; и Douglas S., Eamon C. (eds.) The Art of Projection. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Для изучения изменений в зрительстве, вызванных связанным с экраном искусством инсталляции, см. Mondloch K. Screens: Viewing Media Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. О проецируемом изображении см. также Trodd T. (ed.) Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art. Manchester: Manchester University Press, 2011, и Shaw J., Weibel P. (eds.) Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film. Cambridge: The MIT Press, 2003.

²² См. Bruno G. Public Intimacy.

²³ Интересно изучать временные отношения носителей в разные моменты истории, когда воз-

никают сочленения и переизобретаются формы материальности. Можно, например, задуматься над эпохой видеографии в отношении жестов исторических воспоминаний, таких, как коллекция художника Марселя Бротарса, когда он создал киносекцию в своем «Musée d'art Moderne, Département des Aigles», проекте, действовавшем с 1968 по 1972 год. О музейных видеоработах Бротарса читайте, в частности, Marcel Broodthaers: Cinéma. Exh. cat. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, с эссе Жана-Кристофа Руйю, и de Bruyn E. The Museum of Attractions: Marcel Broodthaers and the Section Cinéma // Leighton T. Art and the Moving Image.

²⁴ Здесь, как и в моих прежних изысканиях по культурной археологии медиа, я хотела бы подчеркнуть динамику движения и взаимодействие времени в конструкции носителей. В этой связи я разделяю мнение, высказанное Зигфридом Зеллинским в его книге Deep Time of the Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. Cambridge: The MIT Press, 2006.

²⁵ Об отношении кинематографа к образному пространству современности, которое я подробно обсуждала в «Атласе эмоции», см., среди прочего, Charney L. Schwartz V. (eds.) Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley: University of California Press, 1995; Friedberg A. Window Shopping: Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press, 1993; Friedberg A. The Virtual Window: From Alberti to Microsoft. Cambridge: The MIT Press, 2006; Dimendberg E. Film Noir and the Spaces of Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 2004; Griffiths A. Shivers Down Your Spine: Cinema, Museum, and the Immersive View. New York: Columbia University Press, 2008; и Casetti F. Eye of the Century: Film, Experience, Modernity. New York: Columbia University Press, 2008.

²⁶ Марк Хансен, Лора Курган и Бен Рубин сотрудничали с бюро Диллер, Скофидио + Ренфро над этим произведением. См. Native Land: Stop Eject. Exh. cat. Paris: Fondation Cartier, 2008.

²⁷ Eisenstein S. Montage and Architecture (ca. 1937), with an introduction by Yve-Alain Bois // *Assemblage* no. 10 (1989). P. 111–131.

²⁸ См. Tschumi B. The Manhattan Transcripts. New York: St. Martin's Press, 1981, и Tschumi B. Cinégramme Folie: Le Parc de La Villette, Paris Nineteenth Arrondissement. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. Здесь, определяя кинематографический променад в архитектуре, Чуми отмечает, что «в кино отношения между кадрами или последовательностями кадров можно манипулировать

с помощью ретроспективных кадров, резкой смены планов, наплывов и т. д. Почему это нельзя сделать в архитектуре?» Р. 12.

²⁹ Eisenstein S. *El Greco y el cine* (ca. 1937) // *Cinématisme: Peinture et cinéma*. Ed. François Albera, trans. Anne Zouboff. Brussels: Editions complexe, 1980. P. 16–17.

³⁰ Историк Ален Корбен говорит о коллективной привлекательности зрелищ как о части характера современности. См. Corbin A. *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside 1750–1840*. Trans. Jocelyn Phelps. New York: Penguin Books, 1995.

³¹ См. Stafford B. M. *Voyage into Substance*. Cambridge: The MIT Press, 1984. P. 4.

³² Hussey C. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: G. P. Putnam's Sons, 1927. P. 4. См. также Hunt J. D. *Gardens and the Picturesque*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

³³ О кинематографическом видении Ле Корбюзье см. Colomina B. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994; и Vidler A. *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary // Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2000. P. 99–122.

³⁴ Это интервью, которое Ле Корбюзье дал во время своего пребывания в Москве в 1928 году, цитируется в книге Cohen J.-L. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*. Trans. Kenneth Hylton. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 49.

³⁵ О новой музейной архитектуре см. Newhouse V. *Towards a New Museum*. New York: Monacelli Press, 2006.

³⁶ *Le Corbusier, Jeanneret P. Oeuvre complète*. Ed. Willy Boesiger. Zurich: Editions Girsberger, 1964. Vol. 1, P. 60.

³⁷ Там же. Vol. 2. P. 24.

³⁸ См. Ursprung P. (ed.) Herzog & de Meuron: *Natural History*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002.

³⁹ В связи с этой темой смотрите главы 1 и 2 моей книги «Поверхность» и книгу Semper G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Hermann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

⁴⁰ См. Struth T. *Museum Photographs*. Munich: Schirmer/Mosel, 2005.

⁴¹ О музее и сопротивлении общественной амнезии, см. Huyssen A. *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium // Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. P. 13–35.

⁴² Warburg A. *Introduzione all'Atlante Mnemosyne* (1929) // *Mnemosyne: L'Atlante della memoria di Aby Warburg*. Ed. Italo Spinelli and Roberto Venuti. Rome: Artemide Edizioni, 1998. P. 38. См. Michaud P.-A. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Trans. Sophie Hawkes. New York: Zone Books, 2004.

⁴³ «Путешествие вокруг моей комнаты» — воображаемое путешествие, совершенное в конце XVIII века Ксавье де Местром в четырех стенах его комнаты. См. de Maistre X. *Voyage around My Room*. Trans. Stephen Sartarelli. New York: New Direction Books, 1994.

⁴⁴ См. Olafur Eliasson: *The Weather Project*. Ed. Susan May. Exh. cat. London: Tate Publishing, 2003.

Джулиана Бруно

Родилась в 1957 году в Неаполе.

Теоретик искусства и архитектуры.

Профессор визуальных и средовых исследований в Гарвардском университете.

Автор книг «Поверхность: дела эстетики, материальности и медиа» (2014),

«Публичная близость: архитектура и изобразительные искусства» (2007),

«Атлас эмоции: путешествия по искусству, архитектуре и кино» (2002),

«Уличная прогулка по разрушенной карте» (1993), «Изображения на экране» (1991),

«Вне экрана» (1988).

Живет в Кембридже.



Сергей Деникин «Две комнаты №5», 2016. Вид инсталляции в галерее «Navicula artis», Санкт-Петербург.
Предоставлено автором.

Андрей Фоменко

Бедная психоделия

Эти заметки продиктованы ощущением того, что в петербургском искусстве примерно с конца 1990-х годов существует довольно устойчивое направление, которое, однако, в качестве целостного эстетического феномена никем (насколько мне известно) не описывалось, — и, соответственно, стремлением это направление концептуализировать. Несмотря на всю оригинальность этой эстетики — а может быть, наоборот, как раз в силу этой оригинальности, — она подверглась маргинализации: боюсь, за пределами петербургской сцены немногие знакомы с работами, о которых тут пойдет речь. Между тем бедная психоделия — возможно, наиболее интересное явление в петербургском искусстве последних двух десятилетий.

Приведу несколько примеров. Первый — коллажи Сергея Деникина (под этим псевдонимом с 2016 года выступает Сергей Денисов). В 1990–2000-е годы этот художник делал миниатюрные, почти ювелирные работы, объединяющие разнородные материалы, часто найденные на блошином рынке, который для Деникина играет примерно ту же роль, что лавка художественных принадлежностей для традиционного живописца, и занимающие промежуточное положение между ностальгическими реликвиями и мусором. Важное место среди них отводится останкам мелких живых организмов — крылья стрекоз и бабочек, фрагменты высушенных растений, — и вообще элементам, связанным с темой биологии или, лучше сказать, природоведения, учитывая существенные в данном случае инфантильные коннотации. Из этих элементов Деникин конструировал своеобразные машины желания — внутренне связанные и одновременно неустойчивые ризоматические образования, части которых подсоединялись друг к другу как передатчики энергии. Работы Деникина вызывают

и другую (в свете дальнейших рассуждений особенно важную) аналогию — с детскими, а точнее, девическими, секретиками — персональными реликвиями, с которыми их сближает и миниатюрность, и разнородный состав, и акцент на эстетике — существование в режиме любования.

В последние годы эти коллажи разрослись до размеров стенописей с применением мультимедийных средств: помимо найденных объектов в них также задействованы живопись, компьютерная анимация и различные светотехнические проекции, в совокупности порождающие очень тонкие, трудно описываемые и, кстати, почти не поддающиеся репродуктивному эффекту. Одна из недавних таких работ (инсталляция «Две комнаты № 5», показанная в петербургской галерее «Navicula artis» в 2016 году) была построена на взаимодействии нескольких компонентов — больших фигур, вырезанных из расписанной полупрозрачной краской пленки и закрепленных на стене, видеопроекций и театра теней. Все эти элементы смыкались друг с другом, образуя многоуровневую структуру. Причем первый, физически наиболее «безусловный», осязаемый и даже аляповато-грубый (особенно по контрасту с бесплотностью проекций) элемент при ближайшем рассмотрении оказывался лишь основой для еще одной проекции, возникавшей благодаря небольшому зазору между фигурами и стеной. В отражении грубые мазки краски и аппликации превращались в хрупкие светописные рисунки, наводящие на мысль о картографии скрытого мира, проявляемой при помощи подручных средств — мусора повседневности и дешевых материалов.

Порой проекции Деникина порождают почти болезненное чувство неуловимости, балансируя на грани видимого и невидимого. От-

части этому способствует полумрак, в который погружены его инсталляции и который, так сказать, структурно необходим, то есть требуется не просто для создания атмосферы, но и для самого существования этих работ, как минимум наполовину состоящих из игры света и тени. Так, работа, показанная на выставке «Waterfront / Вид на воду» в бывшем цехе кабельного завода (выставочное пространство «Порт Севкабель», 2017), включала, с одной стороны, световую проекцию на стены (лучи проходили через стеклянные емкости, наполненные водой с плавающими в ней водными растениями и животными), а с другой — закрепленные на тех же стенах крошечные ботанические образцы. Зрителю приходилось переключаться между оптическими режимами, поочередно концентрируя внимание на том или ином компоненте работы, ни один из которых не удавалось зафиксировать: первый в силу его неустойчивости и эфемерности, второй — из-за недостаточной освещенности. Другими словами, работы Деникина постоянно порождают эффект мерцания, но не агрессивного, ослепляющего, как в авангардном кино, а скорее, будоражащего воображение, намекающего на существование каких-то других миров и возможность какого-то другого, более совершенного зрения. Таким образом, несмотря на увеличение размеров деникинских коллажей, они в концептуальном плане даже приблизились к секретикам, пребывающим в такой же мерцающей позиции появления/исчезновения, демонстрации/сокрытия.

Мой второй пример — серия «Liveboxes» Марины Алексеевой: небольшие ящики-диорамы, внутри которых возникают лихорадочно движущиеся, постоянно меняющиеся фигуры, фотографически точные и буквальные в том смысле, что они явно не отсылают ни к чему другому, не несут никаких скрытых смыслов и подтекстов, и одновременно ускользающие и нереальные — некий технологический эквивалент галлюцинации. Сценой же для этих лихорадочных представлений служат выполненные с трогательной и комической тщательностью интерьеры, отсылающие и к сюрреалистической эстетике бриколажа, и к иронии раннего поп-арта (в духе «Независимой группы»), и к маниакальному обустройству интерьера как манифестации современного консюмеризма, и к инфантильной продукции кружка

«Умелые руки». Сама же Алексеева ссылается как на прототип своих работ все на те же детские секретики. Действительно, для восприятия ее диорам существенна и их изолированность, и компактность, и миниатюрность.

Может даже показаться, что последнее качество вообще принципиально для художников этого ряда с их стремлением к конструированию микромиров, столь далеким от гигантомании, характерной для большей части современного искусства. Однако, как показывают некоторые недавние примеры, эстетика бедной психоделии при случае может принимать монументальные масштабы. Самый убедительный из них — скульптура Алексеевой «Угроза», показанная на упомянутой выше выставке «Waterfront». Работа представляет собой сваренный из стальных профилей каркас в форме куба с размером стороны около двух с половиной метров. В верхней части этого каркаса закреплен кусок полотна для натяжных потолков, наполненный водой, под тяжестью которой материал провисает, образуя полусферическую форму, напоминающую огромную каплю, готовую в любой момент сорваться с граней куба. Эффектность «Угрозы» связана с тем, как она обнаруживает физические силы тяжести, натяжения, сопротивления, преобразуя их в лаконичный и выразительный скульптурный объем, не лишенный парадоксальности, поскольку помещен внутрь собственного постамента, функцию которого выполняет металлическая рама.

Эта скульптура, вызывающая ассоциации с лучшими образцами минимализма, совсем не похожа на другие работы Алексеевой (хотя нельзя не отметить, что, подобно диорамам, она представляет собой некое подобие резервуара или витрины, пусть и полностью проницаемой) и, на первый взгляд, вообще выламывается из рассматриваемого здесь ряда своей лаконичностью и простотой. Но присмотримся внимательнее. При всей очевидности используемых средств «Угроза» заключает в себе определенную драматургию: как я уже заметил, своей формой внутренний элемент скульптуры напоминает каплю. Это, во-первых, заставляет испытать легкое головокружение от изменения масштабов, будто мы сами сильно уменьшились в размере, превратившись в одну из букашек из демонстрируемой неподалеку инсталляции Деникина. А, во-вторых, зависа-

ние этой капли наводит на мысль о «плодотворном моменте» в понимании Лессинга. Напомню, что смысл этой концепции состоит в том, чтобы преодолеть границы одного момента, которым, казалось бы, ограничено изобразительное искусство, неспособное, в отличие от поэзии, показать всю последовательность моментов, составляющих действие. Но выбор «плодотворного момента» (то есть момента, либо предшествующего кульминации, либо следующего за ней) позволяет раздвинуть рамки физически допустимого на воображаемом, иллюзорном уровне: зритель сам достраивает событие, мысленно анимирует статичные фигуры. Так и в «Угрозе» физическая данность сочетается с иллюзорным драматическим сценарием.

Эта драматургическая составляющая характерна и для работ живущей в США петербургской художницы Анны Франц. В одной из них — завораживающей мультимедийной инсталляции «Прогноз погоды: зима/лето» (2013; совместно с Еленой Губановой) — с невидимого дерева под ноги зрителю со стуком падают

яблоки, визуализирующиеся в момент соприкосновения с землей. Перед нами еще одна иммерсивная техногаллюцинация, секрет которой — в игре видимого и невидимого, присутствия и отсутствия. Здесь, как и в работах Деникина, можно ощутить привкус ностальгии по невозможной — райской — полноте присутствия, метафорой которой выступает яблоневый сад, существующий в каком-то другом измерении и доступный наблюдению лишь в виде фрагментарного миража.

Буквальным примером «психоделической» темы служит другая работа Франц — «Размышления о жизни № 125082» (2013): игрушечная железная дорога, по которой едут миниатюрные вагоны, а в них — конвульсивно извивающиеся пассажиры радужных, «наркотических» цветов, связанные крючком из разноцветных ниток наподобие самодельных игрушек, какие еще можно приобрести на блошином рынке.

В качестве последнего примера сошлюсь на работы Бориса Казакова, известного, прежде всего, своими анимационными фильмами, созданными без кинокамеры, путем нанесения



Марина Алексеева «Угроза», 2017. Выставочное пространство «Порт Севкабель», Санкт-Петербург. Предоставлено автором.

краски прямо на пленку, часто найденную, с отснятым хроникальным или любительским видеорядом. Обычно такой прием призван подчеркнуть материальность носителя, подорвать иллюзорное измерение фильма. И действительно, рисунки Казакова порой агрессивно атакуют фотографический ряд, как в фильме «Птенцы моря» (1996). Однако они не столько разрушают иллюзию, сколько пользуются ее возможностями, паразитируют на ней. Эти работы продиктованы вовсе не стремлением к медиальной рефлексии и к обнажению материальной основы кино, а психоделической логикой бесконечных визуальных трансформаций. Наркотическая галлюцинация — вот их истинная модель и прототип. Графическое «вещество» выступает тут как генератор оптических иллюзий, перетекающих одна в другую со скоростью, которая не позволяет сосредоточить внимание на материальности медиума.

Не так давно Казаков вышел за рамки своей привычной техники в серии под названием «Врачи и избушки» (2014), в основу которой положен пародийный и бредовый сценарий на тему противостояния почвеннических и прогрессистских тенденций в отечественной истории, которые представляют, соответственно, эти две категории персонажей. Серия включает в себя миниатюрные картинки, выполненные на деревянных плашках — своего рода уплотнившихся кинокадрах, образующих коллекцию наподобие детского конструктора или настольной игры, — в технике пирографии, то есть выжигания, со всеми вытекающими инфантильными, китчевыми и позднесоветскими коннотациями. Манера исполнения больше всего напоминает рисунки на последних страницах школьной тетради, в хулиганской манере цитирующие всевозможные легко опознаваемые культурные источники и нарративы — от «Смерти Марата» до ГУЛАГа, от «Дон Кихота» до романтических повестей о дальних странствиях, — которые, как можно предположить, составляют круг знаний нерадивого автора этих каракулей. Их перевод в другую технику вызывает двойственный эффект: с одной стороны, эти беспорядочные наброски увековечиваются в более прочном материале (примерно как сувениры и игрушки Джеффа Кунса), с другой — техника этого увековечивания сама принадлежит сфере низовой, «вернакулярной» культуры.

Ограничусь этими четырьмя именами (хотя круг представителей бедной психоделии можно было бы расширить). Описанные выше случаи объединяет то, что они работают в силовом поле, образованном сопряжением двух полюсов с разными культурными зарядами. Один из этих полюсов подчеркнуто материален и приземлен, укоренен в быте и открыто обнаруживает свою вещественную природу и повседневное происхождение. Часто он при этом влечет за собой шлейф воспоминаний, также связанных с культурой повседневности — как осколки елочных игрушек в некоторых работах Деникина или деревянные плашки у Казакова. Это придает ему концептуальное измерение: будучи фрагментом материального мира, такой элемент одновременно служит знаком определенных отношений, традиций, коллективных практик и воспоминаний, конечным пунктом которых чаще всего оказывается детство (к нему отсылают мотивы кукольного театра, секретиков, детских каракулей, мультипликации и других инфантильных практик).

На другом полюсе мы находим нечто иное, а именно — нематериальное зрелище, иллюзию, эффект, скрывающий свою медиальную природу и рассчитанный не столько на рассудочную рефлексию, сколько на эмоциональную (детскую) реакцию — удивления, шока, восторга и так далее — и столь же детскую веру в реальность иллюзии. Другими словами, этот полюс антиконцептуален, не обременен грузом воспоминаний и референций (или, по крайней мере, тщательно их скрывает) и сводится к чистой интенсивности «здесь и сейчас», призрачной в своей данности. Недаром он часто принимает форму динамических фигур, будто убегающих от прошлого, от рефлексии: ведь чтобы подумать о чем-то трезво, нужно это что-то зафиксировать; чтобы отвлечься от иллюзии, нужно разобраться в ее устройстве, что, опять же, возможно лишь при условии ее физической и концептуальной приостановки. Так, в работе Анны Франц «Объект № 3» (2013) из серии «Сделано в древней Греции» оживают и бегут фигуры на древнегреческих амфорах, нарисованные невидимыми лучами видеопроекции, которая превращает искусство прошлого в аттракцион. Не так ли примерно действуют популярные в последнее время шоу из цикла «Ожившие шедевры», где произведения искусства прошлого «достраиваются» до филь-

ма, то есть приобретают вполне буквальную, а не подразумеваемую, домысливаемую, как в оригинале, динамику?

Эта последняя аналогия с образцовым примером китча (думаю, если бы Клемент Гринберг дожил до наших дней и решил отредактировать свою знаменитую статью, то Норма Рокуэлл он заменил бы на «Ожившие шедеры») подводит меня к главному обобщению. Ведь эту серию оппозиций — вещи и зрелища, археологии повседневности и технологического аттракциона, ремесла и галлюцинации — можно генерализовать с помощью разных исторических прецедентов. К примеру, вспомнить древнегреческое противопоставление искусства как ремесла (техне) и поэзии как боговдохновенного монолога, не поддающегося техническому анализу. Но можно сослаться и на более близкую по времени модель, а именно на дихотомию авангарда и китча в том понимании, какое она получила в работах Гринберга и Майкла Фрида: как противостояние медиальной рефлексии и эмоционального стимула, или зрелища, скрывающего свою медиальную природу и тяготеющего к тотальности, иммерсивности, мультимедийности и иллюзионизму.

В свете этой аналогии парадоксальность петербургской бедной психоделии становится еще более отчетливой, ведь она объединяет внимание к физической основе искусства и его повседневным контекстам (позволяющим идентифицировать себя с низкими видами ремесла и любительскими практиками вроде выжигания, вязания или украшения новогодней елки) с соблазнительностью и самозабвением аттракциона, разворачивающегося между медиумами, умалчивающего о своей специфической медиальности и предъявляющего лишь конечный эффект.

Чтобы оценить иронию этой стратегии, подумаем о том, какое влияние приобрела зрелищная культура со времен Гринберга, вспомним о высокотехнологических аттракционах нашего времени, равно как и об их критике, которая считается сегодня хорошим тоном в контексте обсуждения серьезного искусства. Характерно в этом отношении подозрительное, а то и презрительное отношение многих комментаторов к жанру медиапроекции, маскирующей свою технологическую основу ради квазимистического опыта — к работам Джейм-

са Таррелла и Билла Виолы, например. Альтернативой им обычно считается искусство программно аналитическое, концептуальное, критически настроенное по отношению к визуальности («нонспектаклярное») либо основанное на новой медиум-специфичности, на тематизации новых технических носителей (программа, которую предлагает Розалинд Краусс). Но бедная психоделия идет другим путем, создавая *low-fi*-аттракционы, при том что на деле их техническая сторона может быть довольно изощренной. В этом смысле она вступает в борьбу с китчем на его собственной территории — вернее, отказывается признать, что эта территория — его, напоминая о том, что визуальное искусство домодернистской эпохи стремилось к синтезу, к косвенному преодолению ограничений, налагаемых природой его медиума, что отнюдь не означало забвение или отрицание этой медиальности. Она воскрешает (или изобретает?) традицию, связывающую между собой столь разные практики, как театр теней и диорамы XIX века (на них намекает Алексеева своими коробками), сеансы латернизма и стереоскопию, барочные декорации и ранний кинематограф (как Анна Франц в работе «Акробаты», 2011, с анимированными фотографиями Эдварда Майбриджа), низовой сюрреализм фотооткрыток начала XX века и высокий сюрреализм коллажей Макса Эрнста — традицию, не ведающую жесткого разделения на ручной и машинный труд, на высокое и низкое и нашедшую свое конечное пристанище в мире детских игр и развлечений. Словом, речь идет о реапроприации зрелища и выявлении его исторических корней, неотделимых от корней самого искусства.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте. 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). Преполагает на факультете свободных искусств и наук СПбГУ. Живет в Санкт-Петербурге.



Рон Мьюек «Большой человек», 2000.

Наталья Смолянская

Нулевой уровень тела

*«...мускулы были искрочены,
и я явственно ощущал себя сделанным
из стекла, вот-вот разобьюсь,
невозможно двигаться...
Самые простые жесты давались с трудом...»
Антонен Арто¹*

В 1985 году в сценографии выставки «Нематериальное» по концепции Жана-Франсуа Лиотара ключевую роль играл «театр нетелесного» — на выставку зрители проходили по коридору под звуки токов крови, поступающих от миокарда к мозгу. «Театр нетелесного» — театр в отсутствие тела, главного элемента своего существования — актера². По замыслу авторов выставки, такой театр больше всего соответствовал новому веянию времени — дематериализации окружающего, техническим диспозитивам, стирающим четкие ориентиры, границы материального мира, а также времени постмодерна, по Лиотару — нематериального. Почувствовать это изменение возможно только при условии ощущения материального, в данном случае — телесного...

«Нематериальное», ассоциированное у Лиотара с «возвышенным», недоступным и рассудочным/математическим, требовало своей противоположности. Отсутствие тела принимает тут семиотический смысл, нулевой уровень знака, по отношению к которому могут выстраиваться основные знаки, основные смыслы. Такой театр будет в оппозиции технологическому миру. Телесное сопротивляется структурному анализу единицы выражения, но его можно принять за невозможно плотный язык, где каждый звук или буква настолько близки предыдущему или последующему, что оно прорывается изнутри.

Как говорить об отсутствии тела при очевидном его наличии — об этом пишет Антонен Арто: речь идет об ограничениях движения, хрупкости и усталости, об отказе от простого жеста, который можно понять как редукцию телесной активности, собственную меланхолию. Меланхолия — и душевное состояние, настроение, и клинический случай, психическая болезнь. В искусстве оба значения этого слова порой смешиваются, хотя между ними существует дистанция — именно так различаются характеристики индивидуума, особенности его отношения к миру, и мятущееся состояние больного, чья болезнь не всегда очевидна окружающим, потому что она прежде всего — в его отношениях с самим собой, со своим телом.

Клинические случаи меланхолии описывают человека, который не способен выносить свое собственное изображение и изображение своего тела. В иконографии меланхолии чаще всего встречаются персонажи, застывшие в неподвижных позах, с остановившимся взглядом, сжавшимся телом: в редукции движений, следов жизни, уменьшившемся теле вплоть до его разрушения — таков образ мертвого Христа у Ганса Гольбейна. Другой пример, казалось бы, диаметрально противоположный, — скульптурное изображение больше человеческого роста грузного обнаженного мужчины, сидящего в углу комнаты³. На выставке «Меланхолия» на стене рядом со скульптурой надпись: «Меланхолия — территория убежища, где никто никого не может повстречать»... Голый неуклюжий гигант одинок среди людей, он скрывается в убежище собственного тела, но это же самое тело доставляет ему и страдание...

Фрейдковский концепт меланхолии

Меланхолия — один из наиболее распространенных сюжетов не только в истории искусства, но и в философии, и в литературе. В статье 1915 г. «Траур и меланхолия»⁴ Фрейд меланхолия сравнивается с аффектом траура. Смерть наших близких обычно провоцирует это чувство траура, которое характеризуется усилением редукции привязанности по отношению к потере. Инстинкт самосохранения требует избавления от невыносимой грусти, воссоздания возможности действия в мире без обычных составляющих нашей привязанности. Это нормальная работа траура, речь вовсе не идет о болезни. Тут важны два момента: референция на объект потери и невозможность порвать аффективные связи с этим объектом. Во-первых, в этой ментальной работе речь идет, скорее, о потере не реального объекта, а морального порядка. Можно сравнить ее с ситуацией отвергнутой любви, при этом невозможно признать, что было потеряно. Иначе говоря, речь идет о потере, но мы не понимаем, что именно потеряно. Во-вторых, в случае болезни, Фрейд пишет о нарциссической идентификации меланхолического субъекта с объектом потери. Либи́до, связанное с объектом, не было инвестировано в другой объект. В этом случае нарциссическая идентификация с объектом становится субститутотом инвестирования любви, что ведет к тому, что, несмотря на конфликт с любимым человеком, отношение любви не было оставлено. «Меланхолия, таким образом, заимствует одну часть своих характерных свойств у скорби, а другую часть — у процесса регрессии от нарциссического выбора объекта к нарциссизму. С одной стороны, она, как скорбь, является реакцией на реальную утрату объекта любви, но, кроме того, она обременена условием, которое отсутствует при нормальной скорби, или — в том случае, если они присоединяются — преобразовано в патологическое проявление...»⁵ То есть, речь идет о чувстве потери и невозможности отказаться от этого чувства. Интроекция либи́до не позволяет меланхолику порвать связь с объектом потери, впрочем, речь не идет об объекте, но — о пустоте, которую он чувствует на его месте. Тут появляется знаменитая ме-

тафора «тени»: «тень объекта падает на "Я", которое теперь может быть расценено особой инстанцией как объект, как покинутый объект»⁶.

Потеря объекта трансформировалась в потерю «Я» и в конфликт между «Я» и любимым объектом, ведет к обеднению «Я». Обеднение «Я» сопровождается регрессией по отношению к собственному телу. Самоубийственная интенция меланхолика направлена против своего тела. «Меланхолический комплекс ведет себя как открытая рана, со всех сторон притягивает к себе энергию концентрации... и опустошает "Я" до полного оскудения...»⁷. Фрейд, таким образом, создает мост между телесной болью и болью физической и психической, рассматривая «экономическую природу» регрессии либи́до.

Эта экономическая природа должна быть рассмотрена в контексте влечений, то есть, сил, которые Фрейд различает в психической жизни: биологическая полярность (активность/пассивность), полярность реальная («Я» и внешний мир), полярность экономическая (удовольствие/неудовольствие). Анализ этих полярностей предполагает выделить противодействия сил в психике и снятие противоположностей. Экономическая природа удовольствия/неудовольствия анализируется, в случае меланхолии, как констатация дисбаланса различных влечений. Амбивалентность психической жизни связана с механизмом влечений и ведет к тому, чтобы радикально трансформировать любовь в ненависть и объект любви в объект ненависти. Биологические полярности и реальные обуславливают переход от активного к пассивному и инверсию отношений между «Я» и внешним миром, когда речь идет о потере реальности.

Потеря реальности — потеря связей с объектами реальности. Она также обусловлена изменением границ с объектами. Как распознать эти границы? Фрейд пытается их сделать видимыми, анализируя феномен видения, взгляда. На что мы глядим, когда глядим на кого-то? И когда мы ощущаем на себе чей-то взгляд, то идет ли речь обо мне, на которого глядят? Каждый индивидум, по Фрейду, имеет такой двойной взгляд.



Ганс Гольбейн (Младший) «Мертвый Христос», 1521.

Но в меланхолии речь идет о конфликте взглядов. Для меланхолика амбивалентность функции взгляда будет связана с разрушением отношения к собственному телу. Фрейд говорит о конфликте с «Я». То есть, речь идет об инстанции противоположной, существующей нераздельно от меня во мне, и дальше мы поговорим об инстанционном подходе к психической жизни.

Инстанционный подход к индивидууму и фрагментация

Конфликт «Я», показанный Фрейдом в «Трауре и меланхолии», предсказывает его второй топик индивидуальности. Внутри души Фрейд полагает существование ее части, способной сильно противостоять другой, вплоть до разрушения последней посредством самоубийства.

Образ психеи, описываемой в «Толковании сновидений», представляет собой экран между критикуемой инстанцией и той, которая критикует. В «Трауре и меланхолии» потеря объекта обозначила трещину на экране.

Помните зеркало, разбитое троллями в сказке «Снежная королева»? Кусочки зеркала попали в глаза Каю, и он увидел все вокруг в другом свете: что было до этого момента красивым, становится уродливым, хорошее — плохим, и т.д. С самого начала зеркало было фальшивым, картинка, которую мы в ней видели, была ложной. В самом деле, каждое такое описание изменений из-за колдовства напоминает изменения настроения у меланхолика. Речь идет об инкорпорации разбитого зеркала. Взгляд будет, таким образом, изменен, герой сказки наблюдает ложную картину реальности. Его

критика реальности должна быть увидена соответственно разлому физического экрана. Куски зеркала напоминают о нарциссической инкорпорации объекта потери. Герой Андерсена теряет радость жизни, замыкаясь в себе, уезжает в страну Снежной королевы. В конце концов, он спасен, благодаря слезам Герды, которые растопили лед его сердца, и куски зеркала вытекают с его собственными слезами. Эта особенность соединения психического и соматического очень важна. Выздоровление больного обусловлено отказом от зеркала.

А если это зеркало является одной из физических инстанций человека? Интросекция взгляда связана с его фрагментацией. «Влечение к разглядыванию в начале своего проявления аутоэротично, оно хотя и имеет объект, но объект этот составляет собственное тело»⁸. В статье «Влечения и их судьба», разбирая ситуации противоположной пары влечений (садизм/мазохизм), взгляд полагается у Фрейда не просто амбивалентным, а разрывающим.

Клинический случай меланхолии характеризуется «амбивалентными» сражениями, и все, что их касается, как бы «вычитается» из сознания, тогда как выход из меланхолии так и не произошел. Этот выход состоит в том, что объект более не наделяется либидо, которое ретируется на место «Я», откуда оно ушло. Объект взгляда теряется, ситуация «быть смотрящим самим собой» становится сложной из-за конфликта между частью «Я» и критической инстанцией, «Сверх-Я».

Потеря объекта, который наделялся либидо, производит эффект разрыва со своим собственным телом. Меланхолик чувствует

себя оторванным от своих членов, в декомпозиции.

Какими словами можно описать это отношение тела к собственному телу? Как возможно телесное выражение меланхолии?

Разрыв, усталость, отказ от движения, потеря связей

Тут мы вновь возвращаемся к Арто, к его описанию психического состояния меланхолии, которая выражается телесно. Психическая боль сопровождается ощущением усталости, хрупкости. Боль буквально «разбивает» тело. Функция быть «смотрящим» усложняется тем фактом, что собственное тело разбивается на множество однотипных кусочков. Арто описывает «жар, который охватывает весь череп по периметру или вырезается там на кусочки, куски жара, которые перемещаются». Части тела подвержены взгляду без каких-либо ассоциаций с самим собою, они становятся «чужими». Эта трансформация картинки своего собственного тела почувствована так же, как «радикальный отказ от части тела», эта фраза напоминает садистское выражение «Я» с помощью суровой критики «Сверх-Я» у Фрей-

да. Отказ от любви к объекту, связанный с объектом потери, переносится на уничтожение одной из частей тела.

Оксюморон: меланхолическое тело

Отказ от тела у меланхолика рассматривается здесь как отказ от телесного выражения. Меланхолическое тело в этом контексте будет оксюмороном, поскольку это выражение ассоциирует два противоположных термина.

Чтобы избавиться от неопределенности, я буду использовать средний объект, говорить о кукле. Она позволит оперировать отношением между двумя конфликтующими телами.

В генезисе кукла связана с трауром, в том смысле, который вкладывает в нее Фрейд, когда говорит о «нормальном аффекте траура». В языческих ритмах Античности, в истории Древнего Китая, например, скульптурные изображения человеческих существ сопровождали часто ритмы траура. С одной стороны, эти образы замещали живущих, чтобы проводить мертвых в их загробную жизнь или в будущую жизнь. С другой стороны, эти скульптурные картинки принимали



Кукла Альмы Малер, изготовленная по заказу Оскара Кокошки художницей Герминой Моос, 1919.

форму мертвых, чтобы представлять их «во плоти» во время похоронных ритуалов.

Форма, которая присуща и современной кукле, находится на пересечении смерти и жизни, оживленного и неживленного. Кукла может рассматриваться и как сопротивление трауру. Один из примеров такой куклы в искусстве — кукла Оскара Кокошки. Как известно, художник тяжело переживал разрыв с Альмой Малер и заказал изготовить ее копию. Художественный замысел позволил идентифицировать потерянный объект с куклой. В статье «Объект-фантом, кукла Оскара Кокошки»⁹ Лаури Лофер предлагает понимать куклу как «иллюзорную поверхность», необходимый переход на пути к представлению отсутствия.

Французский художник Мишель Неджар, которого зачастую причисляют к ар брюту, делает куклы. Его куклы созданы из тряпок, обрывков ткани, каких-то бросовых, будто совершенно не имеющих ценности, материалов. Эти куклы нефункциональны. В них не играют дети, их не задействуют в спектаклях, хотя часть этих кукол была использована в Музее иудаизма в Париже для инсталляции, посвященной празднику Пурим. Чаще всего — это бесформенные массы тряпья, воссоздающие некие странные тела, в то же время — отрицающие свою телесность. Они искорежены и помяты, они не артикулируют своими конечностями, на них невозможно проецировать ту иллюзию, которая позволила бы нам отождествить в них свои мечтания или компенсировать недостающее с помощью подобной самоидентификации.

Если вернуться к размышлению о кукле, то художественные практики перемещают границы сближения между живым и неживым, исходя из контекста, из степени сходства с живым прототипом. Сама конструкция куклы несет в себе механику сходства с частями человеческого тела, она потенциально трансформирующий объект. При этом манекены в витринах магазинов находятся на противоположном полюсе персонализации по отношению к кукле Оскара Кокошки.

В то же время акцентирование сходства с живым существом, с оживающими формами, может вызвать боль, здесь мы воспринимаем нечто, связанное с реальным. Это чув-

ство боли, спровоцированное куклами, было использовано художниками уже в начале XX века, чтобы оживить неживое и выразить тревогу перед лицом опасности.

Кукла может дать форму симптомам меланхолии, служить «нулевым уровнем» тревожного описания. Тело меланхолика хранит в себе боль своих членов. А «иллюзорная поверхность» куклы воспроизводит чувство телесной декомпозиции в терминах пластической артикуляции двойника тела.

С помощью фрейдовского анализа мы можем видеть, что меланхолическое тело связано с отрицанием тела, это антиномия. Ассоциировать оба термина (тело, меланхолия) — означает спровоцировать исчезновение собственного тела. По Фрейду, меланхолик не способен на работу траура, он не способен оборвать связи, которые его связывают с потерянным объектом. Он не осознает разницы между реальным объектом и потерянным.

Травма потери объекта выражается у Мишеля Неджара в деформации фрагментов кукольных тел, до их неразличения. Так, симптомы меланхолии, спроецированные на «иллюзорную поверхность» куклы, становятся видимыми.

В самом деле, это не тело куклы как плотность, что меня интересует, а «тело» фантазма, где кукла представляет отсутствие тела и коллекцию различных семантических фрагментов. И, в этом смысле, артикулированная, но, в то же время, основанная на репетитивности фрагментаций тела, кукла Ганса Беллмера будет также представлять меланхолический объект. По Фрейду, репетитивность выражения определяется дезартикуляцией именно психической жизни. Поэтому «артикулированность» формальных телесных признаков — отдельных частей тела у куклы Беллмера — проявляет, в своей излишней «артикулированности» и повторении, дезартикулированность ментальную.

Мизансцена. Ритуальное пространство

«Иллюзорная поверхность» куклы позволяет сконструировать мизансцену меланхолического кризиса. Современный перформанс может использовать аллюзию на куклу,

или на ее скульптурное подобие, чтобы показать особенности внутреннего состояния человека. Здесь перформер работает с неопределенностью живого/неживого. Современный танцевальный перформанс можно разделить условно на перформанс как действие, action, и перформативную скульптуру, о которой говорит Поль Шиммель, куратор выставки «В бездействии: между перформансом и объектом. 1949–1979»¹⁰. В отличие от перформанса, выражающего себя в характерном жесте (action), перформативная скульптура представляет объект в *становлении*, к такого рода перформансам Шиммель относит работы шестидесятых годов Симоны Форти, произведения Роберта Морриса и Брюса Наумна, а в семидесятые к ним можно было бы добавить и некоторые работы *Living Theater*¹¹. К такого рода перформативной скульптуре, наверное, ближе и образ «меланхолического тела», пришедшего из японского современного танца буюто.

Буюто, меланхолическое тело

Буюто представляет, наверное, самый яркий пример меланхолического тела. Танец буюто основывается на импровизации, где тело должно войти в декомпозицию или стать отсутствующим, по выражению одного из основателей этого вида танца, Тацуми Хидзиката. По его словам, «форма становится видимой благодаря своему исчезновению», что напоминает о концепции куклы, которая маркирует отсутствие.

Танец буюто появляется в Японии в 1953 г. и становится широко известным к 1959 г. Хидзиката опирался на современный танец американского джаз модерна, немецкий экспрессионизм (Мэри Вигман) и японские театральные традиции (театр марионеток). Среди последних важны две традиции: бунраку — классический театр марионеток (1685) и кабуки (маскарад и жестикаляция).

В древних традициях японского театра существовал танец сурико, где перед танцовщиком висел тряпичный квадрат с ус-



Кадзуо Оно, один из создателей танца буюто.

ловными штрихами, указывающими на лицо. Настоящее лицо, живая, непосредственная мимика скрывается в японской традиции под маской или слоем грима, уступая место условности и неподвижности видимого обозначения состояния человека. Одиннадцать веков спустя появляется танец *буто*, для исполнителей которого характерно застывшее в абсолютной неподвижности выражение лица. Так же и у актеров *оннагата* в театре Кабуки (актеры Кабуки, исполняющие роли женщин) лица скрыты под слоем грима, имитирующего деревянные лица кукол *бунраку*, призванных выражать самые сильные страсти. Многие актеры *буто* раскрашивают лица и тела, в основном, в белый цвет, что дает возможность деперсонализации.

В мае 1959-го Хидзиката шокировал японскую публику, полностью сметая барьеры «комильфо» и заведенного порядка вещей. Он начал танцевать «Кинжики» («Воздержанность») по роману Мишима. Это история юноши, совокупляющегося с курицей, а затем принимающего ухаживания мужчины. Хидзиката назвал свой танец «анкоку *буто*» — танец *тьмы*, что можно также перевести как «танец сумеречного тела», «сумрачный танец». Современность тут пронизана чертами сюрреализма, а японские традиции, соединившись с современностью, создают союз низменного и сакрального.

В танце «Между двумя мирами», по легендам Тохоку (кабуки), Хидзиката находится между двумя мирами — живое/неживое — и воплощает образ мумии, которая постепенно оживает, при этом голова у него иногда прикрывается газетной бумагой.

Как можно понять дефрагментацию тела в *буто*? В своей речи на Первом фестивале *буто* в Японии 9 февраля 1986 года «Мой танец родился из грязи» Хидзиката сказал: «Видеть части своего собственного тела как объекты и инструменты — это тайна *буто*». В японском языке существует выражение «карада-токотоба» — «тело-слово как единое существо». Этот термин использует Ногучи Таисо в психологической практике, основанной на технике танца *буто*. Он воображает тело как сумку, где плавают различные части тела. И в том, и в другом случае речь

идет о фрагментированном теле, основанном на репетитивности его элементов.

В 2001 г. в театре современной пьесы в Москве японским перформером и хореографом Мин Танакой был поставлен спектакль «Гойя. Гости из тьмы» (вспомним «танец *тьмы*»), в котором постановщик, вслед за Хидзикатой, который был его учителем, показывает полифонию меланхолических тел, формы, перетекающие из одной скульптурной композиции в другую; при этом их взаимодействие не предполагает никакой действенной связи между ними, все вместе они дают представление о дезартикулированном теле. «Меланхолическое тело», в аллюзии на «Послеполуденный отдых фавна» Нижинского (1912 г.), показано в 1972 г. в постановке Хидзиката «*Hôshôtan*». Тело скручено, а ноги вывернуты, не скоординированы между собой, этот образ дает начало новому пониманию танца «без действия», расположенному на другом полюсе от данс модерн, с его раскрепощением тела и широким освоением пространства.

«Меланхолическое тело» Анны Кузнецовой

В 1998 г. совместно с группой «Слепые» мы поставили перформанс «Сестра»¹², который потом, в разных редакциях, был показан в галерее «Феникс», «Доме», галерее «Сэм Брук», а в 2001 г. первый и последний раз состоялся перформанс «Crossroads», также осуществленный вместе с ними. Перформером и в тот, и в другой раз была Анна Кузнецова, чье творчество вдохновляло многих художников андерграунда девяностых. В начале 1990-х танец *буто* был более доступен в Москве, приезжали и выступали японские танцоры, и «Слепые» были знакомы с их творчеством. Но все-таки перформансы Анны Кузнецовой — всегда особый взгляд, особое проживание ситуации. Общая тема этих перформансов — тема «двойника», двойника в его телесном, в случае «Сестры», кукольном воплощении, и двойника в облике тени, как в случае перформанса «Перекресток».

Перформанс «Сестра» ставил задачу выявить неопределенность телесного двойни-



Группа «Слепые» «KillBaker», 2006.

ка и начинается с того, как одно из двух аналогичных тел, лежащих в исходящих из единого «дома» лучах, начинает движение. Это движение против движения, совершающееся очень трудно, как и попытка дальше воссоединиться со своим двойником, составить вместе разорванные части.

Во втором случае перформер взаимодействует с тенью и, в конце концов, отрывается от нее. Большая часть действия проходит на полу, это микродвижения, осуществляющиеся в ситуации зеркального отражения. Наверное, в отечественном перформансе эти примеры «меланхолического тела» пока уникальны.

В завершении перформанса «Перекресток» «меланхолическое тело» так и не сможет преодолеть барьер и оторваться от пола, обрести независимость от сковывающей его концентрации на объекте внутри себя, тогда как его проекция/отражение «расстанется» со своим двойником и осво-

бодится от траура и сковывающего телесного напряжения. Это финал обретения идеального.

Работа траура, которая осуществляется обычно в реальности, выражается в идеальности в меланхолии (Фрейд говорит в этом случае о нарциссической аутоидентификации). Каков этот статус идеальности? Это плотность порядка тени. Тени — вот еще один способ выражения фрагментации телесности.

Финал обретения идеального в перформансе «Перекресток» — создание проекции «моей» человеческой реальности, ускользающей от начертания. Но дальше — невозможно заглянуть за изнанку реальности и прочесть то, что еще не вытесалось из телесной ткани в отдельное слово, а с другой стороны — невозможно выйти за нулевой уровень тела, определить момент до-отсутствия телесности, опередить меланхолию...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Artaud A. Description d'un tat psychique / L'Om-bilic des Limbes (suivi de Le «Pèse-neufs» et d'autres textes), «Gallimard», 1968, P. 62.

² Тело является условием существования театра — актер и зритель, источники сопротивления, казалось бы, любой дематериализации... Создавая «театр нетелесного», кураторы обозначают самый серьезный разрыв в культуре: «дематериализация» защитной оболочки, основы для считывания, для осмысления, для возвращения и идентификации... Отсутствие тела для мира, отсутствие его в мире, исчезновение снаружи, исчезновение внутри некоего условного пространства... Эта беккетовская тематика сопровождается цитатами из Беккета: «Я отказался от рождения, еще не родившись...». Смолянская Н. Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Ф. Лиотара для выставки «Нематериальное» / Философский журнал № 1, 2009.

³ Речь идет о работе Рона Мьюека «Большой человек» (2000), представленной на выставке «Меланхолия» в Гран Пале в Париже, куратор Жан Клэр, октябрь 2005 – февраль 2006.

⁴ Существуют разные переводы названия статьи Фрейда – «Скорбь и меланхолия», «Грусть и меланхолия», хотя мне выражение «траур» кажется наиболее адекватным содержанию.

⁵ Фрейд З. Скорбь и меланхолия.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Фрейд З. Влечения и их судьба.

⁹ Доступно по <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-67.htm>.

¹⁰ *Out of Actions: Between Performance and the Object. 1949–1979* – выставка 08.02.1998 – 09.05.1998, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

¹¹ Maranca B. Bodies of Action, Bodies of Thought. Performance and It's Critics / A Journal of Performance and Art, Vol. 21 #16 Jan.1999, 13–23.

¹² «Сестра», группа «Слепые» и Наталья Смолянская, 1998, галерея «Феникс», 2000 — Центр «Дом», 2003, галерея «Сэм Брук»; «Crossroads», группа «Слепые» и Наталья Смолянская, музыка Кузьма Марковников, 2003, галерея «Сэм Брук».

Наталья Смолянская

Родилась в Москве.

Философ, куратор и художник.

Преподает в Аспирантской школе ВШЭ

(Москва). В настоящее время ведет

два проекта: «Место искусства»,

совместно с исследовательской группой

«Место искусства», и «Войти и разрешить»,

совместно с кураторской группой и ЦТИ

Фабрика. Совместно с ММОМА, ЦТИ Фабрика,

ЦФРИ, университетом Paris 8 проводит

выставочные и исследовательские проекты,

посвященные осмыслению событий 1968 года.

Живет в Москве.



Группа «Слепые» «Перекресток», 2001.



Музей танца «Книжка с бегущими картинками», 2008. Хореография Бориса Шармаца, реконструирующая танцы Мерса Каннингема по альбому с фото. Фото Кристоф Урбен. Предоставлено Музеем танца.

Борис Гройс

Стать Другим

Самоотстранение

Каково отношение индивидуума к миру и в первую очередь, — к локальной среде, к локальному социуму, в котором он живет? Это отношение амбивалентно. С одной стороны, индивидуум составляет часть этой среды — иначе он не может выжить. С другой — если жизнь соединяет человека с его локальной средой, то смерть их разделяет.

Часто считается, что солипсизм является самой радикальной формой индивидуализма. Действительно, убежденность в том, что мир является лишь суммой моих ощущений, кажется редуцирующей Другого к статусу вещи в моем мире и, таким образом, придающей мне, как субъекту этого мира, абсолютное значение. Но дело обстоит не так просто. Солипсизм создает интимную связь между индивидуумом и его миром: умирает человек — и исчезает его мир. Само существование мира оказывается онтологически зависимым от индивидуума — отсюда возникает забота о мире, забота о среде, в которой человек живет (Umwelt), — мир становится дорог человеку, поскольку человек не может жить вне мира. Коррелятивность человека и мира есть также основной принцип гуссерлианской феноменологии, которая требует от человека отказаться от «естественной установки», которую лучше было бы назвать установкой обыденного сознания, в пользу «феноменологической установки». Естественная установка предполагает, что человек есть просто часть мира, в котором он живет, в то время как феноменологическая установка делает мир коррелятивным субъекту. Отсюда возникает знаменитое хайдеггеровское описание бытия-к-смерти как ожидания встречи с ничто, в котором мир полностью исчезает. Таким образом преодоление естественной установки при-

водит к страху за мир, которому постоянно грозит исчезновение в ничто.

В рамках естественной установки подобного чувства не возникает — и, соответственно, не возникает также и ответственности за мир. Обыденное сознание, напротив, учит нас, что наш уход из мира ничего в нем не меняет. Сказанное не означает, что отрицается роль личности в истории. Но вклад человека в историю осуществляется до его смерти — и не меняется со смертью. Правда, часто принято говорить, что смерть того или другого политического деятеля изменила ход истории. Но подобные рассуждения не имеют никакого смысла, так как сравнивают реальный ход вещей с гипотетическим, в конечном счете — с фантастическим. Но что означает тот факт, что уход индивидуума из мира ничего в нем не меняет — что нет онтологической корреляции между мной и миром? Это означает только то, что изначально я — другой, посторонний по отношению к миру и к социальной среде, в которой живу. Если угодно, вся история религии, философии и искусства есть попытка артикуляции этой онтологической инаковости.

Артюр Рембо писал: «Я — это другой». Здесь сформулирована вся программа модернистского искусства. Оно началось с подражания примитивному искусству, искусству Китая и Японии, африканским маскам и ремеслам времен европейского Средневековья. Во всех этих случаях художник демонстрировал себя как чужой, другой по отношению к культуре, в которой он был рожден и воспитан. Цель была здесь не принять другого в духе толерантности и не защитить унаследованную культурную идентичность, а порвать с ней, стать другим — «белым негром», французским японцем, современным «прерафаэлитом». Здесь художник, по завету

Ницше, отказывается от любви к ближнему в пользу любви к дальнему. Художник хочет продемонстрировать внутреннюю посторонность, чуждость, «внеаходимость» своему ближнему кругу. Средствами искусства он осуществляет операцию самоостранения в отношении своего культурного окружения. Как философия, так и искусство традиционно одержимы поисками внутреннего, сущности, индивидуальной самости — истинного лица, скрытого за культурно кодированной маской. На практике это внутреннее ищется в наиболее удаленных от собственной культуры регионах. Уже Платон импортировал из Египта в Грецию концепцию бессмертной души. Христианство явилось результатом импортирования в иудаизм фигуры умирающего и воскресающего Бога. Огромным стимулом для становления модернизма был импорт индуизма и буддизма, осуществлявшийся в конце XIX века: внутреннее, самость, истинная природа индивидуума стала усматриваться в его ауре. В то же время Фрейд описал подсознание современного ему европейского обывателя как эдипову драму, так что европейский буржуа получил царское подсознание. Примеры можно было бы продолжить до бесконечности. В определенном смысле они суммируются утверждением французского социолога Габриэля Тарда, согласно которому — любое творчество является имитацией культурных образцов за пределами собственной культурной традиции.

Но, разумеется, самоостранение не ограничивается имитацией дальнего. Начиная с того же Платона, возникает проект универсального разрыва с традицией — с любой традицией, включая ближнюю и дальнюю. Речь идет о разрыве с традицией во имя разума, Логоса. Согласно Платону, власть разума никогда и нигде не была реализована. В результате ставка на разум может восприниматься только как безумие. И, действительно, Сократ был осужден судом демократических Афин фактически как опасный безумец. Мы имеем здесь пример того, что можно назвать универсальной инаковостью. Любая традиция локальна, но разрыв с ней — универсален, поскольку демонстрирует универсальную посторонность,

трансцендентность индивидуума своей культуре. Место разума было определено не в прошлом, а в будущем. Христианство как религия Логоса — своего рода демократизированный Платонизм — обещало тотальную, универсальную победу разума над миром в эсхатологической перспективе. Это обещание было воспроизведено в секулярной форме Просвещением, гегелевской диалектикой и марксизмом. Обещание универсальной победы универсального над локальным является здесь центральным. Но на деле христианство стало региональной традицией Запада наряду с восточными традициями: Исламом, Конфуцианизмом, Буддизмом и так далее. То же можно сказать о Просвещении и коммунизме. Разумеется, технология как поглощенный разум стала доминирующей в современном мире, но именно поэтому она утратила свой характер универсальной социальной альтернативы. Можно сказать, что машина — это Христос нашего времени. Однако человек-машина, подобно человеку-христианину, является лишь господствующим, но отнюдь не универсальным модусом человеческого существования. Не случайно Вальтер Беньямин обратился к прототехнологическому прошлому как источнику революционного разрыва с господствующей идеологией прогресса — но уже вне и помимо любых иллюзий, связанных с этим прошлым. Однако откуда возникает потребность в самоостранении? Она, несомненно, прежде всего, связана с волей к власти. Индивидуум контролируется обществом, в котором он живет. Ответом на этот контроль может быть лишь реальный или, по меньшей мере, идеальный цивилизационный выход за пределы этого общества.

Действительно, посторонность по отношению к собственному культурному контексту означает способность трансцендировать его и возвыситься над ним. Так, утверждение разума как универсального принципа неизбежно означает господство науки и технологии. Выявление искусством авангарда базовых принципов организации цвета и формы обеспечило доминирование модернизма в искусстве. Любые новые религии выдвигают претензию на господство, которое, впрочем, не обязательно должно быть

всемирно успешным и вполне может ограничиваться размерами секты. Воля к власти приобретает самые различные формы, но она неизбежно приводит к разрыву с собственным культурным контекстом — со своей культурной идентичностью — в пользу дальнего и универсального. Дело в том, что любой локальный культурный контекст изначально универсален. Это очевидно в случае христианства, ислама или буддизма, но и самые древние племенные верования и религии повествуют о сотворении мира и людей и об их возможном — или даже неизбежном — конце. Это означает, что любой локальный контекст может реактивировать свою универсальную компоненту — в духе того, что принято называть фундаментализмом или консервативной революцией. Но, разумеется, что это также означает, что универсалистские проекты со временем неизбежно локализируются. Христианская церковь хотела быть универсальной, но вынуждена была смириться со своей ролью одной из многих региональных религий. Коммунизм должен был победить во всем мире — но ограничился программой своего построения в одной стране. Считается, что

Просвещение победило в мировом масштабе и что в нашей современной культуре доминируют разум и наука, но это, конечно, не так. Они подчинены потребительскому рынку и политической конъюнктуре — и то и другое, однако, нельзя назвать рациональным.

Религия, философия и искусство традиционно искали «подлинно универсальное». Но этот поиск не может завершиться успехом. Ни один «позитивный» универсализм не может уберечь его носителей от сползания в локализм и партикуляризм. Универсален только поиск универсализма. Он универсален, поскольку порожден неизбежным конфликтом между индивидуумом и обществом. Единственный способ для индивидуума выстоять в этом конфликте — трансцендировать свой культурный контекст, занять по отношению к этому контексту универсалистскую позицию, посмотреть на него глазами дальнего, а не ближнего. В этом смысле любой конкретный универсалистский проект всегда имеет только тактический, временный характер, что не означает, что этот проект ложен — он вполне может быть истинным и адекватным для своего времени.



Символическая экономика

Очевидно, что мы подвержены потоку перемен — энергии, которая постоянно уничтожает старые и порождает новые формы жизни. Но какова природа этой энергии? Принято думать, что это энергия жизни, которая разрушает омертвевшие формы культуры, в которые заключены человеческие тела. Согласно этому представлению, цивилизация, в которой мы живем, ограничивает и подавляет наши телесные потребности и желания. Отсюда возникает конфликт между человеком и культурой, в которой он живет — конфликт, который в конечном счете ведет к взрыву, к революции. Но так ли это? При более внимательном рассмотрении становится ясно, что революция есть результат энергии смерти, а не жизни — Танатоса, а не Эроса. Человек живет в проекте, строит планы — в расчете на то, что они сбудутся в будущем. Но в будущем человека всегда ждет смерть, и потому все его планы неизбежно обречены на крах. Все планы — кроме одного. Это план разрушения, редукции. Здесь человек открывает в себе самом возможность идентифицироваться с рабо-

той смерти — стать проводником смерти. Уже Гегель видел это и потому признавал отрицание и уничтожение статус-кво единственной аутентичной формой деятельности человека.

Постгегельянская философия лишь на первый взгляд повернулась к жизни и потребностям тела. Для марксистской традиции пролетариат именно потому является революционной силой, что он ни к чему не привязан в жизни. Ему нечего терять, кроме своих цепей, и он в любой момент готов разрушить существующий мир до основания и «умереть в борьбе за это». Рабочий становится здесь орудием смерти, поскольку уподобляется мертвой машине, которой он оперирует. Ницше пишет о дионисийском начале всеобщего разрушения, с которым ассоциируется человек. Фрейд переформулирует это начало как работу Танатоса, Хайдеггер — как бытие к смерти. Именно идентификация с энергией смерти порождает новые формы жизни.

Это особенно очевидно в сфере искусства. Французская революция провозгласила своим идеалом руссоистскую аскезу.



В XX веке искусство авангарда представляет собой результат радикальной редукции всего «жизненного» содержания искусства. Малевич провозглашает свое искусство искусством после смерти (после прохода точки 0) — искусством, базирующимся на ничто. Но то же можно сказать и об итальянском футуризме в его раннем периоде и о дада. Искусство эпохи культурной революции 1968-го года тоже было редукционистским: неразличение между жестом искусства и жестами повседневной жизни, увлечение буддизмом и метафизикой ничто, минимализм, концептуализм. В наше время неоавангард оперирует редукцией человека к машине. Таким образом, в модернистскую эпоху все новые формы искусства были созданы применением редукции. На социально-политическом уровне этим формам соответствовала анархия — как результат редукции всех традиционных форм государственности. Очевидно, что проект анархии переживает смерть любого государства.

Тем не менее история показывает, что люди устают от редукции, аскезы и анархии. Им начинает хотеться отдохнуть и насладиться жизнью. Именно эта усталость приводит к политике реакции и реставрации. Иначе говоря, наши витальные желания, имеющие источник в потребностях и особенностях нашего тела, всегда реакционны и реставративны. И это вполне понятно, поскольку наши представления о счастье всегда носят ностальгический характер. Счастье — это всегда то, что было раньше — до изгнания из рая, в детстве, в юности. Но в то же время — до революции, до анархии. Не случайно в послереволюционный период люди начинают имитировать стиль дореволюционной эпохи. Французская буржуазия XIX века имитировала дореволюционный аристократический стиль жизни, то же можно сказать и о постреволюционной России. На первый взгляд кажется, что речь здесь идет только о среднем классе, о мещанстве. Но это совсем не так. Достаточно приглядеться к эротическим фантазиям Арто или Батая, чтобы обнаружить в них отсылки к архаическим и феодальным обществам, в которых желание триумфовало над разумом и осмотрительностью — отсылку эту

можно найти уже у Ницше. Желание и попытка его удовлетворения ведут отнюдь не к «креативному» преодолению «мертвых» социальных условностей, а, напротив, в пробы хорошо известных и, в сущности, банальных цитат из прошлого.

Но что сказать насчет анархии? Анархия, несомненно, дает преимущество сильным перед слабыми. Так что тут все упирается в вопрос, как сильный использует свою силу. В христианской или коммунистической традиции сильный понимается как аскет, который отказывается от удовлетворения своих желаний в пользу служения другим. Эта логика коллективной аскезы хорошо продемонстрирована в романах Андрея Платонова — все его герои стремятся к максимальной бедности, к жизни на пороге смерти. Усталость от анархии — усталость от утопии — одолевает поэтому прежде всего сильных. Они устают от жизни, состоящей из одних усилий и не приносящей никаких удовольствий. И тут анархия приобретает ницшеанские черты: сильный начинает наслаждаться, в то время как слабый идет на дно. Единственным ответом на эту ситуацию может стать — и становится — государство. Государство часто понимается как закрепление господства сильных, но Ницше был более прав, когда видел в нем заговор слабых против сильных — заговор, который ограничивает силу сильных и обеспечивает слабым определенный уровень безопасности.

Таким образом, возникает, как кажется, конфликт между этикой общественного служения и удовлетворением личных интересов, потребностей и желаний. Но тут нужно сказать, что Александр Кожев уже в 1930-х годах успешно пытался разрешить этот конфликт посредством более тщательного анализа структуры человеческих желаний. А именно: он различил животные, чисто потребительские желания и желание быть желанным — желание признания, славы, восхищения со стороны общества. Иначе говоря, по Кожеву, нас связывает с обществом не только экономика, но и то, что можно назвать социальной эротикой — желание стать предметом желания со стороны общества. Это желание желания приводит к жертве и даже самопожертвованию. Дело в том, что

для того чтобы стать предметом желания со стороны общества, индивидуум должен отказаться от собственных желаний — он должен стать ценным объектом для другого, вместо того чтобы оставаться субъектом, конкурирующим с другим. Конкурент не вызывает любви. Таким образом, (само)редукция и аскеза приобретают характер приема для завоевания общественных любви и восхищения. Оппозиция между желанием и этикой в результате трансцендируется.

Несомненно, что в наше время социальная эротика даже в большей степени, нежели экономика, стоит в центре общественного внимания. Различные меньшинства борются за общественное внимание и сочувствие, апеллируя к долгой истории страданий и жертв. Политика памяти, которую практиковали евреи после Холокоста, практикуется сейчас более или менее всеми. Все хотят признания — и все хотят признания как результата перенесенных индивидуальных или коллективных травм. Для Кожева сфера борьбы за признание является чисто политической сферой — отличной от экономики. Но в то же время Кожев понимает призна-

ние как признание государством права индивидуума на реализацию своих потребностей и желаний. Именно поэтому Кожев говорит о конце истории как о моменте, в котором все индивидуумы получают право на реализацию своих желаний. Здесь политика исчезает — и полностью заменяется экономикой.

Между тем борьба за признание, как она описывается самим Кожевом, отнюдь не сводится к борьбе за право экономической деятельности. Здесь речь идет, скорее, о желании индивидуума вызвать уважение и симпатию общества, в котором он живет. Но так понятая борьба за признание не может удовлетвориться признанием права индивидуума на удовлетворение его желаний — права, гарантированного государством. Скорее, мы вступаем здесь в область социальной эротики: отношения между индивидуумом и обществом строятся по модели отношений между полами, а не классами. Соответственно, экономика этих отношений становится символической, а не монетарной. В рамках символической экономики утраты, потери и жертвы приобретают символическую ценность, поскольку они склоняют об-



щество к симпатии по отношению к субъекту этих утрат и жертв.

Наблюдая современную борьбу за признание, которая разворачивается сейчас практически во всех странах мира, как кажется, легко прийти к выводу, что символическая экономика в конечном счете служит «реальной», монетарной экономике, поскольку всякий раз речь идет о праве представителей определенных меньшинств, будь то этнические или гендерные меньшинства, на доступ к карьере и экономическому успеху. Но дело обстоит не так просто. В процессе борьбы за признание только немногие представители меньшинств получают доступ к успеху и соответствующим экономическим благам. Тем не менее и те из этих меньшинств, кто не добились успеха, приветствуют успех тех, кого они считают своими представителями — не завидуют им, а восхищаются ими. Почему это так? Дело именно в символической экономике. Успех немногих представителей какого-либо определенного меньшинства повышает символическую ценность всего этого меньшинства и каждого его отдельного представителя — даже если с точки зрения реального дохода их положение остается прежним: пусть я живу в бедности, но теперь никто не может сказать, что я живу в бедности из-за того, что цвет моей кожи черный или какой-либо иной, потому что другие люди с тем же цветом кожи добились успеха. А это значит, что, хотя я беден, я, тем не менее, обладаю потенциалом достичь успеха — и потому заслуживаю уважения и симпатии уже здесь и сейчас. Тут, конечно, можно возразить, что символическая экономика присваивает ценность потере и жертве, а не материальному и социальному успеху. Но в случае принадлежности успешного индивидуума к социально непривилегированному меньшинству на этом индивидууме остается стигма жертвы и травмы. Символические ценности, таким образом, постоянно циркулируют между успешными и неуспешными представителями меньшинства: благодаря общей неуспешности этого меньшинства его отдельные представители сохраняют ценность неуспешности, даже если они лично добились успеха — в то время как его неуспешные представители

рассматриваются как потенциально успешные благодаря наличию успешных представителей этого же меньшинства.

Здесь становится очевидным, насколько модель борьбы за признание отличается от марксистской модели классовой борьбы. Пролетариат не добивается признания со стороны буржуазии — он стремится ликвидировать ее как класс посредством революции. Социалистическая традиция — это традиция горизонтальной солидарности между бедными в борьбе против богатых. Что же касается борьбы за признание, то она базируется на вертикальной солидарности между бедными и богатыми, если они принадлежат к одному и тому же социальному меньшинству. Если, вслед за Кожевом, исходить из того, что эпоха революций, направленных на преодоление экономического неравенства, закончилась, то это не означает, что борьба за символические ценности завершилась. Напротив, можно видеть, что она усилилась — и будет еще усиливаться в дальнейшем.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преподает в Нью-Йоркском университете.

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 Нью-Йорке.



Кики Смит «Лилит», 1994.

Люс Иригарей

Когда наши губы друг с другом говорят*

Если мы продолжим говорить друг с другом на том же языке, мы воспроизведем все ту же историю. Повторим сначала все те же истории. Ты этого не чувствуешь? Слушай, вокруг нас множество мужчин и женщин, и возникает впечатление, что у них все одинаковое — те же разговоры, те же споры, те же драмы. Те же влечения и те же разрывы. Те же трудности, та же невозможность соединиться. Те же... То же... Всегда все то же.

Если мы продолжим говорить все то же, если будем разговаривать друг с другом, как разговаривают друг с другом люди на протяжении веков, так, как нас научили разговаривать, мы упустим друг друга. Еще раз... Слова пройдут сквозь наши тела, наши головы, чтобы потеряться, потеряв нас. Далеко. Высоко. Вне себя: программно говоримые, программно говорящие. Завернутые в собственную кожу, уже не нашу. Ускользающие в именах собственных, попранные ими. Ни в твоём, ни в моём. Мы ими не владеем. Мы меняем их с тем, как они обмениваются нами, как они нами пользуются. Легкомысленно с нашей стороны так легко меняться, обмениваться ими.

Как прикоснуться к тебе, если ты не здесь? Твоя кровь стала их смыслом. Они могут говорить друг с другом, говорить о нас. Но мы? Оставь их язык. Постарайся снова пройти через имена, которые они тебе давали. Я подожду тебя, подожду себя. Возвращайся. Это не так уж сложно. Останься здесь, и ты не абстрагируешься от уже отыгранных сцен, от уже слышанных и произнесенных фраз, от уже знакомых жестов. От уже запрограм-



Кики Смит «Без названия», 1990.

мированных тел. Старайся быть внимательной к себе. Ко мне. Не позволяй норме или привычке отвлекать тебя.

Итак, «я люблю тебя» в норме или по привычке обращено загадке: другому. Другому телу, другому полу. «Я люблю тебя», не слишком зная кого, что. «Я люблю тебя» струится, хлещет, тонет, опалает себя, теряется в бездне. Нужно ждать возвращения «я люблю тебя». Может быть, долго, может быть, всегда. Куда отправилось «я люблю тебя»? Где я стану собой? «Я люблю тебя» поджидает другого. Он меня проглотил? Отверг? Поймал? Оставил? Закрыл? Изгнал? Как он сейчас? Больше меня, больше не я?

* Впервые опубликовано в *Les Cahiers du Grif* no. 12 (1976). P. 23–28.

Когда он говорит мне: «Я люблю тебя», он возвращает мне? Или он дает себя в этой форме? Своей? Моей? Той же самой? Другой? Но тогда — где же я стала собой?

Когда ты говоришь: «Я люблю тебя» — оставаясь здесь, рядом с собой, рядом со мной — ты говоришь: «Я люблю себя». Не стоит ждать, что оно к тебе вернется, и тем более ко мне. Я ничего тебе не должна, ты ничего не должна мне. «Я люблю тебя» — не дар, не долг. Ты «ничего» мне не даешь, трогая себя, трогая меня, трогая себя сквозь меня. Ты ничего себе не даешь. Что я сделала бы из тебя, из меня, сложенных таким образом в подарок? Ты меня/себя оберегаешь настолько же, насколько меня/себя расточаешь. Ты меня/себя обрекаешь настолько же, насколько мне/себе доверяешь. Эти альтернативы, эти оппозиции, эти выборы, эти торги не в ходу между нами. Если только не повторять их торги, не оставаться под властью их экономики, в которой нам нет места.

«Я люблю тебя»: разделяемое тело. Без разреза. Ни ты, ни я не отрезаны друг от друга. Между нами нет нужды в пролитой крови или в той, что еще предстоит пролить. Нет надобности в ранах, чтобы напомнить нам, что кровь существует. Она течет в нас, из нас. Кровь нам знакома. Кровь: что-то близкое. Ты вся красная. И такая белая. И та, и другая. Ты не становишься красной, теряя свою невинность. Ты белая не чтобы удалиться от крови. От нас, белых, которые остаются красными, рождаются все цвета: розовые, коричневые, бежевые, зеленые, синие... Потому что эта белизна не есть видимость. Не мертвая кровь. Не черная кровь. Видимость — черная. Она впитывает все, замкнувшись, стараясь вновь обрести жизнь. Напрасно... Белизна красного ничего в себя не впитывает. Она отдает столько же, сколько принимает. Сияющая, без эгоцентризма.

И мы — сияющие. Не одна, но и не двое. Я никогда не умела считать. До тебя. По их расчетам, нас будет двое. Двое, правда? Тебя это не забавляет? Забавное два. Но и не один. Тем более не один. Оставим им единицу. Преимущество, господство, солипсизм одного — такие же, как у солнца. А это странное деление на пары, в которых один — это отражение другого. Всего лишь

отражение. Движение к другому возвращается к привлекательности собственного отражения. (Едва) живое отражение. Замерзшее/ая. Немое/ая. Так достовернее. Изнуряющий труд дублирования, подражания, в котором иссякает движение нашей жизни. Они обречены повторяться. Все в том же, в чем мы есть испокон веков: другие.

Но как иначе сказать «я люблю тебя»? Я люблю тебя, моя равнодушная? Это вернет нас в подчинение их языку. Для обозначения нас они оставили только отсутствия, недостатки. Их отрицание/я. Мы должны быть — это уже слишком — равнодушными. Равнодушная, сохраняй спокойствие. Когда ты двигаешься, ты нарушаешь их порядок. Ты все опрокидываешь. Ты разрушаешь круг их привычек, ход их обменов, их знание, их желание. Их мир. Равнодушная, ты не должна ни двигаться, ни волноваться, пока они тебя не зовут. Когда они скажут: «Подойди», тогда можешь идти вперед. Потихоньку. Приноравливаясь, в зависимости от того, есть или нет у них необходимость в присутствии их отражения. Один шаг, два. Не больше. Никакой несдержанности, непоседливости. Иначе ты все разобьешь. Стекло. Их землю, их мать. Твою жизнь? Ты должна притворяться, что получаешь ее от них. Маленькое безразличное хранилище, подчиненное только их нажимам.

Итак, мы были бы равнодушными. Тебя это не забавляет? По крайней мере, здесь, мгновенно? Мы — безразличные? (Если ты постоянно будешь смеяться, мы никогда не сможем поговорить. И мы будем по-прежнему исчезать в их словах, поправные ими. Так что обретем вновь немного нашего рта, чтобы пытаться говорить.). Не различные, правильно. В конце концов... Это было бы слишком просто. И это «не» все еще разделяет нас, чтобы нас измерить. Будучи разделены таким образом, нас больше (нет). Подобные? Если хочется. Это немного абстрактно. Я не вполне понимаю: подобные. Ты понимаешь? Подобные на чей взгляд? В качестве кого? На какой эталон? Для третьего, какого? Я трогаю тебя, и этого достаточно, чтобы знать, что ты — мое тело.

Я люблю тебя: наши губы не могут разомкнуться, чтобы пропустить хоть одно слово. Одно-единственное слово, которое назвало бы тебя или меня. Или равных. Кто любит, та

любима. Закрытые и открытые, и один никогда не исключает другое, они говорят — одна и другой друг друга любят. Вместе. Чтобы произвести хоть одно раздельное слово, им нужно раздвинуться. Действительно раздвинуться одна от другого. Отдаленные друг от друга, а между ними — одно слово. Но откуда возьмется это слово? Абсолютно точное, законченное, обвернутое вокруг своего смысла. Без недостатка, без разлома. Ты. Я. Ты можешь смеяться... Без недостатка и разлома, это были бы больше не ты и не я. Без губ — больше не мы. Целостность слов, их истина, их собственность — в их отсутствии губ. В забвении губ. Слова немые, сказанные раз навсегда. Завернутые как следует, чтобы их смысл — их кровь — не ускользнул. Как дети мужчин? Только не наши. И кстати, нужен ли нам, хотим ли ребенка? Здесь и сейчас: близки. Мужчины, женщины делают детей, чтобы воплотить свою близость, свою отдаленность. Но мы?

Я люблю тебя, мое детство. Я люблю тебя, тебя, кто мне не мать (извини, мама, я предпочитаю женщину), не сестра. Не дочь и не сын. Я люблю тебя — и какое значение там, где я тебя люблю, имеют родственные связи наших отцов и их желания о мужских подобию? И их генеалогические институции. Ни мужа, ни жены. Никакой семьи. Никакого персонажа, роли или функции — это их законы репродуктивности. Я люблю тебя: твоё тело здесь и сейчас. Я/ты тебя/меня трогаю/трогаешь, этого вполне достаточно, чтобы мы чувствовали себя живыми.

Разомкни свои губы, не открывай их просто так. Я не открываю их просто так. Ты/я ни закрыты, ни открыты. Без того, чтобы нас разделить, просто: одно слово не может быть произнесено. Не может быть произведено, не может слететь с наших губ. Между твоими/моими губами всегда перекликается множество напевов, речей. Без того, чтобы один, одна никогда не отделялся от другого. Ты/я производим сразу множество. И как один, одна будет господствовать над другим? Как она будет навязывать свой голос, свой тон, свой смысл? Они [прим. ред. Elles, жен. род.] не различаются. Но это не означает, что они смешиваются. Вы ничего не понимаете? Не больше, чем они [прим. ред. elles, жен. род.] понимают вас.

Но все же, говори. Что твой язык не только из одной нити, одной цепочки, одной ткани — это наш шанс. Он происходит отовсюду одновременно. Ты всю меня трогаешь везде одновременно. Во всех смыслах. Одна песня, одна речь, один текст за раз, но почему? Чтобы соблазнить, заполнить, покрыть одну из моих «дыр»? С тобой у меня их нет. Нехватки, зияния, которые ждали бы от другого содержания, изобилия, полноты — это не про нас. То, что наши губы делают нас женщинами, не означает, что еда, потребление, наполнение это то, что для нас важно.

Поцелуй меня. Пара губ, целующая пару губ: открытие нам возвращено. Наш «мир». И переход между нами изнутри наружу и обратно безграничен. Бесконечен. Обмен, который никогда не остановит ни одна петля или цикл, ни один рот. Между нами у домов больше нет стен, у полян — границ, у речи — повторяемости. Ты меня целуешь: мир так велик, что он теряет горизонты. Неудовлетворенные, мы? Да, если это значит, что мы никогда не кончаем. Если наше удовольствие — движение, волнение, без остановок. Всегда в движении: открытие не иссякает и не пресыщает.

Говорить о многом сразу — они нас этому не учили, не позволяли. Так говорить неправильно. Определенно, мы могли — мы должны? — демонстрировать некую «истину», осознавая, удерживая, замалчивая какую-то другую. Ее изнанка? ее дополнение? ее остаток? оставался сокрыт — секрет. Внутри и снаружи мы не должны были быть теми же самыми. Это не совпадает с их желанием. Сокрытие и раскрытие — не это ли их интересует? Их занимает? Повторяют одно и то же действие. Каждый раз. Над каждой.

Получается, что ты/я раздваиваемся, чтобы нравиться им. Но разделенные — одна снаружи, другая внутри — ты себя больше не целуешь, ты меня больше не целуешь. Снаружи ты пытаешься приспособиться к порядку, который тебе чужд. Изгнанная из себя, ты растворяешь себя во всем, что присутствует в тебе. Ты подражаешь всему, что приближается к тебе. Ты становишься тем, что тебя трогает. Жаждающая снова себя обрести, ты бесконечно удаляешься от себя. От меня. Усваивая модель за моделью, переходя от хозяина к хозяину, меняя лица, формы, речь

в соответствии с тем, что властвует над тобой. Отстраненная(-ые). Посредством того, что тебя оставляют обманутой, использованной — бесстрастная, выраженная в кого-то еще. Ты больше не возвращаешься: равнодушная. Ты становишься непроницаемой, закрытой.

Поговори со мной. Не можешь? Больше не хочешь? Ты хочешь сберечь себя? Остаться немой? Белой? Девственной? Оставить себе ту, что внутри? Но она не существует без другой. Не разрывай себя, повинись навязанным тебе выборам. Между нами нет разрыва между девственной и недевственной. Никаких событий, которые делают нас женщинами. Даже перед своим рождением ты трогаешь себя, бессознательно. Пол твоего/моего тела — не результат какой-то операции. Или действия власти, функции, органа. Без какого-либо вмешательства или особенной манипуляции ты — уже женщина. Нет необходимости вовне, другая уже влияет на тебя. Неотделима от тебя. Ты всегда и везде испорченная. Таково твое преступление, которого ты не совершала: ты беспокоишь их любовь к собственности. Как сказать тебе, что твое наслаждение без зла, незнакомая с благом? Что вина не приходит до тех пор, пока, похитив тебя в твоей слабости, они смогут на тебе, закрытой, записать знак их собственности, осуществить их вторжения, рискнуть их преступления, трансгрессии... И другие узаконенные игры, в которых они — и ты? — спекулируют на твоей белизне. Если мы поддадимся этому, мы позволим им собой злоупотребить, разрушить себя. Бесконечно отдаленные от себя, чтобы поддерживать преследование их целей. Таково было бы наше пятно. Если мы покоримся их разуму, мы будем виноваты. Их расчеты, хотим мы того или нет, — сделать нас виноватыми.

Ты возвращаешься, поделенная: нас больше (нет). Ты делишь себя на белое и красное, черное и белое — как же нас найти? Нас потрогать? Изрезанные, разделенные, оконченные: наше наслаждение прекращается в поле действия их экономики. В которой девственница сведена к той, кто еще не помечена ими и для них. Еще не женщина для них и из-за них. Еще не отпечатана их полом, их языком. Еще не пенетрированная ими, ею еще не овладели. Пребывающая в просто-

сердечности, которая есть ожидание их, ничто без них, пустота без них. Быть девственной: быть будущим их обменов, торгов и передач. Запасом в их открытиях, потреблении, эксплуатации. Вот к чему ведет их желание. Но не наше.

Как сказать это? Что мы женщины сразу. Что мы не были сделаны такими ими, не были так названы ими, не были освящены и осквернены ими. Что это все уже случилось и без их усилий. И что их история(-и) составляет место нашего заключения, ссылки. Не то чтобы у нас была какая-то собственная территория, но их отчизна, семья, домашний очаг, дискурс заключают нас в замкнутое пространство, в котором мы не можем продолжать наше движение. Продолжать жить. Их собственность — наше изгнание. Их ограды — смерть нашей любви. Их слова — повязка на наших ртах. Как говорить, чтобы преодолеть их разгораживания, решетки, отличия, оппозиции: девственная/дефлорированная, чистая/нечистая, невинная/искушенная... Как нам скинуть цепи этих терминов, освободиться от их категорий, сбросить их названия? Освободиться живыми из их концепций? Без остатка, без незапятнанного белого, который поддерживает работу их системы. Ты прекрасно знаешь, что мы никогда не завершены, что мы целуем друг друга только полностью. Что деление на части — тела, пространства, времени — прерывает наше кровотоечение. Мы парализованы, мы заморожены, мы бездвигательны. Мы бледнеем. Мы холодеем.

Подожди. Моя кровь возвращается. От их значения. Она вернет в нас тепло. Между нами. Их слова пустеют. Обескровленные. В омертвевшей коже. Тем временем наши губы снова становятся красными. Они двигаются, шевелятся, они хотят говорить. Ты хочешь что-то сказать? Что? Ничего. Все. Да. Будь терпеливой. Ты все скажешь. Начни с того, что ты чувствуешь, здесь, прямо сейчас. Все придет.

Но ты не можешь это опередить, предвидеть, запрограммировать. Не все проектируемо. Укротимо. Взволновано все наше тело. Не держится поверхность. Не остается фигуры, линии, точки. Не поддерживает почва. Но и пропасти нет. Глубина для нас — это не бездна. Без прочной оболочки нет

и обрыва. Наша глубина — толщина наших тел, все, что с ними соприкасается. Над и под, внутри и снаружи, спереди и сзади, высоко и низко не отделены. Не отдаленные, вне контакта. Все перемешаны. Ни трещин, ни разрывов.

Если ты/я не решаемся говорить, то не от страха ли неправильно выразиться? Но что есть правильно и неправильно? С чем соотнобразовываться, говоря «правильно»? Согласно какой иерархии, субординации запугивать? Ломать себя? Какое требование должно возвысить нас до более ценного дискурса? Возведение — не наше дело: нам так хорошо на отлогом берегу. У нас столько места, чтобы делиться. Для нас горизонт никогда не перестанет расширяться, он всегда открыт. Распростертые, не переставая развертываться, мы сможем придумать себе столько голосов, чтобы сказать о нас, в том числе и о наших недостатках, повсюду, что всего времени не хватит. Мы никогда не завершим наш бег, наш проход по периметру, у нас же столько измерений. Если ты хочешь говорить «правильно», ты сжимаешься —

поднимаясь, становишься уже. Потягиваясь, стремясь все выше, ты отдаляешься от бесконечности твоего тела. Не возводи себя, ты нас покидаешь. Небо не там, наверху — оно между нами.

И не волнуйся по поводу верного слова. Его нет. Между нашими губами нет правды. Все имеет место быть. Все достойно быть обмененным, без привилегий и отказов. Обменный? Все обменивается, но без торга. Между нами нет ни собственников, ни покупателей, ни предметов, поддающихся определению, ни цен на них. Наше тело увеличивается от наших общих наслаждений. Наше довольство неистощимо: оно не знает ни нехватки, ни богатства. Уступая все без оговорок и без скупок, наши обмены безусловны, беспредельны. Как это сказать? Речь, которую мы знаем, так ограничена...

Ты спросишь меня: зачем говорить? Мы чувствуем одни и те же вещи в одно и то же время. Моих рук, моих глаз, моего рта, моих губ, моего тела тебе не хватает? Недостаточно того, что они говорят? Я могла бы ответить тебе: да. Но это было бы слишком про-



Кики Смит «Лежа с волком», 2000–2002.

сто. Слишком, чтобы тебя/меня успокоить. Если мы не изобретем другую речь, если мы не найдем речь для нашего тела, у него будет слишком мало жестов, чтобы вторить нашей истории. И мы пресытимся все теми же историями, оставляя наше желание сокрытым, страждущим. Усыпленные, неудовлетворенные. Вернувшиеся к мужским словам. Кто они — они знают уже давно. Но не наши тела. Соблазненные, привлеченные, очарованные, в экстазе от того, что с нами станет, мы останемся парализованными. Лишенные наших движений. Застывшие, хотя мы сделаны для изменения без остановок. Без скачков и обязательных падений. Без повтора. Продолжаю, без промедлений, без одышки. Твое тело сегодня не то же, как вчера. Твое тело помнит. Нет надобности тебе вспоминать. Сохранять, считать, копить вчера в твоей голове. Твоя память? Твое тело сказало вчера то, что оно хочет сегодня. Если ты думаешь: вчера я была, то подразумеваешь — я немного мертва. Будь тем, кем становишься, не цепляйся за то, кем ты могла бы быть, кем ты можешь быть. Без зафиксированного бытия. Оставим решительность нерешительным. У нас нет надобности в окончательном. Наше тело, здесь и сейчас, дает нам совсем другую уверенность. Истина необходима тем, кто настолько удалены от своих тел, что забыли о них. Но их «истина» нас обездвиживает, выносит нам постановление, если мы не освобождаемся от нее. Если мы не разрушим ее власть, пытаюсь сказать, здесь и сейчас, как мы взволнованы.

Ты двигаешься. Ты никогда не остаешься спокойна. Ты никогда не остаешься. Ты никогда не бываешь. Как тебе сказать? Всегда другая. Как тебе сказать? Оставаясь в потоке, никогда его не сгущая. Не замораживая. Как передать это течение в словах? Многостороннее. Без причин, смыслов, простых качеств. И все же неразложимое. Эти движения, которые не описать пробегом от точки зарождения до конца. Эти реки без морей. Эти речушки без берегов. Это тело без установленных границ. Эта подвижность без остановки. Эта жизнь. То, что мы называем нашими беспокойствами, нашими безрассудствами, нашими притворствами или нашими обманами. Насколько же это кажется странным тому, кто хочет основываться на чем-то прочном.

И все-таки говори. Между нами твердость не навязывает себя. Мы достаточно знаем контуры наших тел, чтобы любить переменчивость. Наша плотность обходится без разрезывания, без жесткости. Наше желание не ведет к трупному окоченению.

Но как не умереть, когда мы будем далеко друг от друга? Это наш риск. Как дожидаться твоего возвращения, если, далекая, ты не можешь быть рядом? Если что-то, еще чувствительное, не напомним, здесь и сейчас, каковы наши тела на ощупь. Открытые бесконечности нашего отдаления, закрытые от неосознанного отсутствия, как нам продолжать жить? Не позволить их речи снова себя подхватить, насиловать. Поглощенные в скорбь. Нужно научиться говорить друг с другом, чтобы мы могли целовать друг друга в состоянии. Наверное, трогая себя, я вспоминаю тебя. Но нами произнесено столько слов, которые нас разделяют. Давай быстро придумаем наши фразы. Чтобы везде и всегда мы не переставали целовать друг друга. Мы такие ловкие, что ни одно препятствие не выдержит, если мы найдем средство для передачи нашей плотности, ничто не сможет противостоять нашему соединению, пусть даже мы беглянки. Неуловимые, ничего не разрушив, мы преодолеем все, чтобы найти друг друга. Никто в этом ничего не увидит. Наша сила — это наше слабое сопротивление. Они-то знают уже давно, чего стоят нашей гибкости их сжатия, их следы. Почему бы нам с этим не поиграть, друг с другом? Вместо того, чтобы покрыться их отпечатками. Зафиксированные, стабилизированные, обездвиженные. Разделенные.

Не плачь. Однажды мы сумеем поговорить. И то, что мы скажем, будет еще прекраснее, чем наши слезы. Полностью жидкие.

Я уже повсюду ношу тебя с собой. Не как ребенка, не как ношу, не как груз. Даже любимый, даже драгоценный. Ты не во мне. Не мое содержимое, и я тебя не удерживаю: ни в моем животе, ни в моих руках, ни в моей голове. Ни в своей памяти, ни в своем сознании, ни в своей речи. Ты здесь, такова жизнь моей кожи. Уверенность в существовании по эту сторону любой видимости, любой облицовки, любого наименования. Уверенность в своей жизни, потому что ты дублируешь мою жизнь. Это не значит, что ты даришь мне

или подчиняешь мне свою жизнь. То, что ты живешь, заставляет меня чувствовать себя живой, при условии, что ты не являешься ни копией, ни подражанием мне. Как сказать иначе: мы не можем быть не двумя? Вдвоем мы живем по ту сторону миражей, образов. Зеркал. Между нами одна не является «подлинной», другая — ее копией, одна — оригиналом, другая — ее отражением. Мы, которые отлично могли бы быть притворщиками в их экономике, мы относимся друг к другу без симулякра. Наша схожесть обходится без кажимости, уже даже в наших телах. Дотронься до меня, и ты «увидишь».

Нам нет надобности создавать второй зеркальный образ, чтобы «раздвоиться». Повторять себя второй раз. До какой-либо репрезентации — нас двое. Позволь сблизиться тем двоим, которых твоё тело создало для тебя, которых мое тело напомнило тебе, живым. Ты обладаешь трогательной красотой первого раза, если не застываешь в копиях. Ты всегда взволнована, как в первый раз, если не обездвигиваешь себя повторением. Ни модели, ни образца, ни примера. Давайте никогда не отдавать приказов, заповедей, не накладывать запретов. Пусть наши императивы будут лишь призывом двигаться, быть тронутыми: вместе. Давайте никогда не создавать ни закона, ни морали. Войны. Давайте не утверждать правоты. Права тебя/меня критиковать. Если ты/я будем судить, наше существование прекратится. То, что я люблю в тебе, в себе, в нас не имеет места: никогда не заканчивающееся рождение, никогда не произведенное раз и навсегда тело, четко очерченная фигура, лицо, которое всегда можно смоделировать. Губы, никогда не открытые или закрытые для истины.

Свет для нас не насильственен. Не смертоносен. Солнце для нас не поднимается и не заходит просто так. День и ночь смешиваются в наших глазах. В наших жестах. В наших телах. Строго говоря, у нас нет тени. Нет риска, что одна или другая окажется более темным двойником. Я хочу остаться в ночи, в своей ночи, дотрагиваться до тебя. Тихо сияющей. И не воображай себе, что я люблю тебя, светящая, как маяк. Властвующий, высокомерный, тебя окружающий. Разделить свет и ночь значит отказаться от легкости нашего соединения. Значит упрочить их раз-

нородность, которая делает нас непрерывно целыми. Разделить себя водонепроницаемыми перегородками, разделить нас по частям, разрезать нас на два и более. В то время как мы были всегда одной и другой, в одно и то же время. Мы не можем различить себя таким образом. Без того, чтобы не перестать рождаться: целыми. Без границ и рамок, кроме тех, что есть у наших движущихся тел.

И мы не можем перестать говорить, кроме разве что из-за часов, так нас ограничивающих. Не беспокойся. Я — продолжаю. Вопреки всем этим вымышленным принуждениям пространства и времени, я безостановочно тебя целую. Пусть другие делают из нас фетиша, чтобы нас разделить, это их дело. Не позволим обездвигить себя в их заимствованиях.

И если столько раз я настаиваю: *не, ни, без...* То это для того, чтобы напомнить тебе, нам напомнить, что мы можем соприкоснуться только обнаженными. А для этого, чтобы обрести нас снова, нам нужно многое с себя сбросить. Так много репрезентаций и видимостей отдаляют нас друг от друга. Они так долго заворачивали нас согласно их желаниям, мы так часто бываем украшены, чтобы им нравиться, что забыли о своей коже. Вне нашей кожи, мы остаемся далекими друг от друга. Отдаленные, ты и я.

Ты? Я? Это уже слишком. Слишком делит нас: целиком.

Перевод с французского АНАСТАСИИ ЧЕСТУХИНОЙ

Люс Иригарей

Родилась в 1930 году в Берниссаре, Бельгия.

Философ, психоаналитик, автор более

20 книг — в том числе

«Этика полового различия». М.: ХЖ, 2004 — многие из которых посвящены феминистской и деконструктивной критике традиционной философии и ее языка.

Живет в Париже.



Жанна Долгова «Сад непрерывного цветения», 2016–2018. Предоставлено автором.

Жанна Долгова

Новое цветение: как нам создавать свою аффективную красоту?

Свое размышление об аффективности я хочу вплести в размышление о коротком эссе Люс Иригарей «Как нам создавать свою красоту?» (1990), изумительный труд, опубликованный в сборнике «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000»¹, таком важном для русскоязычного поля феминистского мышления и моего становления как художницы.

Ее эссе цветет для меня снова и снова в не отпускающей интенсивной глубине. Я буду писать из своего аффекта о нем, об аффекте в нем, ища опоры в его же логике, его строении и форме, формах его слов (неизбывно текучих), вливая себя и не себя, вливаясь собой в цветок этого цветения.

Как нам создавать свою красоту?

Задаваясь вопросом «Как нам создавать свою красоту?», я одновременно спрашиваю: «Как нам чувствовать вместе?» — в искусстве и мире. Мне хочется прорастить заново и укрепить существующие связи между красотой и аффективностью. Я думаю, красота должна прорасти сквозь старые спайки с истиной или ностальгией, нам не стоит ее больше бояться. Красота, возможно, будет вбирать, углубляя свою глубину, и прекрасное, и возвышенное, и что-то более широкое, лежащее за пределами эстетического — глубинная амбивалентность ее потенциала. Пусть красота будет странным эссенциальным объектом, в котором странный эссенциализм — теоретическая и политическая ставка феминизма 1970–1980-х (прежде всего, Люс Иригарей и Элен Сиксу) — дополненная сегодня вычитанием метафизики присутствия. Странные объекты — а как утверждает Тимоти Мортон², все объекты таковы — странны своим отклонением от самих себя, той

глубинной двойственностью, что они несут в себе не хуже субъекта. «Она — ни одно, ни два», — говорила Люс Иригарей о женщине³. Красота же — еще и более уязвимый объект среди многих.

Она, вслед за аффективностью, должна быть понята как интенсивность наших взаимных множественных потоков, как чувствование мыслящих тел, самой материи — более широкого природно-культурного и технического измерения.

Чувствование же удерживает два способа его понимать: как производимое материей и выхватываемое в ее потоках на уровне индивидуального тела и как производимое самим телом⁴. Чувствование, чувствование материи — это среда, где происходит непрерывное становление, рост, где она, неединичная, цветет снова и снова, где цветет не единственный ее цветок, где возможно чувствование до чувствующей.

Аффективность как становление имеет отношение к женскому становлению — это некая непрерывность цветения. Наша аффективность должна быть Новым цветением!

«Феминное, матричное и материнское для переосмысления красоты. Красота не останется в конце истории как эстетизированная гармония. Напротив, красота будет одним из имен для трансформации травмы в пространстве, открытом эмоциям и аффективным субреальным трансчувствованиям — мы чувствуем и трансчувствуем. Мы чувствуем руками, ушами, а также трансчувствуем. Мы видим, слышим, транслышим дрожь или резонанс того, что соединяет все и всех нас друг с другом»⁵.

Красота — и киборг, и богиня!

Чувствуя вместе, нам необходимо совершать слабоуловимые прыжки с уровня мате-

рии как таковой на уровень телесной материи и обратно. И говоря о телесной материи, я хочу утвердить в качестве нее ненейтральную материю женского тела.

Я

Я чувствую себя чувствующей, когда пишу в мессенджере подружке: в этом опосредованном соприкосновении мы держим, молниеносно реагируя и обмениваясь, наши линии натяжения вместе, нам обеим важно чувствовать, как держит другая. Аффективные связи нельзя изучить без погружения в их практику, без вступления в отношения, явные или нет. Здесь есть усталость изматывающих светящихся потоков, но есть и порождающее цветение, радость, взаимное стремление быть, артикулироваться сообща. В своем творчестве я часто пребываю в аффекте как очень плодотворном состоянии, я к нему стремлюсь, например, в процессе письма — и это вовсе не слепящая остановка мышления, но мышление, которое чувственно, кинестезийно и объемно, это подключение к более широкой, чем я сама, чем я могу вообразить, ткани мышления, которая всегда движется, живая. Столь изумительный труд в искусстве, мире и повседневной жизни.

Ритм, заряжающий наш смех

Наши отношения с той, что нам родственна, родственна в расширенном понимании Нового родства (New Kin), родства не по крови, но по выбору, хотя, возможно, и по крови тоже — для установления этих странных и хрупких связей можно даже говорить о неизбежности настройки чувствований, побуждению к аффективному обмену, что никак не лишает нас измерения творчества в этой Красоте. Это связи, связность — не зависимые от нас, но те, от которых зависим мы. Их можно назвать «ритмом, заряжающим наш смех»⁶. Это лицо матери, обращенное к дочери, дочерям, ее руки, пробуждающие различные телесные и другие отклики, желание говорить. И — говорить впервые. Это голос, ритм которого заряжает наш смех. В том, как мы сидим, как наклоняем головы, как смеемся вместе — барочное изобилие интенсивной глубины. Снова и снова рождая вибрирующую связность между нами — разными дочерьми и матерями:

цветочными, человеческими, другими. Подвинь чуть-чуть фиалку, только слегка коснись ее. Два аффективно обменивающихся имени произносятся на одном дыхании.

Чувствовать гневно

Некая связность, воплощенная в нашем теле, схватываемая телесно в качестве завершенной — эмоция, суженная аффективность, нужна нам, чтобы гневно говорить «нет». В ситуации, когда она слабее его и напугана, или не уверена в событии повторения и даже в том, должна ли она, как всегда, быть разгневана. Но уверена в том, что здесь нет ничего для нее подходящего — они теряются и не знают, что делать со своими жизнями, ее язык живет ниже идей или позади них; у нее нет меры. Их безумие, затягивающее наблюдателя (Отца) в свое течение, их беспредельность. Она продолжает существовать, она все время расстраивает его работу, создает бесконечный интервал, игру, волнение или беспредел, который разрушает перспективы и пределы этого мира.

Негативное чувствование — гневный шум женского мира. В связанности, гравитации негативного, яростного чувствования можно найти себя, потревожив Отца, мешая раз за разом ему выпрямляться и строить свой плоский мир, заставляющий умолкать наше общее возмущающее электральное дрожание.

Исчезнуть

Трудность звучит как «исчезнуть», перестав получать и производить телесные отклики в выпадении из связности мира-подключения и мира-становления.

Найтись

Позитивность же звучит как «найтись»: в искажении и смущении, проглатывая и выпивая различные печенья, напитки и даже растения... найти ее обращение к самой себе как позитивному элементу. Превращение, творчество и различие! Но также — найти свою боль, чувствование своей уязвимости, ужаса мира вокруг, серой воды, яблочного пепла. Неожиданно спрыгнув с привычного маршрута, найтись в ботаническом саду: «Теперь, когда слепой

мужчина привел ее сюда, она затрепетала на пороге темного, волшебного мира, где в воде плавали чудовищные лилии. Маленькие цветы, рассыпанные в траве, казались не просто желтыми и розовыми, а золотыми и алыми. Разложение глубоко проникло в них, было пахучим. Но она смотрела на эти угнетающие вещи, а вокруг головы ее кружил рой насекомых, насланных какой-то более утонченной жизнью мира. Легкий ветер пробежал по цветам. Анна скорее вообразила, чем почувствовала его сладковатый привкус. Сад был так прекрасен, что она устрашилась ада»⁷.

Наша женская История

Хотя кто-то все еще верит в превозмогающую все живое силу интеллектуального усилия за любыми рамками чувствования, многим понятно, что эти соблазнительные привычки ума стоило бы пересмотреть. Как получилось, что разум стал заслуживать больше доверия, чем процессуальность материального порождения? На уровне телесной индивидуации мыслит чувствующее и чувствительное тело, а не разум сам по себе. Мыслит в отношении к другим живым и неживым телам, людям, каплям, боли, сочувствию, объемно, плотно, рядом, смазывая свои и другие части, чтобы облегчить и утвердить их касание друг друга. Аффект в этих телах выражает сущностную связность всего со всем — восхитительный базовый элемент материи как таковой. Материи, что производится и производит, порождается и порождает. Это та истина, что всегда была ясна «женскому народу», это та восприимчивость, что позволяла продуктивно погружать себя в комплекс практических вопросов жизней женщин и многих других жизней — жизней нечеловеческих компаньонов и беженцев, жизней человеческих младенцев. Истина, выведенная молочно-белыми чернилами много раз.

Глубокое недоверие к чувствованию, необходимость держать его на расстоянии от субъекта холодных конструкций, объяснение его вредной помехой мышления, нуждающейся во внешней вспомогательной силе, вдавливает нас в желание утвердить его силу в качестве критического пространства, его самостоятельное значение. Возможно, познание вообще не требует мышления в гуманистическом смысле. Скорее, познание — вопрос воспри-

имчивости к тому, что значимо.

«Иметь значение — это проводить различия, и то, какие различия обретают значимость, имеет значение в повторяющемся производстве различных различий»⁸.

Возможно, такая логика поражает нас как бессмыслица и заставляет содрогаться от произнесения вслух слов, которым нет места в теории, остроумяющей проникновенным способом. Но критически важно вопрошание, что тихо плавает в этих вольносоприкасающихся странных теоретических жидкостях: не это ли более утонченная жизнь мира?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Иригарэ Л. Как нам создавать свою красоту? // Бредихина Л., Дипуэлл К. (ред.) *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 417.

² Morton T. All Objects Are Deviant: Feminism and Ecological Intimacy // Behar K. (ed.) *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. P. 65.

³ Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Жеребкина И. (ред.) *Введение в гендерные исследования*. Ч. 2. Хрестоматия. Харьков и СПб.: Харьковский центр гендерных исследований и Алетейя, 2001. С. 130.

⁴ Hansen M. Feelings without Feelers, or Affectivity as Environmental Force // Angerer M.-L., Bösel B., Ott M. (eds.) *Timing of Affect: Epistemologies of Affection*. Berlin: Diaphanes, 2014. P. 65.

⁵ Слова, сказанные Брахой Эттингер в докладе «Рана памяти — это пространство во мне» 2 декабря 2017 на дискурсивной платформе проекта «Удел человеческий», доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=cEkdnarkWlg>.

⁶ Сиксу Э. Хохот Медузы // Жеребкина И. (ред.) *Введение в гендерные исследования*. Ч. 2. С. 807.

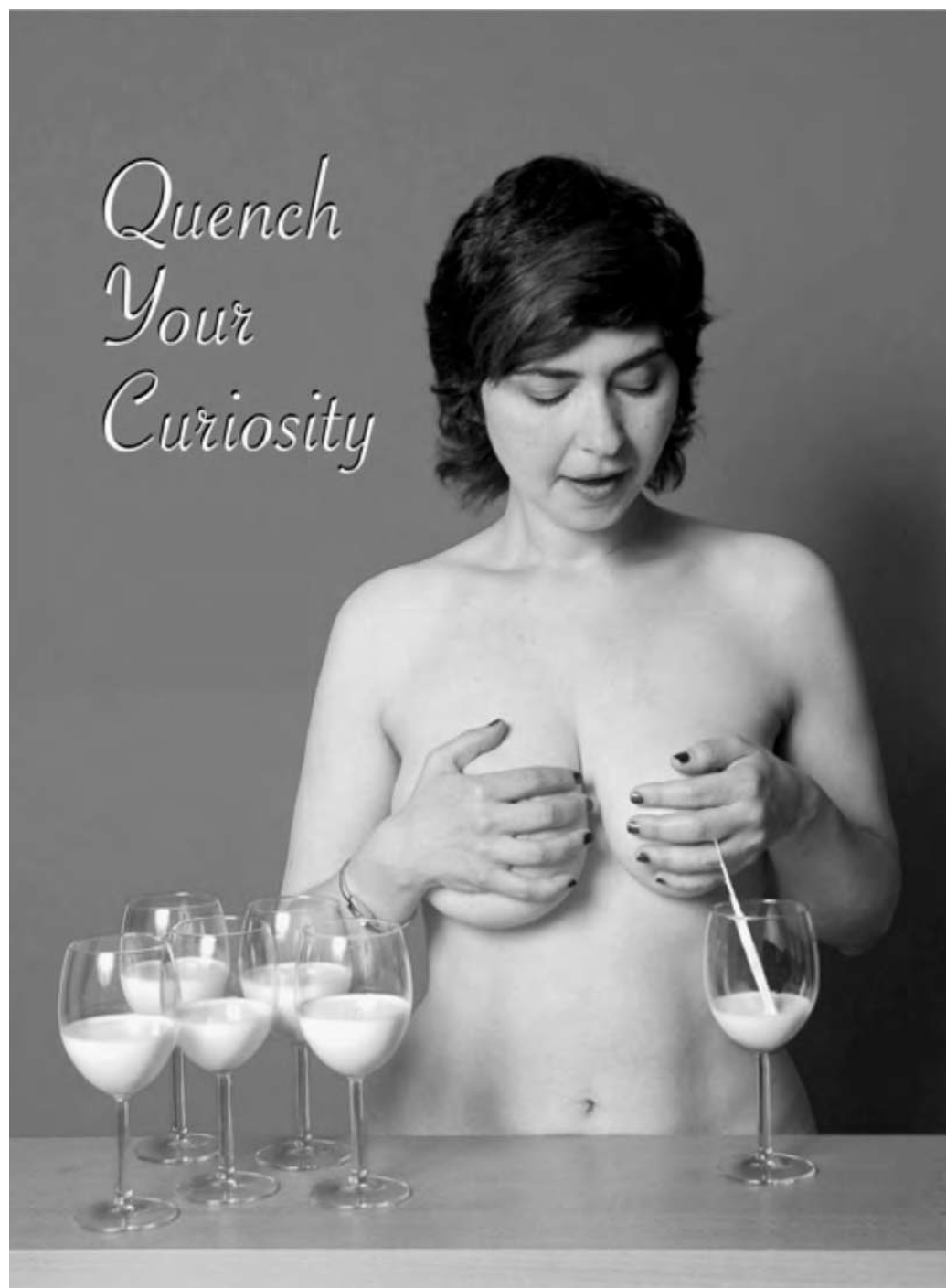
⁷ Ольковски Д. Тело, знание и становление-женщиной: морфо-логика Делеза и Иригарэ // Бредихина Л., Дипуэлл К. (ред.) *Гендерная теория и искусство*. С. 448.

⁸ Барад К. Агентный реализм // Крамар М., Саркисов К. (ред.) *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология*. М.: V-A-C press, 2018. С. 48.

Жанна Долгова

Родилась в 1985 году в Россоши.

Художница. Живет в Санкт-Петербурге.



Джесс Добкин «Место лактации: бар грудного молока», 2016. Эдмонтон. Предоставлено автором.

Ирина Аристархова

Вкус искусства

Как проявляется вкус в современном искусстве и насколько он индивидуален, привязан к субъекту ощущения, несмотря на его культурно обусловленное становление? — один из вопросов, которым задается Джесс Добкин в своем проекте «Место лактации: бар грудного молока», незабываемым своей прямотой обращения к нашему собственному ощущению вкуса и предложенным выбором меню из грудного молока. Но то, что кажется в центре работы — трансгрессия и фетишизм — только приманка для непосвященной аудитории. На самом деле эта работа требует гораздо более развитого, утонченного вкуса квирного гостеприимства и «раса» — индийской эстетики, предполагающей для развития вкуса как цельного чувства множественность эмоциональных ощущений, переживаемых одновременно.

Впервые свой проект, включающий инсталляцию и перформанс, Добкин¹ представила в Торонто в 2006 году, где вызвала настоящий скандал под угрозой закрытия выставки.

Значительно более доброжелательно работа была принята в 2016 году в «ФЭБ» галерее Университета Альберты в канадском городе Эдмонтон. Выставка «Новый матернализм редукс» под кураторством Натали Лавлесс, включавшая также симпозиум и кинопрограмму, была посвящена теме материнского в современном искусстве, и работа Добкин органично вписалась в гостеприимный контекст. Как официальное лицо, выставку открыла министр из нового областного прогрессивного правительства, которая сама только что родила ребенка².

Однако проект по-прежнему вызывал сильные и противоречивые чувства. Представьте, что вы в хипстерском баре и вам барменша — Джесс Добкин — предлагает на выбор продегустировать грудное молоко пяти доноров. Она подает молоко и обсуждает его разные

качества и достоинства, как в винном баре при хорошем ресторане. «Место лактации» популярно, и, если вы хотите участвовать в дегустации, надо обязательно зарегистрироваться заранее (по записи).

Обстановка в «баре» непринужденная, поднятая. Многие доноры, как и сама Добкин, принадлежат к ЛГБТ+ сообществу. На мониторе, что находится напротив барной стойки, демонстрируется фильм, в котором доноры рассказывают о своем опыте кормления грудью. О том, кто из них пробовал собственное грудное молоко, каким оно им показалось на вкус, какие ощущения вызвало. Как кормление грудью стало политическим вопросом в современных демократиях. В своем собственном тексте и интервью, посвященным «Месту лактации», Добкин отмечает, как сложно быть матерью-одиночкой из ЛГБТ+ сообщества: с одной стороны, она вдруг была принята в цисгендерном обществе с его установкой на выполнение материнской функции «нормальной» женщины, сообществе, которое она давно уже покинула и чье принятие не было ее целью; с другой — среди ее знакомых практически не было матерей, и, чтобы преодолеть свою изоляцию, Добкин начала посещать группы поддержки для одиноких квир и трансродителей. Задумав художественный проект, Добкин предполагала, что и ее беременность, и роды, и кормление грудью будут частью искусства. Однако роды были преждевременными, и кормить грудью не удалось. Проект стал частью этого ощущения отчаяния от невозможности предугадать будущее.

Все грудное молоко для дегустации было чужим. Добкин осталась сама собой — художницей-медиумом между субстанциями и людьми. Чем больше грудного молока и дегустаторов, тем меньше Добкин-матери со своим собственным чадом. Добкин превратилась

в волшебницу, которая возвращает нам ощущение, которые невозможно вспомнить, но с которого начинается наше пребывание на этой земле: первого прикосновения, первой заботы, первой капли одновременно чужого и родного тела.

Передо мной сидят мать и дочь, они забродировали свои места кормления-дегустации. Первой пробует грудное молоко мать. Затем — дочь. Фотография Майкла Дж. Х. Вули схватывает момент, когда мать смотрит на дочь, когда та пробует на вкус грудное молоко другой женщины.

О чем думает мать? Что она чувствует? Они обмениваются ощущениями, оценкой молока вместе с другими сидящими у бара и Добкин. Даже если эта мать кормила свою дочь, ребенок не помнит вкуса грудного молока (или его заменителей), этой первой субстанции жизни. Как грудничок, зависящий от тела другого, как своей еды, мы все начинаем жизнь каннибалами (в утробе и в первое время жизни). Мы можем жить только за счет тела другого, не метафорически, а буквально. «Место лактации» Добкин через возможность ощутить вкус грудного молока доноров позволяет этой паре дочь-мать заново пережить чувство призрачной, довербальной связи между ними. Взгляд матери в этот момент дегустации искусства на вкус — бесценен. Работа Добкин позволяет испытать новые ощущения. Как мне представляется, и дочь, и мать будут помнить этот момент и в будущем, не раз обсуждать эту работу.

Во время дегустации все внимание обращено на объект, то есть «вкус» этого произведения искусства. Поэтому Добкин как опытная барменша, профессия которой заключается столько же в человеческом общении, сколько во вкусе, внимательна в своем индивидуальном подходе: «Мне важны как истории доноров молока, так и истории моей аудитории, моих участников. Они мне интересны вне зависимости от того, решились они или нет испробовать молоко; мне интересна их мотивация принятия или отказа». Один мужчина рассказал о своем обширном и разнообразном опыте и развитии вкуса к грудному молоку. Антрополог и эксперт по этнографии грудного кормления Пенни Ван Эстерик, напротив, рассказала художнице, что за все годы своих исследований, «будучи матерью двоих детей, она так и не ре-

шила попробовать свое собственное грудное молоко»³.

Почему Ван Эстерик не попробовала свое собственное молоко, в то время как матери часто пробуют на вкус то, что собираются дать своим детям? Грудное молоко продолжает быть фетишем и культурным объектом отвращения, в том числе и для самих кормящих женщин. Доноры на своих страницах в соцсетях проговаривают, что молоко «только для грудничков», а не для «извращенцев», которые его покупают для своих сексуальных фантазий. Согласно широко распространенному мнению, грудное кормление в общественных местах продолжает приравняться к походу в туалет в отсутствие достаточного количества комфортных «комнат для матери и ребенка» и подобных им мест. Если сам процесс считается таким прекрасным и социально поощряемым, как в традиции «мадонны с младенцем», то почему же он до сих пор табуируется в жизни? И чем Добкин отличается от кормящей мадонны? Реакция на работу Добкин в Торонто показывает, что Канада XXI века сильно отличается от Италии XVI, и не только по отношению к грудному кормлению и телесности, но и по самим ощущениям, которые стали частью современного искусства в фигуре Джесс Добкин. Это если бы Мадонна могла сама решать, как себя репрезентировать, и выбрала — посредством вкуса, обоняния.

Инсталляция — как пространство объектов и ощущений — служит перформансу вкуса с его протоколом и темпоральностью. В какой-то момент ты понимаешь, что все это «культурное», искусственное, эстетическое, созданное Добкин, служит средством, медиумом, чтобы испытать собственное рождение и жизнь в этом новом ощущении. Добкин показывает, что наш вкус развивается. Если эта работа и вызывает отвращение, — что Кристева назвала «силой ужаса» «объектности»⁴, о котором уже столетие пишут культурные антропологи и философы бессознательного, такие как Мери Дуглас или Франц Фанон, — то только у тех, кто еще находится под влиянием викторианской морали, в XX веке с его «ужасами», а в XXI веке обсуждение прав женщин на грудное кормление в публичных местах в парламентах развитых стран так же обычны, как и дизайнерские «ячейки», для этого предназначенные и повсеместно размещенные в аэро-



портах этих стран. То есть грудное молоко и кормление стали «мейнстримом». Что же тогда вызвало истерику в Торонто, в таком самопровозглашенном прогрессивном городе Канады? Это же не консервативный Техас.

Чтобы понять причину, начнем с меню. Названия молока на дегустацию уже намекают на этот культурный раскол между XX и XXI веками: «Всесильная субстанция», «Самый первый договор», «Эликсир жизни», «Утонченный фастфуд», «Врожденное и приобретенное». В этих названиях заявка не только на включение матерей в политику и экономику, — что в большинстве развитых стран уже произошло, — но и на новое искусство и эпистемологию бытия, не может не вызывать сильные эмоции у людей прошлого века, особенно у тех, кто считает себя носителями вкуса и знатоками настоящего искусства. В их понимании искусство должно быть более искусственным, кормление оставаться на картинах, и поэтому для них вкус искусства Добкин невыносим. У Добкин грудное молоко центрально, оно является культурным артефактом, с помощью которого мы ощущаем себя по-новому, по-другому. С нами что-то происходит, что без этого опыта было бы невозможно, безо всей этой инсталляции с перформансом художницы и присутствием самих доноров.

Добкин создала еще одну форму современного искусства. Она не всем по душе, но тем не менее ее легкость и юмор сглаживают такие резкие реакции отвращения, как, например, у Майка Стробеля, критика из Торонто, который не мог понять, как такую работу могли допустить для показа, и особенно возмущился предметом грудного молока, с сарказмом предположив, что скоро публике предложат другие продукты человеческого тела, типа «козьявок» и «слюны» (он, возможно, не знаком с работами множества художников-классиков, которые все это уже предложили и работали с продуктами тела как предметом искусства, как, например, Мэри Келли, Кароли Шнееман, Пьеро Манзони, или каннибал Рик Гибсон).

Статья Стробеля, полная отвращения и истерии по поводу небезопасности и никчемности этой работы, привела к общественному скандалу и запрету всей выставки санитарно-эпидемиологической службой Торонто. После переговоров пришли к компромиссу, что все грудное молоко, допущенное к дегустации, будет пастеризовано, и вход разрешен только для взрослых. Конечно, ирония этой ситуации показывает значение самой работы — в Торонто на дегустацию грудного молока не допустили детей под предлогом гигиены. Если бы молоко было коровье, никаких проблем бы не возникло. Человече-

ское грудное молоко вызывает более сильные эмоции. В этом противоречии — молоко животного вызывает меньше отвращения, чем свое собственное, человеческое, материнское — мы живем уже давно.

Пенни Ван Эстерик акцентировала внимание на том, что Стробель в своей рецензии на работу Добкин поставил грудное молоко в один ряд с другим продуктом человеческого тела — с мочой. Эстерик пояснила, что для тех, кто никогда не видел грудное кормление, такая реакция соответствует североамериканскому культурному контексту, где место для грудного кормления — только в публичном туалете: «Испражнение тут является неподобающей и оскорбляющей аналогией, используемой для унижения женщин и обесценивания производства этого бесценного продукта»⁵. Бесценного, потому что без него человечества просто бы не было. И Стробель, наверное, как и большинство его читателей, не будет есть и пить в туалете, пишет Ван Эстерик. Почему же тогда туалет стал гигиеничным и приятным местом для грудных детей?

Стробель, конечно же, не одинок в своем яростном неприятии этой работы. Его оценка была поддержана и другими членами художественного сообщества, особенно активно в интернете. Раздавались призывы не только запретить саму работу Добкин, но и, по причине сексуальной ориентации художницы, отказать ей в праве быть матерью и отобрать у нее ребенка. В рамках «гетеросексистской матрицы», описанной Джудит Батлер, или общественной «истерии по поводу женских тел и сексуальности», прослеженной Мишелем Фуко, квинное материнство само по себе вызывает отвращение, поэтому работа Добкин, которая обращается к этой теме, требует вкуса искусства XXI века, развитого на таких именах, как Катерин Опи и Одре Лорд⁶. Репрезентации «традиционного материнства» не исчезают, но при этом пространство для новых вкусовых ощущений в искусстве расширяется. Это уже не один канон или мейнстрим вкуса.

Ван Эстерик и другие критики считают игру с чувством отвращения, с трансгрессией, самой успешной стороной работы, из-за способности Добкин «осветить интенсивность безразличия по отношению к грудному молоку, субстанции, связанной с женским телом»⁷. Однако эта работа движется гораздо дальше трансгрессии,

и ощущения отвращения и омерзения являются далеко не центральными результатами «Места лактации». Более того, реакция отвращения на грудное молоко не так логична, как ее представляют (через Кристеву или феминистскую теорию), несмотря на ее объяснительные антропологические или психоаналитические каноны. В самой по себе реакции омерзения к грудному молоку нет ничего «естественного».

Не является ли она также и «Эликсиром жизни» и «Первым договором», как в меню у Добкин? Этим и интересна эстетика данной работы — она не стабильна и не объясняется полностью, рационально, или даже с помощью исторического анализа, поэтому и вызывает противоречивые чувства, странные ощущения. Это и «Врожденное, и Приобретенное», меняющиеся с моментом и ситуацией (от Торонто, через Монреаль, в Эдмонтон). Например, как бы эта работа представилась в России или в США⁸.

«Место лактации» уже не отталкивается от простого объяснения женского тела с его производными как культурного объекта отвращения (это было сделано в XX веке), но заигрывает с нашим любопытством, с нашей «продвинутой» к новым ощущениям, и расширяет круг квин-материнства на всех тех, кто был заново рожден в этой работе.

Более того, не являясь нравоучительной, работа «Место лактации» направлена на чувства и ощущения, особенно приятные ощущения. Одно из них — возможность сексуального желания кормящей матери. Эта тема настолько опосредована в видеоинтервью, что сама является «табу» в данной работе. Что и понятно. С одной стороны, Добкин, как и доноры, хочет расширить свою аудиторию; с другой — избегая темы фетишизма, она также уходит от темы желания матери, чтобы оставаться в рамках разделения между ними — между ребенком и матерью. Эта амбивалентность материнской сексуальности по отношению к наслаждению от грудного кормления остается не раскрытой, и, как показывают тексты Добкин, она этой теме не касалась, сосредоточившись больше на своем опыте невозможности кормления и, соответственно, на перформансе дегустации, а также на становлении сообщества доноров.

Тема материнского наслаждения привела бы к еще большему скандалу и сделала бы работу сенсацией, но — это тоже тема вкуса. Насколько безвкусна была бы тема материнского наслаждения в данной работе? Может ли свое собственное молоко стать фетишем? Для Фрейда фетиш — это «неправильный» объект желания, фиксация желания на чем-то еще, а не «правильном» заместителе «оригинала». Для Добкин невозможность кормить собственной грудью ребенка по причине отсутствия молока стало своего рода фиксацией, из которой и выросла эта работа, но она не есть репрезентация фетиша, это — только первичный импульс. Опосредованность фиксации в произведении искусства позволяет предположить будущую работу, где темы угрозы, фетишизма, эксплуатации, наслаждения, а не только легкости и иронии, раскроются полнее. Так, в рамках выставки Лавлесс «Новый материализм редукс», где многие работы были посвящены материнскому телу и контекст был прогрессивным, с административной и университетской поддержкой, «Место лактации» уже не казалось таким трансгрессивным и вызывающим, как на выставке в Торонто, где детям вход был запрещен⁹. Тема материнского наслаждения внесла бы дискомфорт.

Важна эта тонкость решений Добкин, что дает нам, ее воспринимающим, новые ощущения, новый вкус. В этой работе вкус молока централен, о нем именно и идет речь за столом во время дегустации, и остальные темы развиваются из него. Молоко опосредует другие ключевые темы: трансгрессии частного/публичного и развития вкуса в современном искусстве в многогранности эстетического, чувственного восприятия, выходящего за рамки исключительности визуального. Так, категория индийской эстетики «раса» переводится и как «вкус» в нашем понимании, и как «сок плода», его аромат, эссенция. Любое человеческое произведение, чтобы достичь полноты ощущений, должно включать в себя восемь «рас», одной из которых является «отвращение». В работе Добкин отвращение — только одно из вызываемых ощущений, поэтому «Место лактации» помогает развить новый вкус, готовый к другим ощущениям, таким, как наслаждение и удивление, страх и смех, всем одновременно.

«Место лактации» — это плодотворная работа. Остаться равнодушным сложно, и свои собственные ощущения и решения кажутся самооценкой. Пробовать или нет? После первой реакции, общения, попыток вспомнить что-нибудь похожее по ощущениям интерпретация формируется через образы и память вкуса. О чем эта работа? О ком? Обо всех нас как грудных существах. О грудном молоке как культурном произведении матерей и Джесс Добкин. И приглашение на развитие «раса» эстетики ощущений обоняния, зрения, осязания, слуха, вкуса, как компонентов со-чувствия и со-бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Доступно по www.jessdobkin.com. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 14 января 2019.

² Доступно по <http://newmaternalisms.ca/2016-catalogue/>.

³ Dobkin J. Performing with Mother's Milk: The Lactation Station Breast Milk Bar // *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012. P. 62–73, P. 71.

⁴ Mock R. It Turns Out: Jess Dobkin's Puppet Body // *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*. Toronto: YYZ Books, 2006; Reeve Ch. The Kindness of Human Milk // *Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies* vol. 9 no. 1 (Winter 2009). P. 66–73; Springgay S. The Lactation Station and A Feminist Pedagogy of Touch // *n. paradoxa* 26 (2010). P. 59–65; Van Esterik P. Vintage Breast Milk: Exploring the Discursive Limits of Feminine Fluids // *Canadian Theatre Review* 137, «Performance Art» (Winter 2009). P. 20–23.

⁵ Van Esterik P. P. 22.

⁶ Liss A. Feminist Art and the Maternal. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. 89–91.

⁷ Van Esterik P. P. 23.

⁸ Смотрите, например, фильм Маши Годованной «Голод» (2011) и видеоперформанс Мириам Симун «Человеческий сыр» (2011).

⁹ Доступно по <http://newmaternalisms.ca>.

Ирина Аристархова

Родилась в 1969 году в Москве. Философ, историк искусства. Автор книги «Гостеприимство матрицы: философия, биомедицина, культура», Иван Лимбах, 2017. Живет в Анн-Арборе.



Швейный кооператив Швемы «Мы дочери ведьм, что вы не сожгли», 2017. Баннер, Днепр. Фото Тоня Мельник. Предоставлено авторами.

Сара Ахмед

Феминистки-кайфоломщицы (и другие своевольные субъекты)¹

Выросшая в смешанной англо-пакистанской семье, имеющая опыт различия культур, Сара Ахмед формирует новое поле исследований на пересечении феминистских, постколониальных и квир-методологий. В своем известном тексте «Аффективная экономика» (2004) Ахмед включает работу эмоций в когнитивно-социальную систему: циркуляция эмоций между субъектами и объектами создает ценности и смыслы существования. Один из способов обесценить существование — это исключить эмоции из рациональности, объявив их спонтанными, а тех, кто их проявляет, девиантными и агрессивными. Одна из последних книг Ахмед «Жить феминистской жизнью» (2017) основана на материалах блога «feministkilljoys», пишущего о «неудобных» свойствах феминизма, в частности, его эмоциональном неприятии привычной реальности — когда ты видишь ограниченность и репрессивность автоматизированных отношений, общепринятых норм поведения, кажущихся очевидными ценностей, чем невольно разрушаешь удобную для других жизнь. Эмоциональное неприятие требует трансформации стиля мышления, оно заставляет менять повседневность, и потому воспринимается как агрессия. В чем феминизм бесконечно и обвиняют, несмотря на то, что внимание к эмоциям необходимо любому индивиду. Аналогично неуместными воспринимались в прошлом и расовые и классовые попытки заявить о ценности исключенного существования.

Реальность — одно из наиболее оспариваемых понятий в философии, поскольку соотношение знания и существования не являются самоданными и естественными, они вписаны в исторические и политические отношения таким

образом, что устанавливают фильтры на формы существования. Мы можем слышать политический довод: «Вы не существуете, поскольку не умеете себя вести, неправильно мыслите и не платите налоги».

Современный поворот к эмоциональным и аффективным онтологиям возвращает ценность любого существования, а также политическое воображение, равно как и политическое требование лучшей жизни в ее конкретности. Аффективная онтология переводит эмоции из незначимых и стихийных в культурные и смысловые, переустанавливает фильтры и правила доступа, чем обогащает реальность. В сфере современного искусства устанавливаются и делаются видимыми новые эмоциональные и перцептивные различия, необходимые для переопределения реальности. Предлагаемый читателям фрагмент блога показывает драматический и политический аспект проявления индивидуальных эмоций там, где они традиционно считались неприемлемыми.

Алла Митрофанова

Бывает сложно вспомнить, когда стала феминисткой, поскольку сложно вспомнить время, когда себя ею не ощущала. Можно ли было быть такой всегда? Возможно ли было быть феминисткой с самого начала? Началом может служить история феминистки. Феминизм становится объектом наших чувств, мы вкладываемся в него, выстраиваем через него отношения с миром, осмысливаем их. Проследив этот путь, мы увидим всю сложность и многогранность активистского пространства фе-

минизма. Итак, когда же «феминизм» стал словом, которое не просто отозвалось в тебе, но стало тобой, провозгласило о твоём существовании или даже сотворило тебя одним своим звучанием, твоим звучанием? Каким образом это слово объединяет нас? Как мы держимся друг за друга, держась за феминизм? Что это значит — придерживаться феминистских идей, вести борьбу под знаменем феминизма, видеть в его взлетах и падениях свои взлеты и падения, чувствовать, что все, что происходит с ним, происходит с тобой?

Какова моя личная история? У меня много историй, как и у тебя. Моя феминистская история начинается со стола. За столом собирается семья. Для каждого раз и навсегда определено свое место: во главе отец, напротив — я, с одной стороны две мои сестры, с другой — мать. Мы сидим так всегда, будто от этого зависит нечто большее, чем наше место. Это детское воспоминание, но вместе с тем это и память о ежедневном опыте, то есть в буквальном смысле опыте каждого дня. Это концентрированная повседневность: отец за-

дает вопросы, мы с сестрами отвечаем, мама чаще молчит. В какой момент эта концентрированность сменяется напряженностью?

Мы начинаем со стола. За столом собирается семья и ведет вежливый разговор, в ходе которого можно обсуждать только определенные вещи. Кто-то говорит что-то, что ты считаешь некорректным. Ты напрягаешься — и все вокруг становится напряженным. Сложно различить напряжение внутри тебя или из-за этой вещи. Ты отвечаешь, скорее всего, осторожно. Ты объясняешь, почему сказанное некорректно. Возможно, ты говоришь тихо, но чувствуешь, как постепенно заводишься, и к своему огорчению понимаешь, что заводишься ты не просто так, а потому, что кто-то тебя нарочно провоцирует. Высказавшись во всеуслышание, ты тем самым все испортила. Обозначив чьи-то слова как проблему, ты сама создала проблему. Точнее, ты и есть проблема.

Теперь ты объект всеобщего неодобрения, ты чувствуешь на себе укоризненные взгляды, они пронзают тебя, отрезая тебя.



Феминистская акция 8 марта 2017. Участники: Елена Тищенко, Александра Орлова, Марина Тимофеева, Леда Гарина, Аркман Арден, Елена Костюченко, Анна Артемьева.

Опыт отчуждения может быть очень разрушительным. Ведь моменты, когда семья собирается вокруг стола, принято считать счастливыми. Сколько стараний вкладывается в то, чтобы поддерживать это счастье, полировать его, как поверхность стола, чтобы оно отражало правильный образ семьи. Сколько негласных запретов создано для того, чтобы поддерживать этот образ. Если ты говоришь, делаешь или просто являешься тем, что не отражает образ счастливой семьи, этот мирок искажается. Ты становишься причиной искажения. И ты сама искажение, которое ты вызываешь. Ну вот, очередной ужин испорчен. Зато, будучи отчужденной от этой счастливой картины, ты можешь увидеть все то, чего она в реальности не отражает — и никогда не отразит.

Становление феминисткой может быть отчуждением от счастья (но не только, не только это: о, как бывает радостно покинуть уготованное тебе место!). Когда мы счастливы вблизи правильных вещей, мы все свои, мы смотрим в правильную сторону. Ты отчуждаешься, то есть становишься чужой для аффективного сообщества, когда не испытываешь счастье от правильных вещей. В разрыве между аффективной ценностью объекта и тем, как ощущаем его мы, может находиться целый спектр различных эмоций, причем на них влияет и то, как мы сами себе этот разрыв объясняем.

Если нас огорчает то, что должно делать счастливыми, мы находим этому объяснения. Мы можем разочароваться, так никогда и не испытав счастья. Возьмем свадьбу, которую провозглашают «самым счастливым днем в твоей жизни» еще до того, как она произошла. Что происходит когда этот день приходит, а счастье — нет? В своей работе «Администрируемое сердце» Арли Расселл Хохшильд анализирует ситуацию, когда невеста испытывает «неподобающее чувство» или находится под неправильным аффективным воздействием, то есть она не счастлива, а, наоборот, «подавлена и расстроена». Ей нужно спастись положением правильными чувствами: «Переживая разрыв между тем, что в идеале нужно чувствовать, и тем, какое чувство она на самом деле испытывает, невеста пытается специально вызвать у себя ощущение

счастья»². Получится ли у нее «спасти положение» зависит от того, насколько она способна заставить себя находиться под воздействием правильного аффекта или хотя бы убедить окружающих, что она чувствует то, что должно. Корректировать наши чувства — значит выйти из-под воздействия прежнего аффекта. Невеста заставляет себя стать счастливой, не давая себе чувствовать грусть. На примере невесты видно, что можно не полностью принадлежать своему счастью или даже быть отчужденной от него, если прежние ощущения длятся, продолжая волновать как нечто большее, чем просто воспоминание, и если от самой необходимости заставлять себя испытывать определенные чувства становится некомфортно.

Иногда разрыв между тем, что чувствуешь, и тем, что должна чувствовать, восполнить невозможно. Но за категоричностью этого «невозможно» стоит целый мир возможностей. Прорастает ли активизм из этого разрыва, вскрывает ли он его, расширяет ли? Невосполнение разрыва между тем, что чувствуешь, и тем, что должна чувствовать, может начаться вследствие разочарования. Разочарование включает в себя нарратив сомнения в себе (Почему это не делает меня счастливой? Что со мной не так?) или ярости, когда объект, «предполагаемо» делающий нас счастливыми, воспринимается как причина разочарования. Ваша ярость может быть направлена на него или на тех, кто обещал вам счастье и превозносил подобные объекты в ваших глазах. В такие моменты мы становимся пришельцами, чужаками в плане аффекта.

Аффективно чужие находятся под воздействием чуждых аффектов. Тебя выгоняют из-за стола счастья. Что происходит, когда ты лишаешься места? Активизм — это во многом вопрос места. Слово «диссидент» произошло от латинского «dis», «в стороне», и «sedere», «сидеть». Диссидент — это тот, кто сидит в стороне или тот, кого выгонят из-за стола, если он за него сядет. Твое место — это место несогласия. В «Квир-феноменологии» я была так увлечена столами, что не обратила внимания на квирность стула. Но уже тогда я предположила, что картина мира будет совершенно другой, если начать ее описание с тела, лишённого стула³.

Кайфоломщицы

Когда вы не находите себе место за общим столом счастья, вы угрожаете и всему тому, что собирается вокруг стола, и тому, что располагается на нем. Когда вы не находите себе места, вы можете даже мешать тем, кто сидит за столом и больше всего на свете желает сохранить за собой свое место. Угроза потери места может убивать их радость. Узнаете феминистку, которая вечно обламывает всем радость? Она здесь как нельзя кстати. Давайте серьезно отнесемся к этой фигуре. Одной из задач феминизма является возвращение недовольной феминистке ее голоса. Воспринимать феминисток как кайфоломщиц — одна из форм неприятия, но ирония в том, что через это неприятие обнаруживается и наша власть. Мы можем ответить на обвинение: «Да, именно это мы и делаем».

Фигура феминистки, обламывающей кому-то счастье, становится понятнее, если поместить ее в контекст феминистской критики счастья и того, как счастье используется, чтобы оправдать социальные нормы и приравнять их к общественному благу (общественное благо — это то, что приносит счастье; счастье понимается как нечто хорошее). Симона де Бовуар очень точно подметила: «Всегда легко можно объявить счастливой ситуацию, которую хочешь навязать [другим]»⁴. Отказ занять желанное для вас место может означать отказ от желаемого вам счастья. Следовательно, заниматься политическим активизмом — значит бороться против счастья. Даже если у нас разные цели, даже если мы хотим построить разные миры, нас может объединить то, против чего мы выступаем. Наши активистские архивы, таким образом — несчастные архивы. Только представьте весь труд критики за нашими спинами: феминистская критика фигуры «счастливой домохозяйки», развенчание темнокожими активистками мифа о «счастливых рабах», квир-критика сентиментализации гетеросексуальности как домашнего счастья. Борьба вокруг счастья открывает перед нами горизонт политических споров. Мы наследуем этот горизонт.

Социальный порядок охраняется как порядок моральный, как порядок, обеспечивающий счастье. Выступать против него — значит быть готовой причинять несчастье, даже если

несчастье не является твоим знаменем. Готовность причинять несчастье — вопрос выбора жизненного пути: отказ от «правильного пути» воспринимается как отказ от счастья, которое якобы ждет нас в конце этого пути. Например, реакция родителей на признание в гомосексуальности может принимать выраженную форму несчастья, но не из-за того, что ребенок гомосексуален, а из-за того, что он несчастен⁵. Даже если ты не хочешь причинить несчастье тем, кого любишь, квинная жизнь может означать, что надо жить с этим несчастьем. Готовность причинять несчастье может также погрузить нас в коллективную борьбу, когда мы работаем вместе и посредством других, которые чувствуют себя изгоями по тем же причинам. Те, кого выгнали из-за стола счастья, могут найти друг друга вне его.

Так что давайте серьезно отнесемся к фигуре недовольной феминистки. Обламывает ли она чье-то удовольствие, указывая на проявления сексизма? Или она таким образом вскрывает неприятные чувства, которые принято переносить на другие объекты, отрицать или прятать за публичными выражениями радости? Правда ли, что дурное ощущение входит в пространство, когда кто-то выражает свое возмущение по поводу чего-то, или возмущение лишь проявляет то, чем это пространство и его объекты и так были наполнены? Феминистский субъект портит всем настроение не только потому, что затрагивает невеселые темы вроде сексизма, но и потому, что показывает, как счастье поддерживается за счет уничтожения следов дискомфорта. Феминистки действительно в определенном смысле убивают счастье: они тревожат фантазию о том, что счастье можно где-то найти. Разрушение фантазии может разрушить и ощущение. Вопрос не только в том, что феминисток необязательно будет воодушевлять то, что вроде как призвано делать людей счастливыми, но и в том, что наша неспособность ощутить радость воспринимается как саботаж счастья окружающих.

Рассмотрим связь между негативным восприятием фигуры ворчливой феминистки и тем, как определенные тела изначально воспринимаются в качестве негативных. Мариллин Фрай утверждает, что угнетение предписывает требование демонстрировать, что счастли-

вы и довольны ситуацией, в которой оказались. Она пишет: «От угнетенных часто требуют, чтобы мы улыбались и радовались. Если мы подчиняемся, мы проявляем покорность и молчаливое согласие с нашим положением». Угнетенным полагается проявлять признаки счастья, что в свою очередь означает, что они приспособились к обстоятельствам. Фрай пишет: «Если наши лица не светятся от счастья, нас принято считать подлыми, неприятными, злобными и опасными»⁶.

Если вас распознают как феминистку, значит, вас причисляют к сложной категории людей и присваивают вам категорию сложности. Как только говоришь, что ты феминистка, в тебе сразу считывают человека, с которым непросто взаимодействовать. Приходится доказывать, что у окружающих не будет с тобой проблем, демонстрируя радость и доброжелательность. Фрай отсылает к подобным ситуациям, когда пишет: «Это значит по меньшей мере, что если нас сочтут “сложными” или неприятными в работе, то на кону могут оказать-

ся наши средства к существованию»⁷. Мы также свидетели вложению в феминистское несчастье (миф, будто феминистки портят окружающим счастье, потому что сами несчастливы). Люди желают верить, что женщины становятся феминистками, потому что они несчастны. Это желание работает как защита счастья против феминистской критики. Я не говорю, что феминистки не могут быть несчастны; становление феминисткой может означать осознание, как много причин несчастья. Феминистская сознательность может пониматься как осознание несчастья, и это осознание становится возможным, когда мы отказываемся закрывать глаза. Я хочу сказать, что феминистки изначально воспринимаются как несчастные, и поэтому ситуации конфликтов, насилия и угнетения видятся как будто они *про* несчастье феминисток, а не как поводы недовольства феминисток.

Причины несчастья могут стать вопросом политической борьбы. Мы должны придать несчастью историю. Несчастье — это не толь-



Швейный кооператив Швеми «Мы не виноваты, что мы — женщины», 2016. Перформанс с вышиванием в публичных местах в Минске. Фото Ольга Борушко. Предоставлено авторами.

ко отрицание частицы «не». История слова «несчастье» может научить нас несчастливой истории счастья. Раннее значение слова «несчастливый» («unhappy») — «приносящий неприятности, неудачу». Позже «несчастливый» стало означать «грустный», «жалкий», «переживающий свою неудачу». «Приносящий несчастье» легко трансформировалось в «несчастливый». Это наглядный урок, и мы должны его выучить.

Слово «жалкий» («wretched») имеет свою генеалогию, происходит от слова «wretch» — чужак, изгой, изгнанник. В староанглийском «wretch» использовалось в значении «гадкий, презренный человек» и описывало «жалкую участь отверженного». Можем ли мы переписать историю счастья с точки зрения этого самого «wretch», жалкого изгнанника? Если мы прислушаемся к тем, кого общество окрестило «жалкими изгнанниками», возможно, их «жалкая участь» перестанет им принадлежать. Скорбь чужака позволяет увидеть счастье с неожиданной стороны. Не потому, что мы понимаем, каково это — быть чужаком, а по-

тому что она способна отстранить нас от общепринятой идеи о счастье.

Феноменология учит нас о том, как привычное есть нераскрытое. Квир-феноменология показывает, как привычное нераскрыто тем, кто способен населять его. Привычное раскрывается квирам и иным «другим», потому что они не населяют его. Быть отчужденной от чего-то может помочь его осознанию. Вот почему быть кайфоломщицей может быть познавательным начинанием, начинанием миротворящим.

Феминистские столы

Феминистский призыв может призывать нас возмущаться, вырабатывать чувство ярости к коллективному злу. Однако важно не делать из феминистских эмоций источник истины: как будто всегда ясно или самоочевидно, что наш гнев оправдан. Когда возмущение становится самоуверенным, оно может быть угнетающим. Мы ошибаемся, если полагаем, что наш гнев делает нас правыми. Мы знаем,



Швейный кооператив Швемя. Баннер с маткой на санкт-петербургском митинге в поддержку Черного протеста в Польше, 2016. Фото Вадим Лурье. Предоставлено авторами.

как легко политика счастья может смещаться в политику возмущения: присвоение права на счастье может быстро превращаться в неприятие других людей (иммигрантов, иностранцев, незнакомцев), которые забрали у нас счастье, якобы наше «по праву». Мы не можем защититься от подобных защитных употреблений эмоций — вот что я подчеркну. Эмоции не всегда оправданы, даже те, которые питают свою убедительность от опыта столкновения с несправедливостью. Феминистские эмоции опосредованы и непрозрачны. Они есть поле борьбы, и нам нельзя сдаваться в борьбе с ними⁸.

Феминистские пространства — это эмоциональные пространства, в которых чувство солидарности далеко от того, чтобы быть исчерпывающим. Будучи феминистками, мы имеем наши собственные столы. То, что нас прогнали из-за наших семейных столов, не значит, что мы все сядем вместе. Можно усадить недовольную феминистку рядом с рассерженной темнокожей женщиной (этот образ был исследован темнокожими писательницами-феминистками Одри Лорд⁹ и белл хукс¹⁰). Рассерженная темнокожая женщина тоже может быть кайфоломщицей, она даже может «обламывать» феминистское счастье, например, указывая на формы расизма внутри феминистской политики. Причем иногда ей даже не надо ничего утверждать, чтобы внести дискомфорт. Вот как описывает это белл хукс: «Допустим, группа белых активисток собирается, чтобы обсудить феминистскую теорию. Они не знают друг друга, но чувствуют связь на основании того, что все они женщины. Однако атмосфера меняется, когда в комнату входит цветная женщина. Белая женщина напрягается, она больше не чувствует себя комфортно, непринужденно, празднично»¹¹.

Дело даже не в том, что в комнате появилось некое напряжение, а в том, что у напряжения есть конкретный источник. Будучи ошутимой определенными телами, причина напряженности приписывается другому телу, которое перестает принадлежать группе, потому что препятствует ее гармонии и солидарности. Цветное тело воспринимается как причина напряженности и утраты чувства общности. Цветной феминистке даже говорить ничего не нужно, чтобы провоцировать напряжение!

Один факт приближения определенных тел вызывает аффективную конверсию. Этот пример показывает, каким образом историческая память сгущается в самой неуловимости атмосферы или в неприкасаемости тел, которые кажутся помехой. Атмосфера общности может быть восстановлена через согласие об источниках напряжения.

Следы истории сохраняются и в самой закоснелости положения. Высказываясь в возмущении, темнокожая женщина подтверждает себя как источник напряжения. Возмущение угрожает общественному союзу. Одри Лорд пишет: «Когда цветные женщины говорят в возмущении, это бьет по их отношениям с белыми женщинами. Нам говорят, что мы «порождаем чувство беспомощности», «не даем белым женщинам преодолеть чувство вины» и «мешаем наладить доверительное общение и совместные действия»»¹². Вскрытие насилия становится источником насилия. Цветная женщина должна преодолеть свое возмущение, чтобы белая женщина шла вперед.

Фигура рассерженной темнокожей женщины есть фантазия, имеющая реальные эффекты. Рациональные, продуманные аргументы не принимаются в расчет и списываются на гнев (что, конечно, лишает возмущение его рациональности). Это в свою очередь действительно вызывает гнев, так что ответ считается как подтверждение не только тому, что она гневлива, но еще и нерациональна! Другими словами, цветным феминисткам приписывают склонность возмущаться. Ты можешь быть возмущена тем, что расизм и сексизм сужают возможности для темнокожих женщин. Твое возмущение является суждением о чем-то неправильном. Но когда слышат тебя возмущенной, твоя речь воспринимается как мотивированная исключительно гневом. У твоего гнева как будто нет причины, будто ты выступаешь против чего-либо просто потому, что ты злая, а не потому, что это самое что-то заставляет тебя ему противостоять. И ты действительно злишься, потому что твой гнев несправедливо списывают на склочный характер, и отделить тебя от объекта твоего гнева становится сложнее. Ты оказываешься связана с объектом своего гнева, потому что сердилась на то, что тебя с ним связали. Ты злишься из-за этой связи и тем самым только подтверждаешь их

подозрения, что твоими аргументами движет гнев. Твое возмущение блокируется, ему не дают выйти наружу. Тебя блокируют, не давая тебе высказаться.

Определенные тела становятся блокпостами, точками, в которых прерывается плавное сообщение. Например, как в стихотворении в прозе Кристины Ама Ата Айду «Наша сестра кайфоломщица», где повествовательница Сисси, будучи темнокожей, должна трудиться, чтобы поддерживать чужой комфорт. Она летит в самолете, и белокожая стюардесса предлагает ей сесть на заднем ряду «рядом с вашими друзьями», двумя темнокожими, которых героиня видит первый раз. Сисси собирается возразить, что она не знает этих людей, но колеблется. «Если я откажусь сесть с ними рядом, всем станет неловко, не так ли? Учывая, что стюардесса не только очевидно культурно воспитана, но и была обучена стараться угодить всем пассажирам»¹³.

Власть держит слово в этот момент замешательства. Примешь ли ты это? Каково это — не подчиниться? Создать неудобную ситуацию — значит самой прослыть неудобным человеком. Поддержание общественного комфорта требует, чтобы определенные тела «принимали как есть». Отказ принимать как есть, несогласие занять место, куда тебя определили, воспринимается как попытка создать проблему, поставить окружающих в неудобное положение. Существует политическая борьба по поводу того, как мы распределяем приятные и неприятные чувства, зависящая от, на первый взгляд, простого вопроса, кто и кому внушает какие чувства. Некоторые чувства оказываются прочно ассоциированы с определенными телами, и это проявляется уже в том, как мы описываем пространства, ситуации, конфликты. И сами тела могут застревать — в зависимости от чувств, с которыми они ассоциируются.

Быть помехой

Кайфоломщица — кто-то, кто препятствует удовольствию других. Ну, или просто та, кто стоит у кого-то на пути — *не важно*, на пути к чему, если вас уже воспринимают как помеху. Одно ваше появление в каком-либо пространстве напоминает об историях, являющихся

«помехами» тем, кто занимает пространство. Как много феминистских историй рассказывают о таких пространствах, о тех, кто их населяет, о том, чтобы уступить место? И что происходит, и как себя вести, когда появиться где-то — означает стать помехой? Фигура кайфоломщицы может быть рассмотрена через призму политики своеволия. Ранее я предположила, что активистский архив — это архив несчастья, архив тех, кто изъясняет волю бороться против счастья. Мы можем описать эту борьбу по-новому, с точки зрения тех, кто изъясняет волю быть своевольным. Архив несчастья — это архив своеволия.

Давайте оглянемся назад, прислушаемся к тому и тем, кто стоит за нами. Алиса Уокер так описывает «вуманистку»: «Темнокожая или цветная феминистка <...> часто этим словом обозначают возмутительное, дерзкое, страшное и своевольное поведение. Желает знать больше и глубже того, что считается “полезным” <...> Ответственная. Распорядительная. Серьезная»¹⁴. Джулия Пенелопе описывает лесбиянство как своеволие: «Лесбиянка выступает против мира, созданного мужскими представлениями. Каким **своеволием** мы обладаем, когда требуем вернуть нам контроль над нашими жизнями!»¹⁵ Радикальная феминистка Марилин Фрай также использует прилагательное «своевольный»: «Своевольное создание нового смысла, нового локуса смысла и новых форм бытия вместе в мире, пожалуй, является нашей самой большой надеждой в это смертельно опасное время»¹⁶. Своеволие описывается как дерзость, как противостояние, как создание нового.

Чтобы понять, как зарождается своеволие, рассмотрим типичное определение слова «своевольный»: «Отстаивающий или готовый отстаивать свою волю вопреки уговорам, инструкции или приказу; управляемый исключительно волей, а не рассудком; решительно настроенный сделать по-своему; упрямый и непреклонный либо упорствующий в своей неправоте» (Оксфордский словарь). Быть названной упрямой или упорствующей в своей неправоте потому, что вас не переубеждают резоны других — знакомая ситуация? Слышали уже такое? Обвинение в своеволии похоже на то, что ваше бытие есть бытие настойчивое, это отказ уступить, сдаться, сойти с выбранно-

го пути. Может ли то, что нам предъявляют, стать той распорядительностью, про которую пишет Алиса Уокер, — способом быть во главе? Если нам предъявляют своеволие как претензию, мы можем ее воспринять и задействовать.

Мы должны стать своевольными, чтобы продолжать идти своим путем, поскольку многие считают, что мы идем «неверным путем». Все мы знаем, каково это — идти против движения в толпе. Все остальные идут в противоположную сторону, и вас вроде никто нарочно не толкает — но само движение толпы воспринимается как толчки и тычки. Тому, кто идет в противоположную сторону, приходится проталкиваться с большим усилием, чем тем, кто идет со всеми. Тело, идущее «не тем путем», воспринимается как «стоящее на пути» той воли, которая усваивается в движении. Некоторым телам простое продолжение движения или устойчивость даются ценой больших усилий, а всем остальным эти усилия могут показаться упрямством или строптивостью, упорством против потока. Чтобы идти против движения, нужно быть упрямым; и именно потому, что вы упрямы, вас судят как идущего против потока. Жизненный парадокс: нужно стать той, кем тебя судят.

Исключительно важно понимать, что своеволие — это не просто удел одиночек, которые идут против приливной волны общества. Мы видим, что общество может восприниматься как сила. Сила лучше всего ощущается, когда пытаешься ей противостоять. Своеволие описывает как раз этот опыт противостояния, поэтому политика своеволия должна быть политикой коллективной. Когда я говорю «коллективной», то не имею в виду «общие основания». Скорее, своеволие — это объединение тех, кто борется за другие основы существования. Если вы не идете вместе с потоком, вам нужна поддержка. Поэтому я рассуждаю о феминистской квир-политике как о политике столов: столы дают опору для собраний, а нам нужна опора, когда окружающие считают наш образ жизни упрямством и упертостью.

Тела, движущиеся в одном направлении, создают поток. Двигаться — также значит собирать. Любые собрания могут собираться в поток: например, столы как объекты родства, поддерживающие человеческие собра-

ния. Как часто меня оставляли ждать за столом, когда входила пара натуралов и тут же получала обслуживание! Одним нужно проявить настойчивость, чтобы получить общественную реакцию — привлечь к себе внимание, помахав рукой — «Я здесь!» Другим же достаточно просто появиться, потому что за столом для них есть место еще до того, как его заняли. Своеволие описывает неравные последствия этого различия.

Приписывание своеволия включает в себя приписывание негативного аффекта тем телам, что стоят на пути, кто своей манерой движения движется «против потока». Приписывание своеволия есть, таким образом, обвинение в порче удовольствия. Разговоры — это тоже потоки, насыщенные потоки. Мы воспринимаем эту насыщенность как атмосферу. Если вам приписывают своеволие, то вы «портите атмосферу». Одна моя коллега рассказывала, что стоило ей только открыть рот на каком-нибудь собрании, и люди уже закатывали глаза, как бы говоря: «Ну, начинается». Я росла в конвенциональной семье и знаю очень много о закатывании глаз. Вам это уже известно. Как бы она ни говорила, кто высказывается в защиту феминизма, как правило, воспринимается как зачинщик спора, как та, кто разрушает хрупкий мир. Быть своевольной — значит создавать очаги напряженности. Своеволие прилипчиво: обвинение в своеволии приклеится надолго.

Если слыть своевольным — значит быть причиной проблем, то мы можем овладеть своеволием как политическим делом. Квир-феминистские истории полны самопровозглашенных своевольных субъектов. Вспомним Клуб Иноверок — клуб неортодоксальных женщин, существовавший в Гринвич-Виллидже в начале XX века. «Маленький кружок своевольных женщин», — так они говорили про себя, согласно Джудит Шварц, которая прекрасно изложила их историю¹⁷. Иноверие — это «несогласие с принятыми верованиями или приверженность неортодоксальным идеям». Быть своевольным — значит выразить несогласие и взять ответственность за это несогласие. Заявив о несогласии, вы даже можете прослыть неприятным человеком. Можно сказать, что и сам феминизм был создан весьма скверными женщинами.

Политические истории забастовок и демонстраций — это истории тех, кто изъявил волю встать на пути, превратить свое тело в преграду, которая останавливает поток людей и более широкий поток — поток экономики. Когда своеволие — это политический стиль, оно означает не только отказ двигаться в потоке, но и *добровольное желание помешать его движению*. Голодовка — это чистейшее проявление своеволия: тело, чья дееспособность сводится к созданию помехи; где помеха другим заключается в самообструкции, оно ничего не пускает внутрь. Истории своеволия — это истории тех, кто изъявил волю сделать свое тело помехой.

Политические формы сознательности также могут быть рассмотрены как своеволие: сложно говорить о том, что игнорируется, а нужно еще и помешать этому игнорированию. Вторая волна феминизма выдвинула аргумент (который она разделяла с марксизмом и борьбой за права черных), за который и нам, как мне кажется, стоит держаться. Он заключается в том, что политическая сознательность — это нечто приобретенное, и повышение этой сознательности есть ключевой аспект коллективной политической работы. Повышать сознательность нелегко, потому что это сознательность в отношении того, что игнорируется. Если смысл игнорирования заключается в том, чтобы дать некоторым власть занимать место (занятие места воспроизводится через сокрытие следов оккупации), то повышение сознательности — это противостояние этой оккупации.

Возьмем, к примеру, расизм. Назвать расизм расизмом уже может быть своеволием, как если бы разоблачал разговор о разобщенности. Так как расизм игнорируется общественным сознанием, кажется, что его создают те, кто поднимает тему расизма. Мы уяснили, что даже разговор о расизме воспринимается как вторжение рассерженной темнокожей женщины, как будто именно ее возмущение по поводу расизма отдаляет от нее других феминисток. Игнорировать — это оставлять все как есть, самоустраняться. Смириться с этим — значит давать дорогу, уступать. Цветных часто просят смириться с игнорированием расизма: нас просят «уступить», «оставить как есть», позволить ему скрыться. И даже больше: нас

часто используют как доказательство приверженности политике этнического разнообразия. Нас заставляют улыбаться, фотографируя для брошюр. Улыбка разнообразия не дает расизму быть видимым, это форма политического игнорирования.

О расизме очень сложно говорить, так как расизм способен цензурировать доказательства своего существования. Те, кто говорит о расизме, воспринимаются как создающие, а не как описывающие проблему. Говорящий рискует, ведь высказываться о расизме — значит занять место, в котором сконцентрировано напряжение. История концентрирована. Я принимала участие в одном проекте, посвященном этническому разнообразию, и вот как звучал один из его выводов: поскольку повседневность и институциональные пространства насыщены расизмом, цветные люди часто принимают стратегическое решение вообще *не использовать язык расизма*¹⁸. Если вы уже проблема для окружающих или явно находитесь «не на своем месте» в институтах белизны, у вас есть «серьезные причины» для того, чтобы не использовать выражения, которые воспринимаются как угрожающие¹⁹. Отказ от разговоров о расизме может помочь проникнуть в расистские пространства. Ты смягчаешь свои слова и наружность, пытаешься как можно сильнее дистанцироваться от образа рассерженного небелого человека, и таким образом минимизируешь угрозу, которой являешься априори. Однако, как нам уже известно, войти в пространство уже означает нивелировать эту желанную дистанцию, потому что фигура рассерженного небелого человека появляется там еще до того, как он туда вошел.

Как только ты упоминаешь о расизме, ты «ну вот опять взялась за старое» и «никак не можешь отпустить ситуацию». Как будто расизм исчезнет, как только ты перестанешь о нем вспоминать. Поэтому расизм возникает в современных формах репрезентации как представление опыта прошлого. Возьмем, к примеру, фильм «Играй, как Бекхэм» (2002 год, режиссер Гуриндер Чадха). Идея фильма основывается на свободе быть счастливой, а точнее, на свободе Ясминдер (Джекс), дочери, заниматься тем, что делает ее счастливой. В ее случае — играть в футбол. Ее

образ счастья сближает ее с британской национальной идеей счастья. Но воспоминания ее отца о расизме становятся преградой на пути к ее счастью. Сравните два монолога, которые он произносит в фильме, один в начале, другой в конце.

«Когда я был подростком и жил в Найроби, я был лучшим игроком в крикет в нашей школе. Наша команда даже выиграла Кубок Восточной Африки. Но после того, как я переехал в эту страну, я ничего не добился на поле. Эти белые придурки из клуба посмеялись над моим тюрбаном и отправили меня восвояси. Она так же горько разочаруется, как и я».

«Когда эти чертовы англичане вышвырнули меня из своего крикетного клуба, я не стал возмущаться. Наоборот, я поклялся, что никогда больше не буду играть. Кто пострадал от этого решения? Я сам. Но я не хочу, чтобы страдала Джесс. Не хочу, чтобы она повторяла ошибки своего отца, чтобы смиренно покорилась жизни и ситуациям, в которых оказы-

вается. Я хочу, чтобы она боролась. И хочу, чтобы побеждала».

В первом монологе отец говорит, что дочь не должна играть, чтобы не страдать, как он. Во втором — что она должна играть, чтобы не страдать, как он. За обеими репликами стоит желание оградить дочь от страданий, которое проявляется в желании не допустить, чтобы она повторила страдания отца. Во втором монологе говорится, что отказ от национальной игры есть «истина» страдания мигранта: ты страдаешь, потому что не участвуешь в игре, отказ от игры подается здесь как самоисключение. Он разрешает Джесс играть, чтобы она была счастлива. Подразумевается, что он не только дает свободу ей, но и отпускает собственное страдание, собственное несчастье, вызванное тем, что он смирился с расизмом, что стало «пунктом» его исключения.

Я бы сказала, что в первой сцене отец представлен меланхоликом: он не может отпустить свои страдания, не способен отделить



Швейный кооператив Швемы «Милиция только себя бережет», 2015. Баннер на митинге против полицейского произвола (смерть Умарали Назарова), Санкт-Петербург. Фото Вадим Лурье. Предоставлено авторами.

свою личность от объекта утраты. Его запрет в отношении Джесс может читаться как симптом меланхолии, как упрямая преданность собственной травме²⁰. Он говорит: «Кто пострадал от этого решения? Я сам». Дурное чувство возникает в душе мигранта, который не может отказаться от мысли, что его страдания вызваны расизмом. Меланхоличный мигрант держится за несчастливые объекты отличия, такие, как тюрбан, или, по крайней мере, за воспоминание о том, как его дразнили из-за тюрбана, как за связку с историей расизма. Как будто нужно забыть о боли, вызванной расизмом, *забыв о самом расизме, потому что именно воспоминания о нем эту боль и рождают*. Я бы даже сказала, что сам расизм воспринимается как нечто, к чему меланхолический мигрант привязывается, потому что эта травма позволяет ему оправдывать свой отказ от участия в национальной игре («эти белые придурки из клуба»). Вспомнить о своем опыте столкновения с расизмом, обозначить то, с чем ты столкнулся, как расизм — значит помешать другим людям чувствовать себя счастливыми.

Осознание расизма понимается как ложное сознание, как осознание чего-то, чего уже больше не существует. Расизм представляется как воспоминание, оживление которого только всех вымотает. Задача гражданства становится задачей конверсии: если расизм существует только в нашей памяти и сознании, то он «уйдет», стоит только нам провозгласить. Этот нарратив не подразумевает, что мы «придумали расизм», но подразумевает, что, не давая о нем забыть, мы подпитываем его способность управлять жизнью общества. Это «забыть» становится нашим моральным долгом, будто расизм исчезнет, как только мы о нем забудем.

Заключение: манифест кайфоломщиц

Одри Лорд показывает нам, как быстро свобода быть счастливыми превращается в свободу отворачиваться от всего того, что может это счастье скомпрометировать²¹. Историю феминистской критики счастья можно выразить призывом: «*Не отвернись, не смились*». Не смиряться — это одна из форм нелояльности. Своеволие — это тоже форма не-

лояльности. Вспомним американскую поэтессу Адриенну Рич, которая призывала нас быть нелояльными к цивилизации: «*Мы не смиримся, пока зло не уйдет. Мы не будем лояльны, если творится неправота*»²². Своеволие можно представить как политический стиль, как отказ отворачиваться от того, что игнорировали. Те, кто настаивает на существовании расизма, сексизма и гетеросексизма, предъявляют претензию своеволия. Они не дают этим реалиям оставаться незамеченными.

Даже упоминание о несправедливости, насилии, власти и подчинении в мире, где «счастливое разнообразие» используется как технология описания социума, может сделать тебя помехой — той, которая стоит на пути у счастья других. Вашу речь воспринимают так, как будто вы все трясетесь над какой-то своей зудящей ссадиной, держитесь за нее, за индивидуальное или коллективное воспоминание, за ощущение истории как незавершенного процесса — потому что вы сами как ссадина. Часто говорят, что политическая борьба против расизма — это все равно, что биться головой об стену. Стена-то остается на месте, а вот вы зарабатываете ссадины. Нам нужно саднить так же, как и тому, о чем мы говорим. Конечно, это не все, о чем мы говорим или делаем. Не мы причина несчастья, которое нам приписывают, но мы осознаем, какой эффект достигается этим приписыванием. Мы можем говорить о бытии своевольными субъектами, недовольными феминистками, рассерженными черными женщинами, мы можем завладеть этими образами. Мы можем говорить о разговорах, которые вели за обеденными столами или на семинарах и встречах. Мы можем смеяться от узнавания схожести занимаемой позиции, даже если на самом деле мы не населяем одно и то же место (и мы его не населяем). Есть кайф в том, чтобы обламывать кайф. Обламывайте кайф — мы на это способны и мы будем это делать. Будьте своевольны — мы будем ими, мы уже такие.

Перевод с английского АЛЕКСАНДРЫ ОБМАНЕЦ и СОФИИ ПИГАЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

Впервые опубликовано в *The Scholar & Feminist Online* vol. 8 no. 3 (Summer 2010), органе Барнардовского центра изучения женщин Колумбийского университета. Перевод печатается с разрешения автора.

¹ Эта статья посвящается всем феминисткам-кай-фоломщицам. Вы знаете, кто вы такие!

² *Hochschild A. R. The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press, 2003. P. 59–61.

³ *Ahmed S. Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006. P. 138.

⁴ *де Бовуар С. Второй пол*. М. и СПб.: Прогресс и Алетейя, 1997. С. 39.

⁵ См., например, *Garden N. Annie on My Mind*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982. P. 191.

⁶ *Frye M. The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Trumansburg, New York: The Crossing Press, 1983.

⁷ *Frye M. The Politics of Reality*. P. 2–3.

⁸ Ранние труды по феминистской эмоции см. в *Jaggar A. Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology* // *Garry A., Pearsall M. (eds.) Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. New York: Routledge, 1996. P. 166–190; и *Spelman E. Anger and Insubordination* // *Garry A., Pearsall M. (eds.) Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. New York: Routledge, 1989. P. 263–274. Важный аргумент о нужде отделять несправедливость от опыта боли и увечья см. в *Berlant L. The Subject of True Feeling: Pain, Privacy and Politics* // *Ahmed S., Lury C., Kilby J., McNeil M., Skeggs B. (eds.) Transformations: Thinking Through Feminism*. London: Routledge, 2000. P. 33–47. Более подробное обсуждение феминизма и эмоции см. в «Феминистских привязанностях», последней главе из моей книги, где я рассматриваю удивление, надежду и гнев в качестве феминистских эмоций в *Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

⁹ См. *Lorde A. Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, New York: The Crossing Press, 1984.

¹⁰ См. *bell hooks. Feminist Theory: From Margin to Centre*. London: Pluto Press, 2000.

Прим. пер. белл хукс — псевдоним Глории Джинн Уоткинс.

¹¹ *bell hooks. Feminist Theory*. P. 56.

¹² *Lorde A. Sister Outsider*. P. 131.

¹³ *Aidoo A. A. Our Sister Killjoy*. Harlow: Longman, 1997. P. 10.

¹⁴ *Walker A. In Search of Our Mothers' Gardens*. Phoenix: New Edition, 2005.

¹⁵ *Penelope J. Call Me Lesbian: Lesbian Lives, Lesbian Theory*. Berkeley: Crossing Press, 1992. P. 42.

¹⁶ *Frye M. Willful Virgin: Essays in Feminism*, 1976–1992. Berkeley: Crossing Press, 1992. P. 9.

¹⁷ *Schwarz J. Radical Feminists of Heterodoxy*. Chicago: New Victoria Publishers, 1982. P. 103.

¹⁸ *Ahmed S., Hunter S., Kilic S., Swan E., Turner L. Race, Diversity and Leadership in the Learning and Skills Sector*. Unpublished report, 2006.

¹⁹ *Puwar N. Space Invaders: Race, Gender and «Bodies out of Place»*. Oxford: Berg, 2004.

²⁰ Отличные разборы расовой меланхолии см. в *Cheng A.-A. The Melancholia of Race: Psychoanalysis, Assimilation and Hidden Grief*. Oxford: Oxford University Press, 2001; и *Eng D. L., Han S. A Dialogue on Racial Melancholia* // *Eng D. L., Kazanjian D. (eds.) Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003. P. 343–371.

²¹ *Lorde A. Sister Outsider*. P. 76.

²² *Rich A. Disloyal to Civilization* // *Lies, Secrets and Silence*. New York: Norton, 1979.

Сара Ахмед

Родилась в 1969 году в Солфорде, Великобритания. Теоретик культуры, специализируется в области феминистских и постколониальных исследований. До 2016 года — профессор Голдсмитского университета, который покинула в знак протеста против культуры поощрения злоупотреблений властью и сексуальных домогательств к студенткам со стороны преподавателей. Автор книг «Жить феминистской жизнью» (2017), «Своевольные субъекты» (2014), «О бытии включенным: расизм и разнообразие в институциональной жизни» (2012), «Гегемония белизны» (2011), «Обещание счастья» (2010), «Квир-феноменология: ориентация, объекты и другие» (2006), «Культурная политика эмоций» (2004), «Странные встречи: поглощенные другие в постколониальности» (2000), «Различия, которые имеют значение: феминистская теория и постмодернизм» (1998). Живет в графстве Кембриджшир, Великобритания.



Хаив Кахраман «ЛРАД.1», 2016. Фрагмент. Холст, масло, акустическая пена. 162,5 x 162,5 см. Предоставлено автором и галереей Джека Шаинмана, Нью-Йорк.

Мадина Тлостанова

«Своенравные субъекты»

Хаив Кахраман

«Своенравными субъектами» Сара Ахмед¹ называет тех, кто отказывается быть безоговорочно счастливым и радоваться вместе со всеми. Для жизненного и научного проекта Ахмед важен, прежде всего, знаменитый образ «недовольной феминистки» (*feminist killjoy*). В деколониальном же случае речь идет обо всех отказывающихся быть счастливыми в предписываемом модерностью/колониальностью ключе, обо всех, выламывающихся из системы парализующих оппозиций, которые позволяют поддерживать господство модерности как искусственно онтологизированной ложной эпистемологической модели. К числу этих оппозиций относятся современность/традиция, мужчина/женщина, белый/цветной, человеческое/природное. Продолжая внимать риторике модерности, не обращая внимания на скрывающуюся за ней логику колониальности, мы рискуем превратиться в послушных, а не eigenen субъектов. Однако самая главная и трудно выполнимая задача состоит не в том, чтобы постоянно выражать недовольство или несогласие, а скорее, все же в том, чтобы из негативизма и протеста выстроить заново позитивный образ мира и себя в нем или, говоря словами В. Миньоло и К. Уолш, сформулировать деколониальность *за*, а не *против*². Творчество художницы Хаив Кахраман — интересный пример подобной практики, заслуживающий более пристального анализа.

В определении eigenen субъектов ключевым понятием, по-видимому, является «нрав», иначе говоря, воля, желание, практически полностью меняющие смысл, когда речь заходит не о предсказуемом западном субъекте психоанализа, а о людях, чье суще-

ствование помещается в господствующей системе координат неизменно ниже символического уровня в силу «фобогенного» принципа³, положенного в основу их восприятия. Поэтому иные западной модерности не символизируют ее страхи, а просто воплощают их в себе самым буквальным образом.

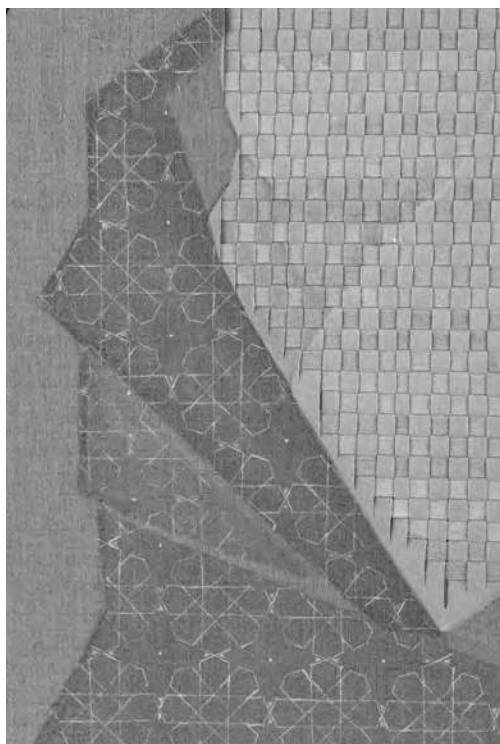
Эмоции и аффекты, которые ассоциируются с фобогенным субъектом, отличаются от привычного набора любви, ненависти, страха, радости. Как правило, они балансируют на границе еще не рожденного или уже расчлененного «я». Отсюда акценты на растерянности, обескоренности, отчуждении, дезидентификации с собственным «я» или даже деперсонализации, превращающей иного в «не поддающийся расшифровке объект»⁴. Знаменитый вопрос Фрейда о том, чего хочет женщина, здесь интерсекционально усложняется, вбирая в себя обороты расы, религии, беженства, миграции, геополитики и телесной политики знания, ощущения и бытия.

Схождения

В какой-то мере телесная политика знания, ощущения и бытия представляет собой деколониальный вариант аффективного поворота, трактующего аффект как воплощенное восприятие⁵. Здесь также возрождается переосмысленная онтология там, где прежде разрешалось видеть лишь эпистемологические и языковые конструкции. Теории аффекта на самом деле никогда не отрицали важности социальных нарративов и властных отношений ради чисто биологических реакций. И сама оппозиция аффекта и ре-

презентации представляется ложной. Аффективные интерпретации в большинстве своем лишь подкрепляют социальные нарративы и властные отношения биологией восприятия, висцеральными, инстинктивными реакциями, сводящими воедино семантические, культурные и иные мыслительные коды. Наиболее характерный пример в этом смысле — экономика аффекта, которая рассматривает его как интересубъективный феномен, определяемый отношениями соотносительности, как медиатор экономических трансформаций в совершенно определенных исторических и материальных контекстах⁶.

Пересечение корпорального и концептуального стоит в центре деколониальной телесной политики знания, бытия и ощущения, особенно в том, как переосмысливается понятие социогенеза, предложенное Фаноном:



Хаив Хахраман «Расположение нападающего», 2017. Фрагмент верхней правой панели. Холст, масло. Квадриптих, каждая панель 122 x 127 см. Предоставлено автором и галереей Джека Шаинмана, Нью-Йорк.

«Отчуждение чернокожего человека — это не проблема отдельного индивида. За филогенезом и онтогенезом маячит социогенез»⁷. Эта же логика во многом воспроизводится сегодня в отношении миграции и беженства как наиболее ярких современных выражений глобальной инаковости. По словам Боканьи и Бальдассар, «миграция всегда оказывает влияние на эмоции как одновременно воплощенные телесно и укорененные социально»⁸. Она их развоплощает и лишает укорененности.

Социогенный принцип Фанона, возникший на основе «двойного сознания» У. Дюбуа⁹, позволяет оценить истоки, генеалогии и траектории идей, укорененных в плюриверсальном, а не универсальном принципе, подчеркивая, что универсализация связана именно с отказом видеть то, как социальное воздействует на рациональное или чувственное. Фанон одним из первых уловил этот важный факт социальной контекстуальности наших идентичностей и образов, противопоставив социогенез принципам европоцентристского (фрейдистского) онтогенеза и (дарвинистского) филогенеза, претендующих на объективность и основанных на территориальности и континентальности современного мышления.

Для Фанона важно было задать вопрос не просто о том, что значит быть или даже что значит быть человеком в соответствии с чисто биологическим или «геномным», по определению Сильвии Уинтер¹⁰, господствующим в культуре определением. Скорее, он спрашивает, что значит быть чернокожим в расистском обществе, быть сконструированным как чернокожий — онтологически и эпистемологически — в рамках дискурса, чьи правила вы не способны контролировать. Социогенез — это телесно-политическое и геополитическое размежевание с колониальной матрицей власти и бытия, прочерчивающее иную трансмодерную траекторию деколонизации.

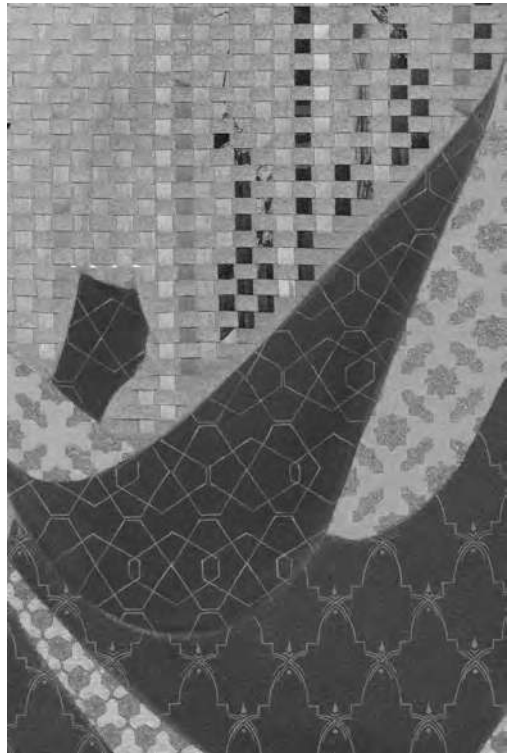
Размежевания

Существует и важное различие между западным аффективным поворотом и деколониальной телесной политикой знания, бытия и ощущения или «теорией во плоти», если

воспользоваться метафорой Черри Мораги и Глории Ансальдуа. Последняя строится на том, что «опыт плоти и крови» и «физические реалии нашей жизни — цвет кожи, асфальт, на котором мы выросли, наши сексуальные желания — смешиваются для создания политики, рожденной из необходимости»¹¹. Этот опыт может помочь начать исцеление «незаживающей раны», где «третий мир трется о первый и кровоточит»¹². Хотя аффективный поворот и деколониальная телесная политика знания, бытия и ощущения движутся в одном направлении, они делают это по-разному с точки зрения эпистемологического пространственного различия, как и с временным запаздыванием. В данном случае речь идет об отставании Запада, ведь воплощенное знание уже давно стоит в центре незападного мышления, оставаясь незамеченным или присвоенным западными теориями. Они пришли к децентрации человека и к антигуманизму в его критических формах сравнительно недавно и вне связей с мышлением коренных и колонизированных народов и других иных модерности. На ее изнанке такие взгляды существовали всегда, но интерпретировались как предрассудки.

По мысли Ану Коивунен, «понятие аффекта предоставляет возможность движения по ту сторону индивидуального и личного, сдвига критического акцента с языка, дискурса и репрезентации на реальное. Аффект связан с этим движением от тела к материи, от культуры к природе, от идентичности к различию, от психического к социальному»¹³. Согласно Брайану Массуми, аффект как основа смысла связан с социальным, существует в рефлексивном отношении с ним¹⁴. Без тела не может быть и знака.

Но в господствующих теориях аффекта нередко присутствует тенденция к унификации всего человеческого опыта и к рассуждениям о человеке вообще, которого никогда не существовало, а также к слишком легкому отказу от постструктуралистских и семиотических множественных концепций идентичности. Деколониальная геополитика и телесная политика знания, ощущения и бытия, напротив, стремится к тому, чтобы динамично объединить и сбалансировать дискурсивное и реальное измерения. Человеческие механизмы восприятия возможно и



Хаив Кахраман «Баррикада 2», 2018. Фрагмент. Холст, масло. 178 x 101,6 x 7,6 см. Предоставлено автором и галереей Джека Шаинмана, Нью-Йорк.

универсальны. Например, согласно теории воплощенной симуляции¹⁵, люди, как и другие приматы, обладают так называемыми зеркальными нейронами, позволяющими нам не просто чувствовать и выражать эмоции самим, но также и узнавать, понимать и оценивать эмпатически сходные эмоции в других людях, когда мы становимся свидетелями того, как они их испытывают. И все же выражение этих аффектов и модусов восприятия всегда локально, исторически и культурно специфично, хотя и не в каком-то окончательно детерминистском ключе.

Сегодняшняя критика аффективного поворота зачастую как раз и исходит из необходимости его реполитизации и реисторизации и осознания того факта, что любые аффекты должны восприниматься «в контексте социальных нарративов и властных



Хаив Кахраман «Баррикада 1», 2018. Фрагмент. Холст, масло. 127 x 198 x 7,6 см. Предоставлено автором и галереей Джека Шаинмана, Нью-Йорк.

отношений»¹⁶ и в тесной зависимости и взаимодействии с сигнификацией и репрезентацией. Ведь не бывает аффектов вне времени и места. Эстетика же, основанная на аффективности, несет на себе следы прежней борьбы, смыслов, идентификаций, интертекстов и контекстов, и «возвращает зрителя назад в историю», в определенной мере укореняя их в реальности и «запуская их воображение»¹⁷.

Телесная политика знания, бытия и восприятия находится на пересечении онтологии и эпистемологии, проблематизируя их взаимоотношения. На первый взгляд, что может быть более онтологичным, чем тело во всей его материальности? И все же мы придаем телам определенные метафизические характеристики именно через то, как мы воспринимаем, демонстрируем их, манипулируем ими и используем их как инструменты противостояния и резкзистенции. Тела эпистемологичны в той же мере, что онтологичны или биологичны. Более того, в современных висцеральных подходах тело становится едва ли не самостоятельным

мыслящим агентом, причем его мышление не поддается анализу в рамках социальной теории или биологии¹⁸.

Деколониальное телесно-политическое теоретизирование вовсе не отстает от новомодных теорий нового материализма и постгуманизма и не пытается оживить идею однородной личности как суверенного индивида. Например, Сильвия Уинтер понимает человека как практику, а не существительное¹⁹. Дело не в том, что мы настаиваем на материальной реальности, потому что до сих пор не дошли до постструктуралистского понимания идентификации. Просто *anthropos*²⁰, чье человеческое начало систематически отрицалось, испытывал на себе насильственное и жестокое претворение воображаемых концептов в реальность. Николай Карков называет это «реальной природой вымысла гуманизма, тем фактом, что фиктивность либерального субъекта не делает его менее реальным»²¹ или, можно добавить, менее подавляющим. Здесь происходит расшатывание обычных субъектно-объектных отношений с позиции тех, кому было

отказано в субъектности, кто рассматривался лишь как выражение своей культуры, религии, расы и так далее. Для таких людей акцент на субъективной специфичности нашего знания оказывается в корне отличным от постмодернистского требования ситуативных знаний.

Как сшить себя заново?

Как же стать свободным и своевольным субъектом? Как соединить воедино свой разорванный мир, научиться ладить с этим миром и не быть в нем чужим? Над этими вопросами бьется Хаив Кахраман, чья личная судьба очень точно отражает одну из главных аффективных траекторий современности — опыт беженства (из Ирака в Швецию), опыт иммигрантского существования в США, постепенно выпестованное самоощущение непринадлежности как человеческого удела.

Тревожные, но вместе с тем катарсические работы Кахраман запоминаются раз и навсегда. Они открывают путь к деколониальному сообществу смысла и чувства — парадоксальной смеси рациональных и эмоциональных откликов, аналитических подходов и особой оптики, позволяющих соединить различные опыты, отмеченные глобальной колониальностью, посредством искусства. Аффективный, телесный, висцеральный ответ на обескоренение как главный лейтмотив миграции и изгнаничества занимает центральное место в художественном мире Кахраман. Неотступно преследующие зрителя образы «Ее» — множественного alter ego художницы — вызывают эмоциональный отклик деколониальной солидарности — грусть, негодование, надежду, и решимость вернуть себе право быть другими, несоизмеримыми с общепринятыми нормами или вовсе непрозрачными для понимания. В случае с Кахраман колониальность как полная зависимость моделей мышления, видения и трактовки мира от норм, созданных и навязанных западной модерностью, выступает в наиболее жесткой форме отказа от жизни, лишения человеческого достоинства и права быть самими собой ради простого выживания. Художница воссоздает ощущение исключения и небытия, которое разделяют многие субъекты, переведенные и пе-

ресаженные на чужую почву, но в то же время и мощный импульс пересоздания себя заново и преодоления ограничений человеческого удела, отмеченного колониальностью. Творчество Кахраман представляет собой полипространственную герменевтическую попытку креолизации противоположных моделей, децентрации эстетических канонов и размежевания с легитимированными способами восприятия.

И хотя все эти моменты мне уже были известны, а некоторые даже обсуждены с самой художницей, вступить в эмоциональное взаимодействие с ее бередающими работами, а тем более пытаться размышлять на эту тему, используя несовершенный язык научного дискурса, оказалось не так просто. Гризельда Поллок попыталась ухватить это странное ощущение, размышляя о так называемой «матриксиальной эстетике» Брахи Эттингер, сутью которой является «обнаружение эстетической длительности аффективного и эффективного участия, то, что возникает, когда мы делаем себя самих уязвимыми и входим в опасное взаимодействие с чужим событием, воспоминанием или травмой посредством произведения искусства, созданного другим, не-я, с которым я как зритель охотно соединяюсь, чтобы позволить чему-то изменить меня на аффективном уровне или с точки зрения понимания»²². Именно так — через крайнюю уязвимость и готовность неузнаваемо измениться и произошло мое аффективное вхождение в художественный мир Кахраман.

Помимо разделяемой нами обеими чувствительности «протекающего»²³, множественного, пограничного «я», мне хотелось найти и более личную точку проникновения в мир Кахраман, точку, которая бы позволила соединить две, в сущности, очень разные локальные истории перемещенных и «внедомных»²⁴ индивидов. Эта точка должна была быть эмоциональной, даже висцеральной и телесной (одновременно соматической и идеационной), чтобы действительно быть способной запустить деколониальное возвышенное как путь, коррелирующий личный опыт объективации, экзотизации и стирания с более общими проявлениями темной стороны модерности и с иными путями противостояния.

Мне удалось осуществить этот вход с помощью двух опредмеченных воспоминаний, балансирующих на грани аффективного и рационального и имеющих прямое отношение к плетению, свиванию, вязанию памяти, слов, нитей судьбы, и, в конечном счете, миров и себя самих. Ведь наше кочевое чувство дома и укорененности, капризно изменчивое и целиком контекстуальное, зачастую съезживается до нескольких материальных предметов, до вещей, выступающих в роли своеобразных эмоциональных агентов. Склеивая и спутывая материю и аффекты, эти предметы порождают свою социальную эстетику, в которой чувственный мир «прилипает к телесным чувствам»²⁵.

Первым овеянным одновременно личным и коллективным воспоминанием, сходным с *махэфой*²⁶ в нескольких работах Кахраман, для меня стала детская *курпача*²⁷, крытая маргиланским шелком, любовно сшитая моей бабушкой почти пять десятилетий назад, после того как ей самой пришлось пожертвовать своим прежним «я» и создать иную идентичность, чтобы выжить в неокOLONиальном пространстве советского Узбекистана. Вытертая по бокам, но по-прежнему невероятно нарядная *курпача* верно служит мне самоироническим трансфертным объектом в нынешнем спокойном, но одиноком шведском существовании. Она нарочито выламывается из местной ригористичной и утилитарной эстетики, возвращая меня к детским ощущениям, звукам, запахам и вкусам. Второе воспоминание, прочертившее неожиданную связь с миром Кахраман, это утраченный предмет из моего детства — русское издание Мухаммада аль-Харири семидесятых годов прошлого века, которое было у нас в семейной библиотеке. В детстве мне очень нравилось листать эту нарядную книжку с репродукциями иллюстраций XIII века, изображавших похождения плута Абу Зейда ас-Серуджи, кардинально пересмысленные на полотнах Кахраман.

Художнице удастся динамически уравнивать коллективные и личностные измерения травмы как ключевого элемента ее искусства. Причем в ее случае эстетическая работа с травмой не ограничивается «скользящим пространством между сигнификацией и материальностью, апорией видимого и не-

видимого»²⁸. Травма, в конце концов, преодолевается, позволяя продолжать жить дальше как индивиду, так и мигрантскому обществу, но при этом она не забывается и не стирается, а ее следы тщательно воссоздаются и пересоздаются Кахраман снова и снова.

От работы к работе пленяет то, как бесстрашно художница деавтоматизирует наши обычные представления о прекрасном и возвышенном, личностном и коммуналистском, о себе и о другом, о женском и мужском, как легко она смешивает и видоизменяет обычные жанры и формы современного (по умолчанию западного) и этнического (воспринимаемого как низшее) искусства, иронически размышляет о бутичных и коммерческих формах мультикультурной художественной продукции. Избегая крайностей ассимиляции и устаревшего этнонационального эссенциализма, Кахраман балансирует между разными формами присвоения и стирания, предлагая всевозможные творческие стратегии противостояния.

Художница проблематизирует перформативность, визуальность и механизмы восприятия с помощью нескольких сильнейших по своему воздействию мотивов, интерпретированных как буквально, так и символически. Один из них — кромсание, протыкание, сплетение заново и сшивание — сложный акт противостояния и резкистентции, по терминологии Адольфо Альбана²⁹. Кахраман совершает акт неповиновения, когда инкорпорирует и пересоздает фактуры, звуки, запахи и цвета ее собственного личного прошлого и прошлого ее сообщества. Это позволяет возродить отверженные и обесцененные формы взаимодействия с миром и вызвать деколонизальный чувственный отклик очередного выстраивания своей личности и жизни, возвращения себе достоинства и силы, и воссоздания целого мира заново из лоскутов искромсанных полотен. Разрезанные и сшитые заново холсты Кахраман словно воплощают мысль Сары Ахмед о том, что «шрам — это знак травмы. Хороший шрам заживает. Но, даже затянувшись, он обнаруживает присутствие увечья, напоминая о том, как оно меняет форму тела. Наши тела оформляются посредством увечий. Шрамы — следы этих увечий, которые

остаются в процессе заживания или сшивания настоящего»³⁰.

В целом, обращаясь к техникам кромсания, протыкания и сплетения заново, Кахраман пытается осуществить некий перенос, который помогает выжить, направляя деструктивные и даже суицидальные импульсы по целительным, регенерирующим, творческим путям. Разрезая холсты, художница уничтожает собственное прежнее «я», чтобы затем буквально «сшить» новое. Но в этом аффективном и одновременно предельно материальном и телесном упражнении хрестоматийный фрейдистский перенос усложняется, поскольку в нем доминирует социогенное фаноновское измерение — обороты, связанные с исчезновением Кахраман как беженки и с ее особой невидимостью в западном обществе, оборачивающейся, как и в случае с Фаномом, болезненной гипервидимостью и не менее болезненной анонимностью, связанной со сверхдетерминацией (ведь видеть любого мигранта — значит видеть всех мигрантов и не видеть в нем конкретного человека).

Во многих древних культурах ткачество и акт плетения как таковой воспроизводят ритуал поддержания космического порядка и связаны с ответственностью за созидание и рост. Можно сплести ткань, рассказ, себя самого, язык, историю, мир. Другими словами, это божественный акт, наделяющий властью. Акцентируя акт плетения, Кахраман также привлекает внимание к креолизированной природе мигрирующих и переведенных идентичностей, культурных и художественных форм и многослойных воспоминаний. Как в известной метафоре Э. Глиссана, Кахраман сплетает из непрозрачностей удивительные ткани и «фокусируется на характере плетения, а не на природе его компонентов»³¹.

Это связано с тем, что не существует чистых культурных форм и идентичностей, к которым можно было бы вернуться или с которыми можно было бы ассимилироваться. В этом смысле Кахраман свободна от любых примордиалистских идей аутентичности в своей интерпретации иракской культуры. Ее текучая и изменчивая трансдиаспора представляет собой модус культурного производства³², далекий от любых великих

мифов национализма или чистоты. Скорее, это сообщество обескорененных индивидов, переведенных людей, которых объединяет ряд овеществленных воспоминаний о травме утраты и лишениях изгнанничества. Парадигматическое состояние таких пограничных субъектов — вечный транзит, а их осознанно избранной идентичностью является неразрешаемая гибридность, контрапунктность и мультилокальность. Ведь большинство мигрантов, беженцев, странствующих «я» не делают окончательного выбора, существуя эмоционально в нескольких мирах или постоянно балансируя на границе. Их эмоции поэтому всегда противоречивы, и исход их неизвестен. Смельсер назвал это знаковое для миграции состояние «эмоциональной амбивалентностью», «присутствием противоположных аффективных ориентаций в отношении одного и того же человека, объекта или символа»³³.

Художница знает, что культура меняется вместе с людьми и несет на себе их трагический опыт, что нельзя вернуться в прошлое, что оно не ждет мирно нашего возвращения («Баб-эль-Шейх»), что мы и сами меняемся до неузнаваемости и становимся не равны собственному прошлому. Это осознание отчасти смягчает в случае с Кахраман извечное мигрантское чувство вины перед оставленным домом. Функцию художника тогда можно сравнить с носителем, передатчиком и переводчиком коллективных и личностных воспоминаний, упрямо противостоящим официальной политике памяти. Воспоминания ведь не говорят о том, что произошло, но, скорее, раскрывают, что чувствовали люди и как они воспринимали события. Воспоминания могут быть даже далеки от реальности, но психологически правдивы для тех, кто помнит. И из этой массы запутанных нитей и сплетается в итоге гобелен истории. Модель плетения позволяет Кахраман преодолеть искусственно сконструированную дихотомию традиционного и современного. Она сшивает на живую нитку и проживает заново в десятках сценариев стертое и подвергнутое цензуре прошлое в постоянном споре с настоящим и с постоянным осознанием временного зазора и многочисленных опытов борьбы, компромиссов, потерь и обретений, которые имели место в ее жизни.

Возрожденная память тогда становится оружием не менее грозным, но при этом животворным и конструктивным в противовес звуковому оружию американских военных сил, к которому художница обращается в нескольких своих произведениях («Скрытое оружие»).

Темпоральность у Кахраман нелинейна, многослойна и выламывается из привычного прогрессизма. Элементы иракской культуры и образа жизни не маркированы как завершённое прошлое, поскольку они взаимопроникают и перемешиваются с современными чертами, ускользая из бинарной логики или-или. Все существует одновременно и дополняет одно другое в полипространственных многослойных палимпсестах Кахраман, существующих в «незастывшей магме»³⁴ между различными мирами.

Воспроизводя снова и снова на телесном уровне свой собственный личный и коллективный травматический опыт, Кахраман запускает процесс резкзистенции как «перепределения и переозначивания жизни на условиях человеческого достоинства»³⁵. Крайняя деперсонализация в акте сканирования и воссоздания, собирания заново ее «я» становится еще одним способом выживания, основанным на иронической мимикрии, усиливающейся сложной игрой имперских и колониальных взглядов. «Она» — резервуар и инструмент телесной и пространственной памяти. Это позволяет художнице физически примерять и расшифровывать разные, порой конфликтующие между собой идентичности — солдата американских войск и вечно находящегося под подозрением местного мирного населения, казненных женщин («Три повешенные женщины») и призраков разрушенных домов («Баб-эль-Шейх»).

Художница могла бы повторить вслед за Бхарати Мухерджи³⁶, что ее «прошлое случилось много жизней назад». И слои, формирующие открытую и незавершенную тотальность «я», по словам Тринх Т. Минха³⁷, возникают снова и снова в элементах произведений Кахраман. Бесконечные взаимопроникающие «я» размывают границы между категориями, идентичностями и воспоминаниями. Протекающие ипостаси воплощаются в многослойных образах и объ-

ектах, чьи названия у Кахраман почти всегда представляют собой игру многозначных слов, обнажение их семантических ассоциаций — еще одно излюбленное занятие переведенных индивидов, которые чувствуют чужой язык пронзительнее его носителей. Интересный пример — работа «Телесный экран» («Body Screen»), в названии которой обыгрываются разные значения слова «screen» — это и ширма или экран как защита в традиционном иракском доме, разделяющая и одновременно соединяющая публичное и частное пространства, и скрининг тела художницы с помощью сканера. В эту игру также вплетается понятие подглядывания из-за ширмы как выражения власти или ее отсутствия, расшатывающее монополию канонического мужского взгляда (ведь в иракском доме за гостями-мужчинами из-за ширмы подглядывают женщины).

По существу, из лейтмотива плетения Кахраман создала отдельную модель, которую можно было бы назвать «me-tissage». Глиссан и позднее Франсуаз Лионне предложили это выразительное понятие для описания «соединения интерпретативных практик с конструированием субъектности»³⁸. Метафора плетения материализуется в физической телесной форме: «me-tissage» как форма плетения — «tissage» (от tiss — плести). Но «me-tissage» является и скрытым выражением поэтики соотносительности, «нелинейной, не пророчествующей и сотканной из ревностного терпения, и не поддающихся пониманию обходных путей»³⁹. «Она» у Кахраман — как раз такой *me-tisse* — гибридная женщина с ближневосточным лицом и с телом, смоделированным по ренессансным лекалам. «Она» пытается снова и снова сплести свою идентичность и стать «Мойрой» собственной судьбы, распускающей свое «я» с тем, чтобы связать его снова воедино в будущем.

Акцент на текстуре плетения связан со множеством разных ассоциаций и отступлений, которые способен понять далеко не каждый зритель. Плетение, воссоздающее «Ее» заново, воспроизводит традиционный паттерн веера *махатфа* — инструмента, вроде бы призванного облегчить дыхание в знойную погоду, но в то же время он повторяет форму поверхности репродукторов, ассоциирующихся со смертью и войной

в Ираке. Это позволяет «Ей» дышать через многократно проколотую поверхность, но и напоминает мишень, помещенную стратегически на жизненно важных органах жертвы как щит против звукового оружия и как пространство для будущей звуковой раны, которую Кахраман пытается залечить. В этой противоречивой смеси разных импульсов, собранных в определенной текстуре плетения, рождается акт преодоления и наделения властью. Он воплощается в особой героине, представляющей собой одновременно исцеляющую и бередящую проекцию «я» Кахраман, вместилище насилия, но и пространство возрождения.

«Она» — трикстер, которого мы встречаем во многих колониальных традициях, магматическая, ускользающая, множественная персона, вечно не равная себе. Обыгрывание Кахраман Макама («Качакчи») — ближневосточного средневекового жанра плутовской новеллы, которая на несколько веков предшествовала европейским пикарескным формам, обретает дополнительные смыслы, связанные с телесным и гендерным измерениями. В ее случае это форма транскультурации⁴¹, но и дерзкое пересоздание странствующего ритора, поэта и плута Абу Зейда ас-Серуджи в женском обличье. Точно так же, как Абу Зейд легко перемещался из Ирака в Египет и с Кавказа в Йемен, «Она» становится космополитическим мигрантом поневоле. Подражая среде принимающего общества, она одновременно потешается над ним и манипулирует, неизменно избегая определения и присвоения, всегда скрывая еще один слой в своем бесконечном наборе идентичностей.

В определенной мере опровергая мнение Одри Лорд, что нельзя разрушить дом хозяина, используя его инструменты⁴², Кахраман деколонизирует многие элементы классической и современной западной эстетики. Узнаваемый ренессансный идеал прекрасного женского тела и использование техники *sfumato* диссонируют с несфокусированными, отсутствующими и порой невидящими взглядами повторяющихся из работы в работу протагонисток. Их отличает призрачная, неукорененная и свободная манера парить над поверхностью, вместо того чтобы прочно стоять на земле и быть вписанными

в ландшафт, что противоречит в целом более реалистичной ренессансной эстетике. Это люди, населяющие область пустоты, они уже не там и еще не здесь. Художница деколонизирует даже типично ренессансный материал — льняной холст, используемый для живописи, путем его разрезания на мелкие кусочки и последующего сплетения заново в единое целое. И снова текстура богатого транскультурного плетения здесь важнее изначальных ингредиентов, откуда бы они ни происходили — из европейского Ренессанса, с Ближнего Востока или из Японии.

Кахраман переосмысляет и жанр перформанса как телоцентричной и метонимической формы, превращая его в более длительный и сложный процесс взаимодействия частных и публичных действий. Она разделяет по времени, месту и средствам коммуникации основные элементы перформанса, как они обычно интерпретируются в канонических примерах современного искусства. Перформанс, как правило, включает четыре основных элемента — время, место, тело художника и отношение публики и автора. Кахраман видоизменяет эту структуру путем объединения первых трех элементов в некоей приватной метонимической репетиции и ее фотодокументации, не демонстрирующих публике. Получающиеся же в итоге картины или инсталляции, попадающие в выставочный зал, в каком-то смысле возвращают нас к более традиционным метафорическим формам репрезентации как набору объектов в музейном антураже. Но история появления этих объектов не до конца скрыта, и ее следы ощутимы и видимы, они сочтаны из неровных и испещренных шрамами поверхностей работ Кахраман, воспроизводящих «географию боли» и «женское тело как пространство конфликта»⁴³.

В отличие от боди-арта, где тело замещает холст, Кахраман заменяет свое тело на холст, дерево, кожу и другие материалы, проходя через манипуляции, несущие смысл уничтожения и пересоздания. Длительные перформансы художницы фокусируются вокруг ее тела и тактильных ощущений касания, ощупывания, почти физиологического опыта исчезновения и возрождения. Однако миметический результат со следами метаморфности, спроецированный на разные

медиа и представленный в музейном пространстве, возвращает нас к освобожденной и обогащенной визуальности, способной привести к катарсису.

Деконструируя свое тело до почти молекулярного уровня путем сканирования, сводя его, в сущности, к набору элементов, в котором уже невозможно различить человеческое «я», Кахраман затем собирает «Ее» заново в удивительных работах, накладывающих сканы тела на различные геометрические фигуры, символизирующие ключевые мотивы ее творчества. Таковы «Десятиугольник 2» и «Икосаздр». В первом случае динамическое взаимоналожение деревянных элементов скрывает в своих причудливых резных отверстиях искаженные и искореженные осколки и остатки узнаваемых черт «Ее», словно она была перемолота какой-то мощной и жестокой машиной. Во втором случае идеально гармоничная платоновская фигура, символизирующая мир, кажется испещренной мусульманскими орнаментами, тогда как в реальности орнаменты представляют собой изображения сканированных частей тела Кахраман. Но в этой деколониальной полисемантике образ разъятого тела и множественного «я» незаметно перетекает в интимный портрет автора, написанный на теле мира, представляя собой акт упорядочивания и воссоединения микро- и макрокосма.

Через травму, унижение, потерю, страх, выживание — эмоции, определяющие, по словам Сары Ахмед, «контуры множественных миров, населенных разными субъектами»⁴⁴, через аффективные мосты, соединяющие тела и пространства, Кахраман упорно движется к созданию мира и себя самой заново и превращает противостояние в резкзистенцию как обещание будущего. Поэтому ее произведения зачастую смятены и эмоционально неустойчивы, но, в конечном счете, жизнеутверждающи и освободительны. И в этом заключается, как мне кажется, их основной смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ahmed S. *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press, 2014.

² Walsh C., Mignolo W. *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press, 2018. P. 18.

³ Gordon L. *The Black and the Body Politic: Fanon's Existential Phenomenological Critique of Psychoanalysis* // *Fanon: A Critical Reader*. Malden: Blackwell, 1996. P. 80.

⁴ Bhabha H. Foreword to the 1986 edition of Franz Fanon's *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986. P. xxxiv.

⁵ Shinkle E. *Uneasy Bodies: Affect, Embodied Perception and Contemporary Fashion Photography* // *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: I. B. Tauris, 2013. P. 73–88.

⁶ Richard A., Rudnyckij D. *Economies of Affect* // *Journal of the Royal Anthropological Institute* vol. 15 no. 1 (2009).

⁷ Fanon F. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967. P. 11. См. также: Wynter S. *Towards the Sociogenic Principle: Fanon, The Puzzle of Conscious Experience, of «Identity» and What it's Like to be «Black»* // *National Identity and Socio-Political Change: Latin America Between Marginalisation and Integration*. New York: Garland, 2000. P. 30–66; Gordon L. *Problematic People and Epistemic Decolonization: Toward the Postcolonial in Africana Political Thought* // *Postcolonialism and Political Theory*. New York: Lexington Books, 2007. P. 121–142.

⁸ Boccagni P., Bandassar L. *Emotions on the Move: Mapping the Emergent Field of Emotions and Migration* // *Emotion, Space and Society* 16 (2015). P. 75.

⁹ Du Bois W. B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg & Co, 1903.

¹⁰ Wynter S. op. cit. P. 31.

¹¹ Moraga Ch., Anzaldúa G. (eds.) *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1981, P. 23.

¹² Anzaldúa G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1989. P. 25.

¹³ Koivunen A. *Force of Affects, Weight of Histories in Love is a Treasure* // *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: I. B. Tauris, 2013. P. 90–91.

¹⁴ Massumi B. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002. P. 32.

¹⁵ Gallese V. *The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism* // *Philosophical Transactions: Biological Sciences* 358 (1431), March 29, 2003. P. 517–528.

¹⁶ Shinkle E. op. cit. P. 75.

¹⁷ Koivunen A. op. cit. P. 99.

¹⁸ Hayes-Conroy J., Hayes-Conroy A. *Visceral Geographies: Mattering, Relating, and Defying* // *Geography Compass* 5 (2010). P. 1273–1283.

- ¹⁹ Wynter S. Human Being as Noun? or Being Human as Praxis—Towards the Autopoietic Turn // *Overturn: A Manifesto* (2007), доступно по <http://otl2.wikispaces.com/file/view/The+Autopoietic+Turn.pdf>.
- ²⁰ Nishitani O. Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of Human Being // Translation, Biopolitics, Colonial Difference. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006. P. 259–273.
- ²¹ Karkov N. From Humanism to Post-humanism and Back: Notes on the Geopolitics of Knowledge // *Личность. Культура. Общество* т. 15 вып. 3–4 (2013). P. 52–70.
- ²² Pollock G. Trauma, Time, and Painting: Bracha Ettinger and the Matrixial Aesthetic // *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: I. B. Tauris, 2013. P. 35.
- ²³ Minh-ha T. T. Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 93.
- ²⁴ Bhabha H. The Location of Culture. London: Routledge, 1994, P. 9.
- ²⁵ Highmore B. Bitter After Taste: Affect, Food, and Social Aesthetics // *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010. P. 119.
- ²⁶ Махаффа — веер, сплетенный из пальмовых веток и традиционно используемый в Ираке и других ближневосточных странах. Многие иракцы привезли такие веера с собой в изгнание и использовали их для украшения помещений в своих новых пристанищах, называя их иракскими уголками. Кроме того, художница обращается и к самой фактуре плетения махаффы, воспроизводя ее в собственных работах.
- ²⁷ Курпача — традиционный узбекский стеганый матрас или легкое одеяло, изготавливаемое вручную и сопровождающее человека всю жизнь, ночью и днем. Детская курпача нередко шьется особенно нарядной и кладется в колыбель новорожденного.
- ²⁸ Papenburg B., Zarzycka M. Introduction: Carnal Aesthetics // *Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: I. B. Tauris, 2013. P. 8.
- ²⁹ Albán Achinte A. Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-Existencia // *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Siglo, 2009. P. 83–112.
- ³⁰ Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. P. 202.
- ³¹ Glissant E. Poetics of Relation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. P. 190.
- ³² Vertovec S. Three Meanings of «Diaspora», Exemplified among South Asian Religions // *Diaspora* vol. 6 no. 3 (1997). P. 277–299.
- ³³ Smelser N. The Rational and the Ambivalent in the Social Sciences // *American Sociological Review* vol. 63 no. 1 (1997). P. 5.
- ³⁴ Mukherjee B. A Four Hundred-Year-Old Woman // *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*. Seattle: Bay Press, 1991. P. 27.
- ³⁵ Walsh C., Mignolo W. op. cit.
- ³⁶ Mukherjee B. Jasmine. New York: Fawcett Crest Books, 1991 [1989]. P. 5.
- ³⁷ Minh-ha T. T. op. cit. P. 93–94.
- ³⁸ Lionnet F. Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity. Ithaca: Cornell University Press, 1989. P. 29.
- ³⁹ Glissant E. Le Discours Antillais. Paris: Seuil, 1981. P. 251.
- ⁴⁰ al-Hariri, Abu Muhammad al-Qasim ibn 'Ali. Maqamat al-Hariri. Beirut: Dar Sadr, Dar Beirut, 1970.
- ⁴¹ Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Trans. H. de Onís. Durham: Duke University Press, 1995, P. 98.
- ⁴² Lorde A. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House // *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg: The Crossing Press, 1984. P. 110–113.
- ⁴³ Lionnet F. Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head // *Callaloo* vol. 16 no. 1 (Winter 1993). P. 132–152.
- ⁴⁴ Ahmed S. Collective Feelings: or, the Impressions Left by Others // *Theory, Culture and Society* vol. 21 no. 2 (2004). P. 25.

Мадина Тлостанова

Родилась в 1970 году в Москве.

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

«Ночь без движения», 2017.
ДК ДелайСам!а 18 марта 2017. Рисунок концепта, 2018.

Саша Грач

Ночь темной воды: о Движении Ночь

Движение Ночь с 4-го на 5-е июня в рамках выставки «Эскапизм, трениговая программа» устроило акцию-заплыв от берегов Учинского водохранилища навстречу всеильной стихии, бесконечности и расвету. Все участники акции были:

1. приглашены и подготовлены к походу,
2. предупреждены о надвигающемся шторме и о дожде, и необходимости захватить с собой дождевики, рыбацкие костюмы, термос с горячим чаем и прочее, что может помочь противостоять непогоде,
3. согласны безоговорочно доверять Ночи,
4. оберегаемы профессиональным морском и собственным драйвом от шалости, граничащей с опасностью,
5. заряжены желанием.

Несмотря на то, что я не участвовала в самом заплыве, а присоединилась на следующий день, я испытала действие сильного и длящегося воодушевления. Ничего лучше, чем поговорить о «Темной воде» с членами оргкомитета Движения, я не придумала.

Движение Ночь

Движение Ночь, созданное художницами Варварой Геворгизовой и Анастасией Рябовой, устраивает акции, перформансы, выставки. По версии *aroundart* акция «Ночная заявка» Движения Ночь вошла в список лучших работ 2017 года¹.

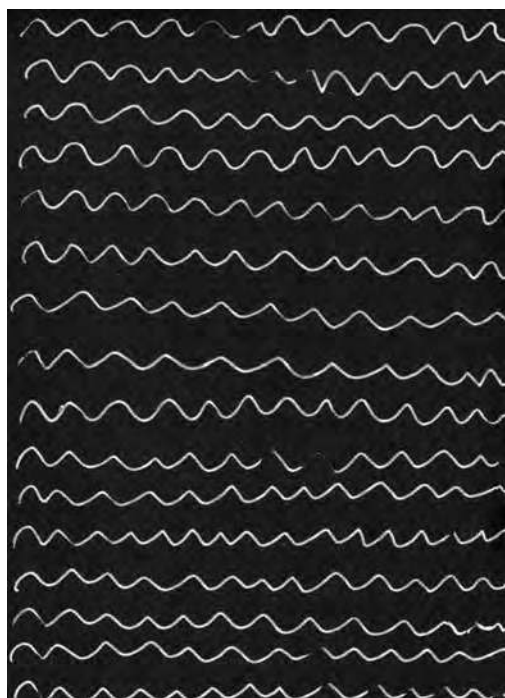
Саша Грач: Продолжает ли Движение Ночь московский акционизм, и в чем, на твой взгляд, коренное различие?

Движение Ночь: Хотя прямого диалога с московским акционизмом мы не ведем,

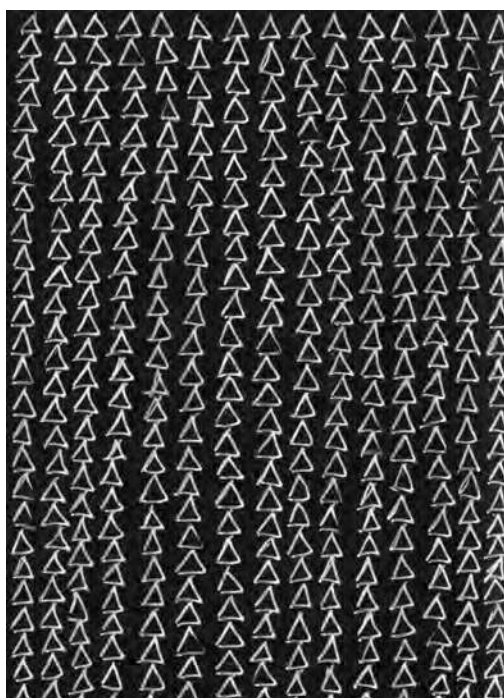
в последнее время я для себя отмечаю, что наши стратегии и ходы похожи. Мы в том же контексте существуем, хоть и кажется, что 1990-е отличаются от 2010-х. На самом деле процессы те же, только у некоторых из них скрытая форма. Может быть, поэтому мы — ночное движение. Днем кажется, что мир совсем не такой, как двадцать лет назад, а под мраком ночи оживает то же безумие, которое в 1990-е прорвалось на поверхность, в день.

Так или иначе, я вижу пересечения с московским акционизмом в том, что у нас совпадает способ реагирования на политическую и институциональную ситуацию. Мы не выбираем стратегию прямого сопротивления. Но так или иначе сопротивление проявляет себя. Может, оно более ускользающее. Нас нельзя поймать за хвост. Но общий вектор в чем-то совпадает. В свое время я угорала по московскому акционизму и до сих пор солидаризируюсь с ним. Плюс многие из Движения Ночь втисовывались в искусство через прямых последователей московского акционизма.

Реально вдохновляюще действует новая литература Бренера, хотя сейчас принято его козлить в среде, относиться к его фигуре скептически. Бренера действительно есть за что критиковать, его позиция очень уязвима. Но мне кажется, что он топит за честность в искусстве, за «истину», с которой можно соотноситься. В сложившейся системе отношений внутри искусства и между людьми он обрисовывает как опасные именно те проявления, которые и мы считаем таковыми. Наша стратегия с ним идеологически соотносится. Мы, конечно, не такие дерзкие, но он проговари-



«Темная вода», 2018. Учинское водохранилище 4 июня 2018. Рисунок концепта, 2018.



«Ночь в лесу», 2015. Лесной массив Пуща-Водица, Киев, 23 июня 2015. Куратор Никита Кадан. Рисунок концепта, 2018.

важает важные вещи, выявляет компромиссы, на которые люди не должны идти. Нельзя поступаться какими-то вещами ни при каких обстоятельствах.

Это все, конечно, махровый морализм, но что-то в этом есть. Все равно, если ты художник, то нужно иметь конституирующие сознание и деятельность ориентиры, и я вижу цельность в фигуре Бренера. В его публицистике есть на что опереться.

С. Г.: А как насчет связи с дада? И теми, кто этому движению наследует?

Д. Н.: Опять же, нет прямых отсылок. Нет такого, что мы начитались текстов дадаистов или Осмоловского и хуярим. Но есть общий вектор, в котором мы каким-то образом совпадаем. И когда ищешь связь Движения Ночь с предыдущей традицией, то приходит в голову заумь, дадаисты: у них похожие стратегии, и в этом можно находить конспирологическую связь. Кажется,

что мы ими вдохновляемся, но это не так. Но хорошо, что ты, посматривая на наши акции, думаешь о дадаизме. Это хорошая референция, потому что если бы ты спрашивала, как мы соотносимся, например, с Нестеровым, это было бы более удивительно, зато, может, веселее.

С. Г.: Когда я получила приглашение на «Темную воду», то несколько раз его перечитала — как и в других текстах Движения Ночь, например, опубликованных в *Разногласиях*, в выпуске «Опухший глаз»², или в ваших гугл-таблицах³ — чувствуется отточенность стиля и поэтическая работа со словом. Вы целенаправленно работаете с языком?

Д. Н.: Что касается меня, я долго раздвигалась с сухим академическим языком, которым пользовалась раньше, когда училась в университете. Я настолько успешно с этим справилась, что теперь не могу

в него вернуться. Недавно перечитывала свою курсовую работу — не понимаю, как я могла так писать, у меня вообще сейчас мозг иначе скроен.

Новая поэтика, которая является полной противоположностью прежней академической сухости, была выработана еще до ночей, при этом она совпала с языком других участников движения, получила свое развитие и продолжение. Наверное, поэтому мы вместе и работаем, что нашли этот общий язык.

Сейчас я все чаще встречаю в других художественных стратегиях и проектах похожего плана обращение с языком: наверное, этот поэтический сленг распространяется. Конечно, осознанное поэтическое оформление — часть ночей.

Мне кажется, что у нас все довольно органично: у всего есть одна линия. И то, как мы делаем сайт, и то, как работаем с языком, и то, что делаем формально, — все это связывается речью. Вот сейчас пишем тексты к проекту, с которым будем участвовать в Ширяевской биеннале. Это будут речи к акциям.

С. Г.: Какой проект вы там готовите?

Д. Н.: Ширяевская биеннале проходит в формате номадического шоу в очень красивой деревне в горах на берегу Волги. Люди приезжают на весь день, гуляют в этой красоте, а в этот маршрут встроены произведения. Нам очень подошел такой формат, несмотря на то, что действие происходит днем. Ночь нам больше по вкусу.

Мы хотим устроить порядка десяти акций, которые будут проходить по ходу движения зрителей. Действие первое: люди несколько часов плывут сюда на парохде из Самары, кто-то едет и из более отдаленных мест. Все сходят на берег, и тут мы объявляем аукцион: предлагаем сейчас же, не посмотрев биеннале, вернуться обратно на персональном катере и получить от нас за это гонорар — 1000 рублей. Вместо множества произведений искусства — только одно и еще денежный приз. При этом, если желающих уехать за 1000 рублей много, мы начинаем торг на понижение. Кто готов уехать за 900 рублей? За 800? И так далее.

Следующая акция: «Полет в помет» — предлагается наступить в коровью лепешку. Опять торги: я сделаю это за 2000 рублей, а я за 1500, а я готов за 1000 рублей и так далее.

Еще переплыть через отвратительное болото. В конце, прямо перед отплытием зрителей обратно в Самару — «Прощальный поцелуй»: мы предлагаем поцеловать неизвестные губы человека, спрятанного за ширмой. Примерно десять таких акций.

Все это будет сопровождаться нашей программной речью, и ее задача — представить все таким образом, чтобы люди не обиделись, с радостью приняли участие в аукционе, были взволнованы нашим щедрым предложением. Мы раздаем деньги налево и направо за приключения, которые могут произойти с любым в деревне: наступить в коровью лепешку, упасть в куст крапивы, поцеловать незнакомца — есть что вспомнить.

С. Г.: Какие философские идеи ты включаешь в ваш дискурс?

Д. Н.: Так или иначе, у нас происходит обращение к теории. Что касается моих интересов, я специализировалась на гносеологии. Очень люблю Канта. Для искусства и для жизни больше всего поддержки можно получить от философии Делеза, из марксизма и психоанализа. В целом меня больше интересует философия, чем теория искусства, хотя и неправильно их разделять. Мне нравится аффективное отношение к искусству, художественная критика этому мешает.

Отдельно нужно упомянуть Ницше. Должно быть заметно по драматизму ночей, что они несут в себе ницшеанский след. Ницше наполнил философию витальностью: мы такую задачу ставим перед собой в искусстве и разворачиваем положение, согласно которому мы делаем что хотим. Нам есть что хотеть, поэтому есть что делать. Мы имеем право на свободный волевой акт, основанный на нашем желании, и ему подчинено Движение Ночь. Когда нас впирает какая-то затея, тогда и происходит ее реализация. Главным маркером удачной находки является возникающий демонический хохот — значит, идея

что надо и будет нас заряжать. У нас есть энергетическая сцепка, которая очень важна.

Темная вода: подготовка, тема безумия и любовный аффект

В 1975 году голландский художник Бас Ян Адер задумал переплыть Атлантику на своем небольшом судне. Эта акция должна была стать завершающей частью триптиха «В поисках чудесного». На борту было все необходимое, но уже после трех недель пути художник перестал выходить на связь. Его яхту обнаружили через десять месяцев, а его самого больше никто и никогда не видел.

С 4 на 5 июня Движение Ночь устроило акцию «Темная вода», суть которой заключалась в том, чтобы после захода солнца отправиться в плавание по запретному водохранилищу большим караваном на лодках, плотках, шинах, матрасах, связанных вместе. Конечно, смелая и загадочная история голландского художника не могла не присутствовать в качестве одной из отсылок этого действия.

Акция «Темная вода» не могла состояться без серьезной подготовки, уже хотя бы потому, что была связана с риском для жизни. Сам этот процесс — составление списка в Гугл-документах, сбор денег на двухместные лодки, позиция «пар» и ожидание прогулок под луной с серенадами — уже был действием, направленным на объединение людей.

Потому что акция становится таковой именно с первых минут подготовки. Поэтому, при кажущейся схематичной простоте действия, ее почти невозможно повторить.

О подготовке, аффекте, литературных параллелях «Тёмной воды» рассказывает член оргкомитета Движения Ночь.

С. Г.: У Фуко в «Истории безумия» есть фрагмент о Корабле дураков: «Безумец заперт на его борту, словно в тюрьме, побег из которой невозможен; он — всецело во власти реки с тысячью ее рукавов, моря с тысячью его путей, их великой переменчивости, не подначальному ничему. Он —

узник, стоящий посреди самой вольной, самой широкой из дорог»⁴. Насколько участники «Темной воды» были во власти этой «реки» Фуко?

Д. Н.: Мне не кажется, что «Темная вода» — это корабль дураков. Потому что хоть мы и дурачимся, но никакого дезорганизованного безумия не происходит. Возможно, из-за того, что я плотно занималась организацией, — а с этой точки зрения ночь была сложная, — у меня не было ощущения, что нас отправили куда-то не по нашей воле и что мы безумцы, которых вытолкнуло общество плыть дальше по течению. У этой ночи другие задачи, довольно гедонистические. Этот проект делался в рамках программы «Эскапизм», которая проходила в ЦТИ Фабрика этим летом. Мы сами ушли от этого мира наслаждаться ночной феерией. Это был акт неповиновения, отказ от будней. Мы ушли в море наслаждаться красотой темной воды.

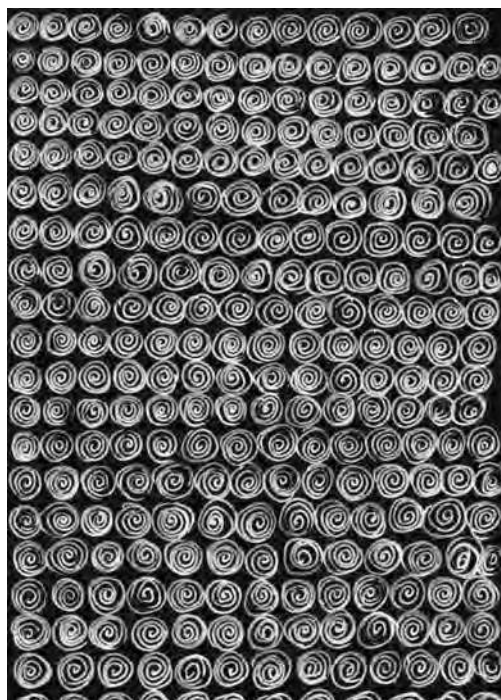
Здесь все завязано больше на сознательном гедонизме, чем на невключенности нашего безумия в мир. Это внутренняя потребность и предложение товарищам разделить прекрасное мистическое приключение. В этой ночи нет отчаяния, хотя стихия сопротивлялась нам, и все шло не совсем так, как мы фантазировали, но эта непредсказуемость — часть Ночей. В данном случае это был ураган — ветер, дождь. Но они создали эффект — ночь была устрашающая. Многие, кто знал о нашей акции, утром беспокоились — не погибли ли мы, все ли в порядке?

С. Г.: Ваша подготовка имеет два измерения: с одной стороны, работа, связанная со списками и таблицами, структурированием, алгеброй, и, с другой, романтическая идея разбить людей на пары.

Д. Н.: Ты все правильно увидела, так и есть. Любой проект, любая выставка, фильм, концерт требуют серьезной подготовки. Несмотря на сложную организацию, сопряженную с большим количеством возни, я всегда думаю о том, что в итоге люди окажутся вместе в одной лодке, влюбятся, подружатся, получат единственный опыт, который никогда больше не будет повторен.



«Холодная ночь», 2015. Парк Покровское-Стрешнево 17 января 2015. Куратор Ярослав Алешин. Рисунок концепта, 2018.



«Ночная маза», 2017. Мастерская Анастасии Рябовой на улице Вавилова, 65а, 26 марта 2017. Куратор Влада Ведьмовская. Рисунок концепта, 2018.

С. Г.: То есть реинактмент невозможен, я правильно понимаю?

Д. Н.: Ну не знаю, столько еще несделанных Ночей... Может быть, когда-нибудь мы повторим ту или иную Ночь, но пока я не вижу в этом смысла.

У проекта и так есть общая рамка, которая повторяется из раза в раз — ночь и движение. А содержание всегда новое. Галереи и музеи тоже не повторяют выставки, хотя непонятно — почему? Вполне могли бы.

Это, кстати, излюбленный наш прием — повторять форму и менять содержание. Еще до Движения Ночь мы со многими будущими участниками сделали проект «<10 — больше десяти», совершенно одинаковых выставок по всей Москве⁵. Еще один прием — создание произвольных институций. Например, проект, где любой предмет может быть объявлен моими галереями:

подошва, балкон, банки, лицо, волосы, холодильник, так далее. В них проходят выставки.

Изначально мы думали, что Движение Ночь будет работать как институция, внутри которой куратор делает проект, являющийся произведением этого человека. Например, Никита Кадан, с которым мы делали «Ночь в лесу», работал с этой ночью как со своим произведением, выставлял потом документацию и так далее⁶. Сейчас идея с куратором естественным образом отпала, у нас просто есть оргкомитет, который занимается ночью, в его состав каждый раз входят разные люди.

С. Г.: Если Движение Ночь задумывалось как институция, то на практике процесс подготовки акции зачастую никак не связан и никак не контролируется какой-либо институцией, весь он держится на неформальных связях. Павел Митенко в статье про ак-

ционизм называет такую ситуацию «Искусство сообщества»⁷.

Д. Н.: Обычно да, но не сейчас. Сейчас мы готовим проект для Ширяевской биеннале. Здесь есть место свободе, но и делать что угодно мы не можем, нам нужно согласовывать действия с кураторами.

Часто нет особых причин делать проекты с институтами, если их можно сделать своими силами. Но иногда институция предоставляет возможности, которых у нас нет. Например, у Ширяевской биеннале есть форма — номадическое шоу, в которое мы встраиваем акции. Если бы мы не вступили в эти отношения, возможности реализовать такой проект не было.

Иногда бывает, что нас приглашают в проект, но мы не можем согласовать идею. Например, пару лет назад нас позвали принять участие в выставке в Вене, где мы предложили сделать «Темную воду». Организаторы отказались, сославшись на нормы безопасности. Они сказали, что участники могут погибнуть в ходе акции и что они не могут взять на себя ответственность. В общем-то многие наши ночи могут не соответствовать нормам безопасности или еще чаще — представлениям об этически допустимом высказывании. Я же считаю, что наши идеи часто связывают с мнимыми рисками. Страх, что кто-то свалится в воду и утонет, — это параноидальный бред. Я не верю, что это возможно в большей степени, чем любая другая случайность.

В институциях есть параноидальный элемент. У нас есть много спокойных лаконичных затей, которые могли бы быть реализованы в музеях (например, «Ночь без движения», «Ночь сна» или «Ночь страшных историй»). Но эти же затеи обычно и не требуют никаких институциональных ресурсов, поэтому мы просто действуем самостоятельно.

Институции — это часть организационного процесса или вопрос ресурсов. Как, например, в случае «Темной воды», — транспортировка лодок, приглашение участников, финансы. Это неважно и забывается сразу, а ночь останется.

С. Г.: Место — запретная зона? Это не случайно?

Д. Н.: Выбор пал на запретку только из-за того, что рядом был дачный дом, который мы использовали как базу. Нам подходил объем водоема: не слишком большой, не слишком маленький, без течения. Было неважно, запретное оно или нет. В итоге ничего не случилось, не было охранников. Мы не идем целенаправленно к неприятностям.

С. Г.: В сказке «Иди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» главный герой, Андрей-стрелец, находит именно это — нечто. С этой минуты его жизнь кардинально меняется, исполняются любые его желания, удовлетворяются все потребности, он обретает защиту. Но прежде он находит свою любовь, горлицу-волшебницу Марью-Царевну, которая его всему тому и научает.

Акции Движения Ночь, в том числе «Темная вода», строятся на мощном любовном аффекте, охватывающем участников. В Фейсбуке в группе «Темной воды» пишут: «Моя жизнь теперь уже не будет прежней, мы так поменялись с этой секунды, после этой акции». Ощущение, что находят это «не знаю что, не знаю где» примерно посреди запретного водохранилища.

Д. Н.: Любовная энергия очень могучая. Как человек, который способен любить и любить сильно, испытывать страсти, я эту энергию использую в творчестве. Это принципиально, что любовь должна быть в моей жизни, быть мощной и экстатической, даже если это сопровождается несчастьями. Наверное, это катализатор жизненных сил. Хотя, может, это и заблуждение, наверняка можно действовать и без любовного аффекта.

Ночь — это время любви.

Может показаться странным, что мы напрямую с темой любви и секса не работаем. Первое, что многим приходит на ум, когда они слышат про Движение Ночь — это идея сделать оргию, но до сих пор не было необходимости так топорно работать с этой темой.

Страсти проявляются в ночах другим образом, без непосредственного секса. Это, кстати, теоретически более точно. Даже когда у нас была «Ночь сна», она была строгая, без шалостей.

С. Г.: А как же «Ночная маза» (2017), где вас связывали?

Д. Н.: Эта и связанная с ней «Ночь без движения» (2017) не были эротическими напрямую. Очень долго прорабатывалась эта затея и разделилась в итоге на две ночи, которые дали интересное сочетание. В «Ночной мазе» участников обездвигивали внешние силы, профессиональные бандажисты, которые потом ушли, оставив всех нас связанными. Эта ночь была очень веселая и бодряя, никакой эротики.

В другой, «Ночи без движения», все обездвигивались сами. Это был отказ от движения, сведение его к минимуму — такая ставилась задача перед участниками. Ты же не можешь остановиться до конца: моргаешь, смотришь, стучит сердце, кровь бежит по венам, ты дышишь. Каждый сам сводил к минимуму свои движения в той мере, в какой считал нужным. Одна участница пыталась вступать в разговор с другими, объясняя это тем, что она все равно не делает ничего. Но вообще эта ночь была очень красивая. В какой-то момент множество тихо сидящих людей создали напряжение в пространстве, такую торжественную красоту. Это одна из моих любимых ночей.

Саша Грач

Родилась в 1990 году в Чебоксарах.

Поэт. Переводчик. Художник книги, гравер.

Живет в Москве.

Движение Ночь

Московская художественная группа,

основана в 2015 году Варварой Геворгизовой и Анастасией Рябовой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Юркин Ю. Движение Ночь. Работы года 2017 // *aroundart.org*, 22 февраля 2018. Доступно по http://aroundart.org/2018/02/22/raboty-goda-2017/#dvizhenie_noch. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 10 октября 2018.

² Движение Ночь. Законы Ночи и Эстетическое законодательство // *Разногласия* № 4 (май 2016). «Опухший глаз. Комиссия по этике». С. 31–49.

³ Сайт Движения Ночь размещен в гугл-таблицах по https://docs.google.com/spreadsheets/d/1er-3GHmQH-4JnEC58ZrFpgyUM3de2y3Qb8udQ_5-pNeI8/edit#gid=455770295.

⁴ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Перевод с французского Ирины Стаф. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 21.

⁵ «>10 — больше десяти» (май 2013). Сайт по <http://overten.net/>.

⁶ См. Кадан Н. В темноту: о трех разрывах // *Художественный журнал* № 95 (2015). С. 18–23.

⁷ Митенко П. Как действовать на виду у всех? Московский акционизм и политика сообщества // *Новое литературное обозрение* № 124 (2013).



Наталья Жукова, Екатерина Волкова, Дарья Юрийчук (zh_v_yu) «Ландшафт для мертвой собаки», 2017. Культурный центр ЗИЛ, 16 декабря 2017. Исполнение: Герман Строганов, Наталья Жукова, Дарья Юрийчук. Фото Маргарита Денисова.

Дарья Юрийчук

Как танцевать политически?

Одна из линий критики современного танца — упрек в деполитизации: терапевтически-досуговое времяпрепровождение вместо общественных перемен¹. Но его история связана как раз с освобождением: избавившись от необходимости быть виртуозным, он определяет себя через фундаментальное недоверие к хорошо заученным движениям², что позволяет ему найти более интересный путь — производства знания и новой реальности.

Современный танец, не вписавшийся в концептуальное искусство, обратил внимание на сферу, гораздо более близкую его домену: тело и чувственный опыт. Сегодня же, в связи с интересом к материальности³, когда внимание к чувственному опыту становится все более важным и актуальным, у танца появилась надежда стать признанным в качестве одного из значимых способов познания.

Моя идея политизации практик, ассоциирующихся с современным танцем, предполагает реконцептуализацию чувственного и инструментализацию аффекта: танец помещает себя в ткань образного⁴ и, оперируя виртуальными телами, организует управляемое аффектом пространство. Такое внимание к микрособытиям тела можно назвать *микрохореографиями*, противопоставляя их большим хореографиям, «орнаментам масс», подчиняющим своей структуре. Микрохореографии (важна их множественность) — идея хореографии, которая вместо дисциплинарности предлагает возможности. Она позволяет представить стратегии ускользания от уже готовых предписанных сборок тела не только в поле танца, но и в повседневности: вместо того, чтобы соответствовать ей, мы можем использовать их как инструмент картографирования собственного движения и чувственного опыта.

Подобные подходы к современному танцу исследуют авторы сборника «Посттанец»⁵ по материалам конференции, прошедшей в современном танцтеатре (MDT) в Стокгольме 14–16 октября 2015. Конференция была организована директором театра Даниэлем Андерссоном, теоретиком танца Андре Лепеки и директором танцевальной компании Кулльберговский балет Габриэлем Смитом при участии хореографа Мортена Спонберга. Во введении Андерссон утверждает, что век постмодернистского танца подошел к концу, и призывает поразмышлять о том, что приходит ему на смену. Он предлагает участникам конференции обсудить открытый концепт посттанца. Так, например, согласно Ане Вуянович, хореографу, которая представляет посттанец как поле сборки мышления, видения и движения — это танец, включающий в себя знание о танце, разработанное *think-dance* (концептуальным танцем, который задавал вопросы о самом себе, формулировал собственные проблемы и решал их). Посттанцу не нужно доказывать свою интеллектуальность, он ставит своей задачей пересмотреть и расширить область знаний, открыв ее всему, что не касается рационального мышления: аффективности, интуиции, телесным ощущениям⁶. Она подчеркивает, что благодаря этому посттанец — феминистское предприятие, потому что он ускользает от парадигмы западного рационализма как домена белого гетеросексуального мужчины. Роза Брайдотти отмечает связь кризиса идеи рациональности, главного эпистемологического основания западного философского дискурса, с возрождением женских движений и дебатов по «женскому вопросу», которые сопровождаются отказом от классических представлений о человеческой субъективности: «Вера в уникальную, саморегулируемую и внутренне нрав-

ственную силу человеческого разума является неотъемлемой частью этого высокого гуманистического вероучения»⁷, идет рука об руку с репрезентализмом, индивидуализмом и гуманизмом — доктриной, которая сочетает идеи биологического, дискурсивного и морального превосходства человека («man») над всеми прочими (и заодно наделяет его властью определять, кто и что считается разумным).

Катарина Хейлс в статье «Познание всюду: подъем внесознательного познания и издержки сознания» отмечает общность тенденций, связанных со сдвигом культурной формации, которая проявляется во внимании к внесознательному познанию и бросает вызов не только рациональности, но и привычной концепции познания в целом. Категории сознательного и бессознательного она противопоставляет когнитивному внесознательному, для которого нет смысла в «смысле» — оно оперирует на нижних уровнях организации и недоступно для самоанализа⁸. Внесознательное познание — расширенное за границы мысли

познание. Познание здесь — широкий термин, подразумевающий в том числе сложное моделирование и решение информационных задач. Поэтому для познания не обязательно индивидуальное сознание, оно может быть локализовано не только в индивиде, но и в системе. Муравейник, улей — примеры таких систем. Но не все материальные процессы можно считать когнитивными. Так, сход ледника, например, не является когнитивным процессом, поскольку действует не как часть сложной адаптивной системы. Когнитивные же системы (как сознательные, так и внесознательные) используют эволюционную динамику, адаптивные и многосоставные, их части сообщаются непрерывными петлями обратной связи, они демонстрируют результаты, которые невозможно предсказать и которые превышают сумму их частей.

Главная мысль Хейлс: познание — гораздо шире человеческого мышления: и животные, и природные системы, и технические устройства заняты процессами понимания и интер-



Наталья Жукова, Екатерина Волкова, Дарья Юрийчук (zh_v_yu) «Ландшафт для мертвой собаки», 2017. Культурный центр ЗИЛ, 16 декабря 2017. Исполнение: Герман Строганов, Наталья Жукова, Дарья Юрийчук. Фото Маргарита Денисова.

претации. Эти интерпретации пересекаются и накладываются друг на друга, существенно влияя на сознательные и бессознательные интерпретации людей. Познание тогда становится всеобщей деятельностью людей, животных и технических устройств: многих видов агентов, вносящих свой вклад в богатую экологию наслаивающихся друг на друга интерпретаций. Такой эпистемологический сдвиг в понимании того, что познание не равно мышлению, позволил бы танцу создать свою эпистемологию. Современный танец редко имеет своей единственной целью получение конечного эстетического продукта. Разнообразные лаборатории, посвященные изучению различных аспектов «жизни в теле», исследования движения и работа с композицией как с системой — виды практик интерпретации и познания.

Ана Вуянович в своей статье для аргументации близких по духу идей ссылается на теорию воплощенного сознания пионеров энктивизма Умберто Матурана и Франсиско Варела. Их идеи были впервые сформулированы в книге «Воплощенный разум»⁹. Основное внимание здесь уделяется взаимозависимости восприятия, познания и действия. В своей более радикальной версии этот подход понимает восприятие не как внутренний механизм работы с репрезентациями действительности в сознании, но как генеративный процесс. Авторы книги «Сенсомоторная жизнь: проект энктивизма»¹⁰ развивают идеи энктивистов, разрабатывая понятие сенсомоторной жизни — это «жизнь, которую мы проживаем в то время, как занимаемся делами, оцениваем наше окружение, организуем нашу деятельность», жизнь, погребенная под смыслами, в действительности проходит в бесконечных телесных процессах восприятия, в конкретных действиях и движениях, а не в отдаленном уединении мозга, совершающем серии вычислений.

Нерепрезентационные методологии имеют тоже немало общего с многообразными практиками современного танца. В сборнике¹¹, который создатели определяют как «селф-хелп пособие для страдающих от эпистемологического кризиса среднего возраста», предлагаются различные методологии, синтезирующие разнообразные теоретические перспек-

тивы, касающиеся практик, действий и аффективности. Усталость от структуралистского наследия заставляет представителей этих теорий с подозрением относиться ко всем попыткам раскрыть символический смысл и вместо этого обращать свое внимание на другие, более практические формы производства знания. Опираясь на перформативные подходы к реляционному действию, постфеноменологическую и делезианскую философию, нерепрезентационные исследования делают ставку на телесные практики и запутывания, воплощенные действия. Особое внимание уделяется тому, как жизнь формируется и получает свое выражение в разделяемом опыте, повседневных практиках, внесознательных триггерах, практических навыках, аффектах, взаимодействиях и чувственных диспозициях. Движения всех типов, в том числе происходящие на уровне восприятия, являются социальными действиями, генеративными и преобразующими. Нерепрезентативные методологии отталкиваются от того, что знание перформативно (то есть не дано, а возникает в процессе встречи-взаимодействия и трансформирует реальность) и берет на себя ответственность за те изменения, которые производит.

У танца и нерепрезентационных методологий общие цели — демократизация, деиерархизация, деколонизация знания. Они призваны помогать в борьбе с синдромом самозванства, критикой «птичьего языка» совриска и высокого порога входа в академию (поэтому эта статья должна была бы быть написана совсем другим языком). В этом смысле танцевальные воркшопы, на которых практикуется создание горизонтальной и безопасной среды принимающего сообщества, главная цель которого не столько танец, сколько создание способов коммуникации (где есть место анархизму, активизму, феминистской и квир повестке и тому подобному), более продуктивны, чем обсуждение постгуманизма в европейских университетах носителями [академического] английского языка, которые вопреки темам обсуждения продолжают воспроизводить колониальную логику. Эпистемологический сдвиг, на который обращает внимание Хейлс, невозможен без реформации академии и способов производства знания вообще.

Один из экспериментов, позволяющих помыслить такую трансформацию академического знания — «Лаборатория чувства»¹², лаборатория спекулятивного прагматизма Эрин Маннинг и Брайана Массуми. Их задача — установление связей между философией (владеющей техниками генерации знания) и политикой (внимательной к непосредственно проживаемым качествам существования), хотя соотношение теории и практики трудно оценить, а результаты такого эксперимента требуют отдельного исследования.

Практики действительно важны, когда речь идет о критике академии, но еще и с точки зрения противодействия идеологиям. Согласно Эндрю Хьюиту, автору книги «Социальная хореография», идеология должна быть понята как воплощенная практика, а не просто абстрактная форма сознания¹³. Практики, через которые идеология входит в наши тела, описывал еще Фуко: «...целая совокупность целесообразностей, техник и методов: дисциплина царит и в школе, и в армии, и на заводе. Дисциплина и чрезвычайно рациональные техники господства <...>. Не говоря уже о колонизации с ее режимом кровавого господства; это всесторонне продуманная, безусловно намеренная, осознанная и рациональная техника». При этом он подчеркивает их рациональность: «Власть разума — кровавая власть»¹⁴. Медицина и политика охватывают почти все поле нормализующих телесных практик, ограничивая пересборки тел несколькими предзаданными границами. Социальная хореография же позволяет не только осмыслить, но и предписывать социальный порядок, принимая, таким образом, участие в конституировании и реконституировании общества. Социальные трансформации не могут происходить только дискурсивным способом: если идеология входит в телесную практику, важно, чтобы изменения, реконституирование тоже происходило посредством последней.

Примером такого отпечатка идеологии в теле может послужить перформанс Татьяны Гордеевой и Екатерины Бондаренко «Остановка зимним вечером у леса». В нем тело становится поверхностью, на которую проецируются культурные и символические объекты: оно испещряется надписями — участницы ри-

суют на коже друг друга метки, фиксируя, что бы хотели изменить в своем теле. Так, Татьяна Гордеева хотела бы линию прогиба в позвоночнике (лордоз) — потому что у «балетных» она пропадает — это след культуры, отпечатанный на теле, он прочерчивает границу тела, которое создавалось когда-то. Вместо того чтобы представить свое тренированное тело балерины, Татьяна с помощью действий переопределяет его в соответствии с собственной перспективой, идущей вразрез с той дисциплинарной практикой, которая оставила отпечаток на ее теле, продолжая, таким образом, его производить.

Аннмари Мол и Джон Ло в статье «Воплощенное действие, осуществленные тела: примеры гипогликемии»¹⁵ показывают, как практики определяют границы тел: они намечают переход от субстанциальных концепций тела к процессуальному телу, которое мы делаем. Согласно Мол и Ло, тело не сохраняет единство само по себе каким-то естественным образом. Сохранять себя целым, в каждый момент пересобирать себя в своих границах — одна из задач тела. Тело-которое-мы-делаем — это исполняемое тело. Но если тело пересобирается каждый раз заново, можно ли представить стратегию ускользания от уже готовых предписанных сборок? Таким экспериментальным полем, лабораторией новых сборок может стать современный танец. Танец как лаборатория разработки новых практик для повседневности может разорвать порочный круг повторения привычных форм и отношений, определяющих повседневность, и проиграть новые. Но чтобы стать такими практиками переопределения телесных границ, современный танец должен переосмыслить себя, спустить тактики на уровень тела и восприятия и представить себя как неотчуждаемую хореографию, производящуюся вместе с телесностью, которая актуализирует виртуальное как сферу возможностей и соединяет мышление, видение и движение в единый когнитивный процесс.

Такой подход, политизирующий чувственное, позволяет снять дуализм разума и тела, присущий современному искусству и концептуальному танцу. Карен Барад разрабатывает постгуманистический перформативный подход, который смещает фокус с вопросов

соответствия между описаниями и реальностью к материальным практикам (практики, действия и акции). Согласно Барад¹⁶, ни понятия, ни вещи не имеют границ без взаимодействий — интраакций, в которых эти границы производятся. Границы определяются в процессе отношений конфигураций материи, в том числе границы человека и тела. Танец, владеющий инструментами такого аффирмативного развенчания оппозиции ума и тела (в отличие от, например, концептуального искусства), способен пересмотреть перформативное производство знания с позиций материальности, поскольку тело непосредственно производит материальное знание и трансформирует реальность. Эпистемологическая связь с чувствующим телом, обусловленным сексуальностью, эмпатией, аффективностью и желанием, воспринимающим мир с точки зрения конкретной локальной истории, добавляет телесным перформативным практикам политическое измерение.

Мэри Дуглас в «Чистоте и опасности» описывает отношения, через которые институт социальных табу утверждает границы тела как такового: тело формируется политическими силами, заинтересованными в том, чтобы удерживать его в установленных границах, границы тела становятся границами социального. Согласно Дуглас, неподвижность границ держится на представлении о том, что пронцаемо и непронцаемо. Границы сами по себе уязвимы, поэтому их непронцаемость и неподвижность связаны с чувством безопасности. Дуглас приводит в пример концепцию девственности, выражающую в некоторых культурах совершенство тела именно благодаря его непронцаемости¹⁷. Саймон Уотни развивает¹⁸ ее идею в контексте гомосексуальных практик: негетеронормативные сексуальные практики маркируют гомосексуалов как «нечистое» как раз потому, что эти практики ставят под угрозу конвенциональные представления о том, как, каким образом одни границы пронцаемы, а другие нет.



Наталья Жукова, Екатерина Волкова, Дарья Юрийчук (zh_v_yu) «Сад», 2018. Премьера на Ночи перформанса в студии перформативных искусств Сдвиг в Санкт-Петербурге 27 октября 2018. Фото Полина Назарова.

Современный танец демонстрирует разнообразные способы переосмысления телесных границ. Ксавье Ле Руа, Метте Ингвартсен или, например, Дана Мишель меняют наши представления о том, как может выглядеть и двигаться тело. Особенно интересна игра с проницаемостью телесных границ, которую можно было бы описать в терминах множественного тела Мол: «Тело — не четко определенное целое: оно не замкнуто, но обладает полупроницаемыми границами. <...> эти активные тела не изолированы. Напротив, их границы расплывчаты. Они взаимодействуют и порой частично сливаются с окружением»¹⁹. Согласно Мол, парадигмальная активность тела-в-действии — не наблюдение, а метаболизм. Границы метаболического тела полупроницаемы — грань между внутренним и внешним неустойчива. Примером могут послужить спектакль «Никаких аплодисментов дерьму» Флорентины Хольцингер, в котором перформер изрыгает синюю рвоту на тело танцовщицы, или спектакль «Жидкости» компании Ваухаус, в котором тела, обмазанные слюзой, «растворяются» друг в друге. Другой способ перемещения телесных границ — расширение их на то, что телом не считается, мотивированный вопросом Харауэй «почему наши тела должны заканчиваться кожей». Так, например, в «Ландшафте для мертвой собаки» мы с Наташей Жуковой и Катей Волковой работаем с разными материалами, пытаясь создать коммуникацию между человеческим и нечеловеческим и, продлив свою чувственность за пределы тела, обнаружить чувственность материалов.

В ситуации подвижных телесных границ особенное внимание стоит обратить на отношения тела и среды. Психолог Дж. Дж. Гибсон, разработавший новую глобальную теорию восприятия в «Экологическом подходе к визуальному восприятию»²⁰, предлагает концепцию экологического зрения, подразумевающую, что органом зрения является не только глаз, но все тело: человек может подойти к рассматриваемому объекту, обойти вокруг, — движение выступает существенным аспектом зрения и восприятия. Тело, наделенное способностью чувствовать (в том числе он говорит о телах животных), и окружающий мир тесно связаны друг с другом и не суще-

ствуют одно без другого. Для Гибсона также важен отказ от картезианского пространства физической науки, которое не отличает животное от всех прочих объектов: «Геометрическое пространство — это чистая абстракция. <...> Признаки глубины имеют отношение только к живописи <...> Пространство — это миф»²¹. Взамен картезианства он предлагает описывать окружающее в терминах медиумов, субстанций и поверхностей.

Эрин Маннинг такое взаимное определение тела и среды описывает понятием тело-мир. Она критикует сторонников концепции тела как вместилища или резервуара²². Вместо этого она рассматривает взаимодействие тела и среды как топологические наслоения — поля, в которых не очерчивается четкая граница, но резонирует индивидуация. Тело-мир — это сложное чувство-ассамбляж, действующее сквозь разные среды. Теория Маннинг интересна также пристальным вниманием к средовой осознанности. В статье «Оживление в мире текстур»²³, написанной совместно с Брайаном Массуми, речь идет об аутическом восприятии, не различающем человеческое и нечеловеческое (например, звук деревьев и человеческую речь), это восприятие текстур мира без дискриминации, присутствие с полем-становлением, внимательное к желаниям этого поля, неопределенность в том, где начинается и заканчивается тело, где проходит граница между воображением и опытом. Хотя авторы описывают восприятие людей с РАС, они подчеркивают, что у нейротипичных тоже бывает такой режим, хотя они часто игнорируют или уменьшают его роль.

Подобные представления тела, хотя, кажется, чуть менее радикальные, можно найти у Хосе Жилиа применительно к описанию танцующего тела. Его концепция пространства тела — это кожа, простертая в пространстве, превращающаяся в пространство, создающая экстремальную близость вещей и тела. Жиль замечает сходства в том, как актер трансформирует сценическое пространство или гимнаст продлевает пространство, соприкасающееся с поверхностью его кожи — с брусьями, матами и просто поверхностями, на которые ступает, создавая отношения соучастия, столь же интимные, как и его отношения со

своим собственным телом. Во всех этих случаях возникает новое пространство, которое Жиль называет пространством тела. Это телесное расширение, подобное тому, которое описывают теоретики медиа, Жиль переворачивает «с ног на голову»: не медиа расширяет тело, но пространство тела находит свои новые границы в медиа или любом другом расширении: «Кожа больше не ограничивает живое собственное тело, но расширяется во внешнее пространство: это и есть пространство тела»²⁴. Рассуждения Жили созвучны с отказом Маннинг от концепции кожи как контейнера, устанавливающей четкую границу между внутренним и внешним, в котором взаимодействие понимается как встреча двух замкнутых объектов/сущностей человек-человеку, человек-предмету (human-to-human, human-to-object). Вместо этого Маннинг предлагает поставить в центр отношение как проявление третьего пространства, открытого для опыта. Это третье пространство, или интервал не ограничивается взаимодействиями. Отношение вкладывает опыт в него таким образом, что в нем возникает что-то большее, чем сумма частей. Тянуться к чему-либо, согласно Маннинг, — основа отношений опыта, чувствования вместе с миром, процесс преодоления напластований-слоев как актуальных, так и виртуальных, складывающихся в ассамбляж чувствующего тела в движении.

Термин Катарин Хейлс когнитивное внесознательное позволяет вообразить тело с подвижными границами и все, с чем оно взаимодействует, как целую систему, поскольку он не указывает, происходит ли познание внутри ментального мира участника, между участниками или внутри системы в целом. Грегори Бейтсон предложил переопределить сознание и посмотреть на него не как на способность мозга, а как на нечто присущее всему телу и окружающей среде. Единица выживания — не просто человек, но человек в очень определенной среде. Микрохореографии — принцип проектирования таких систем, создающих среды, предполагающие сборки тел, которые от этих сред зависят. Микрохореографии могут взять на вооружение кибернетические теории информации, теории систем и экологические философии. Такой подход помогает переосмыслить и роль зрителя, ко-

торый мыслится не как наблюдатель, а как часть системы.

Фокус на конструировании зрительского опыта — важная тенденция посттанца. Но в отличие от репрезентационалистских концепций, которые мыслят тело как медиум для передачи эмоций от танцовщика к зрителю (надеясь, что это происходит без каких-либо искажений), посттанец конструирует ситуации посредством аффектов. Аффект, будучи автономным и внеличным, генерирует в созданной хореографом среде определенные отношения и процессы.

Найджел Трифт, исследователь нерепрезентационных теорий, подчеркивает важность исследования тела для социальных наук именно из-за его аффективных возможностей²⁵. Внимание к аффекту и его производным — настроению, страсти, эмоции, интенсивностям и чувствам — трансцендирует человека, фокусируя на отношениях между живыми, неодушевленными объектами, нечеловеческим. Согласно Спинозе, аффект связан со способностью действовать: печаль ослабляет способность к действию, а радость увеличивает ее — все ощущения тела связаны с сознанием и с действием. «Под аффектами, — пишет Спиноза, — я разумею состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний»²⁶. Делез, развивая идею Спинозы, проводит параллель с удовольствием и желанием: желание внелично, а удовольствие — это то, как человек пытается приспособить его. Аффект в этом смысле тоже внеличный, а эмоция — попытка субъекта проинтерпретировать свой аффект. Поэтому не мы утверждаем идеи в себе, а идеи самоутверждаются в нас. Аффект, таким образом, будучи автономным, лежит в основе эмоций и действий, а танец становится местом сборки тела, идеи и аффекта.

Лора Маркс в своей статье об иерархии чувств²⁷ описывает аффект как территорию, где конвенции перестают действовать. Аффект понимается как территория свободы: это ощущение потенциала виртуального — широкого круга возможностей, одна из которых может быть вызвана. Аффект возникает

из-за разрыва в непрерывности опыта. В силу этого он имеет критический потенциал нарушать клишированные нарративы повседневности. Маркс так описывает действие аффекта: сначала образуется виртуальный разрыв, потом приходят эмоции, и только затем вы определяете их источник. Пример, который она приводит, связан с запахами: кто-то проходит мимо, оставляя запах духов ее матери, и аффект, ощущение материнского присутствия, возникает еще до того, как приходит воспоминание о матери.

До осознания происходит и телесная реакция. И Катарина Хейлс, и Брайан Массуми упоминают о правиле полсекунды: восприятие ручки чашки запускает импульс в мышцах за полсекунды до того, как принято сознательное решение взять чашку. Тот же механизм активируется, когда субъект видит, что кто-то другой выполняет действие. Такие импульсы также необходимы для усвоения абстрактных концепций: прежде чем перейти в область сознания, они проходят через телесные состояния и действия. Это замечание заставляет нас по-новому посмотреть на роль зрителя: «...ощущение, нерациональное переживание. Оно попадает в нас, минуя сознание, поэтому вызывает реакции, к которым мы не готовы и не привыкли»²⁹. Зритель сталкивается с реакцией собственного тела, разделяющей чувственный опыт танцовщиков.

Теоретик современного танца Бояна Цвеич в книге «Хореография проблем: концепции выражения в современном танце и перформансе» рассматривает ключевые вопросы современного танца через философию Жюль Делеза, Бенедикта Спинозы и Анри Бергсона. Цвеич показывает, как хореографы от хореографирования эмоций (быть собой, выражать себя, свои чувства и эмоции — как, например, Марта Грэм; метакинезис, который описывает Джон Мартин) переходят к хореографированию аффектов, от самовыражения к конструированию ситуации, которая эти аффекты генерирует. С аффектами работает, например, шведская хореограф Метте Ингвартсен. Она экспериментирует с материальностью и телом, опытом, и работает с аффектами и ощущениями, как с социальными/культурными объектами. Аффект наполняется социальным смыслом, поскольку виртуальные пережива-

ния, которые он вызывает, актуализируются³⁰. Присутствие аффекта иногда качественно равно присутствию сообщества. Метте Ингвартсен отмечает, что работа с аффектами возможна, поскольку они — предличные, предсознательные импульсы, которые еще не стали эмоциями или чувствами³¹.

Уничтожая конвенциональные хореографии, ставя перспективу чувственного познания в свой приватный горизонт, мы возвращаем себе свои тела. Микрохореографии, которые могут быть интегрированы в повседневность как инструмент активного и генеративного внимания, не требуют от нас быть танцорами. Они, скорее, указывают на то, что мы все танцоры, и хореографы, способные управлять своими микрохореографиями. Тropicку к этой идее танец активно прокладывает начиная с 1970-х годов. Самая базовая единица движения — шаг, виделся тогда самой демократичной практикой социальной хореографии, доступной практически всем, благодаря чему стал парадигмой танца постмодерн: «Может ли эта ежедневная практика — ходьба — быть обращена в процесс, престапующий рамки обыденного?»³² Танец может пойти дальше, изобретая новые практики, адекватные современному состоянию материального мира, когда «культурное» перестает быть символической средой, а расширяется и приводится в действие в области наших перцептивных практик, и превращается в ресурс, а не норму.

ПРИМЕЧАНИЯ:

Публикация подготовлена в ходе работы (№ 18-05-0048) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2018–2019 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации 5-100.

¹ Пример дискуссии, содержащей аргументацию для подобного рода критики — недавняя дискуссия Софронов Е. et al. Физкультура в искусстве // *aroundart.org*, 28 сентября 2018, доступно по aroundart.org/2018/09/28/fizkultura-v-iskusstve/. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 23 ноября 2018.

² Brandstetter G. Choreography As a Cenotaph: The Memory of Movement // *ReMembering the Body: Body*

and Movement in the 20th Century. Edited by Gabriele Brandstetter, Hortensia Volckers, Bruce Mau, Andre Lepecki. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2000.

³ Например, исследования, объединенные под понятием материального поворота: акторно-сетевая теория, различные плоские онтологии, постгуманизм и новый материализм, — переносящие внимание с дискурсивного, перформативного, лингвистического на материальное, физическое, физиологическое. Материальность имеет особое значение и в контексте визуальных исследований, поскольку понимание постгуманистического мира связано не со значениями, но с перцептивным, сенсорным опытом.

⁴ Ткань визуального — основной предмет интереса Джулианы Бруно, для которой образы подобны пленке или коре, отслаиваются от поверхностей вещей. Поверхность, таким образом, становится интерфейсом между чувственно познаваемым миром и субъектом, тканью, населенной образами-посредниками между нами и реальностью.

⁵ Andersson D., Edvardsen M., Spångberg M. (eds.) Post-dance. MDT: Stockholm, 2017.

⁶ Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, a Self-Interview // Post-dance. P. 44–67.

⁷ Braidotti R. Envy: or With Your Brains and My Looks // Men in Feminism. Edited by Alice Jardine. New York: Routledge, 1987. P. 233–241. Перевод Лины Казаковой.

⁸ Hayles K. N. Cognition Everywhere: The Rise of the Cognitive Nonconscious and the Costs of Consciousness // New Literary History vol. 45 no. 2 (Spring 2014). P. 199–220.

⁹ Varela F., Thompson E., Rosch E. (eds.) The Embodied Mind. Cambridge: The MIT Press, 1991.

¹⁰ Di Paolo E. A., Buhrmann Th., Barandiaran X. E. Sensorimotor Life: An Enactive Proposal. Oxford: Oxford University Press, 2017.

¹¹ Vannini Ph. (ed.) Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research. New York: Routledge, 2015.

¹² SenseLab—A Laboratory for Thought in Motion, доступно по senselab.ca/wp2/about/.

¹³ Hewitt A. Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham: Duke University Press, 2005.

¹⁴ Фуко М. Пытка — это разум // Интеллектуалы и власть. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 73

¹⁵ Мол А., Ло Дж. Воплощенное действие, осязаемые тела: пример гипогликемии // Логос том 27 номер 2 (2017).

¹⁶ Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.

¹⁷ Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. М.: КАНОН-пресс-Ц и Кучково поле, 2000. С. 233.

¹⁸ Watney S. Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

¹⁹ Мол А., Ло Дж. Воплощенное действие. С. 246–249.

²⁰ Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.

²¹ Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 28.

²² Manning E. Always More Than One: Individuation's Dance. Durham: Duke University Press, 2013.

²³ Masumi B., Manning E. Coming Alive in a World of Texture // Dance, Politics & Co-Immunity. Edited by Siegmund G., Hölscher S. Zürich: Diaphanes, 2013.

²⁴ Gil J. Paradoxical Body // TDR vol. 50 no. 4 (2006). P. 23.

²⁵ Thrift N. Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect. London: Routledge, 2008.

²⁶ Спиноза Б. Этика. Минск и Москва: Харвест и АСТ, 2001. С. 455.

²⁷ Marks L. Thinking Multisensory Culture // Paragrap vol. 31 no. 2 (July 2008). P. 123–137.

²⁸ Hayles K. N. Cognition Everywhere. P. 204.

²⁹ Плохова Д., Портянникова А. Тело — медиум: диалоги «Айседоринного горя» // Художественный журнал № 103 (2017). С. 110–115.

³⁰ Marks L. Thinking Multisensory Culture. P. 134.

³¹ Ingvartsen M. (ed.) The Making Of The Making Of. Brussels: Nadine, 2006.

³² Брандштеттер Г. Хореография как кенотаф. Перевод Кати Ганюшиной, доступно по roomfor.ru/choreography-as-cenotaph.

Дарья Юрийчук

Родилась в 1992 году в Москве.

Исследовательница визуальной культуры.

Художница, практикующая хореографии, танцы, взаимодействия в коллаборации zh-v-yu.

Живет в Москве.

Анастасия Вепрева «Выставка-реконструкция»,
2018. Персональная выставка в ДК Розы, Санкт-
Петербург, 2018. Фото автора.

ЧЕСТЬ И СЛАВА ВАМ

*Две и одна из сериала
цвет. фарфор Красное Замоскворечье*



Лизавета Матвеева

Самоорганизация для себя

*«Нам придется признать, что нет ничего,
что могло бы спасти организаторов.*

*Никакое моральное вознаграждение
не достигается с помощью формирования
культурных институций или обмена
искусством и идеями.*

Порой это вознаграждение само по себе.

Порой это сопротивление.

Мы делаем это, потому что мы этого хотим.

И потому что мы нуждается в этом.

*Нет простого способа,
чтобы разрешить это противоречие»¹.*

В последние годы в российском дискурсе все чаще поднимается тема так называемых самоорганизованных пространств: artist-run, независимые, альтернативные, самоинициированные, project-based, свободные, открытые — это лишь несколько характеристик подобных проектов, используемых в этом контексте.

Мой персональный интерес к данному рода площадкам возник параллельно с очередным бумом организованных художниками инициатив в Петербурге в 2013–2014 годы — сначала я наблюдала за происходящим со стороны, потом, благодаря приглашению Петра Белого заниматься новым запуском уже тогда легендарной галереи «Люда», была вовлечена во внутренние процессы одного из них, а затем в 2015-м присоединилась к амбициозному исследовательскому проекту «Открытые системы: опыты художественной самоорганизации в России, 2000–2015» Музея «Гараж», посвященному российским artist-run пространствам 2000-х.

Прежде чем говорить об актуальных проектах, по сей день существующих в Петербурге, важно хотя бы вкратце вспомнить их корни. Квартирные выставки в СССР — пря-

мая предтеча того, что мы можем наблюдать сегодня в мастерских или других ставших публичными пространствах. За квартирниками 1970–1980-х последовали перестроечные и постперестроечные сквоты, большая часть которых давно осталась на страницах истории, но в Петербурге все же сохранился один пример, постепенно трансформировавшийся из анархической территории в полноценную институцию, — «Пушкинская-10». Основанный в 1989-м году сквот объединил местных художников, музыкантов и других представителей андеграунда и стал для них настоящим домом и рабочей средой. После долгого противостояния с городской администрацией обитателям «Пушкинской» все-таки была официально отдана часть здания, где до сих пор базируются мастерские, галереи, выставочные залы, клубы, Школа современного искусства «Гайддея», международная художественная резиденция и Музей неконформистского искусства, образованный в 1998-м году. На сегодняшний день творческий центр привлекает множество туристов и гостей города и принимает у себя проекты как своих резидентов, так и авторов со стороны.

Другая важная локация на карте независимых пространств Петербурга — некоммерческая галерея «Борей», основанная в 1991-м году кругом единомышленников с целью создания демократичной выставочной площадки, открытой для как уже состоявшихся, так и для молодых художников, и также, как и «Пушкинская-10», ставшая настоящей «взрослой» институцией, которую поддерживает в том числе и Комитет по культуре. В «Борее» помимо пяти выставочных залов есть кафе, киноклуб, дизайн- и фотостудии, издательство, книжный магазин и художественный салон. Инициированная своими для своих площадка сегодня хоть и объеди-

няет примерно тот же круг людей, активно формирует программу событий, вовлекая новых художников извне. Как правило, это вовлечение происходит через буквально паразитирующую на «Борее» самоорганизованную галерею-группу «Parazit», которая основалась в небольшом борейском коридоре в начале 2000-х и с тех пор делает выставки каждые две недели. Члены группы — это все те, кто приходит на регулярные встречи объединения и приносит работы. За почти 20 лет своего существования «Parazit» принял около 150 художников, как профессиональных, так самоучек.

В 2007-м году студенты Академии им. А. Л. Штиглица Анастасия Шавлохова, Иван Плющ и Илья Гапонов задались целью найти пространство для мастерских, где они могли бы работать, принимать гостей и делать выставки, — так возникла Открытая студия «Непокоренные». Галерея и десять мастерских — их занимают три постоянных резидента (Илья Гапонов, Иван Плющ и Ирина Дрозд), а остальные сменяются. Так, в разные годы в «Непокоренных» работали Татьяна Ахметгалиева, Андрей Горбунов, Илья Гришаев, Кирилл Макаров, Ася Маракулина, Семен Мотолянец, Вероника Рудьева-Рязанцева, Алена Терешко и другие. Кроме проектов на своей территории, участники сделали ряд выставок на других площадках как в Петербурге, так и в Москве, а также в прошлом году отметили свое десятилетие в Московском музее современного искусства. В настоящее время, после некоторого затишья, студия возвращается к активной выставочной деятельности и регулярной сменяемости постояльцев, а ее делами занимается уже новый координатор — выпускница Смольного Факультета свободных искусств и наук Вероника Никифорова.

Три вкратце описанных пространства активно формируют события в современном городском пространстве, хоть и сохраняют, как говорят, «дух старой школы» — эти площадки, как, впрочем, и предшествующие им советские квартирные выставки, были организованы по причине нехватки физических мест для показа и бытования искусства. Проекты 2010-х годов, на мой взгляд, имели своей целью восполнить отсутствие пространств

коммуникации. Именно поэтому многие из современных площадок становятся территорией для показа экспериментальных и неоконченных работ, старых или как бы стыдных (как это было с разовой выставкой-акцией галереи «Agile» Екатерины Соколовской и Никиты Селезнева, на несколько часов оккупировавшей арендованную газель и объединившей «невошедшие» проекты разных художников, по какой-то причине раннее не прошедшие внутреннюю авторскую цензуру), чтобы сформировать дискуссионное пространство. Так и группа «Parazit» больше соответствует духу современных самоорганизаций — участники этого объединения буквально формируют среду для общения, устраивая встречи-обсуждения каждую вторую субботу. Удивительно, что сегодня, в эпоху повсеместной коммуникации посредством социальных сетей и разного рода медиа, самым ценным, желаемым и часто недостижимым становится именно возможность живого человеческого общения.

Есть мнение, что художники самоорганизуются по принципу дружеских отношений, но, на мой взгляд, это не всегда так, потому что если бы так было, такие инициативы превращались бы в очередной междусобойчик (что нередко и происходит). Намного чаще, по-моему, они объединяются, ведомые коллективным чувством равнодушия — единомышленники, осознающие свою зависимость от институций, системы или ее и их отсутствия и стремящиеся к независимой деятельности. Независимость — всегда от чего-то или вопреки чему-то.

Как было сказано выше, мой интерес к подобного рода площадкам возник в первой половине 2010-х годов вместе с очередным всплеском artist-run пространств в Петербурге. 2014-й стал важным годом для локальной художественной среды, поскольку здесь проходила 10-я международная биеннале современного искусства Манифеста. Хоть биеннале и стала большим разочарованием для местных профессионалов, все же она привнесла в город тот необходимый мировой контекст, включенными в который хотели стать петербургские художники. Именно благодаря такого рода глобализации местные начали прибегать к использованию уже существующих об-

щепринятых моделей artist-run spaces и открывать свои площадки, где как петербургские, так и интернациональные посетители могли увидеть локальное искусство, не представленное на самой Манифесте, актуальное и независимое. К слову, в рамках публичной программы биеннале куратор Иоанна Варша одной из главных локаций выбрала именно квартирную «Грязную галерею» на улице Марата, на тот момент несколько снизившую свою художественную активность, но до этого генерирующую мощную деятельность пусть и для своей ограниченной тусовки. Конечно, помимо «Грязной галереи» в 2000-е были и другие пространства, как, например, галерея «Белка и Стрелка», организованная художниками Виталием Пушницким и Дмитрием Пиликиным на чердаке старого петербургского дома в центре города, или галерея «Сельская жизнь», образованная художника-

ми Маней Алексеевой и Борисом Казаковым в их доме в Деревне художников в Коломьях. Эти площадки были местом притяжения локального сообщества — здесь показали свои проекты Петр Швецов, Петр Белый, Ольга Флоренская, Лиза Морозова, Вова Лило, Владимир Козин, Олег Котельников, Евгений Юфит, Сергей Денисов. С аналогичной целью в 2008 году Петр Белый впервые — всего на год — открыл галерею «Люда», чтобы делать персональные выставки петербургских художников. Подобного рода независимых пространств крайне не хватало в городе — дружественных мест, где можно было оперативно показать свою новую работу, не было. Но благодаря инициативам отдельных художников деятели художественной среды сумели не только представить свои проекты, но и познакомиться лично и с творчеством друг друга.



Группа Север-7 уничтожает объекты после проекта «Башни», 2014. Санкт-Петербург. Фото Виктор Юльев. Предоставлено авторами.

Но, возвращаясь к 2014-му году и влиянию Манифесты на происходящее в Петербурге, нужно сказать, что ярким открытием для местного художественного сообщества стала база «Север-7» одноименной группы. Хотя она была организована еще в 2013-м году как пространство для самоидентификации участников и формирования коммуникативной среды, ее официальный выход из изоляции произошел именно в рамках параллельной программы биеннале. Сама группа уже тогда характеризовала себя как семью с нарушенной коммуникацией, где важны не выставка или проект как итоговый результат, а взаимодействие, возникающее между участниками в процессе совместной работы. «Север-7» стала живым воплощением реляционной эстетики, и чем дольше существует группа, тем больше художников она вовлекает в свои проекты. «Север-7» сменила семь пространств, где устраивала открытые мастерские, галереи и даже бар. Выставки и перформансы, организованные группой, объеди-

няют молодых художников Петербурга и часто становятся для них первой публичной площадкой. Последние два года «Север-7» занимается Школой активного рисования и перформативного позирования, образованной на базе практических занятий Леонида Цхэ в Академии Художеств и постепенно вышедшей за пределы территории вуза. Школа — это сеансы совместного рисования и позирования, где стерты границы между художником и моделью — позировать и рисовать может любой участник. Эти встречи посещают как сами участники «Север-7», так и студенты Академии или друзья группы: Петр Швецов, Федор Хиросигэ, Саша Зубрицкая и многие другие. Так, группа «Север-7» из крайне закрытого сообщества трансформировалась в открытое объединение друзей и единомышленников.

Параллельно с «Север-7» во время работы Манифесты в Эрмитаже актуальный контент генерировало еще одно пространство, организованное в бывших гаражах скорой помо-



Нестор Энгельке на коллективной выставке «Порнофактура», 2013. Север-7, Санкт-Петербург. Предоставлено группой Север-7.

щи, — «Bobby gallery». Александр Белов, Марья Дмитриева, Влад Кульков и Алина Ушакова сняли помещения на два сезона и устраивали выставки каждые две недели. Инициаторы проекта объединились не впервые — до этого они курировали чердак в креативном пространстве «Четверть». «Bobby gallery» завершила свое существование выставкой в новой галерее «Люда», для которой этот проект стал стартом.

После Манифесты в этот же год помимо «Люды» открылась еще Лаборатория «Интимное место» (важно, что это именно «Лаборатория», а не лаборатория, поскольку куратором пространства был объявлен лабрадор Гвидон), а в 2015 — галерея «Вертикаль» в пустой шахте лифта Дома культуры «Роза» от группы «Что Делать» в пространстве «Арт-Муза», откуда его очень скоро выгнали, как говорят, по звонку ФСБ, и он переехал в новое место. Летом 2015-го прошли два уличных групповых проекта: «Фантомная выставка», организованная художником Михаилом Заикановым на Васильевском острове, и Канонерская экологическая биеннале, устроенная художниками Ильей Орловым, Натальей Краевской и Екатериной Михатовой на известном и пока пустынном Канонерском острове. В прошлом году биеннале прошла во второй раз.

Вторая версия галереи «Люда» просуществовала три года и стала площадкой для привозных в Петербург проектов: из Омска, Калининграда, Перми, Воронежа, а также Норвегии, Франции, Украины, Швеции, Финляндии и так далее. Новая «Люда» была нацелена на выполнения функции институции — показ современного независимого искусства из-за пределов Петербурга, искусства, которое не демонстрирует ни один музей или галерея города. Амбиции институции и ресурсы независимого пространства, как правило, плохо сочетаются, поэтому галерея просуществовала недолго, последние месяцы довольно заметно отходя от изначально намеченной стратегии и размывая свою идею.

Лаборатория «Интимное место» стала территорией взаимопомощи и взаимовыручки — выставочный план формировался открыто через доступный любому желающему google-doc. Поместив свой проект в кален-

дарь, каждый участник предлагал свою помощь остальным, тем самым выставки и другие события — чтения, ужины, конференции, дискуссии, мастер-классы, скрининги, перформансы — делались совместными усилиями. «Интимное место» до сих пор живо как пространство, но сейчас, к сожалению, там почти ничего не происходит.

Дом культуры «Роза» существует и сегодня на своей третьей по счету локации — это база Школы вовлеченного искусства «Что Делать», там же регулярно проводятся выставки, как художников, близких или связанных с ДК или «Что Делать», так и абсолютно сторонних. Часто независимые площадки оказываются изолированными от общих художественных процессов или представителей других тусовок, но сегодня в деятельности ДК наблюдается размыкание своих привычных границ — «Что Делать» приглашает на свою территорию проводить выставки самых разных акторов художественной жизни Петербурга. Например, в данный момент там проходит выставка группы «Parazit» — такое было сложно представить еще два года назад.

Своего рода выход за границы четко сформированного сообщества — 7-я независимая ярмарка современного искусства, инициированная группой «Север-7» и ее соратниками. Кочующая ярмарка доступного искусства объединяет художников самого разного бэкграунда, формируя тем самым платформу для горизонтального взаимодействия художника и зрителя (коллекционера) без посредничества галерей. Ярмарка изначально была организована именно по причине всеобщего недовольства и отсутствия какой-либо поддержки со стороны институций и в особенности местных галерей — художникам элементарно нужны были деньги, и они решили сами продавать свое искусство по низким ценам. Эта инициатива создала прецедент и привлекла внимание тех, кто не очень интересовался авторами, находящимися за пределами системы, — часть из них пригласили галереи, кого-то стали активно покупать местные коллекционеры, а кто-то начал впервые показывать свое искусство именно на ярмарках и сейчас участвует в выставочных проектах. Кроме того, маленькие ярмарки «Север-7» послужили толчком для создания

более масштабной, институциональной, но все еще демократичной ярмарки в Музее уличного искусства, которая в октябре этого года прошла во второй раз.

Самоорганизованные площадки стирают границы между производителем и потребителем искусства. Как правило, те, кто их организует, и являются зрителями, и наоборот, участники производят смыслы для самих себя, поэтому в подобных местах редко сталкиваешься с цензурой или самоцензурой. Аудитория так мала, что фильтровать контент нет необходимости. Это территория, где вседозволенность существует как позиция² и следствие свободных рыночных отношений, но она же от них зависима. Сложившаяся социополитическая ситуация не оставляет нам иного выбора, кроме как объединяться и делать что-то вместе. Сегодняшние самоорганизованные инициативы — это возврат к прежним формам коллективности, но с современным фокусом на индивидуализм. Объединенные одной идеей или

целью соратники уже необязательно должны придерживаться общих взглядов во всем — чем больше сосуществует мнений, тем разнообразнее становится их деятельность. Здесь встречаются разные силы, страхи, желания, потоки информации, капиталы, отношения и развлечения³.

Еще в середине 2000-х Чарльз Эше много говорил и писал о необходимости трансформировать институции в некий текучий, меняющийся организм, где вероятно все, что только можно вообразить в рамках закона⁴. Размышляя, какими должны быть институции будущего, Эше по факту описывает независимые пространства — даже институции хотя бы быть самоорганизациями, хотя институции, по Делезу, обладают преимуществом множества силовых отношений, которых нет в самоиницированных проектах. Независимые пространства также зависят от институций, как и институции от них, — это созависимость. Институции учатся у *artist-run spaces*, как быть современными, а последние занимаются кри-



Пространство Открытой студии Непокоренные, Санкт-Петербург, 2014. Архив Открытой студии Непокоренные.

тикой институций и с течением времени либо естественным образом прекращают свое существование, либо сами институционализируются и становятся полноправными участниками системы.

Существующий в России режим вынуждает самоорганизовываться и объединяться из-за отсутствия какой-либо институциональной поддержки — художникам приходится самостоятельно формировать профессиональную демократичную среду солидарности и взаимовыручки. Бум независимых пространств сменился затишьем, но все же остается несколько площадок, на чьей территории можно увидеть актуальное петербургское искусство, не загнанное в узкие рамки системы. С 2016-го года активными генераторами проектов остаются Коммунальная галерея «Егорка», устроенная художницами Аней Терешкиной и Настей Макаренко на территории их квартиры, и галерея «FFTN» площадью 4,5 квадратных метра, курируемая художниками Ильей Гришаевым и Ириной Аксеновой. «Егорка» — пространство априори интимное. Искусство располагается в спальнях, коридоре, на кухне и в ванной, смешивается с бытом и жизнью, становится ее частью, принимает ее формы. «FFTN» — галерея двух-трех зрителей, при большем скоплении людей выставки смотреть невозможно, да и они часто носят эскизный или инсталляционный характер — это территория эксперимента, который непременно находит обратную связь.

И «Егорка», и «FFTN» образовались как площадки для формирования среды для диалога. Аня Терешкина и Настя Макаренко — художницы, переехавшие в Петербург из Омска, очевидно, почувствовали нехватку коммуникативного пространства и решили самостоятельно его сформировать. В своем манифесте они пишут о том, что выставки возникают из разговоров друг с другом, с гостями, друзьями. Когда Илья Гришаев инициировал «FFTN», он объяснял название галереи, ссылаясь на теорию Уорхола о пятнадцати минутах славы, но трансформируя ее в пятнадцать зрителей — у каждого художника есть свои пятнадцать зрителей. И выставки, которые делаются в этом пространстве, каждым создаются для своей преданной аудитории. Здесь, как и в остальных вышеперечисленных

пространствах, все подчинено необходимости работать вместе, будь это сообщество друзей или единомышленников. Важны не только отношения между участниками, но и процесс — процесс сосуществования. Самоорганизации часто основаны на наивных, идеалистических представлениях о том, какими они должны быть, впоследствии эти ожидания нередко трансформируются под влиянием реальности и приводят к скоротечности подобных инициатив. Сложно предполагать, что проекты, полностью основанные на энтузиазме, будут существовать продолжительное время — одни появляются и исчезают, другие возникают и перетекают во что-то новое. Сегодня самоорганизацией может быть не только физическое пространство галереи, но и спонтанные выставки в публичных пространствах, зины, новые медиа (как, например, журнал «Крапива»), вечеринки, ярмарки, библиотеки и школы. На мой взгляд, важно понять, что мы самоорганизуемся и делаем все эти, казалось бы, бесперспективные проекты для самих себя, — не нужно питать себя иллюзиями, что это нужно кому-то, кроме нас.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Verwoert J. All the Wrong Examples // Self-Organized. London: 2013. P. 132.

² Pierce S. A Politics of Interpretation // Curating Subject. London: 2011. P. 159–173.

³ Borgen M. The Inner and Outer Form of Self-Organization // Self-Organized. London: 2013. P. 42.

⁴ Esche C. Temporariness, Possibility and Institutional Change // Place of the Public Sphere? Berlin: 2005. P. 138.

Лизавета Матвеева

Родилась в 1991 году в Архангельске.

Критик, куратор. Сооснователь независимой ярмарки современного искусства в Санкт-Петербурге, куратор ярмарки SAM Fair в Музее уличного искусства. Куратор сезона 2018–2019 проекта «Старт» ЦСИ Визавод. Координатор международной программы резиденций для художников и кураторов CEC ArtsLink Back Apartment Residency. Живет в Санкт-Петербурге.



Михаил Карикис «Нетипичный протест», 2018. Кадры из видео. Произведено по заказу Амбрелла кино и видео, Миддсброским институтом современного искусства и галереей Уайтчепел, Лондон. Предоставлено автором и галереей Уайтчепел.

Елена Конюшихина

Мы все — вымершие виды

Михаил Карикис

«Нетипичный протест»

Галерея Уайтчапел, Лондон

18.08.2018–6.01.2019

Михаил Карикис создает аудиовизуальные инсталляции и перформансы, часто объединенные коллективным переживанием места посредством создания звуковой композиции, придающей пространству скульптурную плотность.

«Нетипичный протест» (2018) — это история Михаила Карикиса о будущем, рассказанная от лица небольшой группы семилетних детей. Она началась с посещения художником начальной школы Мэйфлауэр в восточном Лондоне. В течение года он работал вместе со школьниками над созданием одноименного фильма («Нетипичный протест»), поднимающим вопросы о личной ответственности каждого перед окружающей средой, миром. По замыслу художника размышления участников должны были строиться вокруг детского фантастического романа английского поэта и писателя Теда Хьюза «Железная женщина» (1933), в котором женщина-супергерой дарит детям таинственную силу — шум, способный изменить мир. Шум резонирует с коллективным воем существ, пострадавших от загрязнения планеты. Дети становятся агентами совершающейся звуковой революции — наделенные силой, они способны изменять форму вещей и материальный мир, проникать на фабрики и атаковать взрослых своими требованиями немедленных действий. Итак, по просьбе художника, школьники вообразили и в режиме свободной импровизации, используя вокализацию, музыкальные инструменты и игрушки, репродуцировали звук из книги. В ре-

зультате вокальная композиция приобрела уникальные визуальные формы — трансформирующийся кинетический ландшафт. Вынесенная за кадр техническая сторона процесса сопровождалась искусственной вибрацией, приводящей в движение металлическую тарелку с белой насыпью, отчего ландшафт все время менялся. Подвижность среды (способность «двигать горы») для художника является метафорой социальных изменений, которые принесет следующее поколение. Какая трансформирующая сила может производить звук? Постановкой этого вопроса Михаил Карикис обнажает свою революционную позицию¹. В «Нетипичном протесте» лишенные реальной политической силы дети получают право на радикальное действие и перестройку действительности.

Протест детей и художника выражается не в классической форме — ниспровержение через разрушение. Производимый ими шум трансцендентен и передается через прикосновение. Мы не видим жертв загрязнения, перед нами нет никаких прямых доказательств и свидетельств катастрофы, реален только звук — мы слышим голоса животных. Сопротивление Карикиса принимает акустическую форму, выраженную коллективным несогласием. Социально вовлеченное искусство художника таким образом избегает фактической документальности и эксплуатации социально значимых тем, напротив, он конструирует искусственное аудиовизуальное художественное пространство с разными временными диапазонами. Оно



делится на этап подготовки — время в классе, когда дети обсуждают проблемы загрязнения окружающей среды и абстрактное темное время действия протеста. Темноту прорезают небольшие детские фигуры в ярких камуфляжных масках, разбивающие границу недоступности зрителя прямым столкновением face-to-face. Маска в данном случае служит средством мимикрии и консолидации с группой существ — источником шума. Из этого разделенного жеста несогласия, объединенного деперсонализированными сущностями, складывается то, что Донна Харауэй назвала «родом» (kin)² — не обусловленная родословной или генеалогией общность с другими (животными). По сути, это жест сопротивления эгоцентричной машине потребления.

Если для Маркса наиболее революционным классом сначала была буржуазия, потом пролетариат, то в интерпретации Карикиса наиболее прогрессивный класс — это дети, наиболее чувствительные к окружающей среде. И если раньше шла борьба за господство над ресурсами, что сопровождалось повсеместным опустошением среды, то новое поколение настаивает на ее присутствии, видимости. Его целью является признание за природой («зеленым миром») онтологического статуса живого, дышащего

существа, равного human being. Как раз шум в работе Карикиса ведет к тому самому метафизическому прорыву в сознании, с помощью которого можно изменить мир.

Итак, постоянными элементами работы Карикиса являются: среда, коллектив и звук.

Среда

— социально значимое место, где формируются пучки связей: школа, завод, дом, район (часто окраины) и прочее в том же ряду. Поскольку степень личной привязанности к месту того или иного коллектива очень высока, то такая среда предельно сенсительна, содержит высокую степень концентрации эмоций, поэтому находится в зоне риска, как и сами формирующие ее сообщества. Например, в видеоработе «Дети беспокойства» (2013–2014) действие происходит в Долине Дьявола в Лардерелло, в южной части Тосканы. Это место — насыщенное одновременно индустриальным прошлым и живой природной формой — является их домом. Данте черпал вдохновение посреди этих «кипящих» пейзажей для описания Ада «Божественной комедии». Карикис сталкивает два временных диапазона, на этот раз мифологическое и настоящее.

История места в «Нет никакого страха» (2016) схожа с тосканской и также имеет индустриальное прошлое. Действие фильма разворачивается на юге Лондона, где слабо налажена коммуникация с центром, поэтому герои художника, местные подростки, оказываются замкнуты в пригородных ландшафтах. Они устраивают рейвы на открытых территориях, название работы отсылает к одной из их песен о страхе перед будущим. Ответ подростков — бесстрашие. Как в «Нетипичном протесте» и «Детях беспокойства» протестующим классом оказываются дети, поскольку их будущее под угрозой. Политическая непредставленность (невидимость) оборачивается открытым бунтом.

В «Меловой фабрике» (2017) средой Карикиса становится завод Рикагаку по производству мела на окраине Токио. Почти все работники завода имеют ограниченные умственные способности. Художника привлекла история, случившаяся здесь в 1960 году, когда на временную работу были наняты два

подростка с психическими расстройствами. По истечении договорного срока сотрудники завода выступили в поддержку молодых коллег и настояли на их включении в команду. Этот исторический прецедент — протест рабочих против устоявшейся системы и положительный исход — стал отправной точкой размышления Карикиса. Фильм художника демонстрирует повседневные будни рабочих, процесс производства мела и постепенное преобразование рабочего пространства с помощью звука и цвета.

Коллектив

— сообщества в зоне риска, обладающие потенциальной способностью к трансформации действительности, то есть к протесту. Дети, подростки, животные, инвалиды — тот, кто обыкновенно политически невидим и непредставим. Художник передает им право на действие, проявляющееся в коллективном производстве шума. Таким образом, беззвучное, глухое становится транспарентным и включается в гражданский оборот. На примере «Меловой фабрики» оппозиция включения-исключения работает как противопоставление труда и инвалидности, которые в конце концов размываются благодаря совместному жесту сопротивления.

Звук

— инструмент, орудие несогласия групп в зоне риска в сенсительной среде, «эмоциональный барометр», измеряющий степень восприимчивости. Звук у Карикиса синонимичен голосу или шуму, обладает мощной трансформирующей и коммуникативной силой. С одной стороны, посредством звука члены группы художника меняют, создают и переделывают действительность, с другой, образуют это самое сообщество и коммуникацию внутри него. Слышать звук — значит быть избранным, так как шум исходит извне, в этом смысле он пугающий, поэтому жуткий, эта «жуткость» хайдеггровская в том смысле, что неизведана и устрашающа. В «Нетипичном протесте» дети получают дар слышать шум от супергероя, в «Детях беспокойства» они сами являются источником звука, который невозможно идентифицировать, в «Ме-

ловой фабрике» звук в целом является организующим началом биоритмов завода.

Погружаясь в социальное взаимодействие с группами в зоне риска на сенсительной территории, Карикис реализует собственную ответственность по отношению к миру, глушит внутренний барометр и страх перед будущим, делегируя дееспособность, чей революционный потенциал лежит в акустическом измерении. В этом действии по производству шума происходит процесс эмансипации (по Рансьеру), то есть «верификация равенства» какого угодно существа с каким угодно другим³, чья аргументация не опирается на речевую практику, подразумевающую разделение на способных говорить или нет, а лежит в поле разделяемой слуховой восприимчивости организмов. Таким образом «род» (kin) осуществляет процесс политической субъективации. Как когда-то пересеклись разрозненные идентичности рабочих, впоследствии названные пролетариями, ради обретения места в политической системе, так и герои Карикуса в акте групповой солидарности заявляют о своей радикальной позиции в «нетипичном» протесте. И эта новая сила, согласно художнику, способна «двигать горы».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. пресс-релиз к выставке Михаила Карикиса «Нетипичный протест».

² Харауэй Д. Антропоцен, Капиталоцен, Плантациоцен, Ктуллуцен: создание племени // Художественный журнал № 99 (2016). С. 8–15.

³ Рансьер Ж. На краю политического. Перевод с французского Бориса Скуратова. М.: Праксис, 2006. С. 101.

Елена Конюшихина

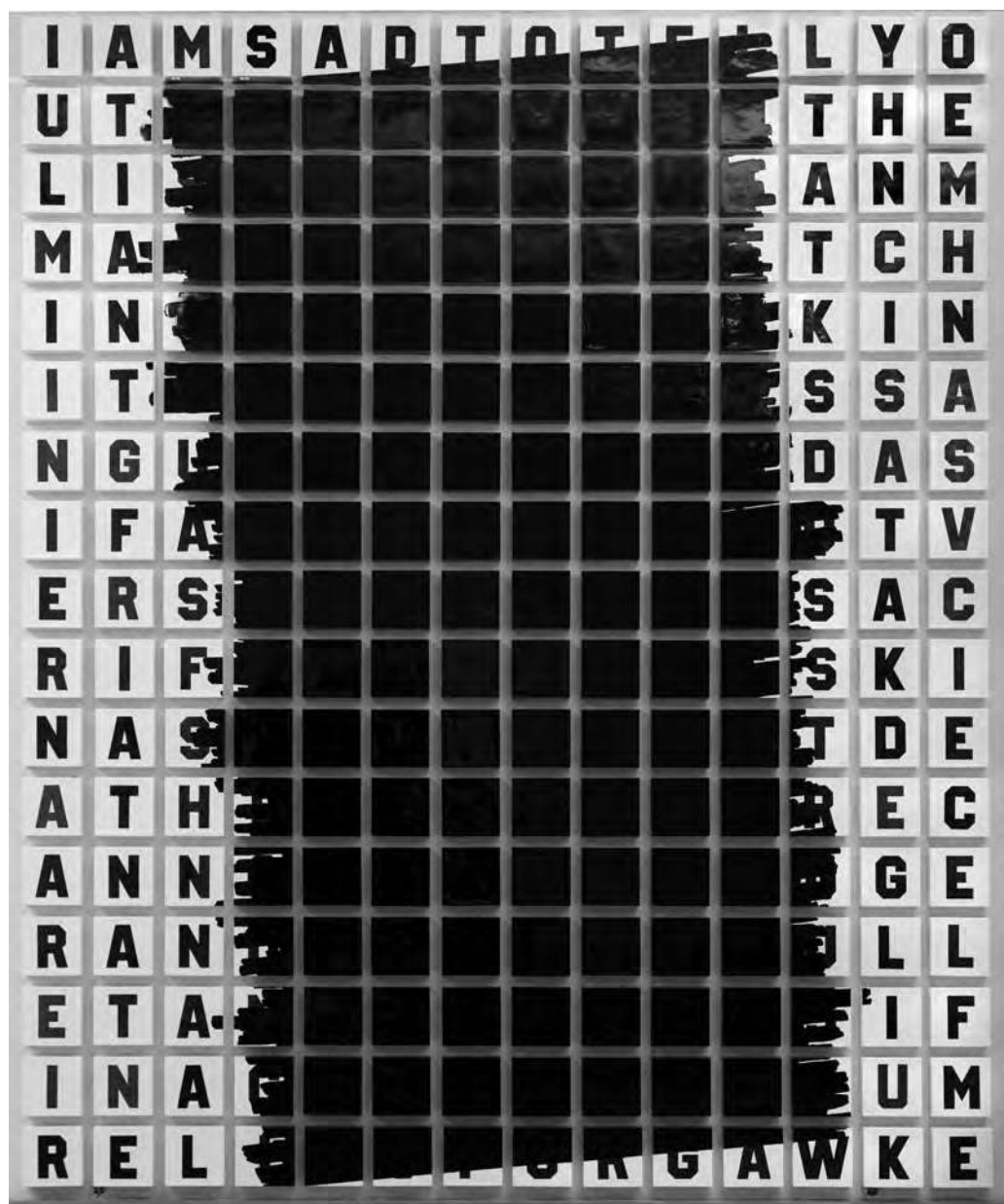
Родилась в 1992 году в Москве.

Критик, куратор. Участник кураторской мастерской «Треугольник»;

один из кураторов проекта «Точка отсчета»

в рамках V Московской международной биеннале молодого искусства в ЦТИ Фабрика, куратор проекта «Голоса» при участии Международного Мемориала в галерее АЗ.

Живет в Москве.



Ольга и Олег Татарицевы «Запределами», 2018. Предоставлено авторами.

Злата Адашевская

Заточение автора

Ольга и Олег Татаринцевы
Запределами

Галерея pop/off/art, ЦСИ Винзавод
24.11–08.12.2018

Свой новый проект «Запределами» Ольга и Олег Татаринцевы представили прошедшей осенью в галерее «pop/off/art». Уже своим названием предвещая тему границ, а также мифологическое преобразование привычных языковых структур, экспозиция презентует перевод в разные медиа письменных высказываний российских поэтов и писателей в условиях тюремного заключения по политическим причинам. Среди них — Достоевский, Салтыков-Щедрин, Хармс, Мандельштам, Гумилев, Шаламов, Бродский, Солженицын и Даниэль. Настолько же, насколько различны сами авторы — и как художники, и как носители социально-политических идей — различаются и приведенные Татаринцевыми высказывания. Отношение к своему положению и ситуации в стране, построение текста и даже его формат — от личного письма близким до поэтического произведения — все эти критерии ведут, скорее, к какофонии разноголосицы, чем к слиянию в гармоническую симфонию. Очевидно, что отбор текстов не имел своей целью свести все речевые фрагменты к цельному высказыванию — гласу репрессированной русской интеллигенции. Художники сохранили разнообразие высказываний — голоса сливаются в общий гул, но именно в этом звуковом сумбуре они не несут сообщения. Так наше сознание воспримет эти тексты, если мы прочтем их один за другим, а затем попытаемся разом воспроизвести в памяти. Но от нас не требуется это усилие — экспозиция Татаринцевых проделывает эту работу за зрителя в буквальном смысле: с потолка выставочно-

го зала свисают лианы проводов, на приближительном уровне голов посетителей завершаясь динамиками, из которых непрерывно звучат устные декламации отобранных текстов. Динамики прокручивают свою речь, и чтобы прослушать в отдельности каждый, требуется подойти к одному из источников звука и целенаправленно сосредоточить свое внимание на конкретном голосе. В целом же зал наполнен полусшепотом перебивающих друг друга параллельных потоков слов и смыслов.

Напрашивается отсылка к одному из недавних проектов Татаринцевых «Вместо музыки», чье название апеллировало к анонимной статье «Сумбур вместо музыки» в советской газете «Правда» — ее авторство приписывалось самому Сталину. Эта разгромная критика оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» положила начало гонению формализма в искусстве со стороны официальной культуры СССР. Как известно, изначально русский авангард резко отделялся от буржуазного искусства и шел рука об руку с революцией, но в процессе стабилизации советской политики он был объявлен «антинародным». В дальнейшем все приближающееся к абстракции искусство подвергалось большому или меньшему репрессиям — вопрос лишь в степени гонений в разные периоды истории СССР. Само отсутствие внятного и доступного широкому массам призыва «за» советскую власть — приравнялось к высказыванию «против» нее. Молчание — знак несогласия. Но после Перестройки полюса меняются, и вдруг молчание объявляет-

ся знаком согласия — новыми, открыто критичными деятелями современного искусства девяностых, выступающими за социальный проект и коллективность. Формализм опять оказывается как бы не у дел — его недействие автоматически делает его неблагонадежным в глазах любых, открыто политически ангажированных групп, а отношение к нему варьируется от подозрительности до враждебности, таким образом «ссылая» абстракционистов в гетто инаковости и исключенности.

«Запределами» Татаринцевых, с одной стороны, позволяет прозвучать голосам из заключения — сохраняя авторские интонации (то, как их интерпретируют чтецы), человечность, душевный надрыв; и вместе с тем растворяет их в том же какофоническом «Сумбуре» абстрактной стилистики заполняющего зал саунд-арта. Так же, как положение заключенных уравнивает ничем не схожих Гумилева и Салтыкова-Щедрина, Достоевского и Бродского — в качестве жертв разных политических идеологий — их политические и культурные расхождения могут быть аффективно слиты в поставангардной

аудиоинсталляции. Какофонией подобная художественная форма воспринимается как государственным цензором, так и революционным агитатором, ангажированным какой бы то ни было идеологией, — оба требуют от художника внятной социально-политической позиции и по умолчанию склонны выносить вердикт «кто не с нами, тот против нас». Казалось бы, универсальность авангардного языка могла бы сделать его близким всем идеологиям, но вместо этого он оказывается тотально отчужден. Дело не только в преобладающем требовании вербальной однозначности со стороны идеологий, но и в том, что сам авангард, не считая отдельных исторических случаев, тщательно работает над тем, чтобы сохранить свою «башню из слоновой кости» в изоляции от уличного шума, грозящего системной апроприацией.

Историки искусства не раз подступались к «политическому кредо» авангарда. Самое устоявшееся мнение принадлежит Клименту Гринбергу, нашедшему генезис авангарда в буржуазном обществе, от которого однажды отделилась определенная часть, отличающаяся демонстративным отказом от по-



литики и сформировавшая свой особый класс «художественной богемы». Произошло это разобщение именно в то время, когда в обществе циркулировали революционные идеи — критика капитализма, а также буржуазно-консервативной социальной политики и культуры. Но не менее важным для нас является и то, что, отделившись от властвующего буржуазного класса, авангардисты не примыкают к его прямой оппозиции — лево-радикальной интеллигенции, открыто занимающей критические позиции и выдающей политизированное, партизанствующее искусство. Как пишет Гринберг, своей задачей авангардисты видели нахождение своего особого пути для культуры в условиях идеологического смятения и насилия, — пути, на котором бы поддерживался высокий уровень искусства, поднятого до выражения абсолюта, в котором все противоречия разрешаются или утрачивают смысл. «...Появляются “искусство ради искусства” и “чистая поэзия”, а предмет или содержание становятся чем-то, от чего следует шарашаться как от чумы», «...главная беда авангардного искусства и литературы состоит не в их чрезмерной критичности, а в том, что они слишком “невинны”, что через них слишком трудно закачивать эффективную пропаганду...»¹.

Желание авангардистов находиться над полем боя привело их к своеобразному сектантству и добровольному отчуждению. И все же, на какой «стороне» сущностно находится авангард? Удалось ли ему отринуть внутренние принципы «буржуазного» искусства, удалось ли воздержаться от воздействия культурного языка левой оппозиции?

В «Мифологиях» Ролан Барт отмечает, что сама буржуазия обратилась в анонимное сообщество и является «социальным классом, который не желает быть названным»². Мало того, подобный отказ от имени является способом его бытия — «...в результате буржуазная идеология может заполнять все и вся, безбоязненно теряя при этом свое имя: ее имени здесь никто не назовет, и ничто не мешает ей подменять буржуазный театр, буржуазное искусство, буржуазного человека их вечными аналогами...»³. «...буржуазия превращает реальный мир в образ мира, Историю в Природу <...> И точно так же, как

для буржуазной идеологии характерно устранение имени “буржуа” <...> задачей мифа является преобразовывать историческую интенцию в природу, преходящее — в вечное»⁴.

Иными словами, Барт определяет мифологизацию и деполитизацию как в принципе буржуазную стратегию, заключая — «Статистически миф явно на стороне правых»⁵. Политизированность мысли самого теоретика (даже выносящего отдельные главы «Миф у правых» и «Миф у левых») ведет его к тому, что, по сути, он отказывает в праве на независимое существование действительно вечному/универсальному/природному/мифическому, делая их лишь орудиями власти «правых», или «буржуазии» (следуя общей тенденции левых интеллектуалов 1960-х, Барт отождествляет эти понятия) — и утверждает, что они прячутся за этими абстрактными категориями. Так же, как в рамках мифа в распоряжении одного означаемого находится гипотетически неограниченное число означающих — у буржуазии много имен. И все, что связано с недоверием к языку, с его похищением мифическими образами, наконец, с деполитизацией слова, Барт связывает с происками этого дьявола.

С подобного ракурса рассмотрения, гринберговское противопоставление между китчем и авангардом лишается политического основания. Ведь китч — это лишь идеологический популизм, к которому прибегают и левые, и правые, и буржуазно-демократические силы. По сути, это и есть та бедность мифа (при самом его несомненном наличии), которую Барт приписывает только левым. Это язык политической агитации, используемый угнетенным для призыва к восстанию, который не менее китчев, чем язык устоявшейся авторитарной власти. «...слово угнетенного не может не быть скудным, монотонным, неопосредованным; его язык соразмерен его нищете; это всегда один и тот же язык — язык поступков, роскошь метаязыка ему пока недоступна. <...> угнетенный не способен до конца изгнать из вещей их реальный смысл, довести их до роскошного состояния пустой формы, открытой для заполнения обманчиво невинной Природой»⁶.

Российские литераторы, к которым обращаются Татаринцевы, в тюремном заключении оказываются фактически загнаны в положение угнетенного, что не может не отразиться на их языке. Возвращаясь к конкретике литературных форм: в случае Салтыкова-Щедрина, Достоевского и Хармса перед нами прозаические записи разного типа — письмо начальнику канцелярии, письмо брату и личная заметка. Все остальные авторы представлены поэзией. Что же, и в заочении художник остается художником, и даже письма могут быть рассмотрены как искусство? Или, напротив, в условиях тюрьмы даже поэзия обращается в нечто иное и перестает быть искусством? Ответ истории однозначен: на стене зала Татаринцевы представили оригинальные листы текстов, где неуютные места вымараны цензорами. Безусловно, работа цензоров была нацелена на деполитизацию текстов. Соответственно, изначально язык литераторов в тюрьме не был мифологическим метаязыком, характерным для литературы, — даже в случае поэзии перед нами оказывается функциональное, политическое слово, характерное для положения заключенного и фактически приравнивающее стихотворение к депеше или памфлету. Во всяком случае, это уровень политического зрения цензора, не позволяющего неуютному политическому высказыванию замаскироваться драпировкой искусства.

Вслед за политическими цензорами Татаринцевы проделывают ту же работу деполитизации уже от лица искусства и совершают это даже с большей радикальностью. Основная часть экспозиции — огромные картины, заполненные ровными строками букв латиницей, без пробелов, разбитые лишь черными полосами «вымаранного» текста. С большим трудом в этих контрастных абстрактных работах (фоном для черного шрифта служат монохромные плоскости броских кислотных цветов), — работах, напоминающих скорее произведение дизайнера — можно узнать фрагменты тех самых русскоязычных писем из заключения. Если аудиоинсталляция еще дает нам возможность прислушиваться к отдельным живым голосам (и даже без цензорских помарок), то эти однотипные яркие монохромные с латинским шрифтом едва ли оставляют

хоть что-то не только от политики — даже от художественного настроения оригинальных записей. Конечно, такое обезличивание не случайно, и визуальное решение Татаринцевых явно отсылает к основному мотиву модернистской живописи — решетке, хотя и не воспроизводит его буквально.

Розалинда Краусс замечает, что решетке свойственна структура мифа. Возможно, это и является одним из главных факторов, обусловивших сохранение авангарда на стороне «буржуазного», или же «правого» с точки зрения искусствоведения. Картины Ольги Татаринцевой позволяют непосредственно проследить то, как миф и авангард видоизменяют самую конкретную историческую и политическую реальность.

Для мифологического метаязыка свойственно отстранение на задний план конкретики повествования (с его историей, политикой, географией, моралью, литературой), стоящего за знаком. Именно такое уничтожение истории, биографии — контекста — мы наблюдаем в проекте Татаринцевых. Рядом с каждой картиной, преобразовавшей стихотворение или письмо в про-модернистское полотно, находится табличка. На ней художники поместили не только оригинальный текст без цензуры, но и краткую сводку о том, по какому обвинению его автор был арестован и в какую тюрьму помещен, а иногда также подробности его жизни в заключении и дальнейшую судьбу. Но картины Татаринцевой, воспроизводя фрагменты произведений, ничего не оставляют от всего этого бэкграунда. Барт называет миф похищением языка. И модернистская решетка, которую художник накладывает на литературные произведения, не только деполитизирует их, но оказывается в принципе непроницаема для письма. «Это молчание возникает не только оттого, что решетка оказывается столь непреодолимой преградой для речи — в ее сети вязнут любые вторжения извне. Больше не слышно ни шагов в пустой комнате, ни крика птицы в небесах, ни журчания воды вдалеке — решетка сплющила все пространство природы, превратила его в четко очерченную поверхность стопроцентно культурного объекта»⁷.

Барт же подчеркивает, что условием смерти автора и начала чистого письма является рассказ ради самого рассказа, чисто символическая деятельность, не имеющая целью прямое воздействие на действительность. Но Татаринцевы соединяют противоположные полюса культуры, помещая в условия авангардной и постструктуралистской парадигмы именно то искусство, которое явно призывает анализировать себя исходя из биографии и личности автора, а также исторического и политического контекста. Все использованные тексты являют самый очевидный пример речи угнетенного, где язык большинства стихотворений почти настолько же немифичен и близок к непосредственной реальности, насколько письмо Салтыкова-Щедрина начальнику, и настолько же политичен, в той или иной степени имея своей целью непосредственное воздействие на реальные объекты.

Проект Татаринцевых деполитизирует эти тексты ровно в той мере, в которой каждый из них оказывается «освобожден» из камеры того окончательного значения, что ему присваивает Автор с его личными страстями, политическими взглядами и конкретным историческим контекстом. Вопреки интенциям самих писателей, посредством решетки Татаринцевы обозначают «...абсолютную незаинтересованность произведения искусства, его чистую бесцельность, которая для искусства является залогом его независимости. <...> она [решетка] превращается в тюрьму, в клетку, в которой художник, однако, чувствует себя свободным»⁸. От имени авангарда и формализма Татаринцевы воспроизводят политическую цензуру, но оборачивают ее политической свободой (как свободой от политики). Политичные исторические высказывания превращаются в свободное от финального значения Письмо, которое не исчерпывается и не находит окончательного объяснения в стенах реальной камеры.

Абстракция высказывания Татаринцевых дополняется совсем злободневным и современным для нас примером Кирилла Серебренникова, тексты выступлений которого представлены на антресолях зала; а также фильмом-монологом Людмилы Улицкой о российских тюрьмах, о репрессиях нынешней российской власти, а также о тенденции

реабилитации сталинских репрессий. В итоге экспозиция представляет нам абстрактный, внеисторический миф об извечных репрессиях деятелей культуры и почти априорной несвободе искусства⁹. А может, даже более широко — об угнетенном положении, в котором искони находится российское письмо, которому почти никогда не удавалось стать достаточно символически чистым и внутренне свободным от монархов, той или иной борьбы, в общем, от политики конкретных исторических задач — а значит, и от своего автора. В этом контексте работа самих Татаринцевых, при задействовании максимального количества политических документов, делает большой шаг в сторону политической эмансипации российского искусства посредством мифа¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гринберг К. Авангард и китч // *Художественный журнал* № 60 (2005). С. 49–58.

² Барт Р. Мифологии. Перевод с французского Сергея Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 144.

³ Там же. С. 145.

⁴ Там же. С. 147.

⁵ Там же. С. 151.

⁶ Там же. С. 150.

⁷ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 160.

⁸ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. С. 162.

⁹ «Для мифолога очень важна повторяемость понятия, проходящего через разные формы...» Барт Р. Мифологии. С. 134.

¹⁰ «Миф не отрицает вещей — напротив, его функция говорить о вещах; просто он очищает их, осмысливает и, как нечто невинное, природно-вечное, делает их ясными — но не объясненными, а только констатированными». Барт Р. Мифологии. С. 147.

Злата Адашевская

Родилась в 1992 году в Кременчуге.

Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.



Хито Штайерль «Башня», 2015. Вид инсталляции на выставке «Соседи» в павильоне Цепелия на фестивале «Строящаяся Варшава», 2018. Фото Войтек Радванский. Предоставлено Варшавским музеем современного искусства.

Дарья Гетманова

Создавая транстопию

**«Соседи», 10-й выпуск фестиваля
«Строящаяся Варшава»
Павильон Цепелия, Варшава
13.10–11.11.2018**

В этом году ежегодный фестиваль «Строящаяся Варшава», десятый по счету, проходил в двух городах — Киеве и Варшаве. Главная тема — исследование соседских отношений и связанных с ними миграционных процессов. Выставка «Соседи», организованная при содействии киевского Центра визуальной культуры и Варшавского музея современного искусства, вышла за пределы традиционных выставочных пространств. На улицах Варшавы появились постеры с надписью «Jestem Ukrainka»¹: цифровые копии 200-гривневой купюры с изображением Леси Украинки, на которых художники Оксана Брюховецкая, Ксения Гнилицкая, Валентина Петрова и Давид Чичкан нарисовали трудовых мигранток, занимающихся преимущественно физическим и плохо оплачиваемым трудом — уборщицы, официантки, сборщицы сезонных ягод, работницы птицефабрики и другие.

Это не полный перечень профессий, в которых используется низкоквалифицированный труд мигрантов. Если гулять по главной улице Варшавы, то услышать украинскую речь можно гораздо чаще любого другого языка. По данным CEDOS², в Польше сейчас учатся 35000 украинских студентов. Что же касается трудовой миграции, то здесь мы можем обратиться только к плавающей статистике — это около миллиона людей, получивших рабочую визу. Но на деле их гораздо больше, так как с подписанием Украиной соглашения об ассоциации с ЕС число работающих без необходимых документов только увеличилось, а зна-

чит, они являются слепым пятном для официальной статистики.

Павильон Цепелия на улице Маршалковской, в самом центре Варшавы, тоже долгое время был таким слепым пятном для города, поскольку его полностью закрывали рекламные баннеры. Сейчас Цепелию видно издали — 2-й этаж павильона украсила работа Оксаны Брюховецкой: переведенная на английский язык цитата из гимна Украины «Has Not Died Yet» на оранжево-голубом фоне — сочетание украинского и польского флагов. На первом этаже по-прежнему работает магазин художественных промыслов — все, что осталось от старой Цепелии.

Если, как утверждают Анна-Юльхен Бергардт и Хана Сизар, архитектура возникает из миграции³, то павильон Цепелия мог бы быть прекрасным примером этого процесса. Цепелия (Центральная организация по народным промыслам) была создана в 1949 году, когда Польская Народная Республика только утверждалась после Второй мировой войны, пытаясь найти в себе ресурсы для выживания в условиях новой плановой экономики. Первым директором организации стала Софья Шидловская — мигрантка из Киева, благодаря которой Цепелия быстро разрослась и открыла кооперативы не только в Варшаве, но и в других городах Республики⁴. Одна из приоритетных задач организации в то время — сдерживание миграции крестьян в города и предоставление им работы на местах в области декоративно-прикладного искусства. В 1990 году Цепелия была ликвидирована, а позже появилась

«Фундация Цепелия», частью программы которой стало «обеспечение материальных условий для создания и культивирования традиционных ценностей материальной культуры польской нации, укрепление культурной самобытности и содействие созданию современной польской культуры»⁵. Само здание бывшей Цепелии после закрытия организации в соответствии с духом времени неоднократно меняло свое назначение: от баров и интернет-кафе до казино. Кураторы фестиваля застали его последнюю инкарнацию — неработающее казино на втором этаже.

На правах пришельцев

«Вместо того, чтобы говорить о растущем сообществе мигрантов с восточной стороны в объективирующей и дистанцирующей манере художественной репрезентации, приезжие⁶ из Украины берут контроль над самим фестивалем (подобно тому, как в некоторых проявлениях массового воображения мигранты из этой страны “захватывают” рабочие места, учреждения и жилые площади в многочисленных польских городах)»⁷ — гласит пресс-релиз «Соседей». Цепелия, чье пространство было выбрано для проведения выставки, до этого времени служила пристанищем для другой маргинализованной группы — бездомных. На всем протяжении работы экспозиции происходил неочевидный передел территории между частыми гостями фестиваля и сообществом, для которого само пространство вокруг Цепелии было своеобразным убежищем. Таким образом, именно выставка стала агентом изменений — бездомным пришлось перенести свое место ночлега на несколько метров дальше или вовсе сменить его.

Выставка занимала второй этаж бывшего казино и прилегающие к зданию подземные этажи. О казино здесь напоминает обстановка, особенно освещение — сюда практически не проникает дневной свет из-за плотных штор. А о базировавшемся здесь некогда интернет-кафе — геймерские кресла, которые Хито использовала в своей трехканальной видеоинсталляции «Башня» вместо красных стульев причудливой формы, что

были частью работы на Берлинской биеннале в 2016 году. В «Башне» рассказывается о харьковской фирме, занимающейся прототипированием конфликтных ситуаций в Украине: сколько часов необходимо танку, чтобы преодолеть расстояние от российско-украинской границы до Харькова; сколько людей останется в городе-миллионнике, если туда войдет регулярная российская армия, и сколько эмигрирует в страны Евросоюза⁸.

Трансформации, которые претерпел павильон, вступают в странное созвучие с работами, представленными на выставке. Например, Алексей Быков спроектировал экспозицию для будущего музея архитектуры. Ее тема — киевское здание эпохи советского модернизма «Тарелка», вокруг которого сложилось протестное движение #savekyiv-modernism после того, как появилась информация о том, что «Тарелку» планируют сделать частью торгового центра. В экспозицию входят архив, рабочие материалы к будущему документальному фильму и архитектурный макет, показывающий возможности компромиссного соединения «Тарелки» и торгового центра, созданный архитектором и художником Флорианом Юрьевым, некогда и придумавшим «Тарелку» (застройщики отказались принять проект Юрьева)⁹. Одним из любопытных пересечений можно считать не только грозящее зданию преобразование из полуоткрытого публичного пространства в частную торговлю, но и неожиданная встреча инициаторов этих изменений: выяснилось, что девелоперская компания, выкупившая «Тарелку», в то же время пытается выиграть конкурс на строительство нового здания Варшавского музея современного искусства — институции, организующей фестиваль¹⁰.

Это не единственная работа, связанная с архивированием и пересборкой памяти. В той или иной мере большая часть работ на выставке связаны с различными формами коммеморативных практик и их пересмотром сегодня, особенно в связи с курсом на декommунизацию в Польше и Украине. Работа Гала Кирна и Фокус Группы — это карта восточноевропейских ревизионистских памятников с подробными адресами и разбором

кейсов вокруг них. Рядом с картой — триптих Давида Чичкана с изображением монументов украинским социалистам (один из них покрыт ругательными надписями, другой повален). Триптих являлся частью выставки «Утерянные возможности», проходившей зимой 2017 года в Центре визуальной культуры в Киеве, когда неизвестные в масках проникли в пространство и уничтожили часть работ.

Киевскую часть фестиваля можно было представить по фильму одного из его кураторов Алексея Радинского «Оползень XL», документирующим сообщество, сложившееся вокруг гаражного кооператива на улице Петровской, 34, в Киеве. Один из гаражей кооператива стал центром различных художественных низовых инициатив: от реперов и граффитчиков до экспериментального театра моды. В «Оползне XL» рассказывается история борьбы гаражного сообщества с соседями по кооперативу, закончившаяся закрытием пространства. Впрочем, сообщество не распалось и создало в «Хашах»¹¹ свой хаб, в котором проходят мероприятия, невозможные ни в каком другом месте — вроде перформативного показа мод Михаила Коптева. Несмотря на то, что «Оползень

XL» — это расширенная версия фильма, премьера которого состоялась в 2016 году, история, в нем рассказанная, повторилась. Разработанный Александром Бурлакой в рамках выставки архитектурный проект, который воплотили там же, в лесу на Петровской (и, кажется, те же активисты), стал на время фестиваля дискуссионной и лекционной площадкой.

«Почему мы создаем доступную для всех архитектуру в заброшенном участке города? Не является ли это еще одним примером наивного городского активизма, который лишь помогает власти выполнить работу, от которой та уклоняется? Не является ли точечное вмешательство побегом, а не решением реально существующей городской проблемы? Нет. «Соседи» в Киеве — это лаборатория действий в условиях контрастности, которое природа ведет на человека. Должен признаться: мы заслужили это контрастность. Мы должны изучать новые стратегии выживания»¹², — пишет Алексей Радинский. То, в каких терминах Радинский и герои «Оползня XL» говорят об этом месте, напоминает, как Эрл Юлдиш описывает пространство транстопии в городе: «Транстопия может быть местом перехода, где марги-



Алексей Радинский «Оползень XL», 2016. Кадр из фильма. Предоставлено автором.

нальные субъекты и виды знаний перемещаются в центр наблюдения, становятся привилегированными, а также частично культивируются¹³. Юлдиз описывает это в контексте того, как городские жители — и мигранты в частности — переоткрывают для себя городские пространства, создавая новые структуры, «городские транстопии». Это очень похоже на функцию, которую выполняют «Хашці» — в Киеве больше нет другого такого места, в котором могли бы встретиться треш-модельер Михаил Коптев и реп-группировка HDSH. Возможно ли, чтобы такой опыт совместного существования мог стать тренировочной базой для создания более подходящей модели места встречи? В какой-то момент один из маргинализированных субъектов неизбежно оказывается исключен, производя новое противостояние: возникает тот самый передел территории, который произошел в Цепелии, когда место встречи группы бездомных метафорически захватили мигранты, невольно заставив тех потесниться. Вероятно, здесь возникает необходимость в пересмотре стратегий сотрудничества и кооперации, при которых возможно повторение киевского опыта, только уже, скажем, в Варшаве.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Jestem Ukrainka» переводится с польского как «Я — украинка».

² Полный отчет аналитического агентства о причинах миграции украинских студентов в Польшу доступен по <https://cedos.org.ua/uk/articles/ukrainski-studenty-v-polshchi-polityky-zaluchennia-intehratsii-tamotyvatsiia-i-plany-studentiv>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 20 ноября 2018.

³ Anne-Julchen Berhardt in conversation with Hana Cisar. There is No Limit, I'm Very Happy with Hybrid Bastards // *On Curating* 30. P. 136.

⁴ Stone D. Cepelia and Folk Arts Industries in Poland, 1949–1956 // *The Polish Review* vol. 54 no. 3 (2009). P. 287–310.

⁵ Klekot E. The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft // *Etnoloska Tribina* vol. 40 no. 33 (2010). P. 71–85.

⁶ Любопытно, что с украинского слово «прибулець» может переводиться и как «пришелец», и как «приезжий». Здесь и дальше мой перевод.

⁷ Пресс-релиз Центра визуальной культуры, доступен по <http://vcrc.org.ua/>.

⁸ Более подробно об этом фильме пишет Алексей Радинский, *Radynski O. Sąsiedzi. Co, jeśli przyjąć określenie Ukraińców jako «uchodźców» na serio? // Krytyka Polityczna*, 7 października 2018.

⁹ В статье «Тени "Летающей тарелки"» Радинский пишет о движении #savekyivmodernism, рассказывая и про проект Алексея Быкова. *Радинський О. Тіні «Літаючої тарілки» // DOCUDAYS UA*, 27 жовтня 2018.

¹⁰ Впервые я узнала об этом странном совпадении из статьи «Тени "Летающей тарелки"».

¹¹ Слово «хашці» переводится с украинского как «густой лес», «чаща», но я решила оставить оригинальное название.

¹² *Radynski O. Dlaczego Kijów gości Warszawę w Budowie // Krytyka Polityczna*, 17 października 2018.

¹³ Yildiz E. Urban Recycling—the City in Migrant Economy // *On Curating* 30. P. 132.

Дарья Гетманова

Родилась в 1998 году в Мариуполе.

Критик.

Занимается перформативной медиацией.

Живет в Калининграде.